

B

Flussgötter in der antiken Lebenswelt

I Der Flussgott als mythischer Akteur: Der Tiber

1 Die literarischen Quellen

Die trojanische Verbindung der Gründer Roms und die Berichte über die Geschehnisse, die schließlich über mehrere Generationen und Stadtgründungen in der Gründung Roms kulminieren, sind keine einheitlich gewachsenen Mythenkreise, sondern vielmehr erst im Laufe der Zeit vereinheitlicht und kanonisiert worden.¹⁴² Dieser Kanonisierungsprozess ist aufgrund der Überlieferungslage nur indirekt zu fassen¹⁴³ und lässt sich in den uns weitgehend vollständig überlieferten Versionen bei Livius, Dionysios von Halikarnass, Vergil und Ovid nachzeichnen. Gerade im Werk des Dionysios von Halikarnass wird das Bemühen deutlich, unterschiedliche Überlieferungsstränge zu diskutieren und historische Plausibilität zu rekonstruieren.¹⁴⁴ Auch in spätrepublikanisch-augusteischen Überlieferungen ist weiterhin gattungsabhängig eine nicht zu unterschätzende Bandbreite hinsichtlich chronologischer und topographischer Details ersichtlich. Es soll an dieser Stelle jedoch kein Versuch der Rekonstruktion einzelner Mythenstränge und deren Einbindung in eine myth-historische Vergangenheit versucht werden.¹⁴⁵ Vielmehr sollen die erhaltenen Überlieferungen auf die Rolle von Flüssen hin untersucht werden, um ein Bild von deren Darstellungs- und zuge-dachten Handlungsmöglichkeiten sowie ihrer Einbindung in die Narration zu gewinnen.

Mit dem Eintreffen der Trojaner unter der Führung des Aeneas beginnt deren Geschichte in Italien und demzufolge auch die Interaktion mit lokalen Gott-

142 Zu den unterschiedlichen Herkunftssträngen und deren Potenzial zu Konkurrenz und Widersprüchlichkeit ALFOLDI 1977, 228–230; SPANNAGEL 1999, 163–164.

143 Sowohl die Werke von Gn. Naevius wie von Q. Ennius sind uns in Fragmenten überliefert und daher nur für Einzelepisoden und -elemente aussagekräftig. RE Suppl. VI (1935) 622–640 s.v. Naevius Nr. 2 (E. Fraenkel); DNP VIII (2000) 687–689 s.v. Naevius Nr. I.1 (P. L. Schmidt); FUHRMANN 2005, 102–104; RE V,2 (1905) 2589–2628 s.v. Ennius Nr. 3 (A. Stein); DNP III (1997) 1040–1046 s.v. Ennius Nr. I (W. Suerbaum); FUHRMANN 2005, 105–109.

144 Vgl. nur beispielhaft Dion. Hal. ant. 1,48,1.

145 Zu diesen Fragen schon ausführlich SPANNAGEL 1999, 161–205.

heiten, die neben den aus Troja geretteten Stadtgottheiten¹⁴⁶ nun ihre Geschicke bestimmen.¹⁴⁷ Sowohl bei Livius¹⁴⁸ als auch bei Dionysios von Halikarnass¹⁴⁹ gilt die Küste vor Laurentium als Ankunftsort der Trojaner und der folgenden Ereignisse. Davon unterscheidet sich die Version bei Vergil.¹⁵⁰ Hier wird in verschiedenen Weissagungen und Progidien der Zielpunkt der Fahrten und die folgende Stadtgründung angezeigt¹⁵¹ und an den Tiber verlegt. Der Tiber fungiert im Fall des Sauprodigium bereits als topographischer Marker und steht somit als *pars pro toto* für das Gebiet der neuen Heimat. Im 7. Buch der *Aeneis* erreicht Aeneas mit den übrigen Trojanern von Sizilien kommend schließlich die Küste Latiums.¹⁵² Der Tiber erscheint hier als den Trojanern wohlwollender Strom mit einladender Umgebung. Zentral ist allerdings die naturräumliche Erscheinung, welche Aeneas den Hinweis gibt, am Zielpunkt zu sein. Im Rahmen des anschließenden ersten Betretens der prophezeiten neuen Heimat folgt schließlich auch im Gebet des Aeneas die oben bereits angesprochene religiöse Inkorporierung der Götter und Genien des neuen Ortes in das aus der alten Heimat mitgebrachte Pantheon. Während der folgenden kriegerischen Ereignisse¹⁵³ spielt der Tiber in der *Aeneis* eine besondere Rolle. Dem sorgenvollen Aeneas erscheint er zu Beginn des 8. Buchs im Traum¹⁵⁴ und wiederholt nicht nur das Sauprodigium, sondern ermuntert ihn auch, seine Ziele weiter zu verfolgen. Auf mehreren Ebenen wird der Tiber hier als handelnder Akteur in die Geschichte eingebracht. Zunächst erscheint eine Beschreibung des Flussgottes als ältere, männliche, bärtige Figur mit Schilfkrone und in ein Tuch gehüllt,¹⁵⁵ welche aus seinem Fluss heraussteigen und schließlich am Ende der Traumprophezeiung auch wieder in diesem aufge-

146 Dion. Hal. ant. 1,46,4.

147 Verg. Aen. 7,135–140.

*Sic deinde effatus frondenti tempora ramo
implicat et geniumque loci primamque deorum
Tellurem nymphasque et adhuc ignota precatur
flumina, tum Noctem Noctisque orientia signa
Idacumque Iovem Phrygiamque ex ordine matrem
invocat et duplicis caeloque ereboque parentis.*

148 Liv. 1,1,4–5.

149 Dion Hal. ant. 1,53,3.

150 Diesem folgend Plut. Rom. 1,2 mit der Angabe des Tibers als Ankerplatz.

151 Verg. Aen. 3,251–257 (Tischprodigium), 3,389–391 (Sauprodigium).

152 Verg. Aen. 7,29–36.

153 Zu den unterschiedlichen Konstellationen und Koalitionen vgl. Dion. Hal. ant. 1,58,1–1,59,5; Liv. 1,1,6–1,2,6; Verg. Aen. 7,511–8,17; Ov. Met. 14,445–604; SPANNAGEL 1999, 165–166.

154 Verg. Aen. 8,26–66. Zur prophetischen Gabe des Tibers auch JONES 2005, 64–67.

155 Verg. Aen. 8,31–35.

*Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno
populeas inter senior se attollere frondes
visus; eum tenuis glauco velabat amictu
carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo,
tum sic adfari et curas bis demere dictis:*

hen kann.¹⁵⁶ Der Flussgott wird somit als Teil seines Flusses verstanden und kann sowohl in seinem Element aufgehen als auch in anthropomorpher Form aus diesem heraustreten. Neben diesen Bemerkungen zur Natur des Flussgottes und dessen visueller Erscheinung, gibt die Prophezeiung Hinweise auf die Wirkmacht des Flussgottes. Allein die Fähigkeit, die Zukunft zu sehen und ihre Erfüllung garantieren zu können, ist übernatürlich.¹⁵⁷ Darüber hinaus offenbart er eine besondere Verbindung zu den Penaten des Aeneas,¹⁵⁸ zu denen er eigene, den Göttern vorbehaltene Zugangs- und Kommunikationswege hat. Seine profunde Kenntnis der örtlichen politischen Gemengelage weist ihn zudem als genauen Beobachter seiner Umgebung aus.¹⁵⁹ Dies ist grundsätzlich nicht spezifisch göttlich-übernatürlich zu interpretieren, kennzeichnet den Tiber aber als grundsätzlich mit seiner Umgebung interagierend. Anschließend an die Traumprophezeiung erfolgt das Dankgebet des Aeneas an den Tiber mit der Bitte, ihn vor Gefahren zu schützen.¹⁶⁰ Aeneas vertraut in diesem Fall auf den göttlichen Schutz, welcher im kurz zuvor vorhergesagt wurde, und füllt die Beziehung zwischen den Trojanern und dem Tiber mit Leben. Dass der Tiber gewillt ist, seinen Teil zur Erfüllung seiner Prophezeiung einzuhalten, ist sowohl in der Erfüllung des Sauprodigiums¹⁶¹ wie in der Charakterisierung seiner Schiffbarkeit zu erkennen. Er selbst beruhigt seine Strömung, um auf diese Weise das Rudern der Trojaner flussaufwärts zu erleichtern.¹⁶² Durch dieses göttliche Eingreifen in die Rahmenbedingungen, wird der Tiber zum Unterstützer und Garanten des Erfolgs der trojanischen Flüchtlinge in Italien.

Nicht der Tiber, sondern der Numicius spielt wiederum eine zentrale Rolle im Entschwinden des Aeneas und dessen damit verbundener Apotheose. Bei Livius fällt der Bericht kurz aus und nennt nur die Grablege am Ufer des Numicius sowie seine Transformation in Jupiter Indiges.¹⁶³ Dionysios von Halikarnass bietet hingegen zwei Erklärungen für das Entschwinden des Aeneas, die göttliche Entrückung vom Schlachtfeld oder ein Verschwinden im Fluss.¹⁶⁴ Der als Jupiter Indiges unter die Götter aufgenommene Aeneas steht dabei in enger Verbindung mit dem mit dem Ort verbundenen Numicius, welcher explizit als Kontrolleur der Fluten des Flusses angesprochen wird. Ausführlich erscheint dies auch bei

156 Verg. Aen. 8,66–67.

157 Wie aber bereits am Beispiel des Clitumnus gezeigt wurde, ist diese Orakel- oder Weissagungsfähigkeit für (italische) Flussgottheiten nicht ungewöhnlich, vgl. Plin. epist. 8,8, Kap. A.II.

158 Verg. Aen. 8,39.

159 Verg. Aen. 8,51–59.

160 Verg. Aen. 8,71–78

161 Verg. Aen. 8,81–83; EHLERS 1949.

162 Verg. Aen. 8,86–89.

163 Liv. 1,2,6.

164 Dion. Hal. ant. 1,64,4. Zusammenfassend zum Topos der Translation und Transformation durch ein Verschwinden/Versinken/Ertrinken im Fluss SPANNAGEL 1999, 166–167.

Ovid in dessen *Metamorphosen*.¹⁶⁵ Auf Bitten der Venus wird Aeneas hier aufgrund seiner Tapferkeit von der Götterversammlung in den Götterhimmel aufgenommen. Venus fährt dann zum Ort der Schlacht hinab und übergibt den Körper des Aeneas dem Numicius, um diesen mit dessen Wasser von allem Sterblichen zu reinigen und somit nur das nun Göttliche übrig zu lassen. Dass in diesem Fall eine anthropo- oder theriomorphe Form des Flussgottes gemeint ist und nicht nur der Wasserlauf selbst, wird anhand der Bezeichnung *corniger*¹⁶⁶ deutlich. Zudem wird ein Hierarchiegefälle konstruiert, da der Flussgott auf Anweisung der Venus handelt. Dennoch ist er nicht als reiner Erfüllungsgehilfe der Venus zu verstehen, da diese zwar auf eigene Initiative, aber nur mit Erlaubnis Jupiters und der Götterversammlung, handeln kann. Erst die Waschung im Numicius, durchgeführt von diesem mit ihm selbst, öffnet den Weg zur göttlichen Erhöhung, die dann wiederum Venus vornimmt. Der Flussgott handelt zwar auf Anweisung, nimmt aber damit nicht unwesentlich Anteil an der Translation des Aeneas. Ebenso wird so eine besondere Wirkmacht des Numicius gezeigt: die Fähigkeit, Göttliches von Sterblichem zu scheiden.¹⁶⁷ Auch wenn bei Vergil die entsprechende Apotheose des Aeneas unspezifisch bleibt,¹⁶⁸ und nur von Translation unter die Sterne die Rede ist, so ist dennoch die Vielfalt in den entsprechenden Mythenvarianten, die hier angedeutet wurden, als den antiken Zeitgenossen bekannt vorauszusetzen. Der Rezipient der Antike hat somit die Möglichkeit, sich aus den unterschiedlichen Versionen auch seine eigene herauszubilden. Das Wirken des Aeneas in Italien wird somit in seinem Beginn und an seinem Ende von Flussgöttern maßgeblich beeinflusst, deren Rolle sowohl als Naturraum als auch als Akteur fest in der Narration verankert ist.

Spielt der Tiber in den Überlieferungen zu Aeneas in Italien nur bei Vergil eine signifikante Rolle, so ändert sich das im Hinblick auf die Vorgänge unmittelbar vor der Stadtgründung. Die beiden frühesten lateinischen Schriftsteller Gn. Naevius und Q. Ennius kennen, wie anhand der Notiz des spätantiken Grammatikers und *Aeneis*-Kommentators Servius zu sehen ist, Romulus bereits als Stadtgründer.¹⁶⁹ Auffällig ist dabei die offenbar zeittypische, sehr enge genealogische Ver-

165 Ov. met. 14,595–604.

*Fatus erat: gaudet gratesque agit illa parenti,
perque leves auras iunctis invecta columbis
litus adit Laurens, ubi tectus harundine serpit
in freta flumineis vicina Numicius undis.
Hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti,
abluere et tacito deferre sub aequora cursu;
corniger exsequitur Veneris mandata suisque,
quidquid in Aenea fuerat mortale, repurgat
et respergit aquis: pars optima restitit illi.*

166 Ov. met. 14,602.

167 Der Fluss erfüllt hier auch Aspekte der Totenwaschung hinsichtlich einer Vergöttlichung, vgl. JONES 2005, 25–26.

168 Verg. Aen. 1,259–260, 12,794–795.

169 Serv. auct. Aen. 1,273. *Naevius et Ennius Aeneae ex filia nepotem Romulum conditorem urbis tradunt.*

bindung zwischen Romulus und Aeneas. Romulus erscheint entweder als Sohn oder Enkel des Aeneas und ermöglicht einen klaren und zeitlich fast unmittelbaren Bezug der Gründung Roms zum trojanischen Erbe, welcher auch in den referierten Geschichtswerken bei Dionysios von Halikarnass charakteristisch für die Nachrichten griechischer Autoren ist.¹⁷⁰ Der diesen bekannte indigene Gründungsmythos konnte auf diese Weise in Zeiten des verstärkten interkulturellen Kontakts während des ausgehenden 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr. in das mythologische Gefüge der griechischen Welt integriert werden.¹⁷¹ Zeitlich eng mit den Fassungen des Gn. Naevius und Q. Ennius verbunden ist die später kanonisch gewordene Version von Q. Fabius Pictor.¹⁷² Diese um die Jahre 215–210 v. Chr. entstandene literarische Version des Mythos wird uns ausführlicher in den Fassungen von Dionysios von Halikarnass und Plutarch überliefert.¹⁷³ Zu Beginn der Erzählungen steht ein Bruderkonflikt um die Königswürde von Alba Longa. Der rechtmäßige Numitor wird von seinem jüngeren Bruder Amulius verdrängt, welcher sich zur Herrschaftssicherung auch der Nachkommenschaft seines Bruders annimmt.¹⁷⁴ Die Tochter des Numitor, Rhea Silvia, wird von diesem zur Vestalin geweiht, um sie in die Ehelosigkeit zu zwingen und auf diesem Weg Nachkommen zu verhindern. Sie wird allerdings von Mars schwanger.¹⁷⁵ Den Ort der Begegnung lassen die meisten Quellen jedoch im Ungewissen, lediglich Dionysios von Halikarnass lokalisiert die Begebenheit in einer dem Mars geweihten Grotte. Dorthin ist die Vestalin zum Schöpfen heiligen Wassers hinabgestiegen und wird von Mars in dessen eigenem Heiligtum während einer Sonnenfinsternis vergewaltigt.¹⁷⁶ Nach der Entdeckung der Schwangerschaft wird die unkeusche Vestalin nicht sofort getötet, sondern gefangen gesetzt und die Geburt der Kinder abgewartet.¹⁷⁷ Diese sollen dann, nach dem Zeugnis des Dionysios von Halikarnass,¹⁷⁸ nach dem zu dieser Zeit gültigen Recht in den Tiber geworfen werden. An diesem Punkt der Geschichte greift der Tiber erstmals aktiv in die Handlung ein. Der Fluss führt Hochwasser, selbst der ansonsten zurückhaltende Livius spricht von göttlichem Zufall, und verhindert so, dass die mit der Ausführung der Aus-

170 Vgl. Dion. Hal. ant. 1,73,2–3.

171 SPANNAGEL 1999, 177; GRAF 1993, 25; CLASSEN 1963, 449; POU CET 1985, 189–199 mit weiterer Literatur; vgl. zusammenfassend POU CET 1989.

172 DNP IV (1998) 373–374 s. v. Fabius Nr. I 35 (U. W. Scholz).

173 Dion. Hal. ant. 1,76,1–83,3; Plut. Rom. 3,1–4,3. Liv. 1,4–6 ist ebenfalls davon abhängig, stellt die Geschichte allerdings nur sehr summarisch dar. Zu weiteren Erwähnungen SPANNAGEL 1999, 179 m. Anm. 579 u. 580.

174 Liv. 1,3,11 spricht explizit von der Tötung der männlichen Nachkommen, während bei Dion. Hal. ant. 1,76,1–3 nur ein Sohn, Aegestus, genannt wird. Bei Plut. Rom. 2,4–6 erscheinen keine männlichen Nachkommen.

175 Über das genaue Vorgehen des Gottes herrscht schon in den antiken Quellen keine Einigkeit. Liv. 1,4,1–2 nennt eine Vergewaltigung nach Angaben der Rhea Silvia durch Mars, so ähnlich Dion. Hal. ant. 1,77,2–3. Plut. Rom. 3,2–3 nennt nur die Schwangerschaft der Rhea Silvia.

176 Dion. Hal. ant. 1,77,1–3.

177 Dion. Hal. ant. 1,78,3–5; Liv. 1,4,3; Plut. Rom. 3,3.

178 Dion. Hal. ant. 1,78,5.

setzung beauftragten Männer bis an das eigentliche Flussbett herantreten können. Anschließend setzt das Wasser, also der Fluss selbst, das kleine Boot auf dem Trockenen auf. Bei Dionysios von Halikarnass weicht das Wasser nach dem Aussetzen des kleinen Nachens kontinuierlich zurück, bis die Zwillinge anlanden und aus dem Nachen fallen.¹⁷⁹ Deutlich wird ein Unterschied im Strömungsverhalten des Tibers bei Plutarch. Der zunächst als angeschwollen und wild charakterisierte Fluss¹⁸⁰ schüchtert den Diener ein und veranlasst ihn, die Zwillinge am Ufer zurückzulassen. Hier greift der Fluss diese auf und schwemmt sie sanft fort.¹⁸¹ Mit der Aufnahme der Zwillinge des Mars findet somit eine Änderung des naturräumlichen Erscheinungsbilds statt. Angeschwollen und wild würden die Zwillinge in der Strömung untergehen, die Änderung steht daher in direktem Zusammenhang mit deren Aufnahme im Wasser und dem Willen, für deren Unversehrtheit Sorge zu tragen.

In der Gesamtschau lässt sich feststellen, dass ein übernatürliches Eingreifen des Flusses, bei Livius als göttlich¹⁸² bezeichnet, die Zwillinge vor ihrem angedachten Schicksal bewahrt hat. Der Tiber wird im Narrativ an dieser Stelle aktiv und nutzt die ihm angedachte Kontrolle seines Elements, um in einem ersten Schritt zunächst Hochwasser zu führen und somit für die Schergen des Amulius furchteinflößend und abschreckend zu wirken. Sie führen ihren Auftrag deshalb auch nur halbherzig aus und verlassen anschließend rasch den Ort. In einem zweiten Schritt trägt er dann durch Beruhigung des Wassers für das Überleben der Zwillinge und den Fortgang der Geschichte, die letztendlich in der Gründung Roms kulminiert, Sorge. Gleichzeitig ist die Aussetzung der neugeborenen Zwillinge das erste Lebensereignis, über welches berichtet wird. Weniger die eigentliche physische Geburt steht damit im Vordergrund, sondern diese, vorsichtig genannt, göttliche Errettung und Wiedergeburt.

In den bislang betrachteten ausführlichen Wiedergaben des Mythos wird das weitere Schicksal der Mutter wenig betrachtet.¹⁸³ In den Amores des Ovid¹⁸⁴ wirft sie sich ihr Schicksal bedauernd selbst in die Fluten des Anio und wird von diesem auf- und zur Frau genommen. In einem Fragment des Quintus Ennius hingegen ist die Rede davon, dass auch Rhea Silvia in den Tiber geworfen, aber von diesem errettet und zur Frau genommen wurde.¹⁸⁵ Beiden Versionen ist gemein, dass der Flussgott scheinbar auf eigene Initiative Rhea Silvia von dem ihr widerfahrenden Unrecht erlösen kann und sie gleichzeitig von der menschlichen in die göttliche Sphäre zu transferieren vermag.

179 Dion. Hal. ant. 1,79,4–5.

180 Plut. Rom. 3,4 *βρύματι καὶ τραχυνόμενον*.

181 Plut. Rom. 3,5 *τοῦ δὲ ποταμοῦ κατακλύζοντος ἢ πλημμύρα τὴν σκάφην ὑπολαβοῦσα καὶ μετεωρίσασα πρῶτως κατήνεγκεν εἰς χωρίον ἐπιεικῶς μαλθακόν, ὃ νῦν Κερμαλὸν καλοῦσι*.

182 Liv. 1,4,4 *Forte quadam divinitus*.

183 Bei Plut. Rom. 9,1 erscheint sie befreit nach der Wiederherstellung der Herrschaft des Numinator. Vgl. SPANNAGEL 1999, 179 Anm. 580.

184 Ov. am. 3,6,45–83.

185 Porph. Hor. c. 1,2,18 = Enn. ann. 1,39 nach SKUTSCH 1985, 75.

2 Das Grabmal aus dem Umfeld des Statilius Taurus

Parallel zur Untersuchung der verschiedenen Varianten der literarischen Überlieferung der mit den zur Gründung der Stadt selbst führenden historisch mythologischen Ereignisse werden im Folgenden die Bildzeugnisse einer nahsichtigen Analyse unterzogen. Hierbei werden neben den szenisch-narrativen Darstellungen auch Befunde einbezogen, die durch die Angabe mythologischer Beifiguren eine eindeutige Identifizierung ermöglichen, selbst aber nicht in einem erzählerischen Bildzusammenhang stehen. Dies trifft vor allem auf die Mehrzahl der sicher identifizierbaren rundplastischen Tiberdarstellungen zu, die daher hier nicht vorrangig diskutiert werden. Zunächst wird die Analyse eines Frieses gewählt, der die kleine Grabanlage aus dem Umfeld der Familie des Statilius Taurus in Rom schmückte und mehrere Darstellungen des Tibers in myth-historischem Narrativ zeigt.

1875 wurden bei Ausgrabungen der *Società Fondaria Italiana* zwischen den Licinischen Gärten und der stadtwärtigen Seite des Vorplatzes der Porta Maggiore in Rom Teile eines größeren Gräberfelds ausgegraben, das sich nördlich der Via Labicana-Praenestina erstreckt.¹⁸⁶ Die Ausgrabungen förderten sowohl das Columbarium der Statilier mit über 700 Loculi und einem reichen epigraphischen Befund zu Tage,¹⁸⁷ als auch eine Reihe von weiteren meist kleineren Grabanlagen mit einer Nutzung vom späten 1. vorchristlichen bis in das 3. Jhd. n. Chr. In einer dieser, im sorgfältigen Retikulatmauerwerk der 2. Hälfte des 1. Jhds. v. Chr. ausgeführten Grabanlagen,¹⁸⁸ die dem Umfeld der Familie des Statilius Taurus¹⁸⁹ zugewiesen werden kann,¹⁹⁰ wurde, vermutlich auch aufgrund der noch erhaltenen Decke, ein gut erhaltener Freskenschmuck entdeckt. Im Inneren des nur 2,90 × 1,95 m messenden Raumes erhielten sich nicht nur Deckenmalereien des 3. Jhds. n. Chr. mit Fortuna im zentralen Rundfeld und weiteren Figuren wie Apollon, Herakles, Hippolytos, Phaidra und nicht weiter benennbaren weiblichen Figuren,¹⁹¹ sondern, im oberen Drittel der Seitenwände über den Urnenloculi, auch ein gemalter Fries in Freskotechnik, der im Folgenden im Mittelpunkt der Diskussion steht.

186 Siehe hierzu BRIZIO 1876.

187 Neben der o.g. Grabungspublikation vgl. zum Grabmal der Statilier und dem epigraphischen Befund vgl. LTUR IV (1999), 299 s.v. Sepulcrum: Statilii (D. Manciola); BORBONUS 2014, 194–196 m. w. Literatur; NASH 1962, 359–369; CIL 06, 06213–06621, 33083–33190.

188 Zuletzt zum Grabmal zusammenfassend BORBONUS 2014, 189–190 mit Nachdruck der eindrucklichen Schnittzeichnung nach Parker. Zur genauen Lage des Grabmals im Kontext der sonstigen aufgedeckten Strukturen ist der schematische Plan bei NASH 1962, 360 Abb. 1136 sehr aufschlussreich. Das Grabmal liegt nicht direkt an einer größeren Straße, sondern wird über kleinere Nebenwege erschlossen und ist von ähnlichen Grabmälern umgeben.

189 PIR² S 853.

190 LA REGINA 1998, 51.

191 Zur Deckenmalerei vgl. die Abbildungen bei NASH 1962, 366–369 Abb. 1149–1152; sowie PARKER 1879, Abb. 3312–3316.

Der Erhaltungszustand des Frieses¹⁹² (Abb. 14–17) ist durch Umbauarbeiten im Zuge einer Renovierung des gesamten Grabmals einschließlich der Neugestaltung der Decke zu Beginn des 3. Jhds. n. Chr. stark beeinträchtigt worden, da die Wände durch Pickung für das Auftragen einer neuen Putzschicht vorbereitet wurden, welche letztendlich nicht mehr ausgeführt wurde. Zudem sind Teile des Frieses an der West- und Nordseite durch den nachträglichen Einbau eines Treppenzugangs beschädigt und zerstört worden. Nach der Auffindung im Jahr 1875 sind diese Teile der Wanddekoration 1876 aus dem Grabmal entfernt und zunächst in das Magazin des Thermenmuseums verbracht worden, von dem sie dann in die Ausstellungsräume des Palazzo Massimo alle Terme überführt wurden. Leider ist der heutige Erhaltungszustand der Malereien noch schlechter als zum Zeitpunkt der Auffindung und vor allem die zum leichteren Verständnis und zur Benennung der dargestellten Szenen wichtigen erklärenden Beischriften sind seit der ersten Dokumentation völlig verloren gegangen.¹⁹³ Das Fresko war in seiner ursprünglichen Anlage also keinesfalls ein schriftloses Zeugnis, welches von seinem Betrachter eine genaue Kenntnis des, wie dargestellt, in vielen unterschiedlichen Varianten existierenden historisierenden Mythenstoffs verlangte. Vielmehr wird durch die Verknüpfung von geringen Textmengen, die zur Identifizierung maßgeblicher Einzelfiguren und Gruppen führen, Last von den bildlichen Darstellungen genommen. Diese müssen daher nicht durch die Schaffung oder Verwendung von individueller, unterscheidbarer und wiedererkennbarer Ikonographie für alle maßgeblichen Einzelpersonen die Erkennbarkeit der Szene gewährleisten, sondern können sich freier bewegen und spezifisch-ikonographische Elemente dosierter einsetzen. Der szenische Erzählfluss wirkt durch diese doppelte Möglichkeit der Identifikation vielfach belebter und weniger überladen. Die Szenenauswahl ist daher leichter in den mythischen Gesamtzusammenhang einzuordnen und erlaubt auch dann die Verknüpfung mit einem geschlossenen Narrativ, sollte der Betrachter eine leicht abweichende Version vor Augen haben.

Der Freskenfries ist insgesamt entgegen der sonst üblichen Lese- und Sehrichtung von links nach rechts, von rechts beginnend zu lesen bzw. zu betrachten. Die szenischen Darstellungen sind nur knapp 40 cm hoch und an den Rändern jeweils von roten Rahmungen eingefasst. Die ersten, vom Betrachter aus gesehen rechten Szenen der Westwand (Abb. 14), also in Richtung der nordwestlichen Ecke, sind

192 Zum Fries allgemein, BRIZIO 1876, 8–24; NASH 1962, 359–365 m. Abb. 1139–1148 u. w. älterer Literatur; HELBIG 1969, 461–464; KLEMENTA 1993, 65–66; LA REGINA 1998, 51–58 m. w. Literatur; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 81–83; LORENZ 2016, 162–164. Ob der Fries, wie von FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 83 Anm. 522 in Anlehnung an BRIZIO 1876, 11 vorgeschlagen, erst sekundär in dem Grabmal verbaut wurde, ist m. E. nicht mehr zweifelsfrei zu klären, da die entsprechenden *in situ*-Befunde durch die Abnahme der Friese beschädigt wurden und eine klärende photographische Dokumentation nicht vorliegt. Die allein aufgrund der Abmessungen vorgeschlagene sekundäre Verbauung bleibt daher hypothetisch und m. E. die *lectio difficilior*. Allerdings wären auch bei einer Zweitverwendung keine interpretatorischen Auswirkungen für die Kontextualisierung im Bereich der Grabausstattung zu erwarten.

193 Die Erhaltung der Beischriften war schon bei Entdeckung des Monuments fragmentarisch vgl. BRIZIO 1876, 14. Sie erlaubte dennoch in einigen Fällen die exakte Benennung des Dargestellten.

wohl durch die Erneuerungsarbeiten gänzlich verloren gegangen und die Szene beginnt mit einer stark verblassten Darstellung von mindestens sechs männlichen Figuren in kurzen Tuniken beim Transport und Versatz von Steinblöcken zu einer Mauer. Im Vordergrund links vor der im Entstehen begriffenen Mauer steht eine weibliche Figur in langem, aber ärmellosem, rotem Gewand mit über dem Kopf gelegtem ursprünglich bläulichem Manteltuch. In ihr kann sowohl die Stadtgöttin als meines Erachtens auch Lavinia, die Namenspatronin der Stadt, erkannt werden.¹⁹⁴ Auf diesem ersten Freskostück ist demnach die Gründung der ersten Stadt Lavinia nach der Ankunft der Trojaner in Latium dargestellt. Daran schließt sich links ein Kampfgetümmel an. Ganz rechts wendet sich ein nackter Krieger mit langrechteckigem Schild und kurzem Schwert zur Flucht. Die Übermacht der zwei ihm gegenüberstehenden Gegner, in Rüstungen mit rundem Hoplitenschild, ist zu groß und zwei seiner Mitstreiter sind bereits tot zu Boden gesunken.¹⁹⁵

Die klare Differenzierung der Kämpfenden, Nackte stehen in griechischer Tradition gerüsteten Gegnern gegenüber, lässt wenig Raum für Interpretationen. Hier kämpfen Trojaner gegen Einheimische, die auch mit einer erklärenden Beischrift versehen waren,¹⁹⁶ und somit als Rutuler anzusprechen sind. Unmittelbar nach dieser Szene endet das kurze Fragment der Westwand. Die vollständig erhaltene Südwand (Abb. 15) beginnt auf der rechten Seite ebenfalls mit einer Schlachtszene, über deren Zusammengehörigkeit, mit der der Westwand keine eindeutige Aussage getroffen werden kann.¹⁹⁷ Von rechts schwebt Viktoria heran, um einen ihr entgegenkommenden trojanischen Krieger zu bekränzen, während in seinem Rücken der Kampf weiter tobt und nackte Krieger von beiden Seiten bedrängt und niedergemacht werden. Am linken Rand der Szene, diese abschließend, sitzt

194 HELBIG 1969, 461; KLEMENTA 1993, 65; LORENZ 2016, 163 sprechen sich für eine Identifikation als Stadtgöttin aus. LA REGINA 1998, 51 verweist nur noch neutral auf die Ähnlichkeit dieser Szene zu der Mauerbauszene der Südwand, die sitzende weibliche Gestalt mit Mauerkrone dort ist aufgrund der spezifischen Ikonographie sicher als Stadtgöttin anzusprechen. Zwischen ihrer Ikonographie und der stehenden weiblichen Figur sind allerdings Unterschiede in Habitus und Attributen festzustellen. Vor allem die fehlende Mauerkrone sowie die unterschiedliche Gewanddrapierung schwächen die Identifikation mit einer Stadtgöttin. Denkbar wäre deshalb auch die neue, zweite Ehefrau des Aeneas und Namensgeberin der ersten Stadt der Trojaner in Latium, Lavinia.

195 Die Zugehörigkeit des zentral am Boden sitzenden Kriegers zu einer der beiden Parteien ist nicht klar zu erkennen. Form des Schildes und der erkennbare Waffenrock lassen jedoch die Zugehörigkeit zur siegreichen Partei naheliegen. Die beiden toten Gegner sind nur verdeckt angegeben und befinden sich größtenteils hinter dem Verwundeten. Verluste sind in diesem Kampf auf beiden Seiten zu beklagen, wenn auch in ihrer Ausgestaltung – Tod gegenüber Verwundung – unterschiedlich stark akzentuiert.

196 BRIZIO 1876, 15 nennt RVTVLI.

197 HELBIG 1969, 461 und diesem folgend KLEMENTA 1993, 65 sehen keine Unterteilung in zwei unterscheidbare Kämpfe. LA REGINA 1998, 51–54 legt diese nahe. BONANOME 1996, 162 m. Anm. 2 sieht allerdings auch die Möglichkeit, die hier dargestellten Kampfszenen, analog zu Dion. Hal. ant. 1, 63–64, in die dort beschriebenen zwei Kämpfe zwischen Trojanern und Latinern auf der einen und Rutulern auf der anderen Seite aufzuteilen.

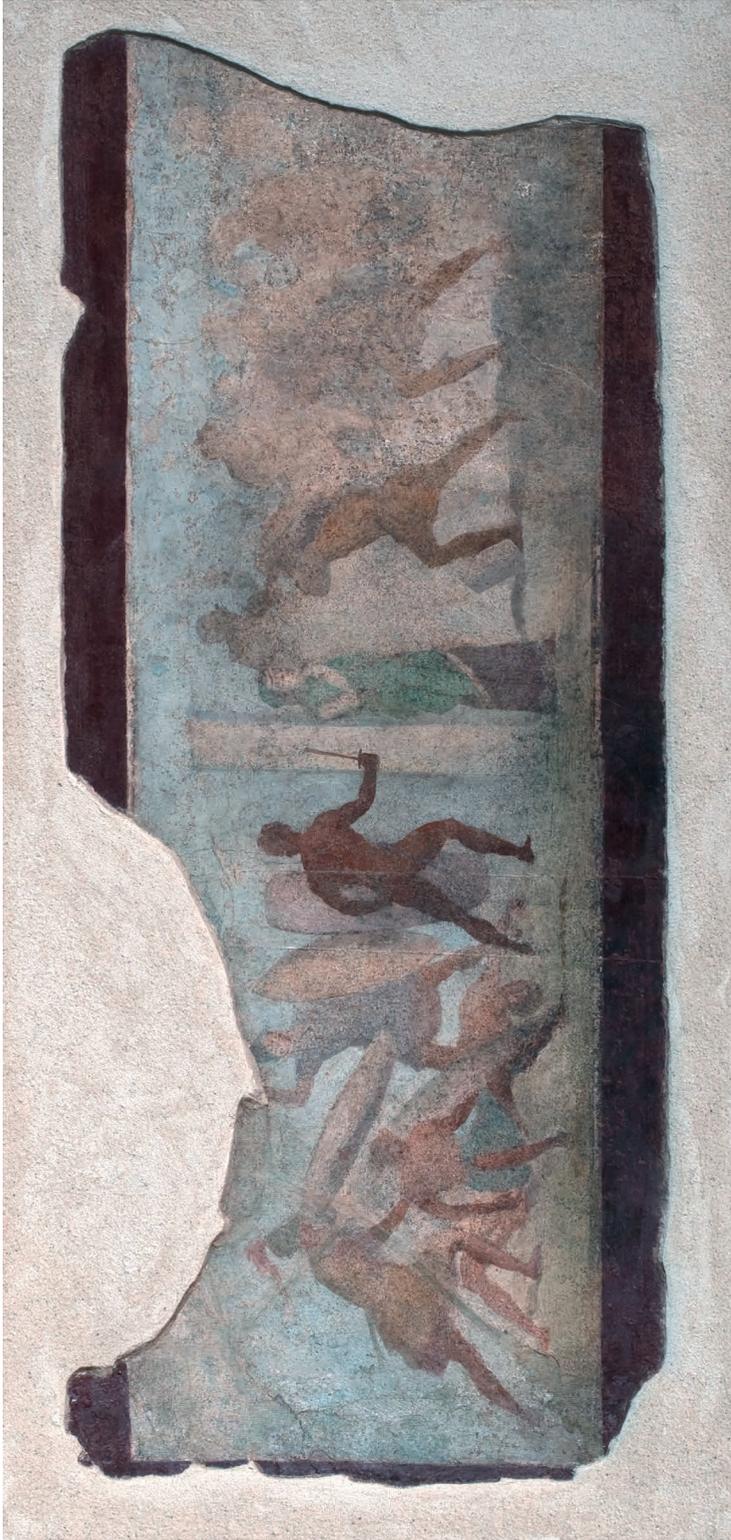


Abb. 14 Fries der Westseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1286, Foto: Museo Nazionale Romano



Abb. 15 Fries der Südseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1287, Foto: Museo Nazionale Romano



Abb. 16 Fries der Ostseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1288, Foto: Museo Nazionale Romano



Abb. 17 Fries der Nordseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1289, Foto: Museo Nazionale Romano



Abb. 18 Detail der Südseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1287, Foto: Museo Nazionale Romano

eine männliche, bärtige Figur auf dem Boden (Abb. 18). Sie ist erkennbar nicht in das Kampfgeschehen verwickelt, unbewaffnet und bis auf einen um die Lenden und auf das linke Bein gelegten blauen Mantel nackt. Im Haupthaar sind Reste einer vegetabilen Bekrönung zu erkennen, vermutlich Schilf, und die Rechte ist angewinkelt vor die Brust geführt. Aufgrund einer mittlerweile zerstörten Beischrift¹⁹⁸ ist er als Flussgott Numicius zu benennen. Sein Kopf ist dem vor ihm liegenden Kampfgeschehen zugewandt, das er offensichtlich wahrnimmt, auch wenn er nicht weiter damit zu interagieren scheint. Die aufrechte Sitzhaltung drückt zudem ein höheres Maß an aufgebrachter Energie und/oder Anteilnahme aus als die bei Flussgöttern häufigere lagernde Haltung. Der Inhalt der Szene ist spätestens durch die Aufnahme des Numicius eindeutig bestimmbar. An seinen Ufern kämpften die Trojaner und die mit ihnen verbündeten Latiner abermals gegen die Rutuler, die den König von Caere, Maecentius, zur Hilfe gerufen haben.

Nicht dargestellt ist das ebenfalls mit diesem Kampf verbundene Ende des Aeneas; er kann eventuell in dem rechten, zu Viktoria hineilenden Kämpfer erkannt werden,¹⁹⁹ aber einen Hinweis auf sein weiteres Schicksal enthält die Darstellung nicht. In der folgenden Szene ist er jedenfalls nicht mehr mit von der

198 ROBERT 1878, 247.

199 Vgl. vorsichtig HELBIG 1969, 461.

Partie. Sein Sohn und Nachfolger Ascanius²⁰⁰ ist mit dem Anführer der Gegenseite zusammengekommen, um die Folgen des Waffengangs zu besprechen, an dessen Ende eine weitere Mauerbauszene steht. Diese ist weit besser erhalten als das Fragment auf dem westlichen Fresko und unterscheidet sich nur in kleinen Details von diesem. Wiederum tragen im Vordergrund Männer in kurzen Tuniken quaderförmige Blöcke und andere Baumaterialien heran, die von weiteren Männern hinter der aufgehenden Mauer versetzt werden. Im Vordergrund ist diesmal sicher die Stadtgöttin zu erkennen. Sie sitzt vor der Mauer, in einen roten Mantel über einem langen blauen Untergewand gehüllt. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Mauerkrone und betrachtet den Fortgang der Arbeiten. In Verknüpfung mit der vorangegangenen Kampf- und Friedensszene wird in dieser erneuten Stadtgründung diejenige von Alba Longa zu erkennen sein.

Den linken Abschluss des Freskos der südlichen Innenwand bildet eine durch vorbereitende Pickungen und weitere Ausbleichungen stark zerstörte Innenraumszene. Im Vordergrund sitzt mit dem Rücken zum Betrachter auf einem nicht näher erkennbaren Sitz eine weibliche Gestalt, die nur mit einem langen, um die Hüfte gelegten Mantel bekleidet ist. Ihren Kopf hat sie nach rechts zu einem ponderiert stehenden jungen Mann gewendet, dem sie die Rechte entgegenstreckt. Der im dunklen Mantel gekleidete Jüngling erwidert diese Geste, ohne jedoch seinen Kopf zu ihr hinzuwenden. Über einen etwaigen Gegenstand in der Hand kann leider aufgrund einer die Stelle zerstörenden Pickung keine Aussage getroffen werden. Hinter dieser Vordergrundszenen sind noch vier weitere ähnlich gekleidete Frauen zu sehen: in der Mitte eine sitzende und zwei stehende, die in gegenseitiger Kommunikation begriffen sind, sowie rechts davon eine weitere, die mit dem Oberkörper ins Bild kommt. Die Frauen scheinen mit der im Vordergrund stattfindenden Interaktion wenig gemein zu haben. Durch die starken Zerstörungen ist die Interpretation dieser Kammerzene schwierig und wird unter anderem mit der Teilung des Besitzes von Alba Longa und Lavinium in Verbindung gebracht.²⁰¹

Die groben Pickungen stören auch das ganze Fresko der Ostwand (Abb. 16). Es ist in seiner ganzen Breite erhalten und zeigt ganz rechts eine Gruppe von stehenden und sitzenden Frauen, die sich um und hinter eine im Vordergrund sitzende Frau zu gruppieren scheinen. Unmittelbar neben ihr und vor der links folgenden Thronszene steht eine männliche Gestalt. Abgeschlossen wird diese Szene von einem auf einem Thron sitzenden Mann mit in der Linken aufgestütztem Zepter. Ein Begleiter des Thronenden hält sich im Hintergrund bereit. Anschließend an diese Szene sind rechts zwei sich schnellen Schrittes entfernende Gestalten in kurzen Tuniken zu erkennen, die sich offenbar in Furcht von dem in der Mitte stattfindenden Ereignis entfernen. Hier ist ganz rechts eine herabschwebende geflügelte weibliche Gestalt (Viktoria) zu erkennen, die sich ebenso wie ein junger

200 ROBERT 1878, 251.

201 So HELBIG 1969, 462. Folgt man dieser Ansicht, wäre die im Vordergrund abgewandt sitzende weibliche Figur eine weitere Ortsgottheit, die an dieser Stelle aktiv in die Vermittlung irdischer Streitigkeiten einzugreifen versuchte.



Abb. 19 Detail der Ostseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo
Inv. 1288, Foto: Museo Nazionale Romano

Krieger einer leider sehr schlecht erhaltenen Frau in ihrer Mitte nähert. Auf einer zum Zeitpunkt der Entdeckung der Fresken angefertigten Umzeichnung²⁰² ist die Szene besser erkennbar dokumentiert. Viktoria entschleiert die junge Frau, während der Gerüstete sie bereits am Arm führt. Ein Wasserkrug ist scheinbar achtlos zu Boden gefallen. Links abgeschlossen wird die Szene von zwei weiteren Beobachtern (Abb. 19): im Vordergrund vor einem Baum lagert, nur mit einem blauen Manteltuch um die Beine bekleidet eine bärtige männliche Figur. Das Haar wird, wie bei Numicius, von einer vegetabilen Krone abgeschlossen, während die Linke wohl einen Schilfzweig hält. Hinter ihm steht eine weibliche Figur mit unter der Brust gegürtetem Gewand und einem Füllhorn über der Schulter. Diese Szene erklärt auch die vorangehende: Mars überrascht die wasserholende Rhea Silvia am Tiber und Viktoria hilft ihm dabei, sie zu entschleiern, während der Flussgott selbst ebenso wie die hinter ihm stehende Fortuna als stille Beobachter fungieren. Ist in dieser Szene die Vereinigung von Mars und der Vestalin Rhea Silvia angedeutet, so ist in der vorausgehenden wahrscheinlich der Beschluss des Usurpators Amulius dargestellt, die einzige Tochter seines Bruders Numitor, des rechtmäßigen Königs von Alba Longa, zur Vestalin zu weihen. Im selben Kontext wird nun auch die nachfolgende Szene zu verorten sein. Schlecht erhalten sind noch fünf Personen zu erkennen. In der Mitte thront eine männliche Figur wohl mit

202 BONANOME 1996, Taf. 3 Abb. 6.

aufgestütztem Kopf, die zu beiden Seiten je eine Zweiergruppe rahmt, rechts davon und sich abwendend zwei Frauen – eine stehend, die andere sitzend – links davon zwei stehende Männer. Gute Gründe sprechen dafür, hier die Entdeckung und Verurteilung der von Mars geschwängerten Vestalin Rhea Silvia durch ihren Onkel Amulius zu erkennen, auch wenn der schlechte Erhaltungszustand keine weiteren Bildaussagen erlaubt.

Der abschließende Fries der Nordwand (Abb. 17) ist, wie der der Westwand, ebenfalls unvollständig und im rechten Bereich wieder durch Pickungen entstellt. Die erste Szene ist zudem durch das Fehlen des zentralen Motivs stark beeinträchtigt. Erkennbar ist nur noch rechts eine auf felsigem Untergrund sitzende männliche Figur mit aufgestütztem Kopf im Trauergestus²⁰³ sowie eine weitere Figur links der zentralen Fehlstelle. Die Interpretation dieser Szene gestaltet sich entsprechend schwierig. Aus dem Erzählzusammenhang und der chronologischen Reihung der Szenen des Freskos käme hier am ehesten eine Darstellung der Bestrafung der Rhea Silvia in Frage.²⁰⁴ Besser erhalten und nicht von Pickungen betroffen ist die nächste Szene, welche die Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus in den Tiber zeigt. Zwei Männer nähern sich von rechts dem Fluss, dessen Wasser durch ein breites blaues Band dargestellt ist. Sie halten gemeinsam eine flache Holzkiste mit den beiden Kindern und sind im Begriff, diese auf das Wasser zu setzen. Links davon lagert der mit einem blauen Hüftmantel bekleidete Flussgott Tiberinus (Abb. 20). Gestützt auf seinen linken, ein Ruderblatt haltenden Arm, streckt er die Rechte in Richtung der gerade dem Wasser überlassenen Zwillinge aus. Die weit ausholende Armbewegung und die in der Richtung korrespondierende Kopfhaltung des Tiber zeigen ein in den Fresken singuläres Maß an Interaktion einer Bereichsgottheit mit den übrigen Handlungsabläufen.²⁰⁵ Die zentrale Rolle des Flusses ist in dieser Szene gleich zweifach ins Bild gesetzt. Zunächst steht der wasserreiche Strom im Mittelpunkt der Aussetzung der Zwillinge²⁰⁶ und ihrer darauffolgenden Rettung; die pure Angabe des Wasserlaufs allein vermag im Bild jedoch nicht zu zeigen, wie es um das weitere Schicksal der Kinder bestellt ist. Dafür bedarf es des Flussgottes und seines gebieterischen Einsatzes. Die aus-

203 Das Aufstützen des Kopfes auf die Hand als Zeichen einer eher introvertierten Trauer für Frauen ist wohl in der frühklassischen Kunst zunächst in ostgriechischen Grabstelen, vgl. die Stele einer sitzenden Frau aus Sinope im Archäologischen Museum von Kastamonu bei GERMINI – KADER 2006, 48 Abb. 2.24, präsent. In der Figur der Penelope wird dieser Gestus ab der Mitte des 5. Jhd. v. Chr. auch in der Rundplastik weiterentwickelt und auch in der attischen Sepulkralkunst und Vasenmalerei verwendet, zusammenfassend SOJC 2005, 77–82; GERMINI – KADER 2006. In augusteischer Zeit entsteht ein neues Interesse an diesem Motiv, wovon der Beginn der römischen Kopien der sog. Trauenden Penelope kündigt. Offenbar wird in diesem Zusammenhang bereits im Vorfeld dieses Motiv nicht mehr genderspezifisch verwendet.

204 So auch HELBIG 1969, 463; dem folgend KLEMENTA 1993, 65. Eine Deutung der Szene im Blick auf die Lupercalpisode, wie sie BRIZIO 1876, 21 vorschlägt, ist, wie LA REGINA 1998 zeigt, ob der internen Chronologie des Freskos zu verwerfen. Vgl. BONENOME 1996, 166 m. Anm. 11.

205 Vgl. MEYERS 2009, 244.

206 Zu den Quellen zum Tiberhochwasser bei der Aussetzung vgl. Kap. B.I.1.



Abb. 20 Detail der Nordseite, Rom Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 1289, Foto: Museo Nazionale Romano

gestreckte Rechte und das aktive Beobachten der Aussetzung zeigen gleichsam den Übergang der Verantwortung für die Zwillinge an. Gerade noch in der Gewalt der beiden Männer, die sie auf Geheiß ihres Königs aussetzen, sind sie zugleich im Begriff, in die Gewalt des Flussgottes überstellt zu werden. Mit seiner aktiven Teilnahme nimmt er sie wohlwollend unter seine Hut und bewahrt sie somit vor dem grausamen Akt des Ertränkens. Der Fluss(gott) ist folglich in diesem Bild der alles bestimmende Akteur, der das weitere Geschehen unumkehrbar prädestiniert. Durch das Attribut des Steuerruders wird dies noch weiter unterstrichen. Neben der hier unpassend wirkenden Schifffahrtsassoziation²⁰⁷ liegt die Möglichkeit nahe, durch das Steuerruder die Handlungsautorität des Tibers in diesem Fall nochmals zu akzentuieren und seine Rolle für den glücklichen Ausgang zu betonen. Die letzte noch erhaltene Szene der Nordwand zeigt neben einer stark verblassten sitzenden Figur links²⁰⁸ zwei stehende Hirten. Die Szene wird in der Forschung bisher als pastorale Szene des Hirtenlebens der beiden Zwillinge gedeutet.²⁰⁹ Über den Abschluss der Szenenfolge kann ebenfalls nur spekuliert werden. Betrachtet man die narrative Folge der Darstellungen mit Episoden der

207 So KLEMENTA 1993, 218.

208 Nach BONANOME 1996, 166 ist die Figur als weiblich mit über den Kopf gezogenen Schleier zu deuten. Eine weitergehende Interpretation oder Benennung bietet auch sie nicht an.

209 HELBIG 1969, 463; BONANOME 1996, 166; LA REGINA 1998, 56.

ersten Stadtgründung (Lavinium), der Kämpfe der Trojaner gegen die siegreichen Indigenen, die anschließenden Bündnisse zwischen beiden Parteien, die Ankündigung der Geburt der Zwillinge Romulus und Remus bis hin zu deren Aussetzung und Heranwachsen, so wäre eine weitere Stadtgründungsszene, vergleichbar mit den bereits besprochenen, oder eine andere, eng mit der Gründung Roms verbundene Handlung ein konsequenter Abschluss.²¹⁰

Betrachtet man nun szenenübergreifend die Ikonographie und das dargestellte Handeln der in den unterschiedlichen Szenen auftretenden Flussgötter, so lassen sich unterschiedliche Konzepte und Ausgestaltungen der Einbindung und Kommunikation in die Handlung erkennen.²¹¹ Numicius folgt dem Schlachtgetümmel zwar aufrecht sitzend, ansonsten aber weitgehend passiv. Von der aktiv handelnden Rolle als wesentlicher Akteur in der Entrückung und Apotheose des Aeneas in dieser Schlacht, wie sie in den Schriftquellen mitunter anklingt, ist wenig zu sehen (Abb. 18).²¹² Vielmehr bleibt festzustellen, dass gerade an dieser Stelle die Erzählung auf den gemeinschaftlichen Erfolg der Latiner und ihrer Verbündeten über die Feinde fokussiert ist. Der kollektive militärische Erfolg steht über dem individuellen Schicksal. Entsprechend handelt der Flussgott, der in seiner anthropomorphen Gestalt vorrangig das Kampfgeschehen betrachtet. Seine Rolle als aktiver Akteur kann nur in Verbindung mit der Kenntnis der literarischen bzw. mündlichen Überlieferung erschlossen werden, die durch die Namensbeischrift vorausgesetzt ist. Es ist die Namensbeischrift, nicht aber ikonographische und habituelle Details sowie distinktives Handeln, die den Flussgott identifiziert und eindeutig in der ihn darstellenden Szene situiert. Sie erlaubt dem Betrachter, je nach Kenntnis des Mythenstoffs, auch weitere Verknüpfungen mit nicht dargestellten Szenen im Sinne eines subtilen Andeutungsprozesses.

Eine ähnlich beobachtende Rolle nimmt der Tiber in der Darstellung des Aufeinandertreffens von Mars und Rhea Silvia ein. Ruhend und gelagert dargestellt sind sowohl er als auch die hinter ihm stehende Fortuna nicht aktiv an der sich vor ihnen entwickelnden Handlung beteiligt, sondern bezeichnen den Ort des Geschehens im Sinne einer in den nachfolgenden Szenen wiederkehrenden Örtlichkeit. Auch trägt er wenig zur zusätzlichen Identifikation der Szene bei, da diese durch die Kombination von Viktoria, gerüstetem Mars und der zentralen weiblichen Gestalt im zeitgenössischen narrativen Kontext von Mythenerzählungen aus der Frühzeit bereits hinreichend geklärt ist.²¹³ Ganz anders stellt sich der Fall

210 HELBIG 1969, 463.

211 MEYERS 2009, 244–246 übersieht die Vielzahl der narrativen Integrationsmöglichkeiten und liest die bärtigen, gelagerten Flussgottdarstellungen als Synthese aus hellenistischem gelagertem Typus und einem von archaischen und klassischen theriomorphen Darstellungen beeinflussten etruskisch-italischen Typus.

212 Dion. Hal. ant. 1,64,4; Liv. 1,2,5; Ov. met. 14,595–604.

213 Auch wenn an dieser Stelle einzuwenden ist, dass von einer weit verbreiteten und allseits bekannten Bildfassung dieser Mythenszene in der nicht-ovidischen Fassung, vgl. Ov. fast. 3,17–24, aufgrund der spärlichen Bildzeugnisse nicht gesprochen werden kann, vgl. LIMC VII (1994) 619 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). Einen guten Überblick zur chronologischen Einordnung der Mars – Rhea Silvia Szenen bietet ALBERTSON 1987, 455–458.

jedoch bei der Aussetzung der Zwillinge im Tiber dar. Hier erscheint der Fluss verdoppelt als Akteur, sowohl in Form von naturgewaltigem Wasser als auch in präfigurierter anthropomorpher Göttergestalt. Durch die aktiv wohlwollende Aufnahme von Romulus und Remus in seinem beruhigt dargestellten Herrschaftselement Wasser, in dem auch der kleine Nachen der Zwillinge sicher fahren kann,²¹⁴ hat er entscheidenden Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung. Er ist in dieser Darstellung demnach über die Verortung oder Benennung der Szene hinaus maßgeblicher Träger der Erzählung.

Versucht man nun den gemalten Fries innerhalb der überlieferten spätrepublikanischen und augusteischen Grabausstattungen zu verorten, so ist zunächst die geringe Dichte an Grab- oder Columbariumsbefunden mit aufwendigeren Innenausstattungen wie Malereien für das letzte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. auffällig.²¹⁵ Die erhaltenen Malereibefunde zeichnen sich, wie das eben besprochene Beispiel, in der Regel durch eine hohe Bildqualität aus. Als etwa zeitgleiche Vergleiche für mythologisch-narrative Szenen bieten sich vor allem die beiden Columbarien auf dem Gelände der Villa Doria Pamphili an.²¹⁶ Im sogenannten *colombario maggiore*²¹⁷ läuft – ebenfalls im oberen Bereich, konkret zwischen der vierten und fünften Reihe von Lokuli an Wand B sowie zwischen dritter und vierter Reihe an Wand D – ein schmaler gemalter Fries. Die einzelnen mythologischen Szenen sind jedoch nicht untereinander narrativ verbunden: an Wand B werden die Bestrafung der Dirke, der Kentaurenkampf des Herakles, die Befreiung des Prometheus und die Tötung der Niobiden gezeigt, an Wand D Oknus und der Esel.²¹⁸

Im 1984 ebenfalls auf dem Gelände der Villa Doria Pamphili entdeckten Columbarium des C. Scribonius Menophilus besteht die Wanddekoration, neben den zeittypischen Girlandenketten, Stillleben, idyllischen Landschaften und Tierdarstellungen, im oberen Bereich auch aus einem offenbar umlaufenden fi-

214 Ein kleiner Hinweis darauf wäre auch das in diesem Zusammenhang und im Gegensatz zur Szene mit Rhea Silvia hinzugekommene Steuerruder in der Linken des Gottes. Durch den spärlichen, aber jeweils im Zusammenhang mit der beobachteten bzw. interagierenden Szene stehenden Einsatz von Attributen der dargestellten Götterfiguren ist hier vielleicht eine weitere Ebene der Interpretation möglich. Das Füllhorn der Fortuna mit seiner Fruchtbarkeitssymbolik im Zusammenhang mit der Begegnung von Rhea Silvia und Mars stünde dann analog als Bildchiffre für den daraus folgenden Zwillingssegnen. Vgl. Kap. B.II.2.

215 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 164, 167. BORBONUS 2014 listet in seinem Katalog auch wenige sicher in frühaugusteische Zeit datierbare Befunde auf.

216 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 40–45 K10 und K11; BORBONUS 2014, 203–207 Nr. 33 und 34. Die übrigen bei FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 164 in frühaugusteische Zeit datierten Grabanlagen mit Malereien zeigen keine narrativen Szenen, sondern meist Einzelmotive oder Figuren.

217 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 40–43 K10; BORBONUS 2014, 203–205 Nr. 33, jeweils mit älterer Literatur.

218 Eine ähnliche Ausstattung zeigt auch das etwas spätere (vermutlich tiberische) Grab des Pomponius Hylas. Vgl. hierzu FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 97–101 K 44; BORBONUS 2014, 181–182 Nr. 14.

gürlich-narrativen Fries.²¹⁹ Die Lesung des Frieses ist noch nicht endgültig geklärt, es wurde jedoch von Seiten des Bearbeiters eine Deutung im Rahmen des römischen Gründungsmythos angedacht.²²⁰ Ohne eine eigene eingehende Analyse der Wanddekoration ist keine weitergehende Aussage möglich. Es sei an dieser Stelle nur angemerkt, dass für den Columbariumsfries – auch jenseits des Gründungsmythos von Rom – auch eine andere myth-historische Erzählung aus der Frühzeit denkbar wäre und er somit einen Hinweis auf die Verbreitung solcher Bildthemen im zeitgenössischen Grabkontext liefern könnte. Solche Darstellungen sind bisher zwar nicht häufig in der frühaugusteischen Grabausstattung belegt, wären aber eben nicht singulär. Vielmehr mag an dieser Stelle der Grabinhaber maßgeblich Eigeninitiative gezeigt haben. Dass die bildliche Verhandlung der römischen Gründungslegende in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit unabhängig von der Szenenauswahl und dem Kontext grundsätzlich ein im öffentlichen Raum geläufiges Thema war, ist nicht erst durch die Ausstattung des Augustusforums²²¹ und den Giebelschmuck des dortigen Mars Ultor-Tempels, um den es im Folgenden gehen soll, offensichtlich. Vielmehr kulminieren ein seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. spürbar steigendes Interesse und eine öffentliche Behandlung dieses Stoffes²²² in der Prinzipatsideologie des Augustus²²³ mit seinen vielfältigen Rekursen auf die römische Frühzeit in allen Bildgattungen, sowohl im großen öffentlichen Rahmen als auch im kleinen, privaten Umfeld.

3 Der Giebel des Mars-Ulto-Tempels

Wie bereits angesprochen ist die Behandlung der myth-historischen Frühzeit Roms ein wesentlicher Bestandteil der bildlichen und statuarischen Ausstattung des Augustusforums und des damit unmittelbar verbundenen Tempels des Mars Ultor.²²⁴ Anders als für Teile des architektonischen Schmucks, sowohl des Forums als auch des Tempels,²²⁵ fehlen vom figürlichen Schmuck des Tempeläußeren die entsprechenden Fragmente. Eine Möglichkeit zur Rekonstruktion des Giebels und Dachschmucks bieten daher allein antike Abbildungen. Seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind Relieffragmente bekannt, die bei Ausgrabungen im süd-

219 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 44 Abb. 24.

220 CATALI 1996, 42. Leider lässt die angekündigte ausführliche Publikation der Wanddekoration bis heute auf sich warten, so dass eine Überprüfung dieser Vermutung nicht möglich ist. Vgl. hierzu FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, 45 mit Anm. 231; BORBONUS 2014, 206.

221 Hierzu SPANNAGEL 1999.

222 Stellvertretend hierzu sei nur an die zunehmende Romulusangleichung des C. Julius Caesar in den Jahren des Bürgerkriegs gegen Gn. Pompeius Magnus erinnert. Vgl. CLASSEN 1962, 199; WELWEI 1967; WILL 1992, 276 m. Anm. 42.

223 Zusammenfassend SCHNEIDER 1990, 204–205.

224 SPANNAGEL 1999, 16.

225 Vgl. zum Tempel GANZERT 1996.



Abb. 21 Historische Ansicht der Gartenfassade der Villa Medici, 1848-52, New York The Metropolitan Museum of Art Inv. 2005.100.799, Foto: Eugène Constant

lichen Bereich der Via Lata gefunden wurden.²²⁶ Sie gelangten zunächst in die Sammlung Della Valle und später in den Besitz der Medici, die sie in der Gartenfassade ihrer römischen Villa einbauen ließen (Abb. 21). Heute sind sie unter dem Namen Valle-Medici-Reliefs bekannt.²²⁷ Die größeren Fragmente zeigen neben Prozessionen von Priestern auch Opferhandlungen vor Tempeln, die an-

226 FUCHS 2011, 139 m. Anm. 6. Die Diskussion um die Zuordnung der Fragmente sei hier nur kurz gestreift: KOEPEL 1982; KOEPEL 1983, 73 stellen klar, dass die in der älteren Forschung stets bemühte *Ara Pietatis Augustae* ein „Geisterbau“ sei und nie existiert habe. FUCHS 2011 bestätigt diese Ansicht und nimmt eine Neudatierung der Relieffragmente in neronische Zeit vor. Der ursprüngliche Bau bleibt auch bei ihr anonym, plausibel ist nur die Zweitverwendung und Umarbeitung der Stücke im Zuge der Errichtung des *Arcus Novus* durch Diokletian; vgl. zum *Arcus Novus* LAUBSCHER 1976; LTUR I (1993) 101–102 s. v. *Arcus Novus* (M. Torelli).

227 KOEPEL 1983, 72–79, 98–116 Nr. 12–23 inkl. der 1923 und 1933 an der Via Lata gefundenen Fragmente, die sich heute im Museo Nuovo Capitolino befinden.



Abb. 22 Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Valle-Medici-Reliefs in Gips, Rom Museo dell'Ara Pacis, Foto: C. Rossa, D-DAI-ROM-77.1739

hand ihrer Architektur und ihres Giebelschmucks eindeutig identifiziert werden konnten.²²⁸ Das hier zu behandelnde Relieffragment mit ursprünglich achtsäuliger Tempelfassade ist im Zusammenhang mit seiner Zweitverwendung umgearbeitet worden (Abb. 22). Dabei wurde die linke Seite des Tempels abgearbeitet, sodass heute nur sieben Säulen erhalten sind und auch die linke Ecke des Giebelfeldes und der höchstwahrscheinlich dort spiegelbildlich zur anderen Seite anzunehmende Akroter fehlen. Ferner wurden die zum Tempel heraufführenden Stufen zur Hälfte, sowie ein vor dem Tempel aufgestellter Altar, komplett abgearbeitet.²²⁹ Ansonsten hat sich die figürliche Ausgestaltung des Giebelfeldes kom-

228 So HOMMEL 1954, 22–30; ZANKER 1968, 14; KOEPEL 1983, 75; LA ROCCA 1994, 273; FUCHS 2011, 142; dagegen mit alter Deutung auf den Tempel des Divus Augustus SIEVEKING 1907, 189–190; sowie mit Deutung auf das Sacarium Divi Augusti ad Capita Bubuli TORELLI 1982, 73–76.

229 KOEPEL 1983, 98.

plett erhalten, wenngleich es durch Witterungseinflüsse bereits gelitten hat, so dass einzelne Details heutzutage nicht mehr erhalten sind. Die Komposition und Ikonographie der Giebelfiguren erlauben die Benennung des dargestellten Tempels. Es ist nach mittlerweile einhelliger Forschungsmeinung der Tempel des Mars Ultor auf dem Augustusforum zu erkennen.

Dargestellt sind insgesamt sieben Figuren, die sich ohne Überschneidungen und mit deutlich angegebenen Zwischenräumen, gleichmäßig über das gesamte Giebfeld verteilen. Extremitäten und Köpfe einzelner Figuren können dabei über das Profil des Schräggesims hinausreichen, ohne jedoch die Konsolen des Gesims zu überdecken oder zu schneiden.

Die linke Giebelecke ist, wie gerade erwähnt, durch Abarbeitungen beschädigt. Diese ziehen sich bis in den Beinbereich der hier dargestellten, nach links gelagerten männlichen Figur. Sie trägt kein Obergewand, sondern nur ein um die Hüften und die Beine geschlungenes Manteltuch. Mit der Linken stützt sie sich auf einem kleinen Stück felsigen Untergrunds ab und richtet auf diese Weise den Oberkörper weiter auf, als es bei einem ausgestreckten Lagern möglich gewesen wäre. Die rechte Hand ist, ohne dass sie erkennbar einen Gegenstand hielt, zum rechten Knie geführt. Der bartlose Kopf ist entgegen der Richtung des Lagerns zur Giebelmitte gedreht und betrachtet gleichsam die dortige Szenerie. Von Hommel wurde die Figur in Analogie zu weiteren Berggottheiten als Mons Palatinus gedeutet.²³⁰ Voraussetzung dieser Benennung ist allerdings die Identifizierung der rechts anschließend sitzenden männlichen Figur. Sie sitzt ebenfalls auf erhöhtem, höchstwahrscheinlich natürlichem Untergrund und ist leicht nach vorne gebeugt. Der linke Ellenbogen ist auf die rechte Hand gestützt, weitergehend stützen der linke Unterarm und die linke Hand den ebenfalls bartlosen Kopf. Das Widerlager zum linken Unterarm bildet ein kurzer Stab, der schräg von der rechten Hand zum Boden geführt wird. Die Kleidung der Figur ist heutzutage nicht mehr zu erkennen. Die Beschreibung von F. Matz vom Ende des 19. Jhd. ist an dieser Stelle sehr viel aufschlussreicher.²³¹ Er beschreibt aus der Nahansicht eine männliche Figur, bei ihm Anchises, mit gegürtetem Ärmelchiton, Hosen und phrygischer Mütze sowie Hirtenstab. Es ist daher in dieser Figur am ehesten ein phrygischer Hirte zu erkennen und seine Deutung als Romulus als Augur, wie sie schon Hommel vertreten hat, auszuschließen. Vielmehr ist dem Vorschlag M. Torellis und R. Schneiders, hier Iulus Ascanius zu erkennen,²³² zuzustimmen.

230 HOMMEL 1954, 29 m. Anm. 265; ihm folgend ZANKER 1968, 14 und KOEPEL 1983, 100. Die Identifizierung ist jedoch stark abhängig von der Benennung der neben ihm abgebildeten sitzenden Figur.

231 MATZ 1882, 29.

232 Die Deutung auf Romulus beruht allein auf der Verwandtschaft der Darstellung des Sitzenden mit dem Giebelbild des Quirinus-Tempels, erhalten in einem Relieffragment im Museo Nazionale Romano, HOMMEL 1954, 9–21; KOEPEL 1984, 51–53 Nr. 21, das das *augurium augustum* des Stadtgründers zeigt; vgl. zur Diskussion KOEPEL 1984, 15. Für die Deutung auf Iulus Ascanius schon TORELLI 1982, 77; mit Verweis auf die Beschreibung von F. Matz SCHNEIDER 2012, 108–109. Torelli bietet auch eine etwas andere Deutung der gelagerten Figur, für ihn ist hier das *palatium* als Ortsgottheit dargestellt.

In der Giebelmitte schließen sich drei aufrecht nebeneinanderstehende Figuren an, wobei die mittlere, männliche Figur deutlich größer ist, sowohl als die beiden ihn flankierenden weiblichen Figuren als auch die sitzenden oder lagernden Figuren. Sie steht aufrecht direkt in der Giebelmitte und ist nur mit einem um die linke Schulter und die Hüfte geschlungenen Manteltuch bekleidet, so dass die Brust größtenteils nackt bleibt. Die Rechte hält ein in etwa mannshohes Zepter, während auf dem linken Unterarm sowie der Armbeuge ein Schwert, klar erkennbar am dicken Knauf, aufliegt. Auf dem Kopf, der einen stark verriebenen Bart zeigt, ist zudem noch ein Helm mit dreifachem Helmbusch angegeben. Im Zentrum des Giebelfelds steht der Gott des Tempels, Mars Ultor.²³³ Zu seiner Rechten und zwischen ihm und dem Ahnherrn der Iulier steht ebenfalls frontal nach vorne gewandt eine weibliche Figur im Chiton mit Hüftmantel und Zepter in der Linken. Auf ihrer Schulter sitzt eine kleine geflügelte Gestalt, so dass sie zweifelsfrei als Venus mit Amor angesprochen werden kann. Die Dreiergruppe abschließend steht zur Linken des Mars eine weitere weibliche Gestalt, ebenfalls in Chiton mit Mantel. Ihre Attribute sind unterschiedlich gut zu erkennen. In ihrer Linken trägt sie ein gut erhaltenes Füllhorn, während rechts das in der Literatur einhellig beschriebene Steuerruder fast völlig unkenntlich ist.²³⁴ Daran anschließend und in Symmetrie zur linken Seite befindet sich wieder eine sitzende Gestalt. Die weibliche Figur trägt einen Chiton, der von der rechten Schulter und Brust gerutscht ist und diese frei lässt. Neben dem Brustpanzer, auf dem sie sitzt, lehnt noch ein Rundschild, auf den sie ihre linke Hand gelegt hat, während die Rechte eine Lanze greift.²³⁵ In ihr ist zweifellos die Stadtgöttin Roms, Roma, zu erkennen. Die Symmetrie der Giebelkomposition endgültig abschließend ist im rechten Giebelzwickel ein nach rechts gelagerter Mann dargestellt. Der aufgerichtete Oberkörper ist unbedeckt und nur die Beine von einem Manteltuch umgeben. Die Linke ist zum Knie geführt und liegt dort locker auf, während der rechte Arm leicht angewinkelt auf ein Gefäß gestützt ist, aus dem Wasser hervordringt. Im Bereich des Gefäßes hat eine nicht mehr sicher zu identifizierende Pflanze ihren Ursprung, die aufrecht über die Armbeuge emporwächst. Der bärtige Kopf des Mannes ist ebenfalls zur Giebelmitte gewandt. Über eine Haarbekrönung kann allerdings trotz des guten Erhaltungszustands des Gesichts keine Aussage getroffen werden.

Wie bereits in der Beschreibung klar sichtlich wurde, unterliegt die Giebelkomposition einer streng befolgten Achsensymmetrie. Im Zentrum steht Mars Ultor, um ihn herum zwei weibliche Göttinnen, auf welche die beiden sitzenden Figuren Iulus Ascanius und Roma folgen. In den Ecken erscheinen dann die beiden gelagerten Orts- bzw. Bereichsgottheiten Mons Palatinus und Tiberinus.

233 Entgegen der Deutung von TORELLI 1982, 77, der hier Augustus mit Strahlenkrone erkennen wollte, ist bei genauer Betrachtung der dreibuschige Helm alternativlos.

234 Vgl. HOMMEL 1954, 28; ZANKER 1968, 14; KOEPEL 1983, 100.

235 HOMMEL 1954, 29; KOEPEL 1983, 101. Der Panzer ist stark verwittert und anhand der Photographien nur sehr schwer zu erkennen.

Die Grundproblematik in der Analyse der Giebelkomposition liegt, wie bereits vorgestellt, in der fehlenden Erhaltung auch nur von Fragmenten der Giebelfiguren.²³⁶ Überlegungen zur Größe der Figuren müssen daher allein auf der Grundlage der Rekonstruktion des Giebelfeldes und der Angabe der einzelnen Figuren in der Reliefwiedergabe gemacht werden. Betrachtet man vorab die Proportionen des Giebelfeldes so fällt auf, dass die Neigung des Schräggeisons in der Reliefwiedergabe in etwa 5° höher angegeben als anhand der Bauglieder zu rekonstruieren ist.²³⁷ Die Darstellung des Giebels ist daher etwas gestaucht und in die Vertikale verzerrt. Berücksichtigt man diese Beobachtung mit dem generellen Eindruck der wenig gedrängten Darstellung der Einzelfiguren bereits in der Reliefwiedergabe, so würde sich dies an einer maßstäblichen Rekonstruktion noch verstärken. Die Breite des Giebelfeldes, von Zwickel zu Zwickel beträgt knapp über 24 m bei einer Scheitelhöhe von etwa 3,35 m. Obgleich das Giebelfeld des Mars Ultor Tempels bereits eine im Vergleich eher flache Neigung des Schräggeisons aufweist²³⁸, sind die daraus folgenden Maße für die Giebelfiguren bereits kolossal und das zentrale Bild des Mars Ultor wäre beispielsweise über 3,5 m hoch.²³⁹ Es stellt sich darüber hinaus auch die Frage, ob neben der Stauchung der Darstellung weitere Anpassungen des Giebelbildes für die Reliefdarstellung erfolgt sind.²⁴⁰ Möglich wäre hier vor allem eine Reduktion der dargestellten Figuren aus Gründen der Lesbarkeit der Reliefdarstellung. Der Giebel des Tempels wäre dann ungleich belebter als seine Darstellung vorzustellen. Raum und damit Möglichkeit der Figurenhinzufügung ergäbe sich vorrangig zu beiden Seiten der zentralen Dreiergruppe, welches allerdings auf diese Weise den parataktischen und getrennten Charakter der einzelnen Figuren auflösen und verstärkt auf eine narrative Lesung des Giebels, oder einzelner Bestandteile hin zielen würde. Da sich mit der Ausnahme der wiederverwendeten, und im Giebel des Apollon Sosianus Tempel angebrachten hochklassischen Skulpturen einer Amazonomachie²⁴¹ keine frühkaiserzeitlichen Figurengiebel erhalten haben, bleibt man in der Frage der Komposition augusteischer Figurengiebel jedoch auf die Wiedergabe

236 So ist nur ein, allerdings für die Giebelrekonstruktion aufschlussreiches, Fragment des Horizontalgeisons erhalten, vgl. KOCKEL 1983, 428; GANZERT 1996, 197.

237 KOCKEL 1983, 428 benennt 15,5° Neigung, ein Wert der auch von GANZERT 1996, 197 m. Beil. 49a so bestätigt wird. Die Neigung in der Reliefwiedergabe beträgt hingegen etwa 20°, COLINI 1923, 324. KOCKEL 1983, 428.

238 Zum Vergleich die Neigung des Giebels des Saturntempels beträgt etwa 19,5°, vgl. PENSABENE 1984, 147 Abb. 85; die Neigung des Maison Carrée in Nîmes beträgt etwa 19°, AMY – GROS 1979, Taf. 20; die Neigung des Apollon Sosianus Tempels liegt nach der Rekonstruktion bei COLINI 1940, Abb. 25 ebenfalls bei ca. 20°, trägt allerdings auch einen wiederverwendeten Giebel welcher evtl. den Bauentwurf beeinflusst hat.

239 Hier wäre zu überlegen, ob bei solchen Maßen zusätzliche Maßnahmen zur Stabilisierung oder Gewichtsreduktion nötig gewesen sind.

240 Zur grundsätzlichen Akzentuierung bestimmter Bereiche in römischen Tempeldarstellungen in unterschiedlichen Bildmedien zusammenfassend FÄRBER 2014, 103–105, 125–126.

241 Vgl. LA ROCCA 1985; LA ROCCA 1988, 129–136; BERTOLETTI – CIMA – TALAMO 1999, 71–77.

in verschiedenen Reliefdarstellungen angewiesen. Ein kurzer Überblick über diese Zeugnisse vermittelt allerdings kein einheitliches Bild,²⁴² sodass an dieser Stelle weder ein Trend in Richtung narrativer oder interaktiver Giebeldarstellungen in augusteischer Zeit noch das Gegenteil ausgemacht werden kann.²⁴³

Wie angesprochen ist innerhalb der Giebelkomposition der Reliefwiedergabe keine narrative Handlung zu erkennen. Es sind zwar die Kopfwendungen der beiden äußeren gelagerten Gottheiten in Richtung der Giebelmitte auffällig, jedoch unterbleibt bei allen anderen Figuren jedes Anzeichen gegenseitiger Interaktion. Vielmehr stehen sie einzeln nebeneinander, um mit symbolhaftem Charakter eine jeweils eigenständige semantische Wirkung zu entfalten.²⁴⁴ Sie stehen dort als symbolische Stellvertreter für verschiedene Abschnitte der römischen Historie, von der mythischen Vorzeit bis zur Herrschaft des Augustus.²⁴⁵ Stellt man den Tiber in den Mittelpunkt der Betrachtungen, bietet dieser dem Besucher des Augustusforums verschiedene Anknüpfungspunkte, die – unterschiedlich stark ausgeprägt – auch mit Augustus in Verbindung zu bringen sind.²⁴⁶ Überschaubar man die recht zahlreichen Äußerungen und Arbeiten zum Bildprogramm des Augustusforums,²⁴⁷ so ist festzustellen, dass die beiden Bereichsgottheiten im Schatten des fast omnipräsenten Mars Ultor, Iulus Ascanius oder Aeneas stehen. Lediglich B. Campbell lässt sich kurz zu einer Zusammenfassung hinreißen und charakterisiert den Tiber als „*strong mentor and guardian of the Roman state and a symbol and guarantor of Rome’s prosperity and success*“.²⁴⁸ Diese recht allgemein gehaltenen Aussagen sollten jedoch präzisiert werden. Betrachtet man die Darstellung des Palatins in der vom Betrachter aus gesehen linken Ecke, so liegen vielfache Assoziationsmöglichkeiten nahe. Angefangen mit dem Ort des Lupercals

242 So zeigt die als Quirinstempel angesprochene Giebeldarstellung von einem flavischen Relief-fragment aus dem Thermenmuseum, vgl. HOMMEL 1954, 9–21, Abb. 1; KOEPPPEL 1984, 14–15, 51–53 Kat. Nr. 21, eine vielfigurige, nicht axialsymmetrische Szene; der sog. Tempel der Juno Regina (Hommel) auf dem Aventin auf einem claudischen Relief, vgl. HOMMEL 1954, 34–41, Abb. 6; KOEPPPEL 1983, 75–77; 109–110 Kat. Nr. 17, zeigt mehrere narrative Szenen, zusammenfassend zur Deutung KOEPPPEL 1983, 75–76. Ähnlich dem Mars-Ultor-Tempel zeigt auch die Darstellung des Giebels des Magna-Mater-Tempels auf einem anderen Relief der Valle-Medici Gruppe, vgl. HOMMEL 1954, 30–34, Abb. 4; KOEPPPEL 1983, 71–73, 101–103 Kat. Nr. 13, eine parataktische nichtnarrative Giebelkomposition.

243 Eine Tendenz die schon HOMMEL 1954, 53 eher beiläufig bemerkt.

244 ZANKER 1968, 14; ZANKER 1990, 204.

245 Eine tiefergehende Analyse der semantisch-programmatischen Wirkung und Aussage jeder Figur würde an dieser Stelle nur ablenken, vgl. hierzu HOMMEL, 1954, 22–30; TORELLI 1982, 77–78; SPANNAGEL 1999 zur Verbindung mit der Ausstattung des Forums und der Portiken; SCHNEIDER 2012, 107–109. Es soll sich daher im Folgenden auf die Bereichsgottheiten und vor allem auf den Tiber konzentriert werden.

246 Nur kurz zusammenfassend CAMPBELL 2012, 143 m. Anm. 182; vgl. HOMMEL 1954, 29; ZANKER 1990, 118–119, 199–200.

247 Bspw. SPANNAGEL 1999; ZANKER 1990, 196–217; ZANKER 1968; RICH 1998.

248 CAMPBELL 2012, 143.

und der legendären ersten Siedlungsgründung durch Romulus²⁴⁹ mit der bis in das 3. Jhd. n. Chr. erhaltenen und bewahrten angeblichen Hütte des mythischen Stadtgründers,²⁵⁰ entwickelte sich dieser Teil der Stadt zu einem kultischen und politischen Zentrum des Gemeinwesens und blieb zugleich als Wohnort der politischen Führungsschicht stets präsent.²⁵¹ Auch die angesiedelten Kulte, wie etwa derjenige der Victoria (seit 294 v. Chr.) und, direkt daneben, der Mater Magna (seit 204 v. Chr.), sind stark mit schicksalhaften Ereignissen in der römischen Geschichte verbunden.²⁵² Zu Lebzeiten des Augustus wiederum ist der Palatin eng mit dem Princeps selbst verknüpft, der dort nicht nur Tempel stiftet, wie den des Apollo Palatinus,²⁵³ sondern dort auch wohnt und damit zugleich die Tradition der römischen Kaiserresidenz begründet.²⁵⁴

Den Tiber mit der Person des Augustus direkt zu verbinden ist schwieriger. Grundsätzlich kann man der oben erwähnten sehr summarischen Interpretation der Tiberdarstellung zustimmen, sie aber um einige Punkte erweitern. Im Vordergrund der Ausstattung des Augustusforums steht, wie gesehen, eine breite Verhandlung mythischer und historischer Vorbilder und Ahnherren,²⁵⁵ zum einen bezogen auf das römische Gemeinwesen an sich, zum anderen klar bezogen auf das julische Geschlecht und dessen trojanisch-göttliche Abstammung, die im Giebel des Tempels nochmals stark durch Iulus Ascanius verdeutlicht wird. Der Tiber spielt in beiden Diskursfeldern schon in der römischen Gründungssage, vor allem in der vergilischen auf Augustus zugeschnittenen Fassung des Aeneas-Mythos, eine bedeutende Rolle. So erscheint er dem Ahnherrn des julischen Hauses persönlich im Traum, weissagt das weitere Schicksal und auch sein übriges Verhalten erscheint freundlich gegenüber den neuangekommenen trojanischen Flüchtlingen.²⁵⁶ Das römische Gemeinwesen ganz grundsätzlich bedingend ist seine weitere Rolle in im Kontext der Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus. Durch ihre wundersame Errettung im über die Ufer getretenen Strom ermöglicht er erst die Stadtgründung. Die Verbindung zum Tiber ist daher – wie beim Palatin – nicht nur auf Augustus persönlich zugeschnitten, sondern geht darüber hinaus: Der Tiber ist Garant für Rom, ebenso wie es der Palatin ist, und stellt hier dessen elementares Gegenstück dar. Wasser und Land, in diesem Fall

249 Cass. Dio 1,5,1; Plin. nat. 3,66–67; Tac. ann. 12,24; RYKWERT 1988, 97–99; LTUR IV (1999) 207–209 s. v. Roma Quadrata (F. Coarelli); COARELLI 2012, 145–160.

250 Dion. Hal. Ant. 1,79,11; Plut. Rom. 20,5–6; CARANDINI 2002, 94–99, 707–711.

251 Hierzu zuletzt COARELLI 2012, 287–394.

252 COARELLI 2012, 249–282; Ov. fast. 4,258.

253 RGDA 19.

254 In dieser Verknüpfung schon erkannt von TORELLI 1982, 77; ZANKER 1990, 204. Wobei die von M. Torelli angesprochene Verbindung von trojanischem und augusteischem *palatium* in zweierlei Hinsicht in Zweifel zu ziehen ist. Zunächst hängt diese stark von der Interpretation der sitzenden Gestalt als Iulus und nicht Romulus ab, zum anderen bliebe auch in einem solchen Fall der trojanische Charakter des *palatium* zumindest diskussionswürdig.

255 Vgl. vor allem SPANNAGEL 1999; sehr summarisch ZANKER 1968.

256 Vgl. Kap. B.I.1. Verg. Aen. 8,31–69; Verg. Aen. 7,29–36.

Berg und Fluss, definieren genau dasjenige, was Rom ausmacht. Beide Bereichsgötter stehen in diesem Zusammenhang daher nicht nur für das topographische Setting der Umgebung, sondern geben darüber hinaus weitläufige Anknüpfungs- und Verknüpfungspunkte historischer und mythischer Art²⁵⁷, die es dem antiken Beobachter in bemerkenswerter Weise offenhalten, welche Schlüsse er aus ihrer Bildverwendung konkret ziehen möchte.²⁵⁸

4 Römische Gründungsmythen auf Schmuckaltären.

Der Altar von Ostia und die *Ara Casali*

Im zweiten Jahrhundert, genauer ab hadrianischer Zeit, werden auf römischen Schmuckaltären auch mythologische Sinnbezüge weitergehend behandelt.²⁵⁹ In diesem Zusammenhang erscheinen erstmals auch auf dieser Objektgruppe Darstellungen des römischen Gründungsmythos. An dieser Stelle ist vor allem auf zwei Stücke hinzuweisen, zum einen den sog. „Altar von Ostia“ im Palazzo Massimo (Abb. 23–24),²⁶⁰ zum anderen die sog. *Ara Casali* in den vatikanischen Museen (Abb. 25–28).²⁶¹

Der Altar von Ostia wurde 1880 in Ostia in Zweitverwendung im Sacellum am Piazzale delle Corporazioni gefunden und gelangte von dort in das römische Nationalmuseum.²⁶² Der quadratische Altar²⁶³ trägt an allen vier Seiten figürlichen Reliefschmuck. Die Vorderseite zeigt Mars und Venus als Ehepaar mit Hymenaios,²⁶⁴ auf den Seitenfeldern sind links Eroten mit den Waffen des Mars und rechts Eroten auf einem Wagen zu sehen. Das hier im Zentrum stehende Relief befindet sich auf der Rückseite: Eingerahmt von den üblichen Girlanden, die von den an den oberen Ecken dargestellten Widderköpfen lose herabhängen, ist

257 Vgl. für das gesamte Augustusforum SPANNAGEL 1999, 364. Gerade diese für das gesamte römische Staats- und Gemeinwesen so elementaren Orte eignen sich, um beispielhaft die von M. Spannagel angesprochene Verbindung von Kult, Mythos und Geschichte zu beleuchten. Nicht nur in den Ahnherren und der Aufzählung verdienter Triumphatoren finden sich Beispiele für die vermeintlich in Augustus im Übermaß vorhandenen Tugenden. Auch Rom selbst, Roma und die beiden Bereichsgottheiten, die in einer Weise die Keimzellen darstellen, sind mit seiner Vergangenheit verbunden. Folgt man der von SPANNAGEL 1999, 362–363 angedachten Symmetrie der zu verbindenden Hauptaussagen des Bildprogramm, *pietas* und *virtus*, so ist die Giebelkomposition darüber hinausgreifend. Für beide Bereichsgötter ist, wie gezeigt werden konnte, eine Einbindung sowohl in den genealogischen als auch in den politisch-historischen Bereich gleichermaßen möglich.

258 Für das gesamte Forum schon sehr treffend von ZANKER 1968, 26 bemerkt.

259 DRÄGER 1994, 123.

260 DRÄGER 1994, 231–233 Nr. 76.

261 DRÄGER 1994, 250–251 Nr. 90.

262 DRÄGER 1994, 232.

263 Zur typologischen Einordnung und Besprechung der übrigen Ornamentik DRÄGER 1994, 231.

264 DRÄGER 1994, 231.



Abb. 23 Frontseite des Altars von Ostia, Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 324, Gipsabguss Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München Inv. DL 78, Foto: H. Glöckler, MFA-M073-27-1993



Abb. 24 Rückseite des Altars von Ostia, Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo Inv. 324, Gipsabguss Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München Inv. DL 78, Foto: H. Glöckler, MFA-M073-29-1993

die folgende Szene durch Landschaftsangaben scheinbar in mehrere Ebenen oder Register eingeteilt. In der linken oberen Bildecke erscheint, nur zur Hälfte sichtbar und scheinbar aus der unter ihm liegenden Felsformation hervortretend, eine jugendliche Gestalt in Tunica und mit einem randlosen Filzhut. Ihr Blick wendet sich nach rechts und mit der linken umfasst sie einen kleinen Baumstamm. Direkt unter ihr sitzt ein frontal dargestellter Adler mit geöffneten Schwingen ebenfalls auf dem Felsen. Unter ihm sind allerlei Kleintiere wie eine Maus, ein Hase sowie einige Pflanzen angegeben. Rechts der eben besprochenen Figuren des Adlers und des jungen Mannes sind in voller Gestalt und im schnellen Schritt nach rechts zwei Männer in Tuniken, mit umgehängten Schultermänteln und dem schon bekannten randlosen Hut dargestellt. In ihrer Linken tragen sie jeweils ein knorriges gebogenes Holzstück, wohl das Wurfholz eines Hirten.²⁶⁵ Beide, der junge bartlose in der Mitte sowie der ältere am rechten Bildfeldrand, blicken nach schräg links unten und erblicken dort in einer Höhle, anders ist der angedeutete Felsüberhang darüber nicht zu deuten, die säugende Wölfin mit den beiden Zwillingen. Rechts neben dieser Gruppe liegt nach links gelagert eine weitere, ältere männliche Gestalt. Sie ist bis auf einen um die Hüften und Beine geschlungenen Mantel nackt. Der Oberkörper ist kräftig durchmodelliert und stützt sich mit dem rechten Arm auf eine Urne, aus der frontal Wasser quillt. Der bärtige Kopf ist leicht nach hinten gelehnt und von Schilfpflanzen bekrönt, die die Gestalt auch in ihrer rechten Armbeuge hält.

Die Benennung der dargestellten Figuren bereitet kaum Probleme. Sowohl die Hirten als auch der Tiber sind in ihrer Ikonographie sowie im Kontext der säugenden Wölfin mit den Zwillingen eindeutig. Einzig die aus dem Felsen emporkommende Gestalt ist etwas exzeptioneller. Hier tritt eine andere Bereichsgottheit gerade aus ihrem Element hervor: Der Palatin ist im Begriff, seine anthropomorphe Gestalt zu erlangen, um der Szenerie am Fuße seines Hügels beizuwohnen, ohne allerdings klar erkennbar in Aktion oder Interaktion zu treten. Ähnlich verhält sich auch die Rolle des Tibers in der rechten unteren Bildecke. Durch die zurückgelehnte Haltung, die auch mit der Kopfwendung korrespondiert, erscheint seine Aufmerksamkeit nicht auf die Wölfin mit den Zwillingen, sondern vielmehr in Richtung des diese überwachenden Adlers des Jupiters gelenkt. Eine über diese Blickbeziehung hinausgehende Vernetzung des Flussgottes mit der Handlung ist nicht zu erkennen. Vielmehr erscheint der Gott durch die ihn umgebende leicht vorspringende Felsangabe über seinem Haupt und den aufgerichteten Oberkörper fast getrennt von der übrigen Szenerie. Diese hier angedeutete sphärische Entzückung erscheint im Rahmen der myth-historischen Darstellungsthematik auf dem Altar von Ostia erstmals in der römischen Bildkunst.²⁶⁶

265 HELBIG 1969, 223. Ihre Herde ist in Form einer einzelnen kauernenden Ziege auch noch angegeben.

266 Die Beobachtung irdischer Vorgänge durch sphärisch, etwa durch Höhlen oder ähnliches getrennte Bereichsgottheiten ist allerdings im beginnenden 2. Jhd. n. Chr. keine Seltenheit, vgl. bspw. die Trajans- und Marcussäule, Kap. A.II.

Durch die auf dem Altar angebrachten Inschriften²⁶⁷ ist der Kontext der Weihung und Wiederverwendung rekonstruierbar. In der älteren Inschrift²⁶⁸ auf der Front des Altarkörpers werden als Dedikanten ein Freigelassener eines kaiserlichen Freigelassenen sowie seine beiden Söhne genannt. Auch die Datierung des Werks auf das Jahr 124 n. Chr. ist durch die Angabe von Datum und Consulatsinhabern möglich. Ein Hinweis auf eine Gottheit wird nicht explizit epigraphisch ausgedrückt. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die entsprechende Gottheit, Mars, durch das Bildprogramm des Altars klar zu identifizieren ist. Auf der Vorderseite wird Mars demnach vor allem in seiner Verbindung zu Venus beleuchtet und die beiden treten als Paar gemeinsam auf. Er erscheint hier nicht in seiner Funktion als Krieger, sondern, wie E. Simon richtig bemerkt hat, in einer genealogischen Funktion.²⁶⁹ Die beiden Darstellungen an den Nebenseiten sind nur von geringem narrativem Charakter und nehmen Bezug auf die Darstellung der Vorderseite, in der Mars seine Kriegsrüstung gerade nicht benötigt und deshalb den Eroten zum Spielen überlassen kann. Die Rückseite vervollständigt das genealogisch angelegte Programm: Mars erscheint zwar nicht selbst, steht aber im Zusammenhang der hier gezeigten Auffindung seiner Söhne am Fuß des Palatins unweit des Tiberufers. Für die Zweitverwendung als Weihung an Silvanus wird eine zweite, nur noch fragmentarisch erhaltene Inschrift auf der linken Nebenseite und ebenfalls an der Vorderseite angebracht. Das Bildprogramm scheint zunächst nicht zu Silvanus zu passen,²⁷⁰ stellt aber kein weiteres Hindernis dar. Inwieweit die ländliche Mythenszene die Auswahl zur Wiederverwendung im privaten Kontext beeinflusst hat, ist meines Erachtens nicht zu klären.²⁷¹ Vielmehr lässt sich aus dem Befund Folgendes sicher erschließen: Die ursprüngliche Weihung ist, wie O. Dräger festgestellt hat, anhand der Inschrift klar als öffentliches Monument anzusprechen,²⁷² dessen Aufstellung und sicherlich auch Ausschmückung Teil eines politischen Verfahrens gewesen sind. Die szenische Darstellung dieses Teils der römischen Gründungssage inklusive der dargestellten Bereichsgottheiten im Kontext der genealogischen Funktion des Mars im Bildprogramm der Ara kann daher als passendes Sujet für öffentliche Weihungen angesprochen werden. Gleichmaßen ist durch den eher privateren Charakter der Wiederverwendung in einem *sacellum* der *sacomari* ein Beleg dafür erbracht, dass dieses Bildprogramm Anklang sowohl im öffentlichen Raum als auch in eher geschlossenen Kollegien gefunden hat.

267 CIL 14, 00051.

268 DRÄGER 1994, 232 überzeugend gegen HELBIG 1969, 223–224.

269 HELBIG 1969, 223.

270 So DRÄGER 1994, 233 schon richtig erkannt.

271 HELBIG 1969, 224 spekuliert in diese Richtung. Wäre wirklich diese Darstellung maßgeblich gewesen, so wäre zu vermuten, dass einfach der gesamte Altar umgedreht verwendet worden wäre. Dies ist aber nicht der Fall, da die Weihinschrift oben an der ursprünglichen Vorderseite und einer Nebenseite angebracht wurde.

272 DRÄGER 1994, 232.

Auf einem weiteren Altar aus dem zweiten Viertel des 2. Jhd. n. Chr., heute im Cortile Belvedere der Vatikanischen Museen (Abb. 25–28),²⁷³ sind ebenfalls auf den Nebenseiten Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis und dem römischen Gründungsmythos dargestellt. Die sogenannte *Ara Casali* wurde wohl kurz vor 1600²⁷⁴ auf dem Caelius in Bereich der Villa Millini gefunden und gelangte von dort zunächst in den Besitz der Familie Casali, deren Namen sie heute noch trägt. 1772 gelangte sie dann unter Papst Pius VI. in die päpstliche Sammlung im Vatikan.²⁷⁵ Über den weiteren archäologischen Kontext des Altars ist leider nur wenig bekannt²⁷⁶ und auch die auf der Vorderseite angebrachte Inschrift *Ti(berius) Claudius / Faventinus / d(onum) d(edit)*²⁷⁷ lässt wenig Rückschlüsse auf die ursprüngliche Verwendung zu. Nur so viel lässt sich sagen, dass der Altar einst als Geschenk oder Geschenkträger an die Gottheit selbst diente. Die Inschrift ist zentral auf der dadurch zu identifizierenden Vorderseite (Abb. 25) in einem Kranz aus Eichenblättern angebracht. Darunter ist die Darstellung eines leicht bekleideten Paares auf einer Kline zu erkennen. Zumindest die weibliche Figur ist mit einer Kette um die erhobene Rechte offenbar an das Möbelstück gefesselt und auch der gesenkte Kopf ihres männlichen Partners hinter ihr auf der Kline zeugt von einer wenig glücklichen Situation. Begleitet werden beide von zwei geflügelten Erosen, die entweder den niedergeschlagenen Mann tröstend umfassen oder denselben bittenden Handgestus zeigen wie die Frau. Sie interagiert mit der links oberhalb des Eichenkranzes gezeigten männlichen Figur im vierspännigen Wagen mit Strahlenkrone, während rechts oberhalb eine weitere männliche Figur mit Filzkappe in kurzer Tunica und mit einer großen Schmiedezange im linken Arm auf das Geschehen herabblickt. Die Szene ist eindeutig: Der Sonnengott Sol im Wagen hat Vulcan den Ort der amourösen Zusammenkunft seiner Gattin Venus mit Mars verraten und dieser die beiden in Ketten gelegt.²⁷⁸ Mars ist erneut nicht in kriegerischer oder rühmender Weise dargestellt, sondern wird ertappt und öffentlich entblößt. Auf den nicht viel später ausgearbeiteten Nebenseiten²⁷⁹ sind dann Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis und der Gründung Roms angebracht worden.

273 HELBIG 1963, 216–218; DRÄGER 1994, 250–251 m. weiterer Literatur.

274 ALBERTSON 2012, 122 m. Anm. 1. DRÄGER 1994, 250 geht noch von einem Fund um die Mitte des 17. Jhd. aus.

275 Museo Pio Clementino Inv. 1186.

276 ALBERTSON 2012, 122 verweist nur auf den generellen Kontext der dortigen architektonischen Befunde. Neben dem üblichen Gemisch an Werkstätten, Lagerhäusern und Wohnquartieren sind wohl auch größere Häuser bedeutender Familien anzusiedeln.

277 CIL 06, 31098. Die Inschrift selbst steht auf Rasur und ist daher sekundär angebracht worden, wahrscheinlich im Rahmen der unten zu thematisierenden erst späteren Ausarbeitung der hier hauptsächlich zu behandelnden Neben- und Rückseiten. Über die ursprüngliche Weihinschrift ist nichts bekannt.

278 Hom. Od. 8,266–366.

279 Hierzu DRÄGER 1994, 125, 138, 250 gegen ALBERTSON 1990, 313; ALBERTSON 2012, 122–151. Stilistisch sind die Reliefs nicht in severische Zeit einzuordnen, wie bei HELBIG 1963, 217 vorgeschlagen.

Die beiden seitlichen Seiten zeigen jeweils drei Register und die Rückseite aufgrund einer fehlenden Sockelleiste²⁸⁰ sogar deren vier. Auf der rechten Nebenseite (Abb. 26) beginnt die Darstellung im oberen Register mit den Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite, jeweils an Habitus und Attributen eindeutig zu identifizieren, in Begleitung des Götterboten Hermes, vor einem in freier Berglandschaft sitzenden jungen Mann in phrygischer Tracht. Hierin ist unschwer das Parisurteil zu erkennen.²⁸¹ Im mittleren Register erscheint links Athena hinter dem zentral vorrückenden Herkules, der mit Rundschild und Schwert auf einen rechts stehenden Gerüsteten eindringt. Zu seinen Füßen ist seine Keule gleichsam aufrecht schwebend dargestellt. Unterhalb seines Gegners ist ein nach hinten gestürzter Gefallener auszumachen, über dessen Leichnam der Kampf entbrannt ist. Die Darstellung des Herkules rückt diese Szene chronologisch vor das oberhalb dargestellte Parisurteil. Zu sehen ist höchstwahrscheinlich ein Ausschnitt aus dem ersten trojanischen Krieg, vielleicht der Kampf des Herkules gegen den trojanischen König Laomedon.²⁸² Wieder im Kontext des homerischen trojanischen Krieges ist die Szene des untersten Registers anzusiedeln.²⁸³ Im zweispännigen Wagen prescht von links ein gerüsteter Krieger heran, den sein Kontrahent am rechten Bildrand erwartet. Eine sichere Benennung der Kämpfenden ist leider nicht möglich.²⁸⁴

Auf der linken Nebenseite (Abb. 27) sind ebenfalls drei Register ausgeführt. Im Obersten sprengen zwei Viergespanne dahin, von denen das linke einen Gefallenen hinter sich zieht. Im Hintergrund ist links ein Torbogen angegeben, in dem neben einer frontal dargestellten Frau mit teilweise entblößter Brust und offenem Haar zwei weitere weibliche Köpfe zu erkennen sind, ebenfalls mit gelösten Haaren. Der gefallene trojanische Held Hector wird hier um die Mauern Trojas geschleift und von Trojanerinnen betrauert. Das mittlere und untere Register der linken Nebenseite sind im Gegensatz zu den anderen Registern als eine fortlaufende Szene zu erkennen. Es ist – von der linken Seite des mittleren Registers ausgehend – ein Opferzug dargestellt, der rechts unten von einem Trompeter angeführt wird. Am Ende werden zwei Pferde von jeweils einer Person am Halfter geführt, während davor zwei Frauen mit verhülltem Haupt von je einem geführten Stier gerahmt sind. Wahrscheinlich handelt es sich um die Leichenfeier für den gefallenen Achill mit dem Menschenopfer der gefangenen Polyxena, das nach der Einnahme von Troja stattfand.²⁸⁵

280 DRÄGER 1994, 250.

281 Zum Parisurteil vgl. LIMC VII (1994) 176–188 s. v. *paridis iudicium* (A. Kossatz-Deissmann).

282 Apollod. bibl. 2,5,9; HELBIG 1963, 216; DRÄGER 1994, 250.

283 Vor allem der urtümliche Streitwagen ist typisch für Helden des homerischen Krieges, vgl. HELBIG 1963, 216.

284 DRÄGER 1994, 250 schlägt Ares und Diomedes vor.

285 Ovid. met. 13,441–480, mit dieser Deutung auch HELBIG 1963, 217; DRÄGER 1994, 250. Hierin eine Darstellung des Opferzuges des jährlichen römischen Rossopfers *equus october* zu sehen, wie ALBERTSON 2012, 128–130 vorschlägt, und damit den Bereich der mythologischen Darstellungen zu verlassen, ist meines Erachtens nicht stichhaltig.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt



Abb. 25 Frontseite der Ara Casali, Musei Vaticani Inv. 1186, Foto: C. Rossa, D-DAI-ROM-74.515

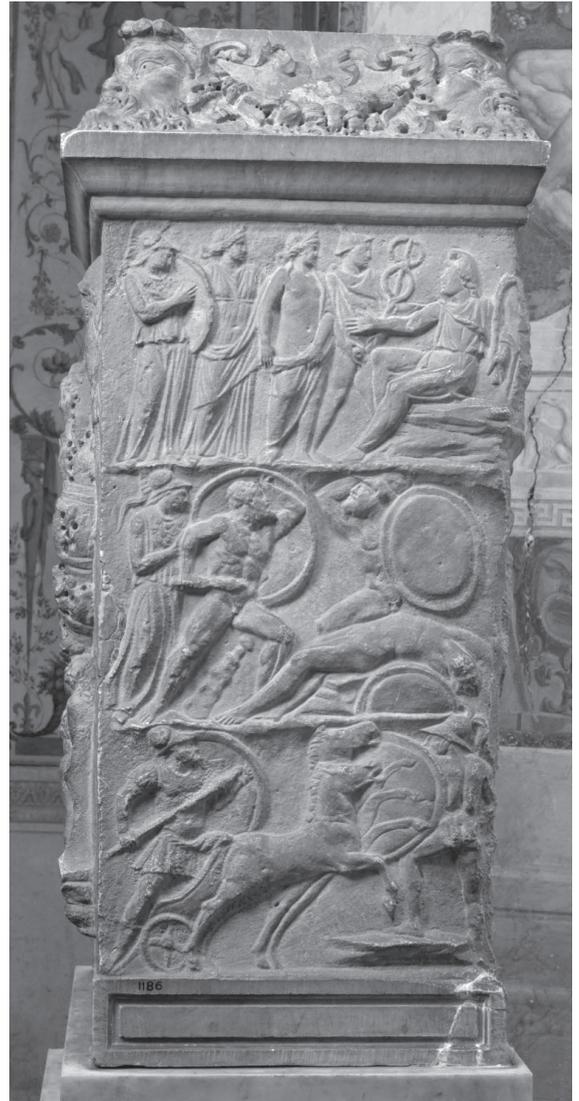


Abb. 26 Rechte Nebenseite der Ara Casali, Musei Vaticani Inv. 1186, Foto: C. Rossa, D-DAI-ROM-74.517



Abb. 27 Rechte Nebenseite der Ara Casali, Musei Vaticani Inv. 1186, Foto: C. Rossa, D-DAI-ROM-74.516



Abb. 28 Rückseite der Ara Casali, Musei Vaticani Inv. 1186, Foto: C. Rossa, D-DAI-ROM-74.518

Die Rückseite der Ara (Abb. 28) ist in vier etwas gedrungener Bildregister aufgeteilt. Im Oberen nähert sich in tänzelndem Schritt von links ein mit Schild und Lanze gewaffneter Krieger einer schlafenden, nur mit einem um die Hüften gelegten Mantel bekleideten Frau. Über der Liegenden wächst ein knorriger Feigenbaum. Hinter dem im Schlaf auf die Schulter gesunkenen Kopf ist aufrecht sitzend eine bärtige, männliche Figur dargestellt, die einen um die linke Schulter und Hüfte gelegten Mantel trägt. Ihr rechter Unterarm ist zentral vor die nackte Brust genommen, während sie im linken Arm einen langen Schilfzweig hält. Obwohl beide Beine von der Schlafenden wegdeuten, sind sein Kopf und Oberkörper in ihre Richtung gedreht. Er wendet sich ihr bewusst zu, da er dazu seine natürliche Position verlässt. Die Deutung der Szene als Annäherung des Mars an die schlafende Rhea Silvia ist zweifelsfrei.²⁸⁶ Der Feigenbaum im Hintergrund ist wohl als *ficus ruminalis* zu deuten und verlegt die Szene an die Hänge des Palatins.²⁸⁷ Der Sitzende im Hintergrund ist anhand des in der Linken gehaltenen Schilfbündels wieder als Flussgott zu identifizieren.²⁸⁸ Der Flussgott selbst ist nah an die Schlafende herangesetzt, teilweise überschneiden sich sogar Körper- und Gewandteile. Auch durch die Kopfwendung und den daraus resultierenden Blickkontakt nimmt er allem Anschein nach Teil an der sich anbahnenden Vereinigung. Der Flussgott kann in diesem Kontext nur den Tiber darstellen²⁸⁹ und erfüllt in dieser Darstellung zwei Funktionen: Zunächst ist er als Bereichsgott-Indikator für das topographische Ambiente der Szene und intimer Beobachter wie Zeuge des kommenden Geschehens. Durch seine physische Nähe ist eine sphärische Abgrenzung zwischen Flussgott und Rhea Silvia, wie sie beispielsweise auf dem Altar von Ostia festzustellen war, nicht zu beobachten. Im Gegenteil übernimmt der Tiber zusätzlich die Rolle des Wächters über den Schlaf der trojanischen Prinzessin.²⁹⁰ Passend dazu ist er auch nicht lagernd dargestellt, wie

286 HELBIG 1963, 217; ALBERTSON 1987, 458; DRÄGER 1994, 250; ALBERTSON 2012, 130–131. Zur Entwicklung der Ikonographie der Mars – Rhea Silvia Darstellungen vgl. LIMC VII (1994) 615–620 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost) und zusammenfassend, trotz gelegentlicher Schwächen in Interpretation und Datierung von Einzelbefunden, ALBERTSON 2012.

287 DRÄGER 1994, 250; ALBERTSON 2012, 131. Zum ursprünglichen Standort des Baums Dion. Hal. ant. 3,72.

288 Ein Wassergefäß oder die Angabe von Wasser ist, wie ALBERTSON 2012, 131 angemerkt hat, nicht zwingend zur Identifizierung notwendig. Vielmehr sollte an dieser Stelle überlegt werden, ob nicht die Darstellung von Wasser oder Wassergefäßen im Zusammenhang mit Flussgöttern grundsätzlich in narrativen Szenen von der Bildfunktion der Flussgötter abhängt. Das Wasserholen der Rhea Silvia ist zwar sowohl literarisch, vgl. Kap. B.I.1., als auch, wie im Fall der Columbarienmalerei vom Esquilin, in der Bildkunst belegt, allerdings in einer anderen Ikonographie.

289 KLEMENTA 1993, 62–64; DRÄGER 1994, 250; ALBERTSON 2012, 131. Die Identifizierung als Anio, vgl. LE GALL 1953a, 26, ist zu verwerfen.

290 Das hier gezeigte Motiv erinnert zum einen an die Bewachung Ios durch Argus, vgl. bspw. die rotfigurige Oinochoe aus Berlin (Staatl. Museen Inv. 2651), LIMC V (1990) 667 Nr. 35 s. v. Io (N. Yalouris) mit Darstellung jeweils sitzender Figuren. In der pompejanischen Wandmalerei wird ein nur gering verändertes Schema – nun stehende Figuren – an verschiedenen Stellen wiederholt, vgl. LIMC V (1990) 668 Nr. 47–48 s. v. Io (N. Yalouris). Zum anderen er-

die Tiberdarstellungen in den unteren Registern, sondern sitzt aufrecht²⁹¹ und unterstreicht durch die größere körperliche Aktivität seine Rolle als präserter Schutzgott.

Das zweite Register beginnt mit einer stark verriechenen, nach rechts gelagerten männlichen Figur im Hüftmantel und erneut mit einer Schilfpflanze im linken Arm. Der rechte Arm scheint schlaff herabzuhängen. Der bärtige Kopf ist geradezu hinter den Schilfblättern verborgen. In der Bildmitte sitzt, im Körper frontal dargestellt, aufrecht eine verschleierte Frau mit zwei Säuglingen auf dem Schoß. Ihre Aufmerksamkeit gilt jedoch nicht den zwei sich von rechts nähernden Hirten, die an ihren gebogenen Wurfhölzern erkennbar sind, sondern sie wendet ihren Kopf ins Profil und richtet damit den Blick nach links oben, als warte sie auf Hilfe oder Zeichen aus dem Himmel.²⁹² Es ist naheliegend, in dem Gelagerten denselben Flussgott wie im oberen Register zu erkennen. Seine Interaktion mit der übrigen Szene, der Wegnahme der neugeborenen Zwillinge von Rhea Silvia, bleibt auf reines Beobachten beschränkt. Auch die physische Präsenz des Gottes ist nicht so unmittelbar mit der Handlung verwoben wie im oberen Register. Der Flussgott nimmt zwar Teil am Schicksal, allerdings aus der Distanz, wohl da sein Eingreifen noch nicht erforderlich ist.

Dies passiert erst im anschließenden dritten Register. Hier werden die beiden Knaben von den Hirten rücklings in die Fluten des Tibers gestoßen. Oberhalb des Wassers lagert mit angewinkelt aufgestellten Beinen wiederum der Tiber, unmittelbar verbunden mit seinem Element und den darin ausgesetzten Knaben. Seinen Kopf hat er nach links gewendet, hin zu dem auf einem Felsen liegenden Palatin, der auf die Szene herabblickt. Im linken Bildteil erscheint, etwas abseits des dicht gedrängten rechten Bildteils, der vollgerüstete Mars mit Tropaeum über der linken Schulter.²⁹³ Beide Bereichsgottheiten, Palatin und Tiber, betrachten gemeinsam die sich vor ihren Augen abspielende Tragödie. Sie besetzen dabei unterschiedliche Beobachtungs- und Nähefunktionen. Während der Palatin die Szene

scheint eine stärker in das Narrativ der Szene eingebundene Darstellung einer Meeressgottheit auf einem dionysischen Sarkophag in Baltimore, Walters Art Gallery Inv. 23.37; MATZ 1969, 386–388 Nr. 216, Taf. 225–228. Die genaue Benennung der Figur ist zwar nicht zu klären, der Gewässerbezug durch die Algenschuppen jedoch eindeutig, vgl. Ephesos, Parthermonument FR. 18, Abb. 93. Zu seinen Füßen ist Ariadne eingeschlafen und bewacht nicht nur ihren Schlaf, sondern lüftet auch ihren Mantel für den herannahenden Dionysos. Ein solcher aktiver Eingriff ist für den Tiber nicht zu erkennen, weshalb die hier gewählte Komposition m. E. einen Mittelweg darstellt.

291 Vgl. Kap. B.I.2. Abb. 16.

292 Schon HELBIG 1963, 217 sieht darin einen Hilferuf an den im Himmel verorteten Vater der Zwillinge, Mars.

293 Die Darstellung als Mars Tropaiophoros ist sicherlich nicht zufällig gewählt worden. Sie kann meines Erachtens als Vorgriff auf die spätere Tropaiophorie seines Sohnes Romulus gelesen werden. Vgl. zum Romulus Tropaiophoros SPANNAGEL 1999, 132–161; zur Ikonographie der Tropaiophorie allgemein im römischen Kontext SCHNEIDER 1990. Ob in dem geschulterten Tropaeum schon explizit die *spolia opima* gemeint sind, ist aufgrund fehlender distinktiver Merkmale zwischen *spolia* und Tropaeum in ihnen selbst nicht zu entscheiden. Erst der sicher benennbare Träger erlaubt diese Unterscheidung.

interessiert von oben betrachtet, sind die Teilnahme und die Rolle des Tibers sowohl durch das Wasser als auch durch die physische Präsenz des Flussgottes betont. Einer gesonderten Betrachtung benötigt es so nicht mehr, da beide Bereichsgottheiten als handelnde Einheit zu sehen sind.²⁹⁴ Die festzustellende Dopplung der Figuren ermöglicht zudem eine differenziertere Interaktionsdarstellung, die über die Ebene des rein Visuellen hinausgreift. Im untersten Register ist zum Abschluss des Jugendzyklus der Zwillingsöhne des Mars noch die Entdeckung der beiden und der Wölfin durch die Hirten abgebildet. Zentral sind diese in einer Höhle an den Zitzen einer über ihnen stehenden Wölfin dargestellt. Rechts und links weicht je ein Hirte erschrocken zurück. Auf weitere Figuren wird in dieser Szene im Gegensatz zur vergleichbaren Szene auf der Rückseite des Altars von Ostia verzichtet.

In der Gesamtschau der Rückseitenreliefs der *Ara Casali* ist festzuhalten, dass in drei der vier Register Flussgötter, einmal im Zusammenspiel mit einer weiteren Bereichsgottheit, dargestellt werden. Sie sind in weiten Teilen der Ikonographie fast gleichartig dargestellt. Es handelt sich ausnahmslos um bärtige, männliche Gestalten mit einem einzigen Kleidungsstück, dem über die Oberschenkel gebreiteten Mantel. In ihrem linken Arm tragen sie jeweils einen blattreichen Schilfstängel. Bei aller scheinbaren Uniformität sind jedoch signifikante Unterschiede im Darstellungsmodus auszumachen, die weiterreichenden Einfluss auf das Gesamtnarrativ des jeweiligen Registers haben. Der Tiber erscheint zum einen als unmittelbarer Beobachter mit gesteigerter Aktivität und zusätzlicher Wächterfunktion, wie im obersten Register. Im zweiten Register erscheint er als abseitiger und scheinbar verborgener stiller Zeuge einer Szene, die seines unmittelbaren Eingreifens nicht bedarf. Betrifft die Handlung wieder unmittelbar sein Element, wie im dritten Register, ist verborgen reserviertes Beobachten nicht mehr angebracht. Durch physische Nähe und die Doppelung seines Auftretens, Wasser und anthropomorphe Gestalt, wird die Präsenz im Bild erhöht. Bildposition und Interaktion in der Gruppe der Bereichsgottheiten implizieren ein höheres Maß an Handlungsteilnahme und eine damit verbundene Bedeutungsschwere der Figuren, welche über die Bezeichnung einer Ortsangabe deutlich hinausgeht.²⁹⁵ Neben der unmittelbaren Verortung des Narratives, welches, wie gesehen, durch klar definierte geographisch fassbare Bereichsgottheiten, wie Flüsse, menschnah fassbar wird, steht hier ihr Handeln selbst im Raum. Die anthropomorphe Gottheit ist, in Fällen wie dem ersten und dritten Register, nicht nur mehr allein Handlungsort, sondern handelt selbst. Die Beteiligung des Tibers im obersten Register hat eine andere Bedeutung, da die Szene in ihrer Komposition und Grundaussage auch ohne ihn verständlich ist: er ist hier zunächst *selbst-verständlich* da. Ein wachender Flussgott erweitert die Erzählung um das explizite Einverständnis des

294 Vgl. Kap. B.V.2.

295 Vgl. hierzu beispielsweise die fast schon stiefmütterlich anmutende Behandlung bei KLEMENTA 1993, 62–64; ALBERTSON 2012, 131, 154. HELBIG 1963, 217 geht noch am weitesten mit einer postulierten Schutzfunktion.

Orts mit der an ihm in naher Zukunft stattfindenden Handlung.²⁹⁶ Nochmals aktiver greift der Tiber in Rahmen der Aussetzung der göttlichen Zwillinge ein. Hier ist sein schützendes Handeln zwingend erforderlich, da es andernfalls sein Handeln im ersten Register konterkarieren würde. Eingebettet in dieses der Gesamterzählung folgende plausible Verteilungssystem von Nah- und Distanzrollen ist auch die Darstellung im zweiten Bildregister. Unmittelbar vor der gewaltsamen Vollstreckung eines Unrechtsurteils verharrt der Flussgott noch in seiner hinter Schilfrohr verborgenen Beobachterrolle. Jede andere Aktion oder Darstellung würde das Narrativ entscheidend ändern. Die Präsenz im Bild, wenn auch verborgen, ist meines Erachtens dennoch als Zeichen der ihm zugedachten Relevanz für die Gesamtgeschichte zu deuten. Anders als auf der Darstellung der Rückseite des Altars von Ostia, auf der nur eine Szene, die Auffindung durch die Hirten, dargestellt ist, muss der Tiber an der *Ara Casali* nicht ins Bild gesetzt werden. Seine Rolle im Mythos ist zu diesem Zeitpunkt bereits erfüllt und eine erneute Darstellung als Mittel des diachronen Verweises auf eine vorausgehende Handlung unnötig, da diese Sequenzen eben in den oberen Registern erzählt werden. Am Altar von Ostia hingegen ist mit dem Bereichsgott auch die dort stattfindende Handlung direkt verknüpft und er wird zur Chiffre eines Erzählteils.

5 Römische Gründungsmythen in stadtrömischen Sarkophagdarstellungen

Auf der Front eines Sarkophags vom Beginn des 3. Jhd. n. Chr.²⁹⁷ im Museo Gregoriano Profano im Vatikan (Abb. 29) ist die Zusammenführung der thematisch ähnlich gelagerten Verbindungen Mars – Rhea Silvia und Selene – Endymion dargestellt.²⁹⁸ Auf die in der rechten Fronthälfte dargestellte Selene-Endymion-Episode soll hier nur in aller Kürze eingegangen werden. Sie entspricht im reduzierten

296 An dieser Stelle wäre weiterführend zu überlegen, inwieweit dies mit der aus der *Aeneis* bekannten Gabe zur Prophezeiung des Tibers, Verg. Aen. 8,26–66, zu verbinden wäre. In diesem Fall greift das Einverständnis des Tibers in den Ursprung, das Wissen um den letztendlichen Erfolg, voraus.

297 Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9558; HELBIG 1963, 721–722; KLEMENTA 1993, 64–65; SICHTERMANN 1992, 150–151 (m. weiterer Literatur). Die Datierung von FITTSCHEN 1984 in die Regierungszeit Caracallas ist anhand der Bartgestaltung des Mars überzeugend.

298 Die Verbindung dieser beiden Mythen in zwar getrennten Szenen jedoch auf einem Bildträger hat zu verschiedentlichen Interpretationsansätzen geführt, vgl. SICHTERMANN 1992, 51–52; EWALD – ZANKER 2004, 205f. Grundsätzlich ist der auch von H. Sichter mann vertretene Auffassung R. Turcans, vgl. TURCAN 1978, 1715, dass es sich hierbei um eine allgemeine und wenig spezifizierbare Darstellung der Liebe zwischen den Ehepartnern handelt. EWALD – ZANKER 2004, 215–216. verweisen in diesem Fall zurecht auf die Umkehr passiver und aktiver Rollen innerhalb eines Bildträgers. Das Paar wird demnach als gleichwertig in gegenseitiger Hingabe und Begierde dargestellt. Der Beitrag von Z. Newby, NEWBY 2010, 205–209, geht in eine ähnliche Richtung und überdenkt die zwischenzeitlich von KOORTBOIJAN 1995, 106–111 aufgestellten Thesen. Er sieht nicht im schlafenden Endymion einen Verstorbenen, son-



Abb. 29 Sarkophagfront mit Rhea Silvia und Endymion, Musei Vaticani Inv. 9558, Foto: G. Geng, FA-S-GEN-5713-01

Umfang, dem von H. Sichtermann erarbeiteten „generellen Schema“²⁹⁹ und verzichtet, bis auf die Eroten am Gespann der Selene, auf rahmende Figuren und zusätzliche bukolische Elemente. Der geflügelte Hypnos im Felsen oberhalb des Endymion ist modern ergänzt. Die besser erhaltene linke Seite der Sarkophagfront zeigt analog dazu in sehr ähnlicher Komposition die Auffindung der schlafenden Rhea Silvia durch Mars.³⁰⁰ Im tänzelnd schwebendem Gang nähert sich von links der gerüstete und sonst nur mit Schultermantel bekleidete Mars der vor ihm auf einem Felsen gelagerten Rhea Silvia. Zwei geflügelte Eroten heben derweil ihr Manteltuch an und geben den Blick auf den entblößten Körper frei. Die Darstellung der Rhea Silvia folgt somit einem etablierten Bildmotiv der Ariadne,³⁰¹ welches seit dem 2. Jhd. n. Chr. auch in der stadtrömischen Sarkophagproduktion belegt ist.³⁰² Die hier gewählte, stärker entblößte Darstellung der Frau³⁰³ geht weit über sonstige Bildchiffren der Schönheit, wie verrutschende Gewänder, hinaus

dern in der den schlafenden besuchenden Selene die im Traum zurückkehrende verstorbene Partnerin. Hier wird das Liebesmotiv erweitert und um einen Erinnerungsaspekt ergänzt. Letztlich bleibt jedoch auch hier das zentrale Leitmotiv der Liebe erhalten.

299 SICHTERMANN 1992, 150.

300 Vgl. zur Genese und Verwendung des Motivs zusammenfassend LORENZ 2016, 93–94 m. Anm. 429; ALBERTSON 1987, 455–458.

301 Vgl. hierzu nur die antoninische Kopie eines hellenistischen Statuentypus der schlafenden Ariadne aus dem Museo Archeologico Nazionale Inv. 13728 in Florenz, LIMC II (1984) 1062 Nr. 119 s. v. Ariadne (M.-L. Bernhard); WOLF 2002, 87–93.

302 Vgl. hierzu MATZ 1969, 360–404, bes. die Tab. 374. In Einzelfällen, vgl. MATZ 1969, 401–404 Nr. 228–229, sind im 3. Jhd. n. Chr. allerdings auch nicht-römische Werkstätten zu erkennen.

303 Entsprechende Darstellungen orientieren sich an Bildern der Aphrodite/Venus und sind außer für Rhea Silvia ansonsten nur noch für Ariadne belegt, EWALD – ZANKER 2004, 215. Ebenfalls wird in diesem Fall durch sie auch die Symmetrie zum ebenfalls entblößten Oberkörper des Endymion gewahrt.

und akzentuiert eine vorrangige Rezeption hinsichtlich bewundernswerter und zugleich begehrenswerter Schönheit. Sowohl Mars als auch Rhea Silvia sind mit Porträtköpfen gefertigt³⁰⁴ und lassen auf eine gewollte unmittelbare Identifikation der Auftraggeber mit den mythologischen Figuren schließen. Um die zentrale Zweiergruppe ist eine Reihe von Beifiguren angeordnet, deren unterschiedliche Größe wohl am ehesten als räumlich zu verstehender Abstand zum Geschehen zu denken ist. Neben den beiden Mars unterstützenden Eroten ist direkt über Rhea Silvia noch der Schlafgott Hypnos zu sehen. Er schüttet aus einem Rython den schlafbringenden Mohnsaft über ihr aus. Im Rücken des herannahenden Mars sind auf zwei Ebenen noch weitere Figuren angeordnet. In einer Felshöhle, von den übrigen Szenen getrennt, lagert mit dem Rücken zum Betrachter gewandt und auf ein Gefäß gestützt eine muskulöse männliche Figur im Hüftmantel (Abb. 30). Der bärtige Kopf ist im Profil angegeben und Mars zugewandt. Sowohl Haare als auch Bart rahmen das Gesicht in langen Strähnen. Es scheint, als ob im Haar-kranz noch ein zusätzlicher dünner Kranz verflochten ist. Die Rechte ist angewinkelt vor das Kinn geführt und verstärkt so den Eindruck des sich auch aktiv Verbergenden. In ihm ist ohne Zweifel der Flussgott Tiberinus zu erkennen.³⁰⁵ Auf der Felshöhle sind deutlich kleiner, und damit im Hintergrund zu denken, noch der sitzende Herkules, mit Löwenfell und Keule, sowie die ihn umarmende Venus in von der Szene abgewandter Interaktion miteinander dargestellt. Der Flussgott selbst erscheint, obwohl in Größe nur knapp den beiden Protagonisten der Szene hintangestellt, deutlich weniger in die Erzählung der Handlung integriert als beispielsweise der kleinere aber aktiv handelnde, Hypnos. Ihm bleibt in dieser Situation die Rolle eines Beobachters, welcher durch die Felsangabe und die linear aufsteigende Statur des Mars von der eigentlichen Szene getrennt wird.

Ein weiterer Sarkophag des mittleren 3. Jhd. n. Chr. befindet sich heute aufgeteilt an verschiedenen Stellen in Rom.³⁰⁶ Die Frontseite (Abb. 31) wurde im Palazzo Mattei vermauert, wohingegen die beiden dazu gehörigen Seitenreliefs (Abb. 32–33) im Cortile Belvedere der vatikanischen Museen zu finden sind. Der thematische Schwerpunkt der Reliefdarstellungen liegt auf der Gründungslegende Roms. Neben der mit Porträtköpfen versehenen Mars-Rhea-Silvia-Szene der Front ist auf den Schmalseiten die Bestrafung der Rhea Silvia rechts und links eine Luperalszene ausgearbeitet. Gerade die Frontdarstellung weist in der Grundkomposition große Ähnlichkeiten mit der oben besprochenen Sarkophagfront aus dem Vatikan auf. Eingebettet in ein Heer von Beifiguren schwebt von links kommend der gerüstete Mars herab und nähert sich der halb entblößt auf felsigem Untergrund schlafenden Rhea Silvia. Über dieser vergießt wieder Hypnos Mohnsaft als Zeichen des Schlafes, während die Mars umgebenden Eroten unterstützend tätig werden. Direkt unterhalb des anschwebenden Mars geht

304 Die geöffneten Augen sind dem Porträtcharakter geschuldet.

305 Die Benennung des Gelagerten als Okeanos bei SICHTERMANN 1992, 151 ist abzulehnen. Keine andere Identifizierung als der Tiber ist im narrativen Kontext und der Felshöhle sinnvoll.

306 ROBERT 1904, 228–232 Nr. 188; GUERRINI 1982, 214–215 Nr. 61; HELBIG 1963, 182 Nr. 237.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt



Abb. 30 Detail der Sarkophagfront mit Rhea Silvia und Endymion, Musei Vaticani Inv. 9558, Foto: G. Fittschen-Badura, FITT-71-60-03

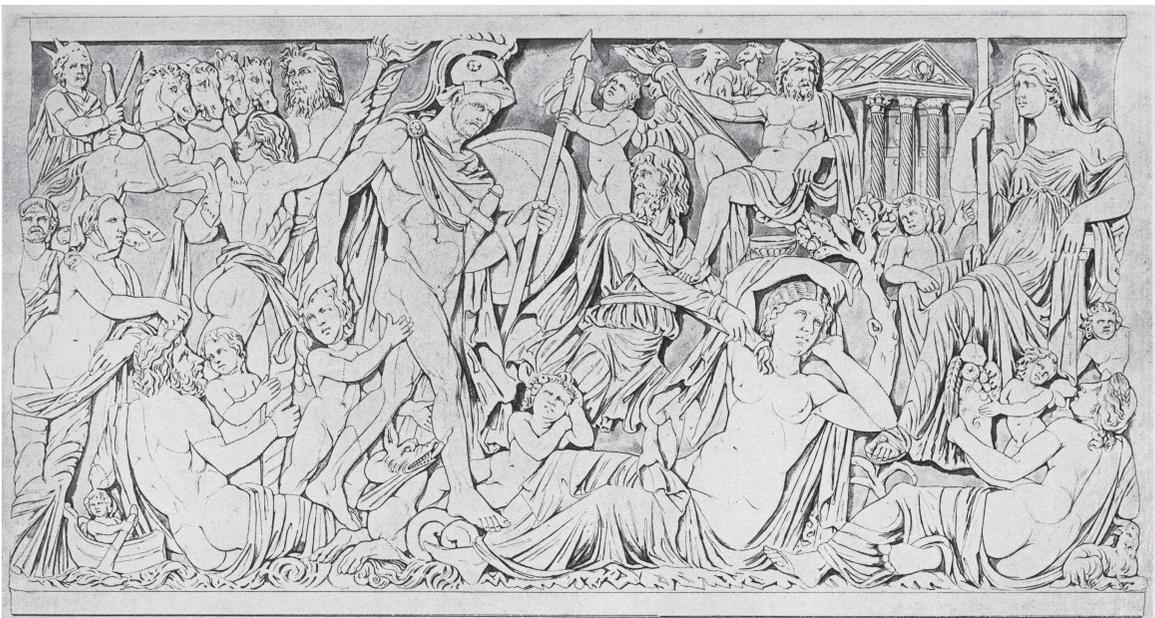


Abb. 31 Frontseite eines Sarkophags mit Mars und Rhea Silvia, Rom Palazzo Mattei, nach ROBERT 1904, Taf. 60



Abb. 32 Rechte Schmalseite eines Sarkophags mit Mars und Rhea Silvia, Musei Vaticani Inv. 916, nach ROBERT 1904, 232 Abb. 188b



Abb. 33 Linke Schmalseite eines Sarkophags mit Mars und Rhea Silvia, Musei Vaticani Inv. 913, nach ROBERT 1904, 232 Abb. 188a

zudem der felsige Untergrund des Lagers der Schlafenden in Wasser über. Auf den Wellen lagert mit sehr aufrechtem Oberkörper eine bärtige, langhaarige³⁰⁷ männliche Figur mit Hüftmantel in Rückansicht. Die Haltung ist in etwa vergleichbar mit der des Tibers auf dem Sarkophag im Vatikan, jedoch ist die Benennung als Tiber hier aus verschiedenen Gründen nicht zutreffend. Die mit dem Gelagerten gearbeiteten Attribute und Begleitwesen – er hält in den Rechten eine lange Muscheltrumpete, trägt Krebscheren am Kopf und zu seinen Füßen erscheint zwischen den Beinen des Mars die Kopfpartie eines Meerungeheuers – identifizieren ihn als Oceanus. Er fügt sich damit gut in das kosmologische, den gesamten Erdkreis umfassende Beifigurenensemble ein.³⁰⁸ Der Flussgott selbst tritt erst auf der linken Schmalseite auf (Abb. 33).³⁰⁹ Anders als die Front sind die beiden erhaltenen Schmalseiten in sehr flachem Relief gearbeitet.³¹⁰ Im Vordergrund und weitaus größer als alle anderen Figuren lagert in der rechten unteren Bildhälfte eine im Profil angegebene, bärtige männliche Figur auf einem Manteltuch. Der linke Arm ruht locker auf einem Wasser spendendem Gefäß, während die Rechte das Manteltuch aufspannt und den Körper freilegt. Im linken unteren Bildeck wächst ein Baum vor einer felsigen Landschaft, die von mehreren Schafen belebt wird. Auf diesem Berg führt in der oberen Bildmitte ein frontal dargestellter Krieger eine verschleierte Frau in gebeugter Haltung. In der Tracht der Frau ist zu Recht die spezielle Kleidung der Vestalinnen erkannt worden und somit ist die Identifizierung als Rhea Silvia naheliegend.³¹¹ In der rechten oberen Bildecke ist ein weiterer nackter bärtiger Mann auf einem Felsen sitzend dargestellt. In seiner Rechten hält er einen kleinen Baumstamm. In der Szene mit C. Robert die Heimführung der verführten Rhea Silvia durch Mars zu sehen, ist meines Erachtens nicht möglich. Sehr viel wahrscheinlicher ist die in einem Ennius-Fragment erscheinende Sagenversion dargestellt,³¹² die auch schon im Columbariumsfries aus der Grabanlage aus dem Umfeld des Statilius Taurus am Beginn der Nordwand vermutet wird. Nach der Entdeckung der Schwangerschaft und der Geburt der Zwillinge wird die unkeusche Vestalin zum Tode verurteilt. Sie soll in den Tiber geworfen werden.³¹³ Folgt man der Ennius-Episode, würde dies auch die un-

307 Die modern ergänzten Hörner, vgl. ROBERT 1904, 231, sind wahrscheinlich als Krebscheren gearbeitet gewesen.

308 Hierbei kann man den Identifizierungen ROBERTS 1904, 231 größtenteils folgen. Die am linken Reliefrand von ihm identifizierten Horen des Sommers und des Herbstes sind jedoch meines Erachtens problematisch in der Benennung. GUERRINI 1982 verzichtet fast gänzlich auf einen Vorschlag.

309 ROBERT 1904, 232 Nr. 188a; HELBIG 1963, 182 Nr. 237.

310 Die Zusammengehörigkeit wird aber nicht nur durch die Abmessungen garantiert, sondern auch durch die Weiterführung der Beine eines fliegenden Erosen der Hauptseite auf die rechte Schmalseite, vgl. ROBERT 1904, 232.

311 So bereits ROBERT 1904, 232; auch HELBIG 1963, 182.

312 Porph. Hor. c. 1,2,18 = Enn. ann. 1,39 nach SKUTSCH 1985, 75.

313 Hierzu nennt der spätantike Serviuskommentar zur *Aeneis*, vgl. Serv. Aen.1,237, allerdings den Anio.



Abb. 34 Frontseite eines Sarkophags mit Mars und Rhea Silvia, Rom Palazzo Mattei, C. Faraglia, Foto: D-DAI-ROM-29.402

gewöhnliche Geste des Flussgottes erklären. Er nimmt Rhea Silvia in seinem Element auf, macht sie zu seiner Frau und rettet sie dadurch.

Erscheint auf diesem Sarkophag der Flussgott Tiber erst auf einer Nebenseite, so gibt die Betrachtung einer weiteren Sarkophagfront³¹⁴ (Abb. 34) vom Anfang des 3. Jhd. n. Chr. ebenfalls aus dem Palazzo Mattei einen weiteren Hinweis auf die Variabilität der dargestellten Nebenfiguren innerhalb eines mythologischen Grundthemas. Im Zentrum des modern ergänzten Sarkophags³¹⁵ steht wieder der nach rechts gewendete, bis auf das Paludamentum nackte und bewaffnete Mars. Hinter ihm sind an beiden Seiten, sitzend und stehend, in mehreren Gruppen Götter dicht gedrängt angegeben. Die Szenerie der unteren Bildhälfte und damit auch der gesamte Vordergrund ist modern ergänzt und kann daher nicht für eine Analyse der Interaktion der Figuren im Narrativ herangezogen werden. Ori-

314 ROBERT 1904, 233–235 Nr. 190; GUERRINI 1982, 212–213 Nr. 60.

315 Für die Rekonstruktionsvorlage vgl. ROBERT 1904, 233–235, Nr. 190.

ginal erhalten ist nur noch am linken Reliefrand die stehende, einen Palmzweig haltende Viktoria sowie neben ihrem linken Standbein der über die Öffnung eines liegenden bauchigen Gefäßes gestützte Rest eines linken Ellenbogens und Oberarms. Selbst anhand der hier nur sehr fragmentarisch erhaltenen Reste ist die frühneuzeitliche Ergänzung der anschließenden Figur richtig.³¹⁶ Vor allem die Kenntnis der anderen Front aus dem Palazzo Mattei (Abb. 31) lässt keine andere Alternative zu, als hier einen gelagerten Flussgott in Rückansicht in vergleichbarem Schema zu ergänzen. Anders als zur vorhergehend besprochenen Sarkophagfront ist hier anhand der erhaltenen Quellurne sicher ein Flussgott dargestellt. Jede weitere Analyse hinsichtlich der Handlungseinbindung und seiner spezifischen Bildrolle ist aufgrund des Erhaltungszustandes jedoch unmöglich. Möglich bleibt nur die generelle Überlegung, ihn wie die übrigen göttlichen Betrachter und Akteure als Teil der dargestellten und mitgedachten göttlichen Öffentlichkeit zu verstehen. Der seinem Element verbundene und damit regional gebundene Gott kann dadurch als Teil des gesamten Götterpantheons gesehen werden und ist entsprechend eingebunden. Seine Position im unteren Bereich des Sarkophags sollte weniger hierarchisch als kompositorisch erklärt werden. Auch die übrigen Götter werden zwar teilweise entsprechend ihres Ranges dargestellt, gerade der sitzende Jupiter ist dafür ein gutes Beispiel. Die überaus reiche Akzentuierung der am rechten Rand thronenden Venus verdeutlicht ihre Beziehung zum Charakter der sich anbahnenden Verbindung zwischen Mars und Rhea Silvia als auch die Abstammung der trojanischen Prinzessin. Der Flussgott, in dem meiner Meinung nach unstrittig der Tiber zu erkennen ist, verweist neben der Lokalisierung auch auf die noch in der Zukunft liegenden Entwicklungen der römischen Gründungslegende.

Im Gesamtbild der mythologischen Sarkophage stellen Darstellungen des Mythos der Begegnung von Mars und der Rhea Silvia mit maximal acht Darstellungen einen sehr geringen Anteil unter den gut 1200 erhaltenen Exemplaren dar.³¹⁷ Auffallend ist allerdings die Häufung der Individualisierung mit Porträtköpfen vor allem in den großflächigen Darstellungen, welche nur teilweise mit einer generellen tieferen Verbindung der Auftraggeber mit den mythologischen Akteuren und den von ihnen transportierten Werten, unabhängig vom dargestellten

316 Vgl. ROBERT 1904, 233 zum Zeitpunkt der Ergänzung und Einmauerung.

317 Grundlage dieser Ausführungen bilden die Auflistungen bei ROBERT 1904, 228–238 Nr. 188–193, NEWBY 2011, 191–192 m. Tab. 1 und LORENZ 2016, 192–200. Zwar Divergieren die Aussagen über erhaltene Exemplare, und vor allem die Portraiterhaltung, geringfügig, so ändert dies aber wenig am schon von NEWBY 2011, 191–192 festgestellten Trend. Hinsichtlich der Zugehörigkeit des Sarkophags aus der Kathedrale von Amalfi, LORENZ 2016, 199–200 Kat. S14; ROBERT 1904, 237–238 Nr. 193, zur Gruppe ist es aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes fast unmöglich eine definitive Zuweisung zu geben. Die Nebenseite des Sarkophags mit der Darstellung der *lupa romana* verweist in diesem Fall jedoch auf eine eventuelle mythologisch narrative Lesbarkeit der Darstellung der Front, ähnlich dem Beispiel Mattei/Vatikan vgl. Abb. 31–33. ROBERT 1904, 228–232 Nr. 188; GUERRINI 1982, 214–215 Nr. 61; HELBIG 1963, 182 Nr. 237. Über Portraiterhaltung kann hier keine Aussage getroffen werden.

Mythos, erklärt werden kann. Die Komposition selbst ist, wie erwähnt, eng verwandt mit der Auffindung der Ariadne. Die Frau kann hier ganz dem klassischen Kanon folgend für ihre Schönheit bewundert und begehrt werden, ohne selbst aktiv zu sein.³¹⁸ Der so ausgebildete Kontrast zur aktiven Rolle des Mannes unterstreicht das dargestellte Rollenverständnis, in welchem der Mann als Mars, die ihm eigene *virtus* uneingeschränkt präsentiert. Der Akzentuierung einer möglichst aktiven Rolle des Mars – des Grabinhabers, sofern mit Porträt – kommt auch die zurückgenommene Beobachterrolle des Tibers in den narrativen Darstellungen entgegen. Durch den Einsatz der Porträtköpfe werden diese Eigenschaften nochmals enger mit dem Auftraggeberehepaar verbunden und vor allem, im Kontrast zu Dionysos und Ariadne, erst darstellbar.³¹⁹ Die Bildaussage selbst ist allerdings auch ohne Ausbildung von Porträtköpfen in ähnlicher Weise lesbar, wie zwei Beispiele aus der zweiten Hälfte des 2. Jhd. n. Chr. aus Rom zeigen.³²⁰ In diesen Fällen sind die mythologischen Darstellungen jedoch nicht die alleinigen Hauptträger der Bildaussage der Sarkophagfront, sondern werden mit weiteren mythologischen oder biographischen Elementen verbunden, welche die Bildaussagen erweitern und somit die Gesamtheit der *virtutes* der Grabinhaber darstellen. Der Mythos wird in diesen Fällen nur emblematisch genutzt, um spezifische Werte zu transportieren.

6 Zusammenfassung

Die Grabanlage aus dem Umfeld des Statilius Taurus mit ihrem ausführlichen und vielfigurig gemalten Fries lässt eine viel detailliertere und narrativ ausführlichere Darstellung zu als es im wenig späteren Giebel des Mars-Ulto-Tempels möglich ist. Die dargestellte Handlung ist weitläufiger und umfasst auch andere Flüsse als den Tiber, wie den Numicius und dessen Rolle in der Aeneassage. Die unterschiedlichen Ausprägungen der aktiven Teilnahme an der Handlung und des Eingriffs in selbige durch die jeweiligen Flussgötter wird im Fresko aus dem Columbarium jeweils in den Einzelszenen differenziert und zeugt so vom Verständnis für erzählsituationsabhängige Ikonographie und Motivauswahl. Grundsätzlich bleibt die Identifikation des Flussgottes, welcher sich in seiner Ikonographie kaum abseits der üblichen Darstellungsweise bewegt, zwingend mit der

318 EWALD – ZANKER 2004, 215. Die Meinung NEWBY 2011, 213 die Frau nur auf ihre Hoffnung des Beisammenseins mit dem Ehemann im Jenseits zu reduzieren, greift m. E. zu kurz.

319 NEWBY 2011, 213. Das bei WREDE 1981, 145 benannte Todes- und Apotheosemotiv, welches schon in den Darstellungen der Auffindung der Ariadne anzutreffen ist, bleibt so nicht auf die Ehefrau beschränkt, sondern wird auf das gesamte Paar erweitert. Im Gegensatz zu Endymion oder Ariadnedarstellungen erlaubt diese Motivwahl die Repräsentation beider Partner entlang des römischen Tugendkanons bei gleichzeitiger aktiver Darstellung des Mannes.

320 Darstellung auf dem einem Säulensarkophag im Palazzo Mattei, vgl. ROBERT 1904, 235–236 Nr. 192; LORENZ 2016, 196–197 Kat. S11 und ein sog. Vita-Humana-Sarkophag aus dem Museo Nazionale Romano Inv. 310683, vgl. MUSSO – SAPELLI 1998, 21–22, Taf. 8,1–4; LORENZ 2016, 198–199.

Einbindung in das myth-historische Geschehen verbunden. Gleichzeitig bleibt die Rolle des Tibers als Garant für das Überleben der Zwillinge und somit auch für die Gründung Roms sichtbar. Dies deckt sich zudem mit dem Befund aus der etwa zeitgleichen literarischen Überlieferung. Im Giebel, der in seiner verkleinerten Wiedergabe keine Narration im engeren Sinne zeigt, ist dies sehr viel kondensierter und das myth-historische Substrat in der Darstellung von Einzelfiguren abgehandelt. Der Tiber steht hier jedoch für einen engeren Bezug zu Rom selbst und überlässt den vorrömisch-trojanischen Teil der Figur des Iulus Ascanius. Hier werden gängige, beruhigte Ikonographien für Einzelfiguren zu deren Wiedergabe gewählt und dem Betrachter ein bemerkenswerter Interpretationsfreiraum gegeben. Der Altar von Ostia und die *Ara Casali* konzentrieren sich ebenfalls auf den Tiber und zeigen in den Fällen, die schon im Fresko eine Differenzierung der Interaktionstiefe aufweisen, ein ähnliches Bild. Zudem kann der Flussgott in Situationen, in denen er nicht unmittelbar Teil der Handlung ist, auch sphärisch getrennt dargestellt werden und wird somit dem primären Handlungsraum entzogen. Die Darstellungen auf den Hauptseiten der Sarkophage des 3. Jhd. n. Chr. konzentrieren sich auf die Begegnung von Mars und Rhea Silvia, eine Szenerie, in welcher der Tiber als – bisweilen sphärisch getrennter – Beobachter bereits in den früheren Darstellungen etabliert war. Dies wird beibehalten und die Interaktion des Flussgottes bleibt situationsabhängig, wie die Nebenseite aus dem Vatikan zeigt.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik: Der Nil

1 Der Nil als Sinnbild für Überfluss und Exotik

Schon Herodot³²¹ konstruiert Ägypten als Gegenpol zur bekannten Welt und die Ägypter in Sitten und Gebräuchen konträr zu allen sonstigen ihm bekannten Völkern. Hierbei ist seiner Ansicht nach die Besonderheit des Nils³²² ausschlaggebend, dessen Rolle für Kulturentwicklung und Reichtum des Landes an vielen Stellen seines Werkes im Vordergrund steht.³²³ Ägypten und die Ägypter sind anders und in gewisser Weise wunderbar und wunderbar in den Augen anderer, vor allem auch in Hinsicht auf ihre Kulte.³²⁴ Dieses Ägyptenbild blieb auch späteren Autoren erhalten und tradierte sich bis in die beginnende Spätantike weiter, wo es beispielsweise Ammianus Marcellinus weiterhin benutzte.³²⁵ Rege Handelskontakte in das Reich am Nil hat es im östlichen Mittelmeerraum seit jeher gegeben³²⁶ und auch das aufstrebende römische Imperium des frühen 3. Jhd. v. Chr. pflegte erste diplomatische Kontakte mit den nun griechischen Königen in Alexandria³²⁷ und entwickelten sich über die Jahre hinweg zur Schutzmacht und zum wichtigen Handelspartner. Ägyptische Getreidelieferungen sicherten nicht nur das Überleben Roms während des Zweiten Punischen Krieges,³²⁸ sondern förderten auch den Austausch politischer Delegationen zwischen den Mächten.³²⁹ Gleichzeitig erscheint in hellenistischer Zeit vermehrt das touristische Interesse an Ägypten zu wachsen, was seinen Niederschlag nicht nur in der Popularität von Reiseberichten und Beschreibungen des Landes findet, sondern auch in einer ganzen Reihe von Besucherinschriften an prominenten Bauwerken.³³⁰ Den Besuchern wurde, abhängig von ihrem Einfluss und ihrer gesellschaftlichen Stellung, ein individuelles Besucherprogramm geboten, dessen Ausgestaltung auch darauf abzielte, sie erwartungsgemäß mit allerlei Exotika zu beindrucken.³³¹ Neben all diesen Eindrü-

321 Zur Beschreibung Ägyptens bei Herodot Hdt. 2,1–182. Ohne Trennung von deskriptiv-kulturwissenschaftlichem Teil und historischer Abhandlung nähert sich Herodot dem Phänomen Ägypten als Ganzem.

322 Hdt. 2,35.

323 Nur beispielhaft Hdt. 2,13,19.

324 Hdt. 2,60–63, 66–67, 69, 71–72 zu ihm seltsamen religiösen Bräuchen und heiligen Tieren.

325 VERSLUYS 2002, 422–434; SWETNAM-BURLAND 2015, 142–143; Amm. 22,15,1–31.

326 Zusammenfassend für die Bronzezeit vgl. PANAGIOTOPOULOS 2005.

327 MADERNA 2005, 434 m. Anm. 1.

328 Pol. 9,11,1; Liv. 7,44,10.

329 SONNABEND 1986, 73–77 zu den senatorischen Kontakten in das ptolemäische Ägypten, zu verschiedenen diplomatischen Missionen v. a. 201/0 v. Chr. LAMPELA 1998, 37–44, 76–97; SCHNEIDER 2018, 203–204.

330 Zusammenfassend SMELIK – HEMELIJK 1984, 1938–1940.

331 Hierzu beispielweise die Reise des L. Mummius 112 v. Chr.; P. Tebtunis 1,33; SMELIK – HEMELIJK 1984, 1940–1942; allgemein zum Tourismus in Ägypten Strab. 17,1,38.

cken des Wunderbaren, Andersartigen und Unerklärlichem wie der jährlichen Nilschwemme, welche schon Herodot faszinierte, sind es vor allem die Nachrichten des ungemeinen ökonomischen Potenzials des Landes, welches sicherlich auch durch die offensiv dargestellten Tryphè seiner Herrscher einen noch übermäßigeren Eindruck hinterlässt.³³² Auch wenn die Ursachen der Nilschwemme, und die damit verbundene Fruchtbarkeit des Landes und sein Reichtum nicht direkt erfahrbar und dadurch rational erklärbar waren, so lässt sie sich vereinfacht als göttlicher Segen darstellen, welcher seit pharaonischer Zeit eng mit dem Herrscher verknüpft wurde.³³³ Dieser garantiert durch seine Herrschaft die furchtbringende Überschwemmung und zeigt sich somit in Allianz mit dem ansonsten nur mittelbar durch die Nilschwemme erfahrbaren göttlichen Wirken. Dieser, eng mit dem Nil, verbundene Herrscherkult wird in ptolemäischer Zeit fortgeführt und die neuen, griechischen Pharaonen in entsprechende Kulte integriert.³³⁴

Ausdruck dieses ptolemäischen Selbstverständnisses findet sich auch in einem spektakulärem Werk hellenistischer Steinschneidekunst, der Tazza Farnese (Abb. 35).³³⁵ Die beidseitig aufwändig verzierte Phiale aus gelblich-braunem Bandagat zeigt an ihrer Außenseite ein Gorgoneion, während im Inneren sieben Figuren über einer liegenden Sphinx gruppiert sind. Mit Abstand am größten ist links eine männliche Figur mit langem Bart und nach hinten gebundenen längeren Haaren dargestellt. Sie sitzt auf einem knorrigen Baumstumpf, welcher zunächst naturnah erscheint, auf den zweiten Blick allerdings die Haltung der Figur perfekt unterstützt. Bekleidet ist die Figur nur mit einem Mantel, welcher um den Unterleib geschlungen ist und den Oberkörper frei lässt. Die linke Hand hält frei vor dem Körper ein, so fast in der Bildmitte platziertes, Füllhorn, welches mit dem unteren Ende auf den Oberschenkeln aufliegt. Das Inkarnat und die Darstellung der Muskeln zeigt zusätzlich zum Bart deutliche Alterszüge, die auch in der entspannten Sitzposition wiederzufinden sind. Die vor ihm auf der Sphinx lagernde jugendlich-weibliche Figur mit Korkenzieherlocken trägt ein langes dünnes Gewand, welches beide Brüste freilässt. In der erhobenen rechten Hand sind noch zwei Ähren zu erkennen. Schrägt hinter ihr steht ein jugendlicher Mann in einer Exomis in energischer Schrittstellung. Neben der angedeuteten Bewegung des Körpers vermitteln auch Kopfwendung und Frisurgestaltung Kraft und

332 HEINEN 1983.

333 LÄ IV (1982) 485–486 s. v. Nilgott (D. Kurth); zusammenfassend auch ZIMMERMANN 2003, 328 m. Anm. 46.

334 HUß 1994, 99–109; MEYBOOM 1995, 68–75, 321–331. Zu synkretistischen Tendenzen in der Verschmelzung von Gottheiten und Kulturen vor allem in Alexandria vgl. LEMBKE 1994, 104–106; BOMMAS 2005, 315–316.

335 LAPATIN 2015, 125, 255–256 Nr. 124. Die von LAPATIN 2015, 125 vorgeschlagene Datierung in das späte 2. oder frühe 1. Jhd. v. Chr. folgt der generellen Einschätzung E. J. Dwyers, DWYERS 1992, 255 m. weiterer Literatur, und spiegelt den generellen Trend der Forschung wider, zuletzt SCHNEIDER 2018, 206. Gegen die späthellenistische Datierung und der damit verbundenen Entstehung in Alexandria am ptolemäischen Königshof POLLINI 1992 mit dem Vorschlag einer augusteischen Auftragsarbeit und entsprechender Lesung der Darstellung im Hinblick auf das von Augustus propagierte *sacculum aureum*.



Abb. 35 Innenseite der Tazza Farnese, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 27611, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Dynamik. In seiner rechten Hand hält er zudem, halb verdeckt durch das zentrale Füllhorn, einen aufgestellten Pflug. Zum rechten Bildrand hin ist eine Zweiergruppe von weiblichen, idealisierten Gewandfiguren zu erkennen. Sie sind kleiner als die Zentralkomposition gearbeitet und blicken in deren Richtung. Die Vordere hält eine Phiale, während die Hintere ein weiteres Füllhorn mit sich führt. Zwei fliegende, männliche Gestalten, nochmals kleiner dargestellt, komplettieren

das Ensemble im oberen Bereich des Bildes. Der Vordere hält einen vom Wind aufgeblähten Umhang, während der ihm folgende in ein Muschelhorn bläst. Die grundsätzliche Benennung der Figuren folgt dem Vorschlag von E. Visconti aus dem späten 18. Jhd.³³⁶ Die ältere, sitzende und größte Figur ist demnach der Nil, während Isis auf der Sphinx lagert. Ihr Sohn Horus komplettiert die zentrale Gruppe, während rechts die beiden Niltöchter Memphis und Anchirroe dargestellt sind. Die beiden fliegenden Jünglinge werden als etesische Winde angesprochen. Ausgehend davon haben sich eine Vielzahl von Deutungsmodellen entwickelt, welche nicht zuletzt auf komplexen astronomischen Erklärungsansätzen zur Figurenkomposition und deren daraus folgender kosmologischen Bedeutung beruhen.³³⁷ Bleibt man allerdings zunächst in der Einzelanalyse der drei zentralen Figuren, so ist neben den topographischen Verweisen, in Form von Sphinx und den Korkenzieherlocken der Gelagerten, auf Afrika und Ägypten³³⁸ vor allem eine Massierung unterschiedlicher Furchtbarkeitssymbole zu beobachten. Deuten Füllhorn und Barbusigkeit noch allgemeinen Überfluss an, so verweisen Pflug und Ähren dezidiert auf die Möglichkeit ertragreichen Ackerbaus in Ägypten. Der Nil als Garant dieses Überflusses durch seine jährliche Überschwemmung ist somit Zentral- und Ausgangspunkt zum Verständnis der Darstellung. Seine Darstellung in zwar entspannter Haltung, aber sitzend und nicht lagernd, übernimmt dennoch das Manteltuch um den Unterleib sowie das Füllhorn der alexandrinischen Statuette aus Stuttgart (Abb. 10). Gewässerassoziation evozieren darüber hinaus noch der lange Bart und die langen Haare, während die gealterten aber dennoch kraftvoll präsenten Muskeln Kraft und Seniorität transportieren. Hinsichtlich der Entstehung am ptolemäischen Hof ist es wahrscheinlich, dass dargestellte ägyptische Gottheiten mit griechisch-hellenistischen Vorstellungen verschmolzen wurden,³³⁹ um diese an die Bedürfnisse ihrer neuen Verehrer anzugleichen.³⁴⁰ Im Inneren dieses für öffentliche performative Akte prädestinierten Gefäßes ist daher eine hochkomplexe Komposition ägyptischen Überflusses mit besonderem Schwerpunkt auf dem durch den Nil möglichen agrarischen Wohlstand. Das Gefäß selbst ist dabei nicht nur Träger dieser Komposition, sondern gleichsam Ausdruck der von ihr transportierten Aussage.³⁴¹ Überfluss und Reichtum Ägyptens und des ptolemäischen Hofes werden durch Material, einzigartige Kunstfertigkeit und eine Vielschichtigkeit möglicher Interpretationen jedem

336 Zusammenfassend bei DWYER 1992, 256.

337 MERKELBACH 1973; DWYER 1992, bes. 270 Abb. 2.

338 LAPATIN 2015, 255.

339 LAPATIN 2015, 256 schlägt hierbei Isis als Isis/Euthenia, Horus als Horus/Triptolemos, Memphis und Anchirroe als Horen des Sommers und Herbst sowie beiden etesischen Winde als Boreas und Zephyros vor.

340 Zum alexandrinischen Synkretismus vgl. LEMBKE 1994, 104–106; BOMMAS 2005, 315–316; CLAUSS 2005, 395; GASPARRO 2007.

341 LAPATIN 2015, 256.

Rezipienten einer öffentlichen Vorführung des Gegenstands deutlich.³⁴² In solcher Verwendung ist auch unerheblich, ob die entsprechenden Darstellungen von Zuschauern im Detail erkannt werden konnten. Allein das Bewusstsein hier eine mit komplexer Symbolik hochgradig aufgeladene Darstellung präsentiert zu bekommen, generiert den gewünschten Effekt des Staunens. Im diplomatischen Kontext ist eine solche Prachtentfaltung Teil des protokollarischen Konzepts fremde Gesandtschaften von der Prosperität und Stärke des eigenen Herrschaftsbereichs zu überzeugen und so feindliche Aktionen zu verhindern.³⁴³

Dieser Reichtum Ägyptens ist schon in republikanischer Zeit ein wichtiger Faktor für die ausgeprägte Exportkultur ägyptischer Produkte im gesamten Mittelmeerraum. Der ältere Plinius listet im 1. Jhd. n. Chr. eine ganze Reihe von Nahrungs- und Gebrauchsmitteln auf, die abgesehen von Getreide aus dem Land nach Italien kamen.³⁴⁴ Auch wenn die Liste bei Plinius als Zeugnis der römischen Herrschaft gelesen werden kann, so gibt sie doch wieder, wie reich die Vielfalt an Produkten war, die aus Ägypten exportiert wurden, und zeigt, dass italische Häfen und Handelspunkte beileibe keine Sonderstellung einnahmen. Vielmehr unterschied sich für ägyptische Händler Rom als Handelsplatz nicht von den anderen Plätzen im Mittelmeer.³⁴⁵ Handel an sich ist allerdings niemals auf den reinen Austausch von Produkten fokussiert, sondern bringt immer auch den Austausch von Ideen mit sich. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass im östlichen Mittelmeerraum seit dem späten 4. Jhd. v. Chr. Heiligtümer für ägyptische Götter, hauptsächlich Isiskulte, außerhalb Ägyptens entstehen und diese sich im Laufe der Zeit über den gesamten Mittelmeerraum ausbreiten.³⁴⁶ So ungewöhnlich und exotisch die Gottheiten allerdings auch gewirkt haben – mit der ägyptischen Kultausübung haben sie wenig zu tun. In Alexandria wurden diese, wie gezeigt,³⁴⁷ überformt und bilden einen zunehmend unabhängigen Synkretismus. Auch für

342 In genau dieser Vielschichtigkeit mag u. U. auch begründet liegen, dass sich bis heute eine exakte Deutung der Darstellung verschließt, vgl. LAPATIN 20015, 256 und sämtliche Versuche einer astrologisch-kosmologischen Deutung, vgl. MERKELBACH 1973; DWYER 1992, zwar einzelne Figuren anders benennen können, an der Grundaussage hinsichtlich der Überfluss-, Luxus-, Macht- und Reichtumssymbolik nicht grundlegend rütteln.

343 Nach dem Untergang des Ptolemäerreiches sind solche „Staatspreziosen“ weiterhin außergewöhnliche Repräsentationsgegenstände in den Händen ihrer neuen Besitzer. Die ursprüngliche Semantik der Darstellung wird in solchen Kontexten nicht verdrängt, sondern um Aspekte der Sieghaftigkeit, Überlegenheit und Exotik erweitert, vgl. BELOZERSKAYA 2012 zur Geschichte der Tazza Farnese.

344 Plin. nat. 15,68, 16,156–58, 20,216–218, 20,236–240, 31,106–122, 35,35–36, 36,55. Zusammenfassend auch bei SWETNAM-BURLAND 2015, 22–23.

345 SWETNAM-BURLAND 2015, 22.

346 Zusammenfassend zur Ausbreitung des Isiskultes BOMMAS 2004, 141–148; BOMMAS 2005; VIDMAN 1970, für Italien grundlegend MALAISE 1972. Die übrige Literatur zur Ausbreitung des Isiskults in detaillierten Regionalstudien würde hier den Rahmen sprengen, hingewiesen sei nur auf die Tagungsbände BRICAULT 2004; BRICAULT – VERSLUYS – MEYBOOM 2007.

347 Vgl. LEMBKE 1994, 104–106; BOMMAS 2005, 315–316; CLAUSS 2005, 395; GASPARRO 2007.

Unteritalien sind Isiskulte seit dem Ende des 2. Jhd. v. Chr. nachzuweisen,³⁴⁸ welche sich schließlich im Verlauf des 1. Jhd. v. Chr. weiter in Italien und bis nach Rom ausbreiteten.³⁴⁹

Weniger die genaue Ausgestaltung des Isiskultes und der entsprechenden Heiligtümer sollen hier im Fokus stehen, als vielmehr ein Effekt, den sie maßgeblich mitbegünstigt haben und der in symbiotischer Weise selbstverstärkend erscheint: Isisheiligtümer scheinen eine wichtige Rolle in der ‚Vermarktung‘ ägyptischer und ägyptisch aussehender Objekte gespielt zu haben.³⁵⁰ Die Präsenz auch kleiner Kultstellen im öffentlichen Raum³⁵¹ bietet die Kontaktfläche, welche den Bewohnern italischer Städte Ägyptisches im täglichen Umgang präsentiert und ihr Interesse weckt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass ägyptische Kunstwerke ihren Weg nach Italien gefunden haben,³⁵² und dort auch entgegen ihrem einstigen Verwendungszweck genutzt werden konnten. In ihrem neuen Umfeld wird ihr Wert nicht primär über die Qualität des Kunstwerkes oder den materiellen Wert bemessen, vielmehr definiert sich das Besondere über die weite Heranschaffung aus einer anderen, fremden Kultur und den damit einhergehenden Funktions- und Bedeutungswechseln.³⁵³ Für ihren neuen Kontext schaffen sie dann neben Prestigegewinn für den Besitzer aufgrund des beschwerlichen und nicht für jeden erschwinglichen Beschaffungswegs auch ein exotisches Ambiente, in dem man nicht nur ägyptische Kulthandlungen in heimischerer Atmosphäre durchführen,³⁵⁴ sondern auch den Haushalt dekorieren und ihm zusätzliches Prestige verschaffen konnte. Unverständliches, Altes und Exotisches aus dem gesamten römischen Herrschaftsbereich ist in diesem Sinn Ausdruck des imperialen Anspruchs und der eigenen *Romanitas* der Betrachter.³⁵⁵

Zwar müssen für eine fundierte Analyse der entsprechenden Objekte in ihren Kontexten die jeweiligen Verwendungszwecke, die Unterscheidung, ob es sich überhaupt um Importe aus Ägypten oder um in Italien produzierte und nur ägyptisch aussehende Gegenstände handelt,³⁵⁶ betrachtet und unter Umständen hierzu einzelne Kategorien gebildet werden.³⁵⁷ Für das hier nur kurz anzureißende

348 MALAISE 1972, 357–358.

349 Zusammenfassend VERSLUYS 2004, 443–447; zur Frage nach dem Tempel des Isis Capitolina auf dem Kapitol, der wahrscheinlich ein Gespensterbau ist, vgl. LEMBKE 1994, 84; dagegen zur Kulteinrichtung der Isis Capitolina als republikanischem Phänomen COARELLI 2018.

350 SWETNAM-BURLAND 2007, 135.

351 So vorgeschlagen von VERSLUYS 2004, 444.

352 Zu republikanischen Objekttransfers und ihrer Integration in das Repräsentationssystem der römischen Oberschicht zuletzt SCHNEIDER 2018, 204.

353 SWETNAM-BURLAND 2007, 124–125.

354 VERSLUYS 2002, 381–383; SWETNAM-BURLAND 2015, 29–30.

355 SWETNAM-BURLAND 2007, 126.

356 Hierzu SWETNAM-BURLAND 2007, 120–123; SWETNAM-BURLAND 2015, 41–53.

357 MALAISE 2007 unterscheidet *isiaca*, *pharaonica*, *nilotica* und weitere Produkte der Ägyptomanie. Je nach Kontext fällt der gleiche Gegenstand dann in unterschiedliche Kategorien, MALAISE 2007, 38–39. Inwieweit eine derartig kleinteilige Unterscheidung in allen Fällen zielführend ist, muss bezweifelt werden, VERSLUYS 2007, 4.

Bild eines wachsenden Interesses an ägyptisch-exotischem Dekor und entsprechenden Gegenständen bleibt es jedoch unerheblich, ob das eine gewisse Assoziation hervorrufende Objekt wirklich aus Ägypten stammt oder in einer italischen Werkstatt gefertigt wurde.³⁵⁸ Entscheidend bleibt dabei jedoch immer das Fremdartige, das solchen Objekten innewohnt und sich nicht nur auf fremde Kulte reduzieren lässt. Vielmehr erscheint, wie auch in den Schriftquellen seit Herodot, das ganze Land in fast allen Aspekten sonderlich und exotisch. Greifbar wird dieses Interesse an Darstellungen von Nillandschaften, welche wie kaum Vergleichbares ein umfassendes Bild der römischen Imagination von Ägypten transportieren³⁵⁹ und sich vor allem auf die Nilflut konzentrieren. Diese Bilder erscheinen seit dem Ende des 2. Jhd. v. Chr. in Italien und erfreuen sich dort großer Beliebtheit nicht nur in häuslichen Kontexten,³⁶⁰ sondern auch als Ausstattung öffentlicher Gebäude wie der berühmteste Vertreter, das Nilmosaik von Palestrina, zeigt (Abb. 36).³⁶¹

Der Zeitpunkt der Auffindung des Mosaiks im unteren Bereich des Fortuna Primigenia-Heiligtums des antiken Praeneste ist nicht vollständig zu sichern, kann aber wahrscheinlich im späten 16. Jhd. verortet werden.³⁶² Nach der Auffindung wurden sowohl für die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Mosaikteile wichtige Aquarelle³⁶³ angefertigt, als auch das Mosaik in insgesamt 19 einzelne Segmente zerlegt und neu zusammengefügt. Dieses Neuarrangement schließt zum einen die Lücken im antiken Befund, gibt zum anderen allerdings in weiten Teilen einen verfälschten Gesamteindruck wieder. Beim Transport der Segmente ereignete sich 1640 ein großes Unglück und das Mosaik wurde fast vollständig zerstört. Anhand der Aquarelle konnte jedoch der ursprüngliche Zustand fast vollständig wiederhergestellt werden, so dass das heute erhaltene Werk zumindest für die erhaltenen Fragmente getreu den antiken Zustand wiedergibt. Die Datierung des Werks ist umstritten und eine ganze Reihe von Vorschlägen reicht vom 2. Jhd. v. Chr. bis in das 3. Jhd. n. Chr.³⁶⁴ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes, der weitgehenden Rekonstruktion des Mosaiks anhand der Aquarelle nach dem Transportunfall und dem Fehlen datierter Vergleichsstü-

358 Eine solche Unterscheidung ist meines Erachtens auch nur dann zwingend nötig und sinnvoll, wenn es um kultische Zusammenhänge geht und entsprechende Objekte nicht nur Dekor sind, sondern primär religiöse Bedeutung und Funktion haben. Hinsichtlich des Dekors bezweifelt auch VERSLUYS 2018, 232 die Notwendigkeit einer Unterscheidung.

359 VERSLUYS 2002, 294–295.

360 Vgl. das Mosaik aus dem Sommertriklinium der Casa del Fauno VERSLUYS 2002, 121–123 Nr. 47.

361 Fast alle erhaltenen antiken Fragmente befinden sich in modernem Arrangement und mit Ergänzungen im Museo Nazionale Prenestino. Das Fragment mit der Pergolaszene, Nr. 19 nach MEYBOOM 1995, befindet sich hingegen in den Berliner Antikensammlungen Inv. Mos. 3. Für die Darstellung eines Gesamteindrucks wurde im Museo Nazionale Prenestino eine Nachbildung eingefügt.

362 ANDREAE 2003, 79.

363 Zu den Aquarellen WHITEHOUSE 1976.

364 MEYBOOM 1995, 16 m. Anm. 58 zu den früheren Vorschlägen.



Abb. 36 Nilmosaik von Palestrina, Palestrina Museo Nazionale Prenestino, Foto: Direzione Regionale Musei Lazio

cke stehen als Anhaltspunkte nur der Bau der entsprechenden Strukturen in Palestrina um 120 v. Chr.³⁶⁵ sowie deren übrige Ausstattung zur Verfügung. Zuletzt hat sich allerdings eine Datierung gegen Ende des 2. Jhd. v. Chr. durchgesetzt, die auch hier vertreten werden soll.³⁶⁶ Das Mosaik steht somit am Beginn der erhaltenen Nil-/Ägypten-Bilder in Italien und ermöglicht es, die Entwicklung von Anfang an zu betrachten.

Für das Verständnis der antiken Komposition des Mosaiks ist zunächst dessen Anbringungsort wichtig. Aufgefunden wurde das fragmentarisch erhaltene Mosaik in dem apsidialen Abschluss einer kleineren Halle am Forum von Palestrina

365 LAUTER 1979, 441.

366 MEYBOOM 1995, 19; ANDREAE 2003, 104; MADERNA 2005, 438, dagegen nur PANAYIDES 1994 mit einer Datierung in das 2. Jhd. n. Chr.

unterhalb des Heiligtums (Abb. 37).³⁶⁷ Zentral in der Achse des auf der oberen Terrasse gelegenen Fortunaheiligtums befindet sich eine quer gelagerte Halle, an deren beiden Enden sich jeweils kleinere Hallen mit zu Nymphäen ausgebauten natürlichen Grotten mit Mosaiken in den Apsiden anschließen. Die westliche der kleineren Hallen beherbergte das Fischmosaik³⁶⁸ und in ihrem östlichen Gegenstück wurde das größere Nilmosaik verlegt. Die heute dem Betrachter präsentierte Form eines querliegenden Rechtecks mit eingezogenem apsidialen Abschluss simplifiziert allerdings, wie eingangs erwähnt, den antiken Aufbau. Die Apsis des Nymphäums ist axialsymmetrisch an drei Seiten durchbrochen und Rechtecknischen schließen sich daran an. Das Mosaik bedeckte ursprünglich ebenfalls diese Nischen. Anhand der erwähnten Aquarelle³⁶⁹ und der daraus auch am rekonstruierten Mosaik erkennbaren Originalbestandteile³⁷⁰ wurden mehrere Versuche einer Wiederherstellung der Fragmentverteilung erstellt.³⁷¹ Folgt man dem Rekonstruktionsversuch von B. Andreae³⁷², welcher im Grunde auf den Vorarbeiten von P. Meyboom beruht, so ergibt sich folgendes Bild.

Der Fluss ist zum Zeitpunkt der Nilschwemme dargestellt, also jenem jährlichen Ereignis, welches erst die Entstehung der ägyptischen Hochkultur durch die mit ihr einhergehende Ausbringung des extrem fruchtbaren Schlammes auf den angrenzenden Feldern ermöglicht. Im vorderen Bildbereich endet die Darstellung, indem sich der Fluss diffus ausfächert, was nach B. Andreae das Delta des Nils darstellen soll.³⁷³ Hier findet von einem Boot aus eine Jagd auf zwei Nilpferde statt, welche bereits von einigen Speeren getroffen wurden. Ein weiteres Nilpferd taucht gerade aus den Fluten auf, während ganz im vorderen linken Eck zwei Krokodile von den Jägern nicht beachtet werden und eines gerade im Begriff ist, sich ins Wasser zu lassen (Abb. 38). Anschließend sind diagonal Ost- und Westufer dargestellt. Am Westufer dominiert die Darstellung eines ägyptischen Tempels³⁷⁴ mit von ihm in Richtung des im Vordergrund zu platzierenden Propylons verlaufender Prozession. Man sieht die Prozession, wahrscheinlich auf der Hälfte des Weges angekommen, durch einen viersäuligen Baldachin schreitend. Zielpunkt der Prozession ist wahrscheinlich eine hinter dem Propylon versammelte, heute verlorene Gruppe um eine hochrangige Persönlichkeit, eventuell

367 Zur Lage genauer MEYBOOM 1995, 12–14; KRUMME 1990, 159–163 allerdings mit Interpretation als Isisheiligtum.

368 ANDREAE 2003, 129–140.

369 Wichtig hierbei sind die Seriennummern, die eine fortlaufende Anordnung in fünf verschiedenen Registern nahelegen, ANDREAE 2003, 82–86.

370 MEYBOOM 1995, Abb. 7, 8.

371 MEYBOOM 1995, 3–7, Abb. 8; ANDREAE 2003, 80–81, 108–109. Die genauere Anordnung soll hier allerdings weniger im Vordergrund stehen, da die grundsätzliche Anordnung des Zentralmotivs der Prozession übernommen wurde.

372 ANDREAE 2003, 108–109.

373 ANDREAE 2003, 102.

374 Zur Identifizierung des Tempels als Osiristempel von Kanopus MEYBOOM 1995, 53–55.

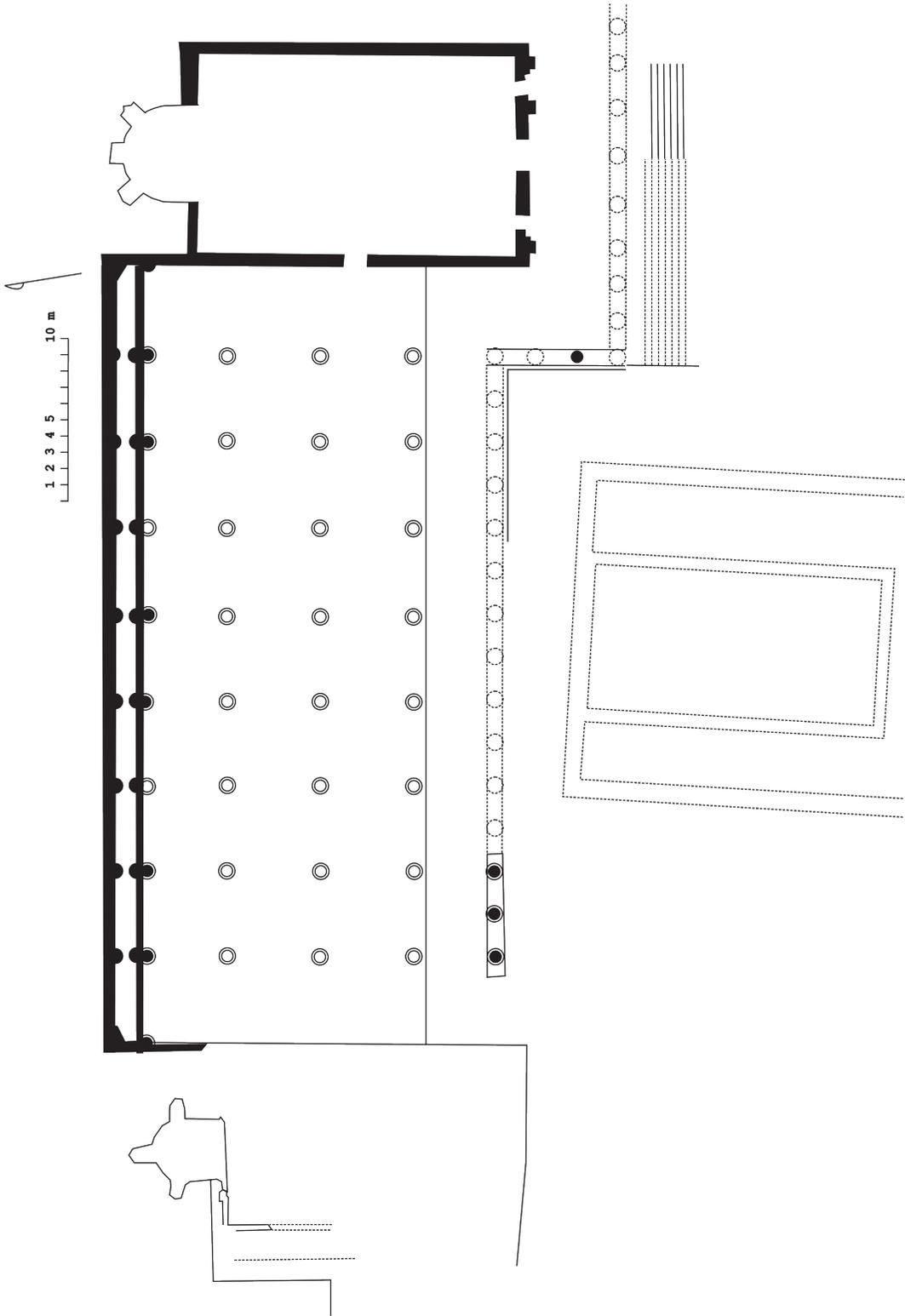


Abb. 37 Grundrissrekonstruktion des Forumsbereichs Paestrina, Zeichnung: J. Hollaender

sogar den Pharao.³⁷⁵ Vor dem Propylon ist eine Gruppe von Soldaten in Rüstung unter einem großen Sonnensegel mit entsprechendem liturgischen Gerät dargestellt, welche sich offenbar auf den Besuch im Heiligtum vorbereitet. Am Ostufer in der linken Bildhälfte ist die Darstellung kleinteiliger. Vor einem hexastylem Tempel ist noch ein Nilometer³⁷⁶ zu erkennen und im weiteren Verlauf sind kleine Gehöfte mit Türmen, ein weiterer umwehrter Tempel und ein Tholosgrab auszumachen.³⁷⁷ An diesem fließt der Strom entlang bis er bei dem ägyptischen Tempel, von dem die Prozession des Westufers ausgeht, nach Osten umknickt und perspektivisch hinter den Bauten des Ostufers weiter nach Süden fließt. Neben diesen relativ gut im Mosaik zu verortenden Szenen des religiösen und alltäglichen Lebens am Fluss gibt es drei weitere Fragmente, deren Einbettung in das Gesamtmosaik auch aufgrund der Fehlstellen nicht zweifelsohne zu klären ist. Diese geben aber für sich betrachtet jeweils ein lebendiges Bild vom Leben mit dem Fluss ab. Das Fragment Nr. 17³⁷⁸ zeigt im linken Bildfeld eine Hafenszene (Abb. 39), erkennbar an dem kleinen Fragment eines Kais, mit kleinem Schilfboot, einem typisch ägyptischen Frachtschiff mit Papyrussegel sowie einer Galeere. Die Perspektive wird in den Schiffsdarstellungen zwar nicht eingehalten, aber die Grundaussage wird auch so bewahrt. Der Fluss und die an ihm liegenden Häfen liefern ein geschäftiges Bild. Nicht nur kleine Wasserfahrzeuge mit sehr begrenzter Reichweite, wie das Schilfboot, verkehren darauf, sondern auch Transportmittel für den überregionalen Handel. Daneben sind diese Zentren des merkantilen Austauschs, der Produktion und des Wohlstandes auch immer Präsenzort militärischer Macht. Wirtschaftliche Prosperität ermöglicht und benötigt unter Umständen militärische Sicherung und Stärke und somit fügt sich auch die Galeere in das alltägliche Bild eines funktionierenden (Fluss)Hafens ein. Auf der rechten Fragmenthälfte wird das Bild der landwirtschaftlichen Produktion am Fluss weiter vertieft. Vor einem umfriedeten Gehöft mit monumentalem Toreingang sind eine Person im kleinen Boot und eine weitere Frau mit einer großen Fischreuse zu sehen.³⁷⁹ Ein Taubenschlag sowie weitere Fruchtbäume, darunter eine Dattelpalme, komplettieren das Bild. Im Gegensatz zur linken Hafenszene ist die Wasserfläche vor dem Gehöft stärker mit Wasserpflanzen durchsetzt. Sie können im Vergleich mit ihrem Vorkommen bei der Nilpferdjagd und den beiden noch zu besprechenden Szenen wahrscheinlich als Marker für Wasserflächen mit entweder geringer Fließgeschwindigkeit und geringer Wassertiefe oder nur temporärer

375 ANDREAE 2003, 98–100.

376 ANDREAE 2003, 102 erkennt hierin den Isistempel von Assuan mit dem dortigen Nilometer. Dazu auch MEYBOOM 1995, 51–53.

377 MEYBOOM 1995, 29–30.

378 MEYBOOM 1995, 40–41. Die Lokalisierung ist nicht endgültig entschieden. P. Meyboom platziert das Fragment in der vorderen Reihe und sieht den Kai im linken oberen Rand des Fragments als Teil der Plattform, welche der Prozession zuzuordnen ist. ANDREAE 2003, 100–102 setzt es hingegen in die zweite Reihe und an den rechten Bildrand. Schwierigkeiten hinsichtlich der Positionierung des Fragments verursacht vor allem die nichteingehaltene Perspektive, besonders offensichtlich im Fall der Galeere.

379 MEYBOOM 1995, 41 m. Anm. 201.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt



Abb. 38 Detail der Nilpferdjagd vom Nilmosaik von Palestrina, Palestrina Museo Nazionale Prenestino, Foto: Direzione Regionale Musei Lazio



Abb. 39 Detail der Hafenszene vom Nilmosaik von Palestrina, Palestrina Museo Nazionale Prenestino, Foto: Direzione Regionale Musei Lazio

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 40 Detail der Rundhütte vom Nilmosaik von Palestrina, Palestrina Museo Nazionale Prenestino, Foto: Direzione Regionale Musei Lazio



Abb. 41 Detail der Pergolaszene vom Nilmosaik von Palestrina, eingepasste Nachbildung des Originalfragments Berlin Antikensammlungen Inv. Mos 3, Palestrina Museo Nazionale Prenestino, Foto: Direzione Regionale Musei Lazio

Überflutung sein. Im Fall des hier dargestellten Fischfangs erscheint mir jedoch die Möglichkeit wahrscheinlicher, dass man Überflutungsflächen dementsprechend temporär nutzte.

Ebenfalls ruralen Charakter hat das Fragment Nr. 15,³⁸⁰ welches nicht genauer in die rechte vordere Hälfte des Mosaiks eingesetzt werden kann (Abb. 40). Vor einer Runddachhütte aus Schilf befinden sich zwei Personen in Kommunikation, während eine weitere hinter der Hütte ein trinkendes Rind hütet. Ein weiterer Bewohner nähert sich der Szene in einem kleinen Schilfboot. Die Szene zeigt, wie P. Meyboom richtig anmerkt, eine generische Komposition einfacher Bewohner des im Wechsel der Jahreszeiten überschwemmten oder trockengefallenen Flussufers. Sie ist bei Landschaftsdarstellungen mit Nilbezug häufig zu beobachten³⁸¹ und wohl bewusst als Gegenbild zum Mosaikfragment Nr. 19³⁸² gewählt (Abb. 41).³⁸³ Über eine von Lotus und Seerosen bewachsene Wasserfläche spannt sich eine mit Weinranken bewachsene Gitterlaube, die zu beiden Seiten Polsterflächen auf langrechteckigen Podesten aufweist. Auf diesen haben sowohl Frauen als auch Männer lagernd und sitzend platzgenommen, um zu trinken und zu musizieren. Zuneigung zwischen den Geschlechtern wird durch Körper- und Blickkontakt sowie gemeinsame Interaktion, wie Zuprosten, dargestellt. In diesem Ambiente des sorglosen Müßiggangs und der Unterhaltung treten die angenehmen Seiten eines Lebens im Überfluss hervor. Sinnbildlich für den hier dargestellten Überfluss sind sicherlich nicht nur die üppigen Polster, Haarkränze und Gewänder, auch die Vegetation steuert ihr Übriges bei. Durch das Gittergeflecht der Laube hängen reife Weinreben und auf dem Wasser sind eine Vielzahl von Wasserpflanzen mit teilweise sehr opulenten Blüten erkennbar. Diese haben neben ihrer ästhetischen Funktion noch weiteren Nutzen. Ein sich in seinem kleinen Schilfboot von der Gelageszene entfernender Bauer in Hüftschurz und Pilos auf dem Kopf hat einige Lotusblüten gesammelt, vielleicht, um sie zu trocknen und eine Art Mehl zur Brotherstellung zu gewinnen.³⁸⁴ Auch wenn P. Meyboom zu recht auf die Surrealität der Szenerie, auf der einen Seite das festliche Gelage mit der Laube über den Fluss, und andererseits den Marschlandbewohner, welcher auf seiner Suche nach Lotusblüten durch das Gelage gefahren wäre,³⁸⁵ hinweist, so ist dieser meines Erachtens nur als bukolisches Ergänzungselement zu sehen, welches weniger eine reale Flusszene darstellt, als die hier am Rande vorgeführte Doppelfunktion der Lotusblüte. In diesem kleinen Bild erscheint der Fluss neben seiner bereits gezeigten Bedeutung als Transport- und Handelsweg, sowie als Nah-

380 MEYBOOM 1995, 32–33. Auch hier unterscheidet sich die Positionierung bei ANDREAE 2003, 108–109 geringfügig.

381 MEYBOOM 1995, 32 m. Anm. 123.

382 MEYBOOM 1995, 33–34.

383 ANDREAE 2003, 106.

384 Hdt. 2,92 beschreibt eine entsprechende Methode der Lotusmehlgewinnung durch Bewohner des Überschwemmungslandes. ANDREAE 2003, 106 sieht in den Lotusblüten eher Entenfutter.

385 MEYBOOM 1995, 34.

rungsquelle durch Fischerei, in seiner agrarischen Funktion als Lebensraum nutzbarer Wasserpflanzen und als Ort des Otiums. Im Zusammenhang mit dem Nilhochwasser sind zudem einige religiöse Feste bekannt. Vor allem das Choiakfest³⁸⁶ und dessen Zusammenhang mit dem Osiriskult und der Nilschwemme wird von P. Meyboom für den Anlass des ausgelassenen Beisammenseins herangezogen.³⁸⁷ Stehen im Vordergrund des Mosaiks noch das zivilisierte Leben in all seinen Facetten und dessen Interaktion mit dem Nil und seiner jährlichen Überflutung im Fokus, so ändert sich das Bild schlagartig, wenn man der Biegung links des ägyptischen Tempels weiter folgt. Am westlichen Flussufer und auf einzelnen kleinen Überflutungsinseln werden nun in natürlicher Umgebung Tiere und Bewohner dieses wilden Teils der Welt gezeigt. Im Hinblick auf die naturräumliche Umgebung ist festzustellen, dass nun zum einen der Fluss an Breite verliert und in gewisser Weise in einzelne kleine Wasserflächen zerfasert, zum anderen das Relief des umgebenen Landes merklich ansteigt. Man bewegt sich nun aus dem flachen Niltal heraus und betritt die äthiopische Bergwelt. Die jeweils in Gruppen auftretenden dunkelhäutigen Bewohner des Landes sind einheitlich in eine weiße Exomis gekleidet und jeweils auf der Jagd. Ihre Beute erlegen sie in zwei Fällen³⁸⁸ mit Bögen sowie in einem weiteren Fall mit Speeren, wobei sie noch runde Bronzeschilde mitführen.³⁸⁹ Die Tiere sind jeweils mit Beischriften zu ihrer Spezifizierung versehen, was die Identifizierung erleichtert. Abgebildet ist eine große Vielzahl in Afrika beheimateter Arten, angefangen bei Löwen, Hyänen und Geparden über Giraffen, Warzenschweine und Antilopen hin zu Reptilien, Schildkröten und Vögeln.³⁹⁰ Neben charakteristischen Großtieren wie Dromedaren und Nashörnern sind allerdings vor allem im hinteren Bereich in Richtung der äthiopischen Berge zumindest in zwei Fällen Wesen aufgeführt, die phantastischer Natur sind. Weder die HONOKENTAYPA,³⁹¹ die weibliche Form eines Eselkentaurens, noch die auf einem kleinen Felsplateau stehenden Mixtur aus Nashorn mit Krokodilschnauze auf Fragment 2³⁹² kommen in der Natur vor. Auch die riesige Schlange auf Vogelfang unterhalb der Eselkentaurin scheint eher ungewöhnlich zu sein und zeugt zumindest in ihren Dimensionen von phantastischen Zügen.

Der Fluss wird in diesem Abschnitt kontrastierend zum zivilisierten Teil im Vordergrund des Mosaiks als definierender Teil des Naturraums dargestellt. Er ist hier nicht Teil einer Kulturlandschaft, die sich sozial, kulturell und ökonomisch stratifiziert, sondern im ursprünglichsten Sinne Lebensraum. Fasst man beide Abschnitte zusammen, so zeigt sich ein fast schon enzyklopädisches Bild

386 LÄ I (1975) 958–960 s. v. Choiakfeste (F. Daumas).

387 MEYBOOM 1995, 71–75.

388 Fragment 2 und 3; MEYBOOM 1995, 22–24.

389 Fragment 11; MEYBOOM 1995, 27.

390 Eine genauere Aufzählung der jeweiligen Arten und ihrer genauen Verortung im Mosaik ist bei MEYBOOM 1995, 20–27 zu finden.

391 Fragment 1, MEYBOOM 1995, 21.

392 MEYBOOM 1995, 22. Die zugehörige Beischrift ΕΙΟΙΓ erscheint ein nicht zu lesendes Fragment einer ansonsten verlorenen Bezeichnung zu sein.

des Landes. Ausgehend vom Nil und seiner so außergewöhnlichen Überschwemmung werden die unterschiedlichsten Bereiche abgebildet. Natur und bebauter Raum sind zwar innerhalb des Bildes getrennt, aber innerhalb der beiden Teile sind verschiedenste Räume stets miteinander verwoben. So ist neben der luxuriösen Gelageszene noch ein Protagonist des ländlichen Lebens zugegen, den Fluss selbst säumt neben Tempeln auch eine Reihe von Gehöften und sowohl kleine Fischerboote als auch größere Handels- und sogar Kriegsschiffe sind abgebildet. Das ganzheitliche Bild zum einen der Exotik und zum anderen der Vielseitigkeit und auch ökonomischen Stärke gepaart mit einer langen Kulturtradition prägt das römische Ägyptenbild weit über die Entstehungszeit des Mosaiks hinaus. Die Verbindung des Mosaikbildes mit einem Nymphäum und einem daraus resultierenden permanenten dünnen Wasserfilm auf dem Mosaikbild³⁹³ verstärkte nicht nur den optischen Effekt, den das Mosaik hatte. Neben klareren Farben wird dem Betrachter auch eine, zugegebenermaßen kleine, Überschwemmung vor Augen geführt. Ebenso wie die Nilüberschwemmung führt diese aber auch nicht zu Zerstörung, sondern bringt Wasserluxus, technische Leistungsfähigkeit und ästhetische Wirkung zusammen.

Die meisten Darstellungen nilotischer Szenen in der Folgezeit geben kein derart umfassendes und enzyklopädisches Bild wieder, sondern beschränken sich meistens in kleineren Bildern auf Teilaspekte. So zeigt ein Mosaik aus der Casa del Fauno³⁹⁴ auf der Türschwelle des Trikliniums vor dem berühmten Alexandermosaik ebenfalls ein Panorama der Flora und Fauna des Nils (Abb. 42–44). Die beiden seitlichen Felder werden fast ausschließlich von Enten bevölkert, welche in Ufernähe zwischen einer Vielzahl von Lotusblüten und Seerosen schwimmen. Bis auf die Lotusblüten sind diese Szenen auch nicht nilspezifisch, sondern könnten auch eine beliebige Flusslandschaft zeigen. Im mittleren Bildfeld befinden sich im Hintergrund ebenfalls die bereits aus den Seitenfeldern bekannten Enten zwischen Wasserpflanzen und aus der Flut herausschauenden Grasbüscheln. Im Vordergrund werden allerdings spezifisch ägyptische Tierarten gezeigt. Am linken Bildrand stehen sich ein Ichneumon und eine Kobra gegenüber. Die Kobra hat den Vorderkörper aufgestellt und ist bereit zur Attacke, während das Ichneumon sich duckt und darauf vorbereitet, dem Angriff zuvorzukommen. Das Zentrum wird von einem Nilpferd beherrscht, welches aus dem Wasser auftaucht und das halbgeöffnete Maul in Richtung eines am Ufer sitzenden Krokodils hält. Den rechten Abschluss der Szene bildet noch ein Ibispaar, welches durch das seichte Wasser wadet. Das Mosaik selbst oszilliert hinsichtlich der deskriptiven Genauigkeit der Darstellungen. So sind beispielsweise Details aus dem Blütenzyklus der Lotuspflanze korrekt wiedergegeben,³⁹⁵ wohingegen Proportionen innerhalb des Krokodils und auch die Größenverhältnisse von Nilpferd und Krokodil völlig willkürlich erscheinen. Hier steht nicht eine bestimmte exotische Landschaft oder ein Kulturraum im Vordergrund, der an fremdartigen Tempeln

393 MEYBOOM 1995, 80–81.

394 VERSLUYS 2002, 121–123 Nr. 47; ANDREAE 2003, 114–115.

395 VERSLUYS 2002, 123.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 42 Nilmosaik aus der Casa del Fauno, westlicher Seitendurchgang, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 9990, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 43 Nilmosaik aus der Casa del Fauno, Mitteldurchgang, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 9990, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 44 Nilmosaik aus der Casa del Fauno, östlicher Seitendurchgang, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 9990, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

oder ungewöhnlichen Bauwerken erkennbar ist und von fremden Menschen bewohnt wird. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Tierwelt des Nils während seiner Schwemme. Die Enten sind meist in Ruhe begriffen und auch Nilpferd und Krokodil sind nur für sich dargestellt. Allein aus der Begegnung von Ichneumon und Kobra ergibt sich eine Spannung, da hier ein Moment vor einem Schlagabtausch gewählt wurde.

Gerade die pompejanischen Wohnbefunde sind für die Kenntnis des Auftretens in der Dekoration von Innenräumen wichtig und zeigen, dass nicht nur Mosaikfußböden, sondern vor allem Wandmalereien in vielen Fällen die Exotik der Nillandschaft in die Ausgestaltung von Privaträumen tragen. Im Zweiten Stil wären hierbei nur beispielhaft die Fragmente aus dem Atrium der Villa dei Misteri³⁹⁶ und außerhalb der Vesuvstädte die, etwas später am Übergang vom Zweiten zum frühen Dritten Stil anzusetzende, sog. Aula Isiaca³⁹⁷ auf dem Palatin (Abb. 45) zu nennen. Das größte Fragment im Atrium der Mysterienvilla zeigt eine bebaute Flusslandschaft mit den bereits auf dem Nilmosaik von Palestrina zu beobachtenden Tempelgeschehen. Die kleineren Fragmente zeigen dann, sofern entschlüsselbar, noch eine Hafenszene sowie weitere Gebäude³⁹⁸. Hier stehen also wiederum nicht nur der Fluss und seine tierischen Bewohner im Vordergrund, sondern die Kulturlandschaft Ägyptens, für die der Nil essentiell ist. In der Aula Isiaca stellt sich das Bild verschieden dar. In der Sockelzone des nordöstlichen leicht apsidialen Abschlusses³⁹⁹ war, unterbrochen von den die Wandfläche gliedernden beiden Säulen und ihren zugehörigen Postamenten, eine Flusszene zu sehen. Leider ist der heutige Zustand der Malerei sehr bedauerlich, nichtsdestotrotz können Skizzen von Beginn des 20. Jhd. einen guten Eindruck vermitteln.⁴⁰⁰ Etwa die Hälfte des linken Segmentes war bereits zu Beginn des 19. Jhd. zerstört und nicht mehr sichtbar. Im rechten Bereich ist noch eine Wasserfläche zu sehen, die im Vordergrund von zwei Grasbüscheln abgeschlossen wird. Als einziges belebendes Element ist eine kleine Ente zu sehen, die auf der Wasseroberfläche schwimmt. Das zwischen den beiden Säulenpostamenten mit Blattverzierung gelegene Mittelfeld war besser erhalten. Von der Uferzone am linken Bildrand eröffnet sich eine weite Wasserfläche nach rechts. Auch hier zeugen einige Pflanzen im Wasser von der Überschwemmung des Stroms. In einem flachen Kanu stehen zwei gedrungenen Gestalten, die offenbar mit dem von der linken Figur mitgeführten Speer Jagd auf das gerade im rechten Teil auftauchende Nilpferd machen wollen. Rechts des Nilpferdkopfes und auf der gesamten anschließenden Wandfläche rechts des zweiten Postaments ist keine Darstellung mehr erkennbar.

Der Lokalbezug der Szene wird ebenfalls erst durch die Mitteldarstellung sicher nach Ägypten und an den Nil transferiert. Charakteristisch sind dabei ne-

396 VERSLUYS 2002, 155–158 Nr. 67.

397 IACOPI 1997, 35–39; VERSLUYS 2002, 69–71 Nr. 16.

398 VERSLUYS 2002, 155–156.

399 IACOPI 1997, 7 Abb. 1.

400 IACOPI 1997, 36–37 m. Abb. 23–24 zeigt sehr deutlich die Verluste in der Malerei zwischen 1914 (Skizze G. Caraffa) und der Restaurierung 1988.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik

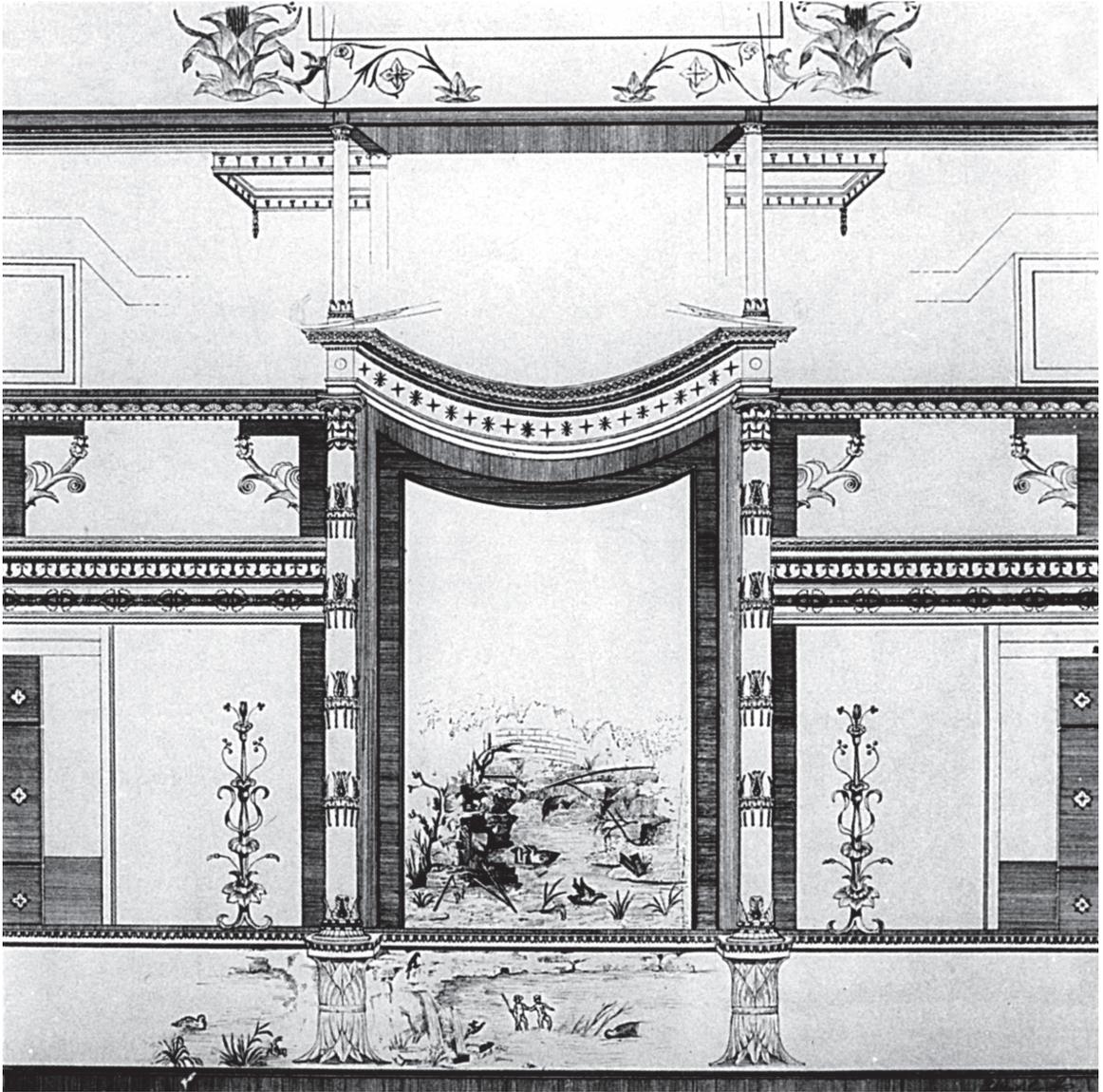


Abb. 45 Nordostwand der Aula Isiaca auf dem Palatin, Rom, Zeichnung:
G. Caraffa

ben dem Nilpferd die beiden Jäger. Sie stellen entweder Zwerge oder Pygmäen dar, letztere werden seit Homer und Herodot⁴⁰¹ immer wieder als Bewohner des Oberlaufes des Nils und Ägypten genannt. Sie treten verstärkt in der Zeit nach der Eroberung und Eingliederung Ägyptens in den römischen Herrschaftsbereich in Nil- und Ägyptenszenen auf und setzen den Trend für die kommenden Jahrhunderte.⁴⁰² Grundsätzlich beginnt sich das nun wachsende Korpus der Nildarstellungen von relativ detaillierten, enzyklopädischen Bildern hin zu einem eher stereotyp gehaltenen Ägyptenbild zu entwickeln. Zwerge und Pygmäen sind vielfach in Kampfszenen mit Krokodilen und Nilpferden dargestellt, welche mitunter den Hang zur Groteske überschreiten, wie die Malereien auf einem Podium im Peristyl der Casa del Medico⁴⁰³ (Abb. 46) und auch Szenen mit sexuellem Inhalt sind weiter verbreitet.⁴⁰⁴ Zu den Gründen dieser Verschiebung zur Beliebtheit stereotyper Szenen können nur Vermutungen angestellt werden. Zum einen ist eine grundsätzliche weitere Verbreitung nilotischer Szenen in der beginnenden Kaiserzeit in Zentralitalien festzustellen.⁴⁰⁵ Dies ist sicherlich zu einem gewissen Grad auch der außergewöhnlichen Überlieferungssituation in den Vesuvstädten geschuldet, deren erhaltene Malerei zum größten Teil aus den Jahren unmittelbar vor der Verschüttung der Orte stammt und somit jede Statistik verfälscht. Zum anderen bleibt das Interesse auch an größeren Objekten, wie Grabmälern in Pyramidenform und der Verbringung von ägyptischen Obelisken⁴⁰⁶ oder der Nachahmung solcher,⁴⁰⁷ ungebrochen. Der Beliebtheit solcher Gegenstände und Bilder steht allerdings die Tatsache entgegen, dass mit der Eroberung Ägyptens die Zugänglichkeit desselben zumindest für die Oberschicht drastisch eingeschränkt wurde.⁴⁰⁸ Reisen der Oberschicht zur persönlichen Anschauung wie noch im späten 2. und 1. Jhd. v. Chr. waren nicht mehr in früherem Umfang möglich und auch auf der Ebene der Veteranen und Militärs wurde peinlich darauf geachtet, keine wirkliche Vermischung mit dem westlichen Reichsteil zu erzeugen.⁴⁰⁹ Die Gründe für ersteres liefert Tacitus gleich mit: Ägypten und vor allem seine Getreidelieferungen sind zu wichtig für die Versorgung Italiens und vor allem Roms. Eine Usurpation in diesem Reichsteil hätte eine enorme Machtfülle für denjeni-

401 Hom. Il. 3,2–6; Herod. 2,32; CAPPEL 1994, 4–10; MEYBOOM 1995, 150–154; VERSLUYS 2002, 275–277. Der anthropologische Unterschied zwischen Zwergen und Pygmäen ist jedoch nicht immer klar in der Bildkunst zu trennen, vgl. VERSLUYS 2002, 276.

402 VERSLUYS 2002, 288.

403 PPM VIII (1998) 605–606 Abb. 4–5 s.v VIII,5,24 (I. Bragantini).

404 Zusammenfassend VERSLUYS 2002, 282–283.

405 VERSLUYS 2002, 242–244 m. Diag.1–2, 288.

406 Zusammenfassend SCHNEIDER 2004.

407 HARTSWICK 2004, 52–58. Das Material des Obelisken stammt aus Ägypten, die Inschrift, welche zu gleichen Teilen für dessen Authentizität wichtig ist, wurde allerdings erst in der Kaiserzeit angebracht, wohl aus reinem Dekorationszweck.

408 Tac. ann. 2,59; hist. 1,11. Selbst Germanicus, welcher dieses Verbot bei seiner Reise nach Ägypten 18 n. Chr. übertrat, konnte sich das nicht leisten, vgl. Tac. ann. 2,60.

409 SONNABEND 1986, 79; CLAUSS 2004, 269.



Abb. 46 Freskomalerei aus der Casa del Medico, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 133230, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

gen bedeutet, der sich dort festgesetzt hätte. Zu den Maßnahmen dies zu verhindern gehörte auch, dass die kaiserlichen Statthalter, in diesem Fall der Praefectus Aegypti,⁴¹⁰ aus dem Ritterstand kamen und nicht der besser vernetzten und damit per se gefährlicheren senatorischen Elite angehörten.⁴¹¹ Das Ägyptenbild hat durch den weitgehenden Abschluss des Landes vor der Elite und die Kontrolle der nach außen dringenden Nachrichten seit der Eingliederung in den römischen Machtbereich an Aktualität eingebüßt und erstarrte gewissermaßen in den von aktuellen Ereignissen unbeeindruckten, seit klassischer Zeit durch Literatur und Handelskontakte etablierten Stereotypen einer exotischen Welt mit ungewöhnlichem, sehr alten Kultursubstrat, welches sich in völliger Abhängigkeit von dem das Land erst formenden Fluss befindet.⁴¹²

Darstellungen des Nils bleiben allerdings nicht auf Mosaiken oder Wandbilder beschränkt. Die Eingliederung ägyptischer Motive und eines zugehörigen Lebensgefühls wird darüber hinaus vor allem in Gärten betrieben. Das Beispiel des Hauses des Octavius Quartio (Reg. II Ins. 2,2) in Pompeij bietet dafür einen gu-

410 Zum Praefectus Aegypti JORDENS 2009.

411 Zu offensichtliche Versuche, diesen Posten zur persönlichen Prestigesteigerung einzusetzen, wurden sorgsam registriert und unterbunden, vgl. SONNABEND 1986, 79.

412 Vgl. SONNABEND 1986, 68, 89.

ten Einblick (Abb. 47).⁴¹³ Die Gartengestaltung in diesem Haus verdient besondere Betrachtung, da sie ungefähr zwei Drittel der Gesamtfläche der Insula einnimmt. Im gesamten rückwärtigen Bereich der Insula, welche durch Eingänge an der Via dell'Abbondanza erschlossen wurde, befindet sich eine große Gartenfläche, die maßgeblich durch in ihr angelegte Kanalanlagen gegliedert wird. In einer T-förmigen Kanalführung wird, durch eine Reihe von Kaskaden und Springbrunnen unterbrochen, Wasser von dem am nordöstlichen Ende des Querarms gelegenen Brunnen bis fast an die südöstliche Umfassungsmauer geleitet. Solche Wasserläufe und Wasserspiele sind für römische Gärten seit der späten Republik grundsätzlich nichts Ungewöhnliches⁴¹⁴ und müssen nicht zwangsläufig mit dem Nil oder einer Assoziation mit den Katarakten beladen werden. Im Fall der hier zu besprechenden Anlage ließen einige Ausstattungselemente jedoch bereits früh an eine besondere Verbindung zu Ägypten und zu ägyptischen Kulturen denken. In dem in der Achse des kürzeren Querkanales anschließenden Raum hat sich in der Wandmalerei die Darstellung eines Isispriesters⁴¹⁵ erhalten und auch im umfangreichen statuarischen Fundmaterial haben sich die Statuette einer Sphinx,⁴¹⁶ einer Isis,⁴¹⁷ weitere ägyptische und ägyptisierende Darstellungen⁴¹⁸ sowie die eines gelagerten Flussgottes⁴¹⁹ erhalten (Abb. 48). Hinsichtlich der Häufung der Ausstattungselemente mit Ägyptenbezug tendierte die Forschung daher dahin, in dem Haus ein privates Isisheiligtum zu rekonstruieren und auch die Kanallandschaft mit dem Nil zu assoziieren,⁴²⁰ welcher dann auch in der Statuette des Flussgottes erkannt wurde.⁴²¹ In der Darstellung des Flussgottes ist allerdings kein konkreter Ägyptenbezug angelegt. Die nach rechts gelagerte Figur aus weißem Marmor mit leicht aufgestelltem rechten Bein liegt auf dem Manteltuch, welches Beinpartie und Scham bedeckt und weiter über den Rücken bis zur linken Schulter gezogen wird. Der Oberkörper ist relativ aufrecht gehalten und Muskelpartien zeichnen sich deutlich ab. Mit dem linken Unterarm stützt sich der Flussgott auf eine Urne, deren Auslass nicht zu Ende gearbeitet scheint. Die linke Hand greift zusätzlich an den Hals des Gefäßes. In der rechten Hand, vor den Oberschenkeln, hält der Gott einen kurzen Stängel, der bis in die Armbeuge entlang des Unterarmes läuft. Im oberen Bereich fächert der Stängel in kurze, ovale Blätter oder Fruchtstände aus. S. Klementa erkennt in diesem sehr undeutlich gearbeiteten und zudem verriebenen Attribut einen Schilfstängel.⁴²² Schilfblätter und -stängel sind in der Regel jedoch länger und spitzer dargestellt, so dass in diesem Fall eventuell auch

413 SPINAZZOLA 1953, 369–434; LA ROCCA – DE VOS – DE VOS 1976, 240–243.

414 ZANKER 1995, 152–153 m. Anm. 46; LORENZ 2005, 447.

415 PPM III (1991) 76–77 Abb. 52–53 s. v. II,2,2 (M. de Vos).

416 SPINAZZOLA 1953, 398 Abb. 454,3.

417 LORENZ 2005, 446.

418 SPINAZZOLA 1953, 395 Abb. 450–451.

419 KLEMENTA 1993, 13 Nr. A4.

420 MERKELBACH 1995, 512–529; LORENZ 2005, 446.

421 LA ROCCA – DE VOS – DE VOS 1976, 243; folgend KLEMENTA 1993, 13.

422 KLEMENTA 1993, 13.

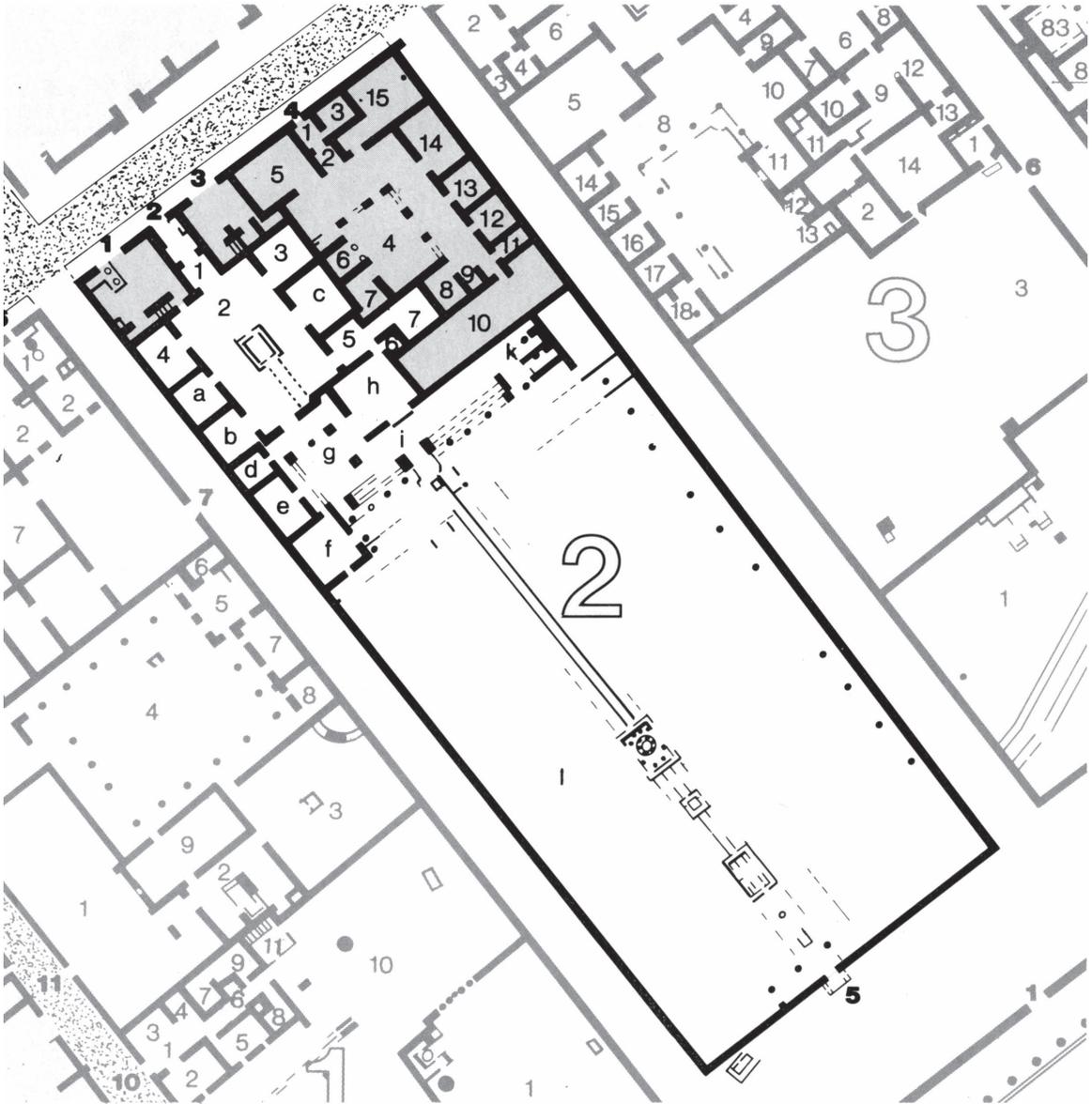


Abb. 47 Rekonstruierter Grundriss der Casa di Octavio Quarto, Planzeichnung: Gabinetto Fotografico Nazionale



Abb. 48 Nilstatuette aus dem Garten des Hauses des Octavius Quartio, Pompeji, Foto: F. X. Bartl, D-DAI-ROM-57.870

eine sehr rudimentär gearbeitete Getreideähre denkbar wäre. Die Kopfwendung unterscheidet sich etwas von der üblicherweise zu beobachtenden Blickrichtung nach vorne oder leicht in Richtung der Beine. Das bärtige Haupt ist ebenfalls nach rechts gewendet und der Blick leicht angehoben. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Haare ist zudem noch eine Binde oder ein Kranz zu erkennen. Vergleichbar ist die Kopfhaltung mit der aus Ägypten stammenden Statuette eines gelagerten Flussgottes aus Stuttgart (Abb. 10),⁴²³ deren Entstehung in die zweite Hälfte des 2. Jhd. v. Chr. weist. Im Gegensatz zur besprochenen Statuette aus dem Haus des Octavius Quartio ist in diesem Fall allerdings aufgrund des Herkunftsorts sowie der Vergleichbarkeit der Ausgestaltung mit alexandrinischen Werken,⁴²⁴ naheliegend, in der ansonsten ebenfalls nicht durch Attribute gekennzeichneten Statuette eine Darstellung des Nils zu erkennen.

Problematisch bleibt weiterhin der postulierte konkrete Ägyptenbezug der Gesamtanlage, welcher dann entweder die beiden Kanäle als Nil oder als Nil und Nilkanäle, wie den Kanoposkanal deutbar machen würde. Gerade die Verknüpfung mit dem Kanoposkanal⁴²⁵ und dem in den zeitgenössischen Quellen⁴²⁶ mit diesem Ort verbundenen zügellos-luxuriösem Leben erscheint reizvoll, lässt aber außer Acht, dass das entlang der beiden Kanäle inszenierte Ambiente keinesfalls derart auf ägyptische und ägyptisierende Motive fokussiert war, um einen solchen

423 GAIS 1978, 360–361; KLEMENTA 1993, 10 Nr. A1.

424 ADRIANI 1961, 49–50 Nr. 182–183.

425 Hierzu HOEPFNER – SCHWANDNER 1994, 254–255.

426 Strab. 17,1,16–17; Sen. epist. 51,3–4; Iuv. 6,83–84, 15,45–46.

Konnex zwingend erscheinen zu lassen. So ist beispielsweise neben dem kleinen Nymphäum mit Biclinium am Nordostende des quer laufenden Kanals links ein sich im Spiegelbild betrachtender Narziss zu sehen, rechts tötet sich Thisbe, nachdem sie den toten Pyramos entdeckt hat⁴²⁷ und am Eingang zum gegenüberliegenden Raum mit dem Isipriester sind Diana und Akteion dargestellt.⁴²⁸ Auch die übrigen statuarischen Funde am Querkanal zeigen eine große Bandbreite, die wenig mit Ägypten zu tun hat.⁴²⁹ Tierkampfgruppen sowie Dionysoshermen waren ebenso an den Rändern des Kanals aufgestellt wie zwei Musen in den Interkolumnien der Laube. Es kann daher kaum davon gesprochen werden, hier eine schwerpunktmäßig ägyptisierende Atmosphäre erschaffen zu wollen. Vielmehr liegt K. Lorenz durchaus richtig, wenn sie postuliert, hier eher den Versuch zu sehen, einen allgemeiner sakral-idyllisch gehaltenen Schwerpunkt herzustellen.⁴³⁰ Die Vielzahl der möglichen Assoziationspunkte ermöglicht es dem Besucher der Anlage zu entscheiden, was und wie er diese erfahren möchte. Die Möglichkeit einer nilbezogenen Assoziation bleibt in diesem Fall natürlich durch die verschiedenen ägyptisierenden Ausstattungselemente weiterhin erhalten und spiegelt nur einen zusätzlichen Aspekt des in dieser Gartenanlage verhandelten Luxusdiskurs wider. Luxus und Überfluss, ebenso ein zentrales Thema verschiedener Nildarstellungen, erreichen somit eine weitere Ebene in ihrer Darstellung. Der Reichtum der Ausstattung wird nicht nur durch das Zurschaustellen von Kunstwerken verdeutlicht, die ohnehin schon auf mehreren Ebenen wirken. Material und Kunstfertigkeit in der Ausführung auf der einen Seite, die ausgewählte Thematik auf der anderen rücken den Auftraggeber in ein bewusst gewähltes Licht. Reich ist die Anlage darüber hinaus auch in der Varietät der Erfahrungsmöglichkeiten. In anderen Worten wird hier neben materiellem Luxus und Wasserluxus auch Überfluss in Form von Assoziationsmöglichkeiten gegeben. All dies kann dann letztendlich im Kontext einer Kanalanlage auf ein kanopisches Vorbild zurückgeführt werden, ohne zu spezifisch durch die entsprechenden Ausstattungselemente, sei es allgemein in den Figuren oder innerhalb der Statuette des gelagerten Flussgottes, ein Ägypten- oder Nilszenario aufbauen zu müssen.

Gänzlich im Ungefähren muss aber auch diese Statuette im Kontext des Gartens nicht bleiben. Die herausgehobene Position am Beginn des längeren Kanalstücks nach dem Über- und Zugang zu dem den Brunnen rahmenden Biclinium setzt den Flussgott gewissermaßen an den Beginn des eigentlichen Flusses. Da die Brunnenfigur des kleinen Nymphäums verloren ist,⁴³¹ kann über die Einleitung in das Kanalsystem nur gemutmaßt werden. Die erhaltene Basis sowie die Rückwand der kleinen Aedicula lassen meines Erachtens allerdings auf eine größere, wahrscheinlich aufrecht stehende Speierfigur schließen, so dass hier wahrscheinlich keine gelagerte Figur in Frage kommt. Der erhaltene Flussgott ist allerdings

427 PPM III (1991) 102 Abb. 92 s. v. II,2,2 (M. de Vos).

428 PPM III (1991) 100–101 Abb. 87–88 s. v. II,2,2 (M. de Vos).

429 SPINAZZOLA 1953, Taf. 6.

430 LORENZ 2005, 447

431 PPM III (1991) 102–103 Abb. 91–92 s. v. II,2,2 (M. de Vos).

nicht als Wasserspeier gearbeitet, so dass er von seinem Aufstellungsort her über den gesamten Verlauf des oberen Querkanals blickt. Durch diese Aufstellung ist er offensichtlich stärker mit dem Wasserlauf verbunden als die übrigen an den Ufern aufgestellten Statuetten. Dies ist mit Sicherheit kein Zufall, sondern ein kompositorisches Detail, das die passende Gottheit leicht heraushebt und inszeniert. Verbunden bleibt die Gottheit dabei stets mit dem Luxusaspekt des Wassers.

2 Zwei Flüsse, ein Imperium: Nil und Tiber als Paar

In sehr viel größerem Maß wird ein Kanalambiente in der Villa Hadrians in Tivoli mit dem kanopischen Nilarm in Verbindung gebracht. Literarische Nachrichten zu dem Gebäudekomplex sind aus der Zeit der Entstehung nicht erhalten, nur die spätantike *Historia Augusta* sowie Sextus Aurelius Victor geben einen kurzen Einblick zu Hadrians Landsitz bei Tivoli (Abb. 49). Sextus Aurelius Victor beschränkt sich auf eine eher allgemeine Beschreibung der dortigen Annehmlichkeiten,⁴³² bevor er dazu übergeht, Gerüchte über die dortigen Ausschweifungen aller Art zu wiederholen.⁴³³ Hinsichtlich des Aufbaus des Komplexes und der Benennung einiger der dortigen Teile ist die Passage aus der *Historia Augusta* aufschlussreicher.⁴³⁴ Hier werden Namen für Teile der Villa wiedergegeben, die sich entweder an bestimmten Gebäudetypen, wie Lyceum und Prytaneum, spezifischen Gebäuden, wie Akademie oder Stoa Poikile, oder aber an Orten und Städten orientieren, wie das Tempeltal oder den Kanopos. Selbst einen Hades hat es nach Aussage des Verfassers in der sonst so lebenswerten Villa gegeben. Von all diesen Namen kann allerdings nur die Bezeichnung Kanopos für den nun zu besprechenden Abschnitt als gesichert gelten⁴³⁵. Grundsätzlich sind solche Namen für einzelne Teile einer luxuriösen römischen Villa nicht selten und seit dem Aufkommen dieser prächtigen Landsitze in der späten Republik belegt.⁴³⁶ Solche Bezeichnungen sollten bereits in der Antike im Bewohner oder Besucher Assoziationen wecken, die nicht auf der Grundlage einer Architekturkopie funktionieren, sondern vielmehr die Phantasie spielen lassen. In diesem Ambiente des geistigen Freiraums spiegelt sich in den einzelnen Teilen der Villa Hadriana eben jener, bereits am Beispiel des Hauses des Octavius Quartio gezeigte Luxus der Assoziationsmöglichkeiten wider. Wichtig für das Verständnis nicht nur des Kanopos der Villa Hadriana, sondern auch darüber hinaus für alle Teilbereiche der Kaiservilla ist zudem die Feststellung, dass in der Villa Hadriana die Einzelemente zwar exzeptionell in Größe und Ausführung sind, auf den funktionalen Charakter redu-

432 Aur. Vict. Caes. 14,5–6.

433 Aur. Vict. Caes. 14,7–9.

434 SHA Hadrian 26,5.

435 HOEPFNER – SCHWANDNER 1994, 255. Die übrigen dienen als historisch gewachsene Rufnamen bestimmter Einzelkomplexe.

436 RAEDER 1983, 274–276.

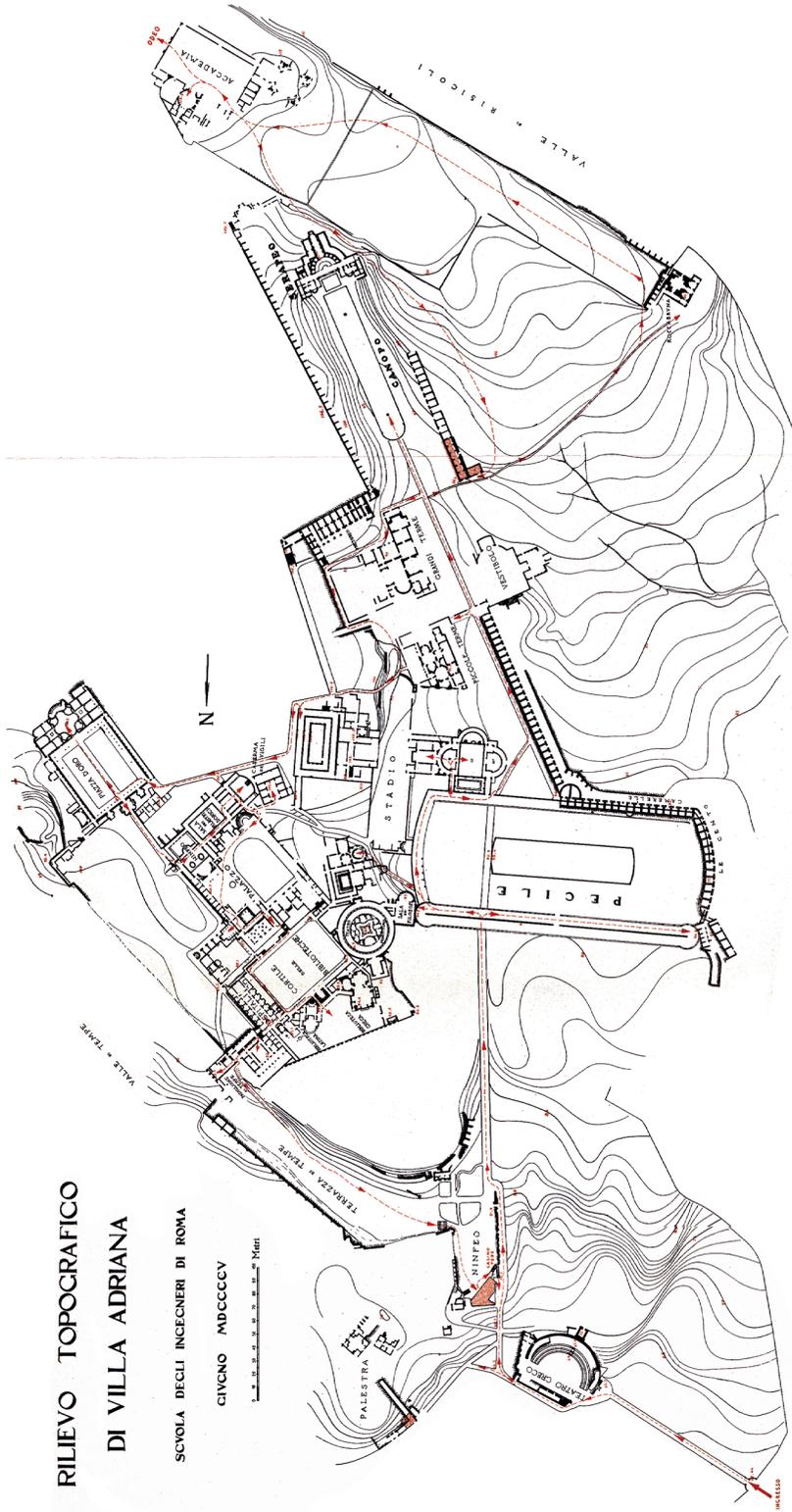


Abb. 49 Ergänzer Plan der Villa Hadriana von 1905, Planzeichnung: Scuola degli ingegneri di Roma

ziert jedoch in vielen luxuriösen Villen anzutreffen sind, und dort zur Grundausstattung einer Otiumvilla gehören.⁴³⁷

Erbaut wurde der sog. Serapeum-Kanopos-Komplex in einer natürlichen Geländesenke südlich der Großen Thermen der Villa, welche unregelmäßig von großen Terrassen eingefasst wurde. Im Osten schließt sich eine funktional nicht genauer zu benennende Terrasse an, die wahrscheinlich als Hauptzweck der Stabilisierung des Hangs diente. Im Südwesten schließt die große sog. Akademieterasse an, während im Nordwesten der Hang mit vorgebauten Tabernen gesichert wurde, welche Bediensteten- und Nutzräume sein könnten.⁴³⁸ Die Lage des Komplexes in der Senke zwischen den ausgebauten Terrassen trägt maßgeblich zur Erhaltung bei, da die Senke schneller mit Erdreich aufgefüllt war als exponierter liegende Strukturen.⁴³⁹ Während der Kuppelbau, das sog. Serapeum, bereits Ende des 19. Jhd. Gegenstand archäologischen Interesses war,⁴⁴⁰ blieb die nördlich vorgelagerte Senke bis zu den Ausgrabungen von S. Aurigemma in den 1950er Jahren weitgehend unberührt. Durch die systematische Freilegung der Fläche konnte ein gutes Verständnis der zusammengehörenden Strukturen gewonnen werden.⁴⁴¹ Im Fall des sog. Serapeums handelt es sich um einen nach Norden geöffneten, hemizyklischen Saal mit in der Achse angeschlossener, offener Galerie nach Süden. Sowohl im Halbrund des Hauptsaaes wie nach Norden vorgelagert sind eine Reihe von Becken und Halbrundkanälen erhalten, welche die Grundfläche des Raumes aufbrechen und den Eindruck von Kleinteiligkeit und Insellage evozieren. Der Hauptsaal wird an beiden Seiten noch von Nebenflügeln gerahmt, die ihn selbst in der Architektur weiter zurücknehmen, ohne die Sichtbeziehung auf das dominierende Element der Anlage zu behindern. Das 119 m lange und 18 m breite Wasserbecken schließt im Süden gerade, im Norden jedoch in einem Halbrund ab. An der östlichen Seite lief, etwas zurückgesetzt, noch eine Portikus entlang, während im Westen Postamente für Statuen⁴⁴² direkt an der Wasserkante erhalten sind. Der nördliche Abschluss besteht aus einer freistehenden Arkade mit abwechselnd Architraven und Bögen zwischen den einzelnen Säulen mit korinthischen Kapitellen. Am südlichen, geradlinigen Abschluss des Beckens fehlt eine solche das Becken um- und abschließende Arkade, was nochmals die Zusammengehörigkeit beider Elemente besonders hervorhebt. Im Becken selbst sind zwei rechteckige Postamente in der Mittelachse erhalten und vor allem im südlichen

437 RAEDER 1983, 276–277.

438 FAHLBUSCH 2008, 192, Abb. 2; SCHAREIKA 2010, 55.

439 Zur Situation vor den systematischen Ausgrabungen vgl. AURIGEMMA 1954, 332 Abb. 5–7.

440 AURIGEMMA 1954, 329–331; FAHLBUSCH 2008, 196–200 zur Forschungsgeschichte. Die Architektur des Serapeums ist viel besser untersucht als die entsprechenden Reste entlang des Kanopos, vgl. zusammenfassend FAHLBUSCH 2008, 195 Abb. 4, 205–216. Zum Kanopos der Plan von AURIGEMMA 1961, 104, Taf. 1.

441 Zusammenfassend neben den Berichten AURIGEMMA 1954; AURIGEMMA 1955; AURIGEMMA 1956; ANDREAE 1957, 311–342.

442 Zu den hier gefundenen Kariatiden und Silenen AURIGEMMA 1954, 331–340.

Bereich ist ein Ausbruchgraben⁴⁴³ auffällig, der ebenfalls in der Mittelachse liegt und nach Süden in Y-Form auffächert. Während der Grabungen wurden im Becken reiche Statuenfunde gemacht.⁴⁴⁴ Besonderes Augenmerk soll nun auf den Statuenfunden aus dem nördlichen Halbrundabschluss liegen, die dort mit den im Versturz liegenden Architekturteilen der Arkade entdeckt wurden (Abb. 50). Neben zwei Amazonen, einem Hermes, einem Krieger und zwei männlichen Köpfen wurden noch die Darstellungen des Nils, des Tiber sowie die Fragmente eines weiteren gelagerten Flussgottes gefunden. Nil wie Tiber wurden in relativer Nähe des, wenn nicht sogar im nördlichen Ablaufkanal gefunden. Die Plinthe des dritten Flussgottes wurde fast in Mitten des Beckens auf Höhe des Übergangs von der Rundung zur Geraden gefunden. Bei genauerer Betrachtung der Fundskizze erscheint eine gewisse Symmetrie in der Aufstellung, welche zumindest für die stehenden Statuen sicher in den Interkolumnien der Arkade anzunehmen ist, für einige Statuen anzunehmen sein. So sind beispielsweise beide Amazonen jeweils am äußeren Rand des Halbkreises gefunden worden. Etwa auf zwei Drittel des Weges zum Scheitelpunkt kamen dann die beiden männlichen Statuen zu Tage, während Nil und Tiber in der Nähe des Scheitelpunktes gefunden wurden. Aus dieser Symmetrie fällt die weit im Becken gefundene Plinthe des dritten Flussgottes heraus, weshalb zu überlegen ist, ob diese überhaupt zur Ausstattung des Beckenrands gehörte oder nicht von einem anderen Ort an diesen Platz verschleppt wurde.⁴⁴⁵

Die Statue des Nil (Abb. 51) ist nur fragmentarisch erhalten und nicht aus einem Block gemeißelt, wie ein Dübelloch zur Anbringung der Kalotte zeigt.⁴⁴⁶ Sie ist aus weißem Marmor gefertigt und etwa lebensgroß ausgeführt.⁴⁴⁷ Erhalten sind zwei größere Bruchstücke, zum einen der rechte Teil der Plinthe mit einem Fragment des Unterarms und einer nach vorne blickenden Sphinx, zum anderen der Oberkörper mit einem Teil des rechten Oberschenkels, dem Kopf mit Ausnahme der Kalotte und dem oberen Teil des im linken Arm gehaltenen Füllhorns. Teile des rechten Unterschenkels sind in kleineren Bruchstücken erhalten geblieben und konnten angepasst werden.⁴⁴⁸ Vom Gewand des lagernden Gottes sind über dem rückwärtigen Teil der Hüfte, unter dem rechten Unterarmfragment und vor allem unter dem linken Arm Falten eines dünnen Mantels zu erkennen, der auf den Oberschenkel gelegt wurde und hauptsächlich als Unterlage diente. Das Füllhorn wird schräg in der Armbeuge und über der Sphinx gehalten und zeigt die üblichen Früchte und Getreideähren in hervorquellender Üppigkeit.

443 AURIGEMMA 1954, 332 Abb. 7. Hier könnte man sich zusätzlich die Aufstellung von Statuengruppen vorstellen.

444 Zu den Funden AURIGEMMA 1954; AURIGEMMA 1955; AURIGEMMA 1956.

445 RAEDER 1983, 302 vermutet die Zugehörigkeit ohne nähere Diskussion aufgrund der thematischen Nähe zum Wasser. Die Verschleppung bzw. nachträgliche Hinzufügung von Einzelbildwerken ist grundsätzlich anzunehmen und auch für die Funde am Kanopos belegbar.

446 AURIGEMMA 1955, 66 Abb. 4.

447 RAEDER 1983, 89 mit Maßen für Nil und Tiber nach AURIGEMMA 1955, 73–75.

448 KLEMENTA 1993, Taf. 9,17 zeigt die restaurierte und ergänzte Statue.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

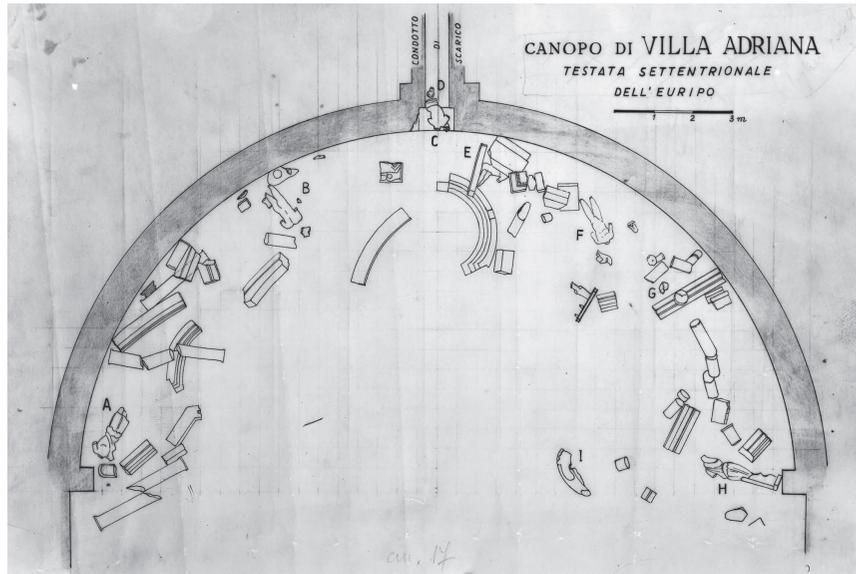


Abb. 50 Befundzeichnung des Versturzes im nördlichen Kanopos, Zeichnung: O. Coppabianca, Gabinetto Fotografico Nazionale E 37881



Abb. 51 Statue des Nil, Tivoli Villa Hadriana Inv. 2259, Foto: H. Schwanke, D-DAL-ROM-82.1331

Da die angestückte Kalotte verloren und auch die Stirnpartie abgebrochen ist, kann für die Rekonstruktion des Kopfschmucks nur das am Hinterkopf sichtbare Stück eines Kranzes herangezogen werden, welches neben Blättern auch Beerenfrüchte zeigt. Die langen, seitlich über den Ohren herabhängenden Haare sind nur leicht gewellt und in mitteldicken Strähnen gegliedert. Anders ist der Bart gestaltet: Hier hängen die Strähnen fast ohne erkennbare Wellung von den Wangen herab. Voneinander geschieden werden die dicken Zotteln durch tiefe Bohrungen, welche den Eindruck der Trennung der einzelnen Bartteile noch verstärken. Die Kopfhaltung und Blickrichtung des Flussgottes sind leicht gesenkt nach rechts, als würde er auf einen Punkt rechts vor der Plinthe blicken. Als Nil erkennbar ist der Flussgott ausschließlich durch die am rechten Ende der Plinthe erhaltene Sphinx. Sie ist nur sehr schematisch und fast schon blockhaft in ihrem Oberkörper gearbeitet und setzt sich so nochmals deutlich vom weicher gezeichneten Körper des Nils ab. Die parallel nach vorne gestreckten Täten der Sphinx erscheinen etwas überdimensioniert und unorganisch. Links neben der Sphinx findet sich zudem ein vertikales Loch durch die Plinthe⁴⁴⁹, welche mit flach gearbeiteten Wellen bedeckt ist.

Das Gegenstück, der Tiber (Abb. 52), ist ebenfalls aus Marmor gefertigt und durch den Sturz in das Becken gleichfalls beschädigt. Es fehlen vor allem Teile des linken Oberschenkels sowie der rechte Unterarm. Die Figuren sind spiegelbildlich aufgebaut. Lagert der eben besprochene Nil nach rechts, so lagert Tiber nach links. Die Plinthe zeigt in diesem Fall allerdings kein Wellenbett, sondern die künstlerische Darstellung eines roh behauenen Felsens. Die Bekleidung ist ebenfalls sehr spärlich und lässt den gesamten Oberkörper und wohl auch einen Großteil der Beine frei. Der Gewandaufbau, der größtenteils mit dem am Nil Beobachteten übereinstimmt, ist hier aufgrund des besseren Erhaltungszustands genauer zu studieren. Die Haltung des Oberkörpers ist ebenso vergleichbar und zeigt eine ähnlich ausdefinierte Art der Muskelanlage, ohne die einzelnen Pakete zu stark voneinander abzugrenzen. In der linken Hand hält der Flussgott ein Steuerruder, welches entlang des leicht abgewinkelten Arms über die Schulter geführt wird. In der abgebrochenen Rechten hält der Gott analog zum Nil ein Füllhorn, dessen oberer Teil erhalten ist und die gleichen Früchte zeigt wie sein Pendant. Kopfhaltung und Haupthaargestaltung sind ebenfalls vergleichbar, so dass – wenn beide Statuen mit einem gewissen Abstand zueinander aufgestellt würden – beide Götter denselben Punkt schräg vor ihnen zu betrachten schienen. Die Kalotte des Tibers ist ebenfalls separat gearbeitet und in diesem Fall erhalten. Sie zeigt über dem in der Mitte der Stirn gescheitelten Haar ebenfalls einen Kranz aus Blättern und Früchten. Offensichtliche Differenzen erscheinen in der Gestaltung des Bartes. Fallen die Strähnen beim Nil als unbewegte, dicke und fast eigenständige Zotteln auf die Brust, so sind die Bartsträhnen des Tibers zum einen viel bewegter und wehlicher gearbeitet, zum anderen sind eine Binnendifferenzierung sowie Unterschiede in der Strähnenlänge auszumachen. Durch das Aufbrechen der einzelnen Sträh-

449 KLEMENTA 1993, 21 vermutet hier einen Wasserabfluss, dessen Zweckmäßigkeit mir leider rätselhaft bleibt. Auch der Tiber als Pendant hat an dieser Stelle keinen Abfluss.



Abb. 52 Statue des Tiber, Tivoli Villa Hadriana Inv. 2261, Foto: H. Schwanke, D-DAI-ROM-82.1339

nen mit kleineren, nicht minder tiefen Bohrungen erscheint der Bart um ein Vielfaches feingliedriger und diffuser. Steuerruder und Füllhorn sind ebenfalls wie die in den Händen des Nils gehaltenen Attribute nicht spezifisch für die Benennung. Den Platz der ägyptischen Sphinx nimmt in diesem Fall eine Gruppe aus *lupa romana* und den beiden Zwillingen des Mars und der Rhea Silvia ein. Die Wölfin liegt leicht eingerollt mit dem Kopf nach rechts gewendet vor dem Flussgott auf der Seite. Dieser stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf den Bereich des Nackens und linken Ohres ab. Ein wirkliches Stützen ist allerdings in dieser Darstellung nicht wiedergegeben, da sonst eine entsprechende Reaktion seitens der Wölfin auf den Druck ersichtlich werden müsste. Die beiden Zwillinge werden von der Wölfin gesäugt und sind gegensätzlich mit dem Rücken zueinander auf dem Boden liegend dargestellt.⁴⁵⁰

Beide Figuren sind nicht extra für die Ausstattung dieser Gartenanlage entworfen worden. Vielmehr sind sie in ihrem Typus vereinfachte Wiederholungen zweier domitianischer Großplastiken, die der statuarischen Ausstattung des

⁴⁵⁰ Ob diese Körperhaltung allerdings auf den späteren Konflikt beider Zwillinge anspielen soll und eine Erfindung des Bildhauers ist, muss offenbleiben. In den Darstellungen auf der *Ara Casali*, vgl. Kap. B.I.4., auf dem Altar von Ostia und am Tiber im Louvre sind sie sich jedenfalls zugewandt.

Iseum Campense angehörten.⁴⁵¹ Sie wurden bereits im frühen 16. Jhd., genauer 1512 und 1513 an etwa derselben Stelle auf dem Marsfeld in Rom gefunden⁴⁵² und von dort aus in das Belvedere im Vatikan verbracht, wo beide anschließend auch zusammen aufgestellt waren. Nach dem Vertrag von Tolentino wurden beide zunächst an Frankreich abgetreten und in den Louvre nach Paris verbracht, wovon schließlich nur der Nil nach der Niederlage Napoleons den Weg zurück nach Rom fand und im Braccio Nuovo aufgestellt wurde.⁴⁵³

Der Nil⁴⁵⁴ besteht wie sein Gegenstück aus grobkörnigem, gelblichem Marmor und ist deutlich überlebensgroß (Abb. 53–55). Die Länge der Plinthe ist mit 3,10 m mehr als doppelt so lang wie breit (1,47 m). Auf ihr erhebt sich über dem dicken und extra verzierten Plinthensockel der nach rechts gelagerte Flussgott 1,62 m hoch. Der Erhaltungszustand der Statue ist bei der zu beobachtenden Kleinteiligkeit ausgesprochen gut. Die Figur des Flussgottes ist bis auf einen Bruch am linken Bein nicht schwerer beschädigt und die Ergänzungen, die kurz nach der Auffindung ausgeführt wurden, beschränken sich auf kleinere Reparaturen im Gesicht, vor allem die Nase und die Oberlippe waren hier beschädigt, einzelne Locken und den Haarkranz, die Finger und das Attribut in der rechten Hand sowie schließlich die Zehen. Schlimmer als die Figur des Nils wurden die ihn umgebenden 16 Putten in Mitleidenschaft gezogen. Sie sind zumindest in ihren Köpfen und Oberkörpern alle restauriert, aber durch Bein- oder Fußpartien zumindest in ihrer Anzahl und Verortung gesichert (Abb. 56).⁴⁵⁵ Die von ihnen ausgeführten Handlungen, vor allem die Interaktion mit dem ebenfalls restaurierten Krokodil und dem Ichneumon hingegen entsprechen größtenteils der Phantasie des Ergänzers.

Der nach rechts gelagerte Flussgott liegt auf einem faltenreich ausgebreiteten Mantel, dessen Endzipfel halb auf dem Oberschenkel liegt, halb von einer Putte heruntergetreten wird. Der restliche Körper ist unbekleidet und das Inkarnat weich, fast etwas träge anmutend gestaltet. Einzelne Muskelpartien des sanft nach oben aufgerichteten Oberkörpers erscheinen nicht sonderlich ausdefiniert und im Bereich links des Bauchnabels erscheint gar eine kleine Speckfalte. Der auf einer sitzenden ägyptischen Sphinx abgestützte linke Arm hält ein doppelt geschwungenes Füllhorn, welches von insgesamt fünf Putten beklettert wird. Dominant unter den aus dem Horn hervorquellenden Früchten sind Trauben vertreten, von denen insgesamt vier Reben seitlich herabhängen. In der Rechten, die lose auf dem Oberschenkel aufliegt, wurden die Getreideähren modern ergänzt. Ihr Vorhandensein ist allerdings durch die Stängel in der Hand und einige An-

451 KLEMENTA 1993, 26–27, 55–56 argumentiert zwar für eine hadrianische Datierung, die allerdings auch aufgrund der eindeutig abhängigen Stücke aus der Villa Hadriana stilistisch früher gesetzt werden, vgl. LEMPKE 1994, 214–217; HEINEMANN 2018, 222–229. SWETNAM-BURLAND 2009, 441–442 plädiert ebenfalls für das frühe 2. Jhd. n. Chr.

452 Ecke der Via del Piè di Marmo und Via S. Stefano del Cacco im Westen der Kirche S. Stefano del Cacco, vgl. LEMBKE 1994, 214, 216; HEINEMANN 2018, 218–222.

453 Zur musealen Aufstellungsgeschichte zusammenfassend HEINEMANN 2018, 215–217.

454 LEMBKE 1994, 214 m. älterer Literatur; KLEMENTA 1993, 24.

455 Vgl. BOBER – RUBINSTEIN 1986, 103–104 Nr. 67a.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt



Abb. 53 Statue des Nil, Musei Vaticani Inv. 2300, Foto: H. Schwanke, D-DAI-ROM-81.2187



Abb. 54 Rückansicht der Statue des Nil, Musei Vaticani Inv. 2300, Foto: H. Schwanke, D-DAI-ROM-81.2188

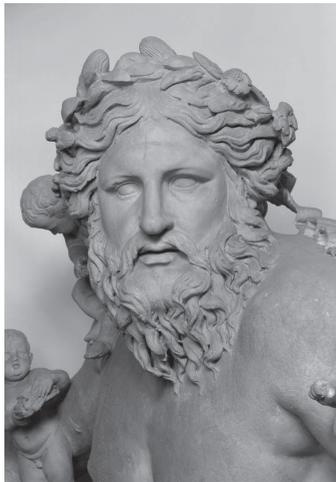


Abb. 55 Detail des Kopfes der Statue des Nil, Musei Vaticani Inv. 2300, Foto: H. Schwanke, D-DAI-ROM-81.2189



Abb. 56 Zeichnung des unrestaurierten Zustands der Statue des Nils, ca. 1540–1542, Zeichnung: Enea Vico, The Morgan Library and Museum. IV,50. Purchased by Pierpont Morgan (1837–1913) in 1909

satzpunkte an der Wade des linken Beines gesichert.⁴⁵⁶ Auch der rechte Arm ist Spielplatz einiger Putten, welche im Begriff sind den Unterarm zu erklimmen. Der Kopf ist aus der Ausrichtung des Oberkörpers heraus nach rechts gewendet aber gerade gehalten, so dass der Blick einen undefinierten Punkt in der Ferne zu fixieren scheint. Das Gesicht des Flussgottes (Abb. 55) ist durch die Angabe von Nasolabialfalten leicht gealtert dargestellt und trägt einen Vollbart um den leicht geöffneten Mund. Der Oberlippenbart teilt sich unter der Nase und läuft mit je einer Strähne seitlich an den Mundwinkeln vorbei hinab. Der Backen- und Kinnbart hingegen hat mit der beruhigten, geradlinigen Führung des Oberlippenpendants wenig gemein. Vielschichtig, unterschiedlich in der Länge und in starken Wellenbewegungen laufen die einzelnen Strähnen bis auf die Brust. Das Haupthaar ist über der Stirnmitte streng gescheitelt und wird dann in zwei voluminösen Kompartimenten fast waagrecht zur Seite geführt und in einem Haarknoten im Nacken gebündelt. Auf diesem ‚Eigenhaarkranz‘ liegt ein weiterer von zwei Tänien am Hinterkopf verknoteter Kranz aus Blüten und Binsen auf. Das Haar selbst ist weniger stark bewegt als der Bart, dennoch sind leichte Wellungen in den einzelnen Strähnen zu erkennen.

456 KLEMENTA 1993, 24.

Bemerkenswert ist auch die Ausarbeitung der Plinthe. Der Plinthengrund, der nicht vom ausgebreiteten Mantel bedeckt ist, wird von feinen Wellenlinien durchzogen, welche den Gott von seinem Element umgeben darstellen. Auch die Vorderseite des Plinthensockels zeigt fast über die gesamte Breite die Wellen des Wassers, nur im Bereich unter der am rechten Ende sitzenden Sphinx sind eine Lotuspflanze und weitere Wasserpflanzen angegeben. Auffällig ist zudem der Wechsel in der Orientierung der Wellen. Von den Wasserpflanzen ausgehend nach links fortlaufend erscheinen die Wellen vertikal den Sockel hinabzulaufen. Die ändert sich schließlich nach etwa einem Drittel der Länge der Gesamtplinthe und die Wellen verlaufen nun horizontal. Diesen Übergang in der Ausrichtung der Wellenlinien zeigen auch die entsprechenden Bereiche auf der Oberseite der Plinthe und es entsteht der Eindruck, dass das Wasser seinen Ursprung im Bereich des Zwickels zwischen Sphinx, Füllhorn und aufsteigendem Oberkörper habe. Auch ohne Quellgefäß wird der Flussgott so als Wasserspender dargestellt. Mit dem Wasser stehen auch die 16 den Gott umgebenden Putten in enger Verbindung. Plinius der Ältere beschreibt in seiner Naturgeschichte einen von Vespasian im *templum Pacis* aufgestellten Nil⁴⁵⁷ aus ägyptischer Grauwanne, der ebenfalls von 16 Kindern umgeben ist. Diese Kinder stellen nach dem Zeugnis des Plinius die Ellen dar, welche der Fluss in seiner jährlichen Überschwemmung anschwillt, wodurch er zur optimalen Fertilisation des Niltals und Deltas beiträgt. Die hier auf uns gekommene Statue ist aufgrund des offensichtlichen Materialunterschieds nicht die von Plinius beschriebene, aber offenbar von ihr abhängig und übernimmt das Motiv der 16 Kinder.⁴⁵⁸

Auf der Rückseite und den beiden Schmalseiten der Plinthe sind zudem figürliche Reliefs gefertigt. Auf der rechten Schmalseite (Abb. 57) erscheinen zunächst zwei weidende Stück Vieh und an der Ecke zur Rückseite stehen sich ein Krokodil

457 Plin. nat. 36,58.

458 In der Diskussion um das Vorbild ist meines Erachtens der Import eines hellenistischen Werkes nicht zwingend nötig, vgl. so LEMBKE 1994, 26 m. Anm. 42; LE GALL 1953, 21–22; dezidiert für eine flavische Neuschöpfung BONNEAU 1964, 347. Zwar kommt der Stein zweifelsohne aus Ägypten, er muss aber keinesfalls ein hellenistisches Original darstellen. Wie ZIMMERMANN 2003, 338–341 in einer Zusammenstellung der bekannten, hauptsächlich numismatischen Wiederholungen, vgl. bspw. GORG 1988, feststellt, lässt sich die Verbindung aus gelagertem Flussgott mit entsprechenden Putti nicht vor Vespasian verfolgen. Ob nun die Motivschöpfung in einer römischen Werkstatt durchgeführt wurde oder aus Ägypten konzeptionell importiert wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Dass sie jedoch auf ein geändertes Nil- und Ägyptenbild in neronischer und flavischer Zeit im Gegensatz zur älteren julisch-claudischen Dynastie zurückgeht, zeigt ZIMMERMANN 2003, 330–331, 334. Waren die Verbindungen zwischen Kaiser und Nil in augusteischer Zeit noch in einem Spannungsfeld aus Rivalität und gerade erfolgter Eroberung gefangen, so lässt sich nun eine stärkere Anbindung an die „traditionelle“ Garantenrolle des Herrscher für Nilschwemme und Wohlstand erkennen. Im *templum Pacis* wird dieses mit dem Kaiser verknüpfte Nilbild jedenfalls für uns erstmals in stadtrömischen Kontext sichtbar. Die besondere Gestaltung der Plinthe mit den noch zu besprechenden nilotischen Szenen auf den Seitenflächen des Sockels muss zudem nicht hellenistischen Ursprung haben. Wie gesehen sind solche Pygmäenszenen seit augusteischer Zeit üblich. Ob beide Nildarstellungen überhaupt in einem engen Abhängigkeitsverhältnis stehen und der Tiber damit als ein sekundär geschaffenes Pendant zu verstehen sein soll, wie HEINEMANN 2018, 223 annimmt, muss ebenfalls offen bleiben.



Abb. 57 Detail der Plinthe der rechten Schmalseite der Statue des Nil, Musei Vaticani Inv. 2300, Foto: D-DAI-ROM-31.706

mit weit geöffnetem Maul und ein kleineres Tier, eventuell ein Ichneumon, gegenüber. Der Hintergrund der Darstellung wird von Wasserpflanzen beherrscht, welche die Szene in Ufernähe verorten. Auf der Rückseite (Abb. 54) ist links zunächst noch ein grasendes Nilpferd zu sehen, während rechts anschließend Menschen ins Spiel kommen. In einem kleinen Ruderboot befinden sich zwei Pygmäen, die von links von einem Nilpferd angegriffen werden. Die Abwehr eines Tierangriffs ist auch in der rechts angrenzenden Szene das Thema. Hier wehren die im Boot sitzenden Pygmäen ein Krokodil ab, das sich in ein Ruder verbissen hat. Anschließend an diese beiden Kampfgruppen ist noch die Bedrohung eines Ibisses durch ein Krokodil sowie zwei Kämpfe zwischen Krokodil und Nilpferd zu sehen. Ein Thema, das auch drei der vier Gruppen auf der linken Schmalseite beherrscht.⁴⁵⁹ Zusätzlich ist noch eine ebenfalls bereits gesehene Gruppe aus Ibisvogel und Krokodil eingefügt. Der Plinthensockel zeigt somit Szenen, die in der kaiserzeitlichen Dekorationskunst sehr allgemein mit dem Nil und seinen menschlichen, wie tierischen Bewohnern und deren Verhaltensweisen assoziiert werden. Im Vordergrund und daher auch von der Hauptansichtsseite primär er-

⁴⁵⁹ Vgl. LEMBKE 1994, Taf. 22,1.

fasst wird allerdings die Darstellung des Wassers des Flusses, welches in diesem Fall im Mittelpunkt stehen soll.

Der Tiber aus dem Louvre (Abb. 58) ist bis auf wenige Zentimeter Abweichung von ähnlichen Dimensionen wie der Nil.⁴⁶⁰ Auch diese Statue ist in ihrer Gesamtheit gut erhalten geblieben und nur in kleineren Teilen ergänzt worden. Zu den Ergänzungen gehören vor allem Teile des Haarkranzes, einzelne Finger, das Blatt des Steuerruders sowie größere Teile der Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen.⁴⁶¹ Die grundsätzliche Komposition dieser Gruppe ist allerdings durch die erhaltenen Reste gesichert. Der Tiber ist nach links gelagert und ruht ebenfalls auf einem faltenreichen Mantel. Die übrige Plinthenoberfläche ist zum Teil als leichtes Wellenbett, vor allem im Bereich direkt vor den Beinen des Gottes, zum Teil als Felsuntergrund gearbeitet. Beide Beine sind nur leicht im Knie angewinkelt, das linke etwas aufgestellt und das rechte seitlich auf den Mantel gelegt. Über den aufsteigenden linken Oberschenkel und den darauf abgelegten Unterarm ist zudem, vergleichbar mit dem Nil, ein Mantelzipfel geführt. Unterschiedlich ist in diesem Fall nur die Führung über den Unterarm und nicht nur über den Oberschenkel in Verbindung mit dem auf dem Stoff gebetteten Unterarm. Ab der Hüfte steigt der Oberkörper schließlich an und wird von dem ein doppelt geschwungenes Füllhorn haltenden rechten Arm auf dem Rücken der liegenden Wölfin abgestützt. Auf dem Füllhornkörper selbst ist im Flachrelief ein filigraner Rankendekor ausgeführt und aus der Öffnung quellen eine Vielzahl von Weinreben, Ähren, Früchten und ein bekrönender Pinienzapfen. Das Inkarnat des Oberkörpers erscheint fest und einzelne Muskelpartien, vor allem die seitlichen Bauchmuskeln, treten deutlich unter der Haut hervor. Rippenbogen und Brustmuskeln sind zudem klarer definiert als vergleichbare Partien des Nils. Auch die Haltung offenbart im Vergleich kleine, aber merkliche Unterschiede, die den Eindruck erzeugen, der Tiber stelle eine etwas dynamischere Position dar. Der Kopf (Abb. 59) ist ebenso aus der Achse der Oberkörperausrichtung verdreht und blickt nach links in die Ferne. Im Gesicht sind ganz leichte Altersspuren, wie eine Falte über der Nasenwurzel und leicht eingefallene Wangen, auszumachen. Ein langer Bart umschließt den ganz leicht geöffneten Mund. Der Oberlippenbart setzt erst unter dem äußeren Ende der Nasenflügel an und läuft dann in kleinen separiert gearbeiteten Strähnchen entlang der Mundwinkel in den Backen- und Kinnbart. Dieser ist durch tiefe fast geradlinig verlaufende Bohrkanäle in dünne Strähnen ausdifferenziert, welche schließlich bis auf die Brust reichen. Einzelne der dünnen Strähnen sind noch mit nachgearbeiteten Binnenbohrungen weiter ausgearbeitet. Grundsätzlich ergibt sich aber durch diese Ausarbeitung ein völlig anderes Bild der Bartgestaltung als vergleichbar beim Nil. Hier scheint der Bart gerade, unbewegt und ohne merkliche Unterschiede im Niveau oder der Strähnenlänge nach unten zu fließen. Von der kraftvollen Bewegung, welche den Nil noch charakte-

460 LEMBKE 1994, 216–217; KLEMENTA 1992, 55. Die Figur ist mit Plinthe 3,17 m lang und 1,63 m hoch.

461 Vgl. BOBER – RUBINSTEIN 1986, 102–103 Nr. 66a. zu einem Zwischenschritt in der Ergänzung. Hier fehlt noch das Ruderblatt, die Wölfin mit den Zwillingen ist bereits ergänzt.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 58 Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



Abb. 59 Detail des Kopfes der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

rierte, ist hier kaum mehr etwas zu erahnen. Unterschiede sind auch in der Gestaltung des Haupthaars zu erkennen. Über der Stirnmitte heben sich einzelne Strähnen nach oben und erwecken den Eindruck einer Anastole, während seitlich davon lange, stark freigearbeitete Einzelsträhnen unter dem auf der Kalotte aufliegenden Kranz nach vorne fallen und das Gesicht einfassen. Der Kranz aus Blättern ist stark restauriert, wird aber ebenfalls von einer langen Binde im Nacken zusammengehalten, die dann mit beiden Enden über die Schultern nach vorne fällt. Im vorderen linken Teil der Plinthe, spiegelbildlich zur Position der Sphinx, lagert die Wölfin mit den Zwillingen des Mars auf einem Felsgrund. Beide Säuglinge und die Wölfin sind stark restauriert, aber das seitliche Liegen und die Anordnung der Kinder hintereinander ist auch am antiken Befund festzustellen.

Der Sockel der Plinthe ist an der Vorderseite analog zur Oberfläche gearbeitet. Unter der Wölfin erscheint Felsgrund, ansonsten sind fein herabfließende Wellen zu erkennen. Einzig am rechten Eck kündet ein im Flachrelief ausgeführtes Haus vom auf den weiteren Seiten beginnenden figürlichen Reliefband.⁴⁶² Auf der rechten Schmalseite (Abb. 60–61) ist zunächst vor einem urbanen Ambiente ein sitzendes oder liegendes Schwein zu sehen und schließlich eine zu diesem mit dem Rücken sitzende männliche Figur. Sie blickt auf eine Wasserfläche aus der zwei weitere männliche, bärtige Figuren mit langen Haaren auftauchen, die ihre beiden Arme jeweils in scheinbaren Schwimmbewegungen weit ausgestreckt haben. Abgeschlossen wird diese Seite von der stark verriebenen Darstellung dreier sitzender Männer im Gelände. Auf der Rückseite (Abb. 62–65) ist, von links beginnend, ein Transportschiff mit kastenartiger Ladung und Steuermann am Heck zu sehen, welches von drei weiteren Personen am Ufer getreidelt wird. Rechts davon sind zwei weitere Schiffe dargestellt. Das Linke wird von der Besatzung gerade mit Rudern und Stangen manövriert, während das rechts wohl am Ufer festgemacht hat und von rechts weitere Personen kommen, die Güter be- und entladen. Rechts des zweiten Trägers reduziert sich die Höhe der Plinthe und das Relief wird entsprechend schmaler. Zu sehen ist am Eckstück der Rückseite und auf der gesamten linken Schmalseite⁴⁶³ noch eine Reihe weidender Tiere.

Die Identifikation des gelagerten Flussgottes als Tiber ist auf den ersten Blick nur über die *lupa Romana* möglich. Sie integriert die ansonsten mit unspezifischen Attributen ausgestattete Gottheit in ein myth-historisches Narrativ,⁴⁶⁴ in dem er selbst eingreifend für das Überleben der ausgesetzten Säuglinge Sorge trägt. Auch die Darstellungen auf der rechten Schmalseite kann als myth-historische Szene der römisch-trojanischen Frühzeit gelesen werden. Das im Vordergrund vor den Häusern liegende Schwein zeigt das Sauprodigium, das Aeneas den Gründungsort von Lavinium anzeigt und so den wichtigen Verbindungspunkt zwischen Latium und den Trojanern markiert,⁴⁶⁵ lang bevor der Tiber aktiv in die

462 Zur Interpretation des Reliefbands LE GALL 1953a, 6–20; LEMBKE 1994, 26–27.

463 LE GALL 1953a, Taf. 5,2.

464 Vgl. Kap. B.I.1.

465 Verg. Aen. 3,389–393; zu älteren Versionen des Prodigiums und der vergilischen Umformung EHLERS 1949.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 60 Detail des Plinthenreliefs der rechten Schmalseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



Abb. 61 Detail des Plinthenreliefs der rechten Schmalseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



Abb. 62 Detail des Plinthenreliefs der Rückseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



Abb. 63 Detail des Plinthenreliefs der Rückseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 64 Detail des Plinthenreliefs der Rückseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



Abb. 65 Detail des Plinthenreliefs der Rückseite der Statue des Tibers, Paris Musée du Louvre Ma 593, Foto: Peter Harholdt, 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

direkten Vorgänge um die Gründung Roms eingreift. Die weitere Darstellung ist uneindeutiger, da sowohl die beiden auftauchenden Gewässergottheiten als auch die drei weiteren sitzenden männlichen Gestalten nicht zweifelsfrei benannt werden können.⁴⁶⁶ Eine Verbindung mit der mythologischen Frühzeit scheint aber durch das dargestellte Sauprodigium durchaus naheliegend. Die Darstellung auf der Rückseite zeigt meines Erachtens kein Narrativ, sondern eine Hafen- oder Schifffahrtsszene, die die merkantile und Transportfunktion des Flusses illustriert. Die mythologische Funktion des Tibers wird durch diese Szene umfassender dargestellt und neben seiner Verbindung mit den Zwillingen des Mars, welche mit der *lupa Romana* zusammen in unmittelbarer Nähe mit ihm dargestellt werden, auch dessen Konnex mit dem Ursprung der ‚vorrömischen‘ trojanisch-latinischen Gründungen thematisiert. Auch wenn der Tiber als Schifffahrtsweg sicherlich nur von lokaler Bedeutung war,⁴⁶⁷ ist er für die infrastrukturelle Entwicklung eines urbanen Raumes essentiell. Die drei unterschiedlichen Situationen, in denen sich die Schiffe hier befinden spiegeln exemplarisch den Transport wider. Einen großen Teil des Stromes müssen Transportschiffe von Ostia nach Rom entweder segeln oder getreidelt werden,⁴⁶⁸ bevor sie sich anschließend im Hafengebiet vorsichtig mit Rudern und Stangen an die entsprechenden Entladestationen manövrieren müssen. Hier beginnt das manuelle Löschen der Ladung mittels Lastenträgern und die Wiederbeladung der Schiffe für den Rückweg zum Seehafen an der Küste. Die entsprechende Szene ist nicht zu lokalisieren, in Frage kämen entweder einer der Flusshäfen Roms oder entsprechende Verladestellen in Ostia.

Die an die Schifffahrtsszenen anschließenden grasenden Tiere stellen den Fruchtbarkeitsaspekt des Tibers dar. Fette Weiden im *ager rusticus* betonen das Fundament auch der zunächst agrarischen Kapazität des römischen Herrschafts- und Siedlungsgebiets.⁴⁶⁹ Diese Darstellung ist eng an die entsprechenden Bildausagen im Bildnis des Nils und dessen Sockelreliefs angelehnt und nur in diesem Zusammenhang zu verstehen. Auch wenn mitunter, wie von K. Lembke ausgeführt, der Eindruck entstehen kann, hier werde sichtlich bemüht eine Angleichung von Tiber und Nil konstruiert, um beide Flüsse auf eine Ebene zu bringen,⁴⁷⁰ sind beide Flussgötter in der Konzeption ihrer spezifischen Erkennbarkeit völlig unterschiedlich konstruiert. Das Bildnis des Nils ist ohne Beizeichen ein gelagerter bärtiger Flussgott in entspannter Haltung mit allgemein Fruchtbarkeit anzeigenden Attributen – Füllhorn und Ähren – in beiden Händen. Erst die Sphinx verbin-

466 LE GALL 1953a, 12–15 schlägt eine doppelte Darstellung des *lacus Ostiensis* sowie der Penaten vor.

467 Siehe hierzu die Einwände von LEMBKE 1994, 27 auf der Grundlage von LE GALL 1953, 226–267. Zum Tiber als Transportweg auch CAMPBELL 2012, 309–320 mit differenzierter Analyse der archäologischen Befunde und deren schwierigem Erhaltungszustand.

468 CAMPBELL 2012, 311.

469 LEMBKE 1994, 27. Ob es sich um eine spezifische Region, Umbrien, handeln muss, wie LE GALL 1953a, 19–20 vorschlägt muss allerdings offen bleiben.

470 LEMBKE 1994, 27.

det ihn untrennbar mit Ägypten und macht ihn damit zum Nil. Die ägyptische Sphinx inkorporiert nun zwei weitere Aspekte des römischen Ägyptenbildes⁴⁷¹ in die semantische Wirkung. Zum einen stellen Sphingen als kultische Wächterfiguren⁴⁷² einen Bezug zur mysteriös-exotischen ägyptischen Religion dar, zum anderen gilt die Große Sphinx von Gize im Zusammenhang mit den dortigen Pyramiden als Weltwunder⁴⁷³ und ist bereits in dieser Zeit als touristische Sehenswürdigkeit ersten Ranges bekannt. Dieser Pfad der Assoziation wird durch die 16 Putten noch erweitert: Hier stehen weder Exotik noch ikonische Monumente im Vordergrund, sondern eine simple Furchtbarkeits- und Überflusssymbolik, die allerdings – das muss einschränkend hinzugefügt werden – ohne das Zeugnis des Plinius für heutige Betrachter schlechter verständlich wäre. Auch die Sockelreliefs mit ihren pastoralen und Kampfscenen zwischen Tieren und Pygmäen bedienen die gleichen Aspekte des agrarischen Überflusses und der Exotik.

Der Tibers wird dagegen nur über die beigegebene Gruppe mit der *lupa romana* identifiziert. Im Gegensatz zu den Beifiguren des Nils spielen diese aber nicht auf im kollektiven Gedächtnis verankerte Stereotype einer entfernten Region im römischen Herrschaftsbereich an, sondern platzieren die Figur in einem myth-historischen Narrativ. Dargestellt ist demnach eine Einzelszene, die den späteren Gründer Roms kurz nach dessen Fahrt auf dem Tiber zeigt. Der Fluss spielt, wie bereits gezeigt, eine nicht unwesentliche Rolle in der Erhaltung des Lebens der beiden Säuglinge.⁴⁷⁴ Die Benennung des Tibers hat damit weniger mit dem von ihm geschaffenen Naturraum oder seinen Bewohnern zu tun, sondern mit dessen Handeln und den damit verbundenen unmittelbaren Auswirkungen auf die kollektive Geschichte und Existenz der Betrachter. Sie können im Tiber den einzigen Akteur der eigenen Vergangenheit erkennen, den sie auch selbst noch erfahren können. Dies ist ein qualitativer Unterschied im Gegensatz zum Nil, der nicht narrativ eingebunden wird, sondern sich im Rahmen des römischen Ägyptenbildes bewegt. Nichtsdestotrotz werden die Aspekte der Exotik und vor allem der Furchtbarkeit des Nils derart exzeptionell in den Vordergrund gestellt, dass der eher regional wichtige Tiber in den Sockelreliefs dem angeglichen wird.⁴⁷⁵ Statt exotischer Tiere und Menschen wird der Charakter als Transportweg thematisiert, welcher vor allem in den ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderten von essentieller Bedeutung für die Intensivierung der landwirtschaftlichen Produktion war⁴⁷⁶ und über die gesamte Kaiserzeit für die Verfügbarkeit von Nahrungsmitteln, vor allem Getreide, zentral war.⁴⁷⁷ Die prominent über die 16 Putten in Szene gesetzte Fruchtbarkeit wird mit der Weideszene angegangen. Trotzdem ist

471 So auch SWETNAM-BURLAND 2015, 166.

472 LÄ V (1984) 1139–1147 s. v. Sphinx (Ch. Zivie).

473 Anth. Pal. 9,58.

474 Vgl. Kap. B.I.1. SWETNAM-BURLAND 2015, 164.

475 LE GALL 1953a, 20–22.

476 CAMPBELL 2012, 312.

477 ALDRETE – MATTINGLY 2000, 154–156. Ob nun hier allerdings eine Art chronologische Abfolge der Entwicklung Roms und seiner Herrschaft gelesen werden muss, wie SWETNAM-

auch das Reliefband auf der Plinthe nicht als bloßer Kompensationsversuch zu lesen. Der Beginn auf der rechten Schmalseite nimmt wieder Bezug auf ein myth-historisches Narrativ und hebt in dieser Bildergruppe diesen Aspekt des Tibers neben vielen anderen hervor.

Die Verortung beider Statuen innerhalb der Anlage des *Iseum Campense* (Abb. 66) ist schwierig. Zwar gibt der Fundplatz in Verbindung mit der Bestätigung alter Grabungsergebnisse und modernen Vermessungsmethoden den Hinweis auf eine Aufstellung beider Skulpturen in der südlichen Exedra⁴⁷⁸, jedoch kann hinsichtlich der genauen Aufstellung innerhalb des Halbrunds und des dortigen Wasserbeckens nur vermutet werden. Beide Plastiken sind aufgrund ihrer Monumentalität, die auch die übrige ägyptisierende Ausstattung überragt,⁴⁷⁹ eher nicht für enge Nischenaufstellungen geeignet und überdies wahrscheinlich auch als Paar in unmittelbarer Nähe zueinander platziert gewesen. Aus diesen Gründen ist eine Aufstellung im Bereich des Hauptraumes von der bisherigen Forschung präferiert worden.⁴⁸⁰ Hinzu kommt die Annahme, dass die jeweils mit Flachreliefs ausgestatteten Basen einer nahen, allseitigen Ansichtsmöglichkeit bedürften, um vom Betrachter entsprechend gesehen werden zu können. Ein Umstand, der bei den Wiederholungen aus der Villa Hadriana aufgrund der dort fehlenden Reliefs nicht ins Gewicht fällt und somit die dort gewählte spiegelbildlich flankierende Position am Ein- bzw. Ablaufkanal des Beckens nicht nur aufgrund der Fundlage als gesichert erscheinen lässt. Eine axialsymmetrische Anordnung, Nil zur linken und Tiber zur Rechten, ist damit wahrscheinlich und macht es wahrscheinlich, die monumentale Gruppe als Zentralelement des statuarischen Dekors zu verstehen. Nach M. Swetnam-Burland sind vor allem die kleinen Reliefs für die Besucher sichtbar zu halten,⁴⁸¹ was allerdings bei geschickter Platzierung im Bereich des in der Mittelachse des Beckens vorkragenden Basis zumindest möglich erscheint.⁴⁸² Die mit Wellen- und Felsangabe bis auf ganz kleine Teile unfigürlich gehaltenen Vorderseiten der Plinthensockel weisen somit in Richtung des Wassers und greifen auch im Dekor dessen Struktur auf. Die rück- und seitwärtigen Teile der Plinthe sind dann bei verändertem Standort des Betrachters aus der Nähe sichtbar. Die myth-historische Szene auf der rechten Seitenfläche der Tiberplinthe wäre schließlich bei der vorgeschlagenen Aufstellung am besten zu erkennen, im Gegensatz zur anderen Seitenfläche der Tiberplinthe und der rechten

BURLAND 2105, 165 vorschlägt, oder eine geographische Abfolge, wie LE GALL 1953a, 18–19 es mit der Deutung vom umbrischen Oberlauf des Flusses bis zur Mündung bei Ostia vorschlägt, kann nicht entschieden werden.

478 So schon LEMBKE 1994, 20–28, HEINEMANN 2018, 220–221 m. Abb. 4b; zur Topographie des südlichen Abschnitts auch GATTI 1943/44; HÄUBER 2017, 141–144, 203–218. Die südliche Exedra ist entgegen der Annahme von ENSOLI 1998 sicher bereits Bestandteil der domitianischen Phase des Komplexes, vgl. LEMBKE 1994, 147–152; HEINEMANN 2018, 224–225. Zum rekonstruierten Plan des *Iseum Campense* vgl. LEMBKE 1994, 25.

479 LEMBKE 1994, 26–50; HEINEMANN 2018, 221–222.

480 Zuletzt HEINEMANN 2018, 221.

481 SWETNAM-BURLAND 2009, 444.

482 So LEMBKE 1994, 18.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik

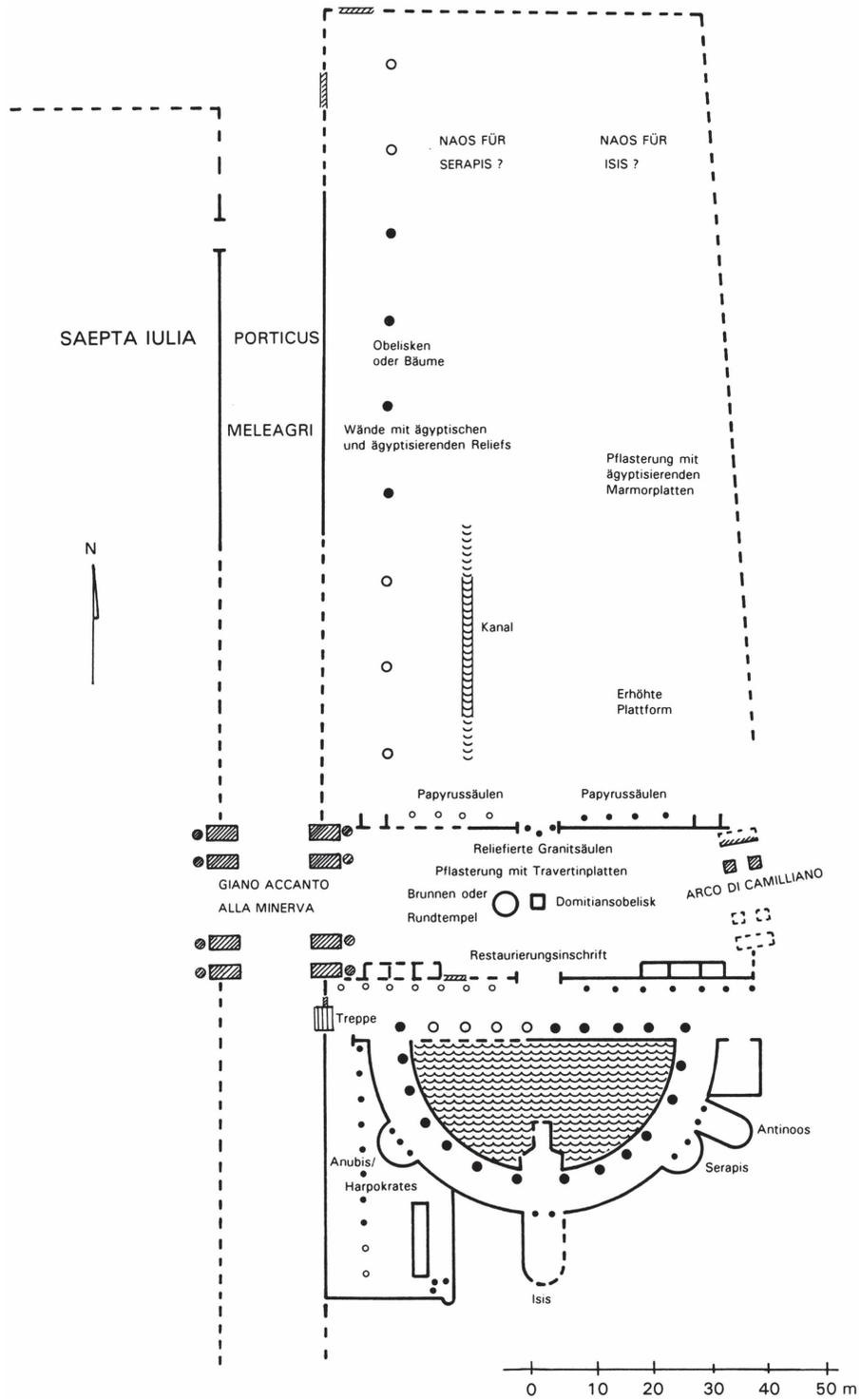


Abb. 66 Rekonstruktion des *Iseum Campense*, Rekonstruktionszeichnung: K. Lembke

Seitenfläche der Nilplinthe,⁴⁸³ deren Ansicht durch die jeweilig andere Statue verdeckt wäre.⁴⁸⁴ Im Fall der Nilplinthe wären in einem solchen Szenario die Kampf-szenen zwischen Pygmäen und der niltypischen Großfauna sowie deren Duelle in den Vordergrund gerückt. Bei allen Überlegungen zur Sichtbarkeit des im Vergleich zur Monumentalität der Statuen geringen Umfangs der Plinthenreliefs sei jedoch daran erinnert, dass diese, wie gezeigt, in eher geringem Umfang die Semantik der Großplastik und ihrer Attribute und Beifiguren erweitern. Die grundsätzlichen Fruchtbarkeits- und Exotikaspekte, welche der üppigen Flora und Fauna sowie den fremden Tieren und Bewohnern und deren Verhalten innewohnen, werden auch von den Putten, der Sphinx und dem kleinen Krokodil erfüllt. Die Integration und die letztlich davon abhängende Identifizierbarkeit des Tibers in myth-historische Narrative wird schon über die *lupa Romana* deutlich und eine Wohlstandssymbolik, vor allem über merkantile Geschäftigkeit, lässt sich auch mit dem Steuerruder verbinden.⁴⁸⁵ Zusammenfassend sind daher die Plinthenreliefs additiv spezifizierend zu verstehen, so dass ihre Existenz keine zwingend zum Verständnis der Bildwerke essentiellen Details beisteuert, sondern vielmehr den Dekorreichtum der Ausstattung betont.⁴⁸⁶

Abschließend zu den behandelten Nil- und Tiberdarstellungen soll nun die Frage nach der Semantik dieses speziellen Flussgottpaares aus Nil und Tiber im Mittelpunkt der Überlegungen stehen. Folgt man dem Bild, das Properz in früh-augusteischer Zeit – im Kontext des gerade überstandenen Bürgerkriegs und der dabei tragenden Rolle der ägyptischen Königin Kleopatra – in seinen Elegien verbreitet,⁴⁸⁷ so wird an dieser Stelle ein Spannungsfeld aufgebaut, in dem eine langanhaltende Feindschaft und Konkurrenzsituation zwischen dem römischen Gemeinwesen und dem ptolemäischen Königreich konstruiert und auf die Person des Augustus zugeschnitten wird. Er erscheint als Eroberer Ägyptens und seines definierenden Stromes, auch wenn er innerhalb Ägyptens die traditionelle Rolle der Nilangleichung formell erfüllte⁴⁸⁸. Diese Konkurrenz- und Unterwerfungssituation wird auch in der zeitgleichen Glyptik aufgegriffen.⁴⁸⁹ Besieht man dies allerdings im Kontext der durchaus regelmäßigen und guten Kontakte,⁴⁹⁰ die zur

483 Auffallend ist auf diesen beiden Flächen auch jeweils die beruhigteste Szenerie dargestellt; weidende Tiere (Tiber) stehen weidenden Tieren sowie Krokodil und Ichneumon (Nil) gegenüber.

484 Eine Optimierung der Ansichtigkeit, vor allem unter Berücksichtigung des halbrunden Kolonadenumgangs hinter dem Becken – vgl. Abb. 66 – wäre dann gegeben, wenn die Plinthen schräg zueinander gestellt werden. Als Nebeneffekt würde dann die Blickrichtung beider Flussgötter wieder in die Achse der Anlage gerückt und ein interaktiver Effekt zwischen Betrachter und Bildwerk etabliert.

485 Auch wenn HEINEMANN 2018, 230–231 eine eher hierarchische Semantik des Attributs und des damit verbundenen Fortunakonnexes annimmt.

486 In Grundzügen bereits erkannt bei HEINEMANN 2018, 222 Anm. 35.

487 Überwindung des Nils Prop. 2,1,31–32; Kleopatra und die Bedrohung des Tibers durch den Nil Prop. 3,11,42, 52; Feindschaft zwischen Nil und Tiber Prop. 2,33,20.

488 ZIMMERMANN 2003, 319, 329; HÖLBL 1996, 98–109; HÖLBL 2000.

489 Vgl. bspw. ZWIERLEIN-DIEHL 1986, 189–190 Nr. 491.

490 Vgl. Kap. B.II.1.

eingangs dargestellten Beliebtheit ägyptischer und ägyptisierender Motive und Objekte beigetragen haben, so mag dieses harsche Urteil verwundern. Vielmehr sollten die Äußerungen Properz' und die augusteische Glyptik in einem weniger übergreifend als eher aktuell motivierten Kontext gelesen werden und daher weniger für ein ab flavischer Zeit geltendes Ägyptenbild herangezogen werden.⁴⁹¹ Dies wird umso deutlicher betrachtet man die erkennbare Neufassung der Kaiser-Ägypten-Nil-Beziehungen unter Nero,⁴⁹² welche unter den Flaviern, auch aus legitimatorischen Gründen, weitergeführt wurden. Die Unterwerfungssymbolik wird nun durch eine offener vorgetragene, positive Verbindung des Kaisers mit den Nilfluten⁴⁹³ und dem damit verknüpften Überfluss verdrängt. Die Aufstellung eines monumentalen Überflussbildes, wie das literarisch überlieferte im *templum pacis*, transportiert diese neue Verbindung auch über die Grenzen Ägypten hinaus. Es ist der Kaiser, welcher, da positiv mit dem Nil und dessen für Rom nutzbaren Reichtum verbunden, als Garant des Gedeihens auftritt.

In den späteren Zweierkompositionen aus Nil und Tiber ist es daher nicht nötig, Unterschiede in der Konzeption der beiden Statuen, die etwas aktivere Haltung des Tibers gegenüber einem eher dem ptolemäischen Tryphe-Ideal entsprechenden Nil,⁴⁹⁴ sowie unterschiedliche Beizeichen⁴⁹⁵ als Ausdruck eines hierarchisch-kolonialistischen Machtgefälles zu behandeln. Das Steuerruder sollte vor allem vor dem Hintergrund der Tiberdarstellung im Columbarium aus dem Umfeld des Statilius Taurus als Teil der spezifischen Ikonographie des Tibers gesehen werden. Dort ist das Steuerruder als Teil einer Ikonographie der narrativen Einbindung und Mitwirkung im Mythos zu sehen.⁴⁹⁶ Zielführender erscheint es vielmehr, in den beiden unterschiedlich konnotierten Darstellungen die Gesamtheit der vielfältigen Aspekte zusammenzuführen. Existierende Machtunterschiede, vor allem militärischer Natur, zwischen den Nachkommen der Zwillinge des Mars, und dem vom Nil erst definierten fruchtbaren Ägypten werden hier auf gleichberechtigte Weise präsentiert. Die Statuen formen damit ein Zweierensemble, das erst in der Zusammenschau der unterschiedlichen und durchaus auch

491 So HEINEMANN 2018, 234–236.

492 Zusammenfassend ZIMMERMANN 2003, 330–337.

493 So lässt sich bspw. Nero auf alexandrinischen Prägungen, RPC I,1 Nr. 5210, 5219, 5230, 5249, 5260, als ΝΕΟΣ ΑΓΑΘΟΔΑΙΜΩΝ, vgl. Philostr. imag. 1,5, feiern und somit unmittelbar als Bringer der Nilfluten, vgl. DUNAND 1983, 282; ZIMMERMANN 2003, 331–332.

494 Die Haar- und Bartgestaltung spiegelt die im Kleinen wider. Dass es hier aber weniger um ideologische Aussagen, als vielmehr um das Darstellen von Diversität und die Integration selbiger in einen umfassenden Gesamteindruck geht, zeigt das Beispiel der abhängigen Nachbildungen aus der Villa Hadriana. Dort sind Haare und Bart des Nil deutlich bewegter gearbeitet.

495 HEINEMANN 2018, 230–231 zielt vor allem auf das Steuerruder, von ihm als Herrschaftssignie verstanden. Sicherlich ist die Kritik an der etwas eindimensionalen Lesart dieses Attributs bei KLEMENTA 1993, 218, welche Philostr. imag. 1,5 folgt, verständlich und eine Interpretation hinsichtlich der Schiffbarkeit zu kurz gegriffen. Gerade aber im Kontext der Hafenszene sollte die Überlegung im Vordergrund stehen, ob ein Ruder in diesem Fall nicht vielleicht einen eher merkantilen Aspekt der „all-encompassing power wielded by Fortuna“, HEINEMANN 2018, 231, darstellen kann.

496 Vgl. Kap. B.I.1.

konträren Einzelaspekte ein Bild des römischen Imperiums generieren kann.⁴⁹⁷ Diversität, Innovativität im Umgang mit ihr und die so entwickelte integrative Kraft sind wesentliche Faktoren für den Erfolg des Imperium Romanum. Das *Iseum Campense* stellt dann, wie A. Heinemann bemerkte,⁴⁹⁸ auch einen passenden Rahmen für die Aufstellung zweier solch programmatischer Bildwerke dar. In ihm wird fremden Gottheiten,⁴⁹⁹ die zu den eigenen geworden sind, mitten in der Stadt eine monumentale (Kult)Stätte errichtet und der integrative Aspekt allen Besuchern, neben dem Reiz der Exotik einer älteren Hochkultur, vor Augen geführt wird.

Die Beliebtheit der Zweierkomposition liegt gerade in der Vielseitigkeit ihrer Aussagekraft, die weit über eine sicherlich relevante, aber keinesfalls dominierende, spezifisch für das flavische Kaiserhaus ausgerichtete Symbolik hinausgeht.⁵⁰⁰ Die Verwendung ähnlicher Gruppen in der Kaiservilla Hadrians und eventuell ebenfalls in Domintians Villa in Castelgandolfo⁵⁰¹ ist daher genauso wenig verwunderlich wie die Aufstellung in Theatern (Abb. 67). So sind die beiden fragmentarisch erhaltenen Nil- und Tiberstatuen aus Teano,⁵⁰² dem antiken Teanum Sidicinum, gute Beispiele für die anzunehmende weitere Verbreitung des Paares Tiber und Nil im 2. Jhd. n. Chr.⁵⁰³ Erhalten sind hier nur fragmentarisch der fast völlig nackte, nach links gelagerte Körper des Tibers (Abb. 68) von der Mitte der Oberschenkel bis zu den Schultern, sowie die Plinthe mit einigen Fragmenten des gelagerten Körpers des Nils (Abb. 69). Neben der vergleichbaren Nacktheit in den Beinpartien ist vor allem die fragmentarisch erhaltene Wölfin mit den beiden Zwillingen ausschlaggebend für die sichere Benennung als Tiber. Ansätze auf dem Schlüsselbein sichern zudem den Bart des Gottes. Am linken Oberarmansatz ist noch der Rest eines vegetabilen Stängels zu erkennen, während in der rechten Hand der Rest eines Füllhorns zu vermuten ist. Der Nil ist ungleich schlechter erhalten. Nur das Auflager der Figur selbst und seiner Beifiguren lassen sich erkennen, da fast alles Aufgehende der Figur abgebrochen ist. Die Benennung als Nil ist dennoch durch die Reste einer sitzenden Figur mit Löwentatzen unter dem abgestützten linken Arm, welche als Sphinx zu ergänzen ist, sowie durch das kleine Krokodil zu den Füßen gesichert. Beide Figuren waren nicht auf Allansichtigkeit gearbeitet, wie die sehr summarisch ausgearbeitete Rückseite des Tibers⁵⁰⁴ zeigt,

497 In diesem Geist auch die Interpretation bei SWETNAM-BURLAND 2009, 454.

498 HEINEMANN 2018, 236.

499 Zu den in Komplex verehrten Gottheiten zusammenfassend LEMBKE 1994, 25, 133–136.

500 A. Heinemann versucht gerade, beide Flüsse als Garanten flavischer Herrschaft zu porträtieren, HEINEMANN 2018, 236–237. Beide Flüsse sind allerdings als Symbole oberhalb dynastisch-ideologischer Systeme auf der Ebene des Imperium Romanum als Ganzem zu verstehen. Ihrer Einbindung in Systeme dynastischer Repräsentation und Legitimation steht dies nicht entgegen, verhindert allerdings ihre vollkommene Vereinnahmung.

501 Hier ist zumindest ein Nil bekannt, KLEMENTA 1993, 14–16 Nr. A5.

502 SIRANO 2010, 106 Abb. 11, 110 Abb. 18; SIRANO 2011, 111, 207–208 Nr. 73–74, Taf. 4. Zur Rekonstruktion des Bühnengebäudes BESTE 2010; BESTE 2011.

503 Zur Datierung der beiden Figuren SIRANO 2011, 207–209.

504 SIRANO 2011, 207.

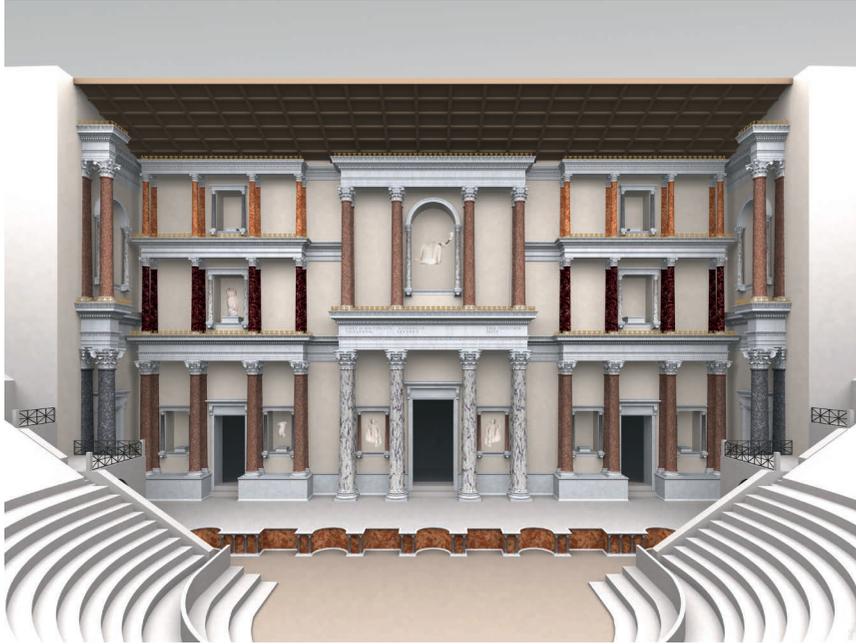


Abb. 67 Rekonstruktion der *scenae frons* des Theaters von Teano, Rekonstruktion: H. Beste, D-DAI-ROM-TEA-2004.0089



Abb. 68 Statue des Tibers, Teano Museum Inv. 312750, nach SIRANO 2011, 207 Abb. 73



Abb. 69 Statue des Nil, Teano Museum Inv. 248559, nach SIRANO 2011, 208
Abb. 74

sondern zierten zusammen mit anderen Götter- und Porträtstatuen⁵⁰⁵ die *scaenae frons* des Theaters. Der Bearbeiter F. Sirano schlägt allerdings vor, die beiden Flussgötter nicht in der Rückwand der Bühne, sondern in den Rundnischen des *pulpitums* zu platzieren.⁵⁰⁶ Auch wenn die Aufstellung der erhaltenen Statuenfragmente innerhalb der rekonstruierten Fassade⁵⁰⁷ hypothetisch bleiben muss, so bleibt die Kontextualisierung der Nachahmung des Flussgottpaars aus dem *Iseum Campense* in einer ansonsten üblichen Ausstattung einer kaiserzeitlichen *scaenae frons*⁵⁰⁸ ein klarer Hinweis auf die Integration beider in die öffentliche Repräsentationskunst. Sie müssen anders als die beiden monumentalen Vorbilder auch nicht die zentralen Stücke sein, sondern können in der Größe auch hinter anderen Standbildern zurückstehen.⁵⁰⁹

In ihrem Kontext völlig unsicher sind leider die beiden ikonischen Großplastiken zweier Flussgötter, die noch heute den Kapitolsplatz in Rom beherrschen (Abb. 4–5).⁵¹⁰ Da weder der ursprüngliche Aufstellungsort, vermutet wird ein Nymphäum auf dem Esquilin,⁵¹¹ noch die ursprüngliche Gestalt des im Bereich des Tieres (Abb. 70) stark ergänzten sog. Tibers zu klären ist,⁵¹² bleibt lediglich die Feststellung, es hier wiederum mit einem Paar gelagerter Flussgötter zu tun

505 Zu nennen wäre hier unter anderem eine Venus im Typus Arles, ein Kopf eines Dionysos sowie mehrere weibliche Gewandstatuen mit heute verlorenen Einsatzköpfen, die Statuenfunde zusammenfassend bei SIRANO 2011, 203–217 Nr. 67–86. Für erhaltene Porträtköpfe SIRANO 2011, 218–220 Nr. 87–88.

506 SIRANO 2011, 111, eventuell verbunden mit dem späteren Umbau in ein Nymphäum.

507 BESTE 2010, 133, Abb. 14; BESTE 2011, 100–101 Abb. 14–15.

508 Zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen FUCHS 1987a, 166–193.

509 Vgl. die kolossale Statue SIRANO 2011, 216–217 Nr. 83.

510 DU JARDIN 1932–33, 47–48 Nr. 4; HELBIG 1966, 4–6; LORENZ 1979; KLEMENTA 1993, 16–17 Nr. A 8, 138 Nr. U2.

511 DU JARDIN 1932–33, 47; dagegen LORENZ 1979 mit dem Vorschlag, den mittelalterlichen Fundplatz am Monte Cavallo auch als antiken Aufstellungsort zu sehen.

512 KLEMENTA 1993, 138–139.

II Der Flussgott als Emblem für Überfluss und Exotik



Abb. 70 Detail der Statue des Tiber vom Kapitolsplatz, Rom, Foto: J. Hollaender



Abb. 71 Detail der Statue des Nil vom Kapitolsplatz, Rom, Foto: J. Hollaender



Abb. 72 Seitenansicht der Statue des Nil vom Kapitolsplatz, Rom, Foto: J. Hollaender

zu haben, von denen einer zumindest sicher den Nil darstellt, da die identifizierende Sphinx sicher antik ist (Abb. 71). Beide Statuen sind weniger auf Raum-, denn auf Relief-Wirkung gearbeitet (Abb. 72) und sicherlich für die Einbindung in eine Fassadenarchitektur vorgesehen gewesen.⁵¹³ Die Monumentalität beider Bildwerke lässt im Kontext ihrer wahrscheinlichen Entstehungszeit zu Beginn des 2. Jhd. n. Chr.⁵¹⁴ die Vermutung zu, in ihnen bedeutende Elemente der statuarieschen Ausschmückung eines Baus zu sehen, die aufgrund der axialsymmetrischen Anlage beider Figuren unter Umständen um ein Mittelelement herum platziert worden sein könnten.

3 Der Nil als Teilnehmer in Darstellungen des Io-Mythos

Der Nil ist allerdings nicht nur als Bild des exotischen, überaus furchtbaren Ägyptens mit fremdartiger Religion und Göttern sowie wundersamen Bewohnern in Bildwerken präsent, sondern kann auch wie der Tiber Teilnehmer narrativer Szenen sein. Der Mythos von Io und vor allem ihre Befreiung und der anschließende Irrweg um das ganze Mittelmeer sind in den pompejanischen Wandbildern ein beliebtes Sujet.⁵¹⁵ Neben der häufiger dargestellten Episode der Befreiung der in eine Kuh verwandelten Io aus der Bewachung durch Argus durch Hermes ist auch in zwei Fällen die Rückverwandlung der Io am Ufer des Nils in ihre menschliche Gestalt dargestellt (Abb. 73–74).⁵¹⁶ Beide Ausführungen sind sich so ähnlich, dass, wie in den anderen Beispielen des Zyklus, davon ausgegangen werden muss,⁵¹⁷ dass sie nach einem uns heute nicht bekannten Vorbild gefertigt wurden und nicht erst innerhalb der Wanddekoration des Ekklesiasterions des Isistempels als solche in einem Zyklus zusammengeführt wurden.⁵¹⁸ Die Darstellung aus dem Ekklesiasterion (Abb. 73) ist etwas besser erhalten als ihr Pendant aus dem Haus des Herzogs von Aumale (Abb. 74).⁵¹⁹ Beide sind in etwa zeitgleich entstanden,⁵²⁰ so dass das Hauptaugenmerk auf das besser kontextualisierte Exemplar aus dem Isisheiligtum gelegt werden soll.

Das Wandbild stellt den Mittelausschnitt der ursprünglich dreigeteilten Dekoration der Südwand des Ekklesiasterions hinter dem Isistempel dar.⁵²¹ Rechts

513 HELBIG 1966, 5.

514 HELBIG 1966, 6; KLEMENTA 1993, 16, 138.

515 Siehe die Auflistung bei SWETNAM-BURLAND 2015, 140.

516 PPM VIII (1998) 837 Abb. 206 s. v. VIII,7,28 (V. Sampaolo); LIMC V (1990) 670 Nr. 66 s. v. Io (N. Yalouris).

517 Die Komposition mit Io, Argus und Hermes wird gemeinhin auf ein Original des athenischen Malers Nikias zurückgeführt, vgl. Plin. nat. 35, 130–132.

518 SAMPAOLO 1992, 55; SWETNAM-BURLAND 20015, 127–128.

519 Reg. VI Ins. 9,1; ESCHENBACH 1993, 188.

520 LIMC V (1990) 670 Nr. 65–66 s. v. Io (N. Yalouris); SWETNAM-BURLAND 2015, 129, Taf. 6.

521 SAMPAOLO 1992, Taf. 16.



Abb. 73 Io am Nil, Mittelbild der Südwand des Ekklesiasterions des Isistempels in Pompeji, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 9558, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 74 Io am Nil, Haus des Herzogs von Aumale in Pompeji, Neapel Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 9555, Foto: su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

und links des Mittelbilds, und jeweils einzeln getrennt durch die Angabe von Architekturelementen im Vierten Stil ist je eine unbelebte sakralidyllische Szene zu sehen. Dieses Schema wiederholt sich an allen drei geschlossenen Wänden. Das Mittelbild der Nordwand zeigt die bereits angesprochene Szene mit Io, Argus und Hermes, während das Bild im Westen offenbar schon vor der Dokumentation entfernt wurde.⁵²² Vor einem wenig differenzierten blaugrauen Hintergrund wird im Vordergrund auf der linken Seite die an ihren Kuhhörnchen zu erkennende Io von einer bärtigen, nackten Gestalt im dunklen Teint auf die Schulter geho-

522 PPM VIII (1998) 823 Abb. 184 s.v. VIII,7,28 (V. Sampaolo); PPM VIII (1998) 838–839 Abb. 209 s.v. VIII,7,28 (V. Sampaolo).

ben. Io selbst ist bis auf einen im oberen Bereich geblähten Mantel, welcher sich noch um die Beine und Hüften wickelt, nackt und greift mit der Rechten nach der ebenfalls ausgestreckten Rechten der schräg unter ihr im rechten Vordergrund des Bildes sitzenden Isis. Beide Hände berühren sich und liegen ohne Druck ineinander. Isis ist sitzend auf einem großen Block dargestellt und trägt einen langen weißen Chiton und darüber einen ebenfalls weißen, sehr transparent gehaltenen Schleier. Um den linken Unterarm und die linke Hand wickelt sich noch eine Kobra und die Füße ruhen auf dem Rücken eines Krokodils. Rechts neben ihr am Bildrand sitzt ein kleiner Harpokrates, während im Hintergrund zwei weitere Initiantinnen des Isiskults mit Kultgeräten in den Händen der Szenerie beiwohnen. Kernelement der Darstellung und Abschluss des narrativen Zyklus, zumindest von Nord- und Südwand, ist die Rückverwandlung der Io in Menschengestalt, hier durchgeführt von Isis. In den literarischen Quellen, vor allem Ovids *Metamorphosen*,⁵²³ wird diese Rückverwandlung immer Jupiter zugeschrieben, der auch die Verwandlung durchführte. Auch wenn der weitere Verlauf des Mythos nach der Rückverwandlung jeweils variiert, lassen sich einige Konstanten erkennen. Zunächst die grundsätzliche Verortung in Ägypten am Nil. Das fremdartige Land der alten Hochkultur bildet in der Erzählung zum einen den Endpunkt eines lange währenden Umherwanderns,⁵²⁴ zum anderen ist die Verknüpfung mit Isis erkennbar. In den Bildern ist es allerdings nicht Jupiter, der sie wieder zurückverwandelt, sondern Isis, die hier diese Rolle übernimmt. Weniger dieser Rollentransfer, der auch als Verschmelzungsmoment der beiden Figuren gelesen werden kann,⁵²⁵ soll hier im Vordergrund stehen, als vielmehr die ebenfalls in den literarischen Vorlagen nicht zu erkennende aktive Rolle des Nils. Schon die Identifizierung der dunkelhäutigen Gestalt als Nil ist sofort offensichtlich. Dargestellt ist eine bärtige, nackte Figur mit längeren, dunkelbraunen, leicht ins Grünliche changierenden Haaren, die in ihrer Gestaltung der Wildheit des zerzausten Barts in Nichts nachstehen. Auch die Bewegung zeigt eine an Flussgöttern selten zu beobachtende Dynamik. In weitem Schritt steht der Gott, den Oberkörper gestreckt und leicht nach vorne gebeugt. Beide Arme sind über die Schulterlinie erhoben und der linke Arm umfasst kraftvoll die hochgehobene Io. Der rechte Arm ist über den eigenen Kopf geführt und stützt sie zusätzlich noch im Rücken. Seine Aktivität, auch erkennbar in der Körperspannung und Akzentuierung der Muskeln, steht dabei im Gegensatz zur sonstigen relativen Ruhe der Szene. Io erscheint im Damensitz auf der Schulter und dem Oberarm fast entspannt zu sitzen und ist in üppigen Formen dargestellt. Auch Isis und die hinter ihr stehenden Initianten zeichnen sich nicht durch übermäßige Aktion aus. Neben all diesen Zeichen einer eher ungewöhnlichen Ikonographie für einen Flussgott gibt es aller-

523 Ov. met. 1,728–743 mit der Rückverwandlung und anschließender göttlicher Verehrung 1,747. Bei Hyg. fab. 145,17–19 wird sie ebenfalls Göttin, und zwar Isis selbst. Bei Apollod. 2,39 wird sie Königin von Ägypten und ebenfalls der Isis gleich.

524 Ov. met. 1,727–728.

525 Nach Hyg. fab. 145,17–19; SWETNAM-BURLAND 2015, 134–137 zu den entsprechenden Aspekten.

dings auch eine Reihe von Indizien, die eine entsprechende Identifizierung mit einem Flussgott, genauer dem Nil ermöglichen. Zunächst wäre hier der Aspekt der extremen Dunkelhäutigkeit anzusprechen. Zwar sind auch im Zentralbild der nördlichen Wand männliche Figuren in einem dunkleren Hautton wiedergegeben, aber dennoch ist der Nil weithin herausstechend. Pausanias⁵²⁶ erwähnt, dass Darstellungen des ägyptischen Nils aufgrund seiner Herkunft immer aus dunklem Stein und nicht aus Marmor gearbeitet würden.⁵²⁷ Dies geht wahrscheinlich auf den literarischen Topos zurück, den Nil stets als dunkelhäutig zu charakterisieren.⁵²⁸ In Verbindung mit dem auf den wilden Haaren aufliegenden kleinen Kranz aus Wasserpflanzen ist der Konnex mit einem Wasserwesen zunächst gesichert. In der Verbindung mit dem Io-Mythos, Isis und Ägypten ist die Identifizierung des handelnden Flussgottes als Nil die einzige plausible Möglichkeit.

Die Unterschiede zu den Darstellungen eines gelagerten Nils sind allerdings derart offensichtlich, dass sie einer genaueren Betrachtung bedürfen. Vor allem das Motiv des Hebens/Tragens einer Figur auf der Schulter erscheint ungewöhnlich für einen Flussgott, ist aber mindestens seit klassischer Zeit in der Bildkunst verfolgbare. Für die klassische Zeit sind hier vor allem Terrakotten stehender weiblicher und männlicher Figuren mit seitlich auf der Schulter sitzenden Kindern anzuführen.⁵²⁹ Das Motiv ist nicht auf Menschen beschränkt, sondern kann beispielsweise auch für Demeter und Kore angewendet werden. Diesen Darstellungen fehlt jedoch durchweg die ebenfalls dem Bild von Nil und Io innenwohnende Dynamik. Diese ist vielmehr in semantisch völlig unterschiedlichen Raubszenen in die jeweilige Darstellung integriert. So wird im Mittelakroter des Ostgiebels des Athenertempels von Delos⁵³⁰ der Raub der athenischen Prinzessin Oreithyia durch den Nordwind Boreas gezeigt. In starker Bewegung hebt er die junge Frau hoch und zieht sie auf seine Schulter. Unterschiedlich bleibt in diesem Fall nur die Position des umgreifenden Arms. Boreas zeigt einen festen Griff um den Leib der Oreithyia und verdeutlicht so die gewaltsame Fortführung der Geraubten. Der Raub der Kore durch Hades im Giebel eines Grabnaiskos aus Tarent⁵³¹ zeigt die Tochter der Demeter ebenfalls auf den Schultern des forttragenden Hades. Hier ist die Position seiner linken Hand nicht genau zu erkennen, am ehesten ist allerdings ein Griff an den Oberschenkel wahrscheinlich.

526 Paus. 8,24,12.

527 Vgl. auch die bei Plin. 36,58 erwähnte Darstellung aus Grauwacke.

528 Schriftquellen zusammenfassend bei HEINEMANN 2018, im Gegensatz zu dem als hellhäutig und blond charakterisierten Tiber.

529 WINTER 1903, 144 Nr. 3–5; LIMC IV (1988) 870 Nr. 302 s.v. Demeter (L. Beschi); ORSI 1913, 126 Abb. 168.

530 Zusammenfassend REINHARDT 2018, 83–95, Abb. 51–52. Leider kann an dieser Stelle das Monument nicht abgebildet werden, da trotz mehrmaliger und frühzeitiger Anfrage die zuständige Altertumsbehörde nicht zu einer Reaktion zu bewegen war. Mein Dank an dieser Stelle gilt C. Reinhardt, die ihr Foto gerne zur Verfügung gestellt hätte.

531 Tarent, Museo Nazionale Inv. 154.155, LIMC VIII (1997) 968 Nr. 209 s.v. Persephone (G. Günther).



Abb. 75 Rechtes Seitenrelief des Altars der Gens Augusta, Tunis Musée National du Bardo. Inv. 2125, Foto: H. Koppermann, D-DAI-ROM-63.387

Eine völlig andere Bildaussage zeigt das letzte hier vorzustellende Beispiel auf der Schulter getragener Figuren. In der Mittelnische des nordwestlichen Hemi-zyklions des Augustusforums war eine Dreiergruppe des aus Troja fliehenden Aeneas mit seinem Vater Anchises und dem Sohn Ascanius aufgestellt.⁵³² Die Gruppe in Rom ist nicht erhalten, allerdings zeigen vielfache Wiederholungen in verschiedenen Gattungen⁵³³, einschließlich der in Merida zugewiesenen Fragmente einer wohl maßgleichen Kopie,⁵³⁴ jeweils ein einheitliches, mitunter spiegelverkehrtes Bild. Auf der hier stellvertretend besprochenen Darstellung auf dem Altar der Gens Augusta in Tunis⁵³⁵ ist der nach rechts eilende Aeneas zu sehen (Abb. 75). Auf seiner linken Schulter sitzt sein Vater Anchises im langen Gewand und wird von Aeneas unterhalb des linken Knies gehalten. Die Rechte des Aeneas ist im Gegensatz zu den eingangs besprochenen Terrakotten und der Nildarstellung nicht über den Kopf erhoben, sondern führt den jungen Ascanius. Die in

532 Zum mythologischen Hintergrund Verg. Aen. 2,721; SPANNAGEL 1999, 90–131; 365–396 m. Taf. 3–11 mit Katalog der Nachahmungen.

533 Auch in der Glyptik ist das Motiv außerordentlich beliebt, wie ein hier beispielhaft erwähnter Karneol aus London zeigt, BOARDMAN 1968, 97 Nr. 44.

534 TRILLMICH 1990, 313, 315. TRILLMICH 1995.

535 YACCOUB 1970, 45 Abb. 37; SPANNAGEL 1999, 374 Nr. A26, Taf. 6,2.

dieser Szene dargestellte *pietas* des Aeneas gegenüber seinem Vater ist der zentrale Aspekt der Darstellung⁵³⁶ und in ihrer Aussage mit den klassischen Terrakotten zu verbinden. Auch diese bringen als Weihbilder und Grabbeigaben Aspekte der Götter- und Totenverehrung in ihre Bedeutung mit ein.

Die Betrachtung des Tragemotivs ermöglicht somit keine eindeutige Festlegung hinsichtlich des Verständnisses bei der Verwendung des Bildmotivs. Es oszilliert zwischen gewaltsamer Verschleppung und der *pietas* gegenüber Familie und Göttern. Allen Verwendungen ist allerdings das Tragen auf der Schulter gemein, das nicht nur eine Lösung vom Untergrund und somit ohnehin eine schon augenfälligere, da für Menschen unnatürliche Position ermöglicht, sondern im Kontext der narrativ-mythologischen Verwendungen einen Statuswechsel anzeigt. Durch den Raub der Persephone durch Hades wird diese zu seiner Gemahlin und damit auch zur Herrin über die Unterwelt. Auch die Königstochter Oreithyia erfährt eine Transformation in eine Naturgottheit⁵³⁷ durch ihren Raub und die anschließende Hochzeit mit Boreas. Beziehen wir dies auf die beiden Darstellungen in Pompeji, so erhebt der Nil die sich zurückverwandelnde Io symbolisch aus der irdischen in die göttliche Sphäre.⁵³⁸ Der Nil in seiner anthropomorphen Form und sein Agieren wird somit zum Vehikel und Symbol der Transformation der Io. Im Bild wird er durch das Tragen und Heben aktiv, obwohl er an der eigentlichen Transformationshandlung nicht beteiligt ist. Sie obliegt in den literarischen Quellen Jupiter, im Bild allerdings Isis, die mit der Berührung der Hand die nicht nur im Bild zentrale Handlung vollzieht. Der Nil ist damit in kompositorischer Hinsicht zwar an den Rand gedrängt, erfüllt aber dennoch den Löwenanteil sichtbarer körperlicher Arbeit. Er fungiert in der Bildsymmetrie mit seiner kraftvollen Bewegung als Gegenpol zur entspannt-passiven Haltung von Isis, Io und den beiden Initianten. Dieser Kontrast wird durch die Farbgebung der Haut noch verstärkt und stellt auch die Dynamik und Wirkmacht des von ihm verkörperten Stromes in den Vordergrund.

4 Zusammenfassung

Der Nil definiert wie kaum ein anderes Element die dauerhafte Bedeutung Ägyptens für andere antike Kulturen. Die durch ihn und sein unerklärliches Verhalten ausgelöste Fruchtbarkeit ist maßgeblich für die Etablierung und Beständigkeit der älteren, ägyptischen Hochkultur und wird auch entsprechend rezipiert. Dazu transportiert das Land nicht nur durch Kulturgüter in einer ungewohnten Formensprache Exotik, sondern zeigt sich auch in Flora und Fauna, die ansonsten im Naturraum der Mittelmeergebiets nicht angetroffen wird, außergewöhnlich. Der Nil selbst ist dabei ein zusätzlicher Grenzgänger. Sein Ursprung war nicht geklärt und je weiter man sich vom Bekannten – der Mündung – in das Unbe-

536 Zur Pietas in dieser Darstellung SPANNAGEL 1999, 108 m. Anm. 136.

537 Hdt. 7,189; Verg. georg. 4,463; Ov. met. 6,679–721.

538 Vgl. Ov. met. 1,728–743, 1,747; Hyg. fab. 145,17–19; Apollod. 2,39.

kannte vorarbeitete, desto schwieriger wurde auch die Reise, desto ungewohnter die Umgebung und umso phantastischer die Berichte. In der Bildkunst wird dies durch enzyklopädische Darstellungen wie dem Nilmosaik von Palestrina oder mehr naturraumzentrierten Darstellungen von Flora und Fauna der Nilschwemme umgesetzt. Assoziationen von Exotik und Fremdheit spielen bei den beliebten Pygmäendarstellungen unterschiedlichster Ausprägung eine große Rolle. In den anthropomorphen Bildern des Flussgottes selbst ist dieser durch die Beigabe landestypischer Tiere oder Denkmäler klar identifiziert. Diese Auswahl verdichtet die kollektiv vorhandenen Bilder Ägyptens in den Bildwerken und bietet diese den Betrachtern als Assoziationspunkte zwischen Überfluss- und Exotiksymbolik an.

Zusammen mit dem Tiber, welcher über seine myth-historische Einbindung klar definiert wird, scheinen beide Flussgötter in ihrer Gestaltung und der Verwendung ikonographischer Details, beispielsweise in der Haar-, Bart- oder Körpergestaltung als gegensätzlich-ergänzende Teile eines umfassenderen Ganzen. Sie erscheinen dabei weniger als die Gegenspieler, als welche sie noch bei Properz auftreten, sondern als Partner. Die Exotik des Nils wird mit der Vertrautheit des Tibers kombiniert, wie eindrücklich in den Plinthenreliefs der Großplastiken aus dem *Iseum Campense* ausgeführt wird. Bekannte und unbekannte Natur-, Handlungs- und Wirtschaftsräume werden zusätzlich zu diesen Götterbildern vorgeführt und bilden ein Symbol für Vielfältigkeit im Römischen Reich, welche auch durch die Person des Kaisers zu einem homogenen Ganzen geformt wird. Die Popularität dieser Gruppe und ihrer Nachbildungen in öffentlicher wie repräsentativer Ausstattungskunst liegt in der skizzierten Breite individueller Assoziationsmöglichkeiten begründet. Einen nicht zu unterschätzenden Aspekt in der Popularität und Emulation durch andere Akteure stellt dabei die Kontinuität der kaiserlichen Darstellung dar.

Der Nil erscheint nur zweimal in Verbindung mit dem Io-Mythos in mythologisch-narrativen Darstellungen. Er hebt die an seinen Ufern angelangte und aus ihrer Kuhgestalt zurückverwandelte Io empor und ermöglicht so ihren Übergang in die göttliche Sphäre. Als in der überlieferten Bildtradition einzige sichtbar aktiv handelnde Figur nimmt er eine wichtige Stellung ein und dient als Motor der Erzählung.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

1 Die Stadt der Flüsse: Ephesos

Das an der Einmündung des Kaystros in die Ägäis gelegene Ephesos ist, wie die übrige kleinasiatische Ägäisküste, in besonderem Ausmaß von geomorphologischen Veränderungen betroffen. Schwankungen des Meeresspiegels und konstanter Eintrag von Schwemmmaterial sorgen seit dem Ende der letzten Eiszeit bis in heutige Zeit zu einer ständigen Veränderung der Küstenlinie.⁵³⁹ Diesen Veränderungen der naturräumlichen Umgebung folgen in prähistorischer und historischer Zeit notwendige Veränderungen in der Siedlungsstruktur.⁵⁴⁰ Ephesos blieb dabei aufgrund seiner zentralen Lage, den natürlichen Häfen und natürlich dem berühmten Heiligtum der Artemis stets ein bedeutender Platz. Wichtig für die Entwicklung von Ephesos in der Kaiserzeit ist die Präferenz des Augustus, der kurz nach seinem Sieg über Marcus Antonius längere Zeit in Ephesos verbrachte und die Stadt zum Hauptort der Provinz *Asia* machte.⁵⁴¹ Die bedeutendsten urbanistischen Maßnahmen sind im Bereich des Hügelsattels zwischen den beiden Stadtbergen von Ephesos auszumachen.⁵⁴² An der Stelle eines hellenistischen Stadions⁵⁴³ wird eine neue repräsentative Platzanlage angelegt. Zudem werden Versammlungsräume für wichtige römische städtische Institutionen und Kulte geschaffen, die teilweise im Zusammenhang mit dem Kaiser stehen. Kernstück des sog. Staatsmarkts (Abb. 76) ist neben der langen, dreischiffigen Stoa auf der Nordwestseite vor den angrenzenden Verwaltungsbauten⁵⁴⁴ der zentral auf dem Platz positionierte Tempel für Roma und den Divus Iulius. Offenbar kurz nach der Fertigstellung der ersten augusteischen Ausbauphase – nicht nur des neu gestalteten Staatsmarkts, sondern auch der in Hafennähe gelegenen merkantilen Bereiche – wurde Ephesos im Jahr 23 n. Chr. durch ein starkes Erdbeben getroffen und die Bausubstanz stark in Mitleidenschaft gezogen.⁵⁴⁵ Die Instandsetzungs- und Wiederaufbaumaßnahmen lassen sich anhand der epigraphischen Befun-

539 HUEBER 1997, 6–10, Abb. 1; SCHERRER 2001, 57–59, 89 Abb. 3.1.

540 Die Veränderungen in der Siedlungsstruktur bis in die Kaiserzeit können hier nur angerissen werden. Vgl. dazu SCHERRER 2001, 57–69; SCHERRER 1999; KERSCHNER – KOWALLECK – STESKAL 2008.

541 Dio Cass. 51,20,6; SCHERRER 2001, 69; KARWIESE 1995, 78.

542 Die Grabungstätigkeit in Ephesos und dem Artemision wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst von dem englischen Forscher und Architekten J. Wood bestritten. Ab 1895 sind in Ephesos österreichische Archäologen in Zusammenarbeit mit türkischen Kollegen mit den Arbeiten am Artemision und in der Stadt beschäftigt. Vgl. zur Forschungsgeschichte WOHLERS-SCHARF 1995; FRIESINGER – KRINZINGER 1999.

543 SCHERRER 2001, 71–72; ALZINGER 1988, 21–23.

544 Vgl. LANG-AUINGER – MITSOPOULOS-LEON 2007; STESKAL 2010; BIER 2011.

545 SCHERRER 2001, 73.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

- ① Tempel am Staatsmarkt (für dea Roma und divus Iulius)
- ② Basilike Stoa (sog. Marktbasilika)
- ③ Bouleuterion (sog. Odeion)
- ④ Temenos (für Augustus und Artemis) mit Podium (Altar oder Doppeltempel)
- ⑤ Prytaneion
- ⑥ Neokorietempel Domitians

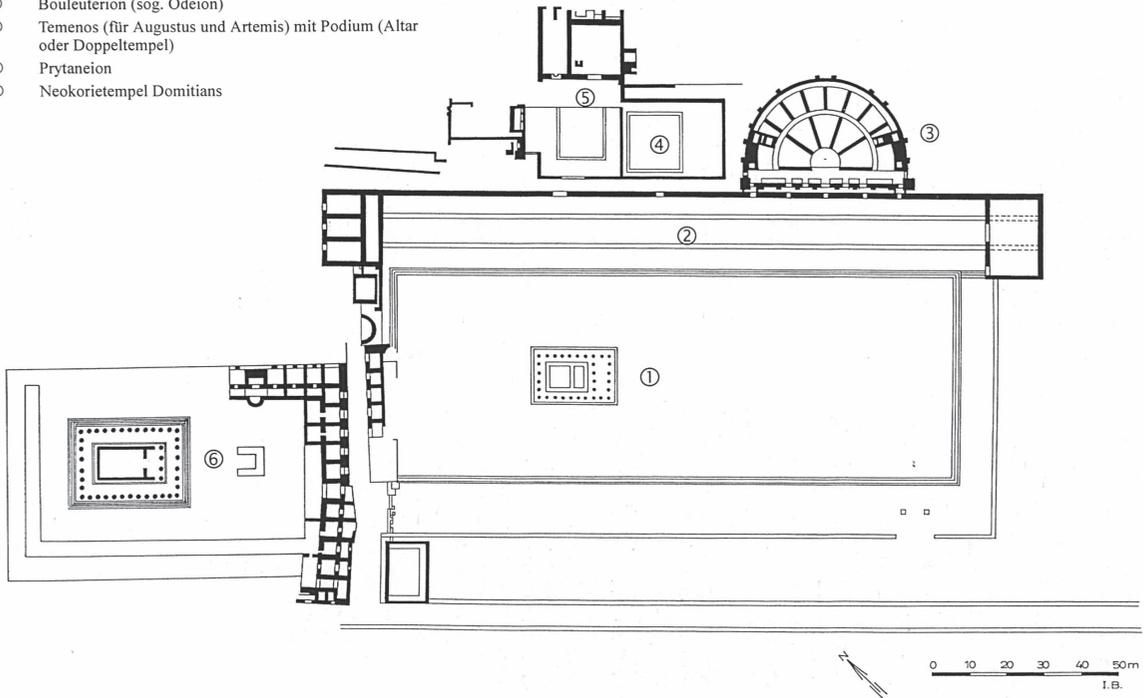


Abb. 76 Grundrissplan der Bebauung am Staatsmarkt in Ephesos, Planzeichnung: ÖAI-ÖAW SoSchrÖAI-27_Abb.38

de⁵⁴⁶ und der literarischen Quellen⁵⁴⁷ ausschnittsweise nachvollziehen und ergeben das Bild einer mit Wiederaufbaumaßnahmen beschäftigten Bürgerschaft. Große neue Bauprojekte sind erst in flavischer Zeit im Jahr 88/89 n. Chr.⁵⁴⁸ wieder auszumachen – vor allem nach der Verleihung der ersten Neokorie für Ephesos unter Domitian und der Fertigstellung des entsprechenden Tempels auf dem „Domitiansplatz“, einer neu angelegten Terrasse am Westende des Staatsmarkts. Neben der Bautätigkeit am Staatsmarkt ist ein weiterer Schwerpunkt der Bautätigkeit in der zunehmend verlandenden Hafengebucht festzustellen. In Zusammenhang mit dem neu eingerichteten provinziellen Kaiserkult werden umfangreiche Agone eingerichtet, deren Austragung ebenfalls Infrastruktur benötigt.⁵⁴⁹ Diese wird durch lokale Wohltäter, vor allem dem bekannten ephesischen Euergeten

546 IvE II, 402, 410; IvE VII.1, 3003, 3092.

547 Gesammelt bei WINTER 1996, 342–345.

548 SCHERRER 2001, 74–76. Zur Neokorie vgl. FRIESEN 1993, bes. 152–156. Die genaue Datierung der Bewilligung zur Einrichtung muss offenbleiben. Die Zeitspannen vom Amtsantritt Domitians bis zur Fertigstellung ist jedoch völlig ausreichend, um von einer Bewilligung durch Domitian auszugehen.

549 FRIESEN 1993, 114–141; SCHERRER 2001, 74.

Titus Claudius Aristion, geplant und finanziert.⁵⁵⁰ Es entstehen große öffentliche Trainings- und Wettkampfpfätze auf neu gewonnenem Land in der ehemaligen Hafengebucht. Der auch heute noch auszumachende Stadthafen muss ebenfalls im Zuge dieser Stadterweiterung angelegt worden sein.⁵⁵¹

a Das Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus

An der südwestlichen Ecke des Staatsmarktes mit Ausrichtung auf die westlich anschließende Domitiansgasse wurde zu Beginn der 1960er Jahre im Zuge der österreichischen Ausgrabungen ein Wasserbau ergraben.⁵⁵² Aufgrund einer zugehörigen Inschrift wird das Gebäude als Nymphäum oder Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus bezeichnet. Leider sind das gesamte Bauwerk und die zugehörige Inschrift bis heute nicht abschließend publiziert, obwohl dies in den jüngeren Vorberichten stets angekündigt worden ist.⁵⁵³ Die an dieser Stelle vorgestellten und diskutierten Befunde sind daher noch als vorläufig anzusehen, was allerdings gerade im Blick auf die Analyse der Ausstattung und des damit vermittelten Bildes und Eindrucks jedoch nicht allzu hinderlich ist.

Anhand des Fundes eines Inschriftensockels⁵⁵⁴ lässt sich die Datierung des Nymphäums zeitlich gut eingrenzen. In der Inschrift wird C. Laecanius Bassus als ehemaligem Proconsul der *Asia* von Volk und Rat der Stadt für seine Wohltaten gegenüber der Stadt und der Vorsorge hinsichtlich der Errichtung eines Schöpfbrunnens gedankt.⁵⁵⁵ Das Prokonsulat des C. Laecanius Bassus in der *Asia* ist auf das letzte Regierungsjahr Vespasians 78/79 n. Chr. datierbar und die in der Inschrift genannten Aufstellungen von Ehren(statuen) werden nicht viel später beschlossen und ausgeführt worden sein.⁵⁵⁶ Der hier genannte Proconsul ist allerdings nicht wie in der älteren Literatur⁵⁵⁷ als Stifter des Gebäudes zu sehen, sondern die Inschrift bezieht sich offenbar auf die von Seiten der römischen Provinzialverwaltung im administrativen Bereich gewährte Unterstützung für die Durchführung des Bauvorhabens.

Der Publikationsstand des Baus lässt hinsichtlich der Rekonstruktion der Architektur folgende Aussagen zu (Abb. 77). Herzstück der Anlage ist das ca.

550 Plin. ep. 6,31,3. Zur Karriere des Ti. Claudius Aristion vgl. SCHERRER 1997a, 115–128.

551 Zusammenfassend HUEBER 1997, 49–51.

552 Für die ältere Literatur und Grabungsgeschichte RATHMAYR 2011, 131 Anm. 1; JUNG 2006, 79 m. Anm. 1,2; DORL-KLINGENSCHMID 2001, 186–187.

553 RATHMAYR 2011; JUNG 2006. Die Fertigstellung des Projekts kann auch insoweit bezweifelt werden, als die avisierte Bandnummer in der Publikationsreihe FiE mittlerweile anderweitig vergeben wurde.

554 RATHMAYR 2011, 130 Abb. 9.1.

555 Vollständiger Text bei DORL-KLINGENSCHMID 2001, 187; Übersetzung bei RATHMEYR 2001, 130.

556 RATHMAYR 2011, 131 m. Anm. 4,5.

557 V.a. DORL-KLINGENSCHMID 2001, 187.

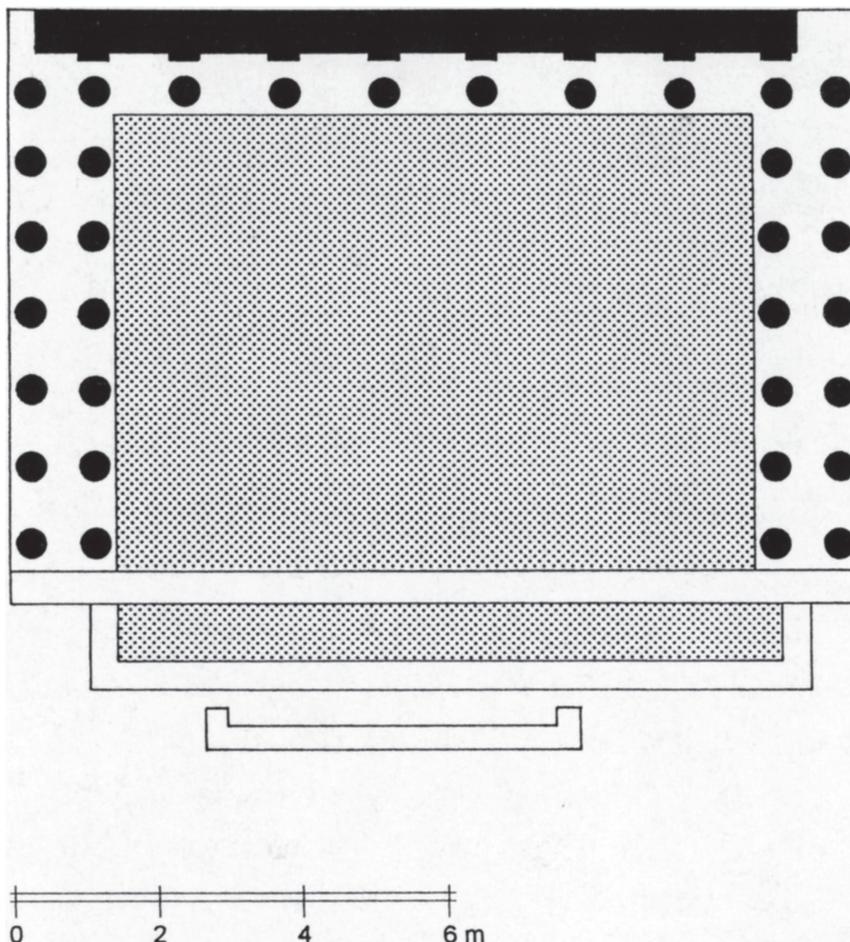


Abb. 77 Grundrissrekonstruktion des Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus, Planzeichnung: I. Ponfick, nach: DORL-KLINGENSCHMID 2001, 187 Abb. 113a

12,5 × 8,5 m messende zentrale Wasserbecken. Dieses wurde an drei Seiten von Tabernakelfassaden eingefasst, während an der offenen Seite hin zur Domitiansgasse ein schmaleres Schöpfbecken vorgelagert ist. Alle drei Seiten der umrahmenden Fassade waren ursprünglich zweigeschossig ausgeführt. Auf die rückwärtige Fassade wurde, offenbar zu einem späteren Zeitpunkt,⁵⁵⁸ noch ein drittes Geschoss aufgesetzt. Dieses wurde, wie die beiden seitlichen Fassaden ohne Rückwand ausgeführt, so dass der transparente Eindruck der Seitenflügel auch auf das Obergeschoss übertragen wird und einen Blickfang von der etwas späteren Domitianterrasse aus bietet.⁵⁵⁹ Hinter der geschlossenen Hauptfassade befindet sich ein schmaler, von den Ausgräbern ‚Betriebsraum‘ genannter Abschnitt. Hier wurden

558 JUNG 2006, 81.

559 JUNG 2006, 82.

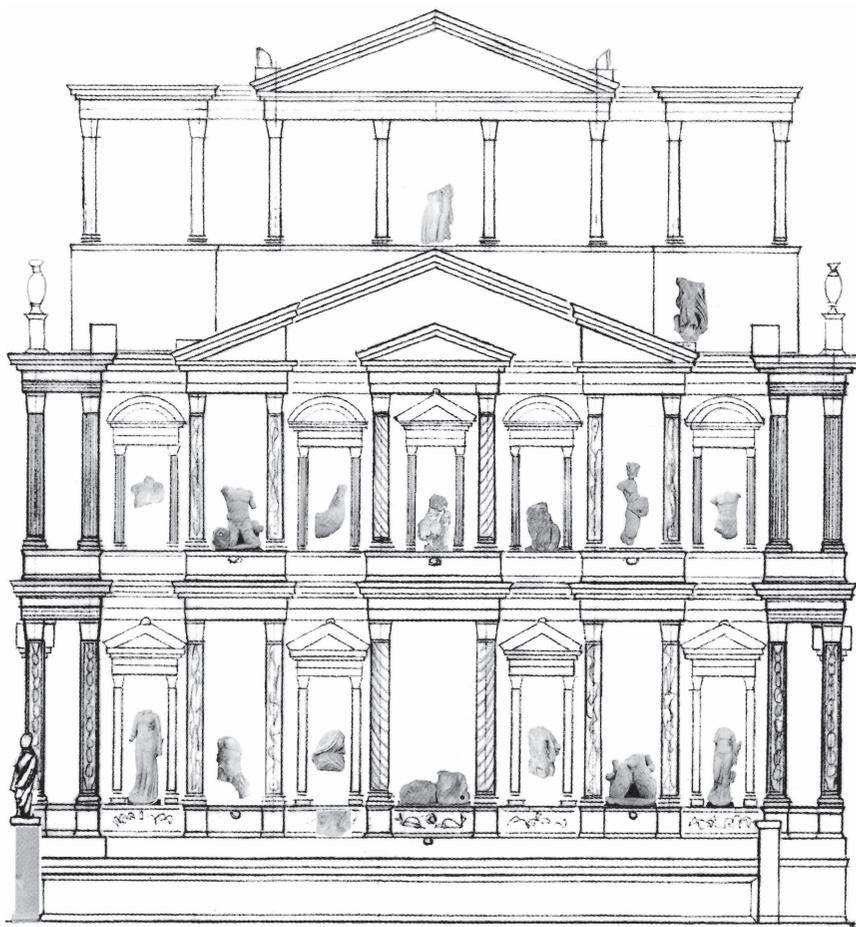


Abb. 78 Rekonstruktion der rückwärtigen Fassade des Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus, Rekonstruktion: E. Rathmayr, *Journal of Roman Archaeology* Suppl. 80, by permission

Zu- und Entwässerungsröhre aus Ton verbaut, die, unter hohem Druck stehend, Wasser bis in das 8 m erhöht liegende zweite Geschoss führten. Wasser wurde demnach nur von der Hauptfassade dem Becken zugeführt, wobei nicht alle Figuren der Hauptfassade als Wasserspeier dienten. Zu den Wasserspeiern gehörten, nach derzeitigem Publikationstand, neben den beiden als Flussgötter angesprochenen Figuren auch vier symmetrisch über die Geschosse verteilte Tritonen. Die weitere statuarische Ausstattung der Brunnenfassade (Abb. 78). wurde zumindest für die zentrale Rückwand von E. Rathmayr bereits vorläufig rekonstruiert,⁵⁶⁰ ohne

⁵⁶⁰ RATHMAYR 2011, 135 Abb. 9.7. Problematisch hinsichtlich der vorgelegten Rekonstruktion ist leider die Tatsache, dass der Publikationstand der Skulpturenfunde mangelhaft ist. Die in AURENHAMMER 1990 und FLEISCHER 1972–1975, 421–434 publizierten Statuenfun-

jedoch die dem Bau zugewiesene Plastik im Detail vorzulegen. Die im Laufe der Grabungsarbeiten gefundenen und dem Nymphäum zugewiesenen Skulpturen wurden nicht in Sturzlage, sondern entweder in späterer Verbauung oder im Wasserbecken deponiert gefunden⁵⁶¹. Anhand der Fundlage kann daher nicht mehr auf den Aufstellungsort geschlossen werden. Soweit publiziert, können dem Bauwerk⁵⁶² vier weibliche Gewandstatuen,⁵⁶³ zwei ‚Aphroditen‘ im Typus Louvre-Neapel,⁵⁶⁴ ein weiblicher stark bewegter Torso,⁵⁶⁵ insgesamt fünf Tritonen,⁵⁶⁶ zwei Flussgötter (Abb. 79–80),⁵⁶⁷ zwei Satyrn-Torsi,⁵⁶⁸ vier stark fragmentierte männliche Torsi,⁵⁶⁹ ein weiblicher Torso,⁵⁷⁰ ein Beinpaar,⁵⁷¹ ein Fragment eines Jägerjünglings⁵⁷² sowie ein Hippokamp⁵⁷³ zugeordnet werden.

Die Flussgötter werden von E. Rathmayr den mittleren Nischen der Hauptfassade zugeordnet. Für die untere, etwas breitere Nische schlägt sie die Platzierung des gelagerten Flussgottes vor (Abb. 79).⁵⁷⁴ Erhalten sind zwei Teile, welche Bruch an Bruch zusammenpassen und die Statue auf Höhe der Hüfte vertikal teilen. Die Plinthe ist im unteren Bereich rustikal gestaltet und deutet darüber offenbar Felsen an. Erhalten haben sich Teile der in ein Manteltuch gehüllten Beine, wobei die Füße verloren sind. Das Tuch lässt die Scham frei und wird über den Rücken und die linke Schulter wieder vor den Körper geführt. Der nackte Oberkörper ist in den Muskelpartien nicht zu definiert ausgeführt und halb über ein nach vorne umgekipptes Gefäß aufgerichtet. Der rechte Arm ist kurz unterhalb der Schulter gebrochen und lag wahrscheinlich auf den Beinen auf. Der linke Arm stützt sich wie in diesem Schema üblich auf das Quellgefäß und hält zudem noch ein stark zerstörtes Füllhorn in der Armbeuge. Der Kopf ist ebenfalls verloren, allerdings zeigen der erhaltene untere Halsansatz sowie das Schlüsselbein

de umfassen offenbar nicht das vollständige zur Rekonstruktion herangezogene Material. Die aufklärende Gesamtpublikation des Gebäudes ist wie oben angesprochen bis heute ausstehend.

561 RATHMAYR 2011, 132.

562 Eine Zuweisung der unterschiedlichen erhaltenen Kopffragmente, vgl. AURENHAMMER 1990, 198 Nr. 165; RATHMAYR 2011, 132 Abb. 9.1, 142 Abb. 9.11 zu den erhaltenen Körperfragmenten ist im vorliegenden Fall nicht möglich.

563 FLEISCHER 1972–1975, 427–430 Abb. 6–9.

564 FLEISCHER 1972–1975, 423–426 Abb. 3–4; RATHMAYR 2011, 132.

565 FLEISCHER 1972–1975, 424 Abb. 5.

566 AURENHAMMER 1990, 108–112 Nr. 88–92.

567 AURENHAMMER 1990, 103–105 Nr. 84–85.

568 AURENHAMMER 1990, 186–188 Nr. 153–154.

569 AURENHAMMER 1990, 143–144 Nr. 122, 124, 188–189 Nr. 155; RATHMAYR 2011, 143 Abb. 9.12.

570 RATHMAYR 2011, 137 Abb. 9.9.

571 AURENHAMMER 1990, 189 Nr. 156.

572 RATHMAYR 2011, 138 Abb. 9.10.

573 FLEISCHER 1972–1975, 421 ohne Abbildung. RATHMAYR 2011, 137 spricht allerdings von Hippokampen.

574 RATHMAYR 2011, 136 Anm. 27.



Abb. 79 Flussgott des Untergeschosses des Hydrekdochion des C. Laecanius Bassus, Selçuk Museum Inv. 1/36/72, Foto: N. Gail, ÖAI-ÖAW



Abb. 80 Flussgott des Obergeschosses des Hydrekdochion des C. Laecanius Bassus, Selçuk Museum Inv. 1/37/72, Foto: ÖAI-ÖAW AT-OeAI-99-00243278

keinerlei Anzeichen eines Bartes. Es ist daher anzunehmen, dass das Bild einen jugendlichen Flussgott zeigt. Das Gefäß des Flussgottes ist breit durchbohrt und stellt offenbar den Hauptwasserauslass in das Becken dar.⁵⁷⁵ Aus der breiten Öffnung des Gefäßes floss das Wasser direkt in das zentrale Becken. Die weiteren Wasserspeier tragen zur Gesamtausschüttung des Nymphäums offenbar nur kleinere Mengen bei und leiten diese auch nicht gleich in das Becken, sondern sammeln das Wasser zunächst in kleinen Becken am Sockel, welche sich wiederum in das Becken ergießen. Der so entstehende Kaskadeneindruck verstärkt den spielerischen Aspekt der Wasserpräsentation.

In der zentralen Aedicula des zweiten Geschosses wird ein sitzender Flussgott rekonstruiert (Abb. 80). Die Statue ist stark beschädigt und besteht im Grunde nur noch aus einem sitzenden Torso mit Teilen der Oberschenkel und einem Teil des linken Unterschenkels. Neben dem Körper hat sich zudem ein abgeschrägt gestalteter Felsen erhalten, auf dem die Figur leicht schräg nach rechts und etwas zurückgelehnt sitzt. Der rechte Oberschenkel ist von einem Mantel bedeckt, der von den Schultern über den linken Unterarm herabfällt. Der linke Unterarm ist locker auf einen nach vorne gekippten Krug gestützt, aus dem im Stein angegebene Wasser nach unten fließt. Die Darstellung von sitzenden Flussgöttern ist, wie die Bearbeiterin M. Aurenhammer mit Recht angibt,⁵⁷⁶ seltener als das Standardschema des fast liegend gelagerten Flussgottes. In diesem Kontext zeigt sie dem modernen Betrachter jedoch wiederum, dass die Haltung eines Flussgottes zur Identifikation als eher zweitrangig anzusehen ist, sofern er durch weitere Attribute, vorrangig das Quellgefäß, klar erkennbar ist.⁵⁷⁷ Die unmittelbar augenfällige Identifizierung über das sicherlich geläufigere Bildmuster des gelagerten Flussgottes muss aber in diesem Fall gar nicht angestrebt werden, da dieses bereits für den Flussgott mit dem Hauptzufluss verwendet wurde. Die weiteren Speierfiguren, vor allem die Tritonen, sind ohnehin durch die zwischengeschalteten Kaskadenbecken eher ornamental als funktional zu denken. Eine Differenzierung in der Wahl der ikonographischen Mittel verstärkt daher diesen Aspekt und lockert die sonst sehr auf Symmetrie ausgelegte Fassadengestaltung in ihren Zentralmotiven auf.

Die übrige figürliche Ausstattung der Hauptfassade ist, mit Ausnahme der spiegelbildlich anzuordnenden Tritonen,⁵⁷⁸ in ihrer genauen Positionierung in der Fassade nicht geklärt. In ihrem vorläufigen Kurzbericht schlägt E. Rathmayr einen erweiterten Meeresthiasos vor (Abb. 78).⁵⁷⁹ Grundlage für diese Deutung sind neben den als Wasserspeier ausgeführten Tritonen vor allem Relieffragmente, die den Sockelbereichen der jeweiligen Geschosse zierten. Auf diesen sind auf Hippokampen reitende Nereiden und auf Delphinen reitende Erogen dargestellt.

575 JUNG 2006, 83.

576 AURENHAMMER 1990, 104.

577 Eine ähnliche Beobachtung ist auch am *Ninfeo die Tritone* in Hierapolis zu machen, vgl. Kap. B.III.3.a.

578 RATHMAYR 2011, 135.

579 RATHMAYR 2011, 135.

stellt. In den verbleibenden acht eingestellten Tabernakeln, die nicht durch die beiden mittig zu denkenden Flussgöttern und die vier weiteren mit Tritonen besetzten Aediculen der Hauptfassade belegt sind, werden Skulpturenfragmente wie folgt angeordnet: In die beiden Äußeren des ersten Geschosses werden die oben angesprochenen ‚Aphroditen‘ im Typus Louvre-Neapel platziert, gedeutet als Nereiden.⁵⁸⁰ Das Kernstück der Darstellung des Meeresthiasos ist die aus literarischen Quellen⁵⁸¹ erschlossene Präsenz von Poseidon, Amphitrite, Thetis und Achilleus in der statuarischen Ausstattung. Jedoch kann keine der erhaltenen Statuen sicher als Darstellung einer dieser Figuren identifiziert⁵⁸² oder mit einem gesicherten Standort versehen werden.

Die Wasserversorgung von Ephesos ist anhand epigraphischer, numismatischer und archäologischer Quellen einigermaßen gut nachzuvollziehen,⁵⁸³ auch wenn die sichere Lokalisierung der numismatisch erscheinenden Gewässernamen im Hinblick auf die kleineren Flussläufe wie Marnas, Klaseas und Kenchrios fast unmöglich ist.⁵⁸⁴ In schriftlich sind seit augusteischer Zeit Fernwasserleitungen belegt.⁵⁸⁵ Die genaue Wasserversorgung des Nymphäums des C. Laecanius Bassus ist anhand der baulichen Befunde⁵⁸⁶ nicht völlig zu klären. Die Zuleitung zur Zeit der Errichtung erfolgte aus Osten, wohl aus dem Bereich in dem in späterer, domitianischer Zeit die sog. Fontäne errichtet wurde. Anhand der epigraphischen Befunde⁵⁸⁷ ist hier die Errichtung der Zuleitung nicht nur sicher auf 92/93 n. Chr. zu datieren, sondern auch die in der Zuleitung gefassten Flüsse Marnas und Klaseas werden klar benannt. Die Existenz der älteren Zuleitung zum Nymphäum des C. Laecanius Bassus aus genau dieser Richtung legt allerdings das Vorhandensein einer bereits bestehenden Wasserleitung oder eines Druckbehälters nahe. Vielleicht ist daher anzunehmen, dass bereits vor der bekannten Marnas- und Klaseasleitung an dieser Stelle eine ältere Leitung mit ähnlicher Herkunft existierte. Am wahrscheinlichsten ist dabei ein Seitenarm der Aqua Throessitica,⁵⁸⁸ welche das Stadtgebiet von Süden am Hang des Bülbül Dağ erreicht.⁵⁸⁹ Die Hauptfassade würde dann mit dem Hauptwasserspeier in Form des gelagerten Flussgottes diesen als Wasserspender explizit in den Fokus rücken. Die übrigen eher ornamental zu denken Wasserspeier erweitern das Thema und leiten zum Meeresthiasos über. Es ist daher meines Erachtens eher schwierig, eine gleichberechtigte Stellung der beiden zentralen Flussgötter zu postulieren, wie

580 RATHMAYR 2011, 137.

581 Plin. nat. 32,4,26.

582 RATHMAYR 2011, 136.

583 KARWIESE 2006; WILPINGER 2006; SCHERRER 2006; KERSCHBAUM 2021.

584 KARWIESE 2006, 17.

585 SCHERRER 2006, 45–47.

586 JUNG 2006, 83.

587 IvE II 415, 416; SCHERRER 2006, 50.

588 WILPINGER 2006, 23–25; WINTER 1996, 74–75 zu den augusteischen Wasserleitungen.

589 Eine ähnliche Vermutung bei STROCKA 1989, 79.

E. Rathmayr dies vorschlägt.⁵⁹⁰ Hätte man zwei unterschiedliche aber grundsätzlich gleichrangige Flüsse hier als Spender von Wasser darstellen wollen, so wäre zumindest eine gleichrangige Präsentation beider zu erwarten, möchte man nicht höhere Wasserausschüttung gegen erhöhte Position in der Fassade aufrechnen. Unabhängig von der genauen Ausgestaltung der umgebenden Meeresthiasomematik ist daher innerhalb der beiden Flussgötter eine Gewichtung zu Gunsten des gelagerten Flussgottes auszumachen, welcher dem Betrachter seinen Wasserreichtum optisch eindrücklicher präsentiert.⁵⁹¹ Die Darstellung des Meeresthiasos mit dem im Brunnen präsentierten Süßwasserluxus problemlos zu vereinbaren,⁵⁹² ist nicht ohne weiteres möglich. Zwar steht über beiden Themen die überordnende Klammer ‚Wasser‘, jedoch sollte dies eher im spezifisch ephesischem Zusammenhang gesehen werden. Ephesos als bedeutendster Hafen Kleinasiens und Tor zum Mittelmeer⁵⁹³ erwirtschaftete einen Großteil der zum städtebaulichen Ausbau und Luxus notwendigen Mittel aus eben dieser Situation und Position. Dieser Überschuss ermöglichte schließlich erst die Einrichtung und den Ausbau einer Fernwasserversorgung und die Darstellung von Wasserluxus im urbanen Kontext. In der Hauptfassade wird dies in einem Bild verdeutlicht: Zentral steht ein wasserspendender Flussgott, der von weiteren Tritonen und einem zweiten Flussgott unterstützt wird. Die Tritonen leiten zudem in die Meeresthematik über, während die Protagonisten des Meeresthiasos in den eingestellten Aediculen etwas zurückgenommen wirken.

Hinsichtlich der Statuenausstattung der Seitenfassaden sind aufgrund der Fundsituation und des Erhaltungszustands der Plastikfragmente nur begrenzte und allgemeine Aussagen möglich.⁵⁹⁴ Archäologisch in seinem Kontext gesichert ist das Standbild des C. Laecanius Bassus an der Nordwest-Ecke des vorgelagerten Schöpfbeckens (Abb. 77).⁵⁹⁵ In den Seitenflügeln rekonstruiert E. Rathmayr die übrigen im Kontext der Brunnengrabung gefundenen und diesem zugewiesenen Plastikfragmente. Zum dionysischen Umkreis gehören die beiden angesprochenen Satyrfragmente, welche einmal einen sog. Schlafenden Satyr⁵⁹⁶ und in Kombination mit dem Torso der Nymphe eine Gruppe im Schema „Aufforderung zum Tanz“⁵⁹⁷ darstellen. Dionysische Gruppen oder Einzelfiguren gehören zwar nicht zum Standardrepertoire in der Ausstattung kleinasiatischer Brunnen, sind

590 RATHMAYR 2011, 136. Die Verbindung der Ursprünge der späteren Marnas- und Klaseasleitung mit den beiden unterschiedlichen Flussgottdarstellungen ist völlig spekulativ und anhand der Statuenfunde nicht zu entscheiden.

591 Eine ähnlich eindrückliche Verbindung von (Haupt)zufluss und Flussgott findet sich bspw. auch am Nymphäum F3 in Perge.

592 RATHMAYR 2011, 147.

593 Zusammenfassend HUEBER 1997, 47; KARWIESE 1995, 80–83.

594 Vgl. RATHMAYR 2011, 137.

595 RATHMAYR 2011, 145–146 nimmt symmetrisch dazu am Südende des Beckens einen zweiten Sockel mit Statue an. Dort könnte ebenfalls der am Nordende geehrte ehemalige Prokonsul geehrt worden sein, da die Inschrift von mehreren Ehrungen für diesen spricht.

596 Vgl. AURENHAMMER 1990, 187–188 Nr. 154 mit weiterer Literatur.

597 RATHMAYR 2011, 137.

jedoch durchaus öfter an ihnen anzutreffen.⁵⁹⁸ Das Fragment des Jägerjünglings kann nicht zweifelsfrei als Bildnis des Androklos,⁵⁹⁹ dem mythischen Stadtgründer von Ephesos, identifiziert werden, sondern könnte auch ein Porträtbildnis getragen haben. Der Verweis auf den mythischen Stadtgründer bleibt allerdings in jedem Fall erhalten und fließt in den Gesamteindruck der Anlage mit ein.

Neben der Idealplastik gehören zur Ausstattung der Seitenflügel auch Porträtstatuen wie die vier eingangs erwähnten weiblichen Gewandstatuen oder ein Oberkörperfragment im Typus Diomedes⁶⁰⁰ mit verlorenem Einsatzkopf. Mit diesen Statuen werden wahrscheinlich Mitglieder der lokalen Elite geehrt, die sich eventuell im Zusammenhang mit dem Bauwerk selbst oder mittelbar damit in Zusammenhang stehenden Projekten verdient gemacht haben.⁶⁰¹ Dieses lokalspezifische Element zieht sich durch viele Elemente der statuarischen Ausstattung des gesamten Bauwerks. Obwohl ein Meeresthiasos grundsätzlich wenig regionales oder lokales Spezifikum bietet, ist es gerade in Ephesos möglich, in Verbindung mit dem lokalen Flussgott über die thematische Klammer des Wassers die Stadt sowohl reich an Süßwasser als auch reich durch Salzwasser darzustellen. Lokale Eliten, Verweise auf mythische Stadtgründer und gleichzeitig der Hinweis auf die überregionale Relevanz von Ephesos werden in einem transparenten, Licht und Wasser, Architektur und Statuen vereinenden Raum projiziert. Die gebändigte Natur des Wassers wird auf diese Weise in ein dekorativ-ornamentales System der unterschiedlichen Sinnesreizung integriert. Neben den visuellen Effekten durch Licht und Schattenspiel an der Fassade setzen die Kaskaden weitere Reize der Lichtbrechung und des Plätscherns auf audiovisueller Ebene.

b Der Brunnenhof auf dem Pollio-Bau

Etwas nördlicher am Eingang der Domitiansgasse und des dahinter anschließenden höher gelegenen Staatsmarkts wurde in augusteischer Zeit von Seiten der Stadt ein Bauplatz in bester Lage für ein Ehrenmonument für C. Sextilius Pollio zur Verfügung gestellt.⁶⁰² Dieser Ephesier hatte sich, bevor ihm diese große Ehre zuteilwurde, in besonderem Maße um den Ausbau der Stadt verdient gemacht. Neben einer Wasserleitung über den Dervend Dere,⁶⁰³ stiftete er zusammen mit seiner Familie die große Basilika am Staatsmarkt⁶⁰⁴ und trug somit wesentlich zur Realisierung der augusteischen Infrastrukturmaßnahmen bei. Das ihm gewidmete Ehrenmonument wurde nach vorläufigen Untersuchungen Mitte der 1950er

598 Vgl. RATHMAYR 2011, 138–139 Tab.1; KAPOSSY 1969, 37–38, 70, 82–83.

599 Vgl. zur Ikonographie und den Varianten in der Darstellung des Androklos LIMC I (1981) 765–67 s.v. Androklos (M.-L. Bernhard).

600 RATHMAYR 2011, 143 Abb. 9.12.

601 RATHMAYR 2011, 145.

602 IvE II 405. Zur Anbringung am Bau vgl. STROCKA 1989, 78 Anm. 8.

603 IvE VII, 1 3092.

604 IvE II 404.

Jahre 1958 unter der Leitung von F. Miltner freigelegt.⁶⁰⁵ Die augusteische Phase des Monuments ist kaum zu rekonstruieren. Gesichert ist, dass über dem Sockelbau von 8 × 6,5 m aus *opus caementitium* und Marmorverkleidung ein weiterer Aufbau folgte, der eine gewisse Allansichtigkeit aufweisen sollte, da er das Niveau des Staatsmarkts erreicht und somit von Westen, Osten und Süden sichtbar war.⁶⁰⁶ In domitianischer Zeit, wahrscheinlich bedingt durch die Neugestaltung und Anlage des Kaiserkulttempels im Westen des Staatsmarktes, erfährt das Denkmal sowohl Erweiterungs- als auch Umbauarbeiten (Abb. 81–82). Anhand der Architekturfragmente ist ersichtlich, dass offenbar der Sockel des ehemaligen Ehrenbaus erweitert, der Aufbau des Polliobaus erneuert und südlich anschließend eine apsidiale Struktur mit Bogenöffnung nach Westen angelegt wurde (Abb. 81).⁶⁰⁷ Entstanden ist eine Doppelstruktur: Hin zum Eingang der Domitiansgasse erstreckt sich ein halbrundes Becken in der Apsis, das durch ein leicht vorspringendes Parapet begrenzt wurde. Auf dem erweiterten Ehrenfundament konnte anhand der Architekturteile eine verkröpfte Tabernakelfassade um einen an drei Seiten geschlossenen kleinen Hof rekonstruiert werden. Komplett an einer Seite geöffnet ist die Hofanlage auf den Staatsmarkt und war auch von diesem aus zu betreten. Bedingt durch den unregelmäßigen Unterbau aus ehemaligem Pollio-Bau und den seitlichen Erweiterungen, sind die Ecken eingezogen, so dass eine Mittelnische und zwei seitliche Halbnischen entstehen (Abb. 82). In diesen Nischen sind je ein kleinerer Tabernakel in korinthischer Ordnung eingestellt, vor denen ein kleines Wasserbecken rekonstruiert wird.⁶⁰⁸ Der epigraphische Befund erklärt die Funktion und bietet zudem eine genaue Datierung an. Im Zuge der Ausgrabungen kamen zunächst zwei wortgleiche Inschriften⁶⁰⁹ mit Weihungen an die ephesische Artemis und einen Kaiser, dessen Name in Rasur steht, ans Licht. Aufgrund der im weiteren Verlauf erhaltenen Ämteriteration ist als Kaiser sicher Domitian zu ergänzen und die Weihung auf die Zeit zwischen Juli und September 93 n. Chr. zu datieren. Eine weitere Inschrift⁶¹⁰ des Nymphäums neben dem Pollio-Bau überliefert die Feststellung, dass der Demos der Ephesier unter dem Prokonsul P. Calvinus Ruso Iulius Frontinus⁶¹¹ eine Wasserleitung in die Stadt geführt habe. Diese Leitung wird in einer Weise wohl ihr Ende auch in dem nun neu gestalteten Nymphäum gefunden haben. Die Verbindung zwischen diesem Prokonsul und wasserbaulichen Maßnahmen wird auch noch

605 MILTNER 1960, 28–42. Zusammenfassend zum augusteischen Bau ALZINGER 1974, 24–26.

606 ALZINGER 1974, 25.

607 BAMMER 1978–1980, 76–77 m. Abb. 9; DORL-KLINGENSCHMID 2001, 189–190 Nr. 27. Zur Skulpturenausstattung des apsidialen Nymphäums mit einer Polyphemgruppe FLEISCHER 1971; AURENHAMMER 1990, 168–177 Nr. 147.

608 BAMMER 1978–1980, 81; DORL-KLINGENSCHMID 2001, 190.

609 IvE II 413.

610 IvE II 419.

611 PIR² C 350.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

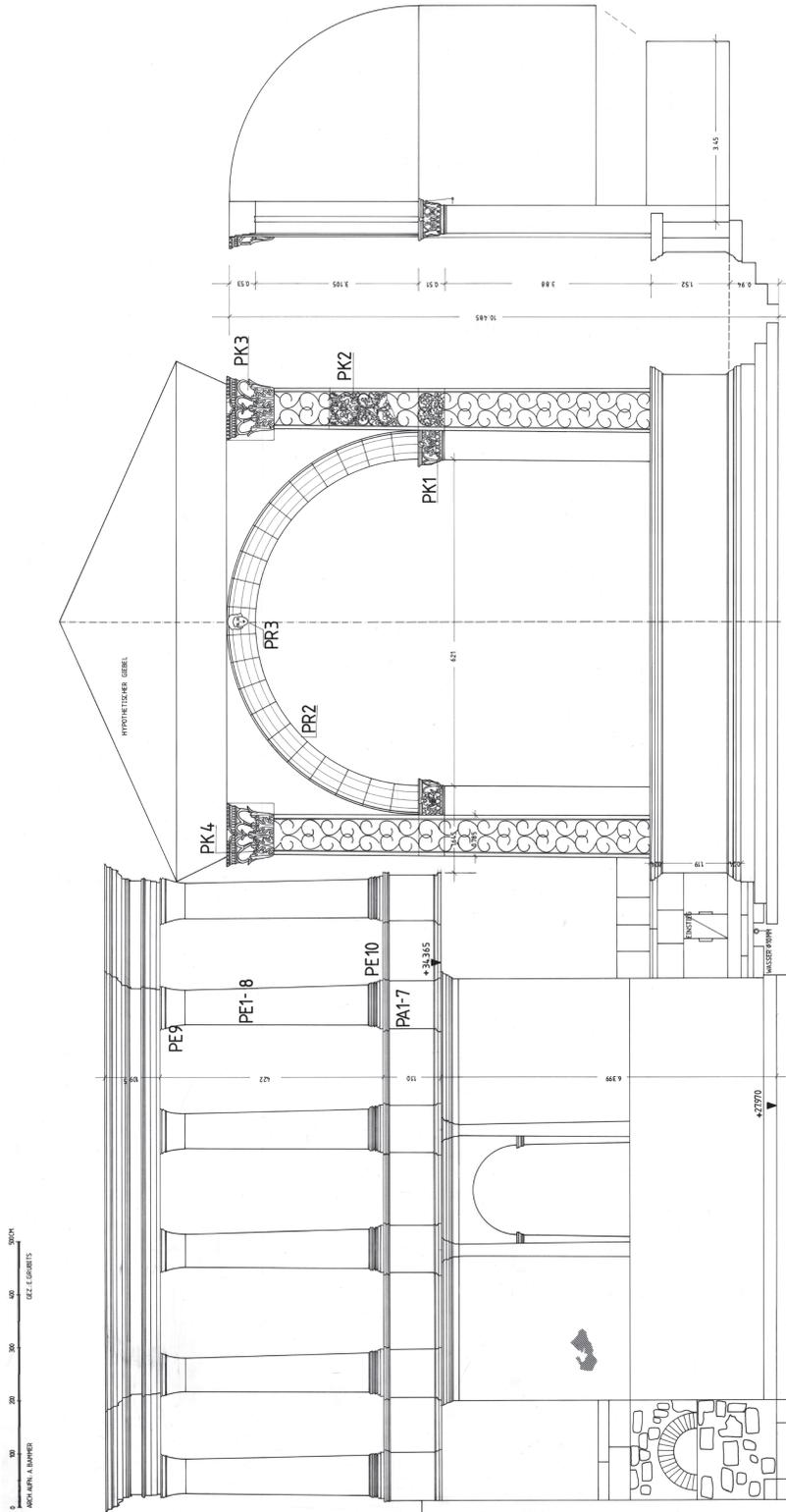


Abb. 81 Aufriss des Pollio-Bau, Zeichnung: A. Bammer, ÖAI-ÖAW AT-OeAI-99-00164709

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

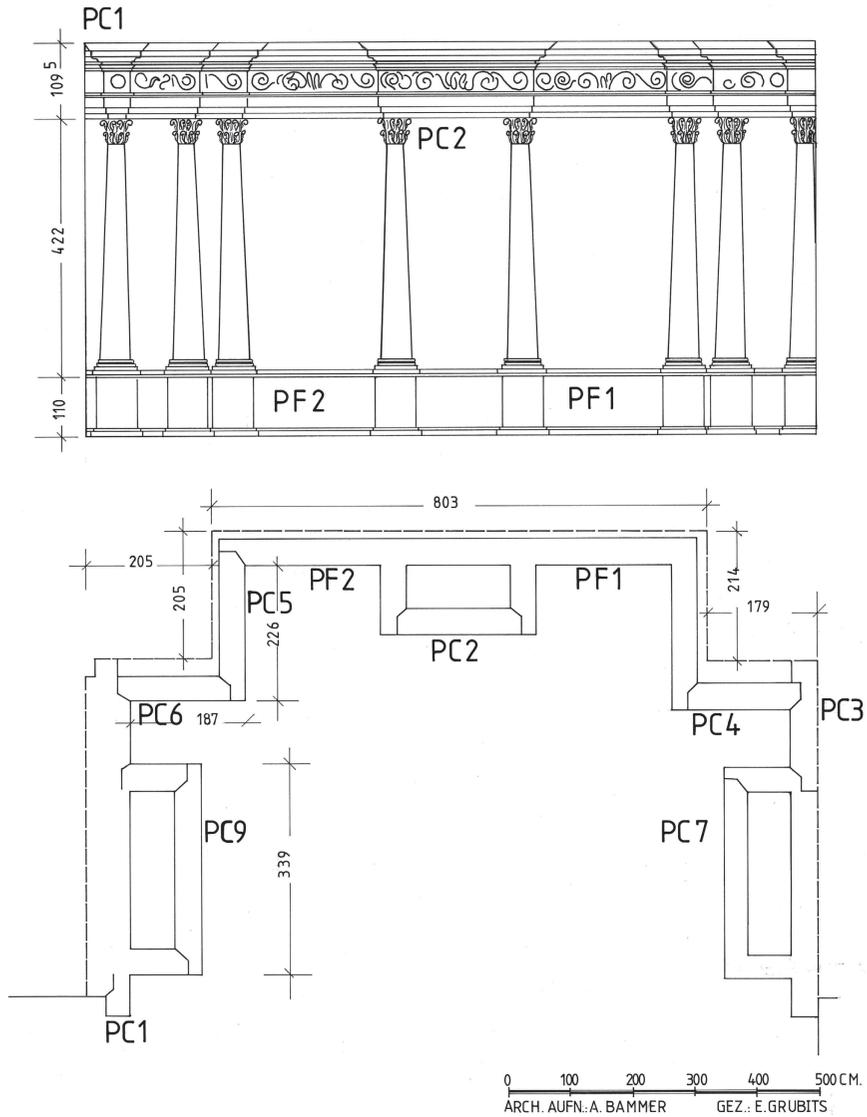


Abb. 82 Grundriss des Pollio-Bau, Zeichnung: A. Bammer, ÖAI-ÖAW AT-OeAI-99-00187151



Abb. 83 Städtische Prägung, Ephesos, 92/93 n. Chr., Avers: Domintian, Revers: Gelagerter Flussgott mit Beischrift MAPNAΣ, Foto: S. Karwiese, nach KARWIESE 2006, 21 Abb. 2

Abb. 84 Städtische Prägung, Ephesos, 92/93 n. Chr., Avers: Domintian, Revers: Gelagerter Flussgott mit Beischrift KΛΑΣΕΑΣ, Foto: S. Karwiese, nach KARWIESE 2006, 21 Abb. 1

in zwei weiteren Inschriften gleichen Inhalts überliefert.⁶¹² Auf die Initiative des Prokonsuls hin wurden die beiden Flüsse Marnas und Klaseas in einer erneuerten Leitung in die Stadt geleitet. Dieses Ereignis findet auch in der Münzprägung der Stadt ihren Niederschlag. So sind aus domitianischer Zeit sowohl Prägungen mit den Flussgötter Marnas als auch Klaseas bekannt (Abb. 83–84).⁶¹³ Beide Prägungen zeigen einen nach links gelagerten Flussgott mit Schilfpflanze und Schilfstängel auf dem Revers, der durch eine Namensbeischrift darunter klar benannt wird.

Zusätzlich zu den erhaltenen Architekturteilen wurden im Zuge der Ausgrabungen im Umkreis der Ruine zahlreiche Skulpturenfragmente aus hellgrauem Marmor gefunden, die es ermöglichen, Teile der statuarischen Ausstattung zu rekonstruieren. Schon F. Miltner publizierte in seinem Vorbericht einen „gelagerten Krieger“ (Abb. 85) sowie einen doppelt überlebensgroßen Zeuskopf (Abb. 86).⁶¹⁴ Die Figur des Gelagerten ist stark zersplittert aufgefunden worden und heute aus 27 Fragmenten wieder zusammengesetzt.⁶¹⁵ Erhalten geblieben ist ein Großteil der 2,22 m langen ursprünglichen Figur und nur Teile der Plinthe und des linken Oberschenkels fehlen. Die antike angedübelte Kalotte sowie kleine Teile der Hände und Füße sind verloren. Ebenso fehlt ein Teil des Rundschildes am linken Arm. Die nackte männliche Figur liegt nach links gewendet auf der linken Hüfte und dem abgewinkelt auf den Boden gelegten linken Bein. Das rechte Bein ist ausgestreckt und leicht aufgestellt, so dass der linke Unterschenkel

612 IvE II 415, 416.

613 Dazu KARWIESE 2006, 17–19 m. Tab. 1a, b. Diese beiden Flüsse sind jedoch nicht die einzigen, welche in der ephesischen Münzprägung eine Rolle spielen. Ab hadrianischer Zeit erscheinen Prägungen mit Darstellung des Kaystros, vereinzelt auch mit dem Kenchrios oder Nil, vgl. RPC VII, 1, 406. Zusammenfassend hierzu KIRBIHLER 2018, 138–146.

614 MILTNER 1960, 34–35 Abb. 20, 21.

615 AURENHAMMER 1990, 139–140 Nr. 117.



Abb. 85 Marnas aus dem Brunnenhof auf dem Pollio-Bau, Selçuk Arkeoloji Müzesi Inv. 1556, Foto: ÖAI-ÖAW AT-OeAI-99-00017145

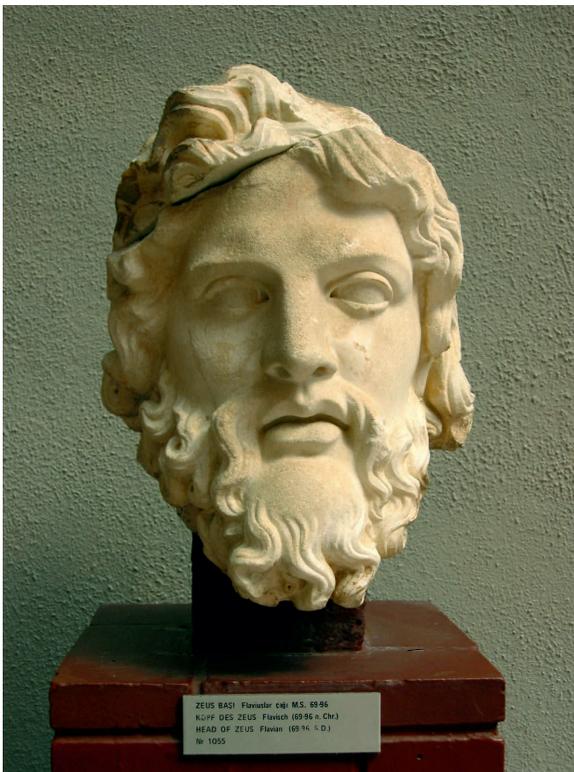


Abb. 86 Zeuskopf aus dem Brunnenhof auf dem Pollio-Bau, Selçuk Arkeoloji Müzesi Inv. 1055, Foto: ÖAI-ÖAW AT-OeAI-99-00238680

unter dem rechten Knie nach hinten geführt werden kann. Der Oberkörper ist leicht aufgerichtet und liegt mit der Seite bis zur Achsel auf felsigem Untergrund auf. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt vom Körper weggeführt und liegt lose auf dem unteren Oberschenkel auf. Die Handhaltung lässt darauf schließen, dass an dieser Stelle ein verlorenes, vielleicht aus Metall zu denkendes, weiteres Attribut zu ergänzen sein könnte. Der linke Arm stützt sich ebenfalls mit dem Unterarm auf dem Felsuntergrund auf und hält ein Schwert am Knauf nach hinten sowie am Unterarm durch eine Schlaufe befestigt einen kleinen Rundschild. Der Kopf ist aufrecht gehalten und leicht nach vorne gestreckt. Das idealisierte jugendliche Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund erscheint von langen, bis auf die Schultern fallenden Locken gerahmt. Das von einer mittigen Scheitellinie herabfallende Haar wird knapp über der Stirn von einer dicken Wulstbinde umfassen. Wie schon V. Strocka richtig erkannte, hat diese sehr beruhigte und gesammelte Darstellung eines Gewaffneten nichts wirklich Kriegerisches an sich,⁶¹⁶ wie noch M. Aurenhammer vermutet, die sie in die Tradition des sterbenden Galliers stellt.⁶¹⁷ Anzeichen auf Verwundung oder einen nicht weit zurückliegenden Kampf gibt es keine. Die Haltung auch des Kopfes ist nicht erschöpft oder dem Tode nah, sondern entspannt und beruhigt. Unter dem Inkarnat tritt kaum eine Muskelpartie dominant zu Tage, vielmehr ist eine allgemeine Weichheit oder, wie V. Strocka treffend bemerkt,⁶¹⁸ eine gewisse Schwere in der Figur zu erkennen.

Aus den Münzreversen, die offenbar die in diesem Brunnenkomplex endende Wasserleitung feierten, sticht vor allem die Serie mit der Darstellung des Marnas heraus (Abb. 83).⁶¹⁹ Auf diesen erscheint der gelagerte Flussgott Marnas, durch Beischrift als solcher klar benannt, nach links gewendet mit einem Reif im Haar und einem Schilfstängel locker über der Schulter. Der Unterkörper ist in typischer Weise bis zur Scham durch ein Manteltuch umwickelt, welches nur die Füße frei lässt und am Rücken entlang wieder über die linken Schulter nach vorne geführt wird. Der linke Arm ruht locker auf einem Quellgefäß am Boden. Scheinbar schwebend ist an der linken Schulter noch ein weiteres Attribut angebracht. Es handelt sich dabei wie V. Strocka richtig erkannt hat, um einen ähnlichen Rundschild, wie ihn auch der gelagerte Krieger aus dem Brunnenhof trägt.⁶²⁰ Mit einiger Sicherheit ist daher der Deutung von V. Strocka zu folgen, in der Darstellung des gelagerten Gewaffneten, trotz einiger Unterschiede, eine Darstellung des Marnas zu erkennen. Zwar fehlt der Marmorskulptur der sonst so charakteristische Mantel um die Beine, allerdings stellt dies kein Ausschlusskriterium für die Identifizierung als Flussgott dar, sondern ist gelegentlich seit klassischer Zeit bezeugt.⁶²¹ Der offensichtliche Verzicht in diesem Fall stellt allerdings eine

616 STROCKA 1989, 77.

617 AURENHAMMER 1990, 139.

618 STROCKA 1989, 77.

619 Gesammelt bei KARWIESE 2006, 18–19; STROCKA 1989, 79 Anm. 16.

620 STROCKA 1989, 80.

621 STROCKA 1989, 80 m. Anm. 20. Nacktheit ist, wie KLEMENTA 1993, 214 ohne Kenntnis dieses Befunds bemerkt, zwar selten, kommt aber durchaus vor und scheint, wie V. Strocka be-

bemerkenswerte Variante dar. Das Spiel mit der wohlbekannten Flussgottikonographie, welche noch im Münzbild in den bewährten Bahnen verläuft, offenbart einiges über die visuelle Rezeption der Götterdarstellung. Grundlegend für die Wiedererkennung ist offenbar nicht die sonst fast schon kanonisch gewählte Bekleidung, sondern vielmehr die weiteren Attribute und nicht zuletzt die gelagerte Haltung. Wenn man, inspiriert auch durch das Münzbild, in der leicht geöffneten Hand einen Schilfstängel ergänzt, so ist dies ein klarer Hinweis auf einen Flussgott. Auch die langen und strähnig den Kopf rahmenden Haare und die Kopfbinde sind aus dem Münzbild bekannt. Diese Frisurgestaltung und das Attribut der Schilfpflanze sind allerdings nicht wirklich spezifisch für einen bestimmten Flussgott, sondern gehören seit klassischer Zeit zum ikonographischen Repertoire von Flussgöttern.⁶²² Anders sieht es mit dem Rundschild aus. Soweit mir bekannt, ist uns kein weiteres plastisches Werk eines gelagerten Flussgottes mit Waffen erhalten und auch in der Münzprägung ist nur das Beispiel einer Prägung der lydischen Stadt Hyrkanis bekannt.⁶²³ In seiner semantischen Bedeutung ist der Schild nicht gänzlich geklärt und die Erklärungsmodelle oszillieren zwischen Erinnerungszeichen an eine militärische Auseinandersetzung, stadthistorisches Zeichen für eine ehemalige makedonische Militärkolonie oder – wie V. Strocka im Fall des Marnas vermutet – einer etymologischen Bedeutung.⁶²⁴ Strocka stellt die Verbindung zwischen dem episch verwendetem *μαρναμαι*, welches so viel wie *kämpfen*, *ringen* oder *streiten* bedeuten kann, und dem Flussnamen Marnas her. Dem Betrachter ist diese etymologische Verbindung vermutlich gut bekannt und offensichtlich und somit der Marnas anhand der ikonographischen Mischung aus Habitus, Attributen eines Flussgottes und den beigegebenen Waffen eindeutig identifiziert. Dazu erscheinen die Inschriften, welche die wasserbaulichen Maßnahmen präzise mit einzelnen Quellflüssen verbinden. Die Maße der Figur und Plinthe passen in etwa zu einer Aufstellung in einer der seitlichen, größeren Tabernakel. Das Wasser fließt dann aus Schlitzen in den Sockeln in die davor rekonstruierten Schöpfbecken.⁶²⁵

Die inschriftlich belegten zwei Quellen der neu ausgebauten Wasserleitung, Marnas und Klaseas, verlangen nach der nun erfolgten Identifizierung des ersten Flusses zur Aufrechterhaltung der Symmetrie sowohl in baulicher als auch in inhaltlicher Hinsicht die Anwesenheit des zweiten Flussgottes, Klaseas, in der Bildausstattung. Im Steindepot entdeckte V. Strocka ein abgewinkeltes linkes Bein von ähnlichem Format wie das des gelagerten Marnas (Abb. 87).⁶²⁶ Die erhaltenen Plinthenteile sind ebenfalls rau belassen und zeigen eine gewisse Natur-

merkt, aus den klassischen Jünglingsbildern übernommen worden. Vgl. hierzu auch die Gewandgestaltung des Flussgottes aus dem Pediment des Parthenon, Abb. 8.

622 KLEMENTA 1990, 208.

623 SNG Deutschland Slg. v. Aulock II (1962) Nr. 2977. Zur Benennung des Flusses vgl. STROCKA 1989, 80 m. Anm. 23.

624 STROCKA 1989, 80–81.

625 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 190.

626 STROCKA 1989, 81, Abb. 8-9.



Abb. 87 Unterschenkel „Klaseas“, Ephesos Steindepot oberhalb der unteren Agora Inv. 1952.958/721, Foto: V. M. Strocka

lichkeit des Untergrundes an. Soweit die Fundumstände der beiden Fragmente rekonstruierbar sind, stammen sie aus der gleichen Kampagne, in der auch das Nymphäum und die weiteren Skulpturen gefunden wurden. Es wäre nun ein Leichtes, hier eine auf den kleineren Mitteltabernakel hin ausgerichtete symmetrische Komposition anzunehmen, wenn nicht der erhaltene Unterschenkel die gleiche Richtung des Lagerns vorgebe, wie beim Marnas. Eine Figur müsste demnach in Richtung der Mitte blicken und die andere zur geöffneten Platzseite. Dass der Unterschenkel ebenfalls unbekleidet ist, sollte uns nicht überraschen.⁶²⁷ Vielmehr erscheint dies nur konsequent, da in diesem Fall offenbar mit der bekannten Ikonographie gespielt worden ist und – wie gezeigt wurde – die Wiedererkennbarkeit eben nicht zwingend an das sonst stereotyp verwendete Manteltuch gebunden war, sondern vielmehr im Zusammenspiel verschiedener Einzelemente erfolgte. Ansonsten lässt sich anhand der nur sehr spärlichen Erhaltung kaum eine weitere Aussage treffen, die über die Vermutung hinausgeht, dass der zugehörige Körper ebenfalls in felsiger Umgebung dargestellt sein könnte. Auch wenn nicht zu entscheiden ist, ob das aufgefundene Fragment wirklich zur Ausstattung des Brunnenhofes gehörte, wofür aber vieles spricht, so wäre trotzdem an eine symmetrische Komposition in den beiden seitlichen Halbnischen zu denken.

Der zu Beginn bereits angesprochene Zeuskopf (Abb. 86) gehört schon nach Ansicht der Ausgräber zur Statuenausstattung des Brunnenhofes. Er ist etwas ausgeprägter überlebensgroß wie der Gelagerte und ist im Gesicht und in den vorderen Haarpartien sehr sorgfältig gearbeitet. Der Hinterkopf ist nur sehr summarisch ausgearbeitet, was dafür spricht, ihn nah gegen eine Wand zu platzieren. In der Gestaltung von Frisur und Bart konnte V. Strocka überzeugend argumentieren, in dem seit seiner Auffindung ohne wirkliche Analyse⁶²⁸ als Zeuskopf angesprochenem Kopf wirklich ein Abbild des Iupiter Optimus Maximus Capitolinus zu erkennen.⁶²⁹ Die Relevanz des Iupiterkultes unter Domitian, vor allem in Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des römischen Kapitolestempels nach einem Brand 80 n. Chr.,⁶³⁰ lässt sich somit auch in den Provinzen des Römischen Reiches nachzeichnen. Eventuell kann man mit Verweis auf eine ebenfalls im fraglichen Zeitraum emittierte Bronzeprägung Rückschlüsse ziehen.⁶³¹ Hier erscheint auf dem Revers Zeus Olympios auf einem kunstvoll verzierten Thron sitzend. In der ausgestreckten Rechten hält er eine kleine Statuette der ephesischen Artemis, während die Linke ein langes Szepter hält. Eine ähnliche Sitzstatue hält nun auch V. Strocka für den mittleren, kleineren Tabernakel für möglich. Im Sitzen wäre diese Figur zwar schmaler, aber ungleich höher als die beiden seitlich Gelagerten. Diese Betonung des zentralen Zeusbildes markiert einen an-

627 STROCKA 1989, 82.

628 MILTNER 1960, 35; AURENHAMMER 1990, 23–24.

629 STROCKA 1989, 82–83 m. Anm. 34.

630 Zu diesem Ereignis Cass. Dio 66,24,1–2; zum Wiederaufbau vgl. LTUR III (1996) 151 s.v. Iupiter Optimus Maximus Capitolinus, Aedes (Fasi trado-republicane e di età imperiale) (S. De Angeli).

631 BMC Greek Coins Ionia (1964) Ephesus Nr. 215.

deren Schwerpunkt der Figurenausstattung als im etwas früher angelegten Nymphäum des C. Laecanius Bassus. Nicht die wasserspendenden Flussgötter sind hier in den Mittelpunkt gerückt, sondern der stärker mit dem Kaiser und der römischen Herrschaft zu verbindende Zeus. Allerdings hat man sich aus verschiedenen Gründen offenbar dagegen entschieden, eine pyramidale Struktur zu wählen, welche seitlich entlang der aufsteigenden Körperkonturen der Flussgötter sich erhebt, um schließlich in der zentralen Sitzstatue zu gipfeln. Stattdessen wäre diese pyramidale Struktur durch die unterschiedliche Richtung des Lagerns bei der Flussgötter durchbrochen und in kompositorischer Hinsicht eine verstärkte Eigenständigkeit der Figuren zu konstatieren. Diese wird zudem durch die räumliche und architektonische Trennung der Figuren in den einzelnen Tabernakeln unterstrichen. Die Ausstattung ist daher nicht als Gruppe zu sehen, sondern vielmehr als Ansammlung von Einzelfiguren mit zunächst eigener Semantik, welche anschließend in einen Gesamtkontext eingebettet wird. In diesem Fall zeigen zwei Flussgötter, einer davon sicher ikonographisch klar erkennbar ausgeführt, mit ihren Wasserbecken den von ihnen gespendeten Luxus und die technische und finanzielle Leistung der Wasserleitung an.⁶³² Die Verbindung dieser Leistungen mit einem Repräsentanten der römischen Herrschaft ist in den Inschriften bereits vielfach präsent und wird über den Göttervater Zeus ebenfalls in göttlichen Kontext gesetzt. All dies geschieht in einem kleinen offenen Hof mit prächtiger, kleinteiliger Architektur. Das Zusammenspiel von Licht und Schatten mit fließendem Wasser und den Spiegelungen der Architektur und Skulptur in den kleinen Becken bietet dem Betrachter in dem begrenzten Raum am Rande des großen Platzes des Staatsmarkts einen Kontrast zur ansonsten weitläufigen Anlage. Die Skulpturen stehen durch die aufwändige Rahmung hingegen nicht vollständig im Mittelpunkt; vielmehr wird eine Symbiose von Architektur- und Bildschmuck angestrebt. In Hinblick auf die Versorgung einzelner Stadtbereiche mit Wasser spielte dieses flavische Doppelnymphäum eine besondere Rolle. Zum einen erhöht es die Entnahmemöglichkeiten an der Verlängerung der Kuretenstraße mit dem angesetzten apsidialen Brunnen und zum anderen bietet der Brunnenhof auf dem ehemaligen Pollio-Bau eine Wasserstelle, die direkt auf den Staatsmarkt hin orientiert ist.⁶³³

632 STROCKA 1989, 85.

633 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 139–142. Vor allem die Anlage eines Brunnenhauses am Staatsmarkt erscheint im Hinblick auf die Nutzung der Platzanlage spätestens in flavischer Zeit dringend geboten. Zwar sind im Umkreis des Platzes mehrere, auch schon durch die augusteischen Leitungen gespeiste, Brunnenanlagen zu vermuten, jedoch sind diese in der späteren Ausführung des Platzes nicht mehr unmittelbar zu erreichen. Der Umbau des Pollio-Baus und die Einrichtung des Brunnenhofs erscheinen mir in diesem Licht als nahezu zwingend.

c Die Flussgötter aus dem Vediusbad

Zwei weitere Statuen gelagerter Flussgötter wurden 1928 während der großflächigeren Freilegungsarbeiten im Gymnasium-Thermen-Komplex des M. Claudius Publius Vedius Antonius Phaedrus Sabinianus⁶³⁴ gefunden⁶³⁵ und befinden sich heute in den archäologischen Museen von Izmir bzw. Istanbul.⁶³⁶ Der Stifter der gesamten Anlage (Abb. 88) entstammt der reichen und einflussreichen ephesischen Familie der Vedii Antonini⁶³⁷ und erreichte als erster seiner Familie mit der Quästur die Aufnahme in den Senatorenstand. Nach der Quästur ist für ihn kein weiteres Amt im römischen *cursus honorum* belegt und er kehrte wohl nach Ephesus zurück, um dort weitere städtische Ämter auszuüben.⁶³⁸ Nach seiner Rückkehr betätigte er sich in Ephesos als einflussreicher Stifter, was in seiner Heimatstadt nicht nur auf Gegenliebe stieß.⁶³⁹ Er erneuerte unter anderem das Bouleuterion,⁶⁴⁰ errichtete das hier angesprochene Vediusbad und ein weiteres Bauwerk,⁶⁴¹ welches nicht sicher lokalisiert werden kann. Darüber hinaus lässt sich anhand von Ähnlichkeiten an Fundporträts aus dem Vedius- und dem zeitgleichen Ost-Gymnasium vermuten, dass auch das Ost-Gymnasium von M. Claudius Publius Vedius Antonius Phaedrus Sabinianus gestiftet worden ist.⁶⁴² Neben Baustiftungen sind darüber hinaus eine Reihe von Statuenstiftungen für Mitglieder des Kaiserhauses und auch Privatpersonen epigraphisch belegt.⁶⁴³ Für die Anlage des Komplexes wurde, da Bauplatz in der Innenstadt im Verlauf des 2. Jhd.

634 Zur Bauinschrift und dem Stifter, IvE II 438.

635 KEIL 1929, 29 m. Abb. 17,18; zur Grabungsgeschichte des Baus zusammenfassend STESKAL – LA TORRE 2008, 3–6.

636 AURENHAMMER 1990, 105–107 Nr. 86 (Izmir Arkeoloji Müzesi Inv. 78), 87 (Istanbul Arkeoloji Müzeleri Inv. 4281).

637 Zur Familiengeschichte zusammenfassend STESKAL – LA TORRE 2008, 304–305 m. Anm. 1666.

638 Die genaue zeitliche Abfolge ist nicht zu rekonstruieren und auch die Hintergründe der Rückkehr nach Ephesus können nicht weiter eruiert werden. An seinen Beziehungen zum Kaiserhaus wird es nicht gemangelt haben, da er auch später noch kaiserliche Unterstützung bei der Durchsetzung seiner ambitionierten Bauprojekte auch gegen den Widerstand der innerephesischen Opposition hatte, IvE V 1491, 1492, 1493; STESKAL – LA TORRE 2008, 305; HALFMANN 2001, 78–79.

639 STESKAL – LA TORRE 2008, 306. Dass dies kein Einzelschicksal darstellt, sondern in der ephesischen Oberschicht offenbar wiederholt gegen Personen vorgegangen werden konnte, die sich zu sehr in den Vordergrund spielten, zeigt das Beispiel des Tiberius Claudius Aristion, vgl. SCHERRER 1997.

640 IvE II 460.

641 IvE II 676a.

642 HALFMANN 2001, 79 m. Anm. 262; STESKAL – LA TORRE 2008, 306.

643 So stiftet er in dem von ihm erneuerten Bouleuterion Statuen des Lucius Verus, des Marc Aurel und der Faustina, IvE V 1505; IvE II 285a; STESKAL – LA TORRE 2008, 305. Ohne Lokalisation bleiben die von ihm gestifteten Statuen für Marcus Ulpius Damas, IvE VI 2067, sowie Gaius Iulius Thraso Alexander, IvE VII, 1 3035.

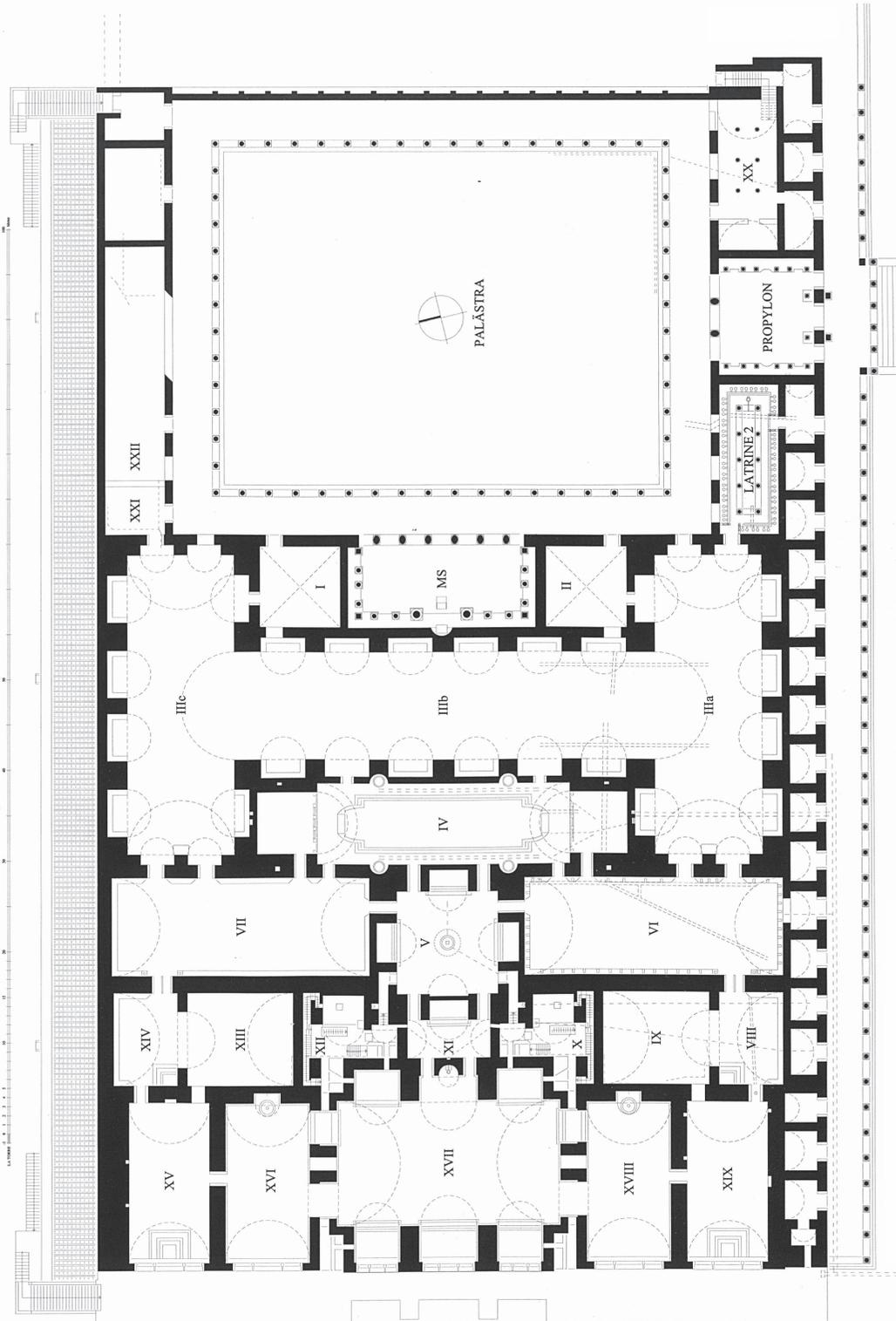


Abb. 88 Rekonstruierter Grundrissplan des Vediusbads, Planzeichnung: M. La Torre, ÖAI-ÖAW

n. Chr. immer knapper wurde, am Rande der Stadt⁶⁴⁴ nördlich des Stadions eine Fläche von drei Insulae zunächst terrassiert. Auf der nun ca. 12500 m² großen, rechteckigen Fläche⁶⁴⁵ wurde eine axialsymmetrisch angelegte Thermenanlage mit großer Palästra im Osten angelegt. Die Eröffnung des Komplexes ist durch die erhaltenen Stifterinschrift⁶⁴⁶ und die darin enthaltene Nennung des Prokonsuls der Provinz *Asia* L. Antonius Albus⁶⁴⁷ zwischen die Jahre 147 und 149 zu datieren.⁶⁴⁸

Wie bereits angesprochen, wurden die beiden zu behandelnden Statuen schon im Zuge der Ausgrabungen 1928 im Zentralbereich der Thermenanlage, im Frigidarium mit Natatio⁶⁴⁹ gefunden. Der Fundplatz der beiden Statuen ist gut dokumentiert und entspricht dem ursprünglichen Aufstellungsort. Der Thermenkomplex verfügt über zwei als Frigidaria identifizierte Räume,⁶⁵⁰ welche unmittelbar aneinander anschließen und dem Badegast Kaltbadebecken in verschiedenen Größen bereithalten. Das östlich von Raum V gelegene Frigidarium mit Natatio (Raum IV) ist ein langgezogener Raum in nord-südlicher Ausrichtung mit einer Vielzahl von Durchgängen in die angrenzenden Räume, die als Apodyteria und *basilica thermarum* angesprochen werden. Neben den Durchgängen verfügt der Raum über wohl insgesamt vier Nischen, in denen Labra aufgestellt waren, wie die noch teilweise erhaltenen Zuleitungsstränge zeigen.⁶⁵¹ Er ist nur teilweise im südlichen Bereich ergraben, während der nördliche Abschluss immer noch unter der Schuttverfüllung liegt. In der Mitte des Raumes ist ein 23,45 m langes aber nur 6,33 m schmales in seiner Grundform rechteckiges Becken eingelassen. Die Schmalseiten des Beckens sind jeweils als halbrunde Apsiden geformt, in welche ein rechteckiger Basisblock für die beiden Statuen eingebaut wurde. Hinsichtlich unterscheidbarer Aus- und Umbauphasen schweigen die Bearbeiter, allerdings lässt sich anhand mehrerer Indizien durchaus ein nachträglicher Einbau der beiden Basisblöcke vermuten. Sowohl im Steinplan,⁶⁵² als auch in den Grabungsfotos⁶⁵³ erscheint die Basis als separater, aus Ziegeln gemauerter Block. Dies spricht nicht grundsätzlich gegen eine zeitgleiche Ausführung, da man unter Umständen den Statuensockel besonders stabil fertigen wollte. Im ausgegrabenen Bereich des

644 In hellenistischer Zeit ist in diesem Bereich nur eine geringe Siedlungsaktivität erkennbar. Der Verlauf der Stadtmauer ist in diesem Bereich vor allem durch die großflächigen Umbaumaßnahmen nicht mehr genau zu bestimmen, vgl. STESKAL – LA TORRE 2008, 309.

645 LA TORRE 2006, 87 m. Abb. 1.

646 IvE II 438.

647 PIR² A 810.

648 STESKAL – LA TORRE 2008, 2. Vor allem im Zusammenhang mit den Kaiserbriefen IvE V 1491, 1492, 1493, welche auf die Ehrungen für den Stifter von Seiten der Stadt bezugnehmen, und der Datierung des 1. Kaiserbriefes, IvE V 1491, auf 145 n. Chr. ist von einer relativ kurzen Bauzeit für das monumentale Gebäude auszugehen.

649 Zum Frigidarium vgl. STESKAL – LA TORRE 2008, 27–29.

650 Das zweite Frigidarium ist Raum V; vgl. Abb. 88.

651 STESKAL – LA TORRE 2008, 28, Taf. 143.

652 STESKAL – LA TORRE 2008, Taf. 143,1.

653 STESKAL – LA TORRE 2008, Taf. 144,5, 145,2–3, 146,1, 147,1.

Südendes der Natatio wurden zwei Zuleitungen entdeckt. Ein Zulauf aus Tonröhren führt geradlinig von Süden auf das Becken zu und mündete unmittelbar westlich der Statuenbasis. Die Statue, als Wasserspeier, wurde von einer weiteren Leitung versorgt die heute nur noch als Fehlstelle im Boden zu erkennen ist und keinen weiteren Bezug zur anderen Leitung aufweist und überdies zudem auch in anderer Weise angelegt wurde.⁶⁵⁴ Auch wenn zwei unterschiedliche Leitungen, eine Hauptleitung zur Bewässerung des Beckens und eine kleinere für das Wasserspiel der Statue, unter Umständen nötig und sinnvoll sein können, würde man in diesem Fall zumindest eine ähnliche Art der Anlage erwarten. Zusammenfassend erscheint es mir daher möglich, dass die Basis mit der Statue und deren Wasserversorgung erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein können. Das Becken selbst war, wie auf alten Grabungsfotos noch ersichtlich,⁶⁵⁵ mit weißen Marmorplatten ausgekleidet und passte somit zum ebenfalls mit Marmor ausgelegten Boden des gesamten Frigidariums.⁶⁵⁶

Die im Jahr 1928 im Versturz vor ihrem Basispedest im Südende der Natatio gefundene⁶⁵⁷ Statue eines gelagerten Flussgottes⁶⁵⁸ ist im Allgemeinen gut erhalten (Abb. 89). Antik abgeschlagen sind die rechte Hand sowie die Finger der Linken und die Spitze des in ihr gehaltenen Füllhorns. Auch der vordere Teil des ausgestreckten rechten Fußes ist offenbar diesen spätantiken Verstümmelungen zum Opfer gefallen.⁶⁵⁹ Ansonsten ist die Statue bis auf kleinere Bestoßungen vor allem im Haarbereich gut erhalten, lediglich im Gesicht ist eine weitere größere Beschädigung im Bereich der Nase zu konstatieren. Die deutlich überlebensgroße männliche Figur lagert ausgestreckt nach rechts auf einer flachen Plinthe. Sie ist rundum gut ausgearbeitet, was für ihren Aufstellungsort mitten im Raum passend ist. Das ausgestreckte rechte Bein ist nur sehr leicht aufgestellt, um das Unterschlagen des linken Unterschenkels unter dem rechten Knie hindurch zu ermöglichen. Die Beinpartie ist, bis auf sehr kleine Ausnahmen im Bereich des rechten Oberschenkels sowie des Knöchels, von einem Manteltuch umschlagen. Im Hüft- und Schambereich erscheint dieses Manteltuch leicht zurückgerafft und umgeschlagen, führt jedoch auch unter dem aufgerichteten Oberkörper am Boden liegend weiter und ein Zipfel endet über dem Füllhorn hängend. Der nackte Oberkörper ist in der Lendenregion stark gebeugt und im Gegensatz zu der flachen Beinhaltung fast senkrecht aufgerichtet. Ist der Unterkörper nur etwas in Richtung der Frontalen gedreht, so setzt sich diese Bewegung im Verlauf des Oberkörpers stärker fort. Unter dem Inkarnat bilden sich größere Muskelpakete ab, die den Kör-

654 STESKAL – LA TORRE 2008, 28, Taf. 143.

655 STESKAL – LA TORRE 2008, Taf. 144,3.

656 STESKAL – LA TORRE 2008, 255.

657 KEIL 1929, 29.

658 AURENHAMMER 1990, 105–106 Nr. 86 m. älterer Literatur; KLEMENTA 1993, 146–150 Nr. V2.

659 Warum allerdings ausgerechnet die Köpfe der Götterbilder von den Verstümmelungen verschont blieben, muss offenbleiben. Die Bruchkanten an beiden Nasen können von einer kleineren intentionalen Zerstörung herrühren oder vom Sturz von dem Postament.



Abb. 89 Flussgott vom Südennde der Natatio des Vediusbads, Izmir Arkeoloji Müzesi Inv. 78, Foto: Izmir Arkeoloji Müzesi

per in sich grob gliedern, ohne diese körperlichen Aspekte zu prominent in Szene zu setzen. Der ebenfalls nackte rechte Arm liegt beruhigt mit dem Unterarm auf dem Mantelstoff um den rechten Oberschenkel auf und könnte einst ein weiteres Attribut in der abgeschlagenen Hand gehalten haben. Der linke Arm ist nach unten geführt und stützt sich mit dem Ellenbogen auf einer nach vorne gekippten, schlanken Amphore ab. Die Amphore ist in ihrem Ausguss völlig durchbohrt und ermöglichte die Ausschüttung einer nicht unbedeutenden Menge Wassers.⁶⁶⁰ In der entstehenden Armbeuge und gegen den Oberarm und die linke Schulter gelehnt, wird noch ein großes Füllhorn gehalten. Das Füllhorn selbst ist nur mit geraden Kanneluren verziert, zeigt jedoch im beschädigten Fußbereich des Horns noch weitere Früchte und Blätter. Am Kelchende schließt es etwa auf Gesichtshöhe ab und zeigt im offenen Abschluss charakteristische Bestandteile, wie Weinreben, Pinienzapfen, Feigen, Äpfel, Quitten und Granatäpfel.⁶⁶¹ Die angesprochene Steigerung der Frontalität der Darstellung findet ihren Höhepunkt in der Haltung des Kopfes, der frontal nach vorne blickt und dabei leicht nach rechts geneigt ist. Das idealisiert gehaltene, jedoch deutlich leicht gealtert dargestellte Gesicht ist von einem langen Bart umfasst, welcher in einzelnen, dicken Strähnen bis auf das Schlüsselbein herabfällt. Vor allem im Kinnbereich sind dabei zwei

660 Die Zuführung des Wassers erfolgte von hinten in das Gefäß, vgl. AURENHAMMER 1990, 106.

661 AURENHAMMER 1990, 106.

dickere Bartsträhnenbündel auszumachen, die ein prominentes Zangenmotiv vor dem Hals bilden. Sowohl der Bart als auch die langen Haare sind durch tiefe Bohrungen in viele einzelne Strähnen differenziert, wobei in regelmäßigen Abständen kleine Bohrstege stehen gelassen wurden. Das Haar setzt relativ tief in der Stirn an, ist in der Mitte in einer Anastole gescheitelt und fällt in langen, leicht gewellten Strähnen bis fast auf die Schultern herab. Auf den Haaren sitzt noch ein dicker Kranz aus Blättern, Blüten und kleineren Früchten, dessen Taenien ebenfalls bis auf die Schultern herabführen. Das Gesichtsfeld erscheint, auch im Kontrast zu den Haarmengen, relativ klein und unbewegt. Der Mund ist gerade ausgeführt, leicht geöffnet und an der Oberlippe von einem kräftigen Schnäuzer bekrönt. Die Enden des Schnauzbartes gehen fließend im weiteren Bart auf und überschneiden dabei die Mundwinkel.⁶⁶² Die Nase ist, wie angesprochen, abgebrochen und nur noch die tief gebohrten Nasenlöcher zeichnen sich am Gesichtsgrund ab. Die Augen sind von weich geschwungenen Unterliedern unterfangen und fast halb geschlossen. Die tiefhängenden, scharf ausgeführten Oberlieder überdecken fast zur Hälfte die deutlich ausgeführte Pupillenbohrung. Der Brauenschwung ist wiederum weicher gezeichnet und kommt ohne sichtbare Angabe weiterer Haare aus.

Das „an der entsprechenden Stelle“⁶⁶³ in der nicht freigelegten Nordhälfte der Natatio aus einem eigens gegrabenen Loch geborgene Pendant der südlichen Flussgottstatue⁶⁶⁴ ist ähnlich gut erhalten (Abb. 90), ebenfalls an allen Seiten ausgearbeitet und weist nur einen vertikalen Bruch ohne nennenswerten Materialverlust in Kniehöhe auf.⁶⁶⁵ Analog zum anderen Flussgottbild sind auch hier beide Hände verloren und ein Teil des rechten Fußes und das Glied abgearbeitet.⁶⁶⁶ Weitere Beschädigungen betreffen die Plinthe und das Manteltuch, vor allem im Bereich des linken Unterarms, sowie Haare und Bart. Auf der ebenfalls sehr flach gehaltenen Plinthe, in diesem Fall jedoch mit deutlich sichtbarer Felsangabe im Untergrund, ist die männliche Figur im Unterleib fast ausgestreckt dargestellt. Die gesamte Figur besitzt im Vergleich zur Körperlänge nur sehr wenig Tiefe, was eine fast schon einseitige Frontalansichtigkeit zur Folge hat, wobei natürlich aufgrund der Aufstellungssituation auch die Rückseite perfekt ausgeführt worden ist. Das rechte Bein ist ebenfalls im Knie etwas gewinkelt, um das Unterschlagen des linken Unterschenkels zu ermöglichen. Die Mantelführung entspricht im Wesentlichen der des südlichen Pendants und ist nur im Bereich des aufgestützten linken Unterarms etwas verändert worden, da sich die Attribute der beiden Götterbilder an diesem Punkt sicher unterscheiden. Der Oberkörper ist in vergleichbarer Weise aufgerichtet und ausgerichtet und auch die Angabe von Muskulatur am Ober-

662 Diesem Aspekt im Zusammenhang mit der Augengestaltung ist offenbar die Konstatierung eines schwerwütigen Ausdrucks zu verdanken, vgl. AURENHAMMER 1990, 106, welcher sicherlich für Flussgottdarstellungen nicht so charakteristisch ist, wie noch die ältere Forschung annimmt, vgl. DU JARDIN 1932–1933, 43–44.

663 KEIL 1929, 29.

664 KEIL 1929, 29; AURENHAMMER 1990, 106–107.

665 Die entsprechende Stelle ist heute restauriert, aber noch auszumachen.

666 AURENHAMMER 1990, 107.



Abb. 90 Flussgott vom Südende der Natatio des Vediums, Istanbul Arkeoloji Müzeleri Inv. 4281, Foto: R. Laev, 7679_FA-RLV-119-05

körper entspricht in groben Zügen dem südlichen Gegenstück. Die Haltung des rechten Arms ist ebenso fast identisch, nur ist in diesem Fall die Hand besser erhalten und auch auf dem Manteltuch haben sich Teile eines in der Hand gehaltenen Attributs erhalten. Jeweils zwei dünne Halme spreizen im rechten Winkel wohl ihm leichten Druck gegen den Oberschenkel auf dem Manteltuch auf. M. Aurenhammer schlägt daher vor, in dem ansonsten verlorenen Attribut ein Ährenbündel⁶⁶⁷ zu sehen. Ein Ährenbündel als Verweis auf die agrarische Leistungsfähigkeit eines von einem Fluss durchzogenen Raums zu sehen, ist nicht abwegig⁶⁶⁸ und im Gegensatz zur Meinung von S. Klementa⁶⁶⁹ keineswegs auf den Nil zu beschränken. Der linke Arm stützt sich mit dem Ellenbogen und dem Unterarm auf eine nach vorne gekippte Amphore. Der komplette Ausguss der Amphora ist durchbohrt und diente demnach analog als Wasserspender. Zusätzlich ist direkt unterhalb der Amphore die Plinthe ausgehöhlt und öffnet sich in einem rechteckigen Loch. Ob diese Öffnung erst sekundär in die ausgehöhlt Plinthe eingefügt wurde, oder ob sie von Beginn an – etwa als zweiter Wasserauslass – konzipiert war,

⁶⁶⁷ AURENHAMMER 1990, 107. Zum Ährenbündel und der Verbreitung in rundplastischen Flussgottbildern KLEMENTA 1993, 218.

⁶⁶⁸ WEISS 1984, 22.

⁶⁶⁹ KLEMENTA 1993, 218.

ist anhand des Materialbefundes und ohne Kenntnis des Aufstellungsorts nicht möglich. In der abgebrochenen linken Hand, an der entsprechenden Schulter und auf der Plinthe links der rechteckigen Öffnung sind noch die Reste des in der Linken gehaltenen und über die Schulter gelegten Schilfstängels und dessen Blätter zu erkennen. Höchstwahrscheinlich gehört der kleine Ansatz auf der Plinthe auch zu dieser Schilfpflanze die somit nicht lose und abgetrennt in der Hand des Flussgottes liegt, sondern als ganze verwurzelte Pflanze dargestellt ist. Das Haupt des Gottes ist wiederum ähnlich dargestellt: Fast frontal nach vorne, mit leichter Neigung nach rechts, deutet der Blick leicht nach unten. Der Bart ist in diesem Fall in sieben gleichmäßig dicke Zottel aufgeteilt, welche leicht gewellt auf das Schlüsselbein fallen. Das lange Haar ist ebenfalls voluminös gestaltet und wird vom Hinterkopf zunächst nach vorne geführt, wo es sich in der Stirn scheidet. Im Gegensatz zum Flussgott vom Südende der Natatio fehlt in diesem Fall allerdings ein präserter Kopfschmuck. Lediglich zwei Bandenden auf den Schultern lassen eine eher zurückhaltend dargestellte Haarbinde erkennen. Die Haarpartien, sowohl am Kopf als auch im Barthaar, sind stark durch tiefe Bohrkanäle durchbrochen und das regelmäßige Stehenlassen einzelner Bohrstege entspricht dem anderen Beispiel ebenso wie die Anlage des Gesichts und die Ausarbeitung der Augen.

Grundsätzlich ist daher festzustellen, dass M. Aurenhammers⁶⁷⁰ chronologische Einordnung der beiden Flussgottbilder in spätantoinische Zeit gerade aufgrund des starken Bohreinsatzes und der Augengestaltung nachzuvollziehen ist. Die zeitliche Diskrepanz zwischen der Fertigstellung der Badeanlage⁶⁷¹ und der Ausarbeitung der Skulpturen kann verschiedene Gründe haben. Zunächst ist festzustellen, dass die Befüllung der Natatio im Süden, wie oben ausgeführt, auch ohne das als Speierfigur fungierende Götterbild durch die andere Zuleitung sichergestellt wäre, so dass die sekundäre Anbringung der Speierfiguren möglich erscheint. Ob die Aufstellung der Figuren bereits in der ursprünglichen Anlage der Natatio vorgesehen war, muss offenbleiben, da ein nachträglicher Einbau der Basispostamente durch den publizierten Baubefund zumindest nicht ausgeschlossen wird.⁶⁷² Innerhalb der Ausstattungsphasen des gesamten Komplexes ist neben der Erstausstattungsphase erst im Verlauf des 5. Jhd. n. Chr. eine weitere Renovierungsphase stratigraphisch datierbar zu fassen.⁶⁷³ Beide Statuen stellen den einzigen erhaltenen statuarischen Schmuck des Raumes dar. Durch ihre entgegengesetzte Aufstellungsweise werden sie vom Betrachter grundsätzlich als Komplementäre verstanden und nun stellt sich in erster Linie die Frage nach der intendierten Aussage der Aufstellung. Großplastik wurde im gesamten römischen Reich im Rahmen von Badeanlagen bevorzugt in Kaltbaderäumen aufgestellt⁶⁷⁴ und in dieser Hinsicht muss die Aufstellung von großplastischen Werken an die-

670 AURENHAMMER 1990, 106; BERGMANN 1978, 17–18; MANDERSCHIED 1981, 88 Nr. 173–174 erweitert die Spanne auf severisch.

671 Vgl. IvE II 438.

672 Vgl. die Abbildung des Grabungsbefundes STESKAL – LA TORRE 2008, Taf. 144,3.

673 STESKAL – LA TORRE 2008, 92–94.

674 MANDERSCHIED 1981, 21 m. Abb. 7.

ser Stelle nicht verwundern. Die Rekonstruktion der von ihnen evozierte Assoziationsvielfalt muss daher zunächst auch die Darstellung materiellen Luxus und Wohlergehen, sowohl der Stifter persönlich als auch des Gemeinwesens umfassen. Darüber hinaus ist in den beiden Statuen der im Gebäude grundsätzlich angelegte Wasserbezug exemplarisch verdichtet und an zwei spezifischen Orten in Form anthropomorpher Präsenz erfahrbar. Um weitergehend einen Lokalbezug rekonstruieren zu können ist die Frage nach einer Benennung der beiden Statuen essentiell.

Die Thermenanlage wurde über einen Abzweig der etwa 50 Jahre älteren Aristionleitung mit Wasser versorgt,⁶⁷⁵ welche das Wasser aus dem Kaystrostal über weite Strecken in die Stadt führte. In den beiden Statuen allerdings den Kaystros zu erkennen, der die naturräumliche Umgebung, Hafen, Küstenlinie und somit auch den Handel und Wohlstand der Stadt bestimmte, ist anhand der unspezifischen und unterschiedlichen Attribute beider Gottheiten nicht möglich. Dies bedeutet im Umkehrschluss natürlich nicht ihn in der Betrachtung der Statuen nicht zu erkennen, vielmehr lässt gerade die unspezifische, allgemeine Fruchtbarkeit und Prosperität, sowie eine gewisse Seniorität transportierende Ikonographie dafür genügend Raum. Auch sind beide Flussgötter nicht die einzigen Zuläufe für das Becken, da dieses wahrscheinlich von Leitungen auf Höhe des Beckenrandes befüllt wurde. Der Auslass aus den Amphoren der Flussgötter erreichte zudem nicht unmittelbar das große Becken, sondern lief, vergleichbar mit den Tritonen aus dem Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus, zunächst über einen vorgelagerten Speierstein.⁶⁷⁶ In funktionaler Hinsicht sind die Flussgötter damit für den Betrieb des Bades marginalisiert und noch stärker als Aussageträger zu verstehen, die in dieser Situation Wasser sowohl optisch als auch akustisch⁶⁷⁷ präsentieren. Durch die prominente Stellung und die gleiche Ausrichtung beider Figuren ergeben sie ein auf den ersten Blick in sich geschlossenes Paar und lenken den Blick des Betrachters. Betritt man durch einen der Durchgänge den Raum, so verweisen beide Götterbilder den Betrachter auf dessen Hauptfeature, die Natatio, welche sie rahmend umfassen. In der Ausstattung des Frigidariums mit der Natatio liegt somit der Fokus weniger auf der Darstellung einer spezifischen, mit der Belieferung der Thermen verknüpfbaren Wasserquelle, wie es noch in der Ausstattung des Brunnenhofes am Pollio-Bau der Fall war. Vielmehr verknüpft die Rahmung des Beckens durch Flussgötter die Raumaussage mit dem urbanistischen Eindruck, den ein Besucher oder Bewohner des hochkaiserzeitlichen Ephesus gewinnen musste. Wohlstand und Macht, sowohl einzelner Mitglieder als auch des Kollektivs manifestieren sich in prächtiger, prestigegenerierender Ausstattung der Öffentlichkeit. Neben Materialluxus spielen an dieser Stelle auch Aspekte der technischen Machbarkeit und des Knowhows eine zentrale Rolle. Den Besuchern

675 STESKAL – LA TORRE 2008, 283; zur Aristionleitung WILPINGER 2006, 26–30; KERSCHBAUM 2021, 256–262.

676 STESKAL – LA TORRE 2008, 28. Leider ist der entsprechende Block heute verloren.

677 Vgl. DALLY 2012, 230–231 mit dem entsprechenden Versuch einer Analyse der auditiven Eindrücke in den milesischen Faustinathermen.

und Bewohnern wird auf diese Weise dieses Selbstbild stets vor Augen geführt. Die beiden Flussgötter von der *Natatio* sind dafür nur ein kleines Beispiel.

Im öffentlichen Raum etablierte sich im Verlauf des 1. und 2. Jhd. n. Chr. ein dichtes Netz von Prunkbrunnen an den Hauptachsen der Stadt.⁶⁷⁸ An allen wichtigen Achsen der Stadt und innerhalb der öffentlichen Plätze wurde der Raum nicht nur mit prunkvoll ausgeschmückten Bauten repräsentativ hergerichtet, sondern auch der Wohlstand und die infrastrukturelle und technische Leistungsfähigkeit durch ständige Präsenz von frischem, fließendem Wasser akzentuiert. In den Brunnen ist die Verbindung eines spezifischen Flusses mit dem hier bereitgestellten Wasser naheliegend, sind diese Nymphäen doch zumeist den Abschluss einer Leitung oder eines Leitungsarms. In solchen Fällen erscheint mitunter ein eindeutig identifizierbarer Flussgott als Teil der Ausstattung, wie am Beispiel des Brunnenhofs auf dem *Pollio-Bau* zu sehen ist. Dieser spezifisch-repräsentative Umgang der sehr konkret auch auf die Stiftung/Errichtung der zugehörigen Wasserleitung zurückgreift, ist jedoch nur eines der möglichen Konzepte. Wie am Beispiel des *Hydrekdiocheion* des *C. Laecanius Bassus* offenbar wurde, kann auch für größere Fassaden eine universellere Wasserthematik gewählt werden. Korreliert man diese Befunde mit dem Kontext der weiteren wasserbaulichen Strukturen, ist die ephesische Selbstdarstellung auf den unter *Antoninus Pius* geprägten Münzen⁶⁷⁹ als *ΠΟΛΙΣ ΠΟΤΑΜΟΝ* durchaus treffend gewählt. Nicht ein spezifischer Wasserlauf, sondern eine Reihe von Flüssen begünstigen fast alle Aspekte städtischen Lebens. Durch technische Anstrengungen und die innovative Ingenieurskunst wird ihr Wasser zudem in den urbanen Raum gebracht und dient dort nicht nur zur Steigerung des elementaren Lebensstandards, sondern darüber hinaus als ein nur an dieser Stelle im Übermaß verfügbares Luxusgut und Dekorelement. Auf diese Begünstigung der Stadt kann flussspezifisch oder allgemeingültig hingewiesen werden. In jedem Fall zeigen die an verschiedenen Stellen des Stadtbilds und der öffentlichen Thermen präsenten Götterbilder, wie die Münzbilder, einen differenzierten, mehrschichtigen Zugang. Der Betrachter wird selten mit einer schablonenhaft vorgezeichneten Deutung eng begleitet, sondern kann selbst eigene Nuancierungen in seinem Eindruck erleben. Gerade diese Diversität der Eindrücke verstärkt auch das Empfinden von Luxus und Wohlstand.

678 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 140–142.

679 KARWIESE 2006, 17, 21 Abb. 4; Paris BN 698.

d Flussgötter auf dem Parthermonument

Weniger eng mit der Stadt, ihrem Umland und den es definierenden Flüssen verknüpft, sondern vielmehr als Monument der städtischen Bedeutung und Integration in das Römische Reich zu verstehen, ist das Parthermonument.⁶⁸⁰ Obwohl der Standort des Monuments nach wie vor ungeklärt ist⁶⁸¹ und man sich daher der äußeren Form, höchstwahrscheinlich ein Hofaltar, sowie der genauen Verortung der Relieffragmente nur annähern kann,⁶⁸² lassen sich die erhaltenen Überreste des Reliefschmucks verschiedenen Themenkreisen zuordnen. Das übergeordnete Thema ist die Verherrlichung des Parthersieges des Lucius Verus 166 n. Chr. sowie entscheidender Situationen in dessen Leben. W. Oberleitner entscheidet sich aus verschiedenen historischen wie stilistischen Gründen für eine Spätdatierung des Denkmals und postuliert einen Baubeginn nach 170 n. Chr.⁶⁸³ Neben der Darstellung mit der Adoption des Antoninus Pius durch Hadrian und der darauf folgenden Adoption des Marc Aurel und Lucius Verus durch Antoninus Pius,⁶⁸⁴ findet sich eine Serie von Schlachtdarstellungen von Römern gegen Barbaren⁶⁸⁵, die Darstellung der Apotheose des Lucius Verus,⁶⁸⁶ eine Reihe von Götterdarstellungen⁶⁸⁷ (Abb. 91) sowie Fragmente von zehn Platten die „Personifikationen“ (Abb. 92) zeigen.⁶⁸⁸

Die besser erhaltenen Plattenfragmente, bspw. Platte 9 (FR 18) (Abb. 93), geben einen guten Eindruck von der Konzeption der einzelnen Platten. Im Gegensatz zu den Darstellungen in der Adoptionsserie, der Apotheose- oder Schlachtdarstellung, ist in den nun betrachteten Darstellungen kein weiterer, über die Platte für Platte gearbeitete Dreierkomposition hinausgehender Zusammenhang erkennbar, sondern jede Platte stellt ihre eigene Komposition vor. In den erhaltenen Fragmenten sind jeweils zwei aufrechtstehende Figuren dargestellt, die bis auf diejenige der mittleren Platte 6 (FR 17) alle weiblich sind.⁶⁸⁹ Zwischen den beiden Figuren ist zudem, soweit erhalten, noch bis zur Brust jeweils eine männliche Figur zu erkennen, die aus dem Reliefboden aufzutauchen scheint. Erhalten sind Gesicht und mindestens Teile des Oberkörpers auf drei Plattenfragmenten (Platten 1, 7, 9; FR 14, 20, 18) (Abb. 93–95) sowie nur Teile des Oberkörpers auf zwei weiteren Plattenfragmenten (Platten 4, 10; FR 15, 19) (Abb. 96–97).

680 Zusammenfassend SEIPEL 2006; OBERLEITNER 2009.

681 OBERLEITNER 2009, 407–424.

682 OBERLEITNER 2009, 393–406.

683 Zusammenfassend OBERLEITNER 2009, 427.

684 OBERLEITNER 2009, 215–222, Abb. 450.

685 OBERLEITNER 2009, 223–226, Abb. 451.

686 OBERLEITNER 2009, 253–262, Abb. 453.

687 OBERLEITNER 2009, 262–265, Abb. 454.

688 LANDSKRON 2006; OBERLEITNER 2009, 226–253. OBERLEITNER 2009, Abb. 452 rekonstruiert insgesamt elf Platten in dieser Serie, wovon eine (Platte 3) gar nicht und drei weitere (Platten 2, 5, 8) nur in sehr kleinen Fragmenten überliefert sind.

689 OBERLEITNER 2009, 80 Abb. 165.

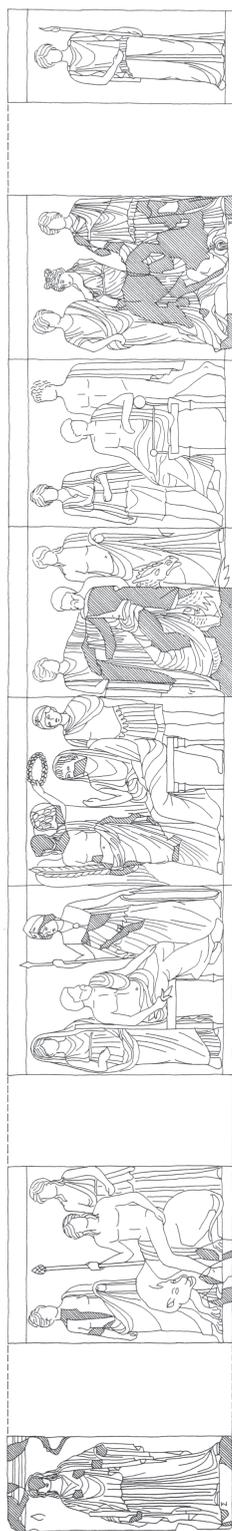


Abb. 91 Rekonstruktion der sog. Götterserie des Parthermonents von Ephesos, Zeichnung: W. Oberleitner, A. Pyszkowski-Wyzykowski, © KHM-Museumsverband

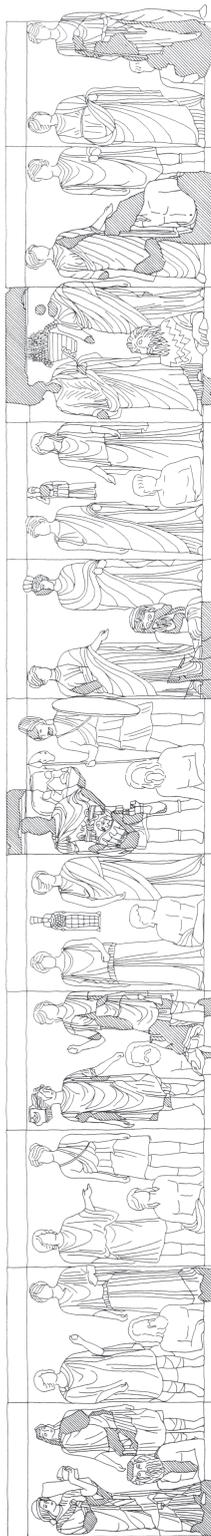


Abb. 92 Rekonstruktion der sog. Personifikationenserie des Parthermonents von Ephesos, Zeichnung: W. Oberleitner, A. Pyszkowski-Wyzykowski, © KHM-Museumsverband

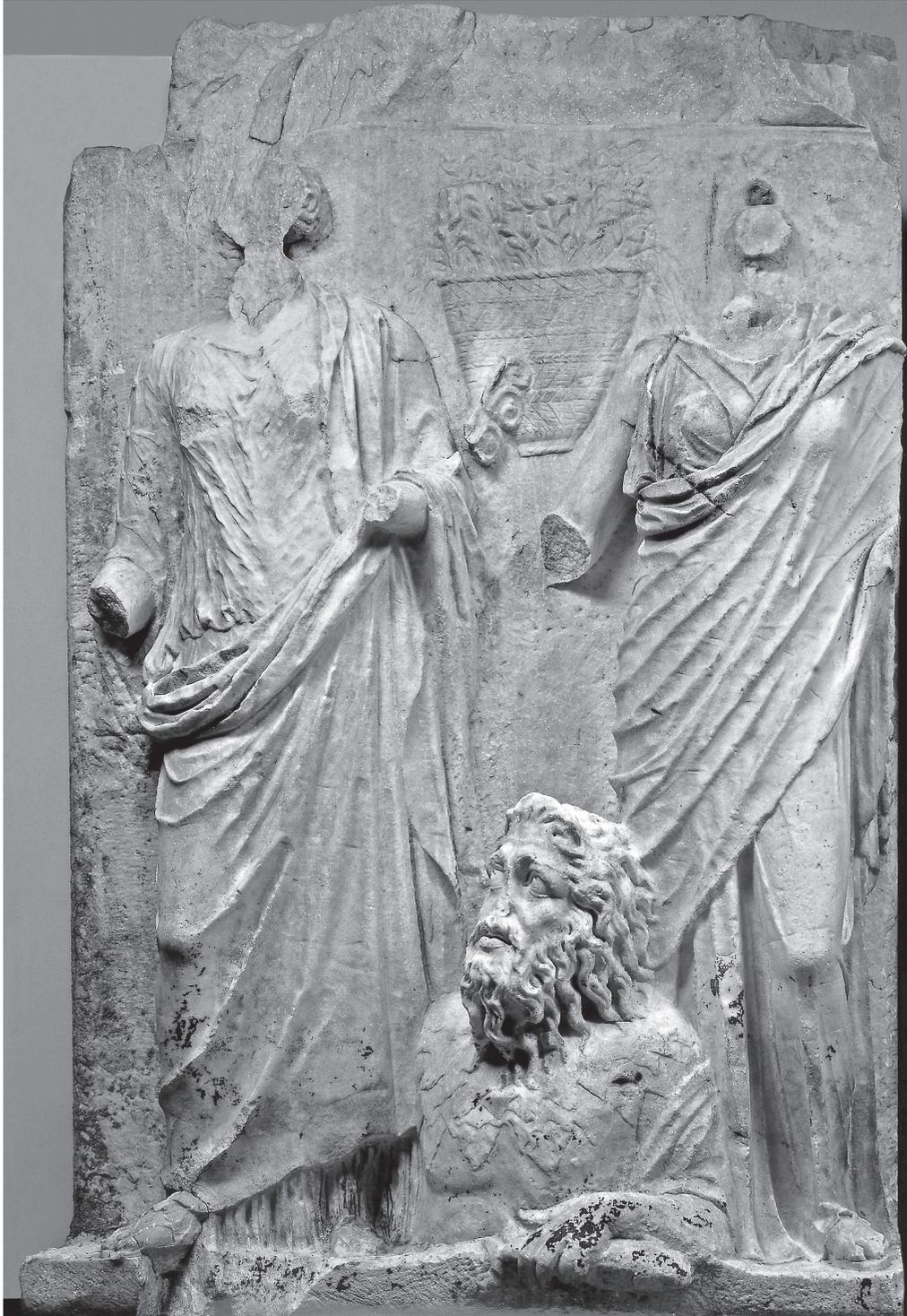


Abb. 93 Platte 9 FR 18 der sog. Personifikationenserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto: © KHM-Museumsverband



Abb. 94 Platte 1 FR 14 der sog. Personifikationenserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto: © KHM-Museumsverband



Abb. 95 Platte 7 FR 20 der sog. Personifikationenserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto: © KHM-Museumsverband



Abb. 96 Platte 4 FR 15 der sog. Personifikationenserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto: © KHM-Museumsverband

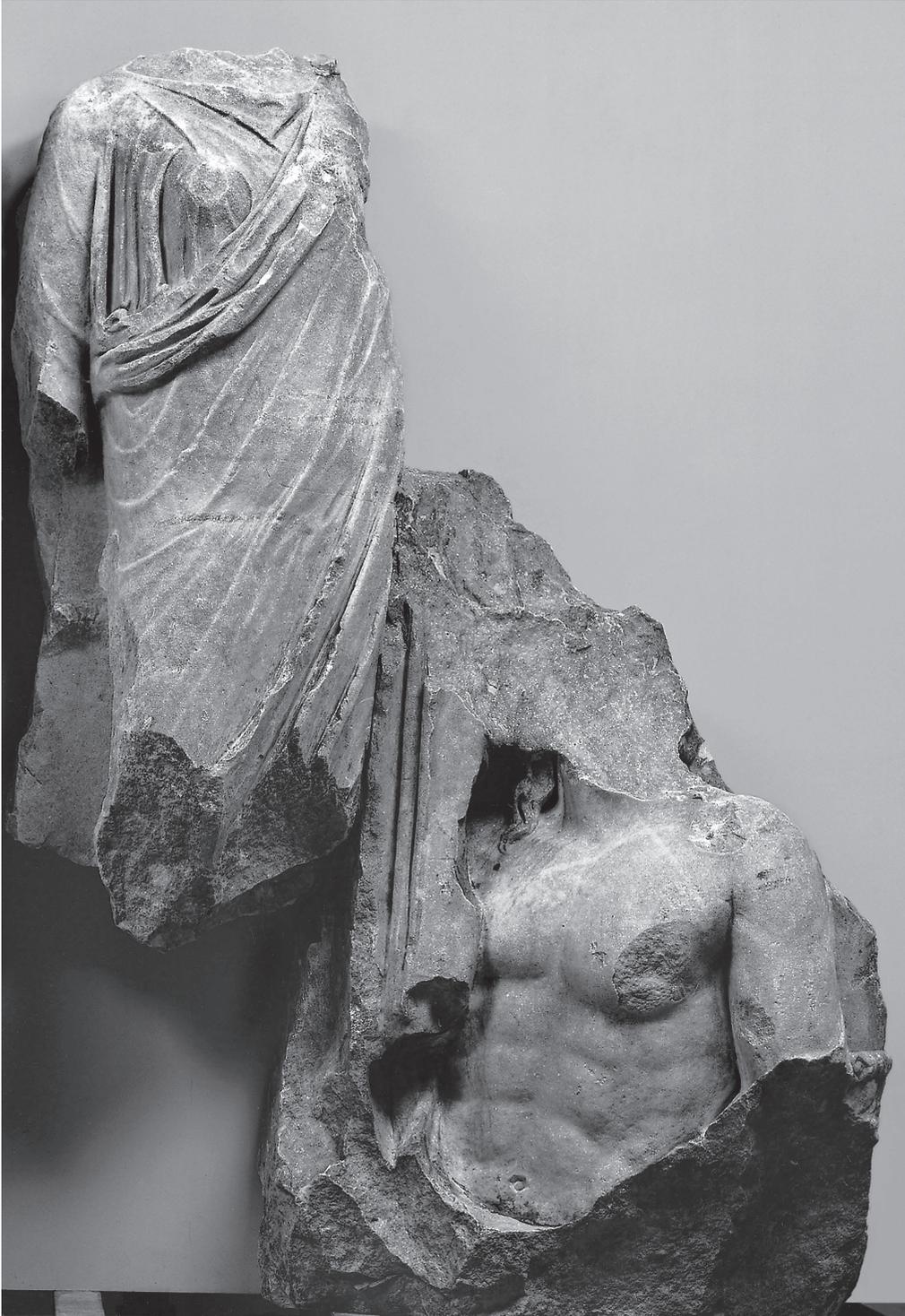


Abb. 97 Platte 10 FR 19 der sog. Personifikationenserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto: © KHM-Museumsverband

Auf Platte 1 (FR 14) (Abb. 94) sind fragmentarisch zwei weibliche, stehende Figuren erhalten, beide mit dem Körper und dem Blick leicht nach rechts gewendet. Als zwischen ihnen befindliche Figur wird dieser Platte eine ebenfalls im nackten Oberkörper stark fragmentarisch, aber im Kopfbereich vollständiger erhaltene männliche bärtige Figur zugewiesen.⁶⁹⁰ Die Blickrichtung ist ebenfalls leicht nach rechts und vor allem etwas nach oben dargestellt. Der lange Bart der Figur fällt vom Bartansatz in der Mitte der leicht eingefallenen Wangen in flach ausgearbeiteten, dicken Strähnen in leichtem Wellenmuster geradlinig nach unten. Die Nase ist beschädigt und die Augen der Figur weit geöffnet, bei starker Akzentuierung von Ober- und Unterlid. Die längeren Haare sind sehr voluminös dargestellt und fallen ähnlich geradlinig nach unten. Im oberen Stirnbereich ist ebenfalls eine größere Abplattung festzustellen, weshalb genauere Aussagen zur Frisurgestaltung und auch zur Natur des auf den Haaren aufliegenden Kranzes aus Früchten kaum möglich sind. An der Benennung⁶⁹¹ der stehenden weiblichen Figuren als Alexandria oder Aigyptos sowie Memphis, Euthenia oder Lybia hängt auch die Identifikation des Bärtigen. Grundsätzlich lässt die Kombination aus nacktem Oberkörper, langem Bart und Haaren mit dem Kranz im Haar bereits an eine Gewässergottheit denken. Vor allem die Gestaltung der Haare mit den mitunter nass wirkenden und in gleichmäßigen Wellen gelegten Strähnen verstärkt diesen Eindruck einer Wasserassoziation. In den hier vorliegenden Fragmenten nun allerdings den Nil zu erkennen,⁶⁹² ist ohne die entsprechende Verknüpfung mit den beiden anderen Figuren und dem vorausgesetzt gedachten zugrundeliegenden Konzept einer Darstellung geographischer Teilräume nicht möglich.⁶⁹³ Diese Teilräume sollen weiterhin als zwar differenzierbare, aber gleichsam integrierte und integrale Bestandteile des *orbis Romanus* verstanden werden⁶⁹⁴ und unterscheiden sich damit von den Darstellungen unterworfenen Länder und Völker⁶⁹⁵. Vielmehr ist die gewählte Darstellungsweise in den erhaltenen Fragmenten derart undifferenziert, dass ohne die Verbindung mit den unterscheidbaren und damit auch identifizierbaren dargestellten weiblichen Figuren kaum eine Benennung möglich wäre. In der allgemeinen Bildanlage scheint dies auch berücksichtigt gewesen zu sein, wie das besterhaltene Beispiel von Platte 9 (FR 18) (Abb. 93)

690 OBERLEITNER 2009, 234.

691 Auf eine Diskussion der Identifizierungsvorschläge wird im Folgenden verzichtet und auf die Zusammenfassung der unterschiedlichen Ansätze bei OBERLEITNER 2009 verwiesen.

692 OBERLEITNER 2009, 234.

693 Vgl. Kap. B.II.4. Die ikonographische Spezifizierung des Nils verläuft in den sicheren Abbildungen jeweils über die Beigabe von Überflusssymbolik sowie über die Darstellung exotischer Tier- und Kulturlandschaft.

694 LANDSKRON 2006, 113–115.

695 Dass diese Darstellungen durchaus als göttliche Entitäten verstanden werden und der moderne Begriff ‚Personifikation‘ missverständlich ist und am antiken Verständnis vorbei geht, zeigt Suet. Nero 46,1. Nero wird hier im Traum von den anthropomorphen Epiphaniën unterworfenen Völker bedrängt. Gerade das Auftreten im Traum in anthropomorpher Form ist auch für Flussgötter in den literarischen Quellen fassbar, vgl. Kap. B.I.1.1. und dort als Zeichen ihrer göttlichen Wirkmacht zu verstehen.

zeigt. Zwischen zwei stehenden weiblichen Figuren im Chiton, beide leider ohne Köpfe erhalten, von denen die linke in ihrer Rechten ein *aplustre*, die Heckzier eines Schiffes, hält, erscheint aus dem Reliefboden eine männliche Figur. Der lange Bart und die Haare scheinen nass zu sein und vom herausströmenden Wasser nach hinten gelegt. Die Blickrichtung ist in diesem Fall nach links und ebenfalls nach oben, wobei eine Bezugnahme zwischen den Figuren aufgrund der nicht erhaltenen Köpfe der weiblichen Figuren nicht darzulegen ist. Auf dem Oberkörper sind zudem noch drei Lagen trapezoidaler Schuppen angegeben, die für Darstellung von Flussgöttern nicht üblich sind,⁶⁹⁶ und eher in den Bereich der Meeresgötter weisen. W. Oberleitner postuliert zudem in zwei kleinen Bohrlöchern die Anbringung bronzener Krebscheren, welche die Figur endgültig in diesen Bereich verweisen würden. Eine nähere geographische Eingrenzung lässt diese Darstellung auch nicht zu. Die wesentlichen, im Idealfall identifizierenden Attribute, hier die Heckzier sowie ein im Flachrelief zwischen den Figuren wiedergegebener Ährenkorb, sind den weiblichen Figuren zugeordnet.⁶⁹⁷

Sehr fragmentarisch ist auch Platte 7 (FR 20) erhalten (Abb. 95). Außer großen Teilen der linken, unteren Begrenzung und der mittig darauf aufbauenden Wassergottheit, werden dieser Platte nur ein Fragment des Oberkörpers der linken Figur und ein Gesichtsfragment mit Mauerkrone der rechten Figur zugewiesen. Die beiden Stehenden können aufgrund des Erhaltungszustandes nicht weiter gedeutet werden.⁶⁹⁸ Anders sieht es hingegen bei der Flussgottheit aus. Erhalten ist der Kopf mit Haaren sowie ein Teil des Oberkörpers und die linke Hand mit Unterarm. Um die unförmige, prätzenartige Hand und den zugehörigen Unterarm wickelt sich zudem noch lose ein Teil eines Gewandes. Ob es sich hierbei um den oberen Abschluss eines Manteltuchs handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, genauso wenig, wie über den Verlauf der Bekleidung am Oberkörper. Die Kopfhaltung ist im Gegensatz zu den beiden anderen Beispielen nicht auf eine Seite gewendet und aufblickend, sondern eher leicht frontal nach vorne geneigt. Der Bart fällt beruhigt in dicken Strähnen mit leichten Wellen. Prominent in der Bartgestaltung ist die Darstellung zweier, wohl gegenläufig gedrehter Locken unter dem Kinn, welche die gesamte Haarmasse in zwei Hälften teilen. Diese Zweiteilung wird in der Haargestaltung übernommen. Über der Stirnmitte scheitern sich die langen Haare und laufen dann leicht gewellt über die Schläfen das Gesicht entlang. Auf dem Haar selbst ist zudem ein Kranz erkennbar, dessen längliche Blätter zunächst an Schilf denken lassen, womit grundsätzlich einer Identifizierung als Flussgott nichts im Weg steht. Hauptansatz zur genaueren Benennung des hier Dargestellten ist die unförmig dargestellte Hand. So sieht A. Diez darin Anklänge einer Raubtierpranke, welche es ermöglichen würde, in der Darstellung

696 OBERLEITNER 2009, 241 m. Anm. 248; KLEMENTA 1993.

697 Auch wenn in diesem Fall die vorgeschlagenen Identifizierungen weit auseinandergehen, OBERLEITNER 2009, 242, und sich zwischen Ktesiphon, Seleukia oder Byzantion und Nikomedia oder Orten aus dem Westen des Imperiums bewegen.

698 OBERLEITNER 2009, 243.

den Tigris zu erkennen.⁶⁹⁹ Wie auch W. Oberleitner festgestellt hat, ist die Hand ungewöhnlich ausgestaltet und im Hinblick auf die sonstige Qualität der Reliefarbeit wäre es schon sehr ungewöhnlich, gerade in diesem zentralen Bereich eine derartige Ungenauigkeit zu erwarten. Die weiterhin vorgebrachte These einer sich hier vollziehenden Metamorphose⁷⁰⁰ hin zu einem Raubtier, welches dann mit dem Fluss gleichzusetzen wäre, ist anhand des fragmentarischen Befundes nicht wirklich zu verfolgen, zu singulär wäre eine solche Darstellung. Dem vorgebrachten Argument W. Oberleitners, je nach Anbringung der Reliefs wäre diese kleine Abweichung von den Normalproportionen einer Hand nicht zu bemerken,⁷⁰¹ sei entgegengestellt, dass sehr wohl mit einer farbigen Fassung der Reliefplatten zu rechnen ist, und daher meines Erachtens auch eine Metamorphose über die Farbgebung besonders akzentuiert werden könnte. Nichtsdestotrotz lässt der Erhaltungszustand es leider darüber hinaus nicht zu, weitergehende Interpretationsansätze auf gesicherter, d. h. befundbasierter Basis zu erarbeiten und die Benennung des Flussgottes muss offenbleiben.

Die beiden nur in Fragmenten des Oberkörpers erhaltenen Platten sollen nur kurz angesprochen werden. Auf Platte 4 (FR 15) ist, neben der viel diskutierten Vexillaria⁷⁰², eine weitere Figur in orientalischer Tracht sowie ein stark zerstörter Teil des Oberkörpers einer Gewässergottheit erhalten (Abb. 96). Neben Teilen des Mantels, welcher um den Unterarm gelegt ist, ist eine Delphinschnauze in der linken Hand vor dem Körper zu erkennen. Unterhalb der Hand ist ein weiteres, nicht weiter differenziertes Polster im Relief zu erkennen, welches nicht logisch mit dem Delphin, dem Unterarm der Figur und auch nicht mit dem zweiten, geöffneten Maul eines Fischwesens zu vereinbaren ist.⁷⁰³ Wahrscheinlich ist dies der Überrest einer weiteren Kreatur, deren Kopf im Bruch verloren gegangen ist. Fischwesen und Delphin sind grundsätzlich, wie W. Oberleitner feststellt, eher Meeresgottheiten zugeordnet.⁷⁰⁴ Trotzdem wird, vor allem in Abhängigkeit von der Identifizierung der Vexillumträgerin, die Figur als Flussgott gesehen⁷⁰⁵ und wechselseitig entweder als Kaystros oder Skirtos⁷⁰⁶ gelesen. Betrachtet man allerdings die Darstellung des Flussgottes unabhängig von der keineswegs sicheren Identifizierung der beiden anderen Figuren, so bleibt nur zu konstatieren, dass auch in diesem Fall der erhaltene Befund keine sichere Basis für eine Identifikation bietet. Vielmehr ist darüber hinaus anzunehmen, dass nicht zwingend ein Flussgott dargestellt sein muss. Wie das Beispiel von Platte 9 (FR18) zeigt, sind

699 DIEZ 1983.

700 DIEZ 1983, 112.

701 OBERLEITNER 2009, 243.

702 Die Zusammenfassung der divergenten Interpretationsansätze bei OBERLEITNER 2009, 234–237.

703 Auch wenn DIEZ 1985, 218 hier einen Zusammenhang sehen will.

704 OBERLEITNER 2009, 237.

705 DIEZ 1985, 218.

706 OBERLEITNER – GSCHWANTLER – BERNHARD-WALCHER – BAMMER 1978, 84.

Meeresgötter vielmehr im Rahmen des Erwartbaren. Welches Meer hier nun spezifisch über seine Gottheit anthropomorph dargestellt wurde, muss jedoch offenbleiben.

Das letzte Fragment einer Gewässergottheit wird Platte 10 (FR 19) zugewiesen. Es zeigt den Oberkörper einer weiblichen Gewandstatue im Chiton mit Mantel und den nackten, muskulösen Oberkörper einer Gewässergottheit. Entlang der erhaltenen Partien des Halses und des Schlüsselbeins haben sich keine Spuren eines Bartes erhalten, so dass davon auszugehen ist, dass es sich um eine bartlose Darstellung gehandelt haben muss. Einzig eine dünne, leicht gewellte Locke des Haupthaars findet sich noch links des Kopfes auf der Schulter aufliegend. Die jugendliche Darstellung, zu der auch der im Verhältnis athletischer modellierte Oberkörper gut passt, findet sich sonst bei keinem der erhaltenen Fragmente und zeugt darüber hinaus davon, dass offenbar in der Darstellung der Gewässergottheiten die gesamte Bandbreite der ikonographischen Möglichkeiten genutzt werden konnte. Dennoch lässt das jugendliche Alter an einen Flussgott denken, da Meeresgottheiten, vor allem Oceanus, bärtig dargestellt werden.⁷⁰⁷ Eine Benennung ist weder für die erhaltene Mantelfigur noch für den Flussgott möglich.

Die Aussageabsicht dieser Serie liegt – wie oben bereits angesprochen – weniger auf der regionalspezifischen Darstellung städtischer Identität, vielmehr soll im Gegensatz ein globaler Ansatz transportiert werden. Die einzige wirklich sicher benennbare Platte 6 (FR 17)⁷⁰⁸ lässt über die auf Kopfhöhe abgebildeten *lupa Romana* den Rückschluss auf die Stadt Rom zu und wird aufgrund der Körperhaltung des Panzerträgers als Zentralplatte identifiziert. Hier stehen der Kaiser und die Stadt Rom und auf den Bildträgern um sie herum spannt sich der von Rom beherrschte, aber nicht offensichtlich unterdrückte Raum auf. Die Diversität, aber auch die Integration verschiedener Räume, seien es Landschaften, Völker oder Städte⁷⁰⁹, wird durch die Hinzunahme von den sie definierenden Gewässern lebhafter und anschaulicher. Die Darstellung in der halb aus dem Untergrund auftauchenden Pose, erinnert an das Schema des Orontes der Tyche von Antiochia⁷¹⁰ und ist auch in den kaiserzeitlichen Bildwerken vertreten, beispielsweise auf den Reliefsäulen Trajans und Marc Aurels.⁷¹¹ Sie belebt die sonst sehr statisch-parataktische Reihung, indem sie den Blick des Betrachters im regelmäßigen Zick-Zack über die Bilder laufen lässt. Der Dualismus aus Land- und Wassergottheiten greift zudem in die gesamtkosmologische Sphäre ein, die spätestens seit dem sog. Tellus-Relief der *Ara Pacis* in der römischen Staatskunst präsent ist.⁷¹² Der Kaiser, dessen Präsenz in dem gesamten Monument in seinen verschiedenen Rollen gefeiert wird, erscheint somit als Garant für den Erhalt dieses Zustands und

707 KLEMENTA 1993, 96; LIMC VIII (1997) 914 s. v. Oceanus (H. Cahn).

708 OBERLEITNER 2009, 80 Abb. 165.

709 Zu den verschiedenen Deutungsansätzen der weiblichen Figuren vgl. OBERLEITNER 2009, 244–250.

710 MEYER 2006. Vgl. Abb. 9.

711 Vgl. Kap. A.II.

712 ZANKER 1990, 178–179; zusammenfassend auch SIMON 2012, 23–25.



Abb. 98 Fr 30 der sog. Götterserie des Parthermonuments von Ephesos, Foto:
© KHM-Museumsverband

in letzter Konsequenz auch für das Wohlergehen der Stadt Ephesus. Das Monument ist Zeugnis der Loyalität der Ephesier und der wirtschaftlichen Kraft, die hinter einem solch ambitionierten Projekt steht. Gefeierte werden Rom und das Imperium Romanum, zu dem die Stadt einen kleinen Anteil leistet, unabhängig davon, ob man die Stadtgöttin und den lokalen Fluss auf einer der Platten selbst dargestellt hat.

Eines der größten Fragmente (FR30) der sog. Götterserie des Reliefschmucks zeigt den unteren Teil einer Platte, die ursprünglich insgesamt vier Personen umfasste (Abb. 98). Die linke stehende Figur ist fast vollständig verloren, so dass sogar das Geschlecht fraglich bleiben muss.⁷¹³ Die in der Mitte auf felsigem Untergrund sitzende weibliche Figur mit verrutschendem Gewand stellt sicher Aphrodite dar. Die Peplosträgerin rechts muss allerdings in ihrer Benennung offenbleiben. Matronales Auftreten und entsprechende Lokalbezüge lassen allerdings nach Ansicht von W. Oberleitner unter Umständen in Richtung einer Kybeledarstellung denken.⁷¹⁴ Frontal vor der Dreigruppe lagert nach rechts noch ein im Oberkörper- und Kopfbereich stark zerstörter Flussgott.⁷¹⁵ Hinsichtlich seiner Körpergröße ist er kleiner dargestellt als die ihn umgebenden Figuren und seine Rolle erscheint vielmehr additiv im Bildgefüge. Das nach vorne aus dem Quellgefäß ausströmende Wasser bildet zudem einen Gegenpol zur Felsszenarie der sitzenden Aphrodite. Auffällig ist weiterhin, dass für die Darstellung in diesem Reliefschnitt nicht das in der „Personifikationsreihe“ gebräuchliche Brustbildschema, sondern vielmehr das weitaus häufigere ganzfigurige Lagern gewählt wurde. Dieser Flussgott ist daher von den übrigen Fluss- und Meeresgottheiten zu trennen und unter Umständen in Zusammenhang mit dem Felsen als wirkliches Lokalspezifikum zu verstehen.

e Zusammenfassung

In der Gesamtschau lassen sich in Ephesos verschiedene Konzepte der Verwendung von Flussgöttern in unterschiedlichen bildlichen und semantischen Verwendungskontexten beobachten, ohne dass sie in bildimmanente Narrative integriert würden. Gegen Ende des ersten Jahrhunderts ist am Beispiel des Hydrekdocheion des C. Laecanius Bassus noch keine spezifische Ikonographie zur Identifizierung der zentralen Flussgötter erkennbar und die rekonstruierte Bildaussage zielt auf Ephesos als Hafenstadt, die sich dadurch den Süßwasserluxus in der architektonisch aufwändig präsentierten Form leisten kann. Über weitere regionalspezifische Elemente wird die ansonsten sehr allgemein gehaltene Ausstattung weiter spezifiziert und bietet dem Betrachter einen mondänen, repräsentativen Eckpunkt des Staatsmarktes und der hier abschließenden Straße. Die

713 OBERLEITNER 2009, 265.

714 OBERLEITNER 2009, 265.

715 Die starke Zeichnung der erhaltenen Brustmuskelsegmente lässt im ersten Moment eine jugendliche Darstellung vermuten.

Schließung wasserbaulicher Versorgungslücken im Zentrum und die Erweiterungen der Wasserversorgung in der boomenden Stadt nach der Verleihung der ersten Neokorie führt auch zur Errichtung des Doppelbrunnens unter Einziehung des älteren Ehrenmonuments für C. Sextilius Pollio. Anhand des epigraphischen Befundes kennen wir die Herkunft der hier endenden Wasserleitung. Daneben wird durch die Ikonographie der in dem kleinen Brunnenhof aufgestellten Gottheiten eine eindeutige Identifizierung mit bestimmten in der gleichzeitigen Münzprägung präsenten Darstellungsformen erreicht. Man muss davon ausgehen, dass dies an dieser Stelle bewusst gewählt wurde – vielleicht auch, um die öffentlichen Ehrungen des mit dem Bau verbundenen Proconsuls zu bestärken.⁷¹⁶ Die Verbindung der beiden Flussgötter mit Jupiter Optimus Maximus stärkt diesen Konnex aus lokalspezifischem und übergeordnetem Kontext. Identifikation mit und Loyalität zur römischen Herrschaft ermöglicht somit die Präsenz von Luxus und technologischem Fortschritt.⁷¹⁷ Im Thermen-Gymnasium-Komplex des Vedius bilden zwei unspezifisch gehaltene Flussgötter an der Natatio einen Höhepunkt der statuarischen Ausstattung der Thermenanlage, ohne dabei im Kontext des Badens spürbare Akzente zu setzen. Anordnung und Funktion als Speierfiguren verbinden sie auf das Engste mit dem eigentlich in der großen Natatio präsentierten Element Wasser.

Wasser im öffentlichen Raum gab es in Ephesos im Überfluss und das Bewusstsein dessen fand Eingang in die Konzeption des lokalen Selbstverständnisses. Die Gewässergottheiten am Parthermonument sind einerseits zwar nicht eindeutig zu identifizieren, zeigen auf der anderen Seite jedoch in vielen Fällen die Möglichkeiten der unterschiedlichen ikonographischen Gestaltung. Dieselbe Vielzahl der Gestaltung zeigt sich auch in der übrigen ephesischen Darstellungskonvention, welche spezifisch sein kann, wenn das explizit erwünscht wird, ansonsten im übergeordneten ikonographischen Rahmen verhaftet bleibt und dem Betrachter dadurch Raum zur eigenen Interpretation gibt. Ephesos, so muss es der Besucher verstehen, ist nicht nur ein blühendes Zentrum und ein Knotenpunkt der römischen Macht in der Provinz *Asia*, sondern präsentiert darüber hinaus stolz die lokale Götterwelt ihrer eigenen Umgebung.

2 Der Fluss in der Stadt: Perge

Betrachtet man das pamphyliche Perge in der Kaiserzeit, so stellen sich auf den ersten Blick beeindruckende, aber an kleinasiatischen oder genauer pamphylichen Verhältnissen gemessen doch gut vergleichbare Verhältnisse zum antiken Ausbau der Stadt dar. Die Lage von Perge innerhalb der pamphylichen Schwemmebene ist durch den Tafelberg, der die Akropolis der Stadt trägt, herausgehoben (Abb. 99). Die erhöhte Stellung bietet Schutz, sowohl vor äußeren

716 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 190 bezeichnet ihn zwar fälschlicherweise als Stifter, der anschließende Gedanke der spezifizierenden Ehrung ist jedoch nicht von der Hand zu weisen.

717 Hierzu auch BRICKER 2016; KERSCHBAUM 2021.

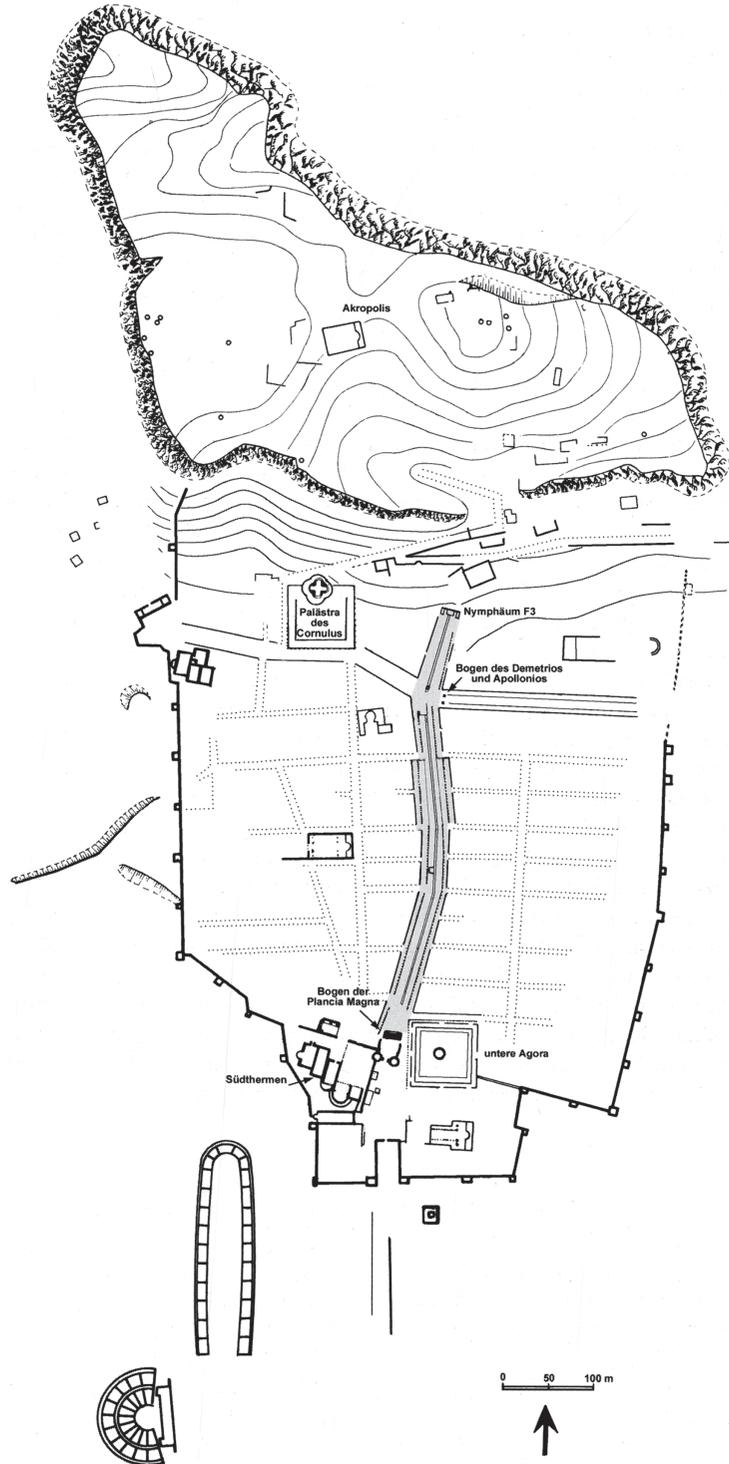


Abb. 99 Übersichtsplan von Perge, Planzeichnung: M. Heinzelmann, nach HEINZELMANN 2003, 199 Abb. 1

Feinden als auch vor Naturkatastrophen wie den wiederkehrenden Überschwemmungen der umliegenden Flüsse, vor allem des Kestros (heute Aksu), welche diese Landschaft geformt haben. Nach den Grabungs- und Surveyergebnissen von W. Martini auf der Akropolis von Perge begann die Besiedelung des Platzes spätestens im frühen Chalkolitikum⁷¹⁸ und ist seitdem vermutlich ununterbrochen, auch wenn die Intensität und der Umfang der Besiedelung bis zum Ende der mykenischen Zeit anhand der bisher durchgeführten Arbeiten nicht endgültig zu bestimmen ist.⁷¹⁹ Spätestens ab der 2. Hälfte des 4. Jhd. v. Chr. ist die Akropolis auch befestigt. Trotz dieser Befestigungen liefen die Bewohner kampfflos zu Alexander über, als dieser Pamphylien erreichte.⁷²⁰ Nach dem Frieden von Apameia wechselte die Herrschaft über die Stadt aus seleukidischer in pergamenische Hand, welche nach dem Aussterben des pergamenischen Königsgeschlechts an Rom übergang.⁷²¹ Pamphylien und vor allem das östlich anschließende Kilikien blieben jedoch bis zu den Erfolgen des Gn. Pompeius Magnus eine Hochburg der vor allem im östlichen Mittelmeerraum aktiven Piraten. Nach der Eingliederung des galatischen Klientelkönigtums, zu welchem auch Pamphylien in augusteischer Zeit⁷²² gehörte, in das Imperium Romanum wurde Pamphylien mit dem inländischen Galatien und Pisidien als Provinz *Galatia* verwaltet. Nach der Einrichtung der Doppelprovinz mit Lykien, wahrscheinlich unter Claudius 43 n. Chr. und der endgültigen Bestätigung dieses Konstrukts unter Vespasian,⁷²³ beginnt vor allem in der Hohen Kaiserzeit eine Blütezeit für die pamphyliischen Städte. Diese konkurrieren nun auf den unterschiedlichsten Feldern, am deutlichsten jedoch in der architektonischen Ausgestaltung der öffentlichen Räume miteinander.⁷²⁴

a Das Nymphäum F3

Teil dieser Ausgestaltung ist der Ausbau einer zentralen Verkehrsachse der höchstwahrscheinlich hellenistisch angelegten Unterstadt Perges zu einer nicht nur ökonomisch und merkantil herausragenden, sondern vor allem prestigeträchtigen Säulenstraße. Beginnend am Südtor, welches in hadrianischer Zeit, wohl im Zusammenhang mit der Errichtung des Bogens der *Plancia Magna*⁷²⁵ 119–122

718 MARTINI 2003; MARTINI – ESCHBACH 2017, 457–458; ÜZDIZBAY 2012, 205.

719 MARTINI 2003, 179–180.

720 ÜZDIZBAY 2012, 208.

721 ÜZDIZBAY 2012, 209–210. Zu gegensätzlichen Meinungen zur Provinzzugehörigkeit Pamphyliens vgl. PEKMAN 1989, 25.

722 BRANDT – KOLB 2005, 21.

723 Vgl. zusammenfassend zur Diskussion hierzu BRANDT – KOLB 2005, 22–24.

724 Zu der an dieser Stelle nur angedeuteten pamphyliischen Städtekonkurrenz sei neben HEINZELMANN 2003, bes. 215–220 vor allem das umfangreiche Schrifttum von Johannes Nollé zu Side zu nennen, vgl. NOLLÉ 2001; NOLLÉ 1993; NOLLÉ 1993a; NOLLÉ 1991; NOLLÉ 1990; NOLLÉ 1987; NOLLÉ 1986.

725 Vgl. zum Bogen der *Plancia Magna* MANSEL 1956, 111–119; SAHIN 1999, 117–134.

n. Chr., grundlegend auch funktional umgestaltet wurde, zieht sich die Straße mit leichten Richtungswechseln als *cardo maximus*⁷²⁶ bis zum Fuß des Akropolishügels, wo sie frontal in einem Nymphäum endet. Das Nymphäum F3 (Abb. 100), welches zeitgleich auch als Torbau für den weiteren Aufstieg zum Tafelberg der Akropolis diente, wurde in den Jahren 1970 und 1971 unter der Leitung von A. Mansel freigelegt.⁷²⁷ Das zwei jeweils seitlich zum zentralen Wasserbecken angelegte Durchgänge aufweisende Nymphäum ist U-förmig aufgebaut und definiert somit einen auf drei Seiten halbwegs geschlossenen Platz. Die 21 m breite Front bietet eine prachtvolle Abschlussfassade der Säulenstraße und die seitlichen Wangenmauern von 8,75 m Tiefe verstärken den platzartigen Raumeindruck.⁷²⁸ Der architektonische Aufbau lässt sich aus den Ruinen und den bei den Ausgrabungen gefundenen Architektur- und Architekturschmuckfragmenten weitgehend rekonstruieren (Abb. 101).⁷²⁹

Die Hofanlage verfügte über eine zweigeschossige Blendarchitektur, welche nur im Mittelsegment von den beiden Durchgängen sowie dem Wasserzufluss durchbrochen wurde. Das gesamte Bauwerk wurde in Quadermauertechnik mit einer Verkleidung aus prokonnesischem Marmor errichtet. Die noch erhaltenen Teile der Ruine lassen zumindest für den unteren Bereich im Mittelteil eine große zentrale und zwei kleinere Bogennischen oberhalb des Wasserbeckens rekonstruieren. Die Wandgliederung des Obergeschosses bleibt hingegen hypothetischer Natur. Für die beiden Aediculen im Zentralbereich sprechen Fragmente von Tympanonplatten⁷³⁰ mit Tritonen als Muschelbläsern, die zusätzlich angenommenen Wandnischen sind nicht durch publiziertes Material gesichert.⁷³¹ Die Säulen der Anlage sind entweder, vergleichbar mit der Hauptstraße,⁷³² aus grauem Granit oder aus Buntmarmor gefertigt.

Der Architekturschmuck beider Geschosse zeigt neben floralen auch figürliche Elemente. Vor allem im Fall der etwas größeren Gesimsserie, die dem Untergeschoss zugeordnet wird, wird durch die Verwendung von beispielsweise Weinreben, Thyrsosstäben und Theatermasken sowie nicht funktionalen Wasserspeiern in Form von Mänaden und Satyrn⁷³³ der vordergründig luxuriöse, diony-

726 Genauer zum Bau der Säulenstraße, den unterschiedlichen Funktions- und Stiftungsbereichen und der Einordnung in die pamphyliche Städtekonkurrenz HEINZELMANN 2003. Zum Stadtplan Perges vgl. HEINZELMANN 2003, 199 Abb. 1.

727 MANSEL 1975; MANSEL 1975a.

728 Maße und die folgende architektonische Beschreibung nach MANSEL 1975, 369; MANSEL 1975a, 83 und eigenen Beobachtungen. Vgl. DORL-KLINGENSCHMID 2001, 228–229 mit weiterer Literatur.

729 Die Rekonstruktion von A. Dai, MANSEL 1975a, 88 Abb. 56 ist in der Forschung soweit akzeptiert.

730 MANSEL 1975a, 86 Abb. 50.

731 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 228.

732 HEINZELMANN 2003, 207 Abb. 203.

733 MANSEL 1975, 370; LONGFELLOW 2011, 158.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

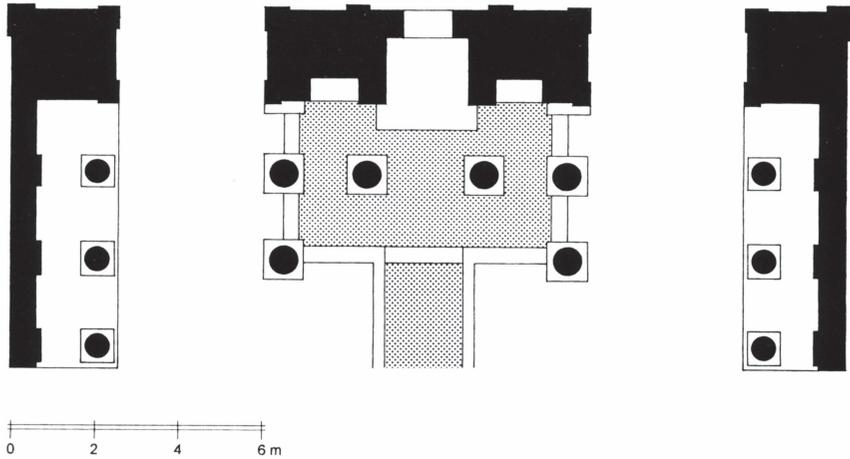


Abb. 100 Grundrissrekonstruktion des Nymphäums F3 in Perge, Planzeichnung: I. Ponfick, nach DORL-KLINGENSCHMID 2001, 228 Abb. 158

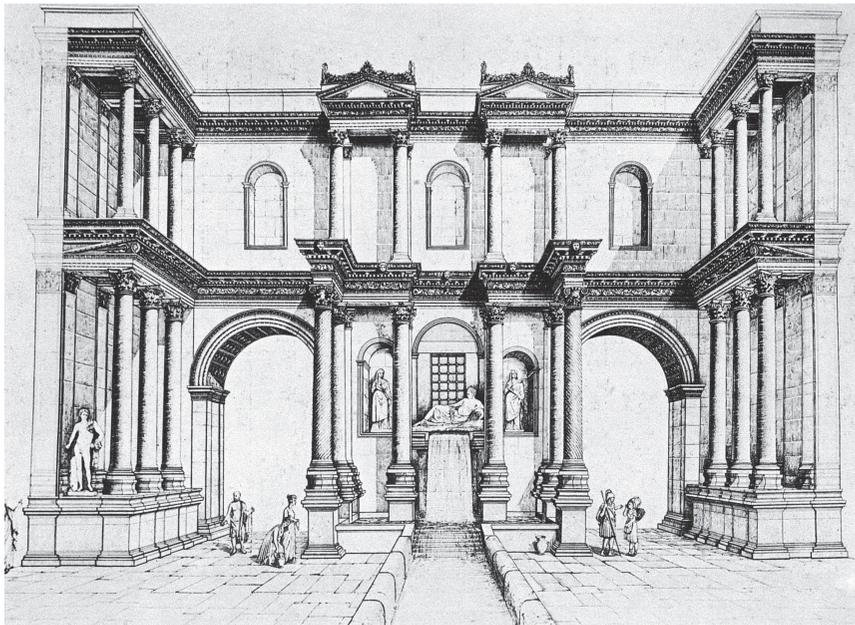


Abb. 101 Rekonstruktion der Ansicht des Nymphäums F3 in Perge, Zeichnung: A. Dai, nach MANSEL 1975, 88 Abb. 56

sische Charakter der Gesamtanlage⁷³⁴ nochmal im Detail betont. Des Weiteren zeigen die Beispiele der in den Rankenfries des unteren Gebälks integrierten Heliosbüste sowie von Akroterfragmenten, die an Niken denken lassen,⁷³⁵ dass das Bildspektrum dennoch weiter zu denken ist. Neben Überfluss, der spezifisch mit der Welt des Dionysos verbunden wird und auch in der Funktion der Anlage, der reichen Bereitstellung von Wasser, manifestiert wird, ist das größere Götterpantheon jenseits von Dionysos präsent. Dies wird umso deutlicher, wenn man das Augenmerk vom Architekturschmuck auf die erhaltene statuarische Ausstattung lenkt. Neben der noch *in situ* befindlichen, kopflosen Statue eines gelagerten Flussgottes über dem zentralen Wasserauslass im mittleren Gebäudeteil wurden weitere Teile der marmornen Skulpturenausstattung des Nymphäums bei den Grabungsarbeiten gefunden. Ebenfalls noch an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort wurden in den beiden Wandnischen des Untergeschosses zu den Seiten des Flussgottes zwei weibliche Gewandstatuen⁷³⁶ (Abb. 102–103) mit idealisierten Gesichtern gefunden.⁷³⁷ Beide Statuen gehören allerdings höchstwahrscheinlich nicht zur ursprünglichen Statuenausstattung,⁷³⁸ sondern wurden zusammen mit der auffälligen Tilgung der Stifterinschrift⁷³⁹ zu einem späteren Zeitpunkt ersatzweise angebracht. Für die ursprüngliche Ausstattung ist demnach, folgt man C. Dörl-Klingenschmid, in diesen Nischen die Aufstellung von Stifterstatuen anzunehmen, die dann aufgrund eines möglichen innerstädtischen Konflikts zu einem unbekanntem Zeitpunkt entfernt, die Inschrift radiert und die prominent gelegenen Wandnischen mit den beiden Ersatzfiguren dekoriert wurden. Vor dem Wasserbecken wurden zudem in Sturzlage, mit jeweils abgebrochenem Kopf, zwei Standbilder des Kaisers Hadrians gefunden.⁷⁴⁰ Der Kaiser ist je einmal nackt mit Schultermantel, in einer Abwandlung des Diomedestypus des Kresilas, sowie im Panzer dargestellt. Die besser erhaltene Panzerstatue (Abb. 104) ist mit der Plinthe aus einem Block gemeißelt und weist auf der Vorderseite der

734 Dionysische Verweise sind im Schmuck hellenistischer/römischer Brunnen ein häufig anzutreffendes Element, KAPOSSY 1969, 74; DIANA 2016, 235.

735 MANSEL 1975a, 85–86 Abb. 51–52.

736 INAN 1974, 651–653; MANSEL 1975, 370; PEHLIVANER 1996, Kat. Nr. 46, 47; TRIMBLE 2011, 405–406 Kat. Nr. 88, 89.

737 MANSEL 1975, 370 beschreibt die Köpfe als Porträts, dagegen DÖRL-KLINGENSCHMID 2001, 228. Im Vergleich zu der sicher als Porträt anzusprechenden Statue der Plancia Magna, ebenfalls im Typus der Großen Herkulanerin, vgl. TRIMBLE 2011, 166–168, 401–402 Kat. Nr. 84, sind in beiden Fällen die individualisierenden Aspekte stärker zurückgenommen, so dass zwar ohne weiteres Unterscheidbarkeit erzielt wird, jedoch die Einzelelemente zur Gesichtsgestaltung idealtypisch ausgestaltet werden, TRIMBLE 2011, 175–176.

738 DÖRL-KLINGENSCHMID 2001, 228; TRIMBLE 2011, 406. Zur späteren Datierung und damit einer nachträglichen Ergänzung/Änderung der Statuenausstattung durch die beiden Figuren passen auch die im Gegensatz zu den anderen Plastiken tiefer und schematischer eingeschnittenen Gewandfalten sowie die gröbere Gestaltung von Gesichts- und Haarpartien.

739 MANSEL 1975, 370; MANSEL 1975a, 92; DÖRL-KLINGENSCHMID 2001, 228–229.

740 INAN 1974, 649–651; MANSEL 1975, 370; MANSEL 1975a, 91; INAN – ALFOLDI-ROSENBAUM 1979, 95–98 Kat. Nr. 45 (Nacktbildnis), 46 (Panzerbildnis); PEHLIVANER 1996, Kat. Nr. 32 (Panzerbildnis), 34 (Nacktbildnis).



Abb. 102 Weibliche Gewandstatue, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3864, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi



Abb. 103 Weibliche Gewandstatue, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3865, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi



Abb. 104 Panzerstatue des Hadrian, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3738, A.3875, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi

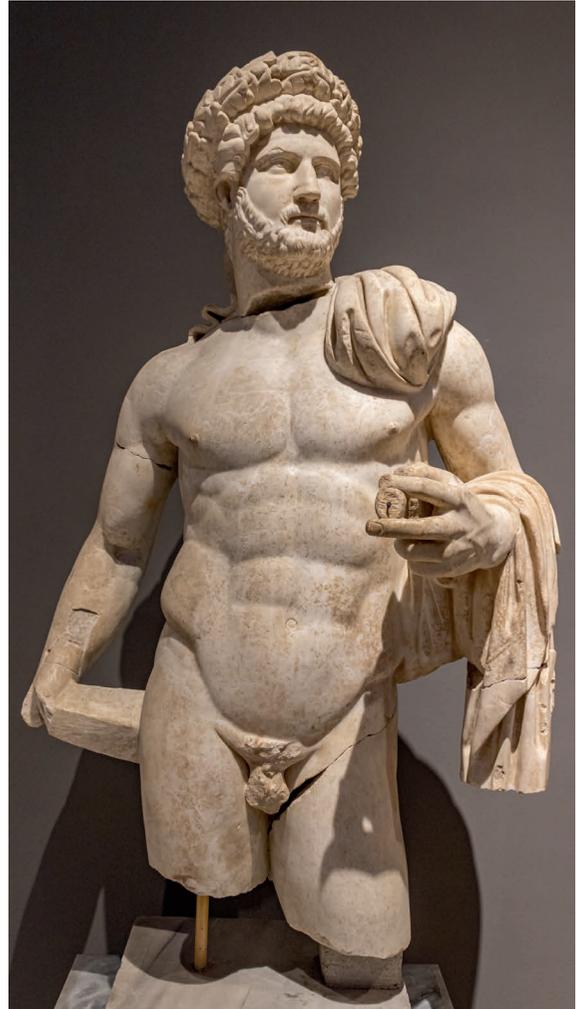


Abb. 105 Statue des Hadrian, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3861, A.3863, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi

Plinthe ein eingetieftes und geglättetes Feld für eine heute verlorene Beischrift aus. Das Nacktbildnis (Abb. 105) ist unglücklicherweise an beiden Beinen oberhalb der Knie abgebrochen, jedoch sind Fragmente der Plinthe und der unteren Beinpartien vorhanden.⁷⁴¹ In beiden Fällen trägt der Kaiser auf dem nach links gewandtem Kopf die aus Eichenlaub gefertigte *corona civica*.⁷⁴² Als Aufstellungs-ort wird aufgrund der Fundlage und der wahrscheinlich durch einen Sturz herbeigeführten durchaus stärkeren Beschädigung und Fragmentierung der Statue das Obergeschoß der Anlage vermutet.⁷⁴³ Hier wird der Kaiser in zweierlei Rollen sichtbar. Zum einen als Militär und Anführer, der Sicherheit, Prosperität und Stabilität verkörpert und dessen, auch militärische, Tugenden repräsentiert werden sollen.⁷⁴⁴ Zum anderen verlagert die Darstellung im Schema des Diomedes das Erscheinungsbild hin zu dem eines klassischen Heros.⁷⁴⁵ Statt militärischer

741 INAN – ALFOLDI-ROSENBAUM 1979, 95, leider ohne weitere Beschreibung der Fragmente.

742 Zur *corona civica* LONGFELLOW 2011, 159–160. Die Porträts lassen sich nur sehr schwierig in die bekannten stadtrömischen Typen einordnen. Im Fall des Nacktbildnisses, Abb. 105, scheint es sich um eine regionale Eigenschöpfung zu handeln, die entsprechend chronologisch nicht einzufassen ist, INAN – ALFOLDI-ROSENBAUM 1979, 96; dagegen BRAVI 2011, 312–313, die eine Variante des „Typus Baiae“ sehen möchte. Die Panzerstatue, Abb. 104, ist in ihrer Zuordnung umstritten, während ZANKER 1983, 12 und ihm folgend FITSCHEN – ZANKER 1985, 47 sie dem Typus „Vatikan Chiaramonti 392“ zuordnen, sehen INAN – ALFOLDI-ROSENBAUM 1979, 97–98 sie dem Typus „Imperatori 32“ zugehörig. Wie auch im Nacktbildnis, ist jedoch in keine der Richtungen eine eindeutige Zuordnung möglich, wenngleich ich mich der Meinung Paul Zankers anschließen möchte. Angemerkt sei daher nur folgende Überlegung zur Datierung der Statuenausstattung des Nymphäums: Da die Stifterinschrift verloren ist, kann eine Datierung des Nymphäums nur über die Bauornamentik und die Großplastik erfolgen. Die Datierung des Nymphäums auf nach 128 n. Chr. fußt in erster Linie auf der chronologisch starren Annahme dieses Jahres als Startpunkt plastischer Pupillengestaltung, WENGER 1956, 62; INAN 1974, 645, so zu sehen beim Nacktbildnis Hadrians – und wahrscheinlich ist hierin auch der Ursprung der eingangs erwähnte Einordnung BRAVI 2011, 312–313 zu suchen – und der Einordnung des Porträts der Panzerstatue in die Gruppe „Imperatori 32“, welche nach FITSCHEN – ZANKER 1985, 56 im Jahr 128 n. Chr. entstanden ist, vgl. INAN 1974, 650. Diese Einordnung ist meines Erachtens jedoch aus dem Wunsch zur Unterstützung der Datierung der Augenbohrung geboren. Lässt man die Spätdatierung der Pupillen des unkonventionellen Porträts des Nacktbildnis, welches durchaus auch vielfach Elemente älterer Porträttypen vereint, INAN 1974, 651, außer Acht und schließt sich zudem der Einordnung des Porträts des Panzerbildnisses nach P. Zanker an, so eröffnet sich eine Datierung des Nymphäums und seiner Ausgestaltung in die Anfangsjahre der Regierungszeit Hadrians. Dies ist in doppelter Hinsicht sinnvoll: Die Prachtstraße, deren Abschluss und über den Wasserkanal integraler Bestandteil das Nymphäum ist, ist eine zusammenhängende Planung mit dem inschriftlich auf 119–122 n. Chr. datierten Umbau der Toranlage, HEINZELMANN 2003, 203–204. Es ist daher nicht anzunehmen, dass die Ausstattung mit Skulpturen, gerade den Kaiserbildnissen, erst nach einigen Jahren erfolgte, vgl. hierzu die in sich widersprüchliche Zusammenfassung ÜZDIZBAY 2012, 248 mit Anm. 349.

743 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 228; LONGFELLOW 2011, 159 vermuten eine Aufstellung auf den vorderen Ecken des Schöpfbeckens. Die dort noch erhaltenen Postamente gleichen jedoch den übrigen Postamenten im und an den Seiten des Beckens, welche sicher Säulen getragen haben.

744 Zusammenfassend hierzu ZANKER 1979; HÖLSCHER 2008, 46–47.

745 HÖLSCHER 2008, 47; folgend MADERNA 1988, 18–80.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 106 Statue des Zeus mit Adler, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3729, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi



Abb. 107 Statue der Artemis, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3731, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi

virtus, einem Ideal, das für alle erreichbar und erstrebenswert ist, wird hierbei die Position des Kaisers über diejenige von ‚Normalsterblichen‘ erhöht und mit der Präsenz von göttlichen oder gottgleichen Kräften gespielt. Diese doppelte Anwesenheit des Kaisers im Bild, menschlich und übermenschlich, ergibt einen tieferen Sinn, wenn man die übrigen im Zusammenhang mit dem Nymphäum gefundenen Statuen betrachtet. Ebenfalls durch den Sturz gebrochen wurden im Bereich des Nymphäums mehrere Statuen gefunden: ein stehender Zeus mit Adler (Abb. 106), eine Diana im Typus Versailles (Abb. 107), ein nackter Jüngling in einer Variante des Typus „Diomedes“ (Abb. 108) sowie im Becken der Kopf einer bereits 1955 in der Säulenstraße entdeckten sitzenden Isis (Abb. 109).⁷⁴⁶

C. Dörl-Klingenschmid nimmt die Zugehörigkeit zumindest der Isis zum Skulpturenschmuck des Nymphäums an,⁷⁴⁷ womit meiner Meinung nach allerdings nicht der gesamte statuarische Schmuck der Fassade erhalten sein muss. Die verschiedenen Geschosse und vor allem die seitlichen Flügelbauten bieten genügend Raum für eine gegebenenfalls noch umfangreichere Galerie. Während der Zeus, die Diana sowie die Isis eindeutig zu identifizieren sind, wurden im Fall des nackten Jünglings verschiedene Identifizierungen vorgeschlagen. Schlägt A. Mansel noch vorsichtig eine Identifikation mit Apollon vor,⁷⁴⁸ lässt das gewählte Darstellungsschema vielfältigere Deutungen von Gottheiten bis hin zu Heroen und Athleten zu.⁷⁴⁹ Die jüngst vorgelegte Identifikation der Statue mit dem pergeischen Gründerheros Machaon⁷⁵⁰ entbehrt zwar jedem ikonographischen Hinweis,⁷⁵¹ jedoch kann dem Gedanken, in dem Jüngling einen wichtigen lokalen Heros zu erkennen, durchaus beizupflichten sein. Mit der Integration dieses lokalen Heros wird, unabhängig von einer sicheren Identifizierung, die ansonsten für die Stadt Perge eher unspezifische Statuenauswahl⁷⁵² – weder wurde für die Diana der Typus der Artemis Pergeia noch für den Zeus der des lokalen Zeus Machaonios gewählt – um ein weiteres identitätsstiftendes Element neben dem nun zu besprechenden zentralen Flussgott erweitert.

Der Flussgott (Abb. 110) lagert, wie eingangs bereits angesprochen, nach links vor der zentralen durchbrochenen Nische über dem einzigen, breiten Wasserauslass. Unterhalb davon schließt sich ein pilasterartig angegebenes hohes Postament an, welches seine Position nochmals stärker betont. Die Statue des Flussgottes liegt *in situ*, weist allerdings nicht unerhebliche Beschädigungen auf. Die Plinthe der Statue, welche den Wasserzufluss überspannt, scheint im vorderen, mittleren und rechten Bereich gezielt abgearbeitet worden zu sein. Zu welchem

746 MANSEL 1975, 370; MANSEL 1975a, 91–92 m. Abb. 59, 60; PEHLIVANER 1996, Kat. Nr. 1 (Zeus), 8 (Diana), 11 (Jüngling), 27 (Isis).

747 DÖRL-KLINGENSCHMID 2001, 228.

748 MANSEL 1975, 91.

749 BRAVI 2011, 313.

750 BRAVI 2011, 313–315, NG 2016, 235 allerdings mit bloßer Übernahme der unpublizierten Dissertation von J. Chi von 2002 aus TRIMBLE 2011, 158 Anm. 78.

751 LIMC Suppl. (1997) 777–780 s. v. Machaon (D. Pandermalis – I. Leventi).

752 TRIMBLE 2011, 232–233; LONGFELLOW 2011, 158–159.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 108 Statue eines Jünglings, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3866, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi



Abb. 109 Statue der Isis, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.3070, A.3279, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi



Abb. 110 Gelagerter Flussgott über dem zentralen Ausfluss des Nymphäum F3 in Perge, Foto: J. Hollaender

Zweck die Veränderungen vorgenommen wurden und in welchem zeitlichen Zusammenhang sie stehen, lassen die Fundumstände nicht erkennen. Daneben ist der aufgerichtete Oberkörper in einer Linie zwischen linker Achsel und rechter Taille oberhalb des Bauchnabels abgebrochen, wobei ein bartloser Kopf aus dem Wasserbecken eventuell zugeordnet werden kann.⁷⁵³ Der unter dem Manteltuch hervorschauende rechte Vorderfuß ist abgebrochen und auch die übrige Statue zeigt eine Reihe kleinerer Beschädigungen. Die Quellurne, auf die sich der Flussgott mit seinem linken Arm stützt, ist zum größten Teil unter dem Manteltuch verborgen und das ausströmende Wasser, im Gegensatz zum überwiegenden Teil der Statue, stark verrieben. Die Benennung des Flussgottes bleibt schwierig, auch wenn, wie zuletzt wiederholt vorgeschlagen,⁷⁵⁴ hier eindeutig der Kestros zu erkennen sein soll. Diese Identifizierung stützt sich – soweit ersichtlich – auf zwei

753 MANSEL 1975a, 84 Anm. 49 berichtet vom Fund eines passenden bartlosen Kopfes mit langen Haaren im Becken. Leider wurde das entsprechende Fragment nicht vorgelegt.

754 A. Mansel äußert sich noch zurückhaltender, vgl. MANSEL 1957b, 84 mit Anm. 49, ihm folgend ÖZDIZBAY 2012, 247 mit Anm. 344. Ohne Benennung bleiben DORL-KLINGENSCHMID 2011, 228; MARTINI 2014, 280. Das Stück fehlt zudem bei KLEMENTA 1993. Die Benennung als Kestros wird zunehmend unkritisch übernommen bei TRIMBLE 2011, 232, LONGFELLOW 2011, 158, NG 2016, 235, KERSCHBAUM 2021, 351.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

Hauptargumente: Auf ikonographische Vergleiche, vor allem mit der Jugendlichkeit des Flussgottes, stützt schon A. Mansel seine Vermutung. Allerdings muss dagegen eingewendet werden, dass die Verwendung eines der beiden Darstellungsschemata – jugendlich, bartlos gegenüber gealtert, bärtig – kaum zur sicheren Identifizierung eines spezifischen Flussgottes dienen kann, da selbst bei einer eher beständigen Motivbeibehaltung Variation möglich bleibt.⁷⁵⁵ Eher mangelt es schon an der Voraussetzung, den hier dargestellten Flussgott eindeutig benennen zu können⁷⁵⁶. Wie eingangs erwähnt, liegt Perge zwar in der Nähe des Kestros (Aksu), welcher auch einer der wasserreichsten Flüsse Pamphyliens ist,⁷⁵⁷ jedoch ist die Stadt und ihr Umland von einer Reihe von Wasserläufen durchzogen. Für die wirtschaftliche Entwicklung und die nahe Anbindung der etwas weiter im Landesinneren gelegenen Stadt ist der schiffbare Kestros⁷⁵⁸ sicherlich von herausragender Bedeutung. Durch die erfolgte Lokalisation des Flusshafens östlich der antiken Stadt in der Nähe des modernen Orts Solak lassen sich nun auch weitere Fragen zur Versorgung der Stadt beantworten. Der Kestros diente als Transport- und Handelsweg der Stadt, war allerdings nicht für die kaiserzeitliche Versorgung mit Trinkwasser vorgesehen,⁷⁵⁹ auch wenn dies wiederholt postuliert wurde.⁷⁶⁰ Die Trinkwasserversorgung wurde von zwei bislang identifizierten Aquädukten sichergestellt. Eine Leitung erreichte die Stadt aus nordwestlicher Richtung etwas südlich des Westtores und versorgte den nördlichen Teil Perges, vor allem die Westthermen, den westlichen Teil der west-östlichen Säulenstraße und als Endpunkt das Nymphäum. Das Wasser fasste die Leitung am Kurşunlu etwa 10 km nordwestlich der Akropolis. Eine genauere Datierung der Leitung ist nicht möglich, lediglich die Rücksichtnahme auf die Palästra des Cornutus⁷⁶¹ und die Datierung des Nymphäums geben einen Hinweis. Die zweite Leitung ist ebenfalls kaiserzeitlich⁷⁶² und wahrscheinlich mit der ersten archäologisch fassbaren Phase der Südthermen⁷⁶³ aus hadrianischer Zeit verbunden. Folgt man der Argumentation von G. Büyükyıldırım, so fasst sie ihr Wasser am Oberlauf des zwischen Perge und Antalya gelegenen Düden. Dieser Wasserlauf ist im Gegensatz zum Kurşunlu, der in den Unterlauf des Kestros mündet und somit demselben Flusssystem angehört, vom Kestros unabhängig und zählt nicht zu dessen Einzugsgebiet.

755 KLEMENTA 1993, 205; gerade der dort beschriebene Fall ist, wie später zu erkennen, in Perge zu beobachten.

756 Die Benennbarkeit von Mansels Vergleichen ist ebenfalls fraglich.

757 MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 166.

758 Strab. 14,4,2.

759 Zuletzt zusammenfassend zur Wasserversorgung MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 163–165 mit Abb. 1; grundlegend dazu ALBEK 1972; BÜYÜKYILDIRIM 1997.

760 LONGFELLOW 2011, 158; ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 315.

761 Zusammenfassend ÖZDIZBAY 2012, 219–232. Inschriftliche Datierung auf claudische oder neronische Zeit.

762 MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 164 mit Anm. 20.

763 ÖZDIZBAY 2012, 232.

Die Münzprägung von Perge ist hinsichtlich der Benennung der Flussgottbilder auch nicht weiterführend. Zwar prägt Perge in severischer Zeit Münzen mit einem gelagerten, jugendlichen Flussgott auf dem Revers,⁷⁶⁴ jedoch ohne weitere Legende. Einzig das pisidische Sagalassos prägt unter Claudius II. Münzen mit gelagertem Flussgott und erläuternder Beischrift.⁷⁶⁵ In Sagalassos wählt man für die Darstellung allerdings die Form des bärtigen, älteren Flussgottes. Weitere benannte Darstellungen des Kestros sind nicht bekannt, so dass nur festgestellt werden kann, dass eine sichere Benennung des Bildes im Nymphäum anhand eindeutiger ikonographischer Elemente nicht möglich ist. Vielmehr bewegt sich die Darstellung derart innerhalb des klassischen Formenspektrums für Flussgottdarstellungen, dass fast von einem generischen Bild gesprochen werden muss. Bezieht man den Aufstellungskontext der Statue mit ein und deutet die räumliche Nähe von Flussgott und einzigem Wasserauslass im narrativen Sinn, so liegt nahe, dass hier der Flussgott selbst sein Wasser der Öffentlichkeit spendet und ihr somit in Verbindung mit dem angeschlossenen Kaskadenbecken zu luxuriösem Eindruck und Wasserüberfluss für die Bewohner verhilft. In dieser Hinsicht ist auch dem Vorschlag von W. Martini zuzustimmen, in dem Flussgott den Gott der Herkunft des Wassers zu erkennen.⁷⁶⁶ Konkrete ikonographische Hinweise oder die Etablierung einer wiedererkennbaren Bildersprache sind, wie angesprochen, nicht zu erkennen, dennoch lässt eine solche Identifizierung vor allem im Zusammenhang mit dem anschließenden Kaskadenkanal (Abb. 111) ein weiteres Bild zu. Der Flussgott, der im Nymphäum nicht nur mit seinem Wasser, sondern auch in seiner anthropomorphen Form erscheint, fungiert als Spender. Auch das räumlich definierte Element des Flussgottes, der Fluss, wird im Zusammenhang mit Nymphäum und Wasserleitung in die Stadt gebracht. Mit dem Kaskadenkanal auf der Hauptstraße, welcher die Stadt in gewisser Weise in zwei Hälften schneidet,⁷⁶⁷ wird der Fluss mit künstlichen Mitteln in die Stadt transferiert. Einzelne Aspekte der Natur, wie starke Strömung und Überschwemmungen, wurden durch hydrologische Einbauten reguliert,⁷⁶⁸ der begrenzende und teilende Charakter wurde jedoch bewusst übernommen, da nur zwei schmale Brücken einen trockenen Übergang von einem ‚Ufer‘ zum anderen ermöglichten. Auch wenn die Benennung nicht zweifelsfrei zu klären ist, lässt sich abschließend feststellen, dass mit der Darstellung das anthropomorphe Bild eines für die Stadt und ihre Bewohner wichti-

764 SNG v. Aulock II (1987) Nr. 4676; BMC Greek Coins Lycia, Pamphylia and Pisidia (1964) 124 Nr. 34; IMHOOF-BLUMER 1923, 333, 401.

765 LIMC VI (1992) 39 Nr. 2 s. v. Kestros (H. Cahn); LESCHHORN 2002, 166. Die Flussgottdarstellungen aus der Münzprägung von Sagalassos bedienen sich unterschiedlicher Bildkonzepte und Ikonographien, vgl. LIMC VI (1992) 39 Nr. 2, 4, 5 s. v. Kestros (H. Cahn). Neben der gelagerten anthropomorphen Gestalt erscheint der Flussgott auch in der älteren Stierform sowie – ebenfalls nicht unüblich – zusammen mit der Tyche der Stadt, zu deren Füßen er in seinem Wasser schwimmt.

766 MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 163 mit Anm. 7.

767 HEINZELMANN 2003, 203.

768 Zu den technischen Details HAUT – VEKEMANS 2017.



Abb. 111 Kaskadenkanal in der Säulenstraße von Perge von der Akropolis aus gesehen, Foto: J. Hollaender

gen Flusses im Zusammenhang mit den übrigen Aspekten des Flusses und seiner Gottheit im öffentlichen Raum zu dessen Schmuck und prestigeträchtigen Wiedererkennbarkeit⁷⁶⁹ eingesetzt wurde. Die zentrale Nische des Nymphäums über dem einzigen Wasserauslass wurde somit mit einer Gottheit besetzt, die einen starken regionalen Bezug hat, sich jedoch nicht nur auf einen Ort begrenzen lässt, wie das für das Bildnis des lokalen Heros in höherem Maße anzunehmen ist. Dennoch sind beide Bilder Ausdruck eines regional-lokalen Identitätsbewusstseins. In Verbindung mit den weiteren Götterbildern, welche bewusst nicht die Ikonographie der lokalen Artemis Pergeia oder des Zeus Manchaonios aufgreifen, sondern in allgemein gültiger olympischer Ikonographie⁷⁷⁰ auftreten, wird somit das Lokale in den übergreifenden griechisch-römischen Kulturraum integriert. Lokale Gottheiten und Heroen stehen zusammen mit den universell gültigen Gottheiten des Römischen Reichs auf einer Stufe, wenn nicht sogar, wie im Fall des Flussgottes, sogar etwas prominenter und werden somit in deren Kreis aufgenommen.⁷⁷¹

769 MARTINI 2015, 283.

770 TRIMBLE 2011, 232; LONGFELLOW 2011, 158.

771 LONGFELLOW 2011, 159–160.

Dass dieser Kreis nicht geschlossen ist, zeigt das Beispiel der Isisstatue (Abb. 109). Die ägyptische Göttin ist seit dem 1. Jhd. v. Chr. von steigender Popularität und ihr Kult verbreitete sich nach der Eingliederung Ägyptens in den römischen Herrschaftsbereich in alle Reichsteile.⁷⁷² Die im Nymphäum F3 in Perge anzutreffende Auswahl von Götterbildern mag in ihrer Einzelauswahl willkürlich erscheinen, zeigt in ihrer Gesamtheit aber die von J. Trimble vorgeschlagene Konstruktion der universellen Gültigkeit des hier zur Schau gestellten Luxus.⁷⁷³ Die beiden Kaiserstandbilder (Abb. 104–105) sind als Ausdruck der Loyalität von Stiftern wie Stadt und als Symbole einer engen Verbindung zum Kaiser zu verstehen. Einer Verbindung, die sich auch in einem wahrscheinlichen Besuch Hadrians auf dem Rückweg seiner zweiten Orientreise und den damit verbundenen weiteren Ehrungen für den Kaiser in der Stadt manifestiert hat.⁷⁷⁴ Im Streben Perges, die angesehenste Stadt Pamphylens zu werden, werden nun lokale Gottheiten, die Überfluss und Luxus in Form von Wasser in der Stadt ermöglichen, sowie ein Heros griechischen Typs mit universell verbreiteten Götterbildern und dem Kaiser selbst vereint. Verbunden mit dem alten Heiligtum der Artemis Pergeia und dessen auch in der Kaiserzeit ungebrochenen Popularität und Asylrechten, wird nicht nur mit dem Nymphäum, sondern in der gesamten Anlage der Säulenstraße vom Torhof und dem Bogenmonument bis hin zum Nymphäum das Bild einer altehrwürdig griechischen, dem Kaiser loyalen und wirtschaftlich prosperierenden Stadt und Bürgerschaft gezeichnet.⁷⁷⁵ Die Stifterbildnisse, die wir uns in der ursprünglichen Ausstattung in den beiden Nischen zu Seiten des Flussgottes vorstellen müssen, werden in die kaiserlich-göttliche Sphäre mit aufgenommen. Sein oder ihr finanzieller Einsatz sind ebenso wie das göttliche Wohlwollen des Flussgottes essentiell für die Bereitstellung von fließendem Wasser (in einem Marmorambiente) und das so implizierte Bild von Luxus und Überfluss.⁷⁷⁶ Zentral aber lagert der Flussgott, die unbestrittene Hauptfigur der Anlage, um sie herum wurden die übrigen Figuren gruppiert. Auch wenn die übrigen Statuen ebenfalls etwas überlebensgroß gestaltet waren,⁷⁷⁷ erreichen sie nicht die Dimensionen des gelagerten Flussgottes,⁷⁷⁸ der folglich allein durch seine Bedeutungsgröße hervorragt. Der lokale Gott steht hier als zentrales, identitätsstiftendes Element im Vordergrund. Der Deutung W. Martinis in dem Bau aufgrund sei-

772 Vgl. Kap. B.II.1.

773 TRIMBLE 1999, 153–154; LONGFELLOW 2011, 159.

774 SAHIN 1999, 145–147.

775 NG 2016, 237.

776 TRIMBLE 2011, 233.

777 Beide Herkulanerinnen sind 1,94 m hoch, der vollständig erhaltene Hadrian mindestens 2,25 m, vgl. INAN – ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, 97; TRIMBLE 2011, 405, 407.

778 Die Maße des Flussgottes sind leider nicht genau publiziert und konnten auch von mir im Rahmen der Autopsie in Perge nicht genau ermittelt werden. Die Plinthe erreicht allerdings mindestens die Breite des dahinterliegenden Zuleitungskanals, welche DÖRL-KLINGENSCHMID 2001, 228 mit 1,90 m angibt. Angesichts der gewinkelt gelagerten Beine und des fehlenden Oberkörpers würde ich eine ausgestreckte Größe des Flussgottes zwischen 2,8–3 m annehmen.

ner Durchgangsfunktion zur Akropolis auch eine Art „Vorpropylon“ zum oberhalb zu verortenden Heiligtum der Artemis Pergeia⁷⁷⁹ zu sehen, ist durchaus zuzustimmen. Die weitere Verknüpfung des Nymphäums mit den innerhalb des Heiligtums willentlich naturbelassenen Karsthöhlen und -quellen und die daraus gefolgerte semantische Subordination des Flussgottes als Wasserspender unter Artemis⁷⁸⁰ widerspricht dem Konzept der Anlage. Wäre eine entsprechende programmatische Aussage durch die Stifter gewollt gewesen, hätte man die Bildauswahl entsprechend modifizieren können. Vielmehr ist durch den nicht zu leugnenden und prominent visuell erfahrbaren räumlichen Zusammenhang die Integration der Götter-, Kaiser- und Stifterbilder des Nymphäums in die pergeische Sakraltopographie gegeben. Diese Integration trägt essentiell zur Propagierung einer kollektiven Lokalidentität in Abgrenzung zu konkurrierenden Orten Pamphyliens bei.

Dass die Ausgestaltung des figürlichen Schmuckes in den weiteren Nymphäen der Stadt andere thematische Schwerpunkte setzt, belegt wiederum die bereits von C. Dorl-Klingenschmid beobachtete individuelle Ausgestaltung von Nymphäumsfassaden, die zumindest in der Kaiserzeit auch keine chronologische auswertbare Themenverschiebung erkennen lässt.⁷⁸¹ So ist der erhaltene figürliche Schmuck des am südlichen Ende der Hauptstraße und der Stadt zwischen den beiden Toranlagen gelegenen Nymphäums der Aurelia Paulina⁷⁸² aus severischer Zeit, mit der Stadtgöttin im Giebelfeld und Statuen der kaiserlichen Familie, wahrscheinlich zu einem Teil durch den persönlichen Hintergrund der Stifterin zu erklären. Als Priesterin der Stadtgöttin bekleidet sie ein hohes Amt innerhalb der städtischen Elite und ihre Verbindung zur Göttin, die Übernahme reichsweit gültiger Darstellungsmuster und die Zurschaustellung der Loyalität zum Kaiser und seiner Familie sind für sie essentielle Elemente ihrer Selbstrepräsentation. In diesem Fall spricht das Wasser selbst als technisch von weit her herangeführtes Element für den Luxus und den Schmuck, den sie so ihrer Heimatstadt bereitet. Eine statuarische Darstellung des Flussgottes in seiner anthropomorphen Form wurde in diesem Fall wohl nicht mehr für notwendig erachtet.

Am Nordwesttor der Stadt wurde 2014 ein weiteres Nymphäum im Zuge der Grabungsarbeiten aufgedeckt.⁷⁸³ Das halbkreisförmige Becken wurde von einer zurückgesetzten Fassade hinterfangen, welche reichlich Raum für die Aufstellung von Plastiken in Nischen geboten hat. Im Zuge der Grabungsarbeiten konnte jedoch nur ein überlebensgroßes Standbild des Caracalla aus dem Bassin des Nymphäums geborgen werden.⁷⁸⁴ Über die weitere Ausstattung kann zum jetzigen Zeitpunkt keine Aussage getroffen werden. Wahrscheinlich wird sich die Ausstat-

779 MARTINI – ESCHBACH 2017, 490–502.

780 MARTINI 2015, 283.

781 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 59–60.

782 MARTINI 2015, 280–282; GLIWITZKY 2010, 35–55; DORL-KLINGENSCHMID 2001, 229–231 Nr. 86–87; MANSEL 1975, 367–369 noch als zwei getrennte Bauten.

783 KARA – DEMINREL 2015, 242–243.

784 KARA – DEMINREL 2015, 248–249.

tung im Rahmen der am Nymphäum der Aurelia Paulina beobachteten Leitlinien aus Loyalitätsbekundung zum Kaiser und Darstellung prominenter Gottheiten bewegt haben.

Im Fall des Nymphäums an der Außenseite des Theaters⁷⁸⁵ lassen sich der Grundriss und die Nischenfolge der aufgehenden Fassade zwar noch rekonstruieren, leider fehlen aber, von einigen Fragmenten der Marmorverkleidung mit Bauornamentik abgesehen, vor allem von einer möglichen figürlichen Ausgestaltung jegliche Befunde. Weiterführende Interpretationen, welche über den allgemeinen städtebaulichen Luxusgedanken und die ostentative Bereitstellung von fließendem Wasser in semiariden Gebieten hinausgehen, lassen sich nicht ableiten.⁷⁸⁶

b Das Theater

Der figürliche Schmuck des Theaters wiederum greift an verschiedenen Stellen Flussgötter als Teil des Bauschmucks auf und soll im Folgenden auf die Aussagewirkung und den semantischen Hintergrund hin untersucht werden. Das Theater von Perge⁷⁸⁷ ist eines der besterhaltenen Gebäude der Stadt und liegt zusammen mit dem Stadion südlich der Stadt, außerhalb der Stadtmauern (Abb. 99).⁷⁸⁸ Die zweigeteilte Cavea besteht aus insgesamt 58 Sitzreihen und ist zum größeren Teil direkt auf dem Felsen des darunterliegenden Hügels angelegt, nur die unteren und seitlichen Bereiche wurden substriert.⁷⁸⁹ Der gesamte Zuschauerraum ist überhalbkreisförmig ausgeführt und mit dem Bühnenhaus verbunden, so dass ein abgeschlossener Baukörper geschaffen wurde. Die Errichtung des heute noch erhaltenen Theaterbaus ist nicht absolut zu datieren. Anhand der Bauornamentik ist allerdings ersichtlich, dass der Bau in seiner ursprünglichen Planung unter Marc Aurel begonnen und zu Beginn der Regentschaft von Septimius Severus vollendet wurde.⁷⁹⁰ In einer zweiten, zeitlich nicht weit entfernten Bauphase wurde das Bühnengebäude in mittelseverischer Zeit grundlegend umgebaut. Es er-

785 MANSEL 1975, 371–372; DORL-KLINGENSCHMID 2001, 226–228 Nr. 84 mit weiterer Literatur.

786 MANSEL 1975, 372. Einzig hingewiesen sei an dieser Stelle noch auf die Verbindung einer statischen Notmaßnahme am Theaterbau in Verbindung mit der Anlage eines Prunknymphäums. Das Skenengebäude wurde wohl durch Erdbeben beschädigt und das Nymphäum parallel davor angelegt, um die Struktur zu stabilisieren.

787 Der Bau selbst ist nicht in allen Teilen vollständig publiziert, ALANYALI 2012 legt den Kentaurenomachie- und Gigantomachiefries vor, ÖZTÜRK 2009 die *scaenae frons*. Für die übrigen Bestandteile, vor allem Dionysosfries und die statuarische Ausstattung, liegt der Vorbericht ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000 vor.

788 ÖZTÜRK 2009, 14–17 zur Situation und Vergleichbarkeit der Anlagen mit weiteren kleinasiatischen Städten.

789 ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 289–290 mit Abb. 3.

790 ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 312; ÖZTÜRK 2009, 91. Wahrscheinlich ist jedoch, dass an dieser Stelle bereits ein Vorgängerbau existiert hat, sofern die von ŞAHİN 1999, 62–64 Nr. 49 vorgelegte Inschrift wirklich auf eine Baustiftung der zweiten Hälfte des 1. Jhd. n. Chr. zu beziehen ist.

hielt eine Erhöhung von zwei auf drei Stockwerke, das Proskenion wurde neu angelegt und einzelne Elemente des ornamentalen Bauschmucks ersetzt.⁷⁹¹ In der letzten Bauphase verfügte das Theater über eine dreigeschossige, durch Säulen gegliederte Tabernakelfassade, die im ersten Geschoss fünf Türen und zwei Nischen aufwies und über der Porta Regia mit einem gesprengten Giebel abgeschlossen wurde (Abb. 112). In den oberen Geschossen werden neun Nischen für das zweite und sieben für das dritte Geschoss rekonstruiert.⁷⁹² Abgeschlossen wurde das dritte Obergeschoss durch einen großen syrischen Giebel in der Mitte und alternierend Rund- und Spitzgiebel über den seitlichen sechs Nischenverkröpfungen. Als Bildträger für größere zusammenhängende Reliefs wurden jeweils die verkröpften Sockelzonen der einzelnen Geschosse, der abschließende syrische Giebel sowie das Mittelstück des gesprengten Giebels über der Porta Regia identifiziert. Teile der übrigen Fassade, gerade die kleinen Giebel über den Nischen aller Geschosse sowie die Friese oberhalb der Architrave, verfügen ebenfalls über figürlichen Schmuck, welcher jedoch deutlich kleinformatiger ist und nicht im narrativen Zusammenhang steht. In den Nischen des zweiten Geschosses sind allem Anschein nach Götterstatuen aufgestellt gewesen.⁷⁹³ Die Auswahl spiegelt das erwartbare Repertoire aus Dionysos, weiteren olympischen Göttern wie Hermes und Hera, populären mythologischen Figuren wie Herakles und Marsyas, die auch vielfach Stoff der Darbietungen waren, sowie regionalspezifischen Elementen, wie der Stadttyche wider. Als Bildthemen für die insgesamt vier in der Theaterfassade verbauten Friese wurden für den am Sockel des ersten Geschosses *in situ* erhaltenen Fries Szenen aus dem Leben des Dionysos gewählt. Im gesprengten Giebel über der Porta Regia wird eine Opferprozession für die Stadtgöttin Perges, Artemis Pergeia, gezeigt, während im zweiten Geschoss eine Kentauro-machie und im dritten Geschoss ein Gigantenkampf die Fassade schmücken.⁷⁹⁴ Für die beiden seitlichen Giebelfelder des abschließenden syrischen Giebels haben sich zwei gelagert dargestellte Flussgötter erhalten (Abb. 113–114).

Die bisherige stilistische Datierung der einzelnen Friese⁷⁹⁵ birgt allerdings weitere Probleme und Fragen zum Baufortschritt und der Ausgestaltung des Theaters. Der stilistisch älteste Fries ist zugleich der unterste, jedoch ist dieser bereits etwa

791 ÖZTÜRK 2009, 90–92.

792 ÖZTÜRK 2009, 23–24.

793 ÖZTÜRK 2009, 90 mit Anm. 333. Die erwähnte Publikation der Statuen ist meines Wissens bislang nicht erfolgt. Auch im Vorbericht ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000 werden Rundplastiken nicht vorgelegt. In ÖZTÜRK 2009, Beil. 8 sind für das erste Geschoss ebenfalls Statuen, Panzer- und Gewandstatuen, angegeben, deren Herkunft und Zuweisung nicht thematisiert werden.

794 Die Position der beiden Friese ist nicht vollständig gesichert, jedoch sind die von ALANYALI 2012, 49 sowie ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 336 vorgebrachten mythologisch-hierarchischen Gründe soweit einleuchtend.

795 Dionysosfries: ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 330 fortgeschrittenes 2. Jhd. n. Chr.; Opferfries: ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 336 Anfang 3. Jhd. n. Chr.; Kentauro-machie und Gigantomachie: ALANYALI 2012, 163–169 250–260 n. Chr.

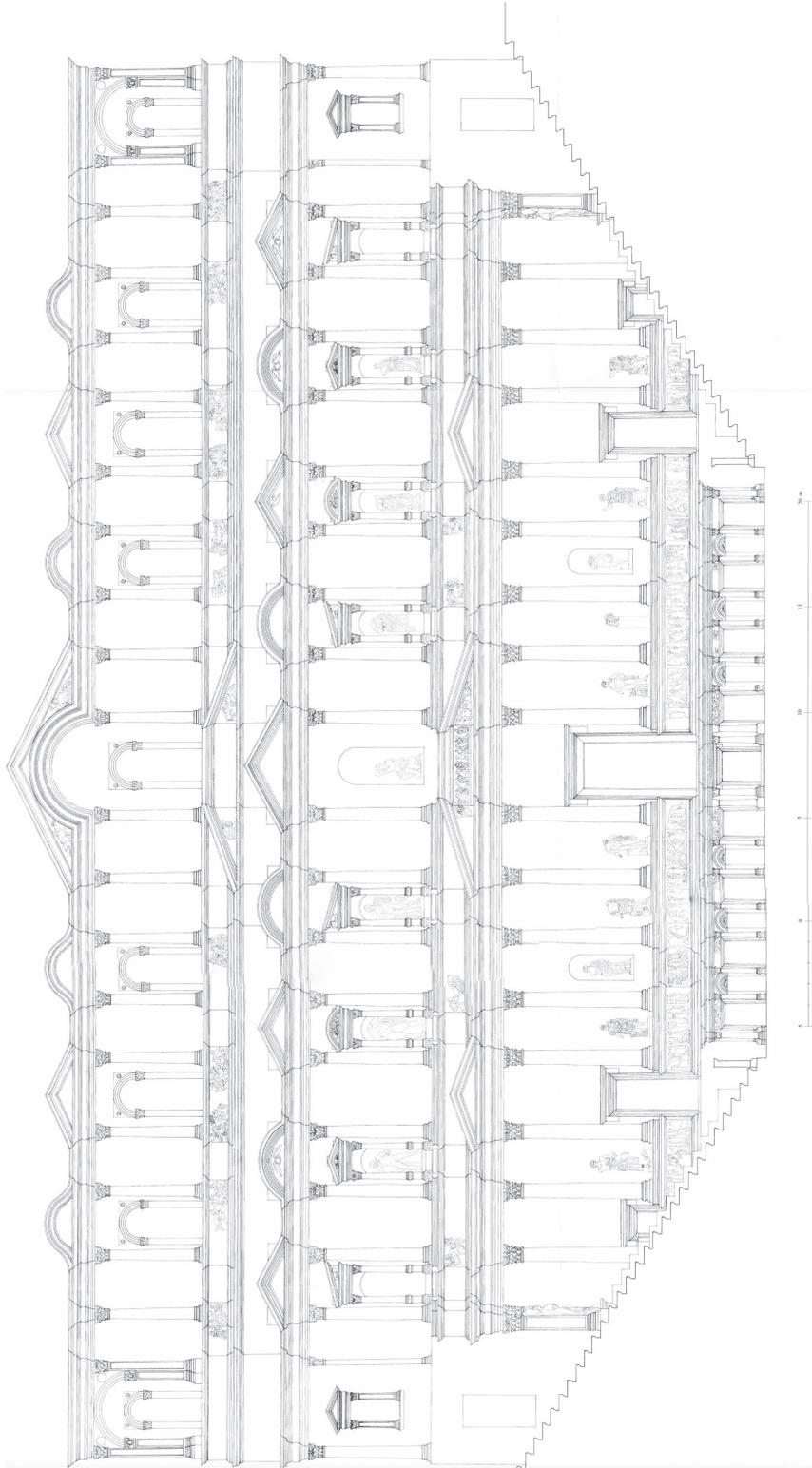


Abb. 112 Rekonstruktion der *scaenae frons* (Phase II) des Theaters von Perge, Zeichnung: A. Öztürk, nach ÖZTÜRK 2009, Beil. 8

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 113 Nördliche Tympanonplatte des zentralen syrischen Giebels im Theater von Perge, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.92.185, A.92.280, A.92.419, Foto: J. Hollaender



Abb. 114 Südliche Tympanonplatte des zentralen syrischen Giebels im Theater von Perge, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.92.396, A.92.543, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi

20 Jahre vor beispielsweise den Kapitellen des zweiten Geschosses oder dem Opferfries ausgearbeitet worden.⁷⁹⁶ Dies würde bedeuten, dass entweder das Theater bereits genutzt und ornamentiert wurde, als die Fassade noch nicht vollständig aufgebaut war, oder die Fassade bereits vollständig stand und das Gebäude auch voll genutzt wurde, jedoch die Ausarbeitung der Bauornamentik und des Opferfrieses noch einige Zeit (und Geld) in Anspruch nahm. Die nochmals spätere Datierung des Kentaumachiefrieses durch H. Alanyali auf einen Zeitpunkt weit nach dem Abschluss der zweiten Bauphase, ist weitaus problematischer, ist er doch im älteren, zweiten Geschoss angebracht, was die Frage aufwerfen würde, ob man nicht darin ein Ersatzstück sehen könnte.⁷⁹⁷ Leider wird die Frage nach der genauen baulichen Anbringung der Reliefplatten in keinem Fall auch nur thematisiert, jedoch erscheint es aus den vorliegenden Rekonstruktionen⁷⁹⁸ möglich, die dünn gehaltenen⁷⁹⁹ Platten des Kentaumachie- wie des Gigantomachiefrieses nachträglich in die Sockel einzufügen. Es wäre daher davon auszugehen, dass immer wieder größere Baumaßnahmen zum Versatz von Stücken am Skenengebäude durchgeführt wurden. Die andere Option, das lange Stehenlassen von Bossen gerade im Bereich der Reliefsockel, birgt demgegenüber große ästhetische Nachteile. Gerade im Fall der von H. Alanyali, wie er selbst zugibt, ohne viel Vergleichsmaterial in gallienische Zeit⁸⁰⁰ datierten beiden jüngeren Friese stellt sich die Frage nach der zeitlichen Lücke. Nach Aussage der Bauornamentik und der stilistischen Analyse der beiden gelagerten Flussgötter des syrischen Giebels – zu nennen ist hier gerade die Haargestaltung, die tiefe Pupillenbohrung und der Bohrerinsatz (Abb. 115–116) zur Akzentuierung der Konturlinien – deutet alles darauf hin, dass die Erweiterung des Bühnenhauses in mittelseverischer Zeit um 220 n. Chr. abgeschlossen war.⁸⁰¹ Bis zur Anbringung der Friese wäre dann an den entsprechenden Sockelzonen entweder ein anderer, heute verlorener Fries zu erwarten oder ein Platzhalter in Form einer undekorierten Verkleidungsplatte. Aus dem Fundmaterial lässt sich, auch aufgrund der starken Zerstörung und Fragmentierung der entsprechenden Bauglieder, kein Hinweis auf die zweite Option ermitteln.

Vielmehr erscheint bei genauerer Betrachtung der am Theater verbauten jüngeren figürlichen Plastik gerade in der Gestaltung von Haaren, Augen, Mundpartie und Inkarnat eine stilistisch hohe Ähnlichkeit zwischen den beiden jüngeren Friesen (Abb. 117) und den beiden gelagerten Flussgöttern.⁸⁰² Einzig auf die akzentuierende Konturlinie wurde in den Friesen verzichtet. Dies hat aller-

796 ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 313; ÖZTÜRK 2009, 91.

797 ÖZTÜRK 2009, 92 schlägt eine nachträgliche Ausführung eines langgehegten Planes vor.

798 ÖZTÜRK 2009, Beil. 8.

799 Die Tiefe überschreitet inkl. des Hochreliefs nicht 20 cm nicht. ALANYALI 2012 gibt leider die Stärke der tragenden Hintergrundplatte nicht an.

800 ALANYALI 2012, 169.

801 ÖZTÜRK 2009, 92; ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 322.

802 Vgl. bspw. ALANYALI 2012, Abb. 140, 141, 145, 147. Auch innerhalb des Frieses treten große Unterschiede in der Haar- und Muskulaturgestaltung auf, vgl. ALANYALI 2012, Abb. 162, 165.



Abb. 115 Detail der nördlichen Tympanonplatte des zentralen syrischen Giebels im Theater von Perge, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.92.185, A.92.280, A.92.419, Foto: J. Hollaender

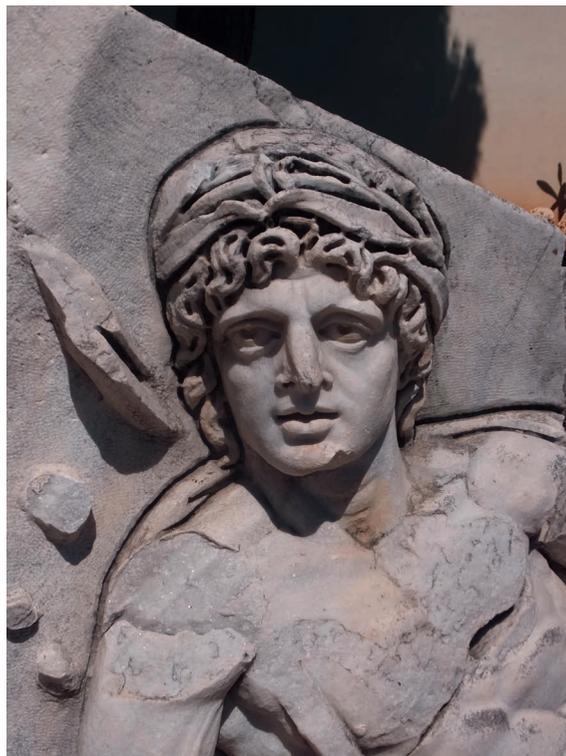


Abb. 116 Detail der südlichen Tympanonplatte des zentralen syrischen Giebels im Theater von Perge, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. A.92.396, A.92.543, Foto: J. Hollaender

dings weniger chronologisch aussagekräftige Gründe, sondern liegt in der Anlage der Reliefs begründet. Die Friesreliefs sind als Hochreliefs angelegt, bisweilen fast rundplastisch gearbeitet und die dünne Hintergrundplatte dient nur als Aufhängung. Statische Funktion haben sie keine. Anders sieht es mit den Tympanonplatten des syrischen Giebels aus: Sie sind flacher gearbeitet und die Figuren treten nur etwa zur Hälfte aus dem Reliefgrund hervor. Die Platten sind um ein Vielfaches stärker und tragen Klammerlöcher an ihren Seiten,⁸⁰³ die sie mit den anschließenden Gesimsblöcken verbanden. Sie haben durchaus eine statische Funktion, welche offenbar zu Lasten der Relieftiefe geht. Der gewünschte Lichteffect größerer Relieftiefe wird offenbar durch die gebohrte Konturlinie simuliert. Es ist daher anzunehmen, dass die beiden jüngeren Friese ebenfalls im Zuge der mittel-severischen Ausstattungsphase gefertigt und verbaut wurden.⁸⁰⁴

803 ÖZTÜRK 2009, 201–202 Nr. 994, 995.

804 Eine Option, auf welche ALANYALI 2012, 166 nach eigener Angabe vielfach hingewiesen wurde, die er aber – trotz der Schwierigkeiten einer sicheren Unterscheidung – verwirft, vgl.



Abb. 117 Helios und Flussgott auf einer Platte des Gigantomachiefrieses vom Theater in Perge, Antalya Arkeoloji Müzesi Inv. 18.23.93, Foto: N. Konukman, Antalya Arkeoloji Müzesi

Zusammenfassend lässt sich daher für das Theater und die hier zu besprechende figürliche Ausstattung Folgendes feststellen: Das Theater wurde um 160 n. Chr. begonnen und mit einer zweistöckigen Fassade ausgestattet. Die zeitnahe Fertigstellung dieses Gebäudes ist nicht unbedingt gesichert,⁸⁰⁵ jedoch wurde das Bühnenhaus in severischer Zeit weiter vervollständigt und auch der Fries über der Porta Regia angebracht. In mittelseverischer Zeit wurde dann das Bühnengebäude, eventuell im Zusammenhang mit der Anlage des Nymphäums F1,⁸⁰⁶ erweitert und das dritte Geschoss aufgesetzt. In diesem Kontext wurden auch die Friese angebracht.

Der Dionysosfries⁸⁰⁷ wurde in der Sockelzone des ersten Geschosses angebracht. Er verläuft mit 65 m Länge über die gesamte Breite der *scaenae frons* und wird durch die fünf Türen der Bühne in sechs Abschnitte unterteilt. Insgesamt 58 Platten von unterschiedlicher Länge führen in zwei weitgehend inhaltsgleichen, doch in Details unterschiedlichen Zyklen den Dionysosmythos chronolo-

auch seine frühere Datierung einer Platte des Gigantomachiefrieses in das 1. Viertel des 3. Jhd. n. Chr. ALANYALI 1996, 386. Auf die fehlenden sicher datierten Vergleichsbeispiele wurde oben bereits hingewiesen. Der Versuch H. Alanyalis, die Erweiterung der Theaterfassade in spät- bis nachseverische Zeit zu datieren, um die Fertigstellung der Friese und damit das Ende der Baumaßnahme in gallienischer Zeit ansetzen zu können, steht im Kontrast zur o. g. Analyse des ornamentalen Bauschmucks und ist daher abzulehnen, ALANYALI 2012, 195.

805 An dieser Stelle ist ALANYALI 2012, 195 recht zu geben.

806 DORL-KLINGENSCHMID 2001, 226–228 Nr. 84.

807 Alle Angaben beziehen sich auf den Vorbericht von J. Inan zum Dionysosfries ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 322–330. Eine vollständige, auch photographische Publikation aller Platten und Fragmente ist bis heute nicht erfolgt.

gisch aus. Beide Zyklen sind spiegelbildlich angeordnet und führen von den im Norden bzw. Süden gelegenen Ecken zur Porta Regia in der Mitte. Die einzelnen Szenen sind jeweils durch unverzierte Rahmen voneinander getrennt. Die jeweils ersten Platten im Norden, bzw. Süden zeigen eine ähnliche Szene aus jeweils zwei Figuren, einer männlichen und einer weiblichen. Die erste Platte des nördlichen Zyklus (Abb. 118) ist zwar in ihren Ausmaßen komplett erhalten, die Oberflächen insbesondere der Figuren sind teilweise aber stark beschädigt. In der linken unteren Ecke erhebt sich ein stark bestoßener Felsen, der zur Bildfeldmitte hin leicht abfällt. Ganz am linken Bildrand und stark beschädigt liegt noch ein mit der Mündung zum Betrachter gefallenes Gefäß,⁸⁰⁸ an welches sich eine männliche Figur anschließt. Aus dem Gefäß fließt wahrscheinlich Wasser, zumindest ist ein kleines Fragment davon noch auf dem Felsen direkt über dem unteren Bildrand erhalten. Die Figur trägt nur einen Mantel um die Beine, welcher die Scham gerade so bedeckt. Der nackte Oberkörper dieser Figur ist leicht zurückgelehnt, aber dennoch aufrecht dargestellt und fast frontal zum Betrachter gewendet. Die linke Seite des Oberkörpers ist stark beschädigt und offenbar gezielt abgearbeitet worden. Sein rechter Arm ist heute verloren, kann aber anhand fehlender Abarbeitungsspuren am Reliefgrund mit hoher Wahrscheinlichkeit auf der heute ebenfalls fehlenden seitlichen Begrenzung rekonstruiert werden. Die Hand lag wahrscheinlich auf dem liegenden Gefäß auf. Der linke Arm ist besser erhalten und führt etwas vom Körper entfernt, jedoch parallel zu ihm zum leicht aufgestellten linken Oberschenkel. Die Hand selbst ist sehr schlecht erhalten, jedoch sind rechts des Arms und Kopfs noch Blätter und Blüte einer Schilfpflanze erhalten. Der zugehörige Stängel kann nur in der Hand gehalten worden sein. Die Beine der Figur sind ebenfalls bestoßen, aber in ihrer Haltung eindeutig nachvollziehbar. Das rechte Bein liegt ausgestreckt auf dem Felsen auf und der bloße rechte Fuß berührt nicht die untere Begrenzung der Platte. Das linke Bein ist, wie erwähnt, etwas angewinkelt und leicht aufgestellt und der zugehörige Fuß hinter dem Mantel verborgen. Der Kopf und das Gesicht sind fast vollständig verloren. Nur am rechten Rand sind noch einige Strähnen des langen Haupthaars zu erkennen. Teile des Barthaars fallen zudem in langen, geraden Strähnen auf den oberen Bereich der Brust und des Schlüsselbeins. Die Identifikation dieser Figur als Flussgottheit wird durch verschiedene ikonographische Elemente ermöglicht. Die Körperhaltung ist zwar vor allem im Bereich des Oberkörpers sehr aufrecht, greift aber das geläufige Motiv des Lagerns auf. Langes, wallend strähniges Haar und ein langer Bart gehören ebenso zu den geläufigen Elementen wie die beiden Attribute, Schilfstängel und das Gefäß, aus welchem Wasser strömt.

Die rechts anschließende, aufrecht stehende weibliche Figur ist ebenfalls in ihrer Körperfront und dem Gesicht stark zerstört. Sie trägt ein unter der Brust gegürtetes bodenlanges Gewand und dazu ein vom linken Arm über die Schulter hinter den Rücken geführtes und anschließend um die Beine gewickeltes Manteltuch. Sie steht mit beiden Füßen auf der unteren Begrenzung der Platte, wel-

808 Die Benennung als Amphore, ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTURK 2000, 323, ist spekulativ.



Abb. 118 Platte Nord 1 des dionysischen Frieses des Theaters von Perge, Foto: N. Hannestad, Hannestad-88-A0618_24979

che somit die Standlinie definiert. Die Haltung ist ponderiert und ihr linkes Bein leicht vorgestellt. Ihr rechter Arm ist in Richtung des Flussgottes erhoben, allerdings kurz nach dem Ellenbogen am Unterarm abgebrochen. Der linke Arm hängt neben dem Körper herab und wird den Mantel vor dem Körper gehalten haben. Der Kopf und das Gesicht sind fast vollständig zerstört, schneiden allerdings in die obere Begrenzung der Platte. Die Frisur kann zu Teilen rekonstruiert werden. Die langen Haare werden im Nacken gebündelt und nach oben in einen Knoten am Hinterkopf geführt. Für den Vorderkopf sind noch Reste eines reifartigen Gegenstandes in der Frisur zu erkennen. Die Benennung dieser Figur als Tyche durch J. Inan⁸⁰⁹ ist zwar nicht so eindeutig wie die Identifikation des Flussgottes, aber dennoch nachvollziehbar. Zwar fehlt in diesem Fall das häufigste Attribut einer Tyche, das Füllhorn, dennoch deutet das zweiteilige bodenlange Gewand mit dem teilweise umgewickelten Himation bereits in diese Richtung.⁸¹⁰ Auch die verwendete Frisur mit Knoten am Hinterkopf und dem diademartigen Haarreif sind geläufige Elemente der zeitgenössischen Ikonographie einer Tyche.⁸¹¹

Beide Gottheiten stehen nicht für sich nebeneinander, sondern interagieren. Tyche streckt ihren rechten Arm in Richtung des Flussgottes. Durch den Bruch ist jedoch jede Vermutung über ein Attribut in ihrer Hand reine Spekulation. Der Flussgott wiederum sitzt aufrecht und verkürzt so den Raum zwischen beiden. Beide Figuren bilden somit eine Einheit, welche allerdings für das weitere Narrativ des Frieses von untergeordneter Bedeutung ist.

Die Darstellung auf der ersten Platte des südlichen Reliefzyklus (Abb. 119) ist etwas besser erhalten. Im rechten unteren Eck ist analog zur nördlichen Platte ebenfalls ein Felsen angegeben, auf dem ein mit Öffnung zum Betrachter gekipptes Gefäß liegt. Wasser strömt aus dem Gefäß über den Felsen in Richtung Bildmitte hinab. Auf dem Gefäß stützt sich eine gelagerte männliche Figur mit dem linken Unterarm ab. Die Figur ist bis auf einen um den linken Unterarm und die Beine gewickelten Mantel, welcher gleichzeitig auch als Auflager dient, nackt. Im Gegensatz zum Flussgott der nördlichen Platte bedeckt der Mantel hier gerade nicht die Scham. Der freiliegende Oberkörper ist halb aufgerichtet und die Muskulatur wurde dezent angegeben. Beide Beine sind unter dem Mantel verborgen und auch nur bis zu den Knien sichtbar. Anschließend verschwinden sie wohl hinter der links anschließenden weiblichen Figur. Der nach links gedrehte, idealisierte Kopf ist in diesem Fall gut erhalten sowie jugendlich und bartlos dargestellt. In den langen Haaren trägt die Figur noch einen Kranz aus Schilfblättern. Sie hält als weiteres Attribut ebenfalls einen dicken Schilfstängel senkrecht in der Rechten, welche den Freiraum zwischen ihr und der ebenfalls nach links gewendeten anschließenden Figur füllt. Auch die weibliche Figur ist besser erhalten als ihr Pendant, lediglich ein Teil des Gesichts, ein Attribut im ausgestreckten rechten Arm und ein weiterer Gegenstand in der Linken sind beschädigt. Sie steht nach links gewendet in der linken Bildfeldhälfte und trägt einen unter der Brust gegür-

809 ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 323.

810 LIMC VIII (1997) 117–118 s. v. Tyche (L. Villard).

811 Bspw. LIMC VIII (1997) 120 Nr. 38a, b s. v. Tyche (L. Villard).



Abb. 119 Platte Süd 1 des dionysischen Frieses des Theaters von Perge, Foto: N. Hannestad, Hannestad-88-A0629_615920

teten Chiton. Darüber hat sie ein Manteltuch von der linken Armbeuge über den Rücken um die Hüfte gelegt. Beide Füße schauen unter dem langen Chiton hervor und tragen Sandalen. Grundsätzlich ist die Kleidung auf beiden Platten fast identisch angegeben. Die linke Hand ragt aus dem Manteltuch hervor und hält einen stark bestoßenen, stabähnlichen Gegenstand, welcher sich anhand der Abarbeitung noch mindestens zum rechten Knie nachvollziehen lässt. Am ehesten ist hier meines Erachtens an ein kurzes Zepter zu denken. Ein Steuerruder, wie es für Tyche oder die verwandten kaiserzeitlichen Darstellungen von Fortuna⁸¹² häufig auftritt, wäre in diesem Fall entweder ungewöhnlich kurz oder würde auf dem ausgestellten rechten Fuß aufliegen. Der nach links gestreckte rechte Arm ist ebenfalls beschädigt. Er ist an der Bildfeldrahmung auf Höhe des Ellenbogens gebrochen und der Unterarm sowie die Hand fehlen. Wahrscheinlich war der Unterarm senkrecht nach oben abgewinkelt, da ansonsten Platzprobleme innerhalb des Bildfeldes auftreten würden. Vom in der rechten Hand erhobenen Attribut ist nur noch das herabhängende Ende einer Blütengirlande mit Taenie zu erkennen. Blütengirlanden sind im Allgemeinen nicht Teil der üblichen Attribute Tyches wie Füllhorn und Steuerruder, daher könnte an dieser Stelle eine lokale Neukomposition zu beobachten sein. Der Kopf ist im Gesicht beschädigt, dennoch lässt sich die Blickrichtung nach links in Richtung der Erzählung des Frieses und des ausgestreckten Gegenstandes feststellen. Die Frisur ist ebenfalls gut erhalten und ähnelt der ihres nördlichen Pendant. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und dann an den Hinterkopf zurück- und hochgenommen, um in einem Knoten zu enden. Jeweils zwei dünne Strähnen fallen auf jeder Seite aus diesem Knoten zurück nach vorne vor die Schultern. Am Vorderkopf ist auf dieser Seite ein verziertes Diadem gut erhalten. Oberhalb des Diadems ist eine weitere Beschädigung am Rahmen zu erkennen. Für eine Mauerkrone⁸¹³ ist das Fragment zu klein, dennoch wäre entweder ein Polos⁸¹⁴ oder ein aus der verwandten Fortuna-Ikonographie entlehnter *modius* denkbar.⁸¹⁵

Auch wenn die dargestellten Figuren sich im Großen und Ganzen ähnlich sind, wurde für die Grundkomposition dieser Platte ein völlig anderes Herangehen gewählt. Hier wenden sich beide Figuren, in erster Linie aber die Tyche in Richtung des weiteren Friesverlaufs. Ein besonderes Interaktionsverhältnis zwischen beiden Figuren lässt sich auf diese Weise nicht darstellen. Dennoch wird das Näheverhältnis von Naturgottheit und Stadttyche ausgedrückt, indem in der ruhigen Szene die stehende Tyche den hinter ihr gelagerten Flussgott im unte-

812 LIMC VIII (1997) 115–141 s. v. Tyche/Fortuna (L. Villard – F. Rausa); MEYER 2006, 391–402.

813 Zur Herkunft der Mauerkrone und der Vergöttlichung von Städten im Vorderen Orient vgl. FITZGERALD 1972; MAIER 2008, 63–69; zur Übernahme in die hellenistische Kunst MEYER 2006, 393–394.

814 LIMC VIII (1997) 121–123 Nr. 46–93 s. v. Tyche (L. Villard).

815 LIMC VIII (1997) 126 Nr. 3 s. v. Fortuna (F. Rausa). Ich würde an dieser Stelle dem *modius* den Vorzug geben. Die Verwendung des *modius* verleiht der Stadtgöttin nochmals einen dezidierten Hinweis auf das fruchtbare Umland und ist im Zusammenspiel mit dem Flussgott, dem Garanten für den Wasserreichtum, von höherer lokaler Relevanz.

ren Beinbereich überschneidet.⁸¹⁶ Ansonsten ist die Szene auf dieser Seite ebenso wenig in die weitere mythologische Erzählung⁸¹⁷ eingebettet wie ihr Gegenstück. Nach den beiden Ortsgottheiten folgen auf den nächsten Platten die Geburt des Dionysos und die Übergabe an die Nymphen. Szenen aus der Jugend des Gottes schließen sich an. Ab der achten Platte erscheint der Gott als Erwachsener und die Szenen werden nicht mehr zwingend spiegelbildlich angeordnet, auch lässt der Erhaltungszustand eine Identifikation der einzelnen Szenen nicht immer zweifelsfrei zu. Die Szenen zeigen neben der Auffindung der Ariadne (9. Platte Nord, 16. Platte Süd), den Gott beim Thiasos oder mit seinem Gefolge bei verschiedenen Tätigkeiten wie Weinlese oder Festen. Den Schlusspunkt der beiden Seiten bildet dann wieder eine spiegelbildliche Komposition zu Seiten der Porta Regia. Hier erscheint der Gott inmitten seines Gefolges und bildet neben einem fulminanten Schlusspunkt des Zyklus gleichsam einen prächtigen Rahmen für den zentralen Zugang zur Bühne. In der zusätzlichen Betonung der Porta Regia ist auch der Hintergrund der Anlage des gesamten Frieses in zwei aufeinander zulaufende, aber inhaltsgleiche Teile zu finden.

Wie eingangs angemerkt, ist die erste Szene für den narrativen Zusammenhang nicht zwingend nötig, dennoch ermöglicht sie nicht nur eine naturräumliche Einordnung durch die Angabe des Flussgottes, sondern geht darüber hinaus. Der Flussgott definiert nicht einen bestimmten Ort, sondern nur den Bereich seines Flusses, von der Quelle bis zur Mündung. Durch die Hinzunahme der Stadttyche wird dieser größere naturräumliche Bereich mit einem bestimmten urbanen Raum vernetzt. Dem Betrachter wird nun die Teilnahme der beiden Ortsgötter und damit die Verortung des mythologischen Geschehens an oder in der Nähe der definierten Orte suggeriert. Für die Darstellung der Ortsgottheiten wird die Bandbreite der ikonographischen Möglichkeiten ausgeschöpft.⁸¹⁸ So ist im Fall der stehenden Tyche auf der südlichen Platte sicher das zusätzliche Zepter oder Ruder als Attribut hinzugekommen. Weitere Aussagen über Attribute, Haargestaltung oder Kopfbedeckung sind aufgrund des Erhaltungszustandes leider nicht möglich. Im Fall des gelagerten Flussgottes sieht es etwas anders aus. Er hält auf jeder Platte einen Schilfstängel in der Hand und auch die Bekleidung unterscheidet sich nur in wenigen Details, wie dem Freilassen der Scham auf der nördlichen Platte. Auch die Haltung ist in Nuancen unterschiedlich, dies wird der unterschiedlichen Konzeption der Figurenkonstellation geschuldet sein.⁸¹⁹ Der augenfälligste Unterschied betrifft aber das dargestellte Alter des anthropomorphen Flussgottes. Erscheint er im nördlichen Zyklus als älterer, bärtiger Mann steht dem ein jugendlich bartloses Gesicht im Süden gegenüber. Die Verwendung

816 Vgl. zum Nahverhältnis von Flussgott und Stadttyche, hier die Tyche nach dem Vorbild der Tyche von Antiochia, vor allem anhand der Münzmotive MEYER 2006, 276–334.

817 Die summarische Zusammenfassung des Friesinhalts nach ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 323–330.

818 Wie im Übrigen auch für den Rest der Friesdarstellungen.

819 Einen Unterschied im Körperbau, wie KLEMENTA 1993, 7, 194 ihn für ihre beiden Haupttypen ausmachen will, ist nicht zu erkennen.

unterschiedlicher physiognomischer Merkmale kann vielerlei Gründe haben. Zuallererst wäre an dieser Stelle an die Darstellung zweier unterschiedlicher Flüsse zu denken. In diesem Fall wäre dann der Ort der Handlung unterschiedlich definiert. Für den Fall, dass auch noch die Tychen jeweils unterschiedliche Orte darstellen sollten, wäre der Handlungsrahmen gänzlich anders verortet. Daraus wäre dann allerdings zu folgern, dass die Darstellung im Theater weniger Ortsbezug darstellen sollte, sondern vielmehr generisch Dionysos als Herren des Theaters und der Darbietungen präsentierte.⁸²⁰ Ginge es allerdings bloß um eine solche Symbolik, wäre, wie bereits festgestellt, die jeweils erste Platte nicht zwingend notwendig für die Entwicklung des Narratives. Es ist daher eher daran zu denken, dass in diesem Fall zumindest die den urbanen Raum definierende Tyche auf die Stadt Perge verweisen soll. Die Stadt wird somit als wichtiger Teil der *koine* definiert, da ihre Umgebung mit dem Dionysosmythos auf diese Weise verknüpft wird. Dieser Verweis auf die griechische Identität Perges ist hier nicht zum ersten Mal spürbar. Bereits im Nordnymphäum kann in der Statue des Jünglings wahrscheinlich ein Gründerheros gesehen werden. Baulich und epigraphisch sicher belegt ist das Bestreben Perges und seiner Euergeten, die griechische Identität in der Hofanlage am hellenistischen Südtor zu propagieren.⁸²¹ Hier erscheinen griechische Heroen des trojanischen Krieges als Gründer der Stadt.⁸²² Der Verweis auf die griechische Gründung ist sicherlich eine Entwicklung, die mit der Integration und der Blüte der Stadt im römisch beherrschten griechischen Osten einhergeht.⁸²³ Gerade die mythologische Welt stellt dabei den verbindenden Teil dar und so ist es nicht verwunderlich, wenn Perge an dieser Stelle seinen Platz in der Welt des griechischen Mythos nochmals unterstreicht. Für den Betrachter wird durch die Darstellung des Mythos, auch im Kontext der Darbietungen und Agone, im Bauschmuck nochmal das Ideal der *παιδεία* eines griechischen Bürgers vermittelt.⁸²⁴ Der unterscheidbar dargestellte Flussgott bietet daher zwei grundsätzlich mögliche Interpretationsansätze. Zunächst kann die unterschiedliche Angabe durchaus intendiert gewesen sein, um zwei unterschiedliche Flüsse darzustellen. Im Zusammenspiel beider Platten mit der Stadtttyche ergibt sich dann das Bild einer Einbettung der Stadt in ein von verschiedenen Flüssen definiertes Umland. Die zweite Möglichkeit besteht darin, in beiden Figuren nur einen Flussgott zu sehen und sich in der Benennung für den wichtigsten Fluss der Stadt, den Kestros, zu entscheiden. Die hierbei auftretenden Probleme hinsichtlich der Benennbar-

820 ALANYALI 2012, 195–196.

821 Zum derzeitigen Forschungs- und Publikationsstand NG 2016, 227–234; zu den Inschriften ŞAHİN 1999, 134–145 Nr. 101–109.

822 Zu den Gründeraktivitäten trojanischer Helden in Pamphylien, Strab. 14,1,27, 14,4,3; Plin. nat. 5,96. Wobei keine der antiken Quellen einen Bezug zu Perge direkt herstellt, vgl. NG 2016, 230.

823 ABBASOĞLU 2001, 176–177 datiert den Beginn in hadrianische Zeit. Meines Erachtens ist dieses Bemühen spätestens ab den ersten Baustiftungen, vgl. Palästra des Cornutus, ÖZDİZ-BAY 2012, 219–223, oder der Baustiftung des Marcus Plancius Rutikius Varus, vgl. ŞAHİN 1999, 62–64 Nr. 49, anzusetzen.

824 MAUPAI 2003, 166.

keit von Flussgötterdarstellung in Perge wurden bereits diskutiert⁸²⁵ und führen zu keinem Ergebnis. Der Grund für eine unterschiedliche Darstellung liegt vielleicht bereits in der beobachteten Konzeption der weiteren Szenen, auch wenn N. Atik für das später noch zu behandelnde Beispiel der beiden Giebelfiguren des oberen syrischen Giebels ein weiteres Erklärungsmodell vorschlägt.⁸²⁶ Hier ist, wenn überhaupt, nur eine thematische Symmetrie feststellbar⁸²⁷ und für die Szenen wurde, sofern sie spiegelbildlich angelegt wurden, unterschiedliche Kompositionen, Attribute von Figuren und sonstige Objekte⁸²⁸ gewählt. Der Aussagegehalt der einzelnen Bilder wird dadurch nicht verändert. Das erzählte mythologische Geschehen bleibt gleich und der Betrachter, sofern er beide Szenen vergleichend betrachtet, sieht nicht zwei inhaltlich verschiedene Versionen des Mythos, sondern bekommt die Kreativität der Bildhauer oder der Auftraggeber vor Augen geführt.⁸²⁹ Diese Leistungsschau wird im Fall der ersten beiden Platten durch die in vielen ikonographischen und kompositorischen Details unterschiedliche Darstellungsweise beider Figuren offenbar. Künstlerische Extravaganz ist der Schlüssel zu exzeptioneller Prachtentfaltung und jedes noch so kleine Detail bringt einen Beitrag zur Funktion der Fassade des Bühnenhauses.⁸³⁰ Hier sollen für alle Besucher, Bewohner wie Gäste, exemplarisch der Wohlstand, die Macht und die Pracht der Stadt abgebildet werden. Das mit der künstlerischen Leistung verbundene Ansehen und Prestige ist wiederum auf das Engste mit der Stadt und Bürgerschaft selbst verbunden und vor dem Hintergrund der innerpamphyliischen Konkurrenz mit Side zu sehen.⁸³¹

Vor dem Hintergrund der Prachtentfaltung und der Darstellung von griechischer *παιδεία* sind auch die beiden späteren Friese der oberen Geschosse zu interpretieren. Im stärker fragmentierten Kentauromachiefries des zweiten Geschosses lassen sich die Themen auf den Fragmenten in drei Gruppen einteilen.⁸³² Neben dem Frauenraub der Kentauren sind der anschließende Kampf zwischen Lapithen und Kentauren sowie, davon gelöst, Kämpfe zwischen Kentauren und

825 Kap. B.III.2.a.

826 ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 317; zur Einordnung des Vorschlags herein denselben Fluss im jahreszeitlichen Wandel zu sehen vgl. MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 163 Anm. 6.

827 ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 323.

828 Vgl. ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 324–325 Abb. 49, 50.

829 In der thematischen Auswahl wird sicherlich dem Auftrag seitens der Bauherren entsprochen. Inwiefern die unterschiedliche Gestaltung der beiden thematisch symmetrischen Hälften aus dem Impetus der Auftraggeber oder der Werkstatt entstammt, mag heute schwer zu entscheiden sein. Sicherlich ist eine sehr nahsichtige Kontrolle, wie sie für stadtrömische Reliefs mit Kaiserbezug anzunehmen ist, vgl. SINN 2010, in diesem Fall nicht zwangsläufig zu erwarten.

830 Vgl. zur Prachtentfaltung und dem dahinterliegenden Schönheitsbegriff MAUPAI 2003, 12–170, 201–202.

831 Zusammenfassend NG 2016, 242–247; MAUPAI 2003, 312–324 zum allgemeinen Phänomen der Städtekonkurrenz in Kleinasien; HEINZELMANN 2003, 217 Tab. 1 mit übersichtlicher Gegenüberstellung der größeren Bauprojekte Perges und Sides.

832 ALANYALI 2012, 117.

Tieren zu sehen. In einer Kentaurenkampfgruppe⁸³³ erscheint zusätzlich Herakles an der Seite der Lapithen und führt einen gefangenen Kentauren. Herakles bildet in dieser kleinen Szene auch den Anknüpfungspunkt zur Welt des Dionysos,⁸³⁴ seine Überwindung der Kentauren führt diese in den Thiasos ein. Im Theater verschmelzen in der Friesdarstellung verschiedene Episoden mit unterschiedlichem Hintergrund zu einem Fries. Der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren wird um dionysische Elemente erweitert und dazu erscheinen Anleihen aus populären Tierkampfscenen. Diese Zusammenführung sollte nicht, wie H. Alanyali versucht, mit einer pointiert politischen Deutung mit Bezug auf Krisenphänomene im Römischen Reich überladen werden.⁸³⁵ Vielmehr werden hier mitunter ältere Vorbilder und Vorlagen neu in einem Fries zusammengeführt. Analytische Stringenz in der Narration hinsichtlich einer tiefergehenden Semantik kann in diesem Fall allerdings nicht ausgemacht werden.⁸³⁶ Vielmehr werden in der Breite bekannte Themen zum Zweck der Darstellung von Zugehörigkeit zur griechischen *koine* zusammengeführt⁸³⁷ und im Sinne einer weiteren Leistungsschau präsentiert. Die Ausarbeitung und Materialauswahl unterliegt wiederum dem Repräsentationsgedanken der Bürgerschaft. Jedes zusätzliche Element des Bauschmucks zeigt die Prosperität und Kultur der Stadt und Bürgerschaft.

Ebenfalls aus dem Dunstkreis der Bedeutung des Kentaurenkampfes, des Sieges der Ordnung über das Chaos, entstammt die Gigantomachie. Zur Lokalisierung und den Details des Kampfgeschehens gibt es, wenig überraschend, in den antiken literarischen Quellen verschiedene Angaben.⁸³⁸ Allen gemein ist der Ursprung der Giganten an einem Ort offen zutage tretenden Vulkanismus, und die, vor allem bei den späthellenistischen und kaiserzeitlichen Autoren – an dieser Stelle vor allem Diodorus Siculus, Strabon und die Bibliothek des Apollodor –, nachzuvollziehende anschließende Ausweitung des Kampfes über die gesamte

833 ALANYALI 2012, 56 K6 m. Abb. 35–37.

834 LIMC VIII (1997), 720 s. v. Kentauroi et Kentaurides (T. Sengelin). Die Verknüpfung mit Herakles wird wahrscheinlich auf verlorene Dionysosdichtung des Hellenismus zurückzuführen sein. Die klassische Bedeutungsebene des Kentaurenkampfes als Symbol des Sieges der geordneten Zivilisation gegen das ungeordnete Wilde und mithin als politisches Statement wird hier um die Ebene der Macht des Dionysos erweitert. Auch im Triumph des Dionysos steht dieser exemplarisch für den Sieg und die Macht der göttlichen Ordnung und die Überwindung und Zähmung des Wilden.

835 ALANYALI 2012, 196.

836 Vielmehr erscheint das auf den ersten Blick sehr pauschale Urteil von T. Sengelin, vgl. LIMC VIII (1997), 719 s. v. Kentauroi et Kentaurides (T. Sengelin), in den Darstellungen sei eine zunehmende Verflachung der Thematik zu erkennen, zutreffend.

837 ALANYALI 2012, 197 schlägt noch die Verbindung der Tierkampfscenen mit einem im dritten Jahrhundert erfolgten Umbau der Orchestra in eine Arena vor. An dieser Stelle erscheint die vorgenommene Verbindung von mythologischen Vorbildern und realer Freizeitgestaltung durchaus attraktiv.

838 In den frühesten Quellen Pind. N. 1,67–69; Aeschyl. Eum. 294; Eur. Herc. 1192–1194; Eur. Ion 987–997; Aristoph. Av. 824; Apoll. Rhod. 3,232–234, 3,1225–1227 erscheint immer Phlegrae als Ort der Geburt und des Beginns des Kampfes der Giganten. Zur Lokalisierung bei Pallene vgl. Apollod. 1,6,1; Strab. 4,4,4–6; Paus. 8,29,1; Steph. Byz. s. v. Φλέγρᾱ.

griechische Welt.⁸³⁹ Flüchtige Giganten werden über Land und Meer verfolgt, Inseln bewegt und neu geschaffen. Die Gigantomachie ist kein lokaler Mythos, sondern wird im gesamten Kosmos verortet.

Bei den Grabungsarbeiten im Theater von Perge wurden ca. 20 Platten des Gigantomachiefrieses in fragmentiertem Zustand geborgen. Nur einige Platten passen dabei aneinander und insgesamt kann anhand des Fundmaterials etwa nur ein Viertel der ursprünglichen Länge rekonstruiert werden. Die Auffindung der Platten in den letzten Kampagnen der Theatergrabung ermöglichte aufgrund der genauen Dokumentation der Lage im Versturz eine bessere Rekonstruktion der ursprünglichen Anbringungsorte.⁸⁴⁰ Die Figuren auf dem Fries sind etwa halblebensgroß und auf 90 cm hohen Friesplatten angeordnet. Die Gesamtkomposition des Frieses lässt sich in zwei Teile aufgliedern, welche sich jeweils von den Rändern in Richtung der Mitte bewegen. In der Mitte ist das Friesband in der Rekonstruktion (Abb. 112) durch einen gesprengten Giebel nur scheinbar unterbrochen. Anhand von Zwickelplatten lässt sich hier ein Friesschmuck gleichen Themas rekonstruieren und H. Alanyalı schlägt für die verlorenen Mittelplatten die Kampfszene des Göttervaters Zeus in einer Quadriga vor.⁸⁴¹ Neben anhand ikonographischer Details leicht zu identifizierenden Gottheiten, unterstützt eine Reihe von weiteren Gewaffneten die Götter im Kampf. Diese können entweder nackt⁸⁴² oder im kurzen Chiton⁸⁴³ gekleidet auftreten. Die Götter selbst kämpfen überwiegend vom Wagen aus oder auf Tieren reitend gegen die schlangennebigen Giganten. Lediglich Athena, Hekate und Isis weichen davon ab und kämpfen wie die weiteren Gewaffneten zu Fuß.⁸⁴⁴ Die Benennung dieser ist nicht eindeutig möglich. Sie verfügen über keinerlei distinktive Attribute und auch die Waffen lassen keine eindeutige Benennung zu. H. Alanyalı schlägt hierfür jeweils lokale Heroen, wie die beiden mythischen Stadtgründer Mopsos und Kalchas⁸⁴⁵ vor. Bis auf die vermutete zentrale Position des Zeus im Feld zwischen dem gesprengten Mittelgiebel, lässt sich anhand der rekonstruierten Abfolge der Szenen⁸⁴⁶ meines Erachtens kaum ein übergreifendes Konzept der Anordnung ausmachen. Zwar sind in einigen Fällen olympische Götter mit engerer Beziehung, wie Ares und

839 Apollod. 1,6,1–2 nennt neben Pallene noch Sizilien, Kos und Nisyrum; Strab 11,2,10 nennt die Kolonie Phanagoria am Schwarzen Meer; Diod. 4,15,1, 4,21,5–7, 5,71,2–6 nennt drei Schlachten, eine in Unteritalien bei Neapolis, eine bei Pallene und eine weitere auf Kreta.

840 ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 336–337; ALANYALI 2012, 125. Leider erfolgte in der Publikation beider Friese keine detaillierte graphische Rekonstruktion der Platten an der Fassade. Der Versuch ALANYALI 2012, Abb. 3 ist kaum verwertbar.

841 ALANYALI 2012, 137.

842 ALANYALI 2012, 136, Abb. 238–250.

843 ALANYALI 2012, 125, Abb. 119–126.

844 Für die Reihung der Platten vgl. ALANYALI 2012, 138; ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 336–337. Nördliche Hälfte: Athena und Heros, Ares, Aphrodite, Helios und Kestros, Kybele, Hekate, Isis, Serapis. Südliche Hälfte: Zwei Heroen, Dionysos, Artemis, Apollon, Poseidon, Selene, Gott/Heros.

845 ALANYALI 2012, 136.

846 ALANYALI 2012, 138; ALANYALI – ATES – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 336–337.

Aphrodite oder Artemis und Apollon auch räumlich näher aneinandergerückt. Jedoch lässt sich auch aufgrund der gleichgerichteten Bewegungsrichtung hin zur Mitte keine Interaktion zwischen den einzelnen Kampfgruppen erkennen. Diese ist, wenn überhaupt, nur innerhalb einzelner Szenen auszumachen. So bekränzt auf einer Platte der südlichen Hälfte Nike den vor ihr in der Greifenbiga fahrenden Apollon.⁸⁴⁷ Die meisten Götter sind zudem nicht aktiv in den Kampf eingebunden, da, sofern sie auf Wagen in den Kampf gezogen werden, die Zugtiere der Wagen wesentlichen Anteil an der Überwindung der Giganten haben. Kämpfen die Götter jedoch zu Fuß, ohne unterstützende Wagen, sind sie auch direkter in den Kampf eingebunden und attackieren, wie im Fall der Isis, den Giganten auch körperlich.⁸⁴⁸

Zurückkommend auf die zu untersuchende Präsenz von Flussgottheiten in den Bildern des Theaters von Perge, ist die Platte des auf einem Viergespann in die Schlacht ziehenden Helios von Relevanz (Abb. 117).⁸⁴⁹ Die Szene selbst ist gut erhalten, da außer einigen kleineren Beschädigungen am Hintergrund nur im rechten oberen Bereich ein größeres Stück abgebrochen ist. Im Vordergrund links unten erscheint der Oberkörper einer Frau mit Manteltuch, welches die Brust jedoch unbedeckt lässt. Der Kopf ist mit einem Kranz bedeckt und leicht nach rechts gewendet. Unmittelbar neben ihr erstreckt sich fast diagonal nach rechts oben ins Bild ragend eine männliche Figur im Manteltuch. Das Tuch ist über die linke Schulter und den Unterleib geschlungen und lässt den Oberkörper unbedeckt. Der bärtige Kopf mit langen strähnigen Haaren ist wie die gesamte Figur nach links gewendet. Sie trägt unter ihrem rechten Arm ein nach vorne gekipptes Gefäß, aus dem Wasser nahezu horizontal vor ihr vorbeiströmt. Anhand dieses Attributs ist die Darstellung sicher als Flussgott identifizierbar.⁸⁵⁰ Der Wasserstrom endet im Mund eines kopfüber gestürzten Giganten, welcher von der geöffneten linken Hand der männlichen Figur am Hals ergriffen und scheinbar mühelos an der unteren Bildkante fixiert wird. Seine Arme hat der Gigant noch abwehrend, aber machtlos erhoben. Direkt hinter dem Flussgott erscheint der Gott Helios im langen Chiton auf seinem Viergespann. Er prescht im Galopp über den gestürzten Giganten hinweg auf einen Zweiten zu, der die Hände bereits abwehrend erhebt. Helios hat beide Arme in ausholenden Bewegungen weit von sich gestreckt. In seiner rechten Hand ist noch ein runder, dünner Griff erhalten. Wahrscheinlich schwang er einst dort eine Peitsche, um sein Gespann anzutreiben. Vor ihm im Wagen steht ein kleiner Erot mit kurzen Locken, welcher wahrscheinlich die heute verlorenen Zügel hielt. H. Alanyalı erkennt in ihm einen

847 ALANYALI 2012, Abb. 200.

848 ALANYALI 2012, Abb. 169.

849 Für die Benennung der einzelnen Figuren vgl. ALANYALI 1996; ALANYALI 2012, 127–128.

850 Der Vorschlag von SIMON 2000, 257, hierin den Okeanos zu erkennen, ist nicht zielführend. Das Vorhandensein oder Fehlen eines Bartes lässt für Perge keinerlei Aussage hinsichtlich der Benennung eines Flussgottes zu. Durch die Angabe der Quellurne wird zudem deutlich, dass es sich um einen Fluss handelt.

Windgott.⁸⁵¹ Vor dem Viergespann und in der Lücke zwischen ihm und dem Gigant schwebt noch eine weitere weibliche Figur. Kopf und Hals sind ebenso verloren wie bei dem neben ihr stehenden Giganten. Mit dem rechten Arm scheint sie das Gespann des Helios zu führen und in ihr soll Eos, die Göttin der Morgenröte, zu erkennen sein.

Das hier verwendete Motiv des Helios im Viergespann im Kontext der Gigantomachie ist seit klassischer Zeit und auch im großen Fries des Pergamonaltars bekannt.⁸⁵² Gewässergottheiten, eingeschlossen Okeanos, treten hingegen äußerst selten in Gigantenkampfdarstellungen auf. In einem der wenigen Beispiele kämpft Okeanos mit seinem Gefolge auf dem Fries des Nordrisalits des Pergamonaltars.⁸⁵³ Die dort gewählte Darstellungsweise – aufrecht stehend und mit ausladenden Armbewegungen den vor ihm befindlichen Giganten attackierend – ist jedoch nicht mit dem hier dargestellten Flussgott zu verbinden. Vielmehr wurde im Fall der pergeischen Darstellung offenbar die bewusste Neuschöpfung eines Bildmotivs angelegt. Wesentliche Elemente wurden dabei grundsätzlich aus der bekannten Ikonographie gelagerter Flussgötter übernommen und in Teilen abgewandelt. Das ausgestreckte Lagern ist für Flussgötter in der Kaiserzeit seit dem Hellenismus wie gezeigt weit verbreitet⁸⁵⁴ und kann bei Bedarf entsprechend den architektonischen oder kompositionellen Rahmenbedingungen in der Grundhaltung leicht variiert werden.⁸⁵⁵ Der fehlende Knick in der Hüfte des Flussgottes fällt daher nicht stark ins Gewicht, er ermöglicht sogar die Identifikation eines weiteren in diesem Haltungsmotiv verschmolzenen Elements. Der Flussgott kann in dieser Situation auch aus dem unteren Reliefrand auftauchend dargestellt sein. In diesem Fall würde dies konzeptionell gut zur Dynamik des hinter ihm vorbeipreschenden Helios in seinem Wagen passen. Die Haltung des Kopfes in einer Linie mit der zugewandten Körperseite und somit dem eigentlichen Kampfgeschehen abgewandt entspricht wiederum dem üblichen Schema Gelagerter. Größere Varianz wird in der Handhabung der Quellurne gezeigt. In Darstellungen gelagerter Flussgötter wird diese, wenn vorhanden, entweder als Stützpunkt des Unterarms, so auch die zu rekonstruierende Haltung des Flussgottes am Nymphäum F3, oder als Attribut in unmittelbarer Nähe⁸⁵⁶ verwendet. Die genaue Positionierung und Einbindung wird im Einzelfall frei gestaltet, gemein ist den Darstellungen mit Quellgefäß jeweils nur die Verwendung als Stütz- und Füllelement im Zwickel zwischen Plinthe und mehr oder weniger aufgerichtetem Oberkörper. Der hier zu beobachtende Transfer des Gefäßes in den anderen Arm ist äußerst

851 ALANYALI 2012, 127.

852 Zusammenfassend ALANYALI 2012, 127.

853 KÄHLER 1948, Taf. 19.

854 Vgl. KLEMENTA 1993, 229–242. Kap. A.1.

855 Vgl. die beiden Flussgötter auf der Südostseite in den Zwickeln über dem Seitendurchgang KLEMENTA 1993, 184 Nr. V 43g, h, Taf. 40,79–80.

856 Vgl. hierzu bspw. Nil im Atrio del Torso Belvedere/Vatikan, KLEMENTA 1993, 22–24 Nr. A 13, Taf. 11,21; Tiber Ostia Museum Inv. Nr. 81, KLEMENTA 1993, 53–54, Taf. 19,37.

selten und platziert das Quellgefäß weiter vom Körper entfernt.⁸⁵⁷ Die umschließende Bewegung um das Gefäß selbst hat durchaus Vorläufer, wie die Gruppe von „Mäander und Nymphe“ aus Milet und heute in Istanbul zeigt.⁸⁵⁸ Der Seitenwechsel der Urne ist jedoch für die Darstellung des Geschehens essentiell, da der Flussgott hier mit der in gelagerten Darstellungen zu relativer Passivität verdammten Hand des abstützenden Arms aktiv wird. Sie fixiert den Kopf des Giganten kopfüber am Boden. Die hierbei gezeigte Leichtigkeit des Unterfangens – die Hand ist nicht geschlossen und der Arm im spitzen Winkel gebeugt – illustriert eindrucksvoll nicht nur physische Kraft, sondern auch totale Überlegenheit, da sich der Gigant mit seinen erhobenen Händen nicht mehr aktiv zur Wehr setzt. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass sich der Flussgott nicht einmal in Richtung seines Gegners wendet. In keiner anderen Darstellung von direkter physischer Auseinandersetzung, sei es zwischen Göttern und Giganten oder zwischen diesen und den angreifenden Tieren, die die Wagen der Olympier ziehen, wurde eine derartige Konzeption von Überlegenheit gewählt. Auch der gegnerische Gigant sticht unter den übrigen Gigantendarstellungen heraus. Die überwiegende Mehrheit der kämpfenden Giganten wird kämpfend, aber unterlegen oder schwer bedrängt dargestellt.⁸⁵⁹ Gestürzte,⁸⁶⁰ sterbende oder bereits tote⁸⁶¹ Giganten hingegen sind selten. Die übrigen Giganten sehen sich auch nur einem Gegner oder einer Gegnergruppe ausgesetzt, wohingegen dieser gleich von zwei Seiten attackiert wird. Das Viergespann des Helios reitet ihn nieder und gleichzeitig ertränkt ihn der Flussgott. Gerade im Akt des Ertrinkens wird nochmals die Macht des Flussgottes dargestellt. Neben der physischen Dominanz über den Giganten kontrolliert der Gott auch noch sein Element: Es fließt zielgerichtet und allen physikalischen Gesetzen trotzend fast horizontal direkt aus dem Quellgefäß genau in seinen Mund. Der Flussgott, welcher untrennbar mit seinem Element verbunden ist, gar in ihm aufgehen kann, kann es durch seine göttliche Macht aktiv im Kampf benutzen und so töten. Er leistet damit an der Seite der übrigen

857 Die entsprechende Ergänzung am sog. Tigris im Cortile del Belvedere/Vatikan, KLEMENTA 1993, 141–142 Nr. U 3, Taf. 34,68, ist frühneuzeitlich. ALANYALI 1996, 385 und ALANYALI 2012, 128 stellt ebenfalls das Fehlen von Vergleichsbeispielen fest. Für Quellnymphen, aber auch Flussgötter ist in der kleinasiatischen Reliefkunst eine entsprechende Variierung belegt, vgl. Kap. B.III.3.a; B.III.4. Abb. 124–125, 127–128, 147.

858 Istanbul Arch. Mus. Inv. Nr. 187; KLEMENTA 1993, 109–110, Taf. 29,57. Vgl. Kap. B.IV.2, Abb. 162.

859 Vgl. bspw. die Isisplatte, ALANYALI 2012, 70–71 Nr. G7, Abb. 169–175; die Platte mit den zwei Heroen, ALANYALI 2012, 76 Nr. G15, Abb. 238–250; ein unterlegener und angegriffener Gigant erscheint im Kampf mit dem Greifen des Apollon, ALANYALI 2012, 73–74 Nr. G12, Abb. 200–212.

860 Unter dem Wagen der Artemis, ALANYALI 2012, 74–75 Nr. G13, Abb. 213–224; unter dem Wagen der Selene, ALANYALI 2012, 72–73 Nr. G10, Abb. 183–190; unter dem Wagen des Poseidons, ALANYALI 2012, 73 Nr. G11, Abb. 191–199.

861 ALANYALI 2012, 72 Nr. G9, Abb. 180–182. Ob der verwundete Gigant noch im Sterben liegt oder bereits tot ist, kann nicht abschließend geklärt werden. Die geschlossenen Augen deuten, ähnlich wie beim Giganten unter dem Wagen der Selene, ALANYALI 2012, 72–73 Nr. G10, Abb. 183–190, darauf hin, dass der Tod bereits eingetreten ist.

Götter und Heroen einen wichtigen Beitrag zur Überwindung der Giganten und zur Aufrechterhaltung der göttlichen Ordnung.

Viele Einzelmotive des Gigantomachiefrieses vom Theater in Perge lassen sich, wie erwähnt, auf bekannte Vorbilder, nicht zuletzt den großen Fries des Pergamonaltars zurückführen.⁸⁶² Für die hier im Fokus stehende Szene gilt dies allerdings nur teilweise. Helios im Wagen begleitet von Eos ist ein bekanntes Motiv, bereits auf der Ostmetope 14 des Parthenon⁸⁶³ und später am Fries des Pergamonaltars⁸⁶⁴ wurde diese Konzeption gewählt. Die Addition des Flussgottes in die Szene ist, wie dargestellt, zwar aus bekannten Einzelementen wie der gelagerten Haltung, dem Quellgefäß oder auch dem stürzenden Giganten zusammengestellt, als solche jedoch neu konzipiert und einzigartig für diese Darstellung geschaffen. Der Flussgott als regional verortbare Gottheit ermöglicht somit die regionale Identifizierung des Geschehens. Gerade in Perge, einer Stadt, in der verschiedene Darstellungen von Flussgöttern eine nicht zu unterschätzende Präsenz im öffentlichen Raum hatten, muss davon ausgegangen werden, in der Darstellung des Flussgottes ein regionales Element des Umlands zu sehen. Die Wahl in der Benennung fällt dabei stets auf den größten Fluss Perges, den Kestros.⁸⁶⁵ Ikonographisch lässt sich die Benennung, wie dargestellt, nicht lösen, jedoch gibt es in diesem Fall Hinweise in der Darstellung selbst. Der Flussgott ist nicht nur bärtig dargestellt, was für ein gewisses Maß an Bedeutungsschwere sprechen kann, sondern auch physisch überlegen und, ausgedrückt durch die Darstellung der totalen Elementkontrolle, mächtig genug, entscheidend in den Kampf einzugreifen. In der Darstellung in Perge dann einen anderen Fluss darzustellen als den größten und für die Stadt selbst wichtigsten, wäre nur sehr schwer denkbar. Der Kestros selbst spielt im Kontext der Kampfdarstellung eine wichtige Rolle. Er ist im Gegensatz zu den Flussgottdarstellungen im Dionysosfries des ersten Geschosses nicht als Beobachter in einer rahmenden Szene ohne besondere narrative Notwendigkeit dargestellt, sondern erscheint inmitten des Kampfgetümmels.⁸⁶⁶ Die Darstellung ist für das Grundverständnis des Gigantenkampfes nicht zwingend notwendig. Den Sieg über die Giganten tragen die olympischen Götter in den literarischen Quellen auch ohne die Mithilfe eines Flussgottes hinweg, dringend benötigt wird als Helfer nur Herakles.⁸⁶⁷ Die im Theater erzählte Version variiert den Stoff des Mythos etwas. Durch die Hinzunahme des Flussgottes Kestros wird der Ort der Gigantenschlacht mit dem wichtigsten Fluss Perges verknüpft und somit die Stadt selbst auf der Landkarte der griechischen Mythologie verortet. Folgt man weiterhin der Interpretation der nicht klar zu benennenden Kämpfer und identifiziert diese als lokale Heroen, so erscheinen die Gründer der Stadt als Hel-

862 ALANYALI 2012, 125–138.

863 BROMMER 1967, Taf. 79.

864 KÄHLER 1948, Taf. 9.

865 ALANYALI 1996, 384–385; ALANYALI 2012, 128.

866 Auch wenn die genaue Position der Platte nicht mit Sicherheit zu rekonstruieren ist, lässt sich anhand der Fundlage jedoch die Position in der Mitte des nördlichen Frieses sichern.

867 Apollod. 1,4,2.

fer und Garanten des Sieges der zivilisationsschaffenden göttlichen Ordnung. In mehreren Instanzen wird dem Betrachter somit die Bedeutung der Stadt und ihre Einbindung in den griechischen Kosmos vor Augen geführt. Beschränkte sich die Verbindung von Perge mit dem Dionysosmythos noch auf die propagierte Verbindung der mythischen Handlung zur hiesigen Natur und zum urbanen Raum, geht man in der Gigantomachie einen Schritt weiter. Hier erscheinen die lokalen Götter und Heroen nicht am Rande, sondern sind handlungsaktiv und gleichwertig mit den olympischen Göttern gestellt.

Den oberen Abschluss des dritten Geschosses der Fassade der *scaenae frons* bildet ein syrischer Giebel (Abb. 113–114).⁸⁶⁸ Im Zuge der Ausgrabung wurden beide Tympanonfelder beschädigt gefunden.⁸⁶⁹ Sie sind jeweils in der Mitte gebrochen, die Spitzen in den Giebelecken sind abgebrochen und dem nördlichen Feld fehlt zudem ein größeres zur Spitze zeigendes Stück. Die Darstellungen im Halbr relief sind jedoch fast vollständig erhalten. Jeweils mit den Füßen in Richtung der äußeren Giebelecke gerichtet, lagern zwei mit einem Manteltuch um die Beine geschlungene männliche Figuren. Der Oberkörper bleibt bis über die Scham nackt und ist leicht aufgerichtet. Die südliche Platte ist besser erhalten und zeigt die Figur mit dem rechten Unterarm auf ein Quellgefäß gestützt, aus welchem Wasser in Richtung der äußeren Ecke fließt. Die rechte Hand hält einen Schilfstängel, der sich über die Schulter fortgesetzt hat. Der linke Ellenbogen ist auf der Seite aufgestützt und die Hand hält ein Füllhorn aufrecht, das knapp unterhalb der Hüfte mit der Spitze auf dem Boden steht. Der jugendliche Kopf ist nicht in Richtung des Körpers gewendet, sondern zeigt leicht in Richtung Mitte. Der Blick erstreckt sich von dort aus der Darstellungsebene heraus in die Ferne. Im Haar ist noch ein Kranz aus Schilfpflanzen zu erkennen. Rechts neben dem Kopf sind in Richtung der oberen Ecke des Feldes noch *puntelli* des verlorenen Schilfstängels und einige Blattreste zu erkennen. Der Dargestellte ist daher durch Haltung und Beizeichen eindeutig als Flussgott zu identifizieren.

Die nördliche Darstellung wiederholt dieses Schema in groben Zügen. Der aufstützende linke Arm ist verloren und auch von einem Gefäß fehlt aufgrund der Beschädigung jede Spur; Reste eines Schilfstängels sind jedoch noch am unteren Plattengrund auszumachen. Ebenso ist der rechte Unterarm abgebrochen und das Füllhorn nur noch als Bruchfläche analog zur südlichen Platte zu erahnen. Der Kopf ist hier etwas stärker zur Mitte gedreht und trägt als augenfälligstes Merkmal in diesem Fall einen Bart.

Es erscheint somit das bereits aus dem Dionysosfries (Abb. 118–119) bekannte Spiel mit einem jugendlichen und einem gealterten Flussgott. N. Atik hat in diesem Fall vorgeschlagen, hierin zweimal denselben Flussgott zu erkennen und die unterschiedliche Altersangabe auf klimatisch bedingte Wasserstandsschwankungen im Jahresverlauf zurückzuführen.⁸⁷⁰ Eine solche Darstellungsweise ist al-

868 ÖZTÜRK 2009, 24, 78–79.

869 ÖZTÜRK 2009, 201–202 Nr. 994–995, Taf. 21,3–4; ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 315–317 Abb. 2.

870 ALANYALI – ATEŞ – ATIK – INAN – ÖZTÜRK 2000, 317.

lerdings nicht weiter bekannt⁸⁷¹ und daher spekulativ. Auch die Benennung nur des jugendlichen Flussgottes als Kestros durch A. Öztürk⁸⁷² folgt der Meinung H. Cahn⁸⁷³ und ist, wie bereits dargelegt, vor allem vor dem Hintergrund der Neufunde im Theater nicht zwingend aussagekräftig.⁸⁷⁴ Es bleiben daher die beiden bereits für den Dionysosfries in Betracht kommenden Deutungsmodelle übrig. Auch an dieser Stelle, dem oberen Abschluss der Fassade, geht es vielmehr darum, die beiden Zwickelfiguren⁸⁷⁵ zwar in Symmetrie wiederzugeben, diese aber durch einzelne Details wie das Alter oder leicht veränderte Körperhaltungen aufzubrechen.⁸⁷⁶ Diese Varianzen sind hier räumlich näher aneinandergestellt als im Dionysosfries und sind meines Erachtens eher mit einem ästhetischen Variationskonzept zu erklären als mit einer intendierten Darstellung zweier spezifischer Flussgötter. Narrative Zusammenhänge oder Interaktion zwischen den Figuren über Blickbezüge oder Gesten sind nicht auszumachen und daher bleibt eine breiter angelegte Semantik im Raum. In kleinasiatischen Theatern stehen zumeist Darstellungen von Gottheiten mit direkterem Theaterbezug im Fokus der bildlichen Ausstattung.⁸⁷⁷ So ist beispielweise im Theater des benachbarten Aspendos Dionysos im oberen Giebel im Relief dargestellt.⁸⁷⁸ Die beiden Flussgötter erscheinen daher an einer Stelle, welche auch mit dem göttlichen Schirmherrn der Darbietungen besetzt werden kann. Diese Komposition unterstreicht nochmals den Stellenwert von Flüssen und Wasser für Perge. Prosperität und Stadtentwicklung hängen maßgeblich vom durch Flussläufe geprägten Naturraum ab. In letzter Konsequenz ist der Bau eines imposanten und prächtigen Theaters auch nur ein Endpunkt dieses Zivilisationsprozesses.

c Zusammenfassung

In Perge stehen Flussgötter, benennbar oder nicht, an zwei Orten im Fokus der öffentlichen Architektur. Im Nymphäum F3, dem Kulminationspunkt der Prachtstraße vor dem Aufstieg zur Akropolis, erscheint ein Flussgott als zentraler Be-

871 MARTINI – BRÜCKNER – ESCHBACH – KELTERBAUM – RECKE 2008, 163 Anm. 6.

872 ÖZTÜRK 2009, 78 m. Anm. 312.

873 LIMC VI (1992) 39 s. v. Kestros (H. Cahn).

874 Kap. B.III.2.a. Der im Rahmen des Gigantomachiefrieses erscheinende Flussgott ist bärtig dargestellt. Aus o.g. Gründen spricht aber sehr viel dafür, in ihm den Kestros als mächtigsten/größten Fluss im Umland von Perge zu erkennen.

875 Als solche haben Flussgötter schon aufgrund der Haltung eine lange Tradition, vgl. nur beispielhaft dazu die beiden liegenden Figuren im Ostgiebel von Olympia, GAIS 1978, 355–356 Abb. 1–2; zum Giebel des Mars-Ultor-Tempels vgl. Kap. B.I.1.4. Durch den hier vorliegenden Fall eines syrischen Giebels fehlt allerdings jeder weitere figürliche Giebelschmuck. Die Randfiguren werden hier gewissermaßen zu den Hauptfiguren. Vgl. Kap. A.1. Abb. 8.

876 Zur optischen Präferenz, Wiedererkennbarkeit und Ästhetik von nur fast symmetrischen Kompositionen WELSCH 2009, 100–103, 114.

877 ISLER 2017, 654.

878 BURMEISTER 2006, 141.

standteil nicht nur der lokalen Götter- und Heroenwelt. Er ist unmissverständlich als Ursprung eines der monumentalsten Ornamente der Stadt, dem Wasserkanal in der Mitte der Straße, erkennbar und spendet so der Stadt natürlichen Luxus und Überfluss. Gleichzeitig wird durch lokal-sakrale Elemente eine kollektive Identität konstruiert und zur Abgrenzung gegen konkurrierende Städte eingesetzt. Diese lokale Identität ist auch in den Darstellungen im Theater der Stadt nachvollziehbar. Stadt und Flüsse definieren den Ort und bilden den Rahmen für den Dionysosfries. Dabei beschränkt sich in dieser Darstellung ihre Rolle noch auf eine nichtnarrative Ortsangabe zum Zweck der Konstruktion einer mythologischen Vergangenheit des Ortes in der griechischen Welt. Diese Anbindung Perges an allgemein gültige, daher verbindende Mythen – und damit in die gemeinsame Geschichte – ist in der Stadt nicht nur im Theater und am nördlichen Nymphäum zu sehen, sondern exemplarisch auch in der hochkaiserzeitlichen Torhofanlage am hellenistischen Tor. Im Theater geht man im Gigantomachiefries noch einen Schritt weiter. Hier wird ein lokal zu denkender Flussgott neben lokalen Heroen in das Narrativ integriert. Er definiert damit nicht nur den Ort des mythologischen Endkampfes, sondern unterstützt durch das Ertränken des Giganten die olympischen Götter nach Kräften. Er tut dies in zweierlei Gestalt: Mit seinem menschengestaltigen Körper hält er den gestürzten Giganten nieder und sein Element macht diesem den Garaus. Der eigene Fluss erscheint den Bürgern somit als wichtiger Akteur des Mythos – als Garant der göttlichen Ordnung –, der ihnen und ihrer Stadt einen Platz im Mythos sichert. Auswärtigen Besuchern gegenüber, mit denen bei Theateraufführungen zu rechnen ist, betont nicht nur die prächtige Ausstattung des Theaters die wirtschaftliche Prosperität der gastgebenden Gemeinde, sondern das Bildprogramm akzentuiert daneben die myth-historische Relevanz des Ortes. Beide Faktoren fließen gleichermaßen in das Prestige einer Stadt ein. Die Giebelreliefs im oberen Bereich der Fassade bilden den Kulminationspunkt der Ausstattung, in welcher sich eine graduelle Steigerung der Bildrollen der Flussgötter ausmachen lässt. An diesem prominenten Ort sind sie Hauptfiguren und erscheinen dem Publikum als Garanten der szenischen und musischen Darbietung. Flüsse, ihr Wasser und ihre Götter sind in Perge nicht nur als Ornament des öffentlichen Raumes zu erkennen,⁸⁷⁹ sondern darüber hinaus als Bedingung und Unterpfand einer blühenden Polis.

3 Die Herrin der Nymphen: Hierapolis

Das phrygische Hierapolis liegt auf einer Felsstufe an der Nordostseite eines breiten Tals, welches vom Lykos durchflossen wird. Innerhalb des kaiserzeitlichen Stadtgebietes liegt eine auch heute noch aktive heiße Mineralquelle, die einen erheblichen Materialausstoß aufweist und maßgeblich zur Versinterung des Areals beiträgt.⁸⁸⁰ Diese Existenz einer bereits in antiker Zeit berühmten und als Natur-

879 MARTINI 2015, 283.

880 HUMANN 1898, 2–3 mit anschaulicher Beispielrechnung.

wunder und Plutonium verehren⁸⁸¹ heißen Quelle charakterisiert das gesamte obere Mäandertal und das Lykostal als seismisch sehr aktive Zone.⁸⁸² Auch die charakteristischen weißen Kalksinterterrassen sind das Produkt dieser Quelle. Der Fluss hat im Tal eine fruchtbare Ebene geschaffen, die auch heute noch intensiv landwirtschaftlich genutzt wird.

In der Antike war das Lykostal spätestens ab dem Hellenismus dicht besiedelt, neben Hierapolis sind hierbei vor allem Laodikeia und Herakleia zu nennen.⁸⁸³ Die Gründung und hellenistische Geschichte lassen sich nur anhand epigraphischer Quellen grob skizzieren. Gegründet als seleukidische Militärkolonie, wahrscheinlich unter Antiochos I., erhielt die Siedlung bald darauf das Stadtrecht.⁸⁸⁴ Nach dem Frieden von Apamea und dem Sieg Roms und seiner Verbündeten über Antiochos III., fielen dessen kleinasiatische Besitzungen größtenteils an die Attaliden. Nach der Übertragung des attalidischen Königreichs an die Römer und der Einrichtung der Provinz *Asia* war Hierapolis bis auf eine kurze Ausnahme Teil dieser Provinz.⁸⁸⁵ Aus den historischen Quellen sind gerade für das 1. Jhd. n. Chr. mehrere Erdbeben belegt, welche zu größeren Zerstörungen in Hierapolis und den Nachbarstädten geführt hatten.⁸⁸⁶ In Hierapolis hatten diese offenbar auch eine kleinere Verlagerung des Siedlungsschwerpunktes zur Folge.⁸⁸⁷ Die heutzutage noch stehenden Ruinen wurden erstmals von C. Humann am Ende des 19. Jhd. ausführlicher vorgestellt⁸⁸⁸ und großflächige Ausgrabungen werden seit 1957 von der *Missione Archeologica Italiana a Hierapolis di Frigia* durchgeführt. Die Anlage des kaiserzeitlichen Straßenplans von Hierapolis (Abb. 120) erfolgte in flavischer Zeit und teilte die Stadt in regelmäßige langrechteckige *insulae* ein.⁸⁸⁹ Der anschließende kaiserzeitliche Ausbau der Stadt im 2. Jhd. n. Chr. kulminierte schließlich in severischer Zeit in der Umgestaltung der *scaenae frons* des Theaters und der Anlage eines monumentalen Nymphäums an der Rückwand

881 Strab. 13,4,14; Vittr. 8,3,10; Dio. 68,27; zusammenfassend HUMANN 1898, 38–39; RITTI 1985, 16–22.

882 Vgl. Strab. 12,8,16–17.

883 CORSTEN 1997, 1.

884 KOLB 1974, 269–270. Anhand der Phyleninschriften im kaiserzeitlichen Theater liegt eine seleukidische Gründung nahe. Allerdings lässt sich anhand der Phyllennamen keiner der in Frage kommenden Antiochoi eindeutig als Gründer bestimmen. Die Wahl des Platzes ist wohl in der Sicherung des oberen Mäandertals gegen Galatereinfälle und als Handelsstützpunkt begründet.

885 HUMANN 1898, 23.

886 Zusammenfassend und mit einer Zusammenstellung der literarischen Quellen HUMANN 1898, 23–24.

887 HUMANN 1898, 6.

888 HUMANN 1898. Die Auffassung des nördlicher gelegenen Theaters ist allerdings wohl nicht in diesem Zusammenhang zu sehen. Die Anlage des Baus ist in das frühe 2. Jhd. n. Chr. zu setzen und somit zeitlich parallel zu dem anderen existierenden Theater der Stadt, ISLER 2017, 339; SCARDOZZI 2012, 234.

889 D'ANDRIA 2001, 99; D'ANDRIA – SCARDOZZI – SPANÒ 2008, 34–39.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

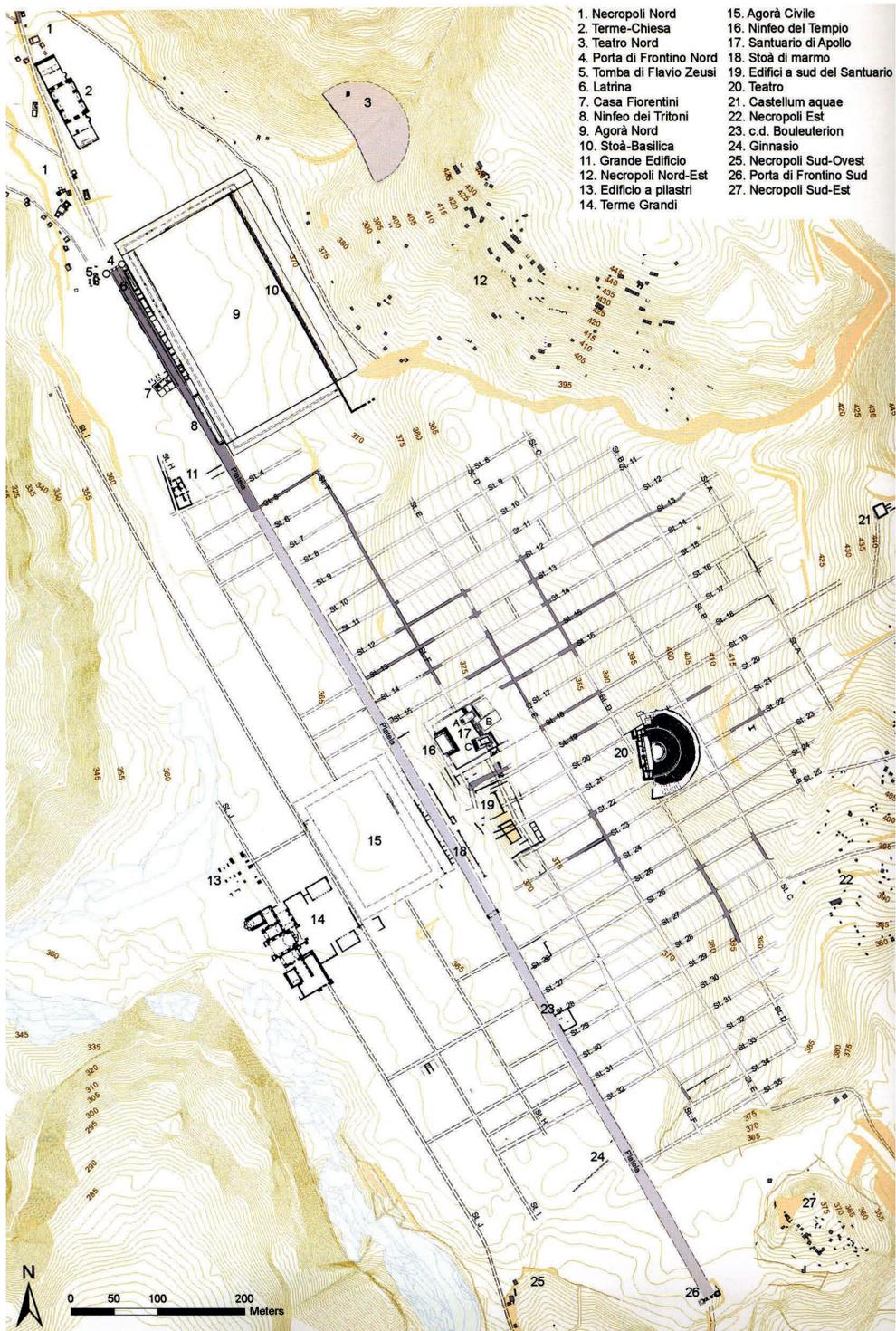


Abb. 120 Stadtplan des kaiserzeitlichen Hierapolis, Planzeichnung: Archivio MAIER, nach D'ANDRIA – SCARDOZZI – SPANÒ 2008, 35 Abb. 4

der Agora zur Ost-West-Hauptstraße hin.⁸⁹⁰ Im Folgenden soll das Augenmerk auf den figürlichen Bauschmuck dieser beiden Bauten gelenkt werden.

a Das *Ninfeo dei Tritoni*

Von 1994 bis 2001 wurde das insgesamt 65 m lange *Ninfeo dei Tritoni* durch die italienische Mission von den Sinterschichten befreit, die gefundenen Bauglieder im Anschluss ausgewertet und unter der Federführung von L. Campagna vorgelegt.⁸⁹¹ Das Nymphäum kann folgendermaßen rekonstruiert werden: Um ein einzelnes großes und in der Grundform langrechteckiges Wasserbecken erhebt sich an drei Seiten eine dreistöckige Fassade (Abb. 121–122) mit vorgestellten Säulen.⁸⁹² Das komplette Gebäude wurde, von wenigen marmornen Ausnahmen abgesehen,⁸⁹³ aus Travertinblöcken errichtet und schließlich mit Marmor verkleidet. Säulen, Kapitelle und weiterer Architekturschmuck bestanden ebenfalls aus Marmor. Die noch erhaltenen beiden Risalite haben jeweils eine zentrale Nische, die zur Aufstellung einer überlebensgroßen Statue gedient haben wird. Aufgrund der älteren, fragmentarisch erhaltenen Bauinschrift kann das Nymphäum in die Zeit der Statthalterschaft des C. Aufidius Marcellus⁸⁹⁴ zwischen 220 und 221 n. Chr. datiert werden.⁸⁹⁵

Vom Architekturschmuck haben sich neben Kapitellen und Gebälkteilen auch figürliche Relieffriese erhalten. Hierzu gehören kleinere Tympanonplatten mit den namensgebenden Tritonen sowie Götterbüsten von Apoll und

890 D'ANDRIA 2001, 108, 111.

891 CAMPAGNA 2018; CAMPAGNA 2012; D'ANDRIA 2011, 151; CAMPAGNA 2007, 311; CAMPAGNA 2006, 387–390. Ein, nebenbei bemerkt, sehr anschauliches Beispiel dafür, dass auch Presslufthammer in der modernen Grabungstechnik zu gewinnbringendem Einsatz gebracht werden können.

892 CAMPAGNA 2012, 555; CAMPAGNA 2007, 314 Abb. 3, 4 noch mit einer zweistöckigen Fassade. Die dreistöckige Fassade, von CAMPAGNA 2006, 388 bereits angedacht, konnte erst nach der Analyse aller erhaltenden Bauglieder sicher identifiziert werden, CAMPAGNA 2018, 211–231, 256–258. Die geringe Menge an erhaltenen Architekturteilen, vor allem fehlen fast alle Basen, alle Säulen oder Pilaster sowie Kapitelle, lassen die entsprechenden Computerrekonstruktionsversuche oberhalb der Postamente sehr hypothetisch ausfallen, vgl. CAMPAGNA 2018, 256 Abb. 289, 552–553 Abb. 643–646. In Rekonstruktionszeichnungen wird daher auf die dritte Ordnung verzichtet, vgl. CAMPAGNA 2018, Beil. 4.

893 CAMPAGNA 2006, 388.

894 PIR² A 1389.

895 Zur Bauinschrift CAMPAGNA 2018, 521–532; RITTI 2017, 527–534; die bei CAMPAGNA 2007, 317; sowie RITTI – MIRANDA – GUIZZI 2007, 590, vorgelegten Fragmente gehören zu einer fast wortgleichen späteren Fassung der Inschrift unter Severus Alexander, CAMPAGNA 2018, 532–536; RITTI 2017, 532–538 Abb. 28. Über die Gründe für eine doppelte Dedikationsinschrift lässt sich nur spekulieren. Denkbar wäre vor allem ein erneuter Loyalitätsbeweis der Stadt für den neuen Kaiser. Die alte Inschrift kann in diesem Fall selbstverständlich am Monument bleiben, da die dynastische Folge nicht durchbrochen wurde.



Abb. 121 Rekonstruktion des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Zeichnung: L. Campagna, Archivio MAIER

Artemis,⁸⁹⁶ daneben eine Reihe von figürlichen Friesfragmenten mit verschiedener Thematik. Anhand der Maße und der Randprofile lassen sich das Fragment, das die Kampfgruppe eines Greifen mit einem Giganten darstellt,⁸⁹⁷ mit einem Fragment verbinden, welches die Verwandlung der von Apoll verfolgten Daphne zeigt.⁸⁹⁸ Eroten in Kampfszenen mit Greifen und Löwen und vegetabile Ranken zieren weitere Reliefblöcke, welche aufgrund des oberen Abschlussprofils – Astragal, ionisches Kyma und abgesetztes Palmettenkyma – und der konkaven Gesamtstruktur den unteren Geschossen nicht zuweisbar waren.⁸⁹⁹ Sie werden nun verschiedenen konkaven Rücksprüngen zwischen den Giebeln des zweiten Geschosses zugewiesen und bilden den Bildschmuck des Postamentes des dritten Geschosses.

896 CAMPAGNA 2018, 455–467 Abb. 528–551; D’ANDRIA 2011, 158–159 Abb. 10.13–10.16; CAMPAGNA 2007, 319 Abb. 7.

897 CAMPAGNA 2018, 469–472 Abb. 555; D’ANDRIA 2011, 159 Abb. 10.17, Block NT 14.

898 CAMPAGNA 2018, 467–469 Abb. 552; D’ANDRIA 2011, 159–160 Abb. 10.18, Block NT 15. Die bauliche Position des Frieses wird in den durchbrochenen zentralen beiden Giebeln der Anlage angenommen, CAMPAGNA 2018, 466–467.

899 CAMPAGNA 2018, 472–487; CAMPAGNA 2007, 317–319 Abb. 9.

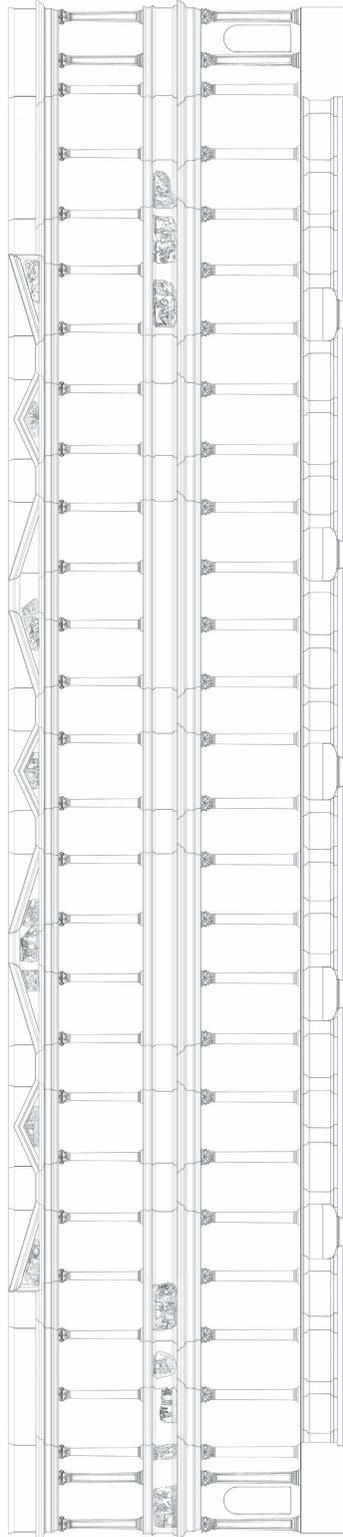


Abb. 122 Maßstäbliche Rekonstruktion der unteren beiden Geschosse des *Nirfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Zeichnung: L. Campagna, Archivio MAIER

Die weitaus größte Gruppe an Relieffragmenten machen Blöcke mit der Darstellung von Amazonenkampfszenen sowie sitzenden, gelagerten und stehenden weiblichen sowie männlichen Figuren aus.⁹⁰⁰ Die Zusammengehörigkeit dieser unterschiedlichen Szenen zu einem Friesband dokumentiert der Fund eines Eckblockes, welcher beide Szenen vereint.⁹⁰¹ Die erhaltenen Relieffragmente sind ca. 1 m hoch und am oberen Rand mit einem Blattkymation abgeschlossen, während der untere Bildfeldrand schmucklos bleibt.⁹⁰² Angaben zur ursprünglichen Länge der einzelnen Relieffragmente sind meines Erachtens nicht möglich, da keiner der erhaltenen Blöcke an beiden Schmalseiten erhaltene Stoßkanten aufweist.⁹⁰³ In den Amazonenkampfszenen kämpfen berittene und abgesessene Amazonen gegen Griechen zu Fuß. Neben den Kampfszenen zeigen mindestens zwei Fragmente eine dem Kampf vorrausgehende Szene,⁹⁰⁴ in der die Amazonen beruhigt in einer Reihe neben ihren Pferden stehen. Am ehesten wäre hier an eine Darstellung des Aufgebots beider Parteien zu denken, welches für die Griechen verloren gegangen sein muss. Die Amazonen sind mit einem unter der Brust gegürteten Chiton, welcher die rechte Brust unbedeckt lässt, bekleidet und kämpfen mit Doppeläxten. Ihre griechischen Gegner hingegen tragen Muskelpanzer und Waffenrock sowie Beinschienen und einen Helm mit großem Helmbusch. Als Waffen stehen ihnen neben Schwertern vor allem Lanzen zur Verfügung, während Rundschilder zum Schutz eingesetzt werden. Das eigentliche Kampfgeschehen ist lebhaft ausgestaltet und doch von einer gewissen Redundanz in den gewählten Motiven. So wird beispielsweise auf Block AM 2⁹⁰⁵ (Abb. 123) zweimal ein fast identischer Aufbau aus vorbeireitender und sich umwendender Amazone und stehendem Griechen gewählt. Der Kampf selbst ist nicht entschieden. Auf den erhaltenen Fragmenten wird auf die Darstellung Gefallener verzichtet, wenn man von dem verendeten Pferd auf Block AM 3⁹⁰⁶ absieht, und auch die Initiative in den einzelnen Kampfgruppen ist über beide Parteien verteilt.

Mit der Amazonenkampfdarstellung im Fries verbunden sind, wie erwähnt, Abschnitte,⁹⁰⁷ die nicht kämpfende, männliche und weibliche Figuren zeigen.

900 CAMPAGNA 2018, 408–451, Block AM 1–15, Block PF 1–10; D'ANDRIA 2011, 153–157, Abb. 10.3–10.12, Blöcke NT 1–13. Insgesamt konnten von der Amazonomachie zehn größere Blöcke und fünf kleinere Fragmente identifiziert werden. Die Serie der Flussgötter und Nymphen beschränkt sich auf sieben größere Blockfragmente und drei kleinere Bruchstücke. Zur Dokumentation SEMERARO – PECERE 2006. Zu den Amazonenkampfszenen auch GENOVESE 2009. Im Rahmen dieser Arbeit wird das Augenmerk auf die aussagekräftigeren Blöcke PF 1–7 gelegt und diese entsprechend besprochen.

901 CAMPAGNA 2018, 438–439 Abb. 501–502, Block PF 1; D'ANDRIA 2011, 153.

902 D'ANDRIA 2011, 151 Anm. 8.

903 Das längste erhaltene Fragment, AM 4, misst eine Länge von ca. 2,30 m, D'ANDRIA 2011, 153 Anm. 13. Keines der nun zu besprechenden Fragmente erreicht ungefähr diese Dimensionen.

904 CAMPAGNA 2018, 420–426 Abb. 472, 477, Blöcke AM 4–5; D'ANDRIA 2011, 153–155, Abb. 10.7, Blöcke NT 3, 7.

905 CAMPAGNA 2018, 411–414 Abb. 461, Block AM 2.

906 CAMPAGNA 2018, 415–420 Abb. 465–466.

907 CAMPAGNA 2018, 438–454, Blöcke PF 1–10.



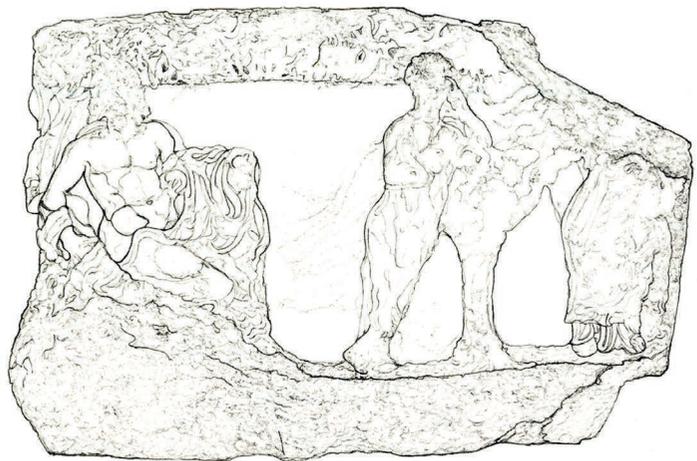
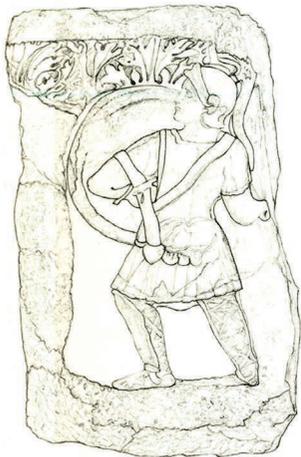
Abb. 123 Block AM 2 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: T. Ismaelli, Archivio MAIER

Die bauliche Verbindung beider Friese zeigt, wie besprochen, der Block PF 1.⁹⁰⁸ Der Block (Abb. 124) ist beschädigt und zum rechten Verlauf der Frontseite stärker abgerieben und gebrochen. Die Darstellung auf der linken Schmalseite ist insgesamt besser erhalten. Es orientiert sich ein bewaffneter Grieche nach links in Richtung der beschädigten aber noch erkennbaren Stoßfläche des Anschlussblockes. Er trägt den Schild erhoben und den Waffenarm zurückgenommen, um auf diese Weise zum Angriff überzugehen auch wenn seine Gegnerinnen nicht zu sehen sind. Auf der Frontseite, getrennt durch einen verwitterten Steg und die Rücken an Rücken angelegte Komposition, zeigt sich ein anderes Bild. Nach rechts, leicht aufgerichtet, aber gelagert zeigt sich auf einem Felsuntergrund eine männliche Gestalt mit Mantel um die untere Lenden- und Beinpartie. Im Bereich des rechten Armes hat sich eine stark verwitterte und verriebene Masse erhalten, welche in der Umzeichnung (Abb. 125) als Mantelangebe gedeutet wird, vielmehr allerdings aus Gründen der Gewandstruktur und des Vergleiches mit PF 3 als Quellurne zu sehen ist. Der Kopf ist völlig zerstört, so dass über die Wendung oder Blickrichtung keine Aussagen getroffen werden können. Mit einigem Abstand nach rechts folgt eine, stark verwitterte weibliche Figur im langen Gewand. Sie lehnt sich gegen eine niedrigere, rechteckige Struktur, die vielleicht ebenfalls

908 CAMPAGNA 2018, 438–439 Abb. 501–504, Block PF 1.



Abb. 124 Schrägansicht von Block PF 1 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: T. Ismaelli, Archivio MAIER



0 50 cm

Abb. 125 Umzeichnung von Block PF 1 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Zeichnung: R. Burgio, Archivio MAIER

eine Quellurne getragen hat.⁹⁰⁹ Abschließend erscheint noch der Unterkörper einer weiteren stehenden Figur im langen Gewand. Hier sind keine gesicherten Aussagen über das Geschlecht möglich. Grundsätzlich ergibt sich in dieser Darstellung ein Nebeneinander der Figuren ohne weiteren erkennbaren kommunikativen, interaktiven oder narrativen Zusammenhang.

Block PF 2⁹¹⁰ ist ein schmales, und im oberen Bereich völlig zerstörtes Fragment (Abb. 126). Noch zu erkennen sind zwei weibliche Gestalten in unter der Brust gegürteten Chitonen mit zusätzlichen Mänteln um die Hüfte und eine Armbeuge. Beide sind frontal auf den Betrachter hin ausgerichtet und bis auf die völlig verlorenen Köpfe von mittlerem Erhaltungszustand. Die linke Figur sitzt etwas erhöht auf einer natürlichen Felsangabe und hat beide Arme seitlich entlang des Oberkörpers nach unten geführt. Eine Tätigkeit mit den Händen ist aufgrund des Erhaltungszustandes nicht auszumachen. Zwischen ihr und der rechts folgenden Figur liegt auf einem Felssockel im Hintergrund eine nach vorne gekippte Quellurne aus der ein geringer Wasserfluss zu erahnen ist. Die rechts anschließende weibliche Figur steht in leicht ponderiertem Stand mit linkem Spielbein vor dem im Hintergrund weiterzudenkendem Felssockel. Kopf und die rechte Hälfte des Oberkörpers sind verloren, aber die Haltung des linken Armes ist gut nachvollziehbar. Er ist erhoben und wird der links von ihr stehenden ersten Figur zur Schulter geführt und kommt mit der Hand auf dieser zum Liegen. Dieses führt ein Element der physischen Nähe, Verbundenheit oder Unterstützung in die Bildkomposition ein.⁹¹¹ Die leicht erhöhte Sitzposition der linken Figur, sowie das Fehlen einer nahen Quellurne lässt darüber hinaus die Überlegung zu, ob in diesem Fall gleichwertige und gleichartige Figuren dargestellt sind.

Der Block PF 3⁹¹² ist ein Fragment, dessen weiterer Zusammenhang nicht mehr geklärt werden kann (Abb. 127). Zu erkennen sind auf dem erhaltenen Reliefgrund noch die Reste zweier Figuren. Beginnend am linken Bruchrand lehnt auf schrägem Felsgrund eine halbnackte männliche Figur. Der rechte Arm ist hinter den, in Dreiviertelansicht wiedergegebenen, Körper gebracht und stützt den Oberkörper dort zusätzlich ab. Der nackte Oberkörper ist muskulös, aber nicht überakzentuiert gezeichnet. Der linke Arm wird waagrecht vom Körper aus nach vorne gestreckt und ruht mit der Hand schließlich auf einer Urne, die er so auf dem aufgestellten Knie in Position hält. Die Haltung ähnelt sehr derjenigen der weiblichen Figur auf PF 4. Bekleidet ist die Figur nur mit einem Manteltuch, welches sich um die Füße wickelt, dabei allerdings Teile der Scham und auch des rechten Oberschenkels frei lässt. Der Kopf und vor allem das Gesicht scheinen intentional beschädigt worden zu sein. Die zugehörige Meißelspur erstreckt sich über den

909 CAMPAGNA 2018, 438.

910 CAMPAGNA 2018, 439–441 Abb. 505–506, Block PF 2.

911 Der Nähegrad dieser Geste ist in dieser Darstellung reduzierter als beispielsweise in den Funeralstatuen mit an Kaiserbildnisse angelehnten Porträts, vgl. KOUSSER 2007, bspw. als Venus und Mars Museo Capitolino Inv. 652. In der späteren Sarkophagplastik erscheint eine solche Schulterarmung vereinzelt ab dem Ende des 3. Jhd. n. Chr. auf stadtrömischen Vita-Romana Sarkophagen, vgl. REINSBERG 2006, 191–192 Kat. 3 Taf. 49.1, 216 Kat. 82 Taf. 67.1.

912 CAMPAGNA 2018, 441–443 Abb. 508–509, Block PF 3.



Abb. 126 Block PF 2 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: T. Ismaelli, Archivio MAIER



Abb. 127 Block PF 3 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: T. Ismaelli, Archivio MAIER

Hals bis zum Schlüsselbein und verleitet F. D'Andria zu der Annahme, die Existenz eines Bartes zu vermuten.⁹¹³ Dies ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Zunächst erscheint die Abarbeitung einer natürlichen, abwärts gerichteten Schlagbewegung zu folgen, deren Ende aus mehreren Gründen nicht am Gesichtsende liegen muss, sondern sehr wahrscheinlich darüber hinausgeht. Die Komposition der beiden erhaltenen Figuren lässt zudem eine Kopfwendung nach rechts vermuten, und in diesem Fall wäre der postulierte Bart vor allem im Bereich des unversehrten linken Schlüsselbeins der Figur zu erwarten. Das Fehlen jeglichen Anhaltspunktes in diesem Bereich führt mich daher zu der Folgerung, dass diese Figur bartlos und jugendlich zu denken sei. Die angesprochene weitere Figur steht rechts der Beinpartie des Gelagerten. Sie ist durch den Bruch des Fragments nur teilweise erhalten. Verloren sind neben den Fuß- und unteren Beinpartien auch ihr linker Arm sowie die gesamte Schulterpartie und der Kopf. Sie steht aufrecht

913 D'ANDRIA 2011, 153.

und leicht ponderiert, frontal nach vorne gewandt und mit der bekannten Kombination aus hoch gegürtetem Chiton und Manteltuch um die Hüften bekleidet. Ihr erhaltener rechter Arm wird leicht abgewinkelt auf die Quellurne oberhalb des Knies der männlichen Figur gelegt. Mit Ausnahme der hier gezeigten physischen Nähe lässt der Erhaltungszustand allerdings keine weiteren Bildzeichen erkennen, die eine besondere Verbindung der beiden Dargestellten nahelegen.⁹¹⁴

Block PF 4⁹¹⁵ ist an allen Rändern mit Ausnahme der Oberkante stark bestoßen und zerstört, so dass keine weiteren Aussagen zum Zusammenhang des kleinen erhaltenen Bildfeldes gemacht werden können (Abb. 128). Der erhaltene Teil wird wie die anderen Teile des Frieses von einem Akanthusblattkymation gekrönt. Darunter ist eine nach rechts gewendete, liegende weibliche Figur zu erkennen. Der Körper ist fast frontal zum Betrachter gedreht und liegt entspannt auf einem leicht nach links abfallendem Felsuntergrund. Der linke Arm stützt mit dem Ellenbogen auf den Untergrund auf und wird anschließend zum Kinn geführt. Der rechte Arm stützt sich auf dem Oberschenkel des aufgestellten rechten Beins ab und hält eine Urne mit ausströmendem Wasser auf dem Knie. Bekleidet ist die Figur mit einem langen, unter der Brust gegürteten Chiton, vergleichbar mit denen auf Block PF 6 (Abb. 130), sowie einem Mantel, der in vergleichbarer Weise um die Hüfte und Beine geschlungen wurde. Der Mantelzipfel wird in diesem Fall als Unterlage und Polster für den linken Ellenbogen verwendet. Der Kopf der Figur ist im Gegensatz zum übrigen Körper schlecht erhalten. Während die Frisur mit den voluminösen, an den Hinterkopf geführten und dort gebündelten Locken gut zu erkennen ist, scheint das Gesicht intentional zerstört worden zu sein. Die Kopfhaltung, vor allem das Aufstützen des Kopfes auf die Handfläche, legt allerdings eine waagrechte oder leicht nach unten gerichtete Blickrichtung innerhalb des Bildfeldes nahe. Rechts neben dem Felsabsatz und durch die nahe Bruchkante sowie einen weiteren Riss im Feld verunklärt ist noch der Beginn der nächsten gelagerten Figur auszumachen. Erhalten ist allerdings nur ein nackter Vorderfuß, der sich mit der Sohle auf den Felsabsatz auflegt und dann vermutlich in ein aufgestelltes Bein überleitet. Hinsichtlich der rekonstruierten Blickachse der erhaltenen linken Figur wäre demnach eine Bezugnahme zu der, oder mindestens einer, folgenden Figur sehr wahrscheinlich.

Block PF 5⁹¹⁶ ist waagrecht knapp oberhalb der Mitte abgebrochen und die obere Hälfte ist verloren (Abb. 129). Dieses Fragment ist ebenfalls ein Eckfragment und setzt sich zur rechten Seite hin fort. Der Erhaltungszustand der unteren Hälfte ist sehr erfreulich und zeigt nebeneinander die Unterkörper dreier stehender Figuren vor glatt gearbeitetem Hintergrund. Die links stehende männliche Figur ist knapp oberhalb des Rippenbogens abgebrochen. Die Figur selbst ist leicht

914 Auch wenn D'ANDRIA 2011, 153 hier von einer besonderen Verbindung spricht. Der Erhaltungszustand lässt die Kopfwendung der weiblichen Figur nicht rekonstruieren und auch die Haltung des Oberkörpers, frontal zum Betrachter, legt nicht nahe, hierin eine Replik auf die wahrscheinliche Kopfwendung seinerseits in ihre Richtung zu erkennen. Allerdings zeigt bereits Block PF 2 eine entsprechende reduzierte, aber sichtbare körperliche Verbindung.

915 CAMPAGNA 2018, 443–445 Abb. 511–512, Block PF 4.

916 CAMPAGNA 2018, 445–447 Abb. 513–515.



Abb. 128 Block PF 4 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: L. Campagna, Archivio MAIER

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 129 Block PF 5 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: L. Campagna, Archivio MAIER



Abb. 130 Block PF 6 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: L. Campagna, Archivio MAIER

ponderiert und lastet auf ihrem rechten Bein, während das linke Bein das Knie leicht ausstellt und durch das Manteltuch drückt. Der Körper selbst ist frontal zum Betrachter gewendet und nur mit einem Mantel bekleidet, der den Oberkörper fast bis zur Scham frei lässt, sich stattdessen um die Beine des Mannes wickelt und über seiner rechten Armbeuge endet. Die ebenfalls unbedeckten Füße sind mit offenen Sandalen bekleidet. Im erhaltenen Teil des Oberkörpers ist das Inkarnat straff modelliert und vor allem die Lyra zeichnet sich durch einen klar akzentuierten Übergang aus. Reste des rechten Arms sind an der Bruchkante noch zu erahnen, wohingegen der linke Arm ab der Armbeuge vollständig erhalten ist. Die zugehörige Hand hält einen stabförmigen Gegenstand, welcher augenscheinlich über die Armbeuge hinaus verlängert war. Hinsichtlich der Ergänzung dieses Gegenstandes kommt analog zu Block PF 6 ebenfalls ein Schilfstängel in Frage, dessen Blätter in diesem Relief aus technischen Gründen erst im oberen Bereich angelegt und ausgearbeitet wurden, da sich der Stängel dort näher am Reliefgrund befindet.⁹¹⁷ Die zentrale weibliche Figur steht in ähnlich ponderiertem Schema und ist kurz unterhalb der Brust gebrochen. Bekleidet ist sie mit einem langen Gewand mit Überschlag am Oberkörper, jedoch ohne erkennbaren Mantel. Eine Gürtung wie an den vergleichbaren weiblichen Figuren ist nicht auszumachen. Erhalten ist zudem ihr überdimensioniert wirkender linker Unterarm mitsamt der Hand, die offen an die Hüfte gelegt ist. Der rechte Arm ist nicht zu sehen und wird wahrscheinlich waagrecht von der Schulter nach links geführt worden sein, um die im Fragment schwebend erscheinende und frontal zum Betrachter gekippte Wasserurne zu halten. Aus der Urne strömt kräftig Wasser, welches auf wundersame Weise auf halbem Weg zum Boden versiegt. Denkbar wäre in diesem Fall, dass der Fluss des Wassers durch Bemalung weiter gekennzeichnet wurde. Die dritte, wieder männliche Figur ist knapp über dem Bauchnabel gebrochen, so dass nur der linke Unterarm sowie die rechte Hand erhalten sind. Sie steht in ponderiertem Stand wie die erste Figur und auch hinsichtlich des Gewands sind ebenfalls nur kleinere Änderungen zu beobachten: So sitzt das Tuch um die Hüfte etwas höher und zudem hängt das Mantelende nicht in seiner linken Armbeuge, sondern muss entweder spiegelbildlich rechts getragen worden sein, oder war über eine der Schultern geworfen. Das erhaltene Stück des Inkarnats macht einen etwas weicheren, fleischigeren Eindruck als das seines Pendantes. Rechts neben dem linken Unterschenkel der Figur erhebt sich ein kleines Postament mit profiliertem Abschluss, auf dem eine Urne in bekannter Form liegt. Die linke Hand fasst diese oben und der Arm stützt sich leicht darauf ab. Auch in diesem Fall verschwindet das ausströmende Wasser nach etwa halber Wegstrecke zum Boden. Rechts neben dem Quellgefäß, nahe der Bruchkante, ist noch eine stark zerstörte Erhebung aus dem Reliefgrund zu erkennen, die sich einer weiteren Identifikation entzieht. Auf der rechten Schmalseite setzt sich die Darstellung vor glatt gearbeitetem Hintergrund fort und eine leicht nach rechts auf eine pilasterartige Struktur gelehnte

917 Selbstverständlich kann der erhaltene Teil des Rundstabs auch zu einem Ruder oder einem anderen Gegenstand ergänzt werden. Schilf als Attribut ist weit verbreitet und ein Hinweis auch für die Wasserqualität, vgl. KOWALEWSKI 2006, 8; Plin. nat. 31,44.

weibliche Person erscheint. Sie ist in einen direkt unter der Brust gegürteten langen Chiton gekleidet und trägt zudem einen Mantel vom Unterkörper quer zum rechten Arm. Oberhalb der Brustgürtung ist die Darstellung leider verloren, aber der untere Teil des linken Armes ist erhalten. Die linke Hand fasst einen senkrecht in die Armbeuge gelegten runden Stab, dessen oberer Abschluss mit der Bruchkante verloren ist.

Block PF 6⁹¹⁸ ist stark verwittert, an den Rändern und vorstehenden Reliefpartien großflächig bestoßen und die Gesichter der Figuren erwecken den Eindruck einer nachträglichen intentionalen Zerstörung (Abb. 130). Am linken Rand erkennt man eine nach links gewandte, sitzende, weibliche Figur, deren untere Beinpartie sowie ihr rechter Arm verloren sind. Sie sitzt auf einem das gesamte erhaltene Bildfeld durchziehenden Absatz mit unregelmäßiger Oberfläche, welcher dadurch als natürlich belassener Fels oder Stein charakterisiert ist. Der Kopf ist zudem stark beschädigt, so dass eine Kopfwendung oder Blickrichtung nicht mehr bestimmt werden kann. Sie trägt ein langes Gewand, welches höchstwahrscheinlich, analog zu den besser erhaltenen Nachbarfiguren, unter der Brust gegürtet war. In diesem Fall spricht nur ein auffälliger Gewandbausch unterhalb der linken Brust noch für die hier kaum mehr auszumachende Gürtung. Der besser erhaltene linke Arm ruht mit dem Unterarm auf den Resten einer frontal zum Betrachter gekippten zylindrischen Urne, aus der, stark verrieben, Wasser strömt. In der Mitte der Darstellung sitzt eine weitere weibliche Figur, mit dem Körper fast frontal, mit leichtem Zug nach links zum Betrachter gewendet, ebenfalls auf dem bereits beschriebenen Felsabsatz. Der Kopf ist ebenfalls stark zerstört und vom Gesichtsfeld ist nichts erhalten, allerdings ist links neben dem Kopf noch ein am Hinterkopf gebundener Haarknoten zu erkennen. Die Blickrichtung wird dadurch entweder nach rechts aus dem Bildfeld hinaus oder innerhalb des Bildfeldes zu rekonstruieren sein. Gut erhalten ist in diesem Fall das Gewand. Die Figur trägt einen Chiton mit kurzen Ärmeln und gut erkennbarer Gürtung unter der Brust. Über ihrer linken Schulter hängt zudem noch der Zipfel eines Mantels, welcher anschließend am Rücken entlanggeführt und schließlich über die Beine und untere Hüftpartie gelegt wird. Auf einer leichten Erhöhung des Felsabsatzes auf der linken Seite liegt eine ähnliche Urne, ebenfalls frontal zum Betrachter gekippt, auf welche sie ihre rechte Hand legt. Der linke Arm stützt sich gerade auf dem Absatz ab. Neben ihr und eventuell in der Blickrichtung erhebt sich ein höherer Felsabsatz, der die Szenerie zu trennen scheint. Direkt anschließend und über die ebenfalls vorhandene Urne auch mit dem Absatz verbunden, erscheint eine weitere, nach rechts sitzende, weibliche Figur. Der Kopf und die untere Partie des rechten Beines sind so weit beschädigt, dass Aussagen darüber kaum mehr möglich sind. Ihr linker Fuß hingegen ist erhalten und ruht auf einem weiteren Felsvorsprung, so dass das zugehörige Knie aufgestellt wurde. Die Gewandung spiegelt in etwa das bekannte Schema der mittleren Figur wider, wobei in diesem Fall das Manteltuch sowohl als Unterlage auf dem Felsen liegt als auch um die Hüfte geschlungen wird und in einem Zipfel in der Armbeuge endet. Der rechte Arm wird

918 CAMPAGNA 2018, 447–449 Abb. 516–517, Block PF 6.

rechtwinklig vom Körper weggeführt und greift abgewinkelt an die auf dem Felsen abgestellte Urne. Der linke Arm wird etwas vom Körper entfernt nach unten geführt. In der Armbeuge lehnt ein einzelner Stängel einer Schilfpflanze, dessen unterer Teil mit dem Unterarm verloren gegangen ist. Gut sind die ersten beiden Blätterpaare erhalten, während die Blüte wohl mit dem oberen Bildfeldrand verloren ging.

Block PF 7⁹¹⁹ ist ein erhaltenes Eckfragment, welches im oberen Bereich schräg abgebrochen ist, während die untere Blockkante intakt erscheint (Abb. 131). Auf der linken Seite ist noch eine auf felsigem Untergrund sitzende männliche Figur zu erkennen. Sie ist in Dreiviertelansicht in Richtung der Ecke gewendet und nur mit einem Manteltuch um die Beine bekleidet. Der Oberkörper bleibt nackt und die Muskelpartien der Bauch- und Brustmuskeln zeichnen sich deutlich unter dem Inkarnat ab. Das rechte Bein streckt sich entlang der Felsoberfläche nach unten aus und der Fuß tritt fast auf der Ecke nackt unter dem Mantel hervor, während der linke auf dem Sitzfelsen aufgestellt scheint. Beide Arme sind ebenfalls erhalten. Sie liegen jeweils neben dem Oberkörper und werden nach unten geführt. Auch der Kopf der Figur ist gut erhalten. Die Kopfwendung und damit auch die Blickrichtung folgen der generellen Ausrichtung des Oberkörpers in Richtung der Ecke, weisen jedoch auch aus dem Bildfeld heraus ins Leere. Das Gesicht selbst ist jugendlich gestaltet und zeigt idealisierte Züge mit akzentuierten Lidern. Die Haare fallen in dickeren, aber nicht zu langen Locken leicht in die Stirn und bedecken den Nacken. Oberhalb des ersten Lockenkranzes in der Stirn sind, leicht verrieben, vegetabil anmutende Reste zu erkennen. F. D'Andria erkennt hierin einen Kranz aus Schilf, welcher in diesem Fall den Wasserkonnex der Figur darstellt.⁹²⁰ Fast an die Eckkante angelehnt, sitzt eine weitere Figur, deren Kopf leider durch Bruch verloren ist. Sie sitzt aufrecht mit dem Rücken zur Ecke gewandt auf einer Erhöhung des felsigen Untergrundes und die Beine werden im Knie im rechten Winkel abgewinkelt und zum Boden geführt. Der ganze erhaltene Körper ist in ein mantelartiges Tuch gehüllt. Der weitere Erhaltungszustand lässt leider anhand körperlicher Merkmale keine Aussage zum Geschlecht der Figur zu, jedoch legt das lange Gewand nahe, dass es sich um eine weibliche Figur handeln sollte. In ihrer Linken ist zudem noch der Rest eines nicht näher zu bestimmenden Gegenstandes zu erkennen. Rechts neben der Figur betont die Angabe eines Baumstammes mit Astverzweigungen die Verortung der Szenerie in der Natur.

Hinsichtlich der Identifizierung der dargestellten Figuren lassen die zahlreich beigegebenen Urnen mit ausfließendem Wasser keinen anderen Schluss zu, als diese als Gewässergottheiten zu identifizieren.⁹²¹ Die weiblichen Figuren sind daher als (Quell)nymphen und ihre männlichen Pendanten als Flussgötter anzusprechen. Auch die übrigen Attribute wie Schilfkranz im Haar und Schilfstängel in den Händen entsprechen dem bekannten ikonographischen Repertoire.⁹²² Eben-

919 CAMPAGNA 2018, 449–451 Abb. 518–520, Block PF 7.

920 D'ANDRIA 2011, 153.

921 D'ANDRIA 2011, 153 m. Anm. 20.

922 Vgl. zusammenfassend Kap. C.I.



Abb. 131 Block PF 7 des *Ninfeo dei Tritoni* in Hierapolis, Foto: M. A. Dögenci, Archivio MAIER

falls bekannt ist die Bekleidung der männlichen Flussgötter mit dem Manteltuch, welches den Oberkörper bis hin zur Scham frei lässt. Das zweigeteilte Gewand der Nymphen mit Manteltuch über dem Chiton ist ebenfalls durch Vergleiche belegbar und angesichts der Bandbreite der für Nymphen möglichen Gewänder als neutral zu beurteilen.⁹²³ Besonders augenfällig in der Betrachtung der Fragmente ist

923 Vgl. bspw. LIMC VIII (1997) 897 Nr. 86a s.v. Nymphai (M. Halm-Tisserant – G. Siebert). Im Allgemeinen sind mehrere Möglichkeiten der Gewandgestaltung bei Nymphen denkbar. Neben der hier beobachteten Kombination aus langem Chiton und Mantel, können sie, auch bedingt durch die Einbindung in die Narration, auch vollständig nackt beim Bade, vgl. LIMC VIII (1997) 897 Nr. 76, 77 s.v. Nymphai (M. Halm-Tisserant – G. Siebert), halbnackt mit Manteltuch wie in der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“, vgl. LIMC VIII (1997) 895 Nr. 40 s.v. Nymphai (M. Halm-Tisserant – G. Siebert) oder einer Statuette aus Emporion, BALIL 1974, 409–410, Abb. 2, oder nur mit Chiton, auch verrutscht, vgl. im erstgenannten Beispiel die Figuren im Hintergrund, dargestellt werden. Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Variationsmöglichkeiten im Bereich des Gewandes, bedingt vor allem wohl durch die Vielzahl der un-

jedoch die hohe Varianz der Körperhaltung der männlichen Wassergottheiten.⁹²⁴ Sie greifen nicht nur das geläufige und in der Bildkunst hauptsächlich verwendete Motiv der gelagerten Darstellung in allen ihren Variationsmöglichkeiten⁹²⁵ auf, sondern werden wie auf Block PF 5 auch stehend dargestellt. Die Darstellung aufrecht sitzender Nymphen wie auf Block PF 6 lässt vor dem Hintergrund der ansonsten im Befund sowohl von Nymphen als auch von Flussgöttern eingenommenen Körperhaltungen vermuten, dass es im Rahmen dieses Relieffrieses auch sitzende Flussgötter gegeben haben könnte, welche uns durch den äußerst fragmentarischen Erhaltungszustand nicht mehr erhalten sind.

Das Standschema der oben angesprochenen, stehenden Flussgötter ist ähnlich und nicht sonderlich komplex. Es erinnert in der leicht ponderierten Haltung mit linkem Spielbein an das bekannte Standmotiv des Asklepios Campana.⁹²⁶ Dieser überaus häufig genutzte Typus wird an dieser Stelle nicht detailgetreu wiedergegeben, sondern erscheint vor allem in seiner Manteldrapierung noch freier, als es die Bandbreite seiner Repliken ohnehin zulässt. Nichtsdestotrotz lässt die Wahl dieses zumindest klassisch beeinflussten⁹²⁷ Darstellungstypus zumindest die Tendenz erkennen, in die Darstellung selbst keine zusätzliche Dynamik integrieren zu wollen. Auch die ebenfalls beruhigt stehende mittlere Nymphe passt so in dieses Bild. Auch hinsichtlich der Verortung erscheinen die Stehenden von den übrigen erhaltenen Platten deutlich differenziert. Sowohl die sitzenden als auch die gelagerten Figuren beiderlei Geschlechts tun dies, soweit erhalten, immer im Naturraum. Sie sitzen und liegen auf unregelmäßig geformten Felsuntergründen und ähnlichen Absätzen. Schilfstängel und Bäume bringen den vegetabilen Reichtum der Natur ins Bild. Zwar erweckt es den Anschein, dass sie durchaus auch in dieser natürlichen Umgebung in körperlich bequemen Haltungen positioniert sind, da sie gerade im Fall der gelagerten Figuren stets stützende Felskanten und Schrägen ausnutzen, aber nichtsdestotrotz verbleibt man im ungezähmten Naturraum der zu unkonventionellen Kompromissen zwingen kann, wie die Quellurne auf der Felserhöhung auf Block PF 6 zeigt. Anders stellt sich die Darstellung auf Block PF 5 dar. Von Naturraum kann hier keine Rede sein. Alle Figuren stehen auf dem glatt gearbeiteten Boden und auch vegetabile Elemente fehlen im erhaltenen Teil völlig. Die Darstellung geht mit dem kleinen Altar noch einen Schritt weiter und

terschiedlichen Rollen und den damit verknüpften Handlungen, in der Bildkunst vielfältiger erscheinen als die der männlichen Flussgötter. Die hier gewählte Kombination aus gegürtetem Chiton und Mantel schließt die erotischen Aspekte, welche den übrigen Möglichkeiten durchaus innewohnen, fast völlig aus.

924 Für Nymphen kann aus dem o. g. Grund der stärkeren narrativen Einbindung in der Bildkunst durch alle Epochen hindurch eine höhere Varianz in den möglichen Körperhaltungen beobachtet werden, vgl. LIMC VIII (1997) 891–902 s. v. Nymphai (M. Halm-Tisserant – G. Siebert).

925 KLEMENTA 1993, 205–206. Kap. A.1.

926 Vgl. HEIDERICH 1966, 7–16; KRANZ 1989, 121–124.

927 Hinsichtlich der Entstehung des Typus lassen HEIDERICH 1966, 11 sowie KRANZ 1989, 122 mit Anm. 38 wenig Zweifel am klassischen Ursprung. VORSTER 1993, 88–89 bedenkt aus chronologischer Sicht auch eine hellenistische Entstehung mit anschließender klassizistischen Überprägung.

transferiert das Geschehen in einen anthropogenen Raum. Der rechte Flussgott spendet sein Wasser daher in einem überformten Raum, der gleichzeitig einen Verweis auf die ihm selbst entgegengebrachte kultische Verehrung geben kann.

Auch die weitere Verwendung der Quellurnen zeigt den fast schon spielerischen Umgang mit diesem Attribut. Sie können im klassischen Sinn als Stützelemente verwendet werden (linke Figur auf Block PF 6) oder auf das aufgestellte Bein einer gelagerten Figur gestellt werden (Blöcke PF 1, 3, 4). Ein verbindendes Element ist darüber hinaus nur im physischen Kontakt mit dem Gefäß auszumachen, dessen genaue Gestaltung ebenfalls einem breiten Variationsreichtum unterliegt und im Fall der schwebenden mittleren Urne auf Block PF 5 (Abb. 129) Fragen nach dem Griff aufwirft, sofern das Stützelement nicht in Malerei angegeben war. Grundsätzlich wird durch das Berühren des Wassergefäßes die Bindung der anthropomorph dargestellten Gottheit mit ihrem Element nochmals im Bild gestärkt. Die von ihnen gebildete Einheit wird in fast jeder einzelnen Darstellung repetiert und stellt somit neben der gezeigten Variabilität den augenfälligsten Bildinhalt dar. Die Beurteilung der Interaktion der Figuren untereinander gestaltet sich ob des Erhaltungszustands vor allem der Gesichter schwieriger. Blickbeziehungen können Indikatoren für Interaktion und Abhängigkeiten zwischen den Figuren sein, bedürfen allerdings weiterer Aktionen, um bildanalytisch nutzbar sein zu können. Nur in zwei Fällen ist uns eine solche Interaktion überliefert. Auf Block PF 7 fassen sowohl der gelagerte Flussgott als auch die sitzende Nymphe an dieselbe Quellurne und stellen durch den körperlichen Kontakt zum selben Wassergefäß die natürliche Verbindung von Quelle und anschließendem Flusslauf dar, die auch das Wasser selbst ausdrückt. In Block PF 2 (Abb. 126) geschieht die Berührung nicht zwischen Nymphe und Flussgott, sondern zwischen zwei (Quell)nymphen und auch die Wasserquelle wird hierbei ausgespart. Vielmehr wird hier m. E. eine unterstützende Verbindung zwischen den beiden Figuren ausgedrückt die dem Betrachter eine enge Interdependenz der verschiedenen, mit der Stadt und ihrem Umland verknüpften Ortsgottheiten vorstellt.

Die Darstellung unterschiedlicher Wassergottheiten auf einem großen öffentlichen Monument mit Wasserbezug liegt nahe,⁹²⁸ vergegenwärtigt man sich die eingangs besprochenen literarischen Quellen zu den Thermalquellen.⁹²⁹ Ebenfalls in diese Richtung weist ein im Theater der Stadt überliefertes Epigramm, welches Hierapolis als *potnia nymphon* anpreist.⁹³⁰ Auch wenn die Position und Größe der Inschrift auf dem *Diazoma* des mittleren Koilon sicherlich nicht weithin auffällig war, so ist doch die Position offenbar sorgfältig gewählt und die Ausführung professionell.⁹³¹ Das Städtelob wird daher wahrscheinlich von offizieller Seite an dieser Stelle verewigt worden sein und stellt dennoch nur einen kleinen

928 CAMPAGNA 2018, 507–508 beschränkt sich im Wesentlichen auf diese Feststellung.

929 Vgl. Strab. 13,4,14; Vitruv. 8,3,10; Dio. 68,27.

930 D'ANDRIA 2011, 157; zur Inschrift: CIG 3909; RITTI 1985, 114 Nr. 1; RITTI 2006, 112–114.

931 RITTI 2006, 112.

Baustein im öffentlichen Umgang mit dem Wasserreichtum und dessen Bedeutung im Bild dar.

Einen weiteren Alleinstellungspunkt der bildlichen Ausstattung dieses Nymphäums und des severischen Nymphäums am Apollontempel⁹³² innerhalb der kleinasiatischen Nymphäen bildet die Darstellung des Amazonenkampfes⁹³³ in der figürlichen Dekoration. Obwohl ansonsten eher ein Element der Theaterdekoration⁹³⁴ und an Nymphäen nicht zu finden⁹³⁵, erscheint es gleich an den beiden großen severischen Brunnenanlagen in Hierapolis. Auch wenn die Verbindung des Stadtnamens zum pergamenischen Gründungsmythos durch die Gattin des Telephos Hiera, wie ihn noch Cichorius vermutet,⁹³⁶ durch die mittlerweile gesicherte seleukidische Stadtgründung fraglich erscheint,⁹³⁷ so kann auch die Münzprägung kein belastbarer Hinweis auf die Relevanz von Amazonendarstellung sein. So erscheinen seit Claudius bis mindestens in die Mitte des 2. Jahrhunderts Münzen mit Reitenden und Doppelaxt auf dem Revers.⁹³⁸ Allerdings zeigen die in Abbildungen vorgelegten Stücke fast alle zweifelsfrei einen männlichen Reiter und außer der Doppelaxt, welche auch in den Kampfszenen am Nymphäum der Tritonen von den Amazonen getragen wird, deutet hier nichts auf eine Verbindung zu den Amazonen hin. Vielmehr sind die Darstellungen durch das Attribut der Doppelaxt als Apollon Lairbenos zu identifizieren,⁹³⁹ der auch im Theaterbildschmuck erscheint.⁹⁴⁰ Auch der von F. D'Andria bemühte Hinweis auf eine in den Sibyllischen Orakeln⁹⁴¹ mithilfe des Flusses Thermodon aufgebaute Amazonenreferenz kann nicht als Ausweis eines älteren Mythos dienen. Vielmehr erscheint es als wahrscheinlich, dass in severischer Zeit im Rahmen der Amazonomachie, vielleicht unter Benutzung der naheliegenden Namensgleichheit zwischen Stadtname und mythischer Amazone, bewusst mit einer solchen

932 D'ANDRIA 2011, 161–168.

933 D'ANDRIA 2011, 169 m. Anm. 81.

934 Wie am Theater von Perge, vgl. Kap. B.III.2.b.

935 CAMPAGNA 2018, 507.

936 Philost. her. 23,26–30; HUMANN 1898, 22; D'ANDRIA 2011, 169 mit Wiederholung der pergamenischen Gründungsidee.

937 Gänzlich auszuschließen ist allerdings auch eine Umbenennung nach dem Übergang in pergamenische Herrschaft nicht, da wir keinerlei Nachrichten über die erste Zeit nach der Gründung haben, vgl. KOLB 1974, 255. Im Rahmen einer Umbenennung zur Tilgung eines hypothetischen seleukidischen Ursprungs müssten allerdings auch die auf die Seleukiden verweisenden Phylleninschriften geändert worden sein – und genau dies ist nicht geschehen, KOLB 1974, 267–268. Vor diesem Hintergrund erscheint dieses Szenario völlig unwahrscheinlich.

938 BMC Greek Coins Phrygia (1964) Hierapolis Nr. 76–78, 113–116, 136; HUMANN 1898, 22; Zumindest Nr. 76 wurde von MIONNET 1835, 568 Nr. 374 als Amazone gedeutet.

939 KERSCHBAUM 2014, 22–29; zusammenfassend zum Apollo Lairbenos RITTI 2017, 106–107, 145.

940 PENSABENE 2007, 271 Abb. 57. Die an dieser Stelle von Pensabene getroffene Deutung als Apollo Kareios ist zu übergehen. Zur baulichen Rekonstruktion vgl. MASINO – SOBRÁ 2012, 214 Abb. 12.

941 Or. Sib. 5,318–320. Zum Thermodon vgl. Plin. nat. 6,10; Apoll Rhod. 2, 370–374.

Vergangenheit im Bild gespielt wurde.⁹⁴² Zu beobachten wäre dann die Konstruktion eines mythischen Raumes, der im Bild zum einen durch Szenen eines Ereignisses und zum anderen durch die Einbettung in eine von den unterschiedlichsten Gewässern charakterisierten Landschaft versinnbildlicht wird. Die hohe Varianz und Variabilität in der Darstellung sowohl von Flussgöttern als auch von Nymphen ist als Chiffre für die unterschiedlichsten (thermalen) Quellen, Bachläufe und kleine Flüsse zu verstehen, welche den Naturraum in und außerhalb der Stadt definieren. Gleichzeitig fungiert die Amazonomachie als kultureller Marker und Prestigebringer, sofern man das Ereignis mit seiner Stadt in Verbindung bringen kann.⁹⁴³ Vor diesem Hintergrund ist auch die fast schon parataktische Darstellungsweise im Fries zu erklären. Interaktion ist in einem Landschaftsszenario kaum von Nöten und kann, sofern gewünscht, mit einfachsten Mitteln generiert werden. Das einzige erhaltene, beide Friesinhalte verknüpfende Bauglied geht bezeichnenderweise über Eck⁹⁴⁴ und separiert eher die verschiedenen Themen als sie zu verbinden. Es wäre daher zu überlegen, ob die schiere Länge der Fassade, bei all dem Raum der zur Prestigegenerierung zur Verfügung⁹⁴⁵ stand, nicht mit verschiedenen, wenig miteinander verzahnten Themenkomplexen dekoriert war. Auf der einen Seite steht dann eine kurzfristig entworfene mythologisch-historische Konstruktion, die Stadt und Amazonen verbindet, auf der anderen die ebenso weitbekannte naturräumliche Umgebung der Stadt, ohne dass beide Aspekte unmittelbar miteinander verknüpft werden müssen. Zusammen werden diese der Bürgerschaft und den Besuchern der Stadt an prestigeträchtiger Stelle in einem monumentalen Rahmen präsentiert und über die verschiedentlichen Bauinschriften werden überdies die Kaisertreue und -nähe der Stadt betont.

b Das Theater

Das Theatergebäude von Hierapolis⁹⁴⁶ zeigt an verschiedenen Stellen der Reliefausstattung ebenfalls Flussgötter in unterschiedlichen Szenen, die im Folgenden behandelt werden sollen. Das Theatergebäude selbst ist in den letzten Jahren von der italienischen Mission intensiv erforscht und teilweise rekonstruiert worden (Abb. 132–133). Die Baubeschreibung und -geschichte soll daher in diesem Rahmen nur kurz angerissen werden. Das Theater ist etwas östlich des Zentrums in die natürliche Topographie⁹⁴⁷ einpasst worden und sprengt daher das Raster der *insulae* etwas. Der Hauptteil von Bühnengebäude und Zuschauerraum erstreckt sich über drei *insulae* bei einem maximalen Durchmesser von 106 m. Das leicht über-

942 vgl. D'ANDRIA 2011, 169–170.

943 Vgl. am Theater von Perge Kap. B.III.2.b.

944 D'ANDRIA 2011, 151.

945 LONGFELLOW 2011, 189–190.

946 Zum Theater von Hierapolis zusammenfassend ISLER 2017, 339–342 mit Lit.; SCARDOZZI 2015, 174–176; DE BERNARDI FERRERO – CIOTTA – PENSABENE 2007.

947 SCARDOZZI 2015, 174.

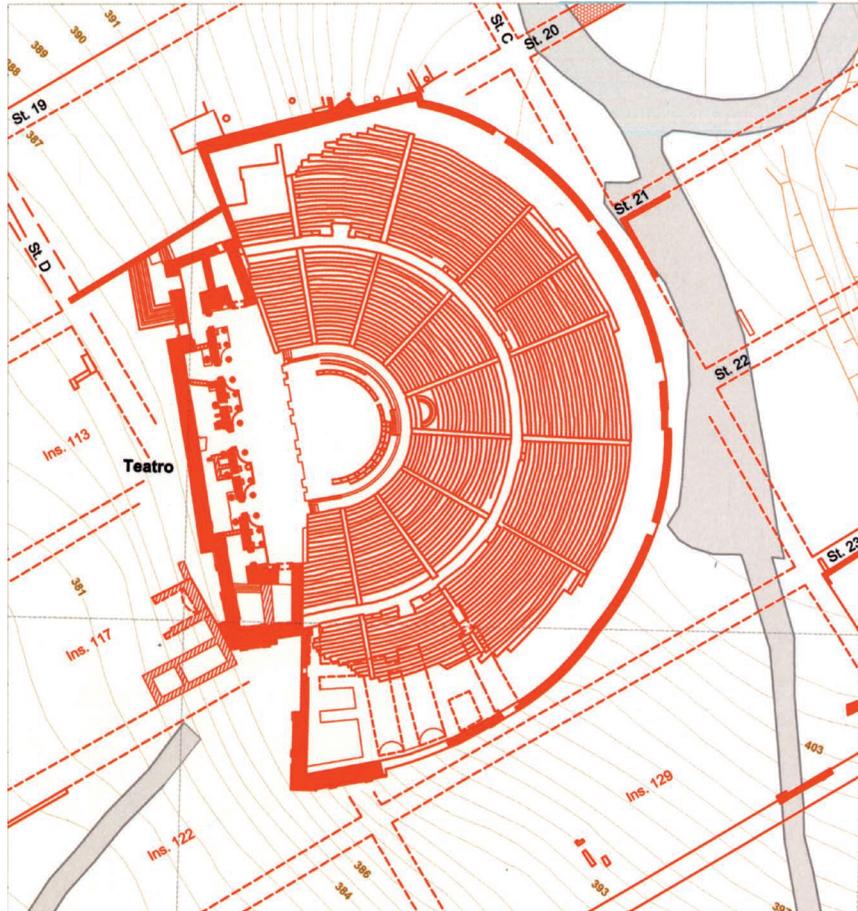


Abb. 132 Grundriss des Theaters von Hierapolis, Zeichnung: Archivio MAIER, nach SCARDOZZI 2015, 174



Abb. 133 Rekonstruktion des Bühnengebäudes des Theaters von Hierapolis, Zeichnung: G. Sobrà, F. Masino, Archivio MAIER, nach ISMAELLI – SOBRÀ – BOZZA – CASA – GALLI 2022, Abb. 1

halbkreisförmige Koilon besteht aus insgesamt neun Zuschauerblöcken und wird durch ein mittleres Diazoma in zwei fast gleich große Ränge von 23 und 25 Reihen eingeteilt. Den oberen Abschluss des Zuschauerraumes bildet eine Porticus. Das Bühnengebäude selbst ist kürzer als das Koilon, jedoch baulich auf Höhe der Mitte der Analemmata mit diesem verbunden. Die Anlage des Theaters wurde von den Ausgräbern zuletzt in augusteische Zeit datiert und beinhaltet vor allem die Anlage eines ersten, noch freistehenden Bühnenhauses und des Koilon⁹⁴⁸. Erste Erweiterung und Umbaumaßnahmen wurden dann in hadrianischer Zeit vorgenommen und erstrecken sich vor allem auf das obere Koilon und die Anlage des Porticusumgangs oberhalb des Zuschauerraums.⁹⁴⁹ Die weitgehendsten und tiefgreifendsten Änderungen erfährt der Bau schließlich zu Beginn der severischen Zeit: Über einen längeren Zeitraum⁹⁵⁰ wurde das Bühnenhaus beträchtlich erweitert, mit dem Koilon baulich verbunden und mit einer umfangreichen marmornen Ausstattung aus dokimenischem Marmor versehen.⁹⁵¹

Der Aufbau der *scaenae frons* kann durch die erhaltenen Bauglieder größtenteils rekonstruiert werden⁹⁵² und wurde im Zuge der Restaurationsarbeiten im zentralen Bereich auch bis zum Abschluss des ersten Geschosses wiederhergestellt. Zu beiden Seiten der zentralen Porta Regia befinden sich noch zwei weitere frontale, sowie ein seitlicher Zugang zum Proskenium, welche nach außen hin in ihrer Größe abnehmen. Der Rückwand ist eine korinthische Säulenordnung vorgestellt, welche die gesamte Bühnenwand in drei Geschosse gliedert, reich ornamentiert und kompliziert verkröpft ist. Vor allem im Bereich des ersten Geschosses alternieren die die mittleren drei Durchgänge rahmenden, größeren Säulenpaare mit auf Sockeln gestellten, kleineren Säulenpaaren. Hierbei werden von den Sockeln drei große Halbrundnischen für die Durchgänge gebildet. Für die oberen Geschosse sieht die Rekonstruktion eine, die untere Säulenordnung aufgreifende, Tabernakelfassade vor. Die Sockelzonen der jeweiligen Geschosse sind Träger von Reliefschmuck. Im ersten Geschoss sind zwei spiegelbildlich zur Porta Regia angelegte Zyklen von Apollon und Artemis fast vollständig erhalten. Für das zweite Geschoss kann oberhalb der Porta Regia ein Fries mit Darstellung des severischen Kaiserhauses und agonaler Thematik rekonstruiert werden, sowie an den seitlichen Bereichen des Paraskenions dionysische Thiasoszenen und Darstellungen aus dem Persephonemythos.⁹⁵³ Flussgötter erscheinen im Apollon-Teil

948 MASINO – SOBRÀ 2010, 374–377, Abb. 3.

949 ISLER 2017, 342.

950 Vgl. die Weihinschrift des Theaters auf dem Architrav des ersten Geschosses AE 1985, 804; RITTI 2007, 399–409. Sie nennt neben Apollon und den übrigen Göttern auch Septimius Severus und das restliche severische Kaiserhaus, während eine weitere Weihung, AE 1985, 805; RITTI 2007, 409–413, im zweiten Geschoss nur noch Caracalla nennt.

951 ISLER 2017, 341–342.

952 MASINO – SOBRÀ 2010, 394, Abb. 21; ISMAELLI – SOBRÀ – BOZZA – CASA – GALLI 2022, Abb. 1.

953 ISLER 2017, 342; MASINO – SOBRÀ 2010, 396–397, 402–404, Abb. 24, 25, 31, 36.

des Sockelreliefs des ersten Geschosses, im Relief über dem Mitteleingang sowie im Persephonemythos.

Die Relieffriese der Sockelzone des ersten Geschosses wurden sukzessive während der Freilegungsarbeiten am Bühnengebäude und in der Orchestra ab 1964⁹⁵⁴ größtenteils noch *in situ* im Bauverbund gefunden. Die Freilegungsarbeiten am Fries wurden bis 1979 abgeschlossen und die erhaltenen Szenen 1985 von F. D'Andria und T. Ritti publiziert.⁹⁵⁵ Jeweils mit der Geburt des Gottes in der Mitte an der Porta Regia startend erstreckt sich der Zyklus für Artemis nach links in Richtung Süden und analog der Apollonzyklus nach rechts in nördlicher Richtung (Abb. 134).⁹⁵⁶ Im Artemiszyklus⁹⁵⁷ beginnt die Handlung mit der Geburt der Göttin durch ihre Mutter Leto im Beisein weiterer olympischer Götter, wie Poseidon und Athena, den Horen sowie ihrem Vater Zeus. Die Szene erstreckt sich auf die erste Halbrundstrecke des Reliefs neben der Porta Regia. Anschließend erscheint die erwachsene Göttin auf einem frontal zum Zuschauerraum gerichtetem Abschnitt in wilder Umgebung sowohl bei der Jagd in der von Hirschkühen gezogenen Biga als auch sitzend umgeben von Tieren oder stehend mit begleitendem Hund. Anschließend daran wird über die gesamte Halbrundstrecke der südlichen Seitentür hinweg in acht Platten das Ende der Niobiden thematisiert. Die Göttin und ihr Zwilling Bruder strafen Niobe für ihren Frevel, wobei Apollo sich der männlichen und Artemis der weiblichen Nachkommen annimmt. Einige, vor allem die weiblichen Niobiden fliehen noch, während ihre Brüder zu großen Teilen bereits darnieder gesunken sind. Den weitaus größten Anteil an der Gesamtlänge des Frieses haben die folgenden Darstellungen kultischer Handlungen im Zusammenhang mit der ephesischen Artemis. Sie ziehen sich mit einer Türunterbrechung entlang der folgenden Flächen sowohl über frontal zum Zuschauerraum gerichtete Abschnitte als auch über Seitenflächen bis hin zum südlichen Paraskenionzugang. Sie zeigen unterschiedliche Phasen eines Opfers für die Artemis von Ephesos, wobei das Götterbild zweifach in der Darstellung erscheint.⁹⁵⁸ Nach dem Voropfer und Lustrationsritual wird eine Prozession mit Opfertieren gezeigt, an deren Ende das blutige Opfer vor der Göttin steht. Die abschließenden beiden Platten tragen Darstellungen der Göttinnen Nemesis, Dikaioyne und Elpis⁹⁵⁹ und sind mit dem Artemismythos auf den ersten Blick nicht verbunden. Allerdings spielen sie in der Sakraltopographie von Hierapolis eine Rolle⁹⁶⁰ und implementieren somit ein lokales Element in den Fries.

954 D'ANDRIA – RITTI 1985, 1. Anschließend wurden einige Blöcke zu Konservierungszwecken in das Museum verbracht, D'ANDRIA – RITTI 1985, 2.

955 D'ANDRIA – RITTI 1985.

956 Zur Verortung der entsprechenden Szenen und Platten im genauen Bauzusammenhang vgl. D'ANDRIA – RITTI 1985, 2.

957 Umzeichnungen bei D'ANDRIA – RITTI 1985, 94–97.

958 D'ANDRIA – RITTI 1985, 143–165.

959 D'ANDRIA – RITTI 1985, 167–171.

960 D'ANDRIA – RITTI 1985, 168–169.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

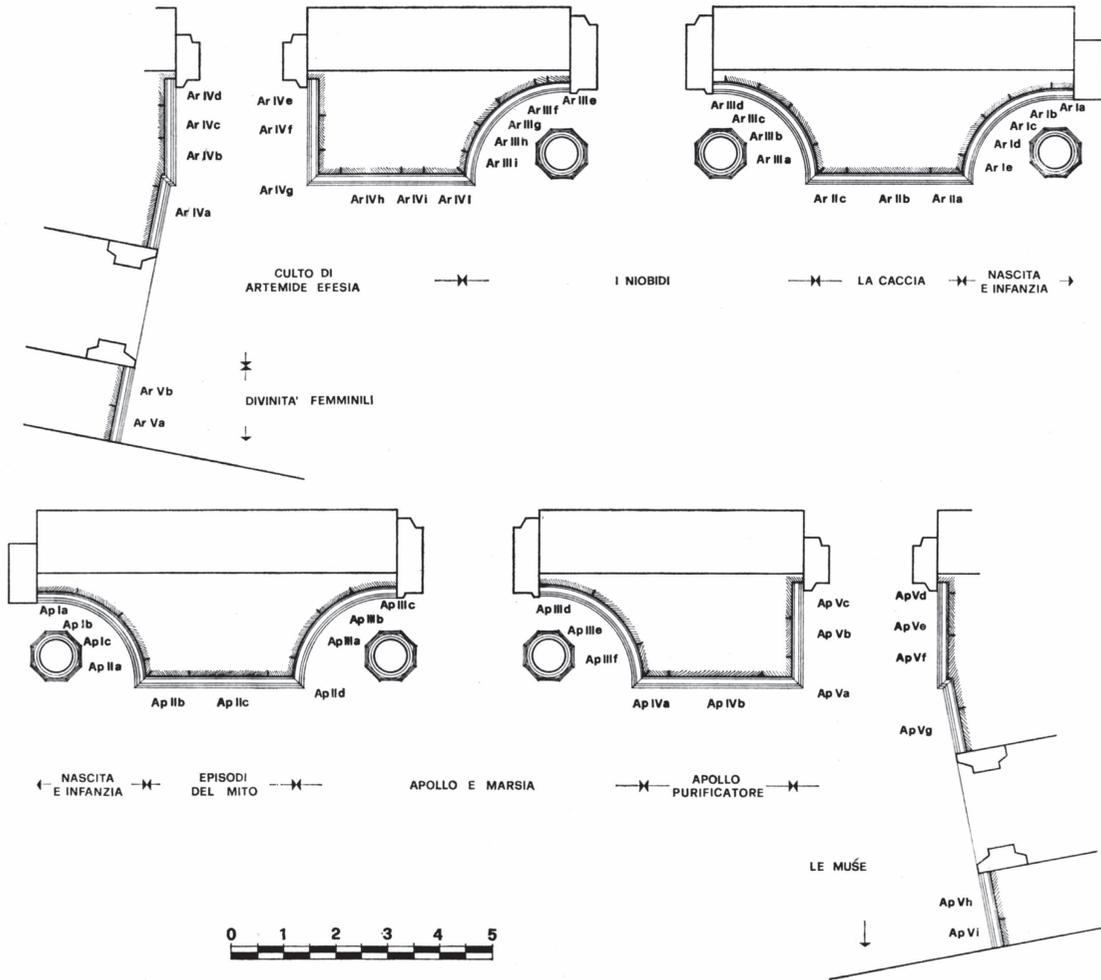


Abb. 134 Schema der Reliefplatten des Sockels des ersten Geschosses des Theaters von Hierapolis, Zeichnung: Calcagno, Archivio MAIER, nach D'ANDRIA - RITTI 1985, 2 Abb.

Spiegelbildlich mit dem Artemisfries beginnt auch der Apollonfries neben der Porta Regia und erzählt zunächst vom Hieros Gamos zwischen Zeus und Leto, anschließend von der Niederkunft Letos und widmet sich dann der frühen Jugend des Gottes.⁹⁶¹ An der Stelle der verschiedenen Jagd- und Naturszenen werden an entsprechendem Platz zwischen den beiden Türen Szenen aus dem Apollonmythos gezeigt: so Apoll und Adonis, eine Gigantenkampfszene mit auf dem

⁹⁶¹ D'ANDRIA - RITTI 1985, 21-31. Wahrscheinlich ist zu den Kindheitsdarstellungen noch die von D'ANDRIA - RITTI 1985, 33-35 als Ringkampfszene zu den nachfolgenden mythologischen Szenen gezählte Platte AP IIa zu zählen. Dies würde vor allem vor dem Hintergrund des Aufbaus des Artemiszyklus schlüssig erscheinen. Auch an dieser Stelle erstrecken sich die Geburts- und Jugend Szenen über den gesamten halbrunden Reliefabschnitt.



Abb. 135 Platte Ap IIIa des Theaters von Hierapolis, Foto: Quaresima, Archivio MAIER, nach D'ANDRIA – RITTI 1985, Taf. 16,1.

Greifenwagen fahrendem Apoll, sowie eine Bekrönungszene.⁹⁶² Über die beiden nach hinten zurückschwingenden Abschnitte zu den Seiten der nördlichen Nebentür erstreckt sich eine Darstellung des Marsyasmythos.⁹⁶³ Auf der ersten Platte, Ap IIIa⁹⁶⁴, erscheint links der frontal aus der Szene heraus gewendete Apoll mit Schultermantel beim Leierspiel (Abb. 135). Rechts neben ihm und nach rechts gewendet sitzt Athena mit Helm auf felsigem Untergrund. Sie hält in beiden Händen jeweils eine Flöte und scheint ihr Spiel gerade unterbrochen zu haben. Am rechten Plattenrand, erhöht auf dem Felsen im Hintergrund, ist noch der Torso des Satyrn Marsyas auszumachen. Die Kopfparte und sämtliche Gliedmaßen sind leider durch Brüche verloren gegangen, die Identifizierung ist allerdings durch das über die linke Schulter gebundene Fell gesichert. Vor dem ansteigenden

962 D'ANDRIA – RITTI 1985, 35–48.

963 D'ANDRIA – RITTI 1985, 49–70.

964 D'ANDRIA – RITTI 1985, 49–52, Taf. 16,1.

Felsen lagert eine im Vergleich zu den beiden Göttern kleinere männliche Figur. Sie ist zur sitzenden Athena gewendet und stützt sich mit ihrem linken Unterarm auf ein umgekipptes Gefäß, aus dem Wasser nach links strömt. Auch die Bekleidung entspricht dem Standardrepertoire für Flussgötter und besteht aus einem langen Manteltuch, welches um die Hüften und die Beine geschlungen wird und am Rücken in einem Zipfel über die linke Schulter hängt. Der muskulös geformte Oberkörper ist bis zur Scham nackt und fast frontal nach vorne gewendet. Der bartlose Kopf ist im Gesicht beschädigt und die Kalotte wohl in antiker Zeit bereits abgearbeitet. Der Haaransatz ist jedoch noch auszumachen und lässt die Rekonstruktion eines leicht aufwärts in Richtung Athena gewendeten Blickes zu. Der rechte Arm wird nicht ganz gestreckt frei über das Knie geführt und hält einen Schilfstängel, der oberhalb des Arms hinter den Kopf verläuft. Der Schilfstängel schirmt gleichsam den Kopf und den Oberkörper vor der Umgebung ab und zieht eine zusätzliche, auch bildliche, Trennung ein.

Betrachtet man die literarischen Quellen zum Marsyas-Mythos vor allem im Zusammenhang mit der hier gezeigten chronologisch ersten Szene, so wird schnell klar, dass zumindest in der Fassung bei Ovid ein Flusslauf essentiell für das Narrativ ist.⁹⁶⁵ Athena spiegelt sich beim Spiel im Wasser, erkennt ihr durch das Instrument verunstaltetes Gesicht und wirft die Flöte schließlich ans Ufer. Dort findet sie der Satyr Marsyas, erlernt das Spiel und fordert Apoll zu dem für ihn verhängnisvollen Wettstreit heraus. Dass der Satyr selbst in der ersten Friesszene im Hintergrund erscheint, ist für das Verständnis nicht essentiell, sondern vielmehr als Vorausgriff auf das folgende Geschehen zu verstehen. Zentrales Element ist das Erschrecken der Athena vor ihrem Bild im Wasser. Der Flussgott spielt daher nur über das von ihm verkörperte Element eine wichtige Rolle und kann in der anthropomorphen Form zurückgezogen dargestellt werden. Diese Art der Handlungsteilnahme über sein Wasser wird im Bild durch die ausführliche Wiedergabe des ausströmenden Wassers dargestellt. Der Wasserfluss beschränkt sich in diesem Fall nicht auf das unmittelbare Areal vor dem Gefäß, sondern erstreckt sich auf die ganze Strecke vor dem Gelagerten und verbreitert sich vor den Füßen der Athena sogar nochmals. Die hier dargestellte Komposition verfügt durchaus über Parallelen in der römischen Sarkophagkunst⁹⁶⁶ und darüber hinaus.⁹⁶⁷ Der auch von F. D'Andria angeführte Girlandensarkophag aus dem Palazzo Barberini in Rom⁹⁶⁸ ist wahrscheinlich das älteste Vergleichsstück und zeigt die Göttin nach

965 Zu den gesammelten literarischen Quellen RAWSON 1987, 3–16. Sollte die Zuschreibung von Plut. moral. 455B als euripideisches Fragment zutreffen, so ist dieses Element bereits klassisch und wurde später nur zugunsten anderer Erklärungsmodelle aufgegeben, vgl. Arist. pol. 8,6,6. Prominent erscheinen der Fluss und seine Rolle wieder bei Ovid, vgl. Ov. fast. 6,699–703; ars. am. 3,505–507.

966 Die hier aufgelisteten Stücke beziehen sich auf die Exemplare, die Athena mit Flöten oder beim Flötenspiel in Gegenwart eines Flussgottes zeigen. Die Anwesenheit des Marsyas ist dabei kein Kriterium. Vgl. ROBERT 1904, 242–246, 249–253, 255–257, 259–263, Nr. 196, 200, 201, 203, 207, 208.

967 Ausgewählt zusammengestellt von D'ANDRIA – TUTTI 1985, 51–52, Taf. 49,1.

968 ROBERT 1904, 244–246 Nr. 196, Taf. 63; D'ANDRIA – TUTTI 1985, 52, Taf. 49,2.

rechts gewendet und mit Flöten vor einem kleinen Teich oder Quell vor einem ansteigenden Felsen. Auf diesem sitzt noch die Mater Magna.⁹⁶⁹ Auf die Angabe des Gewässers in anthropomorpher Form wurde hierbei verzichtet. Kompositorisch der Darstellung auf der Reliefplatte im Theater am nächsten scheint ein Sarkophag vom Ende des 2. Jhd. n. Chr. aus Kopenhagen⁹⁷⁰ zu kommen. Zwar ist hier die Szene spiegelverkehrt dargestellt und Athena schreitet einen Felsabhang hinauf, anstatt zu sitzen, jedoch lagert der Flussgott ähnlich hinter einem Schilfzweig und auch der Satyr selbst betrachtet in dieser Darstellung im oberen Bereich, halb hinter dem Fels verborgen, die Szenerie.

Hinsichtlich der Benennung des Flussgottes muss auf die Verbindung der Stadt Kelainai, später Apameia hingewiesen werden. Bereits bei Herodot⁹⁷¹ ist dieser Ort mit der Bestrafung des Marsyas und daneben mit den Quellen des Mäander verbunden. Diese Verbindung ist in der kaiserzeitlichen Literatur rezipiert worden⁹⁷² und auch die Transformation des Satyrs in einen Flussgott mit seinem Namen wird aufgegriffen. Dies ist auch in der Münzprägung der Stadt Apameia zu verfolgen. Hier kann er sowohl als stehender Satyr beim Flötenspiel,⁹⁷³ als auch als gelagerte Person mit Quellurne dargestellt werden.⁹⁷⁴ Die Identifizierung als Marsyas ist auch ohne eine explizite Beischrift über die beigegebene Aulos möglich. Die Unterscheidung dieser Münzen von den in Apameia ebenfalls in severischer Zeit geprägten Mäandermünzen⁹⁷⁵ ist anhand der identifizierenden Beischrift möglich, auch fehlen in diesen Prägungen mit Mäanderbild die Flöten. In dem Flussgottbild auf dem Theaterrelief und den vergleichbaren Sarkophagdarstellungen nun allerdings zwingend eine Mäanderdarstellung erkennen zu wollen, wie sie C. Robert vorschlägt und wie sie ihm folgend auch von F. D'Andria in der Bearbeitung diskutiert wird,⁹⁷⁶ erscheint zunächst verlockend, ist jedoch auch problembeladen. Zunächst schweigen die Schriftquellen über den Namen des Gewässers, in das Athena während des Flötenspiels blickt. Einzig die Landschaft Phrygien und in einigen oben genannten Fällen die Nähe zum Gebiet von Apameia wird angeführt. Der Flussgott sollte daher als Symbol für Phrygien oder einen Teil von Phrygien stehen und das wasserreiche Gebiet der Mäanderquellen charakterisieren. Eine exakte Benennung ist in solchen Fällen nicht notwendig und eröffnet dem Betrachter zusätzliche eigene Interpretationsräume, die ihm in diesem Fall bewusst offengelassen werden. Wichtig in der Narration ist nur das Wasser, welches die Spiegelung zulässt,⁹⁷⁷ und dieses Phänomen ist nicht örtlich begrenzt. Hierapolis ist Teil Phrygiens und somit hat die Auswahl dieser Szene

969 ROBERT 1904, 245.

970 ROBERT 1904, 260–263 Nr. 208, Taf. 68.

971 Herod. 7,26.

972 Strab. 12,8,15; Ov. met. 6,400.

973 Bspw. als stehender Satyr BMC Greek Coins Phrygia (1964) Apameia Nr. 33.

974 BMC Greek Coins Phrygia (1964) Apameia Nr. 127, 129–130, 155–157.

975 BMC Greek Coins Phrygia (1964) Apameia Nr. 116.

976 ROBERT 1904, 242; D'ANDRIA – TUTTI 1985, 51–52.

977 Ov. fast. 6,699.

und des gesamten Marsyasmythos nicht nur den Charakter der Darstellung eines in der Bildkunst beliebten Themas, sondern darüber hinaus einen regionalen Repräsentationsbezug in der Ausgestaltung einzelner Szenen.

In den folgenden Szenen widmet sich die Friesdarstellung dann dem weiteren Verlauf des Marsyasmythos.⁹⁷⁸ Beginnend mit dem Wettstreit zwischen Marsyas und Apoll wird im Anschluss der Satyr trotz der Bitten seines Dieners Olympos vor dem siegreich bekrönten Gott gebunden abgeführt. Im nächsten Bild hängt der unglückliche Verlierer bereits nackt am Baum und der Skythe schärft das Messer. Abgeschlossen wird die Halbrundnische von zwei weiteren Platten, welche zuerst den von zwei weiblichen, ihn bekränzenden Figuren umgebenen Apoll zeigen. Er selbst sitzt dabei zurückgelehnt auf einem Felsen. Abschließend spielt Apoll nochmals stehend auf einem Seiteninstrument und ein Satyr lauscht auf einem Felsen sitzend seinem Spiel. Der anschließende wieder frontal zum Zuschauerraum ausgerichtete Abschnitt bildet nach F. D'Andria ein kurzes Übergangsstück zum abschließenden, seitlichen Apoll und Musen-Zyklus. Dargestellt sind zwei Szenen:⁹⁷⁹ zunächst Apoll mit Phiale und einem Lorbeerzweig und anschließend vier Tänzerinnen mit einer großen Blattgirlande. Hierin die Darstellung des Lustrationsaspekts des Gottes zu erkennen, erscheint sinnvoll. Auch die folgenden drei Platten,⁹⁸⁰ welche von F. D'Andria bereits zum abschließenden Apoll und Musen-Zyklus gezählt werden, bilden einen weiteren Einschub. Zunächst erscheint stehend Apoll mit Lorbeerkranz im langen Chiton und mit Kithara vor einem Dreifußkessel. Ihm ist auf einem Felsen sitzend und den Kopf mit der Rechten abstützend eine Nymphe zugewandt.⁹⁸¹ Auf der nächsten Platte, Ap Vb, erscheint dann vor felsigem Hintergrund eine gelagerte männliche Gestalt mit Manteltuch um die Beine, welches Oberkörper und Scham freilässt (Abb. 136). Der abstützende rechte Arm hält ein kleines Füllhorn, während der linke auf ein oberhalb der Knie befindliches Wassergefäß gelegt wurde. Die Darstellung entspricht somit in ihren Motiven und Attributen einem vielfach rezipierten allgemeinen Darstellungskanon für Flussgötter⁹⁸² und auch die seltener zu beobachtende Verlagerung des Wassergefäßes vor den Körper des Gottes ist beispielsweise in den Darstellungen vom *Ninfeo dei Tritoni* bekannt.⁹⁸³ Dem entspricht der Kranz aus langblättrigen Schilfstängeln auf dem Haupt des Flussgottes. Der bartlos dargestellte Kopf ist leicht gesenkt und greift das bereits in der Nymphe vorhandene, kontemplativ anmutende Element momentaner Passivität auf. Aus dem Gefäß strömt Wasser in gerader Linie über den Felsen in Richtung Boden. Der Wasserstrom verläuft anschließend in ruhigen, regelmäßigen Wellen unter dem gesamten Körper des Gottes hindurch, der somit inmitten seines

978 D'ANDRIA – TUTTI 1985, 52–70.

979 D'ANDRIA – TUTTI 1985, 71–76, Taf. 21,2, 22,1–2. Platten Ap IVa–b.

980 D'ANDRIA – TUTTI 1985, 80–83, Taf. 23,1–2, 24,1–3. Platten Ap Va–c.

981 Der hier gewählte Typus einer sitzenden Nymphe ist wie F. D'Andria, D'ANDRIA – TUTTI 1985, 81–82, richtig erkannt hat, ein generisches Bild in hellenistischer Tradition.

982 Kap. A.1. Kap. C.I.

983 Kap. B.III.3.a.



Abb. 136 Platte Ap Vb des Theaters von Hierapolis, Foto: Quaresima, Archivio MAIER, nach D'ANDRIA – RITTI 1985, Taf. 24,1

Elements lagert. Zusätzlich gerahmt wird die Darstellung durch zwei im Hintergrund wachsende Bäume, welche durch unterschiedliche Blattgestaltung ein zusätzliches Element der Variation integrieren. Abgeschlossen wird diese idyllisch-ländliche Szenerie mit einem Hirten. Er sitzt ebenfalls auf einem Felsen und stützt den Kopf auf den linken Arm. Der Rechte liegt auf dem Oberschenkel auf und hält ein *pedum*, den charakteristischen krummen Hirtenstab. Seinen gefüllten Beutel hat der Hirte an einen Baum rechts von ihm gehängt. Auch dieses Ablegen von Gegenständen trägt zusätzlich zur Beruhigung der Szene bei. Apollon beim Kitharaspield mit einer Muse in beruhigter, dezidiert ländlicher Umgebung erscheint auch auf einem kleinen Giebelrelief in Florenz.⁹⁸⁴ Auch hier wird eine grundsätzlich beruhigte, kontemplative Szenerie ohne starke Handlungsakzente gezeigt. In eine ähnliche Richtung ist auch die Darstellung des Theaterreliefs zu lesen. Hirte und Flussgott sowie felsige Umgebung und Bäume beschreiben eine natürlich-idyllische, aber agrarisch genutzte Landschaft. Es sind daher an dieser Stelle keine spezifischen Bezüge zur Stadt Hierapolis oder ihrem Umland fest-

984 MANSUELLI 1958, 201–202 Nr. 199; D'ANDRIA – TUTTI 1985, 83.

stellbar.⁹⁸⁵ Vielmehr transportiert die Darstellung ein Gefühl von Ruhe und Idyll, welches sich in vielfältiger Weise in unterschiedlichen Landschaften wiederfinden lässt. Es ist daher keinesfalls regionalspezifisch zu denken, sondern eröffnet allen Betrachtern, auch auswärtigen, die Verbindung von Apoll mit seinen Musen mit den ihnen bekannten idyllischen Landschaften. Abgeschlossen wird die Reliefdarstellung schließlich von tänzelnd bewegt dargestellten Musen sowie am Rande einer Tyche mit Mauerkrone.

Zusammenfassend für die Reliefzyklen am Sockel des ersten Geschosses ist festzustellen, dass Flussgötter in zwei unterschiedlich zu lesenden narrativen Zusammenhängen auftreten. Zu Beginn der Marsyasdarstellung erscheint ein nicht genau benennbarer, aber phrygischer und damit regionaler Flussgott als Bestandteil der Handlung. In seiner anthropomorphen Form bleibt er zwar sowohl im Bild als auch in den Schriftquellen verborgen, jedoch wirkt er durch sein Wasser. Er ist daher als wichtiger Akteur zum besseren Verständnis der Handlung zu verstehen. Anders erscheint die Rolle in der zuletzt besprochenen Zwischenszene der Apoll und Musen Darstellung. Hier erscheint der Flussgott als Teil einer Gruppe, deren Bildfunktion kaum erzählenden Charakter hat, sondern ein Gefühl bukolischer Idylle vermittelt. Menschen und Götter sind zwar getrennt, aber dennoch kontemplativ und ungestört in der Landschaft vereint. Hierzu gehört auch die verstärkte Darstellung ornamentaler Vegetation, welche die von allen genutzte Natur prägnanter ins Bild rückt. Die Aktion der Figuren ist völlig zurückgenommen und es findet auch keine Bezugnahme über Blickkontakt oder Zuwendung zwischen den verschiedenen Figuren statt. Der Betrachter hat bei dieser Szene die grundsätzliche Freiheit der Verortung in jedem ihm bekannten, beruhigten ländlichen Raum.

Im Versturz der seitlichen Teile des Bühnenhauses und der anschließenden Paraskenia wurden im Zuge der Grabungsarbeiten weitere Relieftteile gefunden, die der Sockelzone der zweiten Ordnung zugeordnet werden können.⁹⁸⁶ Zunächst sind hier zwei gegenläufige Darstellungen eines dionysischen Thiasos zu nennen.⁹⁸⁷ Sie werden in der Rekonstruktion der Fassade des Bühnengebäudes von G. Sobrà und F. Masino teilweise dem südlichen Paraskenia zugewiesen und bilden an dieser Stelle das unterste Reliefband⁹⁸⁸ auf Höhe des Sockels der zweiten Ordnung. Der zweite, gegenläufige Fries wäre allerdings auch am nördlichen Paraskenion denkbar und würde dann das ganze Bühnenhaus mit dionysischen Themen rahmen.

Folgt man der vorgelegten Rekonstruktion der Bühnenfassade, sind für das zweite Geschoss der Hauptfassade die Sockelbereiche der zweiten Ordnung über der nördlichsten und südlichsten Tür sowie über der Porta Regia für Reliefschmuck geeignet. An allen anderen Stellen sind zusammenhängende Bildfelder von sinnvoller Länge nicht vorgesehen. Das Sockelband der zweiten Ord-

985 So auch FUCHS 1987, 256.

986 MASINO – SOBRÀ 2010, 395–405, Abb. 25, 35.

987 Zuletzt MASINO – SOBRÀ 2010, 402–403 m. Anm. 120 für die ältere Literatur.

988 MASINO – SOBRÀ 2010, 405, Abb. 36.

nung wird im übrigen Verlauf von Spitz- und Rundgiebeln mit Götterbüsten überschritten.⁹⁸⁹ Oberhalb der südlichsten Tür der *scaenae frons* werden vier weitere Relieffragmente als Sockelrelief der zweiten Ordnung verortet.⁹⁹⁰ Der Anschluss und die bauliche Situation hinsichtlich des links an die Raubszene anschließenden Blocks mit Darstellung der Demeter auf einer Schlangenbiga ist allerdings nicht gänzlich zu klären.⁹⁹¹ Der Schnitt der Anschlussflächen der Platten ist gewinkelt und spricht somit für eine Ecksituation nach Süden hin, welche in der vorliegenden Rekonstruktion nicht berücksichtigt wird.⁹⁹² Auf einem frontal zum Zuschauerraum rekonstruierten Block erscheint rechts der Raub der Persephone durch Hades. Der Gott steht im Viergespann und ist im Begriff, mit der sich heftig wehrenden Persephone abzufahren. Das Gespann wird von Eros gelenkt und zusätzlich von Hermes geführt. Auf dem anschließenden Fragment sind noch eine Athena in energischer Schrittstellung bei der Verfolgung des Wagens sowie eine halbnaakte Venus in frontaler Pose zu erkennen.⁹⁹³ Der Übergang zur folgenden Demeterplatte ist – wie dargestellt – unklar, die Göttin ist allerdings in schneller Bewegung dargestellt, charakterisiert durch das fast waagrecht nach hinten fliegende Haar. Ebenfalls durch G. Sobrà und F. Masino neu diesem Relief zugewiesen wurde die links anschließende Platte mit Darstellung eines hohen Felsen und darauf gelagerter, kleiner dargestellten Nymphe. Diese Szene bildet höchstwahrscheinlich den Beginn der Erzählung und zeigt eine Naturgottheit, welche aus der Entfernung der eigentlichen Handlung zusieht. Wirklich integriert ist sie nicht, sondern bietet, aus der Ferne zum Nahen überleitend, einen sanften Einstieg in die Handlung.

Der Reliefschmuck oberhalb der Porta Regia stellt den Abschluss der hier zu besprechenden Theaterausstattung dar. Die Blöcke wurden bei den Grabungsarbeiten im Theater im Versturz gefunden und erstmals 1985 von T. Ritti zusammenhängend publiziert.⁹⁹⁴ Der Reliefschmuck umfasst den unmittelbaren Bereich über dem zentralen Durchgang des Bühnengebäudes sowie beide Seiten der anschließenden, risalitartigen Verkröpfung des Gebälks über den rahmenden Säulen des Durchgangs.⁹⁹⁵ Mit den Reliefplatten sind weitere Profilblöcke des obe-

989 Vgl. MASINO – SOBRÀ 2010, 390–391 Abb. 18.

990 MASINO – SOBRÀ 2010, 395–397 m. Anm. 99 für weitere Literatur, Abb. 24–25. Die Zusammengehörigkeit der Fragmente wurde an oben genannter Stelle erstmals erkannt. Die o. g. ältere Literatur beschränkt sich ausschließlich auf die beiden Fragmente mit den Götterwagen. DE BENARDI FERRERO 2007, Taf. 20 rekonstruiert diesen Fries noch am nördlichen Paraskenion.

991 MASINO – SOBRÀ 2010, 397.

992 Vgl. MASINO – SOBRÀ 2010, 399 Abb. 28.

993 PELLINO 2005, 63 und DI NAPOLI 2002, 391 gehen noch aufgrund der Schriftquellen, Hom. Il. 2,417–432, in offensichtlicher Unkenntnis des anpassenden Stückes von Athena und Artemis aus.

994 RITTI 1985, 57–77. Zur vereinzelter Publikation einzelner Blöcke vor diesem Zeitpunkt vgl. RITTI 1985, 59 Anm. 7. Nach der Publikation wurden die Reliefs noch von CHUVIN 1987 sowie DI NAPOLI 2002 intensiver bearbeitet.

995 Vgl. DE BENARDI FERRERO 2007, Taf. 20.

ren Abschlusses mit Akanthusblattkymation und Eierstab verbunden. Der untere Abschluss des Bildfelds besteht nur aus einer glatten, schmucklosen Rahmung auf dem Reliefblock. Zusätzlich zum ornamentalen Schmuck tragen die Profilblöcke unterhalb des Akanthusblattkymation Inschriften zur Benennung der im Relief darunter dargestellten Figuren. Diese Inschriften können in einigen Fällen, wahrscheinlich aus Platzgründen, auch auf die Reliefblöcke in zweiter Zeile erweitert sein (Abb. 137).⁹⁹⁶ Das grundsätzliche Thema der Gesamtdarstellung ist die agonistische Bedeutung der Stadt Hierapolis. Zentral über der Porta Regia ist dabei die Hauptgruppe mit der kaiserlichen Familie angebracht.

Über der südlichen Verkröpfung⁹⁹⁷ beginnt die Darstellung mit einem inschriftlich benannten Trompeter, auf welchen eine Gruppe mit einem nackten Knaben und einem erwachsenen Mann folgt. Der Erwachsene hat seinen rechten Arm über das Haupt des Knaben erhoben und scheint diesen zu bekränzen. Durch die Beischrift ΠΥΘΙΚΟΣ ist der Verweis zum Agon des phytischen Apoll bereits ersichtlich und wahrscheinlich wird hier und in der rechts anschließenden Figur jeweils eine der Altersklassen in den Wettkämpfen dargestellt⁹⁹⁸. Auf der Front des Risalits⁹⁹⁹ sind ein inschriftlich identifizierter Agonothet und eine weibliche Figur mit Schleier erhalten.¹⁰⁰⁰ Auf der „Innenseite“ des Risalits¹⁰⁰¹ erscheinen schließlich die inschriftlich benannte [ΓΕΡ]ΟΥΣΙΑ und ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ mit Opferphialen. Die zwischen ihnen stehende weibliche Figur ist mit [ΣΥΝ]ΟΥΣΙΑ benannt und bekräftigt das gemeinsam stattfindende Opfer im Rahmen des Festes. Die letzte, sitzende männliche Figur ist in ihrer Identität wieder umstritten. Denkbar wäre nach T. Ritti und V. Di Napoli eine Darstellung des Aion, welche auch durch ein Inschriftenfragment mit ΩΝ gestützt würde und eine dezidiert kosmologische Komponente integrierte. Ikonographisch wird diese Interpretation durch ein Fragment vom Zoilos-Monument aus Aphrodisias zumindest in den Grundzügen gestützt.¹⁰⁰² P. Chuvin macht auf sowohl ikonographische als auch epigraphische Probleme aufmerksam und schlägt eine Benennung als Demos vor.¹⁰⁰³ Die Darstellung auf dem Relief über dem Durchgang¹⁰⁰⁴ (Abb. 138–139) beginnt links mit einem stehenden Dreifuß und einer sitzenden männlichen Figur (Abb. 138). Durch den Dreifuß ist wiederum ein apollinischer Opfer- und Weihkonnex angedeutet. Anschließend erscheinen zwei kopflose

996 CHUVIN 1987, 98, Abb. 1.

997 RITTI 1985, Taf. 3a.

998 RITTI 1985, 65; DI NAPOLI 2002, 381.

999 RITTI 1985, 66, Taf. 4a.

1000 In der Identifikation der weiblichen Figur bleibt RITTI 1985, 66 unsicher und schlägt eine rangniedere Person im Zusammenhang mit dem Agonotheten vor. Dieser Ansicht schließt sich DI NAPOLI 2002, 383 an. CHUVIN 1987, 100–101 identifiziert die Figur im Hinblick auf den folgenden Auftritt städtischer Institutionen als Boulé.

1001 RITTI 1985, 67–68, Taf. 4b; DI NAPOLI 2002, 386.

1002 RITTI 1985, 68; DI NAPOLI 2002, 386–388 m. Abb. 8,9.

1003 CHUVIN 1987, 101. Die Benennung als Demos wird auch bei RITTI 1985, 68 diskutiert.

1004 RITTI 1985, 60–63, Taf. 2a, b.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

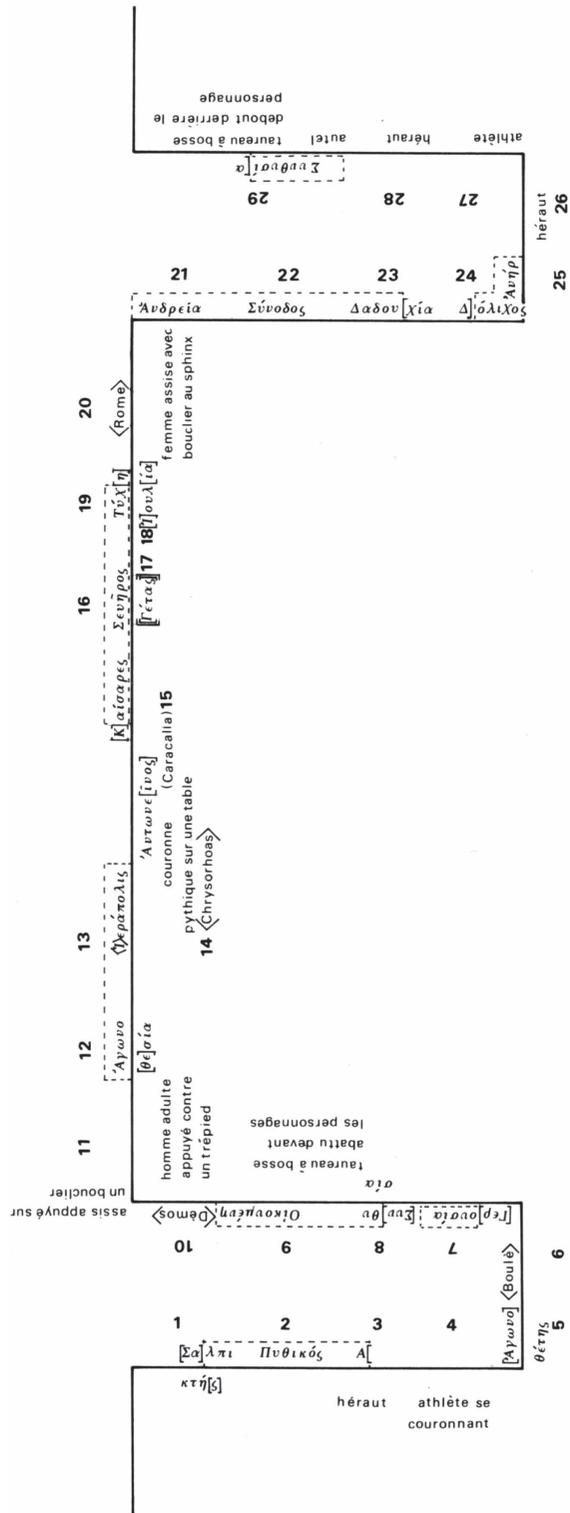


Abb. 137 Schema des Frieses über der Porta Regia des Theaters von Hierapolis, Zeichnung: P. Chuvin, nach: CHUVIN 1987, 98 Abb. 1

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 138 Fries über der Porta Regia des Theaters von Hierapolis, Foto: Basile, Archivio Maier, nach RITTI 1985, Taf. 2a



Abb. 139 Fries über der Porta Regia des Theaters von Hierapolis, Foto: Basile, Archivio Maier, nach RITTI 1985, Taf. 2b



Abb. 140 Relief aus der Orchestra des Theaters von Hierapolis, Foto: Archivio MAIER, nach RITTI 1985, Taf. 7a

weibliche Figuren im langen Chiton und Himation. Die Köpfe scheinen, wie fast alle Kopfpartien der zentralen Darstellung, mutwillig beschädigt worden sein. Zu den Füßen der linken Figur ist noch eine stehende Amphore erhalten. Anhand der Beischriften ist die linke Figur als Agonothesia und die rechte als Hierapolis benannt. Die nach rechts gewendete Stadtdarstellung hält auf Brusthöhe vor sich noch einen Gegenstand, welcher leider bis auf Ansätze völlig verloren ist.

T. Ritti vergleicht die Darstellung mit einer weiteren Reliefplatte (Abb. 140), die vermutlich sekundär in der Begrenzungsmauer der Orchestra verbaut wurde.¹⁰⁰⁵ Dort sind ebenfalls drei weibliche Figuren jeweils mit Diadem, unter Umständen auch Mauerkronen, auf dem Haupt und in Chiton und Himation beim Opfer dargestellt. Obwohl die Figuren durchaus generischen Charakter aufweisen, ist es möglich, ihnen unterschiedliche Rollen zuzuschreiben. Die linke Figur bringt ein Opfertier an den zentralen, brennenden Altar heran und führt mit der ausgestreckten Rechten gleichzeitig ein Libationsopfer aus einer Patera aus. Die Benennung ist nicht vollständig geklärt. D. De Bernardi Ferrero schlägt

¹⁰⁰⁵ RITTI 1985, 75, Taf. 7a; DE BERNARDI FERRERO 1966, 66–67, Abb. 117. Der genaue Anbringungsort ist allerdings nicht wirklich zu eruieren. T. Ritti beschränkt sich auf „am äußeren rechten Rand der Begrenzungsmauer zwischen Cavea und Orchestra“.

Phrygia vor, während T. Ritti an Asia oder Oikoumene denkt.¹⁰⁰⁶ Gemeinsam ist allen – in unterschiedlich ausgeprägter Konsequenz – ein überregionaler Aspekt. Die Figur in der Mitte neben dem Altar libiert ebenfalls mit der Rechten, wendet sich aber mit dem Gesicht einer aufrecht in der Linken gehaltenen Statuette zu. Die Statuette ist im oberen Bereich beschädigt, jedoch durch den langen Chiton als *agalma* des phytischen Apolls zu identifizieren. Die Verknüpfung mit dem Hauptgott der Stadt¹⁰⁰⁷ lässt schließlich nur die Identifikation mit der Stadtgöttin selbst zu. Auf dem Relief über dem Eingang wird daher auch in den Händen der Hierapolis dieses Apollonbild angenommen. Zurück zur rechten Figur auf dem kleinen Relief aus der Orchestra: Sie wendet sich der Mittelfigur zu, bekränzt sie und trägt in ihrer Linken ein Füllhorn. In ihrem Fall sind an der Kopfbedeckung noch kleine Türmchen zu erkennen, die ebenfalls in die für Tychen¹⁰⁰⁸ etablierte Ikonographie passen. Stadtgöttinnen oder Tychen sind vielfach in enger Verbindung mit Flussgottheiten dargestellt. Dies ist auch in diesem Fall zu beobachten, da hinter ihren Beinen eine kleinere, gelagerte, männliche Figur erscheint. Der nackte Oberkörper und das Manteltuch um die Beine sowie die gelagerte Haltung lassen ihn ohne Schwierigkeit als Flussgott erkennen.¹⁰⁰⁹ Die Verschränkung der Darstellung zwischen der im Vordergrund und viel größer dargestellten Tyche und dem Fluss zu ihren Füßen, lässt mehrere einander ergänzende Deutungsansätze zu. Zum einen sind Wohlergehen und Prosperität der Stadt in diesem Bild mit dem Fluss verbunden, wenn nicht gar, bildlich ausgedrückt, verwoben und verschränkt. Verstärkend zu diesem Aspekt kommt zum anderen noch die Position des Flussgottes in der Szene. Zu Füßen der Tyche kann er auch als ihr Fundament gelesen werden. Naturraum und städtische Prosperität sind daher nicht nur auf das engste verbunden, sondern beruhen auf einer günstigen naturräumlichen Situation, die durch einen vielfach nutzbaren Fluss ausgedrückt wird.

Wenden wir uns nun wieder dem Relief über der Porta Regia zu. Folgt man der von T. Ritti vorgeschlagenen Ergänzung der inschriftlich benannten Hierapolis um ein Kultbild des Apollo Phytios im Zentrum des Reliefs, so kulminiert an dieser Stelle der an verschiedenen Stellen – so Knabenathlet und Dreifuß – bereits virulente Apollonbezug des Frieses. Rechts neben der Hierapolis lagert im unteren Bereich eine männliche Figur mit nacktem Oberkörper und Manteltuch um die Hüfte und Beine. Sie ist trotz der Beschädigungen an Kopf und Armen unschwer als Flussgott zu erkennen. Ein Quellgefäß kann unter dem abstützenden rechten Arm rekonstruiert werden, auch wenn durch Beschädigungen in diesem Bereich eventuell ausfließendes Wasser nicht mehr erkannt werden kann. Ein Attribut oder Gegenstand in seiner ausgestreckten Linken erscheint ebenso wahrscheinlich, ist jedoch nicht mehr feststellbar. Der Kopf wurde, wie oben bereits

1006 DE BERNARDI FERRERO 1966, 67; RITTI 1985, 76.

1007 Zusammenfassend zum Apollonkult in Hierapolis KERSCHBAUM 2014, 15–16.

1008 Vgl. Kap. B.III.2.b. Abb. 118–119.

1009 Zur Benennung des Flussgottes als Chrysoroas, analog zur Darstellung auf dem Fries über der Porta Regia, vgl. RITTI 1985, 62, 85; DI NAPOLI 2002, 385 m. Anm. 30.

angesprochen, offenbar bewusst beschädigt, jedoch lassen einzelne Haarsträhnen auf der Brust auf die Existenz eines Bartes schließen. Der Flussgott lagert vor einem massiven Tisch, auf welchem ein großes, leicht bauchiges zylindrisches Objekt mit oberflächlich angebrachten Appliken steht. Wie L. Robert¹⁰¹⁰ zeigen konnte, handelt es sich bei diesem Objekt um die überdimensioniert dargestellte Preiskrone für den Sieger des Agons. Kultausübung seitens der Stadt und der Fokus auf die damit verbundenen Agone wird somit auch in räumlicher Nähe in der Darstellung veranschaulicht.

Im Anschluss an die Preiskrone verlässt die Darstellung die lokale Ebene und integriert die kaiserliche Familie in das Geschehen (Abb. 139).¹⁰¹¹ Inschriftlich lassen sich die Personen leicht benennen, auch wenn wahrscheinlich aus Platzgründen nicht auf die offizielle Titulatur Rücksicht genommen wurde. Links von Septimius Severus steht sein älterer Sohn Caracalla, wie alle männlichen Mitglieder der Kaiserfamilie mit der Toga bekleidet. Auf diesem folgt der Kaiser selbst, hier nur als ΣΕΥΗΡΟΣ bezeichnet, der von einer Nike bekränzt wird, und anschließend sein jüngerer Sohn Geta, dessen Namensbeischrift einer Rasur zum Opfer gefallen ist. Abgeschlossen wird die kaiserliche Familie durch die Mutter der beiden Söhne des Septimius Severus, Iulia Domna. Die Kaiserin steht im Typus der *Mater Castrorum*¹⁰¹² mit Schleier über dem Haupt bei einem Libationsopfer und komplettiert somit das Werte propagierende Familienbild. Neben Iulia Domna folgen eine weitere stehende und eine sitzende weibliche Figur. Die Stehende wiederholt fast detailgetreu, wenn auch ohne die Bekränzung, das Bild aus dem Relief in der Orchestrawand und auch die Beischrift identifiziert sie klar als Tyche. Die sitzende Figur trägt ein kurzes Obergewand und einen um den Hals gelegten Umhang. Daneben ist sie mit einem umgehängten Schwert und einem Speer in ihren Händen bewaffnet, während der Schild mit Sphingenemblem neben ihrem Sitz steht. Auch ohne erhaltene erläuternde Beischrift ist die Ikonographie eindeutig und lässt in ihr die Göttin Roma erkennen.¹⁰¹³ In ähnlicher Ikonographie, aber stehend erscheint auf der angrenzenden Innenseite des nördlichen Risalits¹⁰¹⁴ Virtus, allerdings mit dem griechischen Begriff ΑΝΔΡΕΙΑ überschrieben.¹⁰¹⁵ Über eine leicht ausgreifende Armbewegung mit der Rechten wird eine engere Verbindung zur links über Eck von ihr sitzenden Roma hergestellt. Mit Virtus

1010 ROBERT 1967, 107–108; ROBERT – ROBERT 1977, 436–438 Nr. 566.

1011 RITTI 1985, 62–63.

1012 DI NAPOLI 2002, 385.

1013 Vgl. LIMC VIII (1997) 1048–1068 s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi). Zur weiteren Einordnung der Roma im Theaterkontext vgl. DI NAPOLI 2002, 387.

1014 RITTI 1985, 68–70, Taf. 5a. Abb. 140.

1015 Nach freundlicher Auskunft von S. Hollaender erscheint die ΑΝΔΡΕΙΑ nur äußerst selten in der kaiserzeitlichen Bildkunst, so auch am Zoilos-Monument in Aphrodisias, SMITH 1993, Taf. 3. An dieser Stelle allerdings in anderer Ikonographie. Hier in Hierapolis wurde die in Rom etablierte Ikonographie benutzt und die Bezeichnung schlicht übersetzt. Hinsichtlich der transportierten und verbildlichten Wertemodelle ist daher klar Virtus zu erkennen. vgl. CHUVIN 1987, 103.

endet auch die Reihe der miteinander interagierenden Figuren des Frieses über dem Durchgang. Anschließend folgen auf der Innenseite noch drei Figuren: zunächst die ΣΥΝΟΔΟΣ, als Vereinigung der Theaterschauspieler und Musikanten im musischen Agon, anschließend entweder eine Priesterin mit Fackeln oder die entsprechende Funktion selbst¹⁰¹⁶ und schließlich eine generische nackte Athletenfigur, welche mit ΟΛΙΧΟ überschrieben ist (Abb. 141). Hierin kann man entweder die Personifikation des Langstreckenlaufs, [Δ]ΟΛΙΧΟ[Σ], oder, folgt man der Erweiterung der Inschrift durch T. Ritti¹⁰¹⁷ zu [Δ]ΟΛΙΧΟ[ΔΡΟΜΟΣ], einen Läufer erkennen.¹⁰¹⁸ Auf der Schmalseite des Raisalits sind wiederum ein nackter Athlet und ein bekleideter Mann mit erhobenem Arm dargestellt. Der Erhaltungszustand der Epigraphik¹⁰¹⁹ gibt leider keine eindeutigen Hinweise. Unter Umständen kann wiederum die Bekränzung eines siegreichen Athleten dargestellt sein,¹⁰²⁰ wie es auch angrenzend auf der Außenseite des Raisalits¹⁰²¹ dargestellt ist (Abb. 142). Der siegreiche Athlet, erkennbar am Palmwedel in seiner Rechten, wird von dem rechts neben ihm Stehenden bekränzt. Den Abschluss bildet ein brennender Rundalter, an den von rechts ein Rind geführt wird. Vor dem Rind steht ein Opferdiener im Himation mit Doppelaxt bereit. Die Beischrift nennt wieder ΣΥΝΘΥΣΙΑ, wie in der Darstellung auf der Innenseite des Südrialits, zeigt aber in diesem Fall keine weibliche Figur als Verkörperung, sondern den Opferakt selbst.¹⁰²²

Hierapolis hat sich spätestens mit dem beginnenden 3. Jhd. n. Chr. als bedeutender Ort für überregional prestigeträchtige Agone etabliert.¹⁰²³ Der Hauptagon der Stadt war dem pythischen Apoll geweiht und sicherlich in Verbindung mit dem Kult des Apollon als Stadtgründer zu sehen. Dieses Fest und der damit verbundene Agon sind das Hauptthema der besprochenen Reliefdarstellung und verbinden die Stadt und den Kult mit dem Agon und all seinen Funktionen und Abläufen. Zusätzlich wird eine überregionale Komponente durch die Einbeziehung der Oikoumene und vor allem des Kaiserhauses integriert. Kaiserliche Nähe,

1016 Leider ist der epigraphische Befund an dieser Stelle zu lückenhaft, vgl. RITTI 1985, 69; CHUVIN 1987, 103.

1017 RITTI 1985, 70.

1018 CHUVIN 1987, 103 in strenger Opposition zur willkürlich anmutenden Erweiterung. Sollte dies zutreffen, müsste die Ergänzung in einer zweiten Zeile auf dem Reliefblock selbst gestanden haben. Tatsächlich ist dort der obere Bereich beschädigt, allerdings nicht in dem Maße, dass m. E. die ergänzten Buchstaben völlig verloren gegangen sein können, vgl. Abb. 138.

1019 Das Fragment ANH wirft mehr Fragen auf, vgl. RITTI 1985, 70–71; CHUVIN 1987, 99–100.

1020 Wie auf der Außenseite des Südrialits mit dem Knabensieger und der nun folgenden Szene.

1021 RITTI 1985, 71–72, Taf. 6a.

1022 RITTI 1985, 71.

1023 Vgl. zur Zusammenstellung des epigraphischen und numismatischen Materials RITTI 1985, 77–88; PAPAN 1907. Der Schwerpunkt der Zeugnisse liegt dabei auf dem frühen 3. Jahrhundert, wobei nach MORETTI 1953, 191–196 Nr. 69, bereits in trajanisch/hadrianischer Zeit ein Sieger aus Hierapolis bekannt ist. Die Verbindung dieses Siegers mit den Phytia, KERSCHBAUM 2014, 17, bleibt jedoch völlig hypothetisch, vgl. MORETTI 1953, 193.



Abb. 141 Fries über der Porta Regia des Theaters von Hierapolis, Foto: Basile, Archivio Maier, nach RITTI 1985, Taf. 5a



Abb. 142 Fries über der Porta Regia des Theaters von Hierapolis, Foto: Basile, Archivio Maier, nach RITTI 1985, Taf. 6a

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

die auch durch die Weihinschrift des Theaterbaus¹⁰²⁴ explizit ausgedrückt wird, ist ein wichtiges Pfund in der Konkurrenz unter den Städten um Prestige und Ansehen. Sicherlich ist auch die Präsenz von Antipater von Hierapolis als Erzieher der Söhne des Septimius Severus am Kaiserhof in Rom für die Verbindung der Stadt zum Kaiserhaus nicht unwichtig.¹⁰²⁵ Die genaue Verknüpfung zwischen dem Kaiserhaus und dem Agon des pythischen Apolls ist anhand der Quellenlage nicht mehr zu eruieren. Attraktiv erscheint daher die These von T. Ritti, eine Neuordnung der städtischen Agone und damit vor allem der pythischen Spiele mit der Fertigstellung des Theaters und einem kaiserlichen Engagement zu verbinden.¹⁰²⁶ Kaisernähe und Treue seitens der Stadt auch in den städtischen Agonen zu manifestieren, ist für Hierapolis auch an anderen Stellen belegt. So führt die Stadt beispielsweise die von Augustus gestifteten aktischen Spiele, die Sebasta und unter Umständen einen Agon zu Ehren von Roma und Augustus durch.¹⁰²⁷ Den Kaiser nun auch noch mit dem Hauptfest und Agon zu verknüpfen, bestärkt diese Bindung¹⁰²⁸ und legitimiert die Verbindung zwischen Hierapolis und dem prestigeträchtigen altherwürdigen Agon.

Neben den Agonen mit Bezug zum Kaiser und dem Stadtgott Apollon ist durch die Münzprägung auch ein Agon für den lokalen Fluss Chrysoroas belegt.¹⁰²⁹ Der Flussgott erscheint, benannt und unbenannt, zeitgleich auch im Kontext der Münzprägung¹⁰³⁰ und kann daher als Identifikations- und Repräsentationsfigur der Stadt angesehen werden (Abb. 143). Mit diesem benannten Fluss wird auch die Darstellung des gelagerten Flussgottes vor dem Tisch mit der Preiskrone verbunden.¹⁰³¹ Auch wenn keinerlei epigraphische Hinweise für eine entsprechende Benennung vorliegen, würde es ungewöhnlich erscheinen, dass bei dem allgemeinen ‚Etikettierungswahn‘ auf dem Relief ausgerechnet der Flussgott nicht benannt worden ist. Zusätzlich erscheint der Gedanke dahingehend attraktiv, dass durch die Hinzunahme des Chrysoroas auch dessen Agon und Kult prominent präsentiert würde und somit die Aussage des Reliefs über den Hauptagon des Apollon erweitert würde. Die Darstellung ist daher, bei allem apollinischen Übergewicht, nicht auf die Pythia beschränkt, sondern vermittelt ein erweitertes Bild. Der Agon des Chrysoroas gehört genauso zum städtischen Repräsentationskanon wie der Apollonkult und die propagierte Kaisernähe. Die dargestellte räum-

1024 RITTI 1985, 108–103 Nr. 1–2.

1025 Philostr. *soph.* 2,24.

1026 RITTI 1985, 73–74, 82; FUCHS 1987, 253. Zum Datum der Einweihung vgl. RITTI 1985, 110–111.

1027 RITTI 1985, 77–78, 83–84; zu den Aktia und Sebasta vgl. RIEKS 1970.

1028 In diesem Kontext können auch die weiteren Prägungen der Stadt unter Elagabal und später zu sehen sein. Vgl. RITTI 1985, 78 m. Anm. 39; PAPEN 1907, 181 Nr. 39–40; JOHNSTON 1984, 63 Nr. 1.

1029 V. PAPEN 1907, 181–182 Nr. 41; JOHNSTON 1984, 71 Nr. 43; RITTI 1985, 85–86. Hinsichtlich der Konsequenzen bzgl. der Kultausübung für den Flussgott vgl. Kap. A.I.

1030 WEBER 1913, 17–19; BMC Greek Coins Phrygia (1964) Hierapolis Nr. 43, 70, 141.

1031 RITTI 1985, 62.



Abb. 143 Städtische Prägung, Hierapolis in Phrygien, Avers: Artemis, Revers: Gelagerter Flussgott Chrysoroas mit Beischrift ΧΡΥΣΟΡΟΑΣ, Foto: nach WEBER 1913, Taf. 2,21.

liche Nähe zwischen der Stadtgöttin mit Kultbild und dem Flussgott greift zudem die bereits in Perge¹⁰³² beobachtete Verbindung von urbanem und regionalem Element auf. Bemerkenswert ist dabei das breite Variationsspektrum, das in solchen Darstellungen auftreten kann. Neben Stadttychen, welche häufig und auch in Hierapolis mit einem Flussgott verbunden werden können, sind auch Stadtgöttinnen und Gründerheroen für derartige Kompositionen belegt. In diesem Fall wurde darauf verzichtet, den Flussgott mit der Stadttyche zu kombinieren. Vielmehr ist die Tyche – dargestellt zwischen Kaiserfamilie, Roma und Virtus – in einen anderen Kontext integriert worden. Das Wohlergehen und die Prosperität der Stadt wird stärker mit dem Kaiser und Rom verbunden, während Stadt und Naturraum, zu dem der Fluss gehört, über Kulte und Agone das Prestige der Bürgerschaft mehren. Grundlegend für den Prestigegewinn einer Stadt über ihre Agone ist natürlich deren Akzeptanz und Bedeutung über die Stadt- und Regionalgrenzen hinaus. In diesem Kontext sind die Verweise auf kaiserliche Nähe, welche schlussendlich auch in einer Neokorie mündet¹⁰³³, zu lesen. Sie stellen zusammen mit der in der Neugestaltung und reichen Ausstattung des Theaters zur Schau gestellten wirtschaftlichen Prosperität¹⁰³⁴ ein Alleinstellungsmerkmal der Stadt dar.

1032 Vgl. Kap. B.III.2.b.

1033 Dazu auch JOHNSTON 1984; WINTER 1996, 172.

1034 DI NAPOLI 2002, 399.

c Zusammenfassung

Die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert bringt für Hierapolis, neben der in ganz Kleinasien spürbaren wirtschaftlichen Stabilität, eine Reihe von großen öffentlichen Bauprojekten.¹⁰³⁵ Mit der Errichtung des monumentalen Nymphäums an der Hauptachse der Stadt und der großangelegten Erweiterung des Theatergebäudes werden zentrale Repräsentationsräume der Stadt neugestaltet. Im Bildschmuck zweier Bauten sind Flussgottheiten verschiedentlich präsent. Im Fries des *Ninfeo dei Tritoni* erscheinen nicht nur Flussgötter, sondern mit Quellnymphen auch andere Wassergottheiten. Die hohe Varianz der dort beobachteten Darstellungsweise und die nicht erkennbare Integration der Szenen mit den Wassergottheiten in die ebenfalls erhaltenen Amazonenkampfdarstellungen lassen am ehesten an getrennte Themenkomplexe denken. Wasser und Wasserreichtum, gerade auch die natürlichen Mineralquellen, sind distinktiv für Hierapolis und finden auch in der antiken Literatur ihren Niederschlag. Die Darstellung vieler und verschiedenartiger Wassergottheiten transportiert dieses Prestigemerkmal der Stadt im Bild. Besonders wirksam wird diese Botschaft gerade an einem großen Wasserbau. Die Verknüpfung dieser Bilder mit anderen zeigt, dass diese Darstellungen bei aller Relevanz für die Stadt und ihr naturräumliches Umfeld nur einen Teil eines breitgefächerten Themenspektrums darstellen.¹⁰³⁶

Im Theater wandelt sich das Bild und Flussgötter sind Teil der Narration. Apollon als Hauptgott der Stadt und seine Zwillingsschwester bieten sich als ortsspezifische Themen für den Bildschmuck an. Zu Beginn der Marsyasepisode des Apollonzyklus spielt eine Wasserfläche eine für die weitere Narration wichtige Rolle. Die prominente Angabe von Wasser wird hierbei stärker in den Fokus gerückt als die Gottheit selbst, welche fast verborgen auftritt. Die in der Auswahl der Marsyasepisode schon spürbare Regionalverbundenheit wird in dem kurz darauf folgenden bukolisch-kontemplativen Landschaftsszenario noch verstärkt. Natur, Gottheit und Mensch beschreiben hier ein beruhigtes und kooperatives Miteinander von göttlich-transzendenter Natur und menschlichem Handeln und Nutzen. Dem Betrachter bleibt es dabei selbst überlassen, die Darstellung in seinem persönlichen imaginären Raum zu verorten. Ganz anders verhält es sich im agonistischen Fries über der Porta Regia. Hier präsentiert sich die Stadt nicht nur mit ihrem Hauptagon, sondern weitet die städtische Selbstdarstellung auf weitere, häufig bespielte Felder aus. Kaisertreue und -nähe und damit die enge Verbindung und Integration in das Imperium Romanum sind Grundvoraussetzungen für wirtschaftlichen und politischen Erfolg der Gemeinwesen. In der Darstellung der prestigeträchtigen Sonder- und Alleinstellung von Hierapolis spielt ein Flussgott eine Doppelrolle. Zusammen mit der Stadtgöttin sorgt er für eine zentrale

1035 Außer den hier besprochenen, wäre vor allem noch die Errichtung eines weiteren Nymphäums im Heiligtum des Apollon zu nennen, vgl. D'ANDRIA 2011, 161–168 m. Anm. 43.

1036 Der Amazonenkampf ist auch am Nymphäum im Heiligtum des Apollon dargestellt und daher ebenso, wie Apollon, Artemis oder Leto an verschiedenen Orten im Stadtbild präsent, vgl. D'ANDRIA 2011, 163–165 Abb. 10.21–23, 25–28.

bildliche Darstellung von urbanem Raum und Naturraum in Kaisernähe, welcher auf diese Weise in die göttlich-numinose Sphäre integriert wird. Stadt, Fluss, Kult und Agon sowie der Kaiser sind somit allesamt als Prestigemultiplikatoren für die Bürgerschaft zu sehen. Darüber hinaus erweitert der Flussgott das agonale Thema des Frieses: Nicht nur die Pythia sind als überregional bekannter und anerkannter Agon präsent, sondern auch der Agon des Chrysooroas wird nun Teil des agonalen Pakets von Hierapolis.

4 Der Flussgott als Gastgeber: Nysa

An den Bergzug des Messogis (heute Cevizli Dağ) angelehnt und die vor ihr liegende mittlere Mäanderebene weithin überblickend, liegt die karische Stadt Nysa.¹⁰³⁷ Bei Strabo, welcher selbst in seiner Jugend in Nysa bei Aristodemos studiert hat, findet sich die erste Beschreibung der Stadt, ihrer Anlage und Geschichte.¹⁰³⁸ Entstanden sei Nysa durch einen mythologischen Synoikismos der Gründungen der lakedaimonischen Brüder Athymbros, Athymbaros und Hydrellos, die in Karien zunächst mäßig erfolgreiche Einzelsiedlungen gründeten und diese schließlich zu einer neuen Stadt vereinigten.¹⁰³⁹ Anhand des epigraphischen Befundes ist allerdings eher von einer seleukidischen Gründung der Stadt auszugehen. Entsprechende Phylennamen¹⁰⁴⁰ und Briefe der ersten Seleukiden¹⁰⁴¹ legen nahe, dass die Stadt von Antiochos I. Soter noch unter dem Namen Athymbra gegründet worden ist und sich der Name Nysa erst nach 200 v. Chr. etabliert hat.¹⁰⁴² Nach der Niederlage Antiochos III., der Neuordnung Kleinasiens und der Vergrößerung des pergamenischen Machtbereichs ist die Stadt zunächst unter Kontrolle der Attaliden, bis sie nach dem Aussterben des Geschlechts Teil der römischen Provinz *Asia* wird. Bereits in der späten Republik und der frühen Kaiserzeit ist Nysa gut vernetzt, als Bildungszentrum bekannt und vor allem durch das nahe Heiligtum des Pluto bei Acharaka und dessen Asylrecht auch kultisch von überregionaler Bedeutung.¹⁰⁴³ Wohlstand und gute politische Kontakte ermöglichten wahrscheinlich bereits in augusteischer Zeit den Ausbau der Stadt und die Anlage eines Theaterbaus.¹⁰⁴⁴ Von besonderer Bedeutung und Einzigartigkeit ist jedoch, wie Strabo ausführlich berichtet, die Wahl des Siedlungsplatzes.¹⁰⁴⁵ Gelegen auf einem Hochplateau oberhalb der Mäanderebene, wird dieses durch eine tiefe Schlucht

1037 Strab. 14,1,43. Zur Zugehörigkeit Nysas zu Karien Plin. nat. 5,108; Ptol. geogr. 5,2,15.

1038 Strab. 14,1,42–48.

1039 Strab. 14,1,46.

1040 V. DIEST 1913, 66–67.

1041 SEG 35, 1094 (Übersetzung BRODERSEN – GÜNTHER – SCHMIDT 1996, 108–109 Nr. 310).

1042 KADIOĞLU 2006, 4.

1043 Zusammenfassend KADIOĞLU 2006, 4–5. Hierzu auch Strab. 14,1,44.

1044 KADIOĞLU 2006, 92–97.

1045 Strab. 14,1,43.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

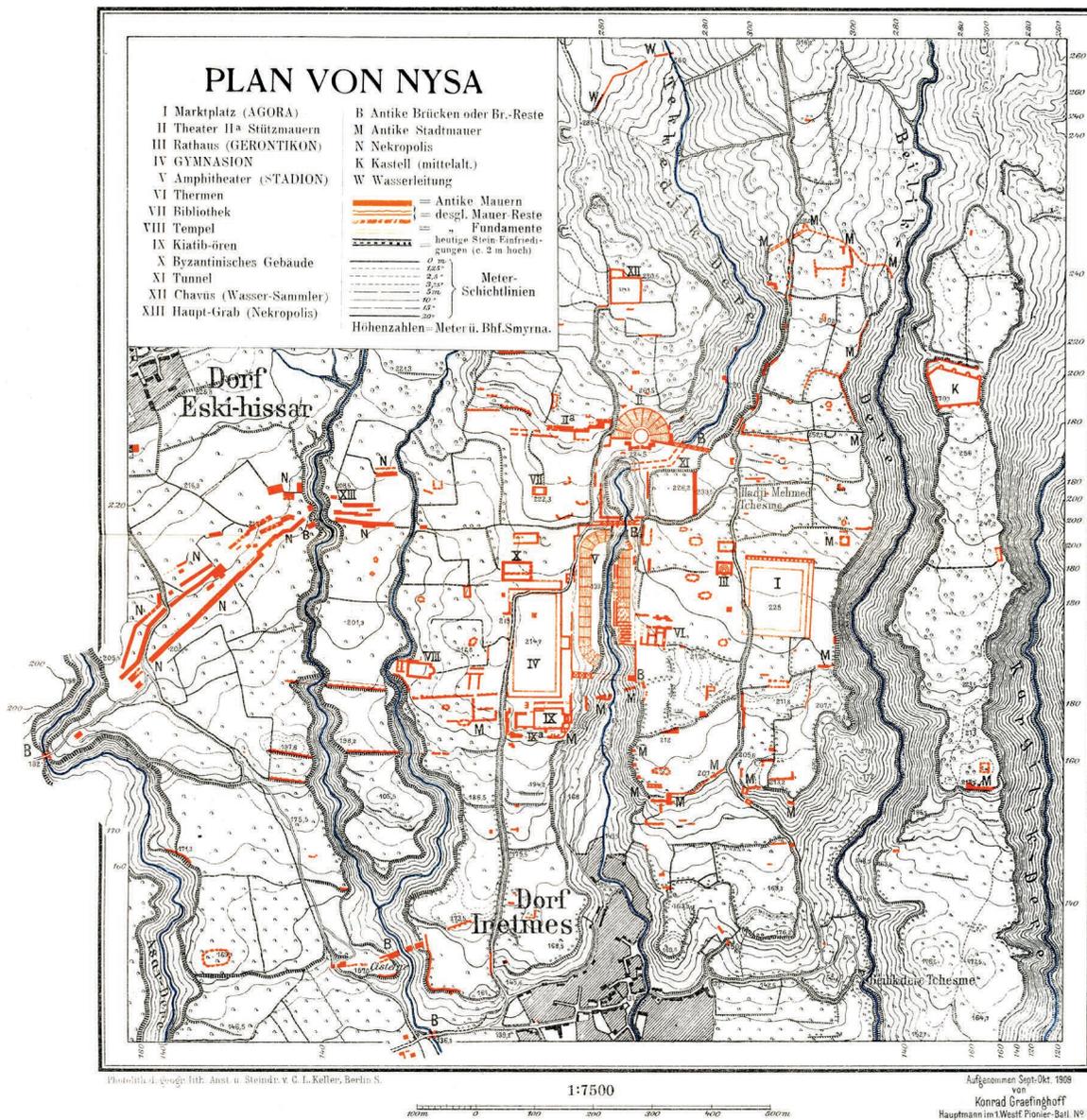


Abb. 144 Topographischer Stadtplan von Nysa am Mäander, Zeichnung: K. Graefinghoff, nach: V. DIEST 1913, Plan 2

mit einem kleinen Fluss durchschnitten, welche den Siedlungsplatz schon in der Antike in zwei Teile trennte (Abb. 144). Die Nyseer behalfen sich mit einer gewaltigen Konstruktion und schufen eine Terrassenlange, die im Bereich des Theatervorplatzes sowohl die Schlucht überspannte als auch einen mehr als 100 m langen Tunnel bildete, durch den das Wasser des kleinen Flusses abgeleitet werden konnte. Im Verlauf der Schlucht sind zudem weitere Brückenreste erhalten, die die Verbindung beider Stadtteile sicherstellten.¹⁰⁴⁶ Das außergewöhnlichste Bauwerk der Stadt stellt jedoch das bei Strabo¹⁰⁴⁷ „Amphitheater“ genannte Gebäude dar. Unter Einbeziehung der Topographie der Schlucht wurden auf beiden Seiten die Sitzränge eines Stadions¹⁰⁴⁸ angelegt und der Wasserlauf unter der künstlichen Ebene der Laufbahn weiter kanalisiert. Dieser architektonisch-urbanistische Umgang, mit dem durch den lokalen Wasserlauf geschaffenen Naturraum ist meines Wissens einzigartig in der antiken Architektur und zeugt von außergewöhnlicher Kreativität im Umgang mit der städtebaulich herausfordernden Topographie. Besuchern der Stadt muss die Anlage der zentral in der Stadt gelegenen Bauten nicht nur aufgrund ihrer Ausstattung beeindruckend erschienen sein. Die Darstellung des technischen Vermögens veranschaulicht zudem eindrücklich die Leistungsfähigkeit der Bürgerschaft, ihren Lebensstandard und mehrheitlich das Prestige der Stadt.

Obwohl bereits seit dem 18. Jahrhundert immer wieder besucht, begann die systematische archäologische Erforschung der Stadt 1907 und 1909 durch zwei längere Aufenthalte von W. v. Diest und seinen Mitarbeitern.¹⁰⁴⁹ Seit 1982 führt das Museum von Aydın die Grabungsarbeiten durch. Das Augenmerk liegt dabei vor allem auf Einzelmonumenten wie dem Theater, mit dessen Freilegung die Arbeiten begannen.¹⁰⁵⁰ Die Bearbeitung der Architektur des Theaters und die Rekonstruktion der *scaenae frons* legte M. Kadioğlu vor.¹⁰⁵¹ Leider sind die gefundenen zugehörigen Skulpturen und Relieffriese zwar in Vorberichten angesprochen und auch teilweise bereits untersucht worden,¹⁰⁵² die angekündigte Publikation durch V. Idil bleibt zumindest bis zum heutigen Tag ein Desiderat.¹⁰⁵³

Die Architektur des Theaters und des Bühnengebäudes soll hier nur knapp angerissen und kompakt dargestellt werden. Die antiken Befunde des Theaters gehören zu den besterhaltenen in Nysa und geben einen guten Eindruck von der ursprünglichen Ausgestaltung des Baus. Der Zuschauerraum ist überhalbkreis-

1046 KADIOĞLU 2006, 12.

1047 Strab. 14,1,43.

1048 V. DIEST 1913, 42–44.

1049 V. DIEST 1913.

1050 KADIOĞLU 2006, 8.

1051 KADIOĞLU 2006.

1052 SEZER – TUNA – PEKER 1989; LINDNER 1994.

1053 Vgl. KADIOĞLU 2006, 30 Anm. 229. Auch im Bildband zum kulturellen Erbe der Provinz Aydın, vgl. ATEŞLIER 2015, werden zwar einzelne Reliefs und Ausschnitte illustrativ gezeigt, aber auf eine Dokumentation verzichtet.

förmig, nach Süden geöffnet und legt sich fast vollständig an den Hang an¹⁰⁵⁴. Der Zuschauerraum ist fast 100 m breit und in drei Ränge geteilt.¹⁰⁵⁵ Zugänglich ist das Theater von Westen und durch zwei Gewölbeeingänge in der südlichen Analemmamauer, welche auch die beiden unteren Ränge versorgen konnten. Die über 14 m im Radius lange, ebenfalls leicht überhalbkreisförmige Orchestra wird nach Süden durch das knapp 50 m breite Bühnengebäude abgeschlossen. Auf der Rückseite befinden sich drei Zugänge zum Bühnenhaus auf dem Niveau des Kellergeschosses und ein weiterer in einem der Seitenbauten des Bühnengebäudes, der einen seitlichen Zugang zum rechten Proskenion erlaubte.¹⁰⁵⁶ Auf der Vorderseite ist das Bühnengebäude durch fünf frontale und zwei seitliche Türen auf das etwa 2,5 m hohe Proskenion durchbrochen. Die Türen verkleinern sich von der Mittleren zu den Seiten, so dass eine axialsymmetrische Anordnung gewahrt bleibt.

Anhand der Bauglieder lassen sich verschiedene Ausbauphasen des Bühnengebäudes erfassen.¹⁰⁵⁷ Die Bauglieder der ersten Bauphase lassen keine gesicherte Aussage zum Aufbau des Bühnenhauses zu, belegen aber die Existenz eines solchen für die augusteische Zeit und bekräftigen die Zuverlässigkeit von Strabos Angaben zur Stadt. Eine weitere große Ausbauphase des Bühnengebäudes lässt sich dann in hadrianischer Zeit feststellen.¹⁰⁵⁸ Erhalten sind vor allem Bauglieder, die später entweder repariert oder umgearbeitet wurden. Die Anzahl und Beschaffenheit deutet zudem darauf hin, dass in dieser hadrianischen Phase das Bühnengebäude nur zwei Stockwerke aufwies. Wahrscheinlich 178 n. Chr. wurde das Bauwerk bei einem größeren Erdbeben¹⁰⁵⁹ stark beschädigt und die besser erhaltenen Bauglieder repariert und in die neu aufzubauende Fassade reintegriert. Zusammen mit der Wiedererrichtung der Fassade sind auch größere Veränderungen auszumachen. Die neue Fassade ist nicht mehr zweistöckig, sondern wird von M. Kadioğlu dreistöckig und somit mit dem Zuschauerraum bündig abschließend rekonstruiert.¹⁰⁶⁰ Im Aufriss wird die Fassade folgendermaßen rekonstruiert (Abb. 145): Die ersten beiden Geschosse werden durch verkröpfende Tabernakel gegliedert, welche ihren Ursprung auf sechs Podien haben (Abb. 146). Zwischen den Podien befinden sich jeweils die Durchgänge in das Bühnenhaus. Auf jedem dieser Podien, die beiden Äußersten sind jeweils in ihrer Form leicht abweichend, um den Übergang zu den seitlichen Zugängen zu ermöglichen, wird das verkröpfende Gebälk von zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen getragen. Auf den

1054 KADIOĞLU 2006, 12, Beil. 1.

1055 KADIOĞLU 2006, 12. In der Mitte des Zuschauerraums ist ein großer Umgang eingezogen, der das Koilon in zwei gleich große Teile teilt. Der untere Rang wird dann nochmals durch einen kleineren Umgang, welcher nicht die Breite des anderen erreicht, unterteilt.

1056 KADIOĞLU 2006, 19–20.

1057 Zusammenfassend KADIOĞLU 2006, 141.

1058 KADIOĞLU 2006, 114–115. Inwiefern die Baumaßnahme mit dem Kaiserbesuch 129 n. Chr. in Ephesos und Laodikeia zu verbinden ist, kann nicht genau eruiert werden.

1059 Zum Erdbeben GUIDOBONI – COMASTRI – TRAINA 1994, 237–239.

1060 KADIOĞLU 2006, 138.

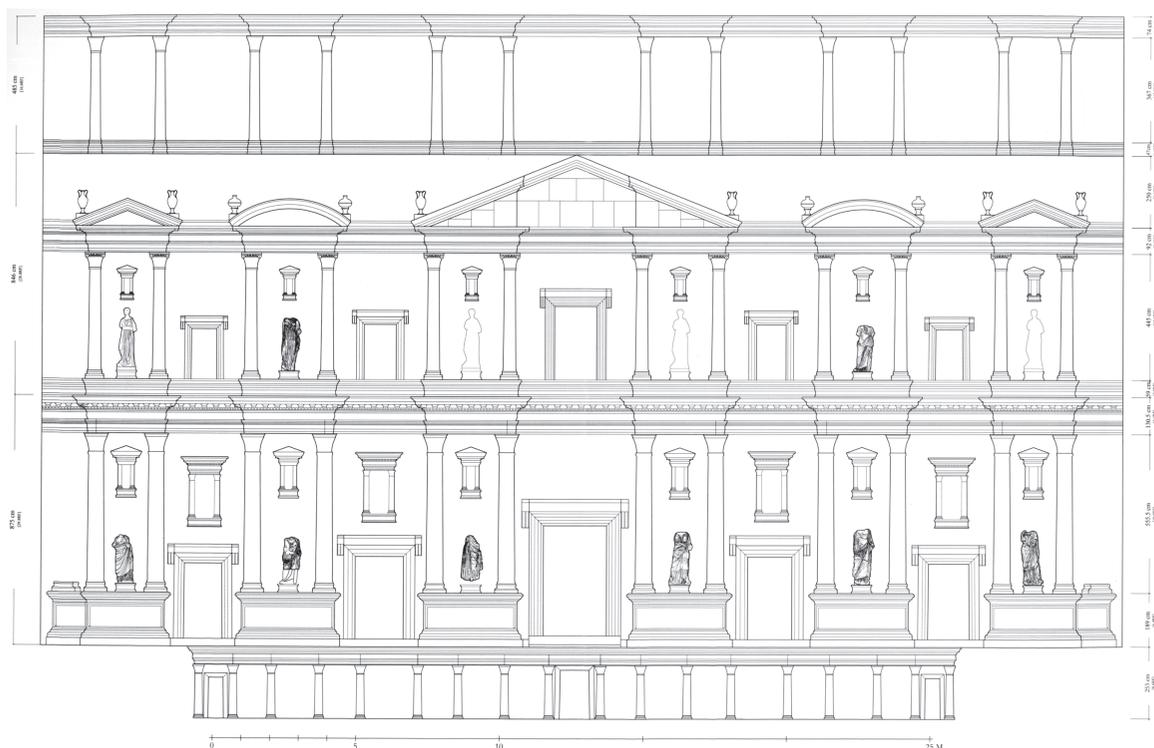


Abb. 145 Rekonstruktion der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Zeichnung: M. Kadioğlu, nach KADIOĞLU 2006, Beil. 5

Podien wird statuarischer Schmuck rekonstruiert und ebenso sind in die Wand symmetrisch größere und kleinere Nischen eingelassen. Nach einem Zwischengebälk übernimmt das zweite Geschoss die unten angelegte Ordnung und schließt die Säulen mit Kompositkapitellen ab. Auffällig in diesem Geschoss ist zudem die Ausführung von Scheintüren, analog zu den Zugängen auf das Proskenion im unteren Geschoss. Über dem Gebälk werden über den vier äußeren Säulenpaaren kleinere Spitz- und Rundgiebel angenommen. Die beiden inneren Säulenpaare tragen zusammen einen großen gebrochenen Spitzgiebel. Über die Gestalt des abschließenden dritten Geschosses ist nicht viel bekannt, da außer wenigen Fragmenten von Säulenschäften, korinthischen Kapitellen und Gebälkfragmenten keine weiteren aussagekräftigen Bauglieder erhalten sind.¹⁰⁶¹ Der Schwerpunkt der ornamentalen Ausstattung liegt daher meines Erachtens auf den unteren beiden Geschossen und das oberste Geschoss ist nur als rahmender Abschluss zu denken und etwas zurückgenommen. Dies würde mit der rekonstruierten Verteilung der Statuen und der übrigen Bildträger korrelieren. Außer den Statuen zeigen die Podien der untersten Ordnung auf allen Außenflächen figürliche Reliefs, die im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung stehen.

1061 Liste der zugewiesenen Bauglieder bei KADIOĞLU 2006, 306–313.

Die sechs Podien (von Ost nach West als A–F bezeichnet¹⁰⁶²) sind grundsätzlich rechteckig gestaltet. Einzige Ausnahmen bilden die äußeren beiden Podien, welche aufgrund der seitlichen Zugänge auf die Bühnen jeweils der äußeren, vorderen Ecke beraubt sind und somit fünf statt der üblichen drei Außenflächen haben (Abb. 146). Der Erhaltungszustand der Friese ist im Allgemeinen recht gut. Lediglich das vierte Podium (D) ist stärker beschädigt und nur fragmentarisch erhalten. In der Gesamtschau der Reliefgestaltung wird deutlich, dass die Teile des fortlaufenden Narratives jeweils auf die gut sichtbaren Frontseiten beschränkt bleiben, während die kürzeren und schlechter sichtbaren Nebenseiten der Podien mit Darstellungen von Teilnehmern des dionysischen Thiasos besetzt werden. An diesen Stellen tummeln sich Satyrn und Silene, Erogen und Mänaden sowie Pan selbst. Die Darstellung narrativer Szenen beginnt im Osten auf dem ersten Podium (A) und läuft dann nach West durch. Sie soll hier zunächst für jedes Podium kurz vorgestellt werden, um anschließend, sofern ein Flussgott in die Handlung integriert ist, weitergehend analysiert zu werden.

Die Bildfelder waren ursprünglich an allen Seiten durch einen schmalen Rahmen mit einzelner, in Wellenart verlaufenden Rankenbordüre eingefasst.¹⁰⁶³ Während am unteren Bildrand die Standfläche unmittelbar anschließt, vermittelt an allen anderen drei Seiten ein Profil zwischen Randbordüre und abgetieftem Reliefgrund. Die bildliche Darstellung auf der Front des Podiums A (Abb. 147–148) beginnt mit einer nach rechts gewendeten weiblichen Gestalt im Chiton mit Mantel. Der Chiton ist leicht von der Schulter gerutscht und im Haar der Figur haben sich Blattreste erhalten die von R. Lindner als Pinienkranz gedeutet wurden. Die Unterarme der Figur sind verloren und nur im Fall der Linken hat sich im Reliefgrund das Fragment eines Stabs oder Zepters erhalten, der dieser Figur zugeordnet werden kann.¹⁰⁶⁴ Der Blick der Figur ist leicht gesenkt und auf die rechts anschließende Figurengruppe gerichtet.

Vor einer höheren Felslandschaft sind auf unterschiedlichen Ebenen insgesamt vier Figuren dargestellt. Links unten sitzt aufrecht nach rechts gewandt eine weibliche Figur im ebenfalls leicht verrutschten Chiton mit Mantel um die Hüfte. Im Haar sind Fragmente eines vegetabilen Kranzes auszumachen. Auf ihrem linken Knie stützt sie ein nach vorne gekipptes Quellgefäß auf, auf welchem zusätzlich ihre linke Hand ruht. Der rechte Arm stützt den Oberkörper nach hinten hin ab. Aus dem Quellgefäß fließt ein dünner Wasserstrahl heraus, der sogleich unterhalb des Knies wieder abbricht. Die Figur ist eindeutig als Quellnymphe anzusprechen. Rechts anschließend sitzt eine männliche bärtige Figur. Der Oberkörper ist ebenfalls nach rechts gewendet, jedoch wendet sich der Kopf zurück und blickt in Richtung der links sitzenden Nymphe. Bekleidet ist diese Figur mit

1062 Ich schließe mich an dieser Stelle zur besseren Vergleichbarkeit der Nummerierung und Szenenbezeichnung LINDNER 1994, 109–110 an. Bei KADIOĞLU 2006 werden die fortlaufenden Nummern I–VI vergeben, wobei I = A.

1063 LINDNER 1994, 111 sieht entsprechendes Rankenband nur am oberen und unteren Abschluss. Tatsächlich ist das Band aber wohl umlaufend angelegt gewesen und nur an den Seiten aus nicht nachvollziehbaren Gründen zerstört.

1064 LINDNER 1994, 111.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 147 Linker Abschnitt des Podiums A der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering



Abb. 148 Rechter Abschnitt des Podiums A der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering

einem Manteltuch um die Beine, welches sich anschließend hinter dem Rücken in einem Endzipfel über die Schulter erstreckt und den Oberkörper frei lässt. In der Linken ist noch das Fragment eines Schilfzweiges zu erkennen, während die Rechte auf einem gekippten Gefäß ruht, aus welchem nach rechts ein breiter Wasserstrahl austritt. Damit ist diese Person klar als Flussgott erkennbar, auch wenn in diesem Fall im Haar keine weiteren Anzeichen eines Kranzes aus Wasserpflanzen zu erkennen sind. In den oberen Bereichen der Felsangabe ist rechts oberhalb des Flussgottes der nackte Oberkörper einer aus dem Felsen entspringenden Quellnymphe in Seitenansicht angegeben. Auch sie hält ein Quellgefäß, aus dem Wasser geradlinig zu Boden fließt. Die anthropomorphe Erscheinung der Quelle ist der naturräumlichen Erfahrung angepasst: Quellen tauchen unvermittelt aus der bergigen Umgebung auf und ihr Wasser fließt in Richtung des unter ihnen lagernden Flussgottes. Der Fluss und sein Gott sind daher in diesem Bild nicht singulär zu verstehen, sondern stets im Zusammenhang mit der Vielzahl und Diversität natürlicher Wasserquellen. Dieser Diversität wird auch in der unterschiedlichen Darstellungsweise der Quellnympphen Rechnung getragen.

Die letzte Figur, oberhalb der linken Quellnymphe, liegt in seitlicher Bauchlage mit dem Oberkörper nach rechts auf dem Felsuntergrund. Die Haltung des Oberkörpers und der Arme ist eng mit derjenigen der auftauchenden Nymphe verwandt. Bekleidet ist diese Figur mit einem langen Ärmelgewand sowie einem doppelt um den Leib geschlungenen Mantel, welcher leicht nach hinten wegweht. Leider sind auch in diesem Fall beide Unterarme beschädigt, so dass keine Aussagen zu Attributen oder Handhaltung getroffen werden können. Das Gesicht der Figur ist zudem stark zerstört und nur ein kleines Fragment des Haaransatzes am Hinterkopf ist erhalten. Die Identifizierung der Figur erscheint schwierig. Zwar benennt R. Lindner sie als Berggott,¹⁰⁶⁵ jedoch sollte diese Zuschreibung kritisch evaluiert werden. Das lange, fließend und faltenreich gestaltete Gewand steht in einem gewissen Kontrast zur sonst üblichen Darstellung männlicher Figuren in den übrigen Reliefszenen. Männliche Figuren werden ansonsten mit entblößtem oder teilentblößtem Oberkörper dargestellt.¹⁰⁶⁶ Auch die Körperhaltung und der dargestellte Taillenschwung oberhalb der Hüfte sprechen eher für eine weibliche Figur. Der Blick auf die Brust der Figur könnte die Diskussion entscheiden, nur leider sind gerade diese Partien durch den Mantel und den vorgelegten Oberarm verdeckt oder verunklärt. Auch der Vergleich mit den sicher als Berggottheiten zu identifizierenden Vergleichsstücken¹⁰⁶⁷ bestätigt eine eher untypische Ikonographie für einen Berggott, die zumeist mit entblößtem Oberkörper oder in rustikaler Kleidung auftreten. Die Attributauswahl für Berggottheiten ist ebenfalls vielfältig. Häufig treten jedoch Bäume auf, welche auch in diesem Zusammenhang im rechts anschließenden Weinstock erscheinen, auch wenn ein Halten durch die Gottheit aufgrund des Abstandes sehr unwahrscheinlich ist. Zusammenfassend wäre daher zu überlegen, ob es sich bei der vierten Figur nicht

1065 LINDNER 1994, 111.

1066 Vgl. Abb. 147–158.

1067 LIMC VIII (1997) 856–860 s. v. Montes (A. Kossatz-Deissmann).

auch um eine weitere Nymphe gehandelt haben könnte. Ob diese dann ebenfalls als Quelle zu verstehen ist, muss aufgrund des sicher fehlenden Quellgefäßes offenbleiben, wahrscheinlicher wäre in meinen Augen eine Bergnymphe. Im Gegensatz zum Berggott, welcher innerhalb der hier behandelten Vierergruppe die Geschlechterparität nicht nur numerisch, sondern auch kompositorisch gewahrt hätte, verschiebt die Darstellung einer Bergnymphe jene in Richtung des Flussgottes. Dieser bildet gewissenmaßen inmitten der ihn umgebenden weiblichen Figuren einen markanten Gegenpunkt und wird somit gesteigert wahrgenommen. Die weitere Einordnung der Gruppe der Naturgottheiten soll nun in der Beschreibung der übrigen Reliefdarstellung erfolgen.

Etwas gelöst von der Gruppe steht im Bildmittelpunkt eine weibliche Figur in Chiton und Mantel mit einem Polos oder einer Mauerkrone auf dem Kopf. Etwaige Attribute in den Händen sind jeweils verloren. Sie wird von R. Lindner sowohl aufgrund der Kopfbedeckung als auch der von den übrigen Szenen gelösten statuarischen Haltung als Stadtgöttin Nysa angesprochen. Auf diese Figur bewegt sich hastig mit geblähtem Mantel eine weibliche Figur im langen Chiton und mit Kopfschleier zu, die von einer halbnackten männlichen Figur verfolgt und an der linken Schulter gehalten wird. Zusätzlich trägt die Figur einen von einer Schlange umwundenen Stab. Ein kleiner nackter Eros stellt sich vor das rechte Bein der Fliehenden, während der ziegenfüßige Pan in zweiter Reihe ebenfalls die Verfolgung aufgenommen hat. In Verbindung mit der Beschreibung Strabos¹⁰⁶⁸ über das bei Nysa gelegene Plutonium mit dem Schrein des Pluto und der Kore ist die Szenerie zweifelsfrei als Verfolgung und Raub der Kore durch den Unterweltsherrn zu identifizieren. Auch wenn die Beobachtung R. Lindners, in der Gruppe der Naturgottheiten einen Anklang an den Nysa charakterisierenden topographischen Raum zu sehen, nicht von der Hand zu weisen ist¹⁰⁶⁹, sollte in diesem Fall doch darauf verzichtet werden, in der Reliefdarstellung eine detailgetreue Wiedergabe der naturräumlichen Situation von Nysa oder des angrenzenden, ebenfalls bei Strabon beschriebenen nyseischen Versammlungsplatz Leimon¹⁰⁷⁰ zu erkennen. Eine derartige Interpretation würde meines Erachtens auch im Bild eine engere Verzahnung der Verfolgungsszene mit der Gruppe der Naturgottheiten und der Stadtgöttin erfordern. Beide Seiten erscheinen jedoch fast als sich geschlossene Gruppen, welche von der statuarischen, fast teilnahmslosen Stadtgöttin in der Mitte getrennt werden. Für die linke Gruppe kann zumindest aufgrund der Blickrichtung der beiden oberen Nymphen ein schwacher Konnex postuliert werden, welcher allerdings in keiner Weise erwidert scheint. In der Analyse sollte daher die Diskussion um eine mögliche Benennbarkeit der verschiedenen Figuren, vor allem des Flussgottes, zurückgefahren werden¹⁰⁷¹. Sicher erscheint nur, dass

1068 Strab. 14,1,44.

1069 LINDNER 1994, 112–113.

1070 Strab. 14,1,45.

1071 Die bei LINDNER 1994, 113–114 geführte Diskussion, ob in der Flussgottdarstellung der Mäander oder doch der Kaystros zu erkennen sei, ist daher weder eindeutig zu bearbeiten noch für die Interpretation des Dargestellten entscheidend. Wie für die beiden vorgeschlagene-

der Korenraub und die Hochzeit des Paares mit Nysa und der Umgebung auf vielfältige Weise verbunden wurden und eine eindeutige Identifizierung gar nicht angestrebt wurde. Für den Betrachter ergibt sich daher die Möglichkeit, die dargestellten Figuren in einer Weise mit einer Vielzahl lokaler Plätze zu verbinden, die ihm einen individuellen Zugang zum lokalen Mythos eröffnet. Gerade die Vielzahl der unterschiedlichen Assoziationen und der dadurch angeheizte innere und unter Umständen auch zwischenmenschliche Diskurs, verstärken das Memorationselement. Bilder bleiben somit kräftiger und länger im visuellen Gedächtnis erhalten und stärken neben der ästhetischen Wohltat auch die Identifikation mit dem Dargestellten. Ein weiteres lokalmythologisches Element kann in dem ungewöhnlichen schlangenumwobenen Stab erkannt werden. Er spezifiziert den korenraubenden Unterweltsgott genauer zum nyseischen Plouton, einer chthonischen Gottheit, welche zwischen Unterweltsgott und Reichtumsspender¹⁰⁷² mit Zeusaspekten changiert.¹⁰⁷³ Dieser Zeusaspekt ist für das weitere Verständnis der folgenden Platten noch von Bedeutung. Gerade der Reichtums- und Überflussaspekt dieser Gottheit erscheint passend mit der Darstellung des Wasserreichtums des umgebenden Naturraums verbunden und ergibt ein synoptisches Bild des lokalen Pantheons und dessen spezifischer Auswirkungen.

Auf der Platte B, welche hier nur kurz vorgestellt werden soll, sind wiederum zwei Szenen gleichrangig nebeneinander dargestellt (Abb. 149–150). In der linken Bildhälfte sind zwei weibliche Gestalten im Chiton, sowie daran anschließend die beiden Göttinnen Artemis und Athena. Die Gruppe zeigt die Begleiterinnen der Kore offenbar nach dem Raub, ohne sie wirklich in die Verfolgungs- und Raubszene einzubinden¹⁰⁷⁴ oder Handlungen ihrerseits darzustellen.¹⁰⁷⁵ Anschließend folgt eine weitere Gruppe aus zwei weiteren stehenden und einer sitzenden weiblichen Figur. Rechts davon sind eine weitere Stehende mit Blumenkorb sowie der am Botenstab erkennbare Hermes zu sehen, der einen nackten Säugling im Mantelbausch nach rechts wegträgt. Den Abschluss der Platte bildet eine weibliche Figur unter einem ausladenden Weinstock. In der Interpretation der Szene nach R. Lindner ist hier eine orphische Version der Vermischung aus Dionysos- und Zagreusmythos zu erkennen. Dargestellt wird nach dem Raub der Kore und der zentral im Bild dargestellten Besänftigung ihrer Mutter Demeter durch Aphrodite die Fortschaffung des Dionysos-Zagreus durch Hermes und die anschließende Obhut des Kindes bei den Nymphen von Nysa.¹⁰⁷⁶ Schwierig

nen Flussgötter gezeigt, vgl. Kap. B.IV.2. sind ikonographisch eindeutige Lösungen möglich. Wird jedoch, wie in diesem Fall, eine generische Darstellung gewählt, bleibt die Möglichkeit des bewusst Unschärfen erhalten.

1072 V. DIEST 1913, 92.

1073 Zusammenfassend hierzu auch LINDNER 1994, 115.

1074 Zu den Begleiterinnen vgl. Diod. 5,3,4; Ov. met. 5,396; Ov. fast. 4,417–454.

1075 Die Darstellung der in den literarischen Quellen seit Euripides, Eur. Hel. 1314–1318, belegten Gottheiten ist m. E. auch weniger spezifisch nyseisch zu erklären, LINDNER 1994, 117, sondern folgt vielmehr den literarischen und bildlichen Vorgaben des Korenraubes.

1076 LINDNER 1994, 119.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 149 Linker Abschnitt des Podiums B der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering



Abb. 150 Rechter Abschnitt des Podiums B der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering

bleibt an dieser Stelle freilich die fast schon beliebig anmutende Verquickung verschiedener Einzelmotive und Erzählungen aus unterschiedlichen Mythen.¹⁰⁷⁷ Sowohl Raub der Kore als auch die Inkorporierung des Zeus und des von ihm abhängigen Zagreusmythos ist nicht in den literarischen Quellen überliefert. Es ist daher festzustellen, dass an dieser Stelle offenbar verschiedene Motive mit lokalem Bezug für eine ortsspezifische Mythen tradition verwoben wurden. Die Darstellung dieses mythologischen Unikums an prominenter Stelle im Theater erhöht das Prestige und verleiht der Stadt, obwohl ‚nur‘ hellenistische Neugründung, alt ehrwürdigen Charakter.¹⁰⁷⁸

Der Lokalbezug steht auch im Mittelpunkt der Frontdarstellung des Podiums C (Abb. 151–153). Hier wird, rechts und links umrahmt von Gestalten des dionysischen Thiasos, Hirten und wiederum Hermes, in der Bildmitte eine Badeszene dargestellt. Links hält eine Nymphe den Knaben, während von rechts eine weitere Nymphe Wasser in die bereits gefüllte Wanne gießt. Von links erscheint eine weitere Nymphe und scheint einen Gegenstand aus einem Kasten zu greifen, während im Hintergrund eine vierte Nymphe das Geschehen beobachtet. Das Bad des Dionysoskindes ist in der kaiserzeitlichen Bildkunst vielfach überliefert,¹⁰⁷⁹ so auch doppelt im Theater von Perge¹⁰⁸⁰ im dionysischen Fries des ersten Geschosses. An dieser Stelle bewegt sich die Bilddarstellung völlig im Rahmen der bekannten dionysischen Bildtradition. Nur leichte, keinesfalls bedeutungsändernde Variationen wurden vorgenommen.

Die Interpretation des vierten Podiums D (Abb. 154) stellt den Bearbeiter vor große Probleme ob des mangelhaften Publikationsstandes der zugehörigen Fragmente, die nicht einmal summarisch vorgelegt wurden.¹⁰⁸¹ Aus den Beobachtungen R. Lindners¹⁰⁸² lässt sich hinsichtlich der Gruppe mit den Bergnymphen und dem Flussgott, in deren Richtung sich der links anschließend zu denkende Hermes bewegt, nur sehr summarisch die Darstellung der Bewegung der Götter im lokalen Raum folgern.

Die letzten narrativen Szenen befinden sich auf der Front des Podiums E (Abb. 155–157). Von links bewegt sich in rascher Bewegung eine stehende weib-

1077 LINDNER 1994, 191.

1078 LINDNER 1994, 198.

1079 LIMC III (1986) 552 Nr. 153–156 s. v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri); zusammenfassend auch LINDNER 1994, 121 Anm. 94.

1080 Kap. B.III.2.b.

1081 Bei SEZER – TUNA – PEKER 1989 fehlen entsprechende Aufnahmen dieses Podiums; auch LINDNER 1994 verzichtet auf eine photographische Vorlage und auch in der Umzeichnung, LINDNER 1994, Taf. 8–9, fehlt Podium D. Die bei LINDNER 199, 109 gelieferte Beschreibung stimmt zudem nicht im Geringsten mit den von mir im März 2015 in Autopsie an den inzwischen dort aufgestellten Plastikkopien gemachten Beobachtungen überein, vgl. Abb. 154. Am Museum von Aydin, wohin die Originale angeblich transferiert worden sind, blieben entsprechende Nachfragen leider ergebnislos. Der von R. Lindner beschriebenen Szene zweier Bergnymphen und eines Flussgottes steht der Abguss einer Quadrigenfahrt einer männlichen Gottheit im gebauschten Hüftmantel gegenüber.

1082 LINDNER 1994, 122.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 151 Linker Abschnitt des Podiums C der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: J. Lendering



Abb. 152 Mittlerer Abschnitt des Podiums C der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering



Abb. 153 Rechter Abschnitt des Podiums C der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lending



Abb. 154 Aufstellung von Nachbildungen am Ort von Podium D der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: J. Hollaender

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation



Abb. 155 Linker Abschnitt des Podiums E der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto © Livius.org | Jona Lendering



Abb. 156 Mittlerer Abschnitt des Podiums E der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering



Abb. 157 Rechter Abschnitt des Podiums E der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: © Livius.org | Jona Lendering

liche Figur in einer Schlangenbiga nach rechts. Über den stark beschädigten Schlangen ist noch ein schwebender Eros zu sehen. Abgeschlossen wird die Szene durch eine weitere frontal ausgerichtete, stehende weibliche Figur, deren Identifizierung aufgrund des mäßigen Erhaltungszustands offenbleiben muss. Die Schlangenbiga ist in der antiken Bildkunst zunächst weniger mit Demeter als mit Triptolemos verbunden, wird allerdings spätestens in republikanischer Zeit auf Demeter übertragen¹⁰⁸³ und ist auch in der Sarkophagkunst im Zusammenhang mit dem Korenraub belegt. Im severischen Fries des Theaters von Hierapolis¹⁰⁸⁴ erscheint Demeter im Schlangenwagen. Ob Demeter hier ebenfalls in einer analog zu Hierapolis zu denkenden Verfolgungsszene dargestellt ist, muss zunächst offenbleiben.¹⁰⁸⁵ Im Mittelteil der Platte erscheint dann die Gesuchte wieder aus einem in voller Frucht stehenden Kornfeld. Hermes führt sie mit seiner Rechten geradewegs auf den Betrachter zu. Links der Kore steht ihre Mutter in ähnlichem Kostüm wie bei der Wagenfahrt. Der wiederum gebauschte Mantel lässt noch auf ihre Eile, zum Ort des Geschehens zu kommen, schließen und das Getreidefeld verdeutlicht die zurückgekehrte Fruchtbarkeit.¹⁰⁸⁶ Die abschließende Szene zeigt

1083 Zusammenfassend zur Motivgeschichte LINDNER 1994, 123–124; bei Ov. met. 5,642 ist der Schlangenwagen schon als zugehöriges Fortbewegungsmittel etabliert.

1084 Vgl. Kap. B.III.3.b.

1085 Entscheidend ist vor allem die Zugehörigkeit des beobachteten Plattenfragments zu der Wagenfahrt eines männlichen Gottes bei Podium D. Abb. 154.

1086 Ov. met. 5, 564–571.

III Flussgötter als Elemente städtischer Identität und Repräsentation

zentral eine weibliche Sitzfigur im Mantel mit Kleinkind auf dem Schoß. Links und hinter der Sitzenden sind insgesamt drei Krieger in Exomis mit Schwertern und Schilden zu sehen. Sie sind in Bewegung dargestellt und zeigen, sofern erhalten, Tanzschritte.¹⁰⁸⁷ Am rechten Bildrand erscheint zudem auf ansteigendem Felsen eine entspannt nach links gelagerte männliche Figur vor einem dünnen Baumstamm. Das Quellgefäß¹⁰⁸⁸ ist zwar verloren, aber die Wellen des ausströmenden Wassers sind unter den ausgestreckten, mantelumschlungenen Beinen noch auszumachen. Der Flussgott blickt somit zur Szene des Tanzes der Gewaffneten um das Kind, wobei aufgrund des spärlichen Erhaltungszustandes – Unterarme und Gesicht sind jeweils weggebrochen – kaum weitere Aussagen über direkte Interaktion getroffen werden können. Vielmehr stellt sich die Frage nach der Einbindung des hier Dargestellten in das Narrativ der übrigen Platten. Zum Abschluss der erzählenden Platten wird der Bogen zurück zum Dionysos-Zagreus gespannt. Wie R. Lindner zusammenfassend dargelegt hat,¹⁰⁸⁹ ist der Synkretismus aus beschützenden Waffentänzern und Jugendszenen des Dionysos nicht vor dem 2. Jhd. n. Chr. belegbar. Die im Zusammenhang mit dem Korenraub auf den Podien A und B greifbaren lokalen Mythenstränge werden hier wieder aufgegriffen und abermals mit Nysa in Verbindung gebracht. Die Präsenz des Flussgottes in der Bildecke kann daher als verbindendes Element gelesen werden. Er greift nicht in das Narrativ ein, sondern scheint nur interessiert zu beobachten, was in seiner Umgebung vor sich geht. Sein Wasser strömt zudem zum Geschehen hin, was abermals die rahmende Bildwirkung verstärkt.

Das letzte Podium F (Abb. 158) ist nicht mehr Teil des Narratives. Es zeigt vielmehr eine Reihe von Teilnehmern des dionysischen Zugs in Tanz und Ekstase und greift somit das stets präsente Dionysische der Nebenseiten weiter auf.

Flussgötter erscheinen im severischen Theaterrelief von Nysa in zweierlei Formen. Als Einzelfiguren und in Form von Gruppen mehrerer Naturgottheiten. Ihre narrative Funktion beschränkt sich dabei meist auf pure Präsenz und passives Beobachten und sie sind nicht über erkennbare Interaktionen in die Handlung integriert. Gleichwohl ist vor allem auf Podium A ein fast schon symbiotisches Zusammenspiel der einzelnen Naturgottheiten zu beobachten. Das Wasser der Quellnymphen fließt in Richtung des kräftiger gestalteten Wasserlaufs unter dem lagernden Flussgott, während dieser sich in Richtung der hinter ihm lagernden Nymphe dreht. Die abgeschlossene Szene zeigt in vielfältiger Weise ein Nahverhältnis, nicht nur zwischen Flussgott und Quellnymphen, sondern integriert sowohl die anthropomorphe Bergnymphe als auch den natürlichen Felsen in die Darstellung. Diese ausführliche und reichhaltige Darstellung des Naturraums setzt einen stärkeren Akzent als die bloße Beigabe eines Flussgottes am Bild-

1087 Zu tanzenden Koureten/Gewaffneten im Zusammenhang mit der Kourotrophie ist vor allem der Fries des Hekateions von Lagina, BAUMEISTER 2007, Taf. 19, zu nennen. Zu den neuatthischen Werkstätten und deren Einfluss auf die Etablierung des Bildmotiv vgl. LINDNER 1994, 160.

1088 Die Ergänzung in den Abgüssen ist in ihrer Unförmigkeit wahrscheinlich modern.

1089 LINDNER 1994, 165.



Abb. 158 Nachbildung der Reliefplatten von Podium F der *scaenae frons* des Theaters von Nysa, Foto: J. Hollaender

rand, wie am rechten Bildrand von Podium E. Dieser Akzent wird auch durch die Positionierung der Szene unterstrichen. Der Beginn des Narratives, die Verfolgungs-, Raub- und Schlangenhochzeitsszene, steht nicht – wie beispielsweise die Badeszene des jungen Dionysos bei den Nymphen auf Podium C – im Zentrum der Platte, sondern ist gleichrangig mit der Landschaftsszene positioniert. Diese Gleichstellung im Rang lässt die Folgerung zu, dass in diesem Fall der Darstellung des Naturraums ähnliche Bedeutung wie der Erzählung beigemessen wurde. Dies ist vor dem Hintergrund der Bedeutung des Ortsnamens Nysa¹⁰⁹⁰ nicht weiter verwunderlich. Die Namensgleichheit zusammen mit dem nahen Heiligtum bei Acharaka bildet die Grundlage der hier offensiv zur Schau gestellten mythologischen Vergangenheit und Antikizität des Platzes. Diese leitet sich wiederum weniger aus dem urbanen Raum her, sondern ist im naturnahen extraurbanen Raum verortet. Dem Betrachter der severischen Reliefs wird daher zwar die Stadt, ver-

1090 Zur Jugend des Dionysos in Auswahl: Herodt. 2,146; Hom. h. 26,3; Hom. Il. 6,132–133; Ov. fast. 3,769; Ov. met. 3,314; zum Korenraub in Auswahl: Hom. h. 2,17.

treten durch die zentrale Stadtgöttin, präsentiert, das Hauptaugenmerk liegt allerdings auf der natürlichen Umgebung die nicht nur mythologisch das Fundament bildet, sondern für alle sichtbar das Stadtbild prägt. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kann für das Podium D keine solch detaillierte Aussage getroffen werden, jedoch wäre in diesem Fall, falls die Beobachtungen von R. Lindner zutreffen,¹⁰⁹¹ eine leichte Veränderung festzustellen. Da in diesem Fall sowohl die nach rechts eilende Figur, wahrscheinlich Hermes, als auch die daran anschließende Gruppe aus Bergnymphen und Flussgott zur rechten Hälfte des Podiums gehören, wäre in diesem Fall die Gruppe in einer randständigeren Position dargestellt. Inwiefern dies mit den übrigen narrativen Szenen in Verbindung steht, kann aufgrund des Verlusts dieser Szenen nicht erörtert werden.

Als Einzelfigur tritt zum Abschluss der narrativen Darstellung nochmals ein Flussgott auf. Auch er lagert auf felsigem Untergrund und verbindet so anthropomorphe und natürliche Formen der Umgebung. Durch die Zuwendung des Gottes zur Szenerie und die Fließrichtung des Wassers wird die Zusammengehörigkeit unterstrichen. Leider lässt der schlechte Erhaltungszustand der entsprechenden Details keine weiteren Aussagen darüber zu, ob auf Podium A und F der gleiche Flussgott dargestellt wurde, oder ob durch ikonographische Details unterschiedliche Identifizierungen durch den Betrachter erwogen werden sollten. Dies hätte zur Folge, dass der mit Nysa in Verbindung stehende myth-historische Raum weiter zu denken wäre. Grundsätzlich wäre allerdings meines Erachtens eine identische Identifizierung eher zu erwarten. Diese spezifiziert das Geschehen auf einen wiederkehrenden Ort und stärkt die lokale Verbindung mit den entsprechenden Geschehnissen. Diese lokale Verbindung ist letztlich als primärer Prestigeträger zu benennen, der unabhängig von der Pracht der Ausstattung ein Alleinstellungsmerkmal des Ortes formuliert. Als Träger städtischer Identität ist daher das Zusammenspiel verschiedener naturräumlicher Besonderheiten zu sehen, zu denen das Zusammenspiel aus Quellen und Flüssen ohne weiteres gehört. Den Besuchern wurde dies in einer innovativen und einzigartigen Weise vor Augen geführt. Der Bildfries im Theater verbindet auf diese Weise klassische Themen der Theaterausstattung kleinasiatischer Theater¹⁰⁹² mit der kaiserzeitlich aufkommenden lokalen Verknüpfung verschiedener Episoden der Mythen um Dionysos wie Demeter¹⁰⁹³ und der Umgebung Nysas. Prägnant stehen dabei verschiedentlich Flussgötter im Bild, um den Betrachter die Landschaft auch in ihrer göttlichen Form zu präsentieren. Das Zusammenspiel aus anthropomorpher Gestalt und der Darstellung von Felsen, Wasser und Vegetation besticht zudem durch Darstellungsvarianz und Vielfältigkeit.

1091 LINDNER 1994, 122.

1092 Zusammenfassend LINDNER 1994, 103–108. Gerade dionysische Themen gehören zum erwartbaren Inventar figürlichen Theaterschmucks, vgl. SCHWINGENSTEIN 1977, 25–41.

1093 LINDNER 1994, 193.

IV Flussgötter in Thermen

Badegebäude stehen wie kaum ein anderer Bautypus für eine spezifisch mit römischer Kultur und den damit verknüpften Vorstellungen verbundene Einrichtung.¹⁰⁹⁴ Ihre Übernahme und Adaption im griechischen Osten ist dabei weniger als Ausdruck einer invasiven Akkulturationspolitik zu sehen, sondern vielmehr Ausdruck einer kulturellen Kontaktzone. Im griechischsprachigen Teil des Römischen Reiches wird die neu ‚importierte‘ Badekultur mit der bekannten Gymnasiumstradition verbunden, sodass weitläufige Komplexe entstehen. In diesen Gebäudekomplexen kann nicht nur eine enorme Konzentration unterschiedlicher Funktionen von gesundheitlicher Ertüchtigung und Hygiene bis hin zu gesellschaftlich-kulturellen Veranstaltungen festgestellt werden, sondern auch technisches Wissen und Erfahrungen aus beiden Kulturräumen wurden in diesen Anlagen verschmolzen.¹⁰⁹⁵ Ihr besonderer Stellenwert im öffentlichen und privaten Leben wird neben der multifunktionalen Nutzung auch in der langen Dauer selbiger deutlich. Selbst nach Phasen des relativen Verfalls oder Naturkatastrophen werden die entsprechenden Komplexe zum Teil aufwändig restauriert.¹⁰⁹⁶ Sie stellen, wie im Fall des Vadiusbades in Ephesos, besonders große architektonische Stiftungen einer ungeheuer vermögenden lokalen Elite dar. Deren Euergetismus war sowohl von politischen und wirtschaftlichen Interessen als auch von einem langlebigen, mitunter generationenübergreifenden, Streben nach Prestige geprägt.

1 Das Vadiusbad in Ephesos

Die beiden Flussgottbilder von der Natatio des Vadiusbades¹⁰⁹⁷ sind als Vertreter der größten dort gefundenen Plastiken als Prunkstücke der statuarischen Ausstattung der Badeanlage anzusehen. In ihnen verdichtet sich die in den Badeanlagen stets mitschwingende Wasserthematik in einem anthropomorphen Götterbild. Gleichzeitig mit der so inkorporierten Präsenz des Göttlichen bringen die Standbilder über ihre materielle Physis und künstlerische Qualität weitere Aspekte mit Luxusassoziationen in ihren Wirkungshorizont ein. Im Kontext des Frigidariums mit der großen Natatio bleiben sie allerdings in ihrer individuellen Ikonographie weniger eindeutig als es beispielsweise im Brunnenhof auf dem Pollio-Bau der Fall ist. Dem Besucher werden somit vermehrt eigene Interpretationsspielräume eröffnet, die Ausstattung mit dem Ort der Aufstellung, hier der Natatio, dem Stifter und dem eigenen oder besuchten Gemeinwesen zu verbinden. Die Verbindung einer Naturgottheit mit dem durch architektonische und ästhetische Prinzipien

1094 STESKAL 2007, 116; dazu auch YEGUL 2010, 5–21, 119–126.

1095 STESKAL 2007, 119, 121.

1096 Zum Vadiusbad in Ephesos und den spätantiken Restaurierungen STESKAL – LA TORRE 2008, 310–312, für die Neuausstattung des Bades in Salamis MITFORD – NICOLAOU 1974, 64–67 Nr. 41, 71–83 Nr. 45–54; KIESSEL 2013.

1097 Zur detaillierten Behandlung vgl. Kap. B.III.1.c. Abb. 89–90.

geordneten Raum integriert diesen in das spezifische Dekorsystem des Raumes ohne ihre Funktion als Aussageträger zu reduzieren.

2 Die Faustinathermen in Milet

Frigidaria sind allgemein, neben ihrer Funktion als Baderäume auch als repräsentative Gesellschaftsräume zu sehen, in denen, begünstigt durch das in ihnen herrschende Innenklima, auch anderen Aktivitäten nachgegangen werden konnte.¹⁰⁹⁸ In diesem repräsentativen Umfeld sind die Flussgötter im Frigidarium im Vediusbad und im vergleichbaren Fall der Faustinathermen in Milet¹⁰⁹⁹ besondere Ankerpunkte in der visuellen Erfassung solcher Räume.¹¹⁰⁰

Im Laufe der Grabungen in Milet wurde 1909 die Statue eines Flussgottes (Abb. 159–160) in Sturzlage an der nördlichen Schmalseite vor ihrer Basis im großen Frigidarium¹¹⁰¹ gefunden (Abb. 161). Der Fundort entspricht allerdings erst dem Aufstellungsort im Verlauf des späteren 3. oder 4. Jhd. n. Chr. Davor war die Statue höchstwahrscheinlich im Nachbarraum in der Apsis einer großen Natatio platziert. Der heute etwas bemitleidenswerte Zustand der Statue ist auf Beschädigungen im Verlauf des Ersten Weltkriegs zurückzuführen und soll an dieser Stelle nicht weiter behandelt werden. Vielmehr kann zur Beschreibung der Zustand der Auffindung herangezogen werden. Auf einer grob belassenen und einen felsigen Untergrund darstellenden Plinthe lagert die männliche Figur nach rechts. Die Ausarbeitung ist vorne wesentlich detaillierter und feiner als auf der Rückseite, was für eine Nischenaufstellung spricht.¹¹⁰² Das rechte Bein ist fast ausgestreckt und nur am Knie etwas mehr als nötig erhoben, um das Unterschlagen des linken Unterschenkels zu ermöglichen. Die Beinpartien sind von einem Manteltuch umhüllt, welches bis über die Scham geht und schließlich vorne und hinten um den Körper herumgeführt wird. Der Oberkörper ist wiederum stark aufgerichtet und in die Frontale gedreht. Die Muskulatur ist moderat angegeben und im unteren Abdomen ist ein kleinerer Bauchansatz zu erkennen. Mit dem linken Arm stützt sich der Gott auf ein nach vorn gekipptes Quellgefäß, welches in der Erstaufstellung schräg von unten durchbohrt war und als Wasserspeier diente. Der linke Unterarm ist schräg in Richtung Körper zurückgeführt und hält in der

1098 MANDERSCHIED 1981, 22–23. Vor allem vor dem Hintergrund der in den Baderäumen insgesamt sehr spärlichen Ausstattung mit Statuen in den kleinasiatischen Thermen ist die visuelle Aufmerksamkeit, die diese Plastiken durch ihre fast schon singuläre Aufstellung erwecken, nicht hoch genug einzuschätzen.

1099 MANDERSCHIED 1981, 93 Nr. 207; vgl. V. GERKAN – KRISCHEN 1928, 50–125; KLEMENTA 1993, 109–113; BOL 2011, 85–86, 109–110 Nr. VI.22 mit älterer Literatur.

1100 DALLY 2012, 229 für die Zweitaufstellung der Statue im Frigidarium 4 (DALLY 2012, 221 Abb. 1). Eine Analyse der Wirkung derselben Statue an ihrem von BOL 2011, 85–86 postulierten Standort in der Ostapsis des Frigidariums/Natatio 3 unterbleibt leider, obwohl die hier postulierte Aufstellung starke Parallelen zur Aufstellungspraxis im Vediusbad hat.

1101 Vgl. BOL 2011, 80 Abb. 40.

1102 Vgl. die Aufstellungshypothese von BOL 2011, 85–86.



Abb. 159 Flussgott aus dem Frigidarium der Faustinathermen im Auffindungszustand, Milet Müzesi Inv. 2136, nach V. GERKAN – KRISCHEN 1928, 122 Abb. 121



Abb. 160 Flussgott aus dem Frigidarium der Faustinathermen im Auffindungszustand, Milet Müzesi Inv. 2136, Foto: D. Johannes, Milet-Grabung Bochum

IV Flussgötter in Thermen

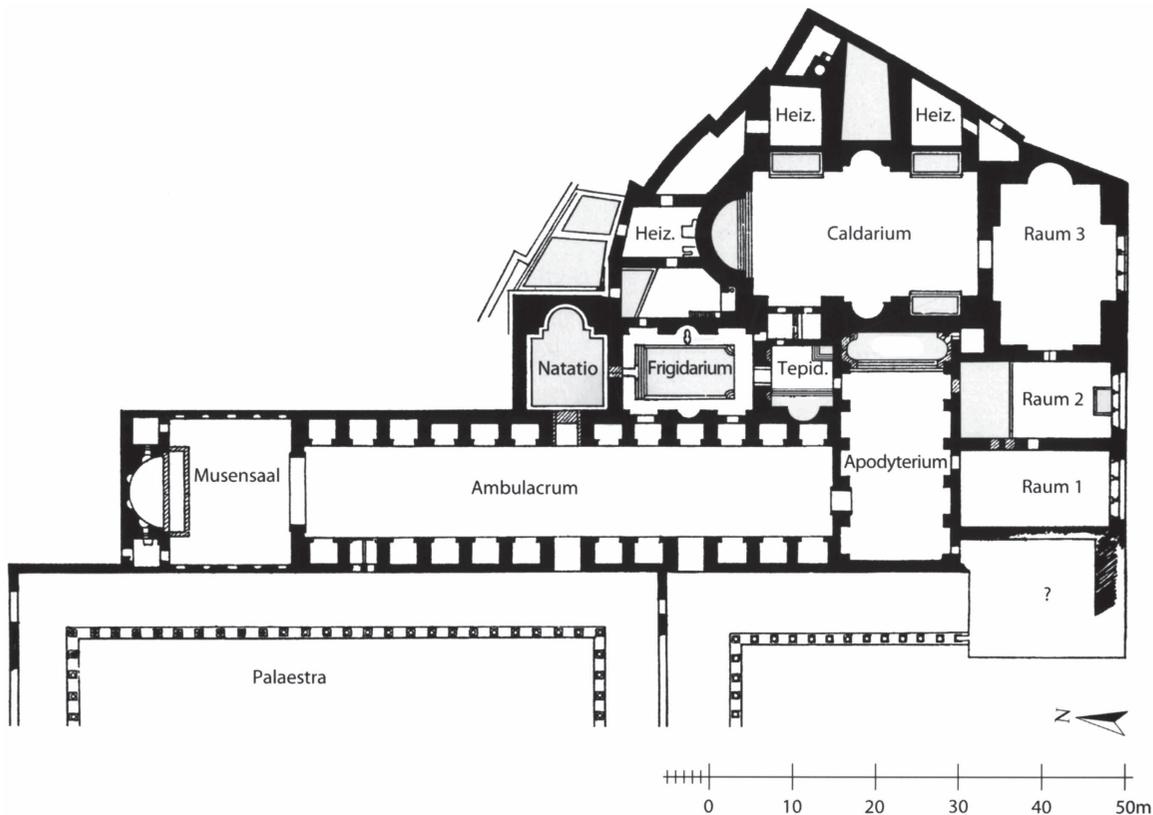


Abb. 161 Plan der Faustinathermen, Zeichnung: F. Krischen, J. Hollaender, nach V. GERKAN – KRISCHEN 1928, 65 Abb. 80

Hand ein Füllhorn, das aus einem Blattkelch erwächst. Aus dem Füllhorn quellen am Abschluss Trauben und weitere Früchte¹¹⁰³ hervor, die sich in dem Spektrum des Flussgottes vom Südende der Natatio des Vediusbades bewegen. Der augenscheinlichste Unterschied zwischen den beiden Statuen aus dem Vediusbad und der Statue aus Milet besteht allerdings in der Haltung des rechten Armes. Liegt er bei den beiden ephesischen Beispielen noch beruhigt auf dem Oberschenkel auf und hält ein Attribut, so ist in diesem Fall der Arm zunächst senkrecht nach oben genommen, um dann im Ellenbogen rechtwinklig abgewinkelt zu werden, wodurch die Hand auf dem Haupt zu liegen kommt. Auf dem Haupt liegt neben der rechten Hand auch ein reicher Kranz aus Blättern und Früchten, welcher die nach vorne gelegten und über der Stirnmitte gescheitelten Haare in Form hält. Der Bart ist in einzelnen langen Strähnen gleichmäßig gewellt auf den Brustansatz gelegt. In der Ausarbeitung von Bart- und Kopfhaarpartien sind zwar Bohrungen zu erkennen, welche allerdings nicht die Tiefe, Kleinteiligkeit und stehengelassenen Stege aufweisen wie die ephesischen Vergleiche. Somit scheint die hier getroffene,

1103 BOL 2011, 109.

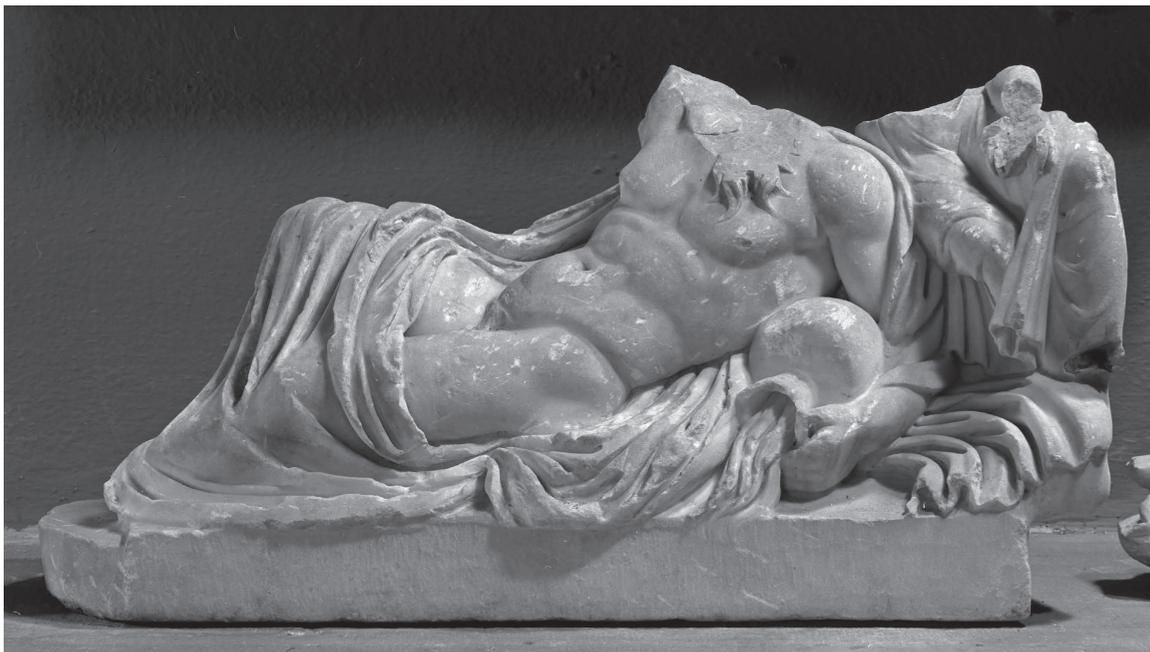


Abb. 162 Statue eines Flussgotts mit Nymphe aus den Faustinathermen, Istanbul Arkeoloji Müzeleri Inv. 1038, Foto: W. Schiele, D-DAI-IST-R25.317

etwas frühere Datierung in die Erbauungszeit der Thermenanlage nach der Mitte des 2. Jhd. n. Chr. zutreffend zu sein.¹¹⁰⁴ Diese eigenwillige, außerhalb von Milet in der Großplastik bei Flussgöttern kaum belegte¹¹⁰⁵ Armhaltung (Abb. 162) findet sich auch auf milesischen Münzen (Abb. 163) aus der Zeit und davor.¹¹⁰⁶ Sie kann daher getrost als milesische Spezialität angesehen werden und auch die Verknüpfung mit der Ikonographie Apollon Delphinios unter Berücksichtigung der dionysischen Aspekte dieses Entspannungs- und Ruhegestus¹¹⁰⁷ erscheint passend für die Aufnahme dieses Motivs in die Ikonographie eines spezifischen milesischen Flussgottes. Hinsichtlich der Identifizierung dieses Flussgottes und damit auch der Statue aus den Thermen spricht sich die bisherige Forschung einstimmig für eine Benennung als Mäander aus.¹¹⁰⁸ Sicherlich ist der Mäander als be-

1104 Zur Erbauungszeit der Anlage vgl. zusammenfassend BOL 2011, 79 m. Anm. 509. Die absolute Datierung auf 164 n. Chr. bei KLEMENTA 1993, 110 ist ohne schlagenden epigraphischen Beleg, vgl. V. GERKAN – KRISCHEN 1928, 164–166; TEMPORINI 1982, 356 m. Anm. 24.

1105 Vgl. hierzu die Gruppe mit Flussgott und Nymphe BOL 2011, 116–118 Nr. VI.25, Taf. 54a–c, welche ebenfalls der Ausstattung der Faustinathermen in Milet zugerechnet wird.

1106 TEMPORINI 1982, 349, 358–360 Taf. 76,15, 77,4; SNG Deutschland Tübingen IV (1989) Nr. 3101. Bereits in neronischer Zeit ist die entsprechende Armhaltung belegt.

1107 Zusammenfassend TEMPORINI 1982, 361–363.

1108 TEMPORINI 1982, 349 mit sehr allgemein gehaltener Argumentation zur Bedeutung des großen Mäanders für die Stadt Milet; ihr folgend KLEMENTA 1993, 110; BOL 2011, 109.



Abb. 163 Städtische Prägung, Milet, Avers: Gewandbüste der Faustina, Revers: gelagerter Flussgott, SNG Deutschland Tübingen IV (1989) Nr. 3101, Foto: Museum der Universität Tübingen

herrschender Fluss einer ganzen von ihm geprägten Kulturlandschaft Ioniens ein naheliegender Schluss hinsichtlich der Identifizierung. Eine Reihe von Städten am Mäander prägen zudem entsprechende, ihn auch explizit benennende Münzen,¹¹⁰⁹ gerade Milet jedoch nicht.¹¹¹⁰ Bei aller Attraktivität der Verbindung von Mäander, Milet und den Flussgottdarstellungen eröffnet gerade die Verbindung des Haltungsmotivs des zum Haupt erhobenen rechten Arms mit dem milesischen Apollon Delphinios eine weitere Benennungsmöglichkeit. In der Kultsatzung der Molpoi, des Kultverein für den Apollon Delphinios, werden wohl im 6. Jhd. v. Chr. grundlegende Abläufe, Zuständigkeiten und Vorgehensweisen für das Opferfest in Milet und die anschließende Neujahrsprozession nach Didyma festgelegt.¹¹¹¹ Der Text ist uns heute in einer Fassung des wahrscheinlich 2. Jhd. v. Chr. erhalten und nennt im Verlauf der Prozession nach Didyma sieben verschiedene Stationen, an denen der Zug stoppt und ein Paion gesungen wird.¹¹¹² Die vierte dieser Stationen ist einem anikonischen Hermesmal im Bezirk des Kelados gewidmet¹¹¹³. Dieser Bezirk konnte von A. Herda überzeugend mit einem Flussgott in Verbindung gebracht werden, welcher gleichsam eine wichtige Rolle in den Gründungsmythen Milets spielt. Er verortet zudem den entsprechenden Kultbezirk an einem heute noch wasserführenden Bach nahe dem modernen Ort

1109 LESCHHORN 2002, 192–13 s.v. ΜΑΙΑΝΔΡΟΣ.

1110 Im Fall der neronischen Münze, IMHOFF-BLUMER 1901, 88 Nr. 23, ist die Beischrift ΛΟΥΠΙΟΥ nicht sinnvoll zu erklären. TEMPORINI 1982, 349, Taf. 77,4; SNG Deutschland Tübingen IV (1989) Nr. 3101 gibt mit ΜΙΑΞΙΩΝ für die Münzen der Faustina nur die Herkunft an.

1111 Grundlegend zur Inschrift und Interpretation HERDA 2006, zur Datierungsdiskussion HERDA 2006, 15–20.

1112 Zusammenfassend HERDA 2006, 438.

1113 HERDA 2006, 302–310, 439.

Mavişehir.¹¹¹⁴ Es ist denkbar, dass auch im 2. Jhd. n. Chr. diese Verbindung zwischen der alten milesischen Gründerfigur und dem Kult und der Prozession des Apollon Delphinios weiterhin lebendig war und anhand eines übertragenen Haltungsmotivs veranschaulicht wurde. Der Flussgott stellt in diesem Fall nicht den Mäander dar, sondern den Kelados, der innerhalb der milesischen Münzprägung ikonographisch vom Mäander geschieden wird. Auf einer Münze des Marcus Aurelius¹¹¹⁵ erscheint ein ebenfalls unbenannter Flussgott, allerdings in dem geläufigeren Schema ohne zum Kopf geführte rechte Hand. Der Verzicht auf die Darstellung in der für Milet so individualtypischen Ikonographie kann mit einer erwünschten anderen Identifizierung zusammenhängen. An dieser Stelle wäre dann der Verweis auf den Apollon Delphinios bewusst unterblieben, um keine Identifizierung mit dem Kelados und den mythischen Vorgängen der Stadtgründung zu evozieren.

In der Thermenausstattung mit ihrem Schwerpunkt auf Apollo und den Muses sowie dem Dionysischen,¹¹¹⁶ erweitert die Darstellung dieses Flussgottes und gleichzeitiger Gründerfigur die Aussage. An dieser Stelle wird neben einer lokalen Ortsgottheit und einem möglichen Wasserspender für das Badevergnügen eine myth-historische Komponente intergiert. Der gezeigte Luxus und die vorbildliche Urbanität der Stadt manifestieren sich auch gerade in der Badeanlage. Die Präsenz von Gottheiten mit entsprechendem Bezug zum Ursprung der Stadt zusammen mit Bildnissen des Kaisers,¹¹¹⁷ der als gegenwärtiger Garant des Wohlergehens der Stadt und des gesamten Reiches fungiert, sowie lokalen Stiftern¹¹¹⁸ vermengen unterschiedliche Ebenen der Fürsorge für die Stadt, ihre Entwicklung und Verschönerung. Dieses Konzept der Raumgestaltung ist durchaus langlebig und bis in die frühbyzantinische Zeit zu verfolgen,¹¹¹⁹ ohne dass in späteren Ausstattungs- und Umbauphasen versucht wird, das Konzept dahinter tiefgreifend zu verändern.

1114 HERDA 2006, 309, Abb. 9.

1115 IMHOOF-BLUMER 1901, 88 Nr. 25; TEMPORINI 1982, 353 Nr. I 3, Taf. 76 M I3.

1116 DALLY 2012, 225–231.

1117 Zwar sind keine Kaiserbildnisse erhalten, allerdings sind, wie BOL 2011, 87 anmerkt, diese zwingend in größerem Rahmen anzunehmen.

1118 BOL 2011, 87, 91–94 Nr. VI.9–10.

1119 DALLY 2012, 233–234; MAISCHBERGER – DALLY – SCHOLL 2015.

3 Der Thermenkomplex von Salamis

Grabungen¹¹²⁰ im Gymnasium-Thermen-Komplex von Salamis auf Zypern erbrachten einen guten Einblick nicht nur hinsichtlich der Architektur und Ausbauphasen der Anlage, sondern förderten auch eine Reihe von Statuenfunden zu Tage.¹¹²¹ Günstig gelegen für den Orienthandel, büßt die Stadt ihre politische Vormachtstellung vielleicht schon in ptolemäischer, sicher aber in römischer Zeit ein, als Paphos der Hauptort der Insel wird.¹¹²² Den städtebaulichen Ausbau (Abb. 164) bremste dies allerdings wenig¹¹²³ und auch (Erdbeben-)Zerstörungen¹¹²⁴ wurden offenbar schnell behoben, wie eine Restaurationsinschrift aus dem Gymnasium zeigt.¹¹²⁵

Für die Bau- und Ausstattungsphasen des Gymnasiums (Abb. 165) schildert der Ausgräber V. Karageorghis¹¹²⁶ zunächst ein hellenistisches Gymnasium, von dem hauptsächlich Inschriften der statuarischen Ausstattung auf uns gekommen sind.¹¹²⁷ Einem augusteischen Neubau wird schließlich Mauerwerk aus großen Sandsteinblöcken zugewiesen, rekonstruiert werden neben einer großen Stoa, der späteren Ostportikus der Palästra, auch weitere Räume mit Bademöglichkeit.¹¹²⁸

1120 Zu den Grabungen in Salamis sehr lebendig KARAGEORGHIS 1999, 20–77; KARAGEORGHIS 1982, 180–182; KARAGEORGHIS 1970, 226–240.

1121 Zu den Statuenfunden zusätzlich KARAGEORGHIS 1964, wobei hier nur die Neufunde und in Zypern verbliebenen Stücke der britischen Expedition von 1890 aufgenommen wurden. Zur britischen Expedition 1890 MUNRO – TUBBS 1891, 66, 123–132; zur Forschungsgeschichte des 19. Jhd. auf Zypern zusammenfassend KIELY – ULBRICH 2012. Die Erforschung und Ausgrabung von Salamis fanden durch die türkische Militärintervention von 1974 ein jähes Ende und die fortbestehende Teilung erschwert die wissenschaftliche Erforschung.

1122 Für eine ptolemäische Datierung MITFORD 1980, 1309, 1321; für die Verlagerung in römischer Zeit KARAGEORGHIS 1982, 178; SCHOLLMMEYER 2009, 68.

1123 Zusammenfassend SCHOLLMMEYER 2009, 69–70; KARAGEORGHIS 180–182; MITFORD 1980, 1321–1323, 1365.

1124 Das Erbeben von 76/77 n. Chr., HILL 1949, 245; KARAGEORGHIS 1970, 229; KARAGEORGHIS 1982, 182; SCHOLLMMEYER 2009, 68–69; KIESSEL 2013, 241, findet zunächst keinen Niederschlag in den zeitgenössischen historischen Quellen und auch die archäologischen und epigraphischen Quellen lassen wenig Rückschlüsse zu. Nur or. Sib. 4, 129–130 und Oros. hist. 7,9,11 nennen ein Erbeben mit entsprechender Datierung, dazu noch weitere spätantike Quellen, vgl. HILL 1949, 245 Anm. 2. Es ist daher meines Erachtens keinesfalls so klar, das Jahr 76/77 für ein einschneidendes Ereignis in der Stadtgeschichte von Salamis zu halten, wie es V. Karageorghis in seinen verschiedenen Schriften stets darstellt und wie es in der modernen Forschung übernommen wird. Hier ist vielmehr der Wunsch, einen möglichst augusteisch zu datierenden Bau mit hochkaiserzeitlichen Umbauten zu verbinden, Vater des Gedankens, um auf diese Weise das eigene Grabungsprojekt prestigeträchtiger aussehen zu lassen.

1125 MITFORD – NICOLAOU 1974, 26–28 Nr. 12. Allerdings kann das hier thematisierte eingestürzte Dach auch völlig andere Ursachen als ein Erbeben haben. Der Zusammenhang mit dem Erdbeben von 76/77, wenn es denn jemals die Stadt getroffen und Verwüstungen angerichtet hat, ist alles andere als gesichert.

1126 KARAGEORGHIS 1970, 227.

1127 MITFORD – NICOLAOU 1974, 7–19 Nr. 1–6.

1128 Nach dem Zeugnis der Inschriften ist diese augusteische Phase nicht endgültig belegt, MITFORD – NICOLAOU 1974, 5–6.

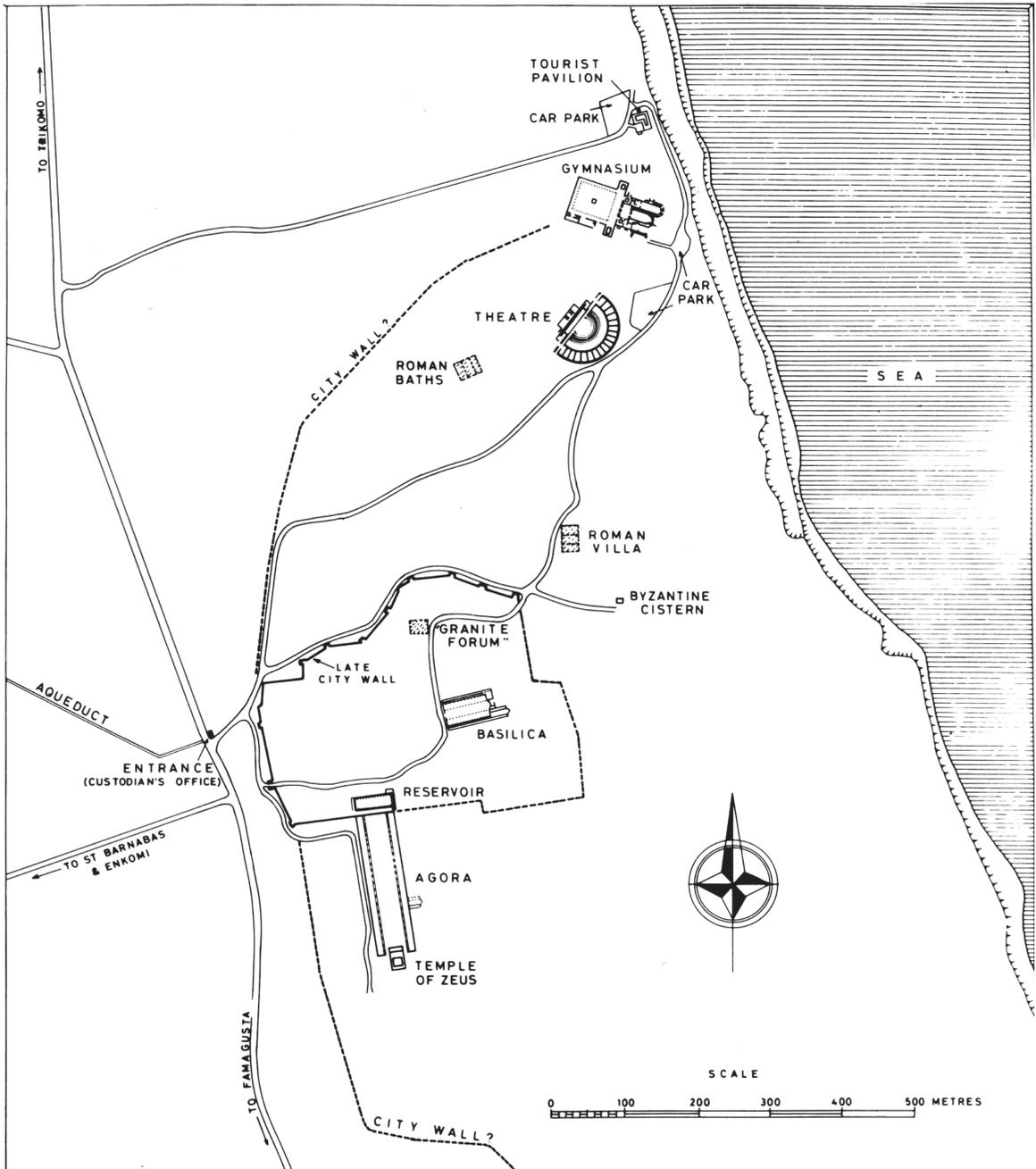


Abb. 164 Stadtplan von Salamis, Zypern, Zeichnung: nach KARAGEORGHIS 1982, 179 fig. 128, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

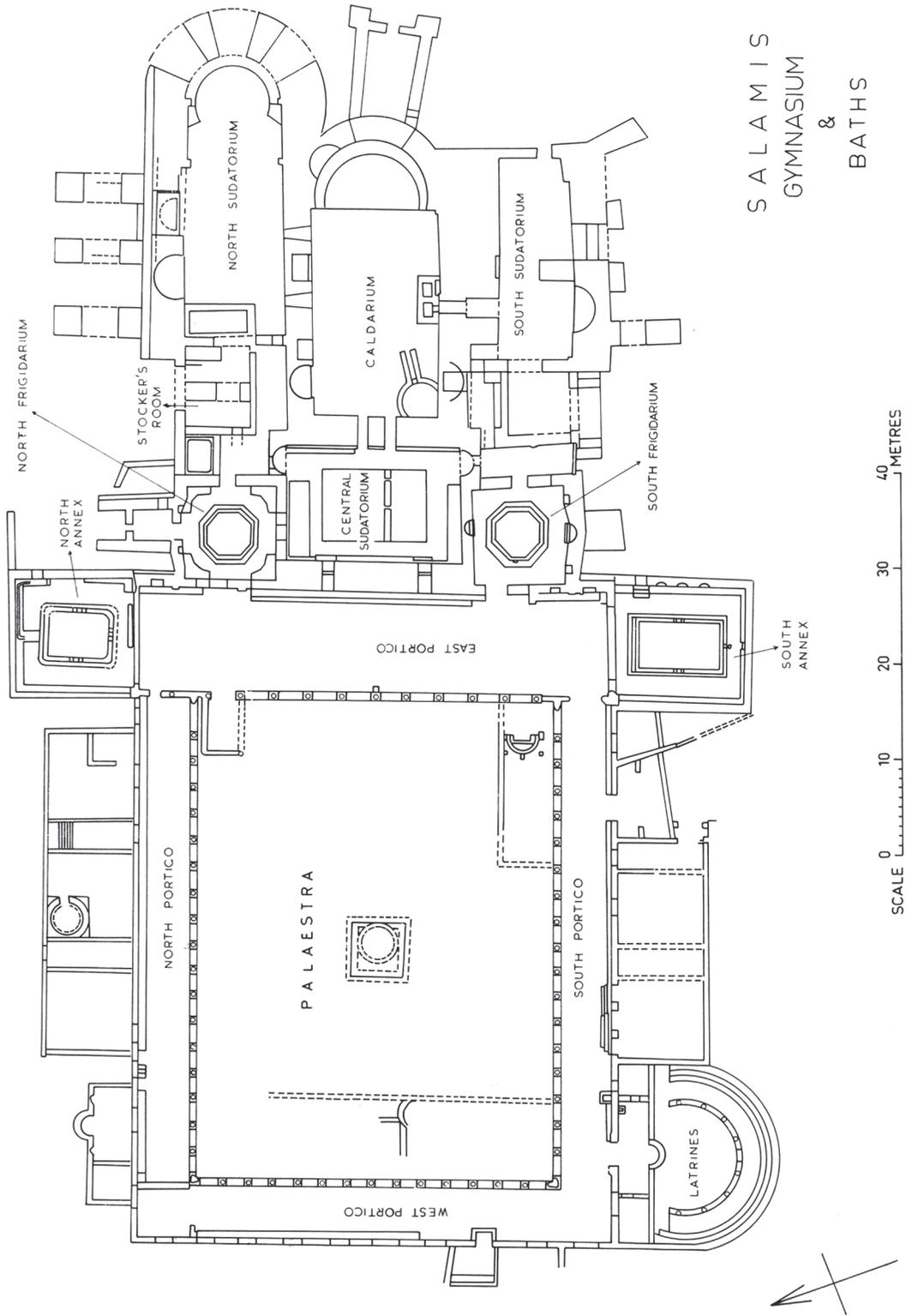


Abb. 165 Grundriss des Thermenkomplexes in Salamis, Zypern, Zeichnung: nach MITFORD – NICOLAOU 1974, 4 Plan. 1, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

Diese Anlage wird offenbar zu Beginn der Hohen Kaiserzeit,¹¹²⁹ wahrscheinlich im Zusammenhang mit Restaurierungsmaßnahmen, großräumig erweitert und auch die östliche, vierseitige Palästra fertiggestellt.¹¹³⁰ In der Badeanlage selbst und den Anbauten der Palästra finden sich nun axialsymmetrische Anklänge, wie sie in hochkaiserzeitlichen Thermenanlagen üblich sind. Die Badeanlage, die bis in spätantike Zeit in Benutzung blieb und immer wieder im kleineren Maßstab umgebaut wurde,¹¹³¹ erstreckt sich hauptsächlich im Osten der großen säulenumstandenen Palästra. Zwei Baderäume mit Becken sind jeweils am Nord- und Südende des breiteren östlichen Umgangs der Palästra angegliedert worden. Die Zugänglichkeit in den Hauptkomplex konnte durch die Grabung nicht vollständig geklärt werden und es bleibt die Möglichkeit, dass es weitere Zugänge in den Badetrakt gegeben haben könnte, die nicht den Zugang zur Palästra voraussetzen. Ebenfalls von der Ostseite der Palästra kann man je zwei axialsymmetrisch angeordnete, annähernd quadratische Räume mit oktagonalem Becken in der Mitte betreten. Diese Räume werden, wohl aufgrund fehlender Hypokaustierung, als *Frigidaria* bezeichnet.¹¹³² An ihrer östlichen Wand vermittelt ein Durchgang in einen querverlaufenden Gang,¹¹³³ der Zugang zum zentralen, zwischen beiden *Frigidaria* liegenden Raum¹¹³⁴ gibt. Dieser dient als Vorraum für den zentralen, ebenfalls hypokaustierten Hauptraum des Bades, welcher wahrscheinlich auch das *Caldarium* darstellt. Zu beiden Seiten des großen Zentralraums befinden sich noch zwei weitere Hallen. An dieser Stelle wird die Symmetrie der Anlage aufgelöst und die beiden großen Räume werden wahrscheinlich nicht als Schwitzbäder genutzt worden sein, wie V. Karageorghis vorgeschlagen hat.¹¹³⁵ Eine Nutzung als Schwitzbad ist schon aufgrund der großen Fensteröffnungen im Osten der nördlichen Halle unsinnig. Viel eher kann beiden eine Mischfunktion im Badebetrieb zugeschrieben werden. Lichtdurchflutung und Größe der Räume lassen an vielfältige Nutzungen zwischen Wandeln, Ruhen und Gesprächen denken.

Die Ausstattung der Badeanlage ist fragmentarisch erhalten. So ist für manche Räume, darunter den Vorraum und die *Frigidaria*, Marmorverkleidung nachzuweisen.¹¹³⁶ Mit Mosaiken ausgestattete Nischen und stuckierte Decken sind für die östlichen großen Hallen und das *Caldarium* nachgewiesen.¹¹³⁷ Wandmalerei,

1129 Zur Datierung vgl. den leider völlig unbrauchbaren, da beliebigen Beitrag von COŞKUN 2007. Allein der Umgang mit epigraphischen Quellen und ihrer Zitation ist abschreckendes Beispiel genug, vgl. COŞKUN 2007, 121 Anm. 32.

1130 Die ältesten datierbaren Kapitelle stammen aus trajanisch-hadrianischer Zeit, KIESSEL 2013, 247–248.

1131 MITFORD-NICOLAOU 1974, 64–67 Nr. 41, 71–83 Nr. 45–54; KIESSEL 2013.

1132 KARAGEORGHIS 1970, 231.

1133 Der Interpretation von KARAGEORGHIS 1970, 232, ihn als *Tepidarium* anzusprechen, ist wenig abzugewinnen.

1134 Es handelt sich eher um ein *Tepidarium* als um das von KARAGEORGHIS 1970, 231–232 vorgeschlagene *Sudatorium*.

1135 KARAGEORGHIS 1970, 233–234.

1136 KARAGEORGHIS 1970, 231–232.

1137 KARAGEORGHIS 1970, 232–235.

eine Darstellung von Nylas und den Nymphen, ist über dem südlichen Durchgang im Vorraum erhalten.¹¹³⁸

Die bereits angedeuteten Statuenfunde in dem Komplex sind jeweils nicht in ihren ursprünglichen Aufstellungsorten gemacht worden,¹¹³⁹ sondern zeugen von Umgestaltungsmaßnahmen im Zuge von Restaurierungen nach zwei Erdbeben 332 und 342 n. Chr.,¹¹⁴⁰ welche eine größere Zerstörung der Stadt, auch durch Flutwellen, bewirkten. Der Wiederaufbau der gesamten Stadt, welche dann in Constantia umbenannt wurde, ist auch epigraphisch belegt.¹¹⁴¹ In diesem Zusammenhang erfolgte die Neustrukturierung der Thermenanlage, nach V. Karageorghis¹¹⁴² wurden die Palästra mit den beiden Anbauten, die beiden Frigidaria sowie der zentrale Vorraum und der Hauptraum wiederhergestellt. Bei der endgültigen Aufgabe und Zerstörung der Thermen durch die Arabereinfälle ab 647/648 n. Chr. wurden viele der Bildwerke, wenn sie nicht schon vorher spoliert wurden, in den Wasserbecken deponiert.¹¹⁴³

Im oktogonalen Wasserbecken des südlichen Frigidariums wurde 1957 eine einzelne Brunnenfigur (Abb. 166) gefunden.¹¹⁴⁴ Die Fundumstände lassen daher leider wenig über die Vergesellschaftung mit anderen Bildwerken im Raum der (letzten) Aufstellung aussagen. Die Brunnenfigur wurde aufrechtstehend, allerdings nicht komplett auf dem Boden des Beckens gefunden,¹¹⁴⁵ so dass zwar eine Deponierung möglich erscheint, allerdings erst zu einem Zeitpunkt, als das Becken bereits außer Betrieb war. Die 101 cm lange Statue besteht aus dunkelgrauem Marmor, ist ohne Kopf, Halspartie und rechtem Arm erhalten, aber ansonsten bis auf kleinere Bestoßungen an Körper und Füßen in gutem Zustand. Sie zeigt eine nach rechts gelagerte männliche Figur mit Mantel auf einem rau belassenem Untergrund. Sie stützt sich mit dem linken Unterarm und Ellenbogen auf ein nach vorne gekipptes Gefäß, aus welchem in Stein angegebene Wasser quillt, das vor der Figur nach links läuft. Der Mantel dient auch als Unterlage auf dem Untergrund und verläuft von der linken Armbeuge zunächst auf dem Untergrund nach links, um schließlich die Beine unterhalb der Scham zu

1138 KARAGEORGHIS 1970, 230–231; KARAGEORGHIS 1999, 76 Abb. 83.

1139 KARAGEORGHIS 1964, 4–5.

1140 HILL 1949, 245 m. Anm. 5.

1141 MITFORD – NICOLAOU 1974, 64–67 Nr. 41

1142 Zwar mitunter widersprüchliche Angaben zum Umfang der Wiederaufbaumaßnahmen bieten KARAGEORGHIS 1964, 3–4; KARAGEORGHIS 1970, 237–238; vgl. KIESSEL 2013, 241–242.

1143 KARAGEORGHIS 1964, 4–5, Taf. 1–6. Die Lokalisation der Funde wird auch durch die Publikation unnötig erschwert. Zwar werden für die Funde Referenzkoordinaten der Fundorte genannt, ein entsprechender Rasterplan fehlt jedoch aus unerklärlichen Gründen.

1144 KARAGEORGHIS 1964, 33–34 Nr. 28. Im Gegensatz zum Becken des nördlichen Frigidariums, welches eine ganze Reihe von Plastiken beherbergte und somit einen Eindruck der Ausstattung des Raumes vermitteln kann, wurde die angesprochene Plastik allein gefunden.

1145 KARAGEORGHIS 1964, Taf. 6.4. Auch die Plastiken aus dem nördlichen Becken scheinen nicht in ein leeres, sondern ein bereits aufgegebenes und mit Sand und Trümmern gefülltes Becken gefallen zu sein.



Abb. 166 Statue eines Flussgottes aus dem südlichen Frigidarium des Thermenkomplexes von Salamis, Zypern, Nicosia Cyprus Museum Inv. Sal.st.24, nach KARAGEORGHIS 1964, Taf. 31,2, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus



Abb. 167 Statuette eines Flussgottes aus dem Thermenkomplexes von Salamis, Zypern, Nicosia Cyprus Museum ohne Inv., nach KARAGEORGHIS 1964, Taf. 31,1, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

umschließen. In dieser Drapierung bleiben die oberen Ansätze der Oberschenkel zusätzlich unbedeckt. Das linke Bein ist entlang des Untergrundes mit leichtem Knick im Knie ausgestreckt und das Rechte flach gewinkelt, so dass im Allgemeinen der Eindruck einer sehr ausgestreckten Haltung entsteht. Die Füße sind stärker beschädigt, lagen aber ursprünglich frei. Der Oberkörper ist durch die kräftig angegebene Lyra stark vom Unterleib abgesetzt und besticht mit der expliziten Angabe von Muskulatur, welche Jugend und Dynamik evoziert. Der wahrnehmbare Knick des Körpers oberhalb der Hüfte verstärkt diesen Eindruck nochmals. In der Armbeuge des linken Arms hat sich ein kleines Füllhorn erhalten, dessen Früchte ursprünglich separat befestigt worden waren.¹¹⁴⁶ Oberhalb des rechten Knies ist noch der Rest des in der rechten Hand einst gehaltenen Ährenbündels zu sehen, das die Plastik um einen weiteren Aspekt dargestellter Fruchtbarkeit erweitert. Ein Datierungsvorschlag wurde bisher nicht genauer unternommen.¹¹⁴⁷ Anhaltspunkte hierfür können aufgrund des Fehlens jeglicher Haarteile und des Kopfes nur die Gewandfalten und die Ausgestaltung des Inkarnats bieten. Der Mantel ist ohne große Unterschneidungen oder tiefere Bohrungen gearbeitet, zeigt aber scharfkantige, fast eckig anmutende Faltenübergänge. Die Muskulatur ist kräftig angegeben und die einzelnen Kompartimente setzen sich klar voneinander ab. Auf Bohrungen wird auch in der Gestaltung der Ähren völlig verzichtet, vielmehr wird die Binnengliederung fein gezeichnet. Einer Datierung eher früher als später im Verlauf des 2. Jhd. n. Chr. sollte damit nichts im Wege stehen.

Die Funktion der Figur wird offensichtlich, wenn man sich die Beschaffenheit der Plinthe vor Augen führt. In deren Mitte findet sich ein unregelmäßiger, halbrunder Ausbruch, welcher als Wasserauslass gedient haben könnte. Die Statue könnte demnach einst über einem Wasserauslass platziert gewesen sein und somit als Speierfigur gedient haben. Die Größe der Statue lässt dabei eher an ein kleineres Becken denken.¹¹⁴⁸ Semantisch ist eine solche Funktion einfach zu deuten, auch wenn die Benennung des Flussgottes heute unmöglich ist. Möglich erscheint neben einer bewusst namenlos und damit auch für den antiken Betrachter interpretierbar gelassenen Darstellung auf jeden Fall die Verbindung mit einem wie auch immer gearteten Lokalbezug. In dieser Hinsicht ist vor allem an den *Pediaios* zu denken, der etwas südlich von *Salamis* ins Meer mündet.¹¹⁴⁹ Hinsichtlich der Wasserversorgung des Thermengebäudes ist ein großer Wasserspeicher südlich der *Palästra* erhalten. Er wurde, wie die gesamte Stadt von einem Aquädukt befüllt, welches seinen Ursprung an einer Quelle im *Pentadaktylosgebirge* hat.¹¹⁵⁰ Über eine Entfernung von über 40 km wurde dann das Wasser in die Stadt geleitet. Die genaue Datierung des Bauwerks ist nicht bekannt, da die ein-

1146 KARAGEORGHIS 1964, 33.

1147 KARAGEORGHIS 1964, 33–34 verzichtet darauf.

1148 Die in ähnlicher Weise als Speierfiguren dienenden Flussgötter an der *Natatio* des *Vediusbads* in *Ephesos*, vgl. Kap. B.III.1.c., B.IV.1. sind weitaus größer.

1149 KARAGEORGHIS 1970, 19.

1150 Zur Wasserversorgung BAUR 1990.

zigen inschriftlichen Belege in die Spätantike weisen.¹¹⁵¹ Sowohl Thermenanlage als auch die Stadt benötigen allerdings aufgrund ihrer Größe eine kontinuierliche Fernwasserversorgung.¹¹⁵²

Eine ähnliche Funktion als Wasserspeier, vielleicht für ein noch kleineres, auch in einer Nische vorstellbares Becken, hat eine weitere Statuette eines gelagerten Flussgottes (Abb. 167). Diese wurde bereits bei den englischen Ausgrabungen 1890 gefunden.¹¹⁵³ Leider beschränkt sich die Angabe des Fundorts auf den westlichen Teil des Geländes, womit grundsätzlich wahrscheinlich ein Fund innerhalb der Palästra einhergehen wird. Da innerhalb der Palästra keine Wasserbauten bekannt sind, wird die Statuette wahrscheinlich von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort dorthin verschleppt worden sein. Die Ausmaße der Statuette sind mit 68 cm Länge auch etwa ein Drittel geringer als die der eben besprochenen Statue. Gefertigt wurde das Stück aus weißem Marmor und der Erhaltungszustand ist mit Ausnahme des abgebrochenen Bereichs oberhalb der Brust ebenfalls gut. Verloren sind daher neben Kopf und Schulterpartie auch der Großteil des rechten Arms. Eine Beschädigung hat auch die linke Hand mit dem dort gehaltenen Füllhorn und vor allem das in der rechten Hand gehaltene Attribut erfahren. Der kleine Delphin vermisst heute alle Flossen. Obwohl die Figur ihrem größeren Pendant in Hinblick auf Haltung und Manteldrapierung sehr ähnlich ist, gibt es einige kleine, auffällige Unterschiede, die nicht der stilistischen Ausarbeitung geschuldet sind. Die Figur wirkt noch ausgestreckter als die ohnehin schon langgestreckte größere Plastik. Das rechte Knie ist nurmehr kaum merklich aufgestellt und auch der Knick über der Hüfte markiert nicht den starken Übergang, wie wir ihn vorhin gesehen haben. Die Aufrichtung des Oberkörpers ist nur noch im Brustbereich wirklich auszumachen. Eine Folge dieser veränderten Haltung ist, dass in diesem Fall die Urne nicht als Auflager für den linken Ellenbogen dienen kann, sondern dieser auf dem Plinthenuntergrund abgestützt werden muss. Auch der Wasserauslass wird in diesem Fall variiert. Fließt das Wasser bei der größeren Statue noch unter der Plinthe hervor, ist in diesem Fall die Urne horizontal durchbohrt und dient als Wasserspeier. Die Leitung müsste demnach von hinten an die Statuette herangeführt worden sein, auch dieser Umstand macht eine Aufstellung gegen eine Wand wahrscheinlich. Stilistisch ist diese Arbeit von der eben besprochenen ebenfalls unterschiedlich. So wird das Inkarnat weicher angegeben und die Muskeln sind nicht mehr von der beobachteten Plastizität und Härte. In der Gestaltung des Schamhaares, welches hier nicht intentional zerstört wurde, sind noch einzelne Punktbohrungen auszumachen. Die Gewandgestaltung ist von tiefen, voluminös und plastisch gearbeiteten Falten gekennzeichnet. Faltenäler sind tief mit dem Bohrer eingetieft und anschließend nachgearbeitet worden. Insgesamt fehlt den Falten die vorher gesehene Härte und Geradlinigkeit, so dass in der

1151 OBERHUMMER 1903, 232.

1152 BAUR 1990, 207.

1153 MUNRO – TUBBS 1891, 125 Nr. 2; KARAGEORGHIS 1964, 33 Nr. 27, Taf. 31,1. Das angesprochene Stück befindet sich heute ebenfalls im Cyprus Museum in Nikosia, leider ohne sichtbare Inventarnummer.

Gesamtschau eine Datierung in das weiter vorangeschrittene 2. Jhd. n. Chr., vielleicht zur Mitte desselben hin, wahrscheinlich erscheint.

Zusammen mit dem Ausschnitt aus der übrigen statuarischen Ausstattung, welcher in den Grabungen zum Vorschein gekommen ist, offenbart sich ein erwartbares Sammelsurium an privaten Ehrenstatuen, Bildnissen des Kaisers oder aus der kaiserlichen Familie, Götterbildern und mythologischen Figuren in nicht-narrativen Kontexten.¹¹⁵⁴ Zu den Götterbildern gehören auch die Flussgottbilder, welche im Zusammenhang mit Wasserbecken und dem aus ihnen herausfließendem Wasser natürlich nochmals stärker zum atmosphärischen Setting in den Badeanlagen beitragen und dem Besucher eindrücklich vor Augen führen, welche Gottheiten dafür mitverantwortlich sind, dass er diesen Wasserluxus genießen darf. Zumindest anhand des bekannten Fundmaterials kann zum jetzigen Zeitpunkt allerdings gesagt werden, dass in diesem Fall ein anderer Weg der Darstellung von Flussgöttern gewählt wurde als beispielsweise im Vadiusbad in Ephesos oder in den Faustinathermen in Milet. Hier wird offenbar auf die großformatige, und damit raumfüllendere Aufstellung verzichtet und ein eher dezenterer Hinweis gesetzt. Der Ausgangspunkt der Raumausstattung ist daher nicht das großformatige Bild der Wassergottheit, sondern muss anderweitig gesucht werden. Der statuarische Schmuck ist allerdings nicht alleiniger Bestandteil der Raumausstattung und sollte im Zusammenhang mit den Teilen der erhaltenen Wanddekoration gesehen werden. Erhalten sind, wie eingangs erwähnt,¹¹⁵⁵ nur Fragmente, vornehmlich erhalten in nachträglich vermauerten Seitennischen¹¹⁵⁶ der östlichen größeren Räume. Das einzig erhaltene Fresko (Abb. 168) zeigt ein Fragment des Mythos um Hylas,¹¹⁵⁷ welcher, nachdem er die Avancen der Nymphen zurückgewiesen hat, in deren Teich gezogen wird. Im erhaltenen Fragment ist ein Moment vor der unheilvollen Vereinnahmung des Hylas zu sehen. Er selbst nähert sich von links im Hintergrund und die Nymphe im Vordergrund streckt schon einladend den Arm aus, während er die Rechte abwehrend erhebt. Ob der weitere Verlauf der Handlung und die anschließende Ertränkung dargestellt waren, ist nicht weiter ersichtlich. Jedoch würde die Darstellung des von den Nymphen in den Tümpel gezogenen Hylas gut in das wasserreiche Ambiente eines Bades passen.

Im zentralen Caldarium der Anlage ist an der Nordwand noch ein Fragment der Mosaikausstattung in der Tonne einer Nische erhalten.¹¹⁵⁸ Ursprünglich zeigte es ein von zwei komplizierten Ranken gehaltenes Mittelmedaillon, welches heutzutage leider fast vollständig verloren ist. Die fast überbordende Polychromie der Darstellung lässt zu einen eine Datierung in das 3. Jhd. n. Chr. zu, zum

1154 KARAGEORGHIS 1964, 7–40 Nr. 1–47.

1155 Vgl. KARAGEORGHIS 1970, 231–235.

1156 KARAGEORGHIS 1970, 232, 239. Ob die Vermauerung der Nischen wirklich im christlichen Sinne der Verbergung der heidnischen Bildwerke oder zu Stabilisierungszwecken im Zuge der Restauration der Thermen nach den Erdbebenzerstörungen 332 und 342 n. Chr. zu sehen ist, sei hier nur hintangestellt.

1157 Apoll. Rhod. 1,1207–1255.

1158 SCHOLLMAYER 2009, 74 Abb. 48e.



Abb. 168 Fresko mit Darstellung von Hylas und den Nymphen aus dem Thermenkomplex von Salamis, Zypern, nach KARAGEORGHIS 1999, 76 Abb. 83, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

anderen ist auch sie Ausdruck des enormen Ausstattungsluxus der Anlage. Auch wenn in diesem Fall das Thema des Medaillons nicht mehr zu erkennen ist, lassen die Ranken bereits Anklänge an Überfluss- und Luxussymbolik erkennen.

Auch die beiden Hallen nördlich und südlich des großen Caldarium waren mit Mosaiken ausgestattet. In einer Nische an der Nordwand der nördlichen Halle ist nur noch ein rahmendes Girlandenband der Darstellung erhalten.¹¹⁵⁹ In der südlichen Halle sind an der südlichen Mauer in zwei Fällen Fragmente von szenischen Darstellungen konserviert. In der mittleren Rundnische ist in der Kalotte über einem ähnlichen Girlandenband noch die untere Hälfte der Darstellung zu

1159 KARAGEORGHIS 1970, 233–234.

sehen,¹¹⁶⁰ welche von V. Karageorghis als Darstellung der Tötung der Niobiden gedeutet wurde¹¹⁶¹ (Abb. 169), vielmehr allerdings eine Amazonenkampfszene beinhaltete. Eine belastbare Festlegung hinsichtlich des genau Dargestellten ist jedoch aus den erhaltenen Fragmenten nicht mehr möglich, nur die vorgeschlagene Niobidendeutung sollte dringend verworfen werden. In Zusammenhang mit der bereits besprochenen Hylaszene und der abschließend noch zu besprechenden Szene wird jedoch an eine mythologische Darstellung zu denken sein.

In der Tonnenüberwölbung einer Nische neben der eben besprochenen Halbrundnische ist die linke Hälfte einer Mosaikdarstellung *in situ* erhalten geblieben (Abb. 170). In einem Rahmen aus polychromem Flechtband und einem weißen Streifen lagert in der linken unteren Bildecke eine männliche, bärtige Figur auf felsigem Untergrund. Der rechte Arm ist auf ein umgekipptes Gefäß gestützt, im Ellenbogen abgewickelt und mit der Hand zum Haupthaar geführt. Im Haar ist neben den langen Locken auch noch ein Kranz aus spitzen Blättern zu erkennen. Aus dem Gefäß strömt Wasser, welches entlang des Felsens geradlinig nach unten fließt. Der Oberkörper der Figur ist nackt und im Mosaik mitunter differenziert und muskulös angegeben. Das Auflager der Figur bildet ein in Blau gehaltenes Mantel, der sich um die Hüften schlingt und die Scham bedeckt. Die weitere Beinpartie und die Füße sind leider im Mosaik nicht mehr erhalten. Des Weiteren ist der linke Arm mit der linken Hand erhalten und hält einen aufrechtstehenden Schilfstängel. Leicht links oberhalb des Kopfes ist die Figur durch eine Inschrift als EYPOTAS benannt. Rechts neben dem gelagerten Eurotas bricht die Szene ab, zu erkennen ist noch neben dem Oberkörper des Flussgottes der ausgebreitete Flügel eines weißen Schwans. Über der Szene ist ebenfalls noch das Fragment eines fliegenden Erosen zu erkennen. Der nackte Körper des Erosen ist im Gegensatz zum Körper des Flussgottes sehr hell gehalten.

Auch wenn das Thema von Leda und dem Schwan¹¹⁶² in der Kaiserzeit äußerst erfolgreich in vielen Bildgattungen präsent war und auch, wenn die hier gewählte Darstellung mit dem Flussgott Eurotas nicht häufig vorkommt, so ist sie zumindest als Bildschöpfung literarisch belegt.¹¹⁶³ In der Bildkunst sind neben diesem Fragment noch zwei weitere Mosaikdarstellungen sowie ein Sarkophagrelief bekannt. Die Darstellung aus dem Haus des Aion in Nea Paphos wird im Anschluss

1160 KARAGEORGHIS 1970, 234; SCHOLLMAYER 2009, 75 Abb. 48f.

1161 KARAGEORGHIS 1970, 234–235; SCHOLLMAYER 2009, 75 übernimmt diese Deutung. Zentral für diese Deutung ist allerdings die Identifikation des Apolls anhand der vor ihm auf dem Boden liegenden Leier. Leider handelt es sich bei dem links neben dem Köcher liegenden Gegenstand allerdings nicht um eine Leier, sondern um eine Pelte. Dieser spezielle Schild erscheint in den antiken Quellen als spezifische Waffe der Amazonen; vgl. Verg. Aen. 1,490; Plin. nat. 12,23; und wird auch in der Bildkunst als Amazonenwaffe zu ihrer speziellen Bezeichnung eingesetzt, wie ein Bodenmosaik aus Antiochia am Orontes beispielhaft zeigt, vgl. BARATTE 1978, 118–120 Nr. 46 (Louvre Inv. Ma 3457).

1162 Zur literarischen Überlieferung zusammenfassend, DNP VI (1999) 1218–1219 s.v. Leda (K. Waldner); LIMC VI (1992) 231–246 s.v. Leda (P. Linat de Bellefonds).

1163 Anth. Pal. 5,307 nennt ein Gemälde mit Zeus als Schwan, Leda und dem lakonischen Fluss Eurotas.



Abb. 169 Niobidenmosaik aus der Halle südlich des Caldariums des Thermenkomplexes von Salamis, Zypern, Foto: K. Kneibl, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

IV Flussgötter in Thermen



Abb. 170 Fragment eines Wandmosaiks aus der Halle südlich des Caldariums des Thermenkomplexes von Salamis, Zypern, Foto: J. Hollaender, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

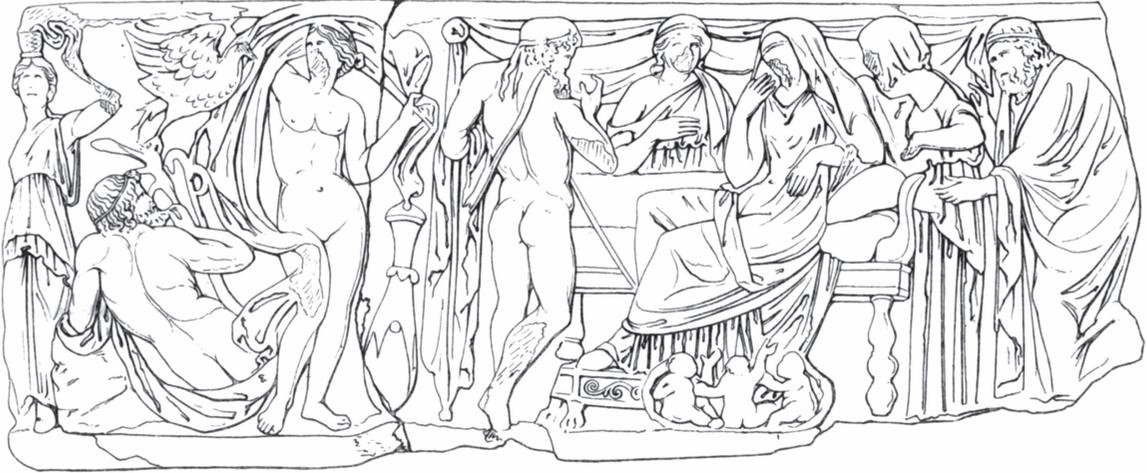


Abb. 171 Sarkophagfront mit Darstellung von Leda und dem Schwan, ehemals Aix-en-Provence, Zeichung: nach ROBERT 1890, Taf. 2,2

besprochen und das zweite Mosaik aus Lambaesis¹¹⁶⁴ zeigt den Flussgott auf seine Urne gelagert mitsamt Eros. Die Darstellung¹¹⁶⁵ auf einem verschollenen Sarkophag aus Aix-en-Provence (Abb. 171) zeigt neben der Szene mit Zeus als Schwan noch die Geburt der Dioskuren und der Helena, welche hier nicht weiter besprochen werden sollen. Auch wenn in dieser Darstellung der Flussgott mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt ist und damit die im Wandmosaik von Salamis gezeigte Haltung variiert, ist die grundlegende Komposition vergleichbar. Allerdings ist das Motiv der zum Bart oder vor den Mund geführten rechten Hand als Geste des Erstaunens¹¹⁶⁶ grundsätzlich nicht mit der in Salamis gezeigten lässigen Bewegung zum Haupthaar verwandt. Denkbar wäre an dieser Stelle nur die Übernahme eines im Ellenbogen abgewinkelten Arms, welcher zum Kopf zurückgeführt wird – der weitere Verlauf ist dann als Eigeninterpretation des Mosaizisten zu sehen. Ähnlich hingegen ist die bärtige Darstellung des Eurotas sowie die Beigabe eines Schilfstängels, welcher wiederum als halbdurchsichtiger Trenner in der Szene fungiert. Der Flussgott erscheint der Protagonistin der Hauptszene somit verborgen und beobachtend. Ein aktiver Eingriff in die Handlung findet in den bislang betrachteten Szenen nicht statt.

1164 LIMC VI (1992) 236 Nr. 39s.v. Leda (P. Linat de Bellefonds); DUNBABIN 1978, 263 Lambaesis Nr. 2 leider ohne Abbildung, Beschreibung nach LIMC.

1165 ROBERT 1890, 6–7 Nr. 2 Taf. 2.

1166 ROBERT 1890, 7.

4 Zusammenfassung

In der Gesamtschau der hier exemplarisch behandelten Badeanlagen lassen sich verschiedene Herangehensweisen an die Integration von Flussgottbildern unterschiedlicher Gattungen in die Dekorationskonzepte der Anlagen beobachten. Großplastiken sind Ankerpunkte in der visuellen Erfassung von Räumen und dementsprechend präsent in der Rezeptionserfahrung. Im Fall der beiden Flussgötter aus dem Vadiusbad steht eine breite Welt möglicher Assoziationen im Feld von Wohlstand, Luxus, Überfluss, technischem Fortschritt und Kultur im lokalen Gemeinwesen und der natürlichen Umgebung offen. Ikonographisch bleiben die Darstellungen daher weniger spezifisch und, wenn keine weiteren, heute verlorenen Hinweise auf eine Benennung vorgelegen haben, auch nicht definitiv erkennbar. Spezifischer ist die Ikonographie im Fall der Faustinathermen in Milet. Hier wird die Rezeptionsebene des Vadiusbades durch die Verwendung spezieller Motive in der Ikonographie mit lokalen Kulturen und Gründungsmythen in Verbindung gebracht und somit erweitert. Der Betrachter, sofern er in den Mythen entsprechend versiert ist, was bei Einheimischen durchaus anzunehmen sein kann, sieht nun nicht einen anonymen, von seiner Assoziationsgabe abhängigen Flussgott, sondern eine myth-historische Figur, die immer noch eine wichtige Rolle in der Außendarstellung des Gemeinwesens einnimmt.

In Fall der beiden Statuetten und der übrigen Ausstattung der Thermen von Salamis bietet sich ein breiteres Bild der Vielfalt der Vernetzung unterschiedlicher Ausstattungselemente und -gattungen mit dem in Thermen omnipräsenten Wasserbezug. Neben kleineren Wasserspeiern, die in der Dekoration nochmals spezifisch auf die Präsenz des Numinosen verweisen, spielt hier das Thema Wasser auch im Wanddekor mitunter eine wichtige Rolle. Ob nun in seiner natürlichen Form in der Darstellung des Hylas mit den Nymphen oder als anthropomorph dargestellter Flussgott als Beobachter von Zeus Begegnung mit Leda. Für den Besucher bleibt dann die Erfahrung mit Wasser nicht nur auf einer audio-visuell-haptischen Ebene in den verschiedenen Becken, sondern auch der Raumdekor setzt weitere Assoziationsreize.

V Flussgötter im Mosaik: Häuser in Nea Paphos

Mosaikfußböden mit figürlichen Szenen gehören fast zur Grundausstattung größerer, repräsentativer römischer Privathäuser.¹¹⁶⁷ Hinsichtlich der Themenauswahl sind diese wohl im erweiterten Rahmen an die Raumfunktion gebunden. Zentraler erscheint jedoch die Breite des dabei behandelten Themenspektrums.¹¹⁶⁸ Hier findet oberhalb des dargestellten Ausstattungsluxus die statusgerechte Repräsentation statt. Mythologische Bilder sind dabei Generatoren von Raumambiente und tragen zudem zur Verdeutlichung von Bildungs- und Kulturverständnis des Auftraggebers bei.¹¹⁶⁹ Nichtmythologische Darstellung, wie Landschafts-, Jagd- oder Zirkusszenen sind ebenfalls Teil des in der Oberschicht stets vitalen Betätigungs- und Repräsentationsfelds. Im Zusammenspiel komponieren sie eine Gesamtatmosphäre, in welcher der Hausherr sich und sein Haus rezipiert haben möchte. Hinsichtlich dieses Gesamtambientes sind die Einzelmotive, Figuren und Szenen nur kleine Bausteine, im übertragenen Sinne die Mosaiksteinchen, welche das Bild zusammensetzen. Flussgötter können in mythologischen Szenen unterschiedliche Funktionen übernehmen¹¹⁷⁰ und exemplarisch soll dies nun an zwei Wohnbefunden aus Nea Paphos auf Zypern untersucht werden.

1 Das Haus des Dionysos

Die reiche Mosaikausstattung des sog. Haus des Dionysos wurde durch einen Zufallsfund 1962 aufgedeckt und anschließend bis 1974 vollständig ergraben.¹¹⁷¹ Heute ist das Areal Bestandteil des archäologischen Parks von Nea Paphos und durch ein Schutzdach vor der Witterung geschützt. Aufgedeckt wurde ein Wohnhaus, welches eine komplette Insula einnahm,¹¹⁷² und offenbar auf dem Zerstörungshorizont eines Erdbebens in späthadrianischer Zeit neu aufgebaut wurde.¹¹⁷³ Neuaufbau und Mosaikausstattung wurden dann um die Wende vom 2. Jhd. zum 3. Jhd. n. Chr. vervollständigt und kurze Zeit später bereits durch

1167 CIARDIELLO – PAPPALARDO 2012, 35, 77–81.

1168 MUTH 1998, 343.

1169 MUTH 1998, 341; CIARDIELLO – PAPPALARDO 2012, 78.

1170 Vgl. Kap. C.III.

1171 Hierzu vor allem die Vorberichte NICOLAOU 1963; NICOLAOU 1967; zusammenfassend zur Grabungs- und Restaurierungstätigkeit auch KONDOLEON 1995, 3 Anm. 7.

1172 Vgl. hierzu den Raumplan bei NICOLAOU 1967, 102 Abb. 1 sowie den vereinfachten Plan bei KONDOLEON 1995, Abb. 1. Die Einbindung der westlichsten Räume ist allerdings aufgrund des Niveauunterschieds von über einem Meter fraglich. Sie gehören wohl zur früheren Bebauung, NICOLAOU 1967, 118.

1173 Hierzu der Fund eine Münzhorte NICOLAOU 1990, 144–146; zu den Keramikbefunden welche zum Beginn des dritten Jahrhunderts abbrechen HAYES 1991. Zusammenfassend KONDOLEON 1995, 7–9.

ein weiteres Erdbeben zerstört und anschließend nicht wieder aufgebaut.¹¹⁷⁴ Der Plan und die Nutzungsbereiche des Hauses lassen sich kurz zusammenfassen. Um einen zentralen Peristylhof mit nach Osten akzentuiertem, verbreiterem Umgang gruppieren sich im Süden und Norden weitere, ebenso mosaizierte Räume. Im Osten öffnet sich von dem verbreiterten Umgang aus der größte Einzelraum des Komplexes. Nördlich davon schließen sich weitere kleinteilige Räumlichkeiten mit separatem Zugang von Norden an, die auch aufgrund der fehlenden Raumausstattung als Serviceräume anzusprechen sind.¹¹⁷⁵ Der Ostteil des Hauses beherbergt im nördlichen Teil einen Wohnbereich sowie um einen weiteren Innenhof mit Fischbecken herum zusätzliche Wirtschaftsräume.¹¹⁷⁶

Die erhaltenen Mosaikausstattung (Abb. 172) konzentriert sich auf die Räume um das Peristyl herum. Hier ist der Kern des repräsentativen Bereichs des Hauses zu sehen, mit dem Zugang von Süden, dem weitläufigen Umgang um den Innenhof, sowie dem dominierenden Empfangs- und Speisesaal. Hinsichtlich der Ausstattung mit größeren zusammenhängenden figürlichen Darstellungen, gegenüber ornamentalem Flächendekor ist hierbei grundsätzlich eine Konzentration auf den Umgang des Peristyls mit Schwerpunkt im Westen und den Eingangsbereich des Speisesaals festzustellen. An den drei schmalen Seiten des Umgangs sind im schmalen Mittelstreifen Jagddarstellungen zu sehen. Den breiten Vorraum des Tricliniums schmücken insgesamt vier mythologische Einzeldarstellungen, während im Eingangsbereich des Saals der Triumph des Dionysos dargestellt ist.

Im Mittelpunkt sollen nun die mythologischen Szenen aus dem westlichen Umgang stehen (Abb. 173). Umgeben sind sie von einem mehrstufigen geometrisch-ornamentalen Rahmen mit einzelnen vegetabilen Blütendarstellungen, der alle Felder umgibt, die jeweils von einem Flechtband separiert werden. Im südlichsten Bildfeld (Abb. 174) steht in naturräumlicher Umgebung – Fels und Busch verweisen entsprechend – eine bewegt gestikulierende weibliche Figur im langen, aber teilweise von der Schulter gerutschten, Chiton. Sie bewegt sich von der Bildmitte nach links und scheint sich von der Szenerie zu entfernen. Ihr Blick ist nach rechts auf die dortigen zwei Figuren gerichtet. Eine Inschrift benennt sie als ΘΙΣΒΗ und gibt somit den hier dargestellten Mythos vor.¹¹⁷⁷ Thisbe flieht also vor dem Raubtier, welches dann im Hintergrund auf einem Grasfetzen schwebend in der Bildmitte dargestellt ist. Es trägt einen von ihr erbeuteten Gewandfetzen im Maul und zeigt so einen Zeitpunkt im Fortlauf der Erzählung an. Die einzelnen Figuren sind daher nicht auf Interaktion angelegt, sondern stehen als Einzelfiguren mit ihren Handlungen und Attributen symbolisch für das

1174 HAYES 1991, 212. Hierzu passt auch die erste Datierung der Mosaikbefunde bei NICOLAOU 1963, 72. Entsprechende Münz- und Keramikbefunde aus dem 4. Jhd. werden von HAYES 1991, 212 kleineren Nachnutzungen auf dem Areal zugeordnet.

1175 NICOLAOU 1967, 116–118.

1176 NICOLAOU 1967, 101–102, Abb. 2.

1177 Kap. B.II.1.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

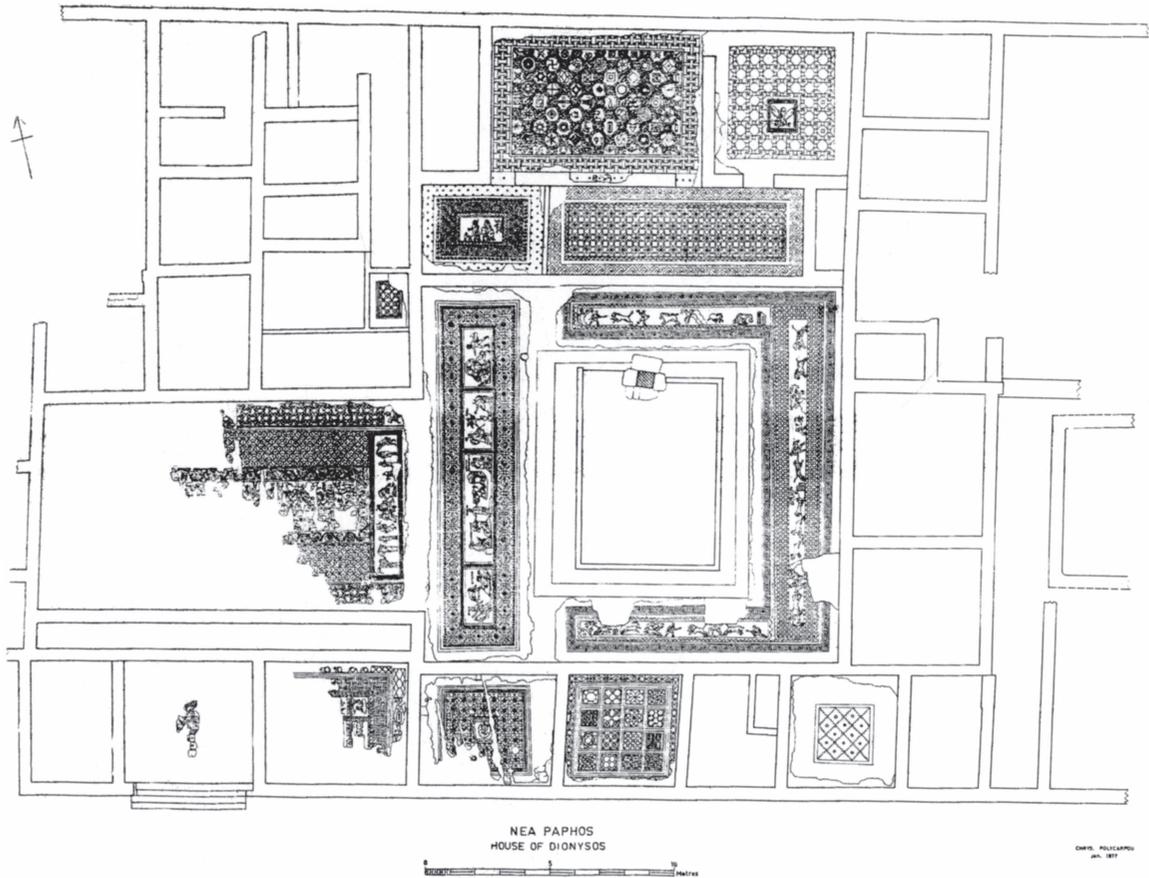


Abb. 172 Mosaikplan des Haus des Dionysos in Nea Paphos, Zypern, Zeichung: C. Polycarpou, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

V Flussgötter im Mosaik: Häuser in Nea Paphos

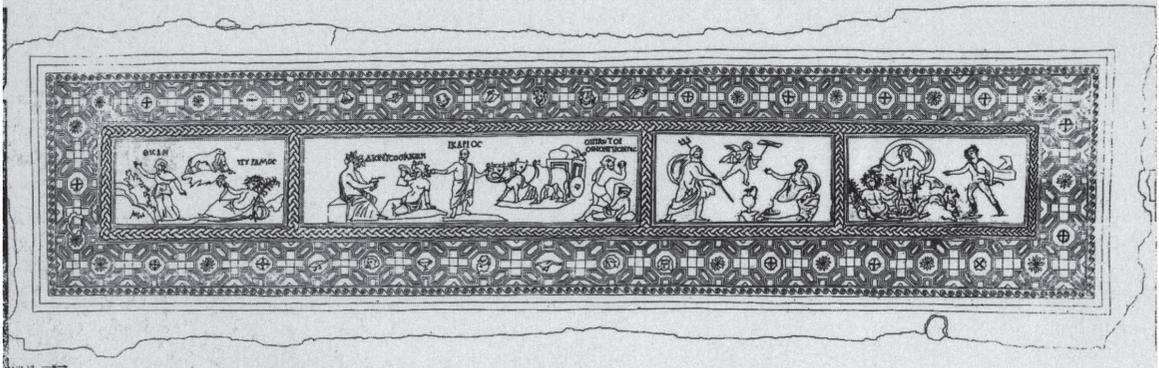


Abb. 173 Umzeichnung des Bodenmosaiks des westlichen Peristylungangs des Hauses des Dionysos in Nea Paphos, Zypern, Zeichung: M. Medic, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus



Abb. 174 Südlichstes Bildfeld des westlichen Peristylungangs des Hauses des Dionysos in Nea Paphos, Zypern, Foto: J. Hollaender, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

ganze Narrativ.¹¹⁷⁸ Umso ungewöhnlicher ist die Darstellung der als ΠΥΡΑΜΟΣ benannten Figur, die sich in der rechten Bildhälfte wieder auf dem Standniveau der Thisbe befindet. Erwartet man nach Kenntnis der pompejanischen Bilder in der Tradition der Metamorphosen des Ovid¹¹⁷⁹ an dieser Stelle einen tödlich verletzten Jüngling, so tritt einem hier eine nach rechts gelagerte, männliche Gestalt mit Manteltuch sowie Füllhorn und Schilfzweig entgegen. Komplettiert wird die generische Ikonographie eines Flussgottes durch den Kranz aus Schilf auf dem Kopf und das umgekippte Gefäß unter dem linken Arm, aus welchem Wasser strömt. Ein namensgleicher Fluss erscheint zwar bei Strabo in seiner Beschreibung Kilikiens¹¹⁸⁰, hieraus nun wie W. Daszweski und D. Michaelides allerdings einen Fehler oder die Unkenntnis des Mosaizisten zu folgern,¹¹⁸¹ bleibt zu kurz gegriffen. In den spätantiken Dionysiaka des Nonnius erscheinen Pyramos und Thisbe als Paar von Fluss und Quelle, auch hier zusammengefügt mit dem sizilischen Paar Alpheus und Arethusa.¹¹⁸² Von P. Knox ist vorgeschlagen worden, in der Darstellung einen, vor allem im östlichen, griechischsprachigen Raum populären, von der ovidischen Version unterschiedlichen Mythos hier im Bild wiedergegeben zu sehen.¹¹⁸³ Die Darstellung wäre dann ein Hinweis auf eine regionale Version der Geschichte, welche über räumliche Nähe stärker an den kilikischen Handlungsraum angebunden ist. Die Präsenz dieser von P. Knox skizzierten, von Ovid unabhängigen, Version auch im ausgehenden 2. Jhd. n. Chr. erscheint vor allem durch ein Bodenmosaik aus Seleukea Pieria bei Antiochia am Orontes belegt. Im sog. House of the Porticoes¹¹⁸⁴ erscheinen im westlichen Umgang eines großen Peristyls neben großen geometrisch-ornamental ausgefüllten Flächen vier Büstenfelder mit benannten Wassergottheiten (Abb. 175–176). Sie zeigen neben Alpheios und Arethusa auch Pyramos und Thisbe jeweils in der gleichen generischen Ikonographie als jugendlich, idealisierte Oberkörperbüsten mit Schildkronen auf dem Kopf. Diese Darstellung ist allerdings nicht eins zu eins auf das Mosaik in Nea Paphos zu übertragen. Hier fehlen der Thisbe sämtliche Hinweise auf eine Wassergottheit, so dass hier noch der Zustand vor einer Metamorphose anzunehmen sein muss. Inwieweit der von P. Knox mit Kilikien und seiner Umgebung verbundene, bei Nonnius angedeutete Mythos allerdings mit der ovidischen Version verbunden ist, muss offen bleiben.¹¹⁸⁵ Für die Analyse des im Umgang ge-

1178 KNOX 1989, 316.

1179 Ov. met. 4,55–166. Die bereits angesprochene Darstellung aus dem Haus des Octavio Quarto zeigt Thisbe bei der Entdeckung des toten Pyramos, ebenso die kompositorisch ähnliche, aber gespiegelte Darstellung aus dem Haus des Lucretius Fronto, vgl. PPM III (1991) 1028 Abb. 115a s.v. V,4,a (M. de Vos).

1180 Strab. 12,2,4.

1181 DASZEWSKI – MICHAELIDES 1988, 40.

1182 Nonn. Dion. 6, 347–355, 12,84–85.

1183 KNOX 1989. Ihm folgend zum Teil auch KONDOLEON 1995, 154–156, zuletzt ACOLAT 2018, 193–198.

1184 LEVI 1947, 105–116, bes. 109–110 für die Westportikus des Komplexes 2.

1185 KNOX 1989, 321–322, 326–328.



Abb. 175 Südliches Mosaik aus der westlichen Portikus des House of the Porticoes in Seleukea Pieria, Türkei, Hatay Arkeoloji Müzesi, Foto: D. Osseman



Abb. 176 Nördliches Mosaik aus der westlichen Portikus des House of the Porticoes in Seleukea Pieria, Türkei, Hatay Arkeoloji Müzesi, Foto: D. Osseman

zeitigen Bildes bleibt dabei festzustellen, dass der dargestellte Pyramos, ebenso klar als Einzelfigur konzipiert wurde wie die beiden anderen Figuren. In der Figur der Thisbe wird der Beginn der Erzählung verdichtet: das Entfernen vom Treffpunkt in der Bewegung und im Erschrecken vor der in diesem Moment nicht präsenten Raubkatze. Inwiefern das Verrutschen des Gewandes allerdings auf die Hast in der Bewegung, als Verweis auf Schönheit oder gar als erotische Anspielung zu verstehen sein mag, bleibt der individuellen Rezeption des Betrachters anheimgestellt, möglich erscheinen alle diese Verweise. Die Raubkatze selbst verdeutlicht den Impuls hin zur tragischen Wendung der Geschichte, deren Ende hier nach dem gemeinsamen Tod der beiden Liebenden in der Transformation in Gewässergötterheiten endet. Die scheinbar separierte Haltung und abweisende Blickrich-

tung des Pyramos ist daher weniger als Element der fehlenden Einbindung in das Geschehen zu sehen. Der Flussgott steht hier allein als Symbol des Ausgangs der Handlung und die Kopfwendung ist unter Umständen werkstattbedingt.

Betrachtet man die weiteren Bildfelder, so folgt zunächst ein längeres Bildfeld, indem, jeweils durch Beischriften benannt, Dionysos und Akme, Ikarios und anschließend die „ersten Weintrinker“ ebenfalls als symbolisch verdichtete Einzelfiguren auftreten. Erzählt wird, kurz zusammengefasst, die Einführung und Verbreitung des Weins unter den Menschen und das tragische Ende des „Propheten“ Ikarios, der von den berauschten Zechern erschlagen wird.¹¹⁸⁶ Die Szene im anschließenden Bildfeld behandelt die Begegnung zwischen Poseidon und Amymone.¹¹⁸⁷ Hier wird auf Beischriften verzichtet und auch die dargestellten Figuren sind nicht als symbolhaft verdichtet, sondern als interagierend zu lesen. Ohne Beischriften kommt auch das letzte Bildfeld aus. Hier verfolgt von rechts kommend Apollon, erkennbar an Lorbeerkranz und Bogen, die vor ihm flüchtende Nymphe Daphne (Abb. 177).¹¹⁸⁸ Die Jagd findet in der Natur statt, wovon das kleine, eingestreut wirkende Grasstück mit Busch zeugt. Die fliehende Nymphe ist bereits im Stadium ihrer Verwandlung begriffen und zumindest das linke Bein wird bereits zum Baum. Der im rechten Vordergrund gelagerte, hier bärtige Flussgott mit Schilfstängel und Füllhorn sowie dem umgekippten Wassergefäß erscheint in seiner Körper- und Haltungskonzeption wie eine freie, gespiegelte Kopie des Pyramos aus dem ersten Bildfeld. Er blickt aus dem Bildfeld hinaus nach links zur Mitte. Wie C. Kondoleon bereits festgestellt hat, erscheint in den übrigen Darstellungen des Mythos, seien es Verfolgungsszenen oder andere Darstellungen des verhinderten Paares, kein Flussgott.¹¹⁸⁹ Hinsichtlich der Erklärung seines Erscheinens ergeben sich nun verschiedene Möglichkeiten. Sicherlich ist die von C. Kondoleon ins Feld geführte mögliche Verknüpfung mit einer im nordsyrischen Raum zu lokalisierenden Mythenversion, wonach Daphne Tochter des lokalen Flussgottes Ladon sei,¹¹⁹⁰ nicht gänzlich auszuschließen, jedoch verwundert dann die offensichtliche Teilnahmslosigkeit des Vaters im Zuge der Verwandlung seiner Tochter umso mehr.¹¹⁹¹ Sieht man in dem Flussgott allerdings „nur“ einen Teil des naturräumlichen Ambientes, so erweitert man die entsprechenden Assoziationspunkte, die ein Betrachter hat, und liefert zudem ein Erklärungsmodell für dessen Passivität. Dass der Assoziationsspielraum durchaus beabsichtigt ist, zeigt schon der Verzicht auf definierende Beischriften in diesem Fall. In kompositorischer Hinsicht ist in der Zusammenstellung der drei kleineren Bildfelder jeweils die Begrenzung auf genau drei Figuren zu erkennen, der Flussgott erscheint hier als Träger einer anthropomorph zu verstehenden Umgebung. Vergleicht man

1186 Apollod. bibl. 3,14,7; Hyg. fab. 130; Paus. 1,2,4.

1187 Zu den Möglichkeiten der jeweiligen Lesbarkeit und literarischen Vorbildern vgl. zusammenfassend KONDOLEON 1995, 157–167.

1188 Zum Hintergrund vgl. Ov. met. 1,452–567.

1189 KONDOLEON 1995, 167–168.

1190 Philostr. Apoll. 1,16.

1191 Als solche auch erkannt bei KONDOLEON 1995, 167 und als Neutralität der Natur gedeutet.



Abb. 177 Nördlichstes Bildfeld des westlichen Peristylumgangs des Hauses des Dionysos in Nea Paphos, Zypern, Foto: C. Kondoleon, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

die beiden Flussgottdarstellungen innerhalb des Mosaiks, welches sicher von einer Werkstatt gefertigt wurde,¹¹⁹² so fallen sofort die Ähnlichkeiten der fast spiegel-symmetrischen Darstellungen auf. Diese können hier kaum aus kompositorischen Gründen gewählt worden sein, da das ganze Mosaik zu weitläufig ist, um es in seiner Gesamtkomposition zu überblicken. Vielmehr ist daher anzunehmen, dass der Grund für diese Darstellungsweise im Repertoire der Werkstatt selbst zu suchen ist.¹¹⁹³ Die Flussgottdarstellung wäre dann in diesem Fall folgerichtig als nicht narrativ eingebunden zu erkennen.

1192 Zur Werkstattfrage KONDOLEON 1995, 25–29.

1193 Sicherlich könnte man an dieser Stelle auch den m. E. sehr unwahrscheinlichen Fall anführen, dass der Auftraggeber innerhalb der von ihm ausgesuchten Szenen noch unterschiedliche Figurenvorschläge aus Musterbüchern auswählen konnte. Ich halte es allerdings für wahr-

Betrachtet man beide Darstellungen vergleichend, zeigen sich hier zwei unterschiedliche Formen des Bildeinsatzes bei fast gleichartiger Ikonographie. In der nichtovidischen Version von Pyramos und Thisbe wird in der generisch gehaltenen Darstellung des Flussgottes die Transformation der Liebenden in Zeiten überdauernde, unsterbliche Gottheiten verdichtet. Als Symbol für den Fort- und Ausgang des mythischen Narrativs bleibt die äußere Form zunächst sekundär. Sicherlich sind in der Jugendlichkeit des Flussgottes direkte Reminiszenzen an den jugendlichen Pyramos zu erkennen und auch beabsichtigt. Dass diese bei Bedarf abgeändert werden können, zeigt uns der Flussgott neben Daphne, welcher in der Haltungskomposition lediglich gespielt, ansonsten fast gleichartig erscheint. Er ist unbeteiligter Ortsmarker, nicht in die eigentliche szenische Handlung eingebunden, ja fast distanziert von selbiger.

Im Gesamtkontext der Bodengestaltung des westlichen Peristylumgangs zeigt sich die konzeptionelle Einheit des zweiten, größeren Bildfeldes mit dem Triclinium, vor dessen Zugang sich das Bildfeld befindet. Die offensichtliche Klammer bildet hierbei das auf beiden Seiten dargestellte dionysische Sujet. Die umgebenden Liebesszenen sind zwar nicht unbedingt typisch für Empfangsräume,¹¹⁹⁴ welches aber, folgt man den Ergebnissen von S. Muth, nicht bedeuten muss, dass jene dort fehlplatziert sind. Vielmehr sind solche Bilder dann auf der Ebene der statusgerechten Repräsentation verständlich, die gleichzeitig ambientale Verschiebungen und Nuancen in der Rezeption ermöglichen.¹¹⁹⁵ Unterschiedliche Resultate des Phänomens „Liebe im Mythos“ werden hier dem Betrachter vorgeführt und zeigen zweierlei. Der Auftraggeber feiert neben einer luxuriösen und kostspieligen Ausstattung seine, auch lokal verwurzelte, Bildung. Daneben lassen selbst eindeutige Darstellungen genügend Rezeptionsspielraum seitens des Betrachters, dass hier auch über das eigentliche Bildthema hinaus Assoziationspunkte möglich erscheinen.

scheinlicher, dass sich eine solche Auswahlmöglichkeit vielmehr auf eine inhaltliche Ebene und darunter eventuell noch auf unterschiedliche Konzeptionsvorschläge beschränkt hat.

1194 KONDOLEON 1995, 186–187. Der von KONDOLEON 1995, 187–190 im folgenden entworfene Zusammenhang und positive Dualismus zwischen Wasserdarstellungen und Wein rückt die Funktion der unterschiedlichen anthropomorphen Gewässerdarstellung in den Fokus. Gerade für die in der Argumentation wichtige Ladonidentifizierung fehlen m. E. wichtige Hinweise.

1195 MUTH 1998, 263–264.

2 Das Haus des Aion

Das sog. Haus des Aion befindet sich im Grabungsgelände von Nea Paphos in unmittelbarer Nähe zum größten bekannten Wohnkomplex, dem Haus des Theseus.¹¹⁹⁶ Die nun zu besprechende Mosaikszene ist Teil eines größeren Bodenmosaiks,¹¹⁹⁷ welches einst ein Triklinium zierte und wurden im Rahmen der Ausgrabungen im Herbst 1983 aufgedeckt.¹¹⁹⁸ Der Zugang zu diesem Triclinium erfolgte von Westen durch einen vermutlich dreitürigen Zugang aus einem Vorraum mit ornamentalem Mosaikschmuck (Abb. 178). Der Aufbau des Mosaikbodens folgt dem für Speisesäle Üblichen: Ein annähernd quadratisches Mittelmotiv mit figürlichen Szenen wird an den Seiten, an denen die Klinen aufgestellt waren, von einfacherem Dekor Π -förmig umrahmt (Abb. 179). Das Feld mit den fünf figürlichen Szenen wird dabei nochmals von Wellen- und Flechtbandmotiven umrahmt. Die figürlichen Szenen werden von einem einfachen Flechtband geteilt, so dass je zwei gleich große Bildfelder im oberen und unteren Register entstehen. Das mittlere Register wird nicht unterteilt, sondern zeigt nur eine Darstellung. Diese Konzentration auf das Mittelregister lenkt ohne weiteres den Blick des Betrachters und hebt es von den anderen ab. Der Erhaltungszustand des Mosaiks ist nicht vollständig, vor allem in der linken Hälfte sind zum mittleren Register hin größere Beschädigungen festzustellen. Aufgrund von Münzfunden unter dem Mosaikboden kann die Entstehungszeit sowohl stilistisch wie auch durch eine Münze des Licinius I.¹¹⁹⁹ in die spätere erste Hälfte des 4. Jhd. n. Chr. eingeordnet werden. Das Mosaik hat in der Forschung nach seiner Aufindung breite Aufmerksamkeit erfahren, vor allem hinsichtlich der verschiedensten Deutungsansätze der Szenenauswahl.¹²⁰⁰ Dies soll hier zunächst nicht im Mittelpunkt stehen, vielmehr soll zunächst die Leda-Szene (Abb. 180) selbst betrachtet werden. Betrachtet man das Mosaik vom vermuteten Eingang des Trikliniums aus, so befindet sich die Ledaszene links oben. Wie erwähnt, ist das Bildfeld nicht völlig erhalten, sondern weist vor allem im unteren Bereich sowie in der linken oberen Ecke großflächigere Beschädigungen auf. Erhalten sind von links aus, ein rechteckiger Altar mit einem von zwei Pulvini und eine dahinter stehende männliche Gestalt im Fellmantel. Der Kopf ist größtenteils verloren und nur Reste des Haares zeigen noch einzelne Blätter eines Kranzes. W. Daszewski schlägt für diese Figur sicherlich nicht völlig unbegründet einen Satyrn vor.¹²⁰¹ Als

1196 Hierzu DASZEWSKI 1977; DASZEWSKI – MICHAELIDES 1988, 52–63.

1197 DASZEWSKI 1985; zusammenfassend für weitere Literatur vor allem zur Deutung des Mosaiks MUSSO – LA ROCCA 2018, 129 Anm. 3.

1198 DASZEWSKI 1985, 9.

1199 DASZEWSKI 1985, 46–47.

1200 Grundsätzlich geht es um die Frage, ob hier wirklich so etwas wie eine ‚pagane Reaktion‘ auf die monotheistisch-christliche Transformation von Gesellschaft und Intellektualität vorliegt, vgl. DASZEWSKI 1985, 38–45, oder ob andere Interpretationsmodelle herangezogen werden sollten, vgl. DECKERS 1986; MUSSO – LA ROCCA 2018, 138–144.

1201 DASZEWSKI 1985, 34.

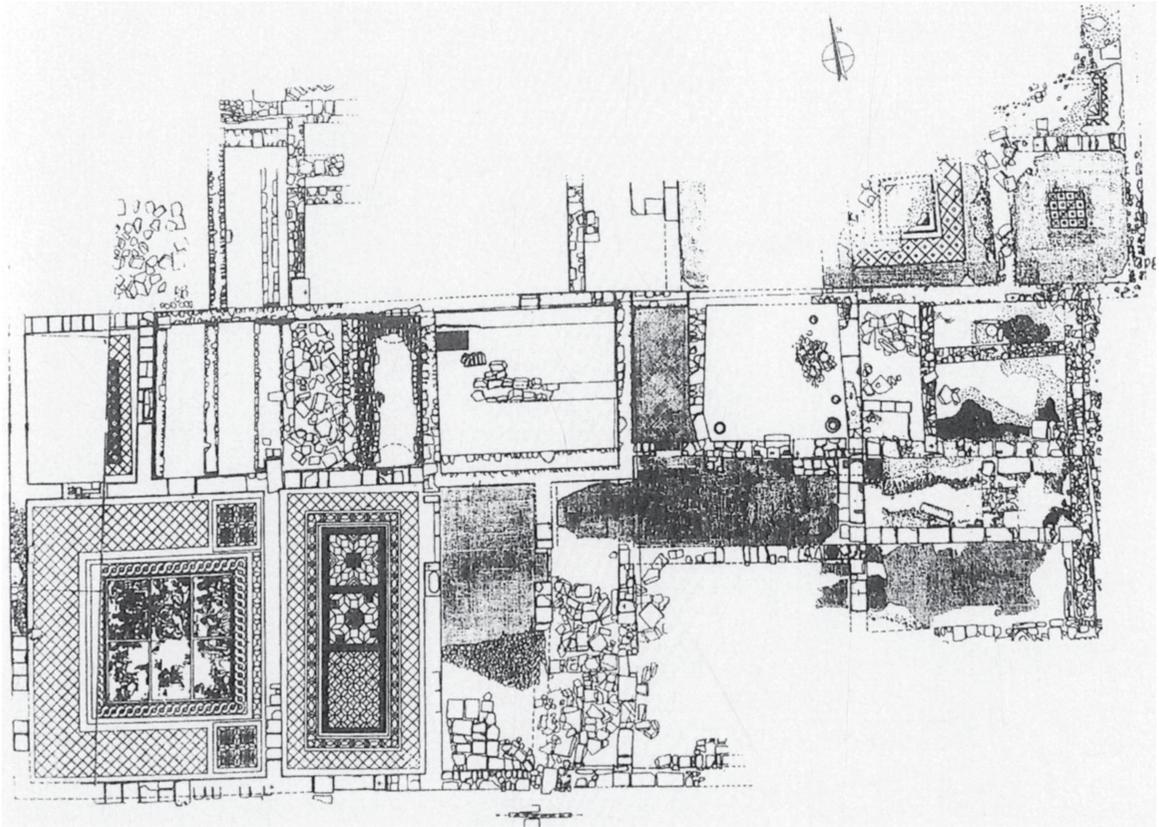


Abb. 178 Plan des ergrabenen Bereichs des Haus des Aion in Nea Paphos, Zypern, Zeichnung: W. Daszewski, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

zurückgenommener, unbeteiligter Beobachter würde er das Bild nicht nur um ein dionysisches Element erweitern, sondern auch das Triebhafte in der Darstellung stärken. Unterhalb des Altars ist das Mosaik größtenteils zerstört. Erhalten ist nur noch ein einzelner, geradlinig nach unten geführter Unterarm, welcher sich auf dem Untergrund mit der geschlossenen Faust aufstützt.¹²⁰² Es folgen auf Höhe

1202 DASZEWSKI 1985, 34 vermutet hier eine weitere Flussgottheit und folgert daraus die Unterscheidung des Flusses, in den Leda steigt, von Eurotas. Allerdings lassen der gestreckte Unterarm und die geballte Faust gerade nicht, wie er darstellt, an einen Flussgott denken. Einzig denkbar wäre ohnehin nur eine Darstellung in Rückenansicht und dann würde der sich abstützende linke Arm erhalten sein. Vergleicht man dies allerdings mit der Haltung anderer in Rückansicht gelagerter Flussgötter, wie auf dem Sarkophag in Aix-en-Provence und weiteren aus dem Mars-Rhea Silvia Mythos, vgl. Kap. B.I.5, so fällt auf, dass in Rückansicht gelagerte Flussgötter den abstützenden Arm stets gewinkelt halten und sich so auf den Untergrund oder ein Gefäß stützen. Ohnehin ist ein Abstützen mit der geballten Faust wenig zweckmäßig, da auf Dauer schmerzhaft und demnach wenig mit einer entspannten Haltung zu vereinbaren.

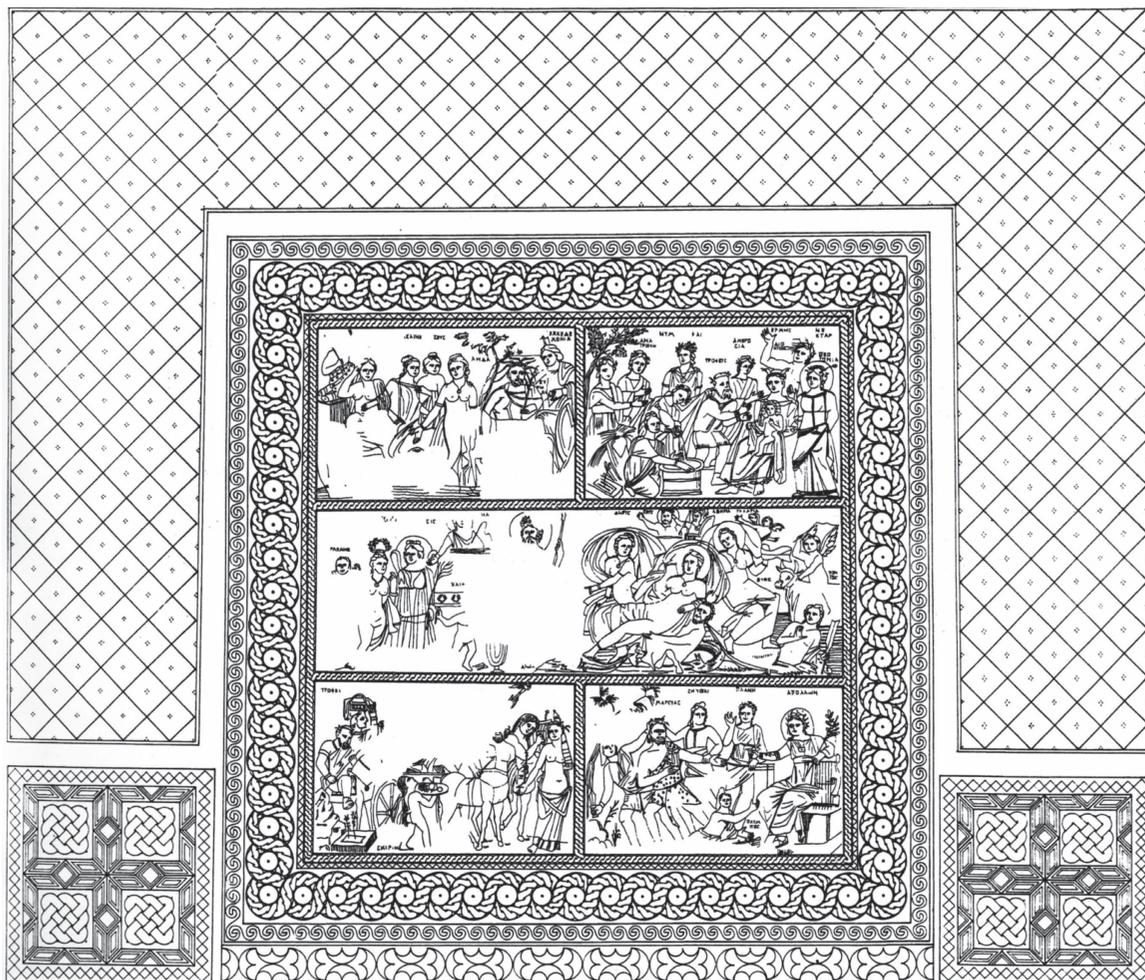


Abb. 179 Umzeichnung des Mosaikbodens im Triklinium des Haus des Aion in Nea Paphos, Zypern, Zeichnung: W. Daszewski, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

des Altars und etwas im Hintergrund drei jugendliche weibliche Figuren¹²⁰³ mit teilweise bereits gelösten Mänteln. Die mittlere trägt eine Kanne in der Hand in Vorbereitung auf das Bad der rechts neben ihnen gerade in den Fluss steigenden Leda. Diese ist nicht nur durch die Beischrift $\Lambda\text{H}\Delta\text{A}$ klar von ihren nur summarisch als $[\text{AA}]\text{KAINE}$ bezeichneten Begleiterinnen differenziert, sondern zeigt ihre außergewöhnliche Schönheit auch durch frontale Präsentation des nackten

1203 DASZEWSKI 1985, 34 sieht zum einen Altersunterschied zwischen der rechten und der mittleren Begleiterin und versucht zum anderen eine Trennung zwischen der linken an den Altar lehrenden Frau und den beiden anderen zu postulieren. Weder anhand der Gesichts- oder Körpergestaltung noch anhand der Haartracht oder Bekleidung ist dies allerdings nachzuvollziehen. Es sollten daher alle drei als Gefolge der Leda anzusprechen sein.



Abb. 180 Detail des Mosaikbodens im Triklinium des Hauses des Aion in Nea Paphos, Zypern, Foto: nach DASZEWSKI 1985, Taf. 13, by permission of the Department of Antiquities, Republic of Cyprus

Körpers. Ihr Haar ist kunstvoll gelegt und einzelne Strähnen fallen spielerisch auf ihre Schultern. Auch ihr Schmuck ist reich. Ein goldenes Diadem ziert ihr Haar, wo das ihrer Begleiterinnen nur durch eine einfache, wenn auch goldene Binde gehalten wird. Um den Hals liegt eine ebenfalls goldene Kette mit Schmuckstein oder Medaillon und Oberarme und Handgelenke zieren jeweils goldene Reifen. Ihr rechter Arm und die geöffnete Hand sind nach unten geführt und weisen auf die Reste eines prächtigen weißen Schwans. Auch dieser ist durch eine Beischrift, allerdings in rechter Entfernung als ZEYΣ klar benannt. Der Inhalt der Szene ist allerdings auch ohne die Beischrift sicherlich ersichtlich, so dass den Beischriften in dieser Darstellung neben der informativen mitunter auch eine ornamentale Funktion zukommt. Rechts neben Leda erhebt sich ein Baumstamm mit geteilter breit ausfächernder Krone, vielleicht eine Akazie. Dieser fungiert als Szenentrenner innerhalb des Bildfelds. Rechts davon sitzt der Flussgott Eurotas, der durch eine Beischrift benannt ist. Der untere Teil der Darstellung ist leider durch den Verlust des Mosaiks in diesem Bereich beschädigt. Erhalten sind der bärtige Kopf mit Kranz aus langen Schilfblättern sowie der Oberkörper, der linke Arm mit

Hand und der rechte, geradlinig nach unten geführte Arm, leider ohne die verlorene Hand. Sowohl die sitzende Haltung als auch die Bekleidung sind für einen Flussgott eher ungewöhnlich. Erhalten ist ein über der rechten Schulter gefibelter Mantel, welcher noch den linken Arm bis zum Handgelenk bedeckt. In der linken Hand hält der Flussgott aufrecht zudem einen dünnen Schilfstängel. Neben ihm steht aufrecht eine weibliche Figur im ärmellosen Chiton mit Gürtung und Schwert. Um die Schulter und den linken Arm ist zudem noch ein brauner Mantel gelegt. Die Beine werden größtenteils durch einen perspektivisch dargestellten Rundschild verdeckt. Das Haar ist über der Stirn mittig gescheitelt und im Nacken in einem losen Knoten gebunden. Mittig auf der Kalotte erhebt sich eine rechteckig anmutende Mauerkrone, die sie als Stadtgöttin auszeichnet. Eine Beischrift in der rechten oberen Ecke benennt sie als ΛΑΚΕΔΕΜΟΝΙΑ. Auffällig ist hier zunächst der Schreibfehler, welcher allerdings auch der Enge im Mosaikfeld geschuldet sein kann. Der Spielraum allerdings, den die Bezeichnung hinsichtlich der Interpretation als Stadt Sparta oder Bürgergebiet der spartanischen Vollbürger lässt,¹²⁰⁴ wird durch die Darstellung der Figur als Stadtgöttin klar auf den urbanen Raum reduziert. Betrachtet man das Zusammenspiel der beiden Figuren der Nebenszene, so ist von Seiten des Eurotas zunächst keine aktive Interaktion auszumachen. Er scheint in sich gekehrt und teilnahmslos dem Schauspiel beizuwohnen, was sich auch in der demonstrativen Abwendung von der Badeszene zeigt. Die Stadtgöttin selbst ist hingegen aktiver: Ihre leicht nach vorn in Richtung des Flussgottes gebeugte Haltung sowie das Ausgreifen des rechten Arms ins dessen Rücken¹²⁰⁵ zeigen von ihrer Seite eine starke Bezugnahme an.¹²⁰⁶ Sicherlich spielt das erotische Thema der Hauptszene auch in dieser Hinsicht eine Rolle und die Verbindung von Stadt und Flussgott soll hier zwar nicht direkt erotisch, zumindest aber als einander bedingend und fruchtbar dargestellt werden. In Bezug auf das Gesamtbild der Ledaszene erweitern die beiden Ortsgottheiten der Nebenszene die Darstellung nicht nur um eine genaue Lokalisierbarkeit des Geschehens, sondern fügen durch ihre Interaktion der Bildrezeption einen Aspekt hinzu. Nicht nur aus der Verbindung von Leda und Zeus erwachsen bedeutende Akteure, sondern auch die Verbindung aus Naturraum und Stadt kann auf verschiedene Arten fruchtbar sein. Nicht nur dienen sie hier, wie vordergründig dargestellt,

1204 RE Z.R. III,3 (1929) 1273–1274 s. v. Sparta (F. Bölte).

1205 Auch wenn hier gerade in perspektivischer und proportioneller Hinsicht dem Mosaizisten sicherlich nicht ein Meisterwerk gelungen ist, bleibt die Intention der Bewegung klar zu erkennen. Fraglich bleibt dennoch der Grund für die an dieser Stelle sehr unsaubere Ausführung des Mosaiks. Verzerrungen der Körperproportionen sind häufiger zu beobachten, so beispielsweise am linken Arm des Eurotas. Die Konturen von Körpern und Dingen in der Darstellung werden normalerweise von den elfenbeinfarbenen Hintergrundsteinen in zwei Reihen nachgeformt und erst dann schließt sich die horizontale Reihung der Hintergrundsteine an. Dies ist in dem kleinen Bereich zwischen dem Kopf des Eurotas und dem Oberkörper der Lakedemonia nicht der Fall. Als Grund hierfür kann die Kleinteiligkeit der Darstellung angeführt werden, welche vor allem durch die vielen Schilfblätter von Kranz und Stängel hervorgerufen wird.

1206 Vergegenwärtigt man sich hingegen die beiden etwa 200 Jahre früheren Darstellungen auf dem Theaterrelief von Perge, Kap. B.III.2.b, so ist in diesem Fall eine klare Zunahme von Zugewandtheit und körperlicher Nähe zu konstatieren.

als Ort und Zeugen der Begegnung, sondern stellen auch für die genealogischen Folgen der göttlichen Liebelei den örtlichen Rahmen. Daneben setzt die enge Interaktion der beiden Ortsgottheiten dem Betrachter nicht nur eine rahmende Ergänzung der Haupthandlung vor, sondern ermöglicht durch die Trennung im Bild, diese auch separat und unabhängig von der Haupthandlung zu verstehen – selbstverständlich innerhalb des generellen Themas der Darstellung.

Wenden wir uns nun dem Kontext der Darstellung zu. Wie eingangs erwähnt, bildet das Ledamosaik nur eines von fünf Bildfeldern des Mittelteils des Mosaiks. Rechts anschließend findet sich eine Darstellung der frühen Kindheit und der Erziehung des Dionysos. Das Götterkind wird von Hermes den erziehenden Nymphen, darunter auch Nysa, übergeben, welche gerade ein Bad vorbereiten.¹²⁰⁷ Das große Mittelfeld füllt eine Darstellung des Schönheitswettbewerbs der Kassiopeia mit den Töchtern des Nereus.¹²⁰⁸ Auch hier ist der rechte Bereich stärker beschädigt, so dass nur unvollständig die nackte Kassiopeia erhalten geblieben ist. Ihre Schönheit wird ebenso wie die der Nereiden sowohl durch Nacktheit als auch durch die Angabe von reichem Schmuck, bezeichnender Weise ebenfalls Arm- und Handgelenkreifen aus Gold sowie eine Kette mit Medaillon, dargestellt. Diese Bildchiffre zeigt daher nicht nur die berühmte Schönheit, sondern in Analogie zur Ledaszene auch eine nachgeordnete erotische Komponente. Auch der namensgebende Aion, welcher als Schiedsrichter den Wettstreit entscheidet und in der Mitte der Szene postiert ist, ist nur teilweise erhalten. Das linke untere Bildfeld zielt eine im oberen Bereich stärker zerstörte Darstellung des Triumphs des Dionysos. Gut erhalten sind die Begleiter des Gottes, der auf einem von einem Kentauren gezogenen Wagen lagert. Angeführt wird der Zug von einer Mänade, die einen großen Köcher geschultert hat. Die Haltung und Präsentation dieses Gegenstandes erinnern in gewisser Weise an das Schultern eines Tropaios¹²⁰⁹ und ergänzen somit die Triumphkomponente. Im Bildfeld rechts unten ist schließlich eine Szene aus dem Marsyasmythos dargestellt. Nach der Niederlage im Wettstreit mit Apollon wird der Satyr von zwei Skythen an den Haaren fortgezogen, um seiner Bestrafung entgegenzusehen. Einer der Skythen hat bereits das Messer in der Hand, während Olympos, der Diener der Marsyas, den Gott noch auf Knien um das Leben seines Meisters bittet. Betrachtet man das Minenspiel der beteiligten Akteure, so ist in dieser Szene mit Abstand die höchste Emotionalität auszumachen. Mimische Zuwendung spielt zwar auch in der Interaktion zwischen Eurotas und Lakedemonia eine wesentliche Rolle, bleibt aber in aller Subtilität hinter der hier gezeigten Expressivität zurück.

Hinsichtlich der Interpretation des Gesamtensembles der Darstellungen soll hier keine tiefere Analyse der unterschiedlichen Interpretationsansätze erfolgen,

1207 In ihrem Figurenreichtum sicherlich, wie die vorangegangene Ledaszene, herausragend, ist die Grundkomposition vielfach in der Bildkunst belegt, vgl. Kap. B.III.4, LINDNER 1994, 121 Anm. 94; vgl. DASZEWSKI 1985, 35.

1208 Zur literarischen Überlieferung Apollod. 2,43.

1209 Zum Schultern eines Tropaios und der Tropaiophorie im Allgemeinen SCHNEIDER 1990.

schon gar nicht die Leserichtung der Felder debattiert werden.¹²¹⁰ Einzelne Beobachtungen erweitern aber das in der Forschung vieldebattierte Bild der „heidnischen“¹²¹¹ Mosaiken. Nebenfiguren wie Eurotas und Lakedemonia werden von Beobachtern, wie es der Eurotas in den früheren Darstellungen in Salamis und auf dem Sarkophag aus Aix-en-Provence noch war, in quasi eigenständige Nebenszenen mit reduzierter eigener Handlung und Bildaussage integriert. Sie ergänzen die Aussage der Hauptszene, erweitern das Spektrum ihres Verständnisses und zeigen, dass auch im mittleren 4. Jhd. n. Chr. göttlich gedachte anthropomorphe Darstellungen von naturräumlichen Orten und urbanen Räumen als Bestandteile mythologisch-historischer Räume präsent sind. Ihre Präsentation als Teil einer Speisesaal Ausstattung erfüllt mehrere Funktionen. Zunächst ist hierbei die Gesamtaussage der Darstellung zu betrachten. Mythologische Szenen werden den Betrachtern/Gästen in reicher figürlicher Ausführung präsentiert, welche sicherlich mit den dort abgehaltenen Banketten korrespondierten, die genauso dionysischen Überfluss zeigten, wie die Bilder. Auch die Szenenauswahl in ihrer zunächst willkürlich anmutenden Zusammenstellung spiegelt diese Bandbreite wider. Verschiedene Einzelmythen und die aus beiden Betrachtungsrichtungen lesbare dionysische Klammer¹²¹² aus Jugend- und Triumphszene konzentrieren sich auf zwei Hauptaussagen: Mythologische Momente der Hybris gegenüber den Göttern, dargestellt in zwei Stadien, dem Unentschieden im Fall der Kassiopeia und dem Fall im Bild des Marsyas, sowie die Möglichkeit der bewussten und nicht gehandeten göttlichen Grenzüberschreitung im Fall der Leda. Es zeigt sich daher eher kein monotheistisch-paganes Bild der Zuspitzung auf einen die Erlösung versprechenden neuen Dionysos¹²¹³ und auch antichristliche Rhetorik¹²¹⁴ sollte in den Bildern nicht mit Nachdruck gesucht werden. Vielmehr wird ein nicht immer heiteres, aber dennoch thematisch stringentes Bild zwischen dionysischer Tryphe und den das Leben der Sterblichen prägenden Gottheiten gezeichnet. Die Grenzen der Handlungsmöglichkeiten werden ebenso klar aufgezeigt wie Möglichkeiten der gegenseitigen Interaktion, denn Götter sind in vielen Situationen eben auch nur ‚Menschen‘. Ihr Handeln und auch ihre Vielzahl ermöglichen erst die Mythen und damit auch die Darstellung dieser Geschichten. Überfluss, der sich vor allem in der Darstellung weiblicher Schönheit und des dionysischen Triumphs

1210 Vgl. DASZEWSKI 1985, 38–39. Die Kritik an der Deutung von W. Daszweski bei DECKERS 1986 spricht sich vor allem gegen dessen Idee eines dionysischen Monotheismus aus, welcher sich christlicher Bildmotive, vor allem in der Ikonenkunst, bediene. Vielmehr sollte das Mosaik wie MUSSO – LA ROCCA 2018, 135–138 darstellen, vor allem im Spiegel seiner Zeit gesehen werden. Einer Zeit, die durch die Transformation zum Christentum und die damit verbundenen Neubewertungen von existierenden Normen, Werten und auch visuellen Codes einen enormen Pluralismus an Ideen und Möglichkeiten aufweist.

1211 DASZEWSKI 1985, 44.

1212 Zur Leserichtung der Szenen DASZEWSKI 1985, 24; OLSZEWSKI 2013, 209; MUSSO – LA ROCCA 2018, 138–139.

1213 DASZEWSKI 1985, 44–45.

1214 OLSZEWSKI 2013.

zeigt – hier besonders exponiert, da beide Konzepte in der entblößten Mänade zusammengeführt wurden –, schlägt dann den Bogen zurück zur Raumfunktion. Der Flussgott Eurotas ist in dieser Hinsicht sicherlich nur eine Randfigur, aber er erweitert das Thema um einen naturräumlichen Aspekt, der sonst nicht dargestellt worden wäre. Er ist in diesem Fall nicht mehr Betrachter der Szene, sondern fast von dieser emanzipiert und Teil seiner eigenen Erzählung. Zusammen mit der Lakedemonia zeichnet er ein Bild der Verbundenheit von natürlichem und urbanem Raum, die Zeus die Möglichkeit gibt, seinem Begehren nachzugehen. Dass Leda dabei bereits mit einem Fuß im Wasser des Flusses steht, ist ein verbindendes Detail, welches dem Betrachter wahrscheinlich erst bei einer genaueren Betrachtung ins Auge fällt. So sehr die Darstellungen daher mit schneller Lesbarkeit und Verständlichkeit werben, so sehr ermöglicht es der Reichtum an Figuren, immer neue Details zu entdecken, so vielschichtig sind einzelne Szenen aufgebaut.

3 Zusammenfassung

Die Darstellung der nichtovidischen Version des Pyramos und Thisbe zeigt in ihrer nichtszenischen Komposition die einzelnen Figuren als Symbole für den in ihnen verdichteten Handlungsverlauf. Nach der hier anzutreffenden kilikisch inspirierten Lokalversion des Mythenstoff werden beide Liebenden nach ihrem tragischen Tod als Flussgott und Quellnymphe einerseits unsterblich und andererseits auch lokal verortbar und erfahrbar. Am anderen Ende der Reihe figürlicher Mosaik des Westumgangs des Peristyls verfolgt Apoll die sich gerade verwandelnde Daphne. Da hier im Gegensatz ein bestimmter mythischer Moment dargestellt ist, bleibt die offensichtliche Teilnahmslosigkeit des Flussgottes im Vordergrund erklärungsbedürftiger. Seine Bildfunktion beschränkt sich offenbar darauf zusätzliche Assoziationsebenen hinsichtlich des landschaftlichen Settings des Geschehens bereitzustellen und somit den Rahmen statusgerechter Repräsentation des Hausherrn zu erweitern. Repräsentation und Vermittlung dionysischer Tryphe stehen auch im Mittelpunkt des Bodenmosaiks aus dem Speisesaal im Haus des Aion. Die vielfigurigen Szenen sind zwar in ihren Kernaussagen, auch durch die Vielzahl der Beschriften, schnell erfassbar, die Opulenz allerdings ermöglicht es den bei Tisch liegenden Betrachtern auch nach längerer Zeit neue Details und Binnenhandlungen zu erkennen. Eine davon umfasst in der Ledaszene die abgetrennt sitzenden Eurotas und Lakedemonia. In ihrer paarweisen Zusammenstellung stehen sie abseits der sterblichen und göttlichen Akteure für den geographischen Rahmen der Handlung und betonen gleichermaßen dadurch die konzeptionelle Zusammengehörigkeit von Flüssen und Landschaften oder Regionen, die in vielen ähnlichen Bildern bereits besprochen wurde.

VI Ein Flussgott und sein Heiligtum: Der Eurymedon

Etwa zwei Kilometer nordöstlich der Stadt Aksu in der türkischen Provinz Isparta wurde bei Tunnelbauarbeiten 1977 die Statue eines stehenden jugendlichen Mannes im Hüftmantel entdeckt.¹²¹⁵ Der Fundort liegt an einem Durchbruch des Oberlaufs des Eurymedon (heute Köprü Çay) im nördlichen Taurusgebirge zwischen zwei Gebirgsstöcken (Abb. 181). Oberhalb des rechten Flussufers liegt eine Karsthöhle, die Zindan Mağarası, und 20 m vor deren Eingang wurde der Statuenfund, offenbar noch in Sturzlage, gemacht.¹²¹⁶ Bei den anschließenden archäologischen Arbeiten wurden auch die an der Oberfläche erhaltenen Strukturen, Ruinen und Architekturfragmente, sowie die über den Wasserlauf spannende römische Bogenbrücke aufgenommen und zusammen mit den Inschriftentfunden 1985 vorgelegt.¹²¹⁷

Die Statue (Abb. 182) aus weißem, feinkristallinem dokimenischem Marmor ist insgesamt leicht unterlebensgroß.¹²¹⁸ Sie ist offenbar nicht auf Allansichtigkeit ausgearbeitet, sondern die rückwärtigen Partien sind grobschlächziger bearbeitet und nicht auf Glanz poliert worden.¹²¹⁹ Der Erhaltungszustand der Statue ist grundsätzlich sehr gut. Durch wahrscheinlich einen Sturz ist die zentrale Haarpartie und auch das obere zentrale Gesicht beschädigt worden. Der rückwärtige Bereich der linken Schulter ist ebenfalls großflächig abgesplittert. Verloren sind zudem beide Unterarme, wobei der Rechte oberhalb und der Linke unterhalb des Ellenbogens gebrochen ist. Am linken Oberarm ist zudem noch der Rest eines Füllhorns zu erkennen, welches in die Armbeuge gelegt war.¹²²⁰ Kleinere Beschädigungen sind auf der rechten Brust, im Gewand und an den Füßen sowie im Bereich der Plinthe zu erkennen. Die männliche, mit Mantel bekleidete, Statue ist leicht nach links gewandt. Das linke Standbein steht dabei fest auf dem Boden, während das rechte Spielbein leicht angehoben und im Knie angewinkelt wird. Der Fußballen ruht auf einem nach vorne gekippten Gefäß mit enger, runder Öffnung und einzelner kleinen Henkel am Hals. Aus dem Ausguss strömt in gerader Linie Wasser entlang des Plinthenkörpers hinunter. Der lange Mantel besteht aus einem langrechteckigen Stück Stoff, dessen Beginn noch in einem langen Zipfel über dem linken Unterarm und der Armbeuge überhängt und in Richtung Boden auf einem Stück Felsen aufzuliegen scheint. Dieser Felsen und die massiv gestaltete Mantelbahn bilden zudem eine statische Stütze für die Skulptur. Der Stoff wird dann leicht unterhalb des Bauchnabels quer vor den Körper geführt und am Rücken hinauf über die linke Schulter gelegt. Der

1215 KAYA 1985, 39. Die Statue ist heute im Museum von Isparta Inv. 3.1.85 aufbewahrt.

1216 KAYA 1985, 49. Zur naturräumlichen Situation auch LABARRE 2018, 56.

1217 KAYA 1985.

1218 Maße bei KAYA 1985, 49. H (inkl. Plinthe): 181 cm, H (Kopf): 25 cm, H (Plinthe): 11–15 cm.

1219 KAYA 1985, Taf. Vb.

1220 KAYA 1985, 49. Offenbar wurden die Statue und vor allem das Füllhorn bei der Auffindung durch Baumaschinen beschädigt.

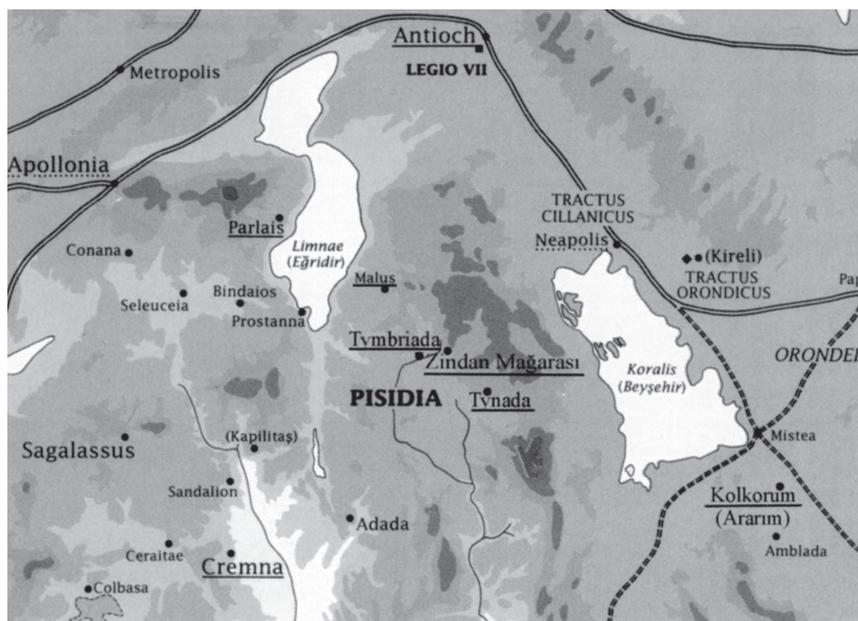


Abb. 181 Kartenausschnitt von Pisidien, Zeichnung: B. Takmer, N. Gökalp nach TAKMER – GÖKALP 2005, 104 Abb.

abschließende Überhang wird über die Schulter bis unter die quer verlaufende Stoffwulst geführt. Bei dieser Manteldrapierung bleiben die nackten Füße und Knöchel sowie der größte Teil der Brust frei.¹²²¹ Die Brust- und Bauchmuskulatur ist plastisch, aber nicht übermäßig angegeben und folgt der leichten Drehung des Körpers. Über den muskulösen, kurz gestalteten Hals erhebt sich der etwas weiter nach links herab geneigte Kopf. Das jugendliche, idealisierte Gesicht ist von schulterlangen Haaren gerahmt. Das Kinn und die Wangen sind rundlich und gut unterfüttert dargestellt, während der gerade gezeichnete Mund mit den vollen Lippen dem Antlitz einen zur Abwärtsneigung des Kopfes passenden etwas ernsteren Anstrich verleiht. Die Nase ist größtenteils beschädigt und nur die tiefe Bohrung der Nasenlöcher tritt noch bemerkenswert hervor. Augen, Nase und Mund sind in späthellenistischer Tradition eng zusammengeführt und die Augenbrauen überspannen die Augenhöhle in flüssigem Schwung. Die Augenstellung ist anhand des gut erhaltenen linken Auges zweifelsfrei nachzuvollziehen. Das Unterlid setzt sich in klar definierter Kante im invertierten S-Schwung von der Wange ab und läuft dann spitz in Richtung des äußeren Augenwinkels. Darüber erhebt sich der leicht vorstehende Augapfel ohne erkennbare Pupillenbohrung, welcher von einem schweren Oberlid abgeschlossen wird. Der Aufbau der Frisur über der Stirn ist aufgrund der Sturzbeschädigung nicht mehr klar zu erkennen. Wahrscheinlich ist allerdings aufgrund der auf der rechten Seite waagrecht verlaufenden Strähne eine Anastole im Mittelbereich, welche dann von län-

¹²²¹ KAYA 1985, Taf. Va.



Abb. 182 Statue des Eurymedon aus der Zindan Mağarası, Isparta Müzesi Inv. 3.1.85, Foto: S. Maegele, FA-S-MAEG-11959

geren etwas dickeren Haarsträhnen hinterfangen wird. Die auf die Schulter fallenden Haarteile sind leicht wellig dargestellt und von wenigen durchgängigen Bohrungen definiert, welche dem Haar einen organisch fließenden Charakter verleihen. Im vorderen Bereich ist die rund um den Kopf gelegte und am Hinterkopf verknottete Binde nicht mehr klar auszumachen, jedoch beseitigt der rudimentär ausgearbeitete Hinterkopf alle Zweifel. Hinsichtlich der Identifizierung der jugendlichen Idealstatue liegt das Augenmerk auf der vierzeiligen Inschrift auf der Vorderseite der Plinthe (Abb. 183).¹²²² Die Statue wird als Kultbild (*Agalma*) des Gottes Eurymedon bezeichnet und als Stifter wird die Stadt, in ihrer Funktion als Gemeinschaft aller Bürger, bezeichnet. Der dargestellte Jüngling ist demnach der Flussgott Eurymedon selbst. In seiner Ikonographie greift er bekannte Elemente der kaiserzeitlichen Flussgottsdarstellungen auf. Die Manteldrapierung ist im Gegensatz zu den meisten gelagerten Darstellungen allerdings dahingehend leicht variiert, dass der untere Mantelzipfel über den linken Unterarm gelegt werden musste, um den Notwendigkeiten einer stehenden Figur gerecht zu werden.¹²²³ Die Quellurne wird nicht getragen oder auf einem Postament abgestellt, wie es die Reliefdarstellungen stehender Flussgötter und Quellnympfen vom *Ninfeo dei Tritoni* aus Hierapolis zeigen,¹²²⁴ sondern wird auf dem Boden abgestellt und mit dem rechten Fuß bestiegen. Gerade das Motiv des Besteigens des Quellgefäßes stellt eine Besonderheit dar. In der römischen Bildersprache ist das Setzen des Fußes auf einen Gegenstand oder eine Figur zunächst einmal Ausdruck eines hierarchischen Gefalles. So tritt beispielsweise Hadrian in einer Panzerstatue aus Hierapytna¹²²⁵ (Abb. 184) auf einem auf dem Boden liegenden Barbaren, um – unabhängig von einem tatsächlich stattgefundenen Kampf¹²²⁶ – zum einen dessen Unterwerfung darzustellen und zum anderen das sieghafte Wesen des Kaisers besonders zu betonen. Diese Art der Demonstration von Sieghaftigkeit ist seit der julisch-claudischen Zeit belegt und bleibt zunächst selten, wenn auch vor allem in der Münzprägung präsent,¹²²⁷ bevor sie im Verlauf des 3. Jhd. n. Chr. an Beliebtheit gewinnt. Die Verwendung des Drauftretens ist allerdings nicht auf Kaiserdarstellungen und Barbarenunterwerfung beschränkt, sondern eng verwandt mit dem Kaiser oder Gottheiten, die auf Waffen

1222 KAYA 1985, 50. Εὐρυμέδοντι θεῷ ἐπιφάνει / τὸ ἀγάλμα ἢ πόλις ἐκ τῶν ἰδί / ον ἀνέθηκεν διὰ ἐπιμελήτου / Ἀττάλου γ' Ἀττάλου. (Dem erschienen Gott Eurymedon setzt die Stadt das Kultbild aus eigenen Mittel. Attalos, Sohn des Attalos, ist der Epimelet.)

1223 Zur Gewandführung bei gelagerten Flussgöttern auch KLEMENTA 1993, 213–214, ohne allerdings auf die Unterschiede der Gewandführung im Bereich des abstützenden Arms einzugehen. Die Verwendung des unteren Mantelzipfels als Auflager für einen gelagerten Flussgott ist allerdings nicht zwingend, wie die Darstellung des Tiber auf dem Altar von Ostia zeigt, vgl. Kap. B.I.3, Abb. 24.

1224 Kap. B.III.3.a, Abb. 129.

1225 Heute in Archäologischen Museum Istanbul, Istanbul Arkeoloji Müzeleri Inv. 50. Zusammenfassend zur spärlichen Forschungsgeschichte BERGMANN 2010, 206–208 m. Anm. 3,8.

1226 BERGMANN 2010, 243, 247.

1227 BMCRE III (1936) 65 Nr. 242–243, Taf. 13,13; 173–174 Nr. 822–824 Taf. 30,3.



Abb. 183 Detail der Plinthe mit Inschrift der Statue des Eurymedon aus der Zindan Mağarası, Isparta Müzesi Inv. 3.1.85, Foto: S. Maegle, FA-S-MAEG-11959-03

oder andere Figuren steigen, wie E. La Rocca zeigen konnte.¹²²⁸ Aber auch wenn Viktoria auf dem Globus steht, ist dieser stets als Chiffre für die beherrschbare Welt zu sehen¹²²⁹ und der Ausdruck der Hierarchisierung ist unübersehbar. Diese Art der Lesung würde allerdings in der hier zu besprechenden Flussgottdarstellung bedeuten, dass der anthropomorphe Flussgott nicht zwangsläufig das Element selbst, aber zumindest seine Quelle beherrscht. Das hierarchische Gefälle ist vor allem vor dem Hintergrund der nicht vom Element zu trennenden Natur der Gottheit problematisch.¹²³⁰ Es ist meines Erachtens daher anzunehmen, dass dies nicht der alleinige Ausdruck sein kann. In der späthellenistischen Gruppe „Aufforderung zum Tanz“¹²³¹ tritt der tanzende Satyr auf ein Kroupezion (Abb. 185). Er tut dies in funktionaler Weise zur Erzeugung von Geräuschen, die in eine, wenn auch wenig angesehene, aber dem dionysischen Kontext entstammende Musik münden.¹²³² In der Musikerzeugung des Satyrs mit dem Fuß ist allerdings

1228 LA ROCCA 1995, 225–228 mit weiteren Beispielen. Auch die Darstellungen der Nemesis als „Sieger“ über die Hybris fallen in diese Kategorie der Herrschaftssymbolik, LA ROCCA 1995, Taf. 7,15.

1229 HÖLSCHER 1967, 41.

1230 Kap. A.I.

1231 AMELUNG 1897, 43–45; MANSUELLI 1958, 80; zur Gruppenkomposition GEOMINY 1999.

1232 Arist. pol. 8,5,9–10; GEOMINY 1999, 142 m. Anm. 12.



Abb. 184 Panzerstatue des Hadrian aus Hierapytna, Istanbul Arkeoloji Müzeleri Inv. 50, Foto: Foto Moscioni, D-DAI-ROM-54.747R

VI Ein Flussgott und sein Heiligtum: Der Eurymedon



Abb. 185 Statue eines Satyrs, Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 220, Foto: H. Koppermann, D-DAI-ROM-65.2134

wenig Unterwerfendes zu sehen und wenn man vom grundsätzlichen hierarchischen Gefälle zwischen Wesen und Werkzeug absieht, entfällt auch dieser Aspekt vollständig. Vielmehr ist gerade hier ein spielerischer Aspekt auszumachen, der als Sinnbild der dionysischen Ungezwungenheit die Szene belebt. Der jugendlich dargestellte Gott kontrolliert und spielt gleichermaßen mit seinem Element, welches dem Menschen auch Überfluss und dionysische Anklänge vermitteln kann. Durch sein Erscheinungsbild in jugendlicher Stärke liegt ein Bezug zum wilderen Oberlauf des Eurymedon nahe, welcher sich an der Stelle des Heiligtums noch dynamisch durch die Engstelle im Gebirge gräbt.¹²³³

Vor allem durch neuere Grabungen des Museums von Isparta in den Jahren 2002 bis 2005 konnten die Kenntnisse über den architektonischen Kontext der Statue erweitert werden.¹²³⁴ Die gesamte Anlage liegt auf der rechten Uferseite des Flusses und beinhaltet auch noch die Reste der antiken Uferbefestigung mit Bootsanleger und vor allem eine einbogige römische Brücke, die die Verbindung zur Straße auf der anderen Flussseite hergestellt hat.¹²³⁵ Auf der flussabwärts gewandten Seite der Brücke trägt der Schlussstein der Bogenverkleidung zudem eine stark zerstörte Reliefbüste (Abb. 186).¹²³⁶ Erkennbar ist nur noch der voluminös gestaltete Bart der Büste, welcher eine eindeutige Identifikation der Darstellung erschwert. Die von D. Kaya vorgeschlagene Deutung der Büste als wiederholte Darstellung des Flussgottes liegt allein in der Lage über dem Fluss begründet,¹²³⁷ ist jedoch nicht unwahrscheinlich. Es wäre somit wiederum zu beobachten, dass es auch in diesem Fall keine ausgearbeitete Ikonographie für die anthropomorphe Flussgottform gibt und ein jugendliches Kultbild und eine bärtige Büste ohne weiteres im selben Kontext erscheinen können.

Hinsichtlich der übrigen Architektur haben die angesprochenen neueren Grabungen (Abb. 187) das Bild grundlegend erweitert. D. Kaya rekonstruierte eine große Freitreppe über die modernen Terrassen, welche von einer Fassade abgeschlossen wurde und Zugang in den dahinterliegenden Heiligtumsbereich unter dem menschlich bearbeiteten Felsüberhang und der östlich gelegenen, ebenfalls aus dem Fels gehauenen Nische gewährt hat.¹²³⁸ Teile eines zweiten Fassadensystems¹²³⁹ werden dann als Abschlussfassade zur Höhle hin gedeutet. Durch die Ausgrabungen in den verschiedenen Terrassen ergibt sich nun ein uneindeutiges Bild des Befundes¹²⁴⁰ mit verschiedenen, auch nachantiken Nutzungshorizonten,

1233 Solche Interpretationen der Ikonographie des Alters sind grundsätzlich problematisch und auch in ihrer Bedeutung m. E. nicht generell zu klären, vgl. Kap. B.III.2.c.

1234 DEDEOĞLU 2005; TAKMER – GÖKALP 2005; ALP 2013.

1235 KAYA 1985, 47–48 Abb. 12–13.

1236 KAYA 1985, Taf. IIIa.

1237 KAYA 1985, 48.

1238 KAYA 1985, 43, 48 m. Abb. 2. Der Nordpfeil in dieser Abbildung ist etwa um 70° nach Osten gedreht und entspricht nicht der wirklichen Nordrichtung.

1239 KAYA 1985, 44–47 m. Abb. 3–6.

1240 DEDEOĞLU 2005, 101 Abb. 1. ALP 2013, 134 Abb. 9 mit schematischer Vereinfachung, deren Grundlage nicht vollständig ersichtlich wird.



Abb. 186 Römische Brücke an der Zindan Mağarası, Foto: V. Höfeld

wie dem Einbau eines apsidialen Kapellenbaus, der hier nicht weiter thematisiert werden soll. In der Rekonstruktion von A. Alp¹²⁴¹ (Abb. 188) ist die Treppe deutlich schmaler und führt auf ein Vorpodium, von welchem dann weitere Stufen durch den Bogendurchlass der verzierten Schaufassade mit Boukranien-Girlandenfries in den als „Triklinium“ bezeichneten Raum vermitteln. Neben der Treppe wird ein weiterer Raum rekonstruiert, dessen Bodenniveau auf Höhe des Treppenufußes liegt und somit den Eindruck eines Untergeschosses zur oberen Struktur macht. Weitere Stufen, auf Grundlage des Steinplans könnten auch Einbauten denkbar sein, vermitteln dann im oberen Bereich weiter in die Wand gehauene unregelmäßige Nische, in der die Statue rekonstruiert wird. Der eigentliche Zugang zur Höhle befindet sich nördlich des Nischenvorplatzes und ist nochmals architektonisch gefasst worden.¹²⁴² Hinter der Fassade mit drei Türen¹²⁴³ wurde im Höhleneingang der Rest von Mosaikbelag aufgedeckt. Das erhaltene Mosaikfragment in Schwarz-Weiß-Technik (Abb. 189) zeigt ein zentrales Bildfeld mit männlicher Büste mit Kranz und beiderseits des Kopfes kleinen Delphinen sowie rahmend rechts und links des Bildfeldes zunächst ein alternierendes Quadratmuster, welches dann von einem analog gestalteten Dreiecksmuster abgelöst wird. Oberhalb und unterhalb sind noch Erotendarstellungen und ein Blütenkorb zu erkennen. Gerade die Delphine zu Seiten der Büste stärken den Gewässerbezug der Büste, die durch die langen Haare auch Ähnlichkeiten zum Kultbild aufweist.

1241 ALP 2013, 140 Abb. 18.

1242 ALP 2013, 136 Abb. 12–13.

1243 DEDEOĞLU 2005, 98.

B Flussgötter in der antiken Lebenswelt

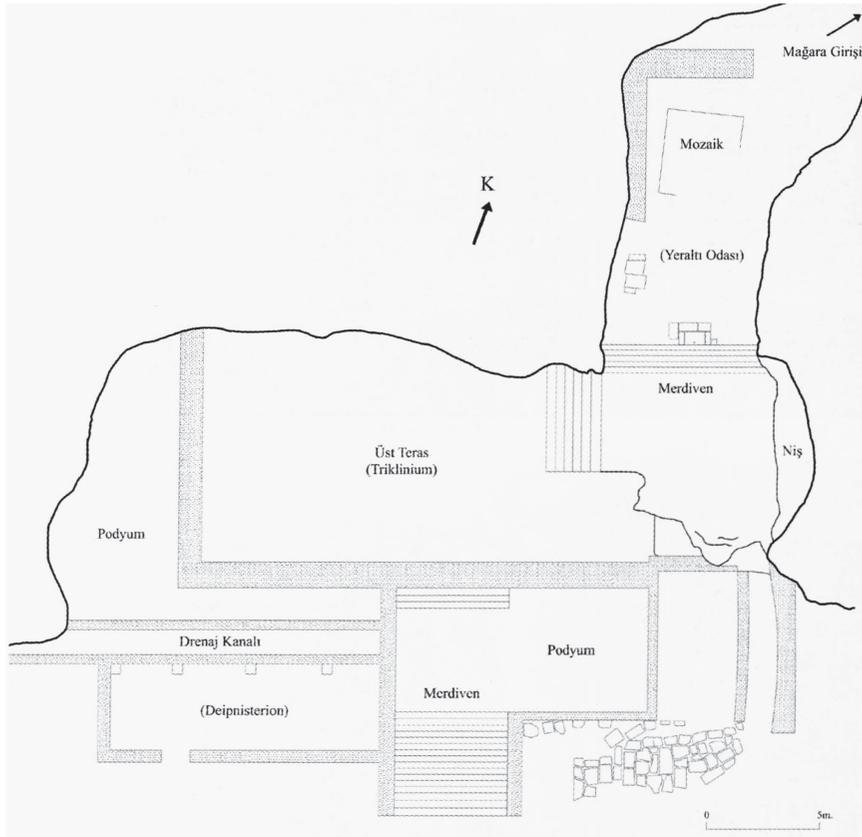


Abb. 187 Rekonstruierter Plan des Heiligtums an der Zindan Mağarası, Zeichnung: A. Alp

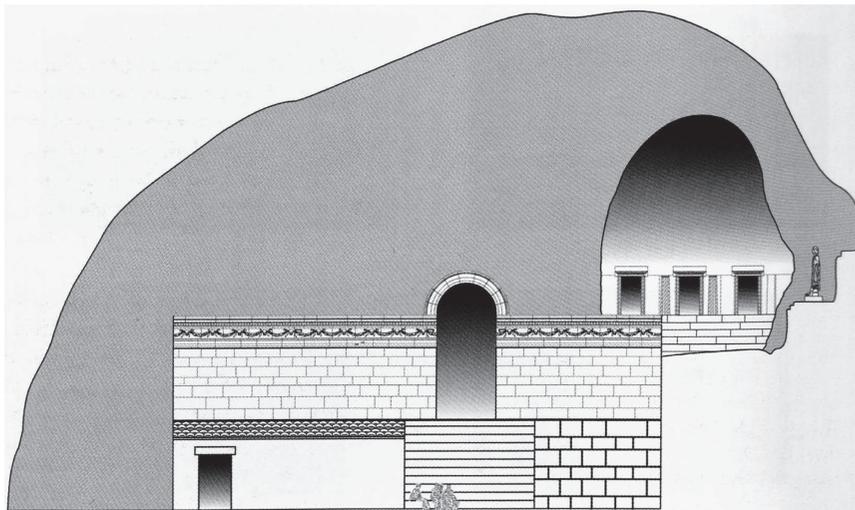


Abb. 188 Rekonstruktion der Fassadeansicht des Heiligtums an der Zindan Mağarası, Zeichnung: A. Alp



Abb. 189 Mosaik aus dem Höhleneingang der Zindan Mağarası, Foto: J. Hollaender

J. Dedeoğlu interpretiert die Darstellung daher ohne Zögern als weiteres Abbild des Eurymedon.¹²⁴⁴ Delphine als Meeresbewohner sind jedoch fast ausschließlich dem Oceanus vorbehalten¹²⁴⁵ und sprechen damit eigentlich gegen eine Assoziation mit dem Eurymedon, dessen Attribute Füllhorn und Quellurne im Kultbild, sich im Rahmen des Erwartbaren bewegen. Denkbar wäre an dieser Stelle jedoch eine freie Erweiterung der Gewässerassoziation im Mosaikbild.

Im Fundmaterial der Ausgrabungen haben sich darüber hinaus eine Votivstele für Cybele,¹²⁴⁶ ein Fels- und ein separat gearbeitetes Relief für Zeus¹²⁴⁷ sowie wichtige epigraphische Neufunde¹²⁴⁸ erhalten, die nun besprochen werden sol-

1244 DEDEOĞLU 2005, 97.

1245 Hierzu KLEMENTA 1993, 219; eine der Ausnahmen, ein Relief aus Bonn (Rheinisches Landesmuseum Inv. Nr. A 1347), ist nicht genau zu benennen, vgl. KLEMENTA 1993, 179–180. Ebenfalls mit Delphin ist die kleine Statuette aus dem Gymnasium-Thermen-Komplex in Salamis dargestellt, vgl. Kap. B.IV.3, Abb. 167.

1246 DEDEOĞLU 2005, 102 Abb. 7.

1247 DEDEOĞLU 2005, 102 Abb. 8, 10.

1248 SEG 55, 1447–1449; TAKMER – GÖKALP 2005. Die früher gefundenen Inschriften wurden von S. Mitchell in KAYA 1985, 51–55 publiziert. Zur neueren Literatur dazu TAKMER – GÖKALP 2005, 103 m. Anm. 3.

len. Eine Dedikationsinschrift¹²⁴⁹ nennt den Kaiserpriester Memnon, Sohn des Bianor, welcher der Meter Theon Veginos¹²⁵⁰ (ΜΗΤΗΡ ΤΕΩΝ ΟΥΓΕΙΝΟΣ), deren Priester er zusätzlich ist, den Tempel mit einem dabei/darüberliegenden Triklinium gestiftet hat.¹²⁵¹ In einer zweiten Inschrift wird auf diese Baumaßnahmen Bezug genommen¹²⁵² und herausgestellt, dass die Polis (in diesem Fall Timbria) die Ausführung der Stiftung des Memnon überwacht. Zusätzlich wird nun einer dieser Räume genauer definiert: Gebaut wird von der Polis ein unterirdischer Raum – ein Deipnisterion¹²⁵³ mit darin befindlichem Triklinium – und der Gottheit und dem Kaiser geweiht.¹²⁵⁴ Versucht man, die epigraphischen Hinweise mit den ergrabenen Strukturen in Einklang zu bringen, so bieten sich verschiedene Möglichkeiten der Lokalisierung des Naos der Meter Theon Veginos an. Die prachtvollste Fassade besitzt der große Raum am Ende der Freitreppe und auch die Verzierung mit Girlanden und Boukranien lässt grundsätzlich an ein ländliches Heiligtum denken¹²⁵⁵. Es wäre daher anzunehmen, dass hinter dieser Fassade der Naos der Göttin zu erwarten wäre. Der Bankettsaal wäre dann auf der unteren Ebene angesiedelt. Nach dem Naos der Meter Theon Veginos in Richtung des Höhleneingangs schreitet der Besucher dann an der Nische mit dem Kultbild des Eurymedon vorbei, um durch die zweite Fassade den Vorraum der Höhle zu betreten. Inwieweit an dieser Stelle noch Kultorte zu erwarten sind, ist aufgrund der Grabungsergebnisse nicht vollständig klar. Die erhaltene Mosaikausstattung lässt zumindest auf einen repräsentativen Charakter schließen, welcher auch im Umfeld religiöser Feste denkbar wäre.

Hinsichtlich der Person des Kaisers und der damit einhergehenden Datierung gehen die Bearbeiter von Marc Aurel aus,¹²⁵⁶ auch wenn die dritte Zeile der Inschrift, welche den Hauptteil des Kaisernamens trägt, nach Ansicht des Fotos¹²⁵⁷ radiert wurde. Eine Rasur für Marc Aurel macht wenig Sinn und würde nur noch mehr Fragen aufwerfen. Die erhaltene Titulatur in Zeile 2 würde auch auf

1249 SEG 55, 1447; TAKMER – GÖKALP 2005, 105–107 Nr. 1.

1250 Dazu TAKMER – GÖKALP 2005, 106, KAYA 1985, 53–54 Nr. 4.

1251 Der genaue bauliche Zusammenhang geht aus der gewählten Formulierung ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΠΙ ΑΥΤΩ ΤΡΙΚΛΕΙΝΟΝ, anders als TAKMER – GÖKALP 2005, 105 übersetzen, nicht hervor. Auch wird an dieser Stelle die Priesterschaft für die Kaiser im Plural erwähnt, was auf mehrere gleichzeitig regierende Augusti hindeuten kann, vgl. die Formulierung im Singular bei KAYA 1985, 52 Nr. 1.

1252 SEG 55, 1448; TAKMER – GÖKALP 2005, 107–109 Nr. 2.

1253 Am ehestens ein Bankettraum, vgl. NOLLÉ 1993, 286.

1254 Auch hier ist die Edition der Inschrift zumindest fragwürdig. Zeile 5 bis 7 stellen m. E. keine Reihung unterschiedlicher Räume dar, an dieser Stelle wäre ansonsten ein verbindendes ΚΑΙ zu erwarten, sondern in einer Apposition wird der unterirdische Raum genauer beschrieben.

1255 Der Vergleich mit der Innenausstattung der *Ara Pacis Augusti* ist zwar etwas weiter, spielt aber schön mit der Bildersprache ruraler Heiligtümer, vgl. SIMON 2012, 19–20.

1256 TAKMER – GÖKALP 2005, 108. Auch wenn die Formulierung im Plural eventuell entweder auf die Zeit der Herrschaft von Marc Aurel und Lucius Verus oder auf die gemeinsame Zeit von Septimius Severus und seinem Sohn Caracalla von 197–211 n. Chr. zielt.

1257 TAKMER – GÖKALP 2005, 107 Nr. 2.

Caracalla zutreffen und für diesen sind gelegentliche Radierungen seines Namens belegt.¹²⁵⁸ Das Hauptargument der Bearbeiter B. Takmer und N. Gökalp für die Datierung der Inschriften liegt ohnehin in der stilistischen Einordnung der gefundenen Bauornamentik und der Statue in das dritte Viertel des 2. Jhds. n. Chr.¹²⁵⁹ Daran sollte auch nicht gerüttelt werden, nur die Verbindung von Inschrift mit der Bauausstattung und dem Kultbild ist nicht zwingend. Es eröffnet sich daher die Möglichkeit, nicht zwangsläufig von nur einer Ausbau- oder Ausstattungsphase des Heiligtums auszugehen. Zusammenhängend damit sollte man sich auch dem Charakter des Heiligtums eingehender widmen. Von D. Kaya wurde das Heiligtum nach seiner Entdeckung aufgrund der aufgefundenen Kultstatue des Eurymedon als Heiligtum des Flussgottes identifiziert. Diese Interpretation wurde von J. Dedeoğlu vor allem aufgrund der epigraphischen Neufunde zurückgewiesen, sie bezeichnet die Anlage nun als Heiligtum der Meter Theon Veginos. Das Streben nach Benennung und Identifizierung eines Ortes mit der dort verehrten Gottheit sollte allerdings nicht zwangsläufig dazu führen, ältere Befunde einfach beiseitezuschieben. Besieht man den unübersichtlichen und kleinteiligen Aufbau des Heiligtums¹²⁶⁰ sowie die Zeugnisse für die Verehrung unterschiedlicher Gottheiten an verschiedenen Plätzen, so stellt sich der Platz am ehesten als gemeinsames Heiligtum mehrerer im naturnahen, extraurbanen Umfeld verehrter Götter dar. Der Naos der Meter Theon Veginos muss nicht mit der Nische des Eurymedon konkurrieren, es ist sogar denkbar, dass dessen Kultbild bereits etwas früher um die Mitte des 2. Jhds. n. Chr. aufgestellt wurde und der epigraphisch belegte Ausbau des Meter Theon Veginos-Kults zu einem späteren Zeitpunkt unter Caracalla erfolgte. Auch die beiden eingangs erwähnten Zeusreliefs passen gut in dieses Bild eines Verehrungsplatzes verschiedener Gottheiten. Hinsichtlich der Relevanz und Frequentierung des Heiligtums geben die bisher gefundenen Inschriften Auskunft. Das Heiligtum diente als Ort der Aufstellung unterschiedlicher Ehrenmonumente. Erhalten ist das Fragment einer Ehreninschrift der Timbriader auf einer Rundbasis für Abgesandte der Stadt zum unter Kaiser Hadrian eingerichteten Panhellenion.¹²⁶¹ In dieselbe Richtung einer öffentlichen Ehrung geht die Ehrung für Maron, der als Priester der Meter Theon und des Men auch Gesandtschaften zum Kaiserhof unternahm.¹²⁶² Daneben ist eine weitere Basis¹²⁶³ mit der privaten Ehrung eines jugendlichen Gewinners im Pankration erhalten,

1258 KIENAST 1990, 163.

1259 TAKMER – GÖKALP 2005, 108; KAYA 1985, 50–51.

1260 An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass auch die Inschriften nur bedingt zur Identifizierung der einzelnen Räume beitragen können. Der Naos der Meter Theon Veginos wäre entweder unter dem Triklinium zu verorten oder wenigstens bei diesem. Das Triklinium wäre dann, wie nach der Rekonstruktion von ALP 2013, 134 Abb. 9; Abb. 187, auf der oberen Ebene des Heiligtums zu verorten.

1261 SEG 55, 1449; TAKMER – GÖKALP 2005, 109–111 Nr. 3.

1262 KAYA 1985, 53–55 Nr. 4.

1263 KAYA 1985, 51–52 Nr. 1.

sowie eine nicht weiter auswertbare Basis mit bloßer Namensnennung.¹²⁶⁴ Das Heiligtum stellt sich somit nicht nur als öffentlicher Repräsentationsort für Baumaßnahmen und private Ehrungen dar, sondern ist auch Ort öffentlicher Ehrungen für verdiente Bürger Timbriadas. Inwieweit das Heiligtum hierbei Funktionen der innerstädtischen Repräsentation von Honoratioren übernommen hat, ist allerdings aufgrund der Befundlage nicht zu sagen.¹²⁶⁵ Auch die genaue Lokalisierung der entsprechenden Monumente muss vorerst offenbleiben. Denkbar wäre allerdings, den gepflasterten Vorplatz zwischen dem befestigten Flussufer und der Treppe nicht nur als Festplatz zu nutzen, sondern ihn auch mit Ehrenmonumenten auszustatten.

Vielfältigkeit ist grundsätzlich ein Schlagwort, das dieses Heiligtum gut beschreibt. Nicht nur eine individuelle architektonische Lösung für die besondere Situation des Höhleneingangs, sondern auch die Vielzahl an Gottheiten und ihre unterschiedlichen Verehrungsplätze sowie Festräume heben dies hervor – auch wenn die von D. Kaya und J. Dedeoğlu postulierte verschiedenartige Darstellung des Eurymedon, jugendlich in Mosaik und Statue versus bärtig an der Brücke, aufgrund des Erhaltungszustands und der Delphinzugaben zunächst spekulativ bleiben muss. Innovative Formen der Bildkomposition sind zumindest für das Kultbild auszumachen. In der Verhandlung des Verhältnisses zwischen den verschiedenen Erscheinungsformen eines Flussgottes lassen sich an diesem Beispiel wichtige Beobachtungen machen. Auch wenn eine hierarchische Semantik des auf das Quellgefäß gestellten Fuß durch Anklänge aus dem dionysischen Bereich aufgebrochen und bereichert wird, bleiben sie dennoch dem Betrachter nicht verborgen. Der Flussgott in seiner anthropomorphen Form soll als leichtfüßig-steuender Akteur des dionysischen Überflusses verstanden werden, der sein Element entsprechend kontrolliert. Ihm wird in dieser Form die Verehrung entgegengebracht und dafür ein Ort gewählt, der sicherlich auch die Wirkmacht des Eurymedon im Naturraum verdeutlicht. Der Fels, welcher nicht nur in der Form der Höhlenumgebung auftritt, sondern in der gesamten gebirgigen Landschaft dominiert, ist nicht nur Teil des Kontextes, sondern auch über die Stütze in das Kultbild integriert. Die hier sowohl im naturräumlichen Kontext – der durchbrochenen Engstelle – wie im Kultbild deutliche Hervorhebung der Macht des Wassers wird auch in der anschließenden Tropfsteinhöhle deutlich. Deren Wasser allerdings anderen, nicht auf den Fluss bezogenen Ursprung hat. Vielleicht liegt in diesem Umstand auch der Schlüssel zum Verständnis der eher allgemeiner und flussunspezifisch gehaltenen Ikonographie auf dem Mosaik im Vorraum der Höhle.

1264 KAYA 1985, 52–53 Nr. 2.

1265 Zur Lokalisation von Timbriada, vgl. TIB VII (1990) 405–406 s. v. Timbrias (N. Mersich).