

Zur Einheitlichkeit der Statuenausstattung im Nymphäum des Kaisers Claudius bei Baiae

BERNARD ANDREAE

In seiner Rezension zu Rita Amedicks Dissertation 'Frühkaiserzeitliche Bildhauerstile' erklärt D. Boschung¹: "Die Ausführungen über die Skulpturen von Baiae stützen sich auf Hypothesen, die bisher vollständig unbewiesen geblieben sind: Sie sollen zum Repräsentationsraum einer Villa des Kaisers Claudius gehören und dessen Familie darstellen. Es muß betont werden, daß nur die Statue der Antonia minor sicher identifiziert ist. Daß die Mädchenstatue ein Mitglied der Kaiserfamilie meint, ist ganz hypothetisch, solange genaue Bildnisrepliken fehlen. Statuen, von denen ein Arm ('Drusus maior'), ein Hüftfragment mit den Oberschenkeln ('Augustus'), Fingerspitzen und ein Schmetterling ('Britannicus') oder gar nichts ('Livia') erhalten ist, lassen sich leider nicht benennen. Die beiden Dionysosstatuen aus dem gleichen Raum machen zudem deutlich, daß nicht mit einem einheitlichen und geschlossenen Statuenprogramm zu rechnen ist. Der anschließende Versuch, anhand der Statuen aus Baiae den claudischen Kopierstil zu definieren, ist daher ohne Grundlage. Auch die aufgrund des Faltenstils ausgesprochene Datierung der Skulpturen ins Jahr 45 n. Chr. bleibt ganz unbewiesen."

Boschung scheint nicht zu bedenken, wo und in welchem Zustand die in Rede stehenden Statuen und Statuenfragmente gefunden wurden. Sie gehören in einen 18 m langen, 9,50 m breiten Raum (Abb. 1) mit dreifach zurückgestufter Apsis von 6 m Breite und mit vier Nischen in jeder der beiden Längswände². *In situ* befanden sich die Statuen einer Polyphem-Gruppe (Abb. 2), die Basis einer Statue der Antonia Augusta (Abb. 25) und die Basis eines Dionysos (Abb. 26). Vor ihren Nischen wurden gefunden: Antonia (Abb. 11), ein weiterer Dionysos (Abb. 13), eine Mädchenstatue (Abb. 12), eine Hand mit Schmetterling (Abb. 16.17). An anderen Stellen im Saal verschleppt fanden sich ein rechter nackter Arm (Abb. 15) und das Fragment einer Hüftmantelstatue (Abb. 18).

Die Statue der Antonia (Abb. 11) in der 2. Nische der linken Wand zieht bei drei weiteren Nischen Drusus sowie den Dynastiegründer Augustus und dessen Frau Livia nach sich. Erhalten

blieb, wie bemerkt, das Fragment einer Hüftmantelstatue (Abb. 18), d. h. eines Typus, in dem Augustus häufig dargestellt wurde. Wie der Fall der Falten neben dem Spielbein zeigt, hatte die Figur den linken Arm hochgereckt. Der außerdem erhaltene, mitten im Bizeps durchgeschnittene und angestückte rechte Arm (Abb. 15) kann deshalb nicht zu dem Hüftmantelfragment gehören. Da nichts anderes denkbar ist, muß die Schnitt- und Anstückungsstelle in der Mitte des rechten Oberarms durch die Lederlaschen eines Panzers verdeckt gewesen sein. Der Arm gehörte also zu einer Panzerstatue, die sich mit der Rechten auf eine Lanze stützte. Man darf erwarten, daß der bekannte, erfolgreiche und beliebte General Drusus als Panzerstatue wiedergegeben ist. Diese muß wegen des rechten hochgerekten Armes links von Antonia gestanden haben.

Für Augustus mit linkem hochgerechten Arm bietet sich die erste Nische der linken Wand an. Zwischen den rd. 2,10 m, also 7 Fuß hohen Männerstatuen standen die, nach der Größe der Antonia (Abb. 11) zu urteilen, nur 1,59 m also nur 5 1/2 Fuß hohen Statuen der Frauen. Das darf bis zum Beweis des Gegenteils als das an Sicherheit grenzende Wahrscheinliche angenommen werden. Es ist die Konsequenz aus mehreren nicht wegzuleugnenden Fakten:

Erstens: Antonia (Abb. 11) ist mit Sicherheit identifiziert. Ihre Basis (Abb. 25) wurde in Sturzlage vor der zweiten Nische gefunden.

Zweitens: Es gibt auf jeder Seite des Saales nur vier Nischen.

Abkürzungen:

E. Pozzi, F. Zevi u. a., Baiae. *Il ninfeo imperiale sommerso di Punta dell'Epitaffio* (1983). = Pozzi u. a., Baiae.

B. Andrae, *Il ninfeo di Punta dell'Epitaffio a Baiae*, *Stud-Misc* 28, 1984-85 (1991). = Andrae, *Ninfeo*.

¹ *Gnomon* 61, 1989, 279-281.

² Pozzi u. a., Baiae, Taf. I. - Andrae, *Ninfeo*, 237-265 Abb. 1.

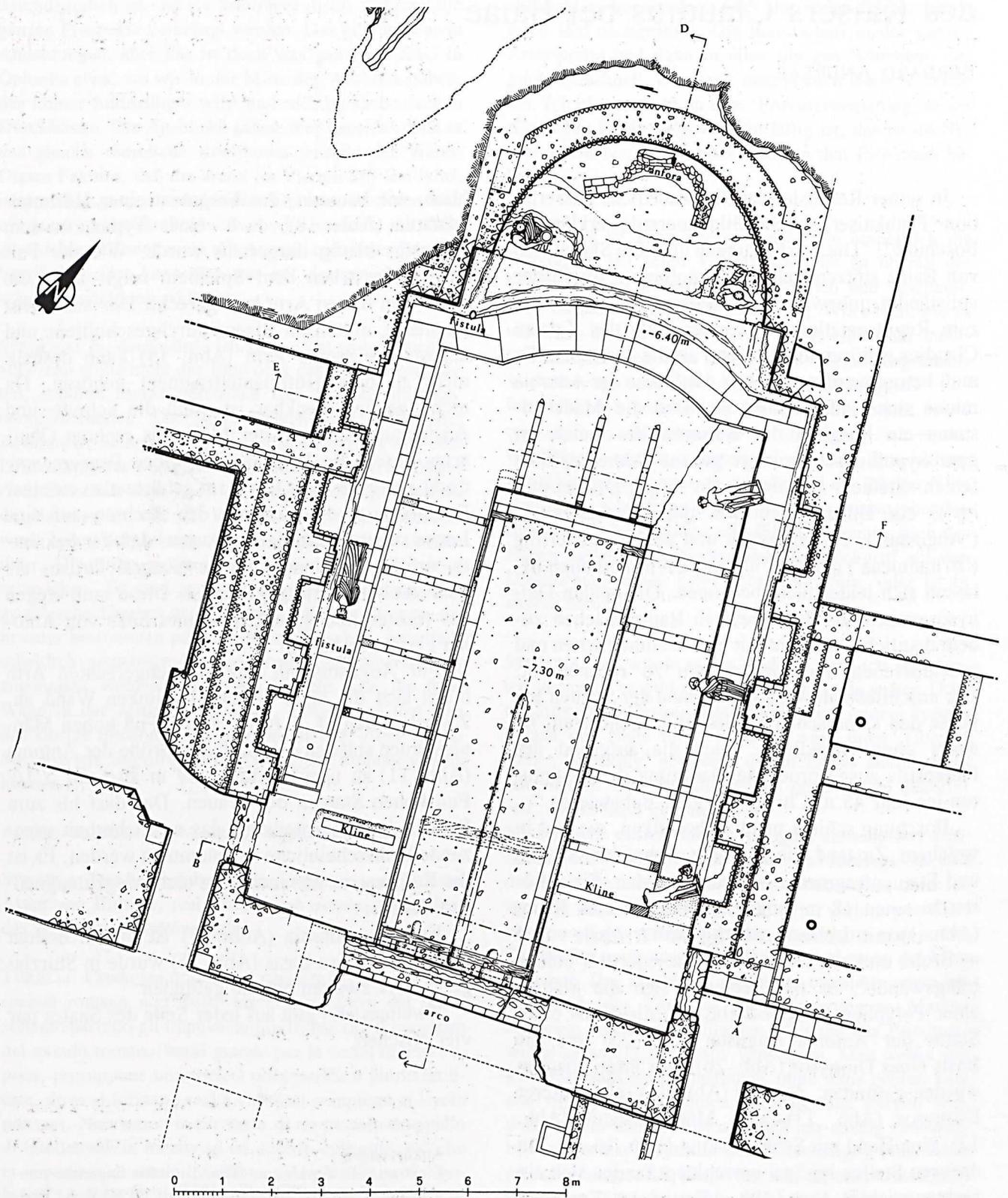


Abb. 1: Nymphäum des versunkenen Kaiserpalastes von Baia. Bacoli. Punta dell'Epitaffio

Drittens: Alle Funde lassen sich nur mit der vorgetragenen Theorie erklären, jede andere bringt keine Lösung oder führt zu neuen Schwierigkeiten, während dieser Vorschlag mühelos zu einem schlüssigen Gesamtbild kommt, das mit den historischen Gegebenheiten des Jahres 45/46 n. Chr. übereinstimmt³. In diesem Jahr erließ Claudius am 15. März das Annauni-Edikt *Bais in praetorio*⁴.

Die Behauptung von Boschung, die Hypothesen seien vollständig unbewiesen, muß zumindest als übertrieben gelten. Doch prüfen wir die Einwände von Boschung noch genauer.

Er schreibt: Daß die Mädchenstatue (Abb. 12) ein Mitglied der Kaiserfamilie meint, ist ganz hypothisch, solange genaue Bildnisrepliken fehlen.

Hierzu ist auf die Ausführungen von Rita Amedick beim 3. Porträtsymposium in Prag zu verweisen⁵. Sie kann in Triest⁶, und in Merida⁷ je eine Replik des Kopfes nachweisen und zeigen, daß das gleiche Mädchen, inzwischen etwas älter geworden, auch in der Gruppe von Rusellae⁸ begegnet. Da ich diesen nur auf dem Kongreß in Prag mitgeteilten, aber nicht veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht vorgreifen möchte, weise ich hier die apodiktische Bewertung von D. Boschung nur ganz allgemein zurück und wende mich dem nächsten Punkt zu.

Daß der isoliert gefundene Arm (Abb. 15) zu einem Drusus und das Hüftmantelfragment (Abb. 18) zu einem Augustus gehört, kann natürlich nicht durch eine Benennung dieser Fragmente bewiesen werden, und erst recht kann nicht eine überhaupt nicht vorhandene Statue Livia benannt werden. Mit der Insinuation, ich hätte dies getan, hat D. Boschung die Lacher auf seine Seite gebracht. Doch war dies meine Argumentation?

D. Boschung⁹ erklärt nämlich, daß die beiden Dionysosstatuen in dem gleichen Raum deutlich machen, daß nicht mit einem einheitlichen und geschlossenen Statuenprogramm zu rechnen ist. Das erscheint mir als *petitio principii*. Das Vorhandensein von zwei Dionysosstatuen beweist weder, daß mit einem einheitlichen und geschlossenen Statuenprogramm zu rechnen ist, noch das Gegenteil. Es ist vielmehr eine überraschende Merkwürdigkeit, die einer Erklärung bedarf. Die Verwendung dieser Merkwürdigkeit als Beweisgrund für den Satz: "Man hat nicht mit einem einheitlichen und geschlossenen Statuenprogramm zu rechnen" ist die Verwendung einer unreflektierten, erst noch zu erklärenden Eigenart eines Befundes für die Bestätigung des zu beweisenden Satzes, also eine authentische *petitio principii*. Wenden wir

uns deshalb der Frage zu, ob die Statuen von Baiae ein Programm widerspiegeln, und wenn dies so ist, ob das Programm ein einheitliches und geschlossenes ist oder ob sie ein planlos zusammengewürfeltes Depot bilden.

Als erster Schritt scheint mir dazu die Darlegung der stilistischen Eigentümlichkeiten sowie der technischen und stilistischen Einheitlichkeit oder Verschiedenartigkeit der Statuen notwendig.

Es ist unbestritten, daß die einzelnen Statuen ältere und verschiedene Stilphasen nachahmen¹⁰. Die Statue der Antonia (Abb. 11) ließ sich als Kopie der auch auf eleusinischen Reliefs wiederholten Kore aus dem Telesterion erweisen¹¹. Sie ist im Stil des 5. Jhs. gearbeitet. Der Eros auf ihrer Hand (Abb. 34) scheint auf den Eros von Thespias des Praxiteles aus dem 4. Jh. zurückzugehen¹². Stilformen des Praxiteles bietet auch der Dionysos mit dem Panther (Abb. 13)¹³, während der andere Dionysos (Abb. 14) mit dem Efeukranz und der Traube ziemlich eklektisch ist.

Auf eine Gewandstatue des 3. Jahrhunderts scheint das Mädchen (Abb. 12) zurückzugehen¹⁴, wobei merkwürdig und erklärungsbedürftig die Tatsache ist, daß dieses Mädchen im Gegensatz zu anderen Repliken¹⁵ des gleichen mit Privatporträts

³ Andrae, Ninfeo 237ff.

⁴ CIL V 5050. - H. Dessau, Inscriptiones Latinae (1892-1906), Nr. 206. - K. Schillinger-Häfele, Hermes 95, 1967, 353-365.

⁵ Im Druck. Vgl. auch R. Amedick, Die Kinder des Claudius, RM 98, 1991, 373 ff.

⁶ Museo Civico Inv. 2176. - V. Scrinari, ArchCl 8, 1956, 202f. Nr. 1 Taf. 48, 1.

⁷ J. M. Luzón - M. P. León, Habis 4, 1973, 258f. Taf. 12-13.

⁸ Grosseto, Museo Inv. 97723.

⁹ Gnomon 61, 1989, 280f.

¹⁰ Zuletzt Andrae, Ninfeo, 254-265.

¹¹ B. Andrae, Der Typus einer klassischen Gewandstatue bei der Antonia Augusta von Baiae, in: Praktika tou XII Diethnous Synhedriou Klassikis Archaiologias, 4-10 Septemvriou 1983, Bd. 3 (1989) 7-9.

¹² Athenaios 13, 591 B. Pausanias 9, 27, 4. - Andrae, Ninfeo 256ff.

¹³ Andrae, Ninfeo 258f.

¹⁴ Andrae, Ninfeo 259ff.

¹⁵ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 1212215: B. M. Felletti Maj, I Ritratti (1953) 86 Nr. 155. - A. Giuliano,



Abb. 2: Odysseus und Weinschlauchträger. Aufstellung entsprechend der Fundsituation



Abb. 3: Odysseus

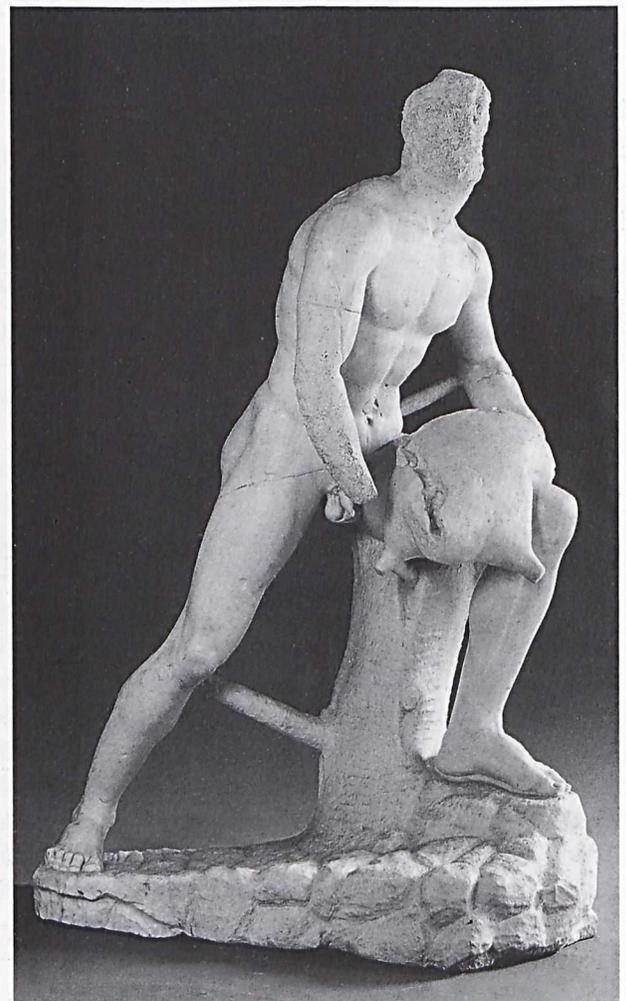


Abb. 4: Weinschlauchträger



Abb. 5: Weinbecher in der Hand des Odysseus (A)

vervollständigten Statuentypus, die das Gewand richtig bis zum Hals geschlossen zeigen, die Stoffbahnen im sogenannten Aphroditemotiv über die linke Schulter herabfallen läßt. Sie entblößt auf diese Weise den kindlichen Busen in einem eindeutig erotischen Motiv. Es ist klar, daß sie sich als kleine Venus darstellt. Der Sinn ist dann nicht schwierig zu finden, wenn man in dem Mädchen einen Abkömmling der gegenüberstehenden *Venus*



Abb. 6: Odysseus und Weinschlauchträger. Vermutliche Aufstellung der Originale

Genetrix in Gestalt der Antonia Augusta (Abb. 11) erkennt.

Nur die rechte Hand und der Schmetterling (Abb. 16.17) wurden von der zu erschließenden Statue eines Eros gefunden, der entsprechend einem berühmten Zweizeiler des Meleagros¹⁶ die flatterhafte Psyche in Gestalt eines Schmetterlings eingefangen hat und sie über der Flamme eines neben ihm stehenden Focus zu verbrennen droht, dann aber doch von Mitleid übermannt wird und den Brand mit seinen Tränen löscht. Wie eine solche Statue ausgesehen haben mag, lehrt eine Terrakottastatuetten des 1. Jhs. v. Chr. aus Smyrna in Marburg (Abb. 30)¹⁷. Der Typus dürfte aus dem 2. Jh. v. Chr. stammen. Ist es nun wirklich so, wie Boschung erklärt, daß man eine Statue von der nur die Fingerspitzen und ein Schmetterling erhalten sind, nicht benennen kann, wenn sie nicht an einer beliebigen Stelle, sondern in einem definierten Zusammenhang gefunden wurden? Wir kommen darauf zurück, wenn wir die übrigen Statuen auf ihre Vorbilder und, um das Reizwort "Stil" zu vermeiden, auf ihre Bildhauertechnik hin untersucht haben.

Zurück also zur Zeitbestimmung der Vorbilder der Statuen von Baiae, die notwendig ist, um die Eigenarten der zugrundeliegenden griechischen Erfindungen und der kaiserzeitlichen Ausarbeitung unterscheiden zu können.

Auf den hohen Hellenismus des 2. Jhs. v. Chr. geht die Polyphem-Gruppe (Abb. 2-6) zurück. Das Vorbild muß aus Bronze gewesen und in diagonaler Disposition aufgebaut gewesen sein¹⁸. Rechts auf einen Felsensitz hat sich der Riese Polyphem niedergelassen, von dessen Sitzbild nur einige Marmorlocken¹⁹ und der Ansatz des Griffs seiner linken Hand²⁰ um das rechte Handgelenk eines mit gebrochenem Genick zum Boden herabhängenden

Le Sculture I 2 (1981) 7 Nr. 6. - Terracina, Museo Civico: B. Conticello, Guida di Terracina Abb. 37. - Venedig, Dogenpalast: EA 2410. - Merida, Museo: A. Garcia y Bellido, Esculturas Romanas de Espana y Portugal (1949) Nr. 209 Taf. 154. - Vgl. R. Amedick, Frühkaiserzeitliche Bildhauerstile (1987) 27-43, besonders 36f. und Anhang II S. 101-108 Abb. 28-30.

¹⁶ Anthologia Palatina 12, 132f.

¹⁷ Pozzi u. a., Baia, 59 Abb. 174 (Andreae).

¹⁸ B. Andreae, Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes (1982) 101.

¹⁹ Pozzi u. a., Baia Abb. 102-105.

²⁰ ebda. Abb. 106. 107.

Odysseusgefährten erhalten sind. Die Form des Felsensitzes²¹ ist gut erkennbar (Abb. 1) mit einer schräg verlaufenden Aufmauerung, die den rechten zum Becher ausgestreckten Arm unterstützte, sowie einer senkrecht verlaufenden zur Unterstützung des linken nach vorn stoßenden Arm, der den getöteten Gefährten des Odysseus hielt. In Baiiae nähert sich nur noch Odysseus von links dem Riesen. Der rechts stehende Weinschlauchträger ist einen Kopf kleiner als Odysseus. Er muß in der Originalgruppe oberhalb von Odysseus ebenfalls links vom Kyklopen auf dem ansteigenden Gelände gestanden und den Becher gefüllt haben, den Odysseus vorstreckt. Die Tatsache, daß er soviel kleiner ist als Odysseus, ist durch den perspektivischen Aufbau der Gruppe begründet. Das evident hellenistisch komponierte Vorbild, das mit der originalen Bronzefarbe in dem berühmten Gewölbemosaik im Goldenen Hause Neros²² wiederholt ist und, mit der ursprünglichen, diagonalen Figurenanordnung, auch auf dem Relief aus der Villa Hadriana im Louvre²³ wiederkehrt, ist durch die sinnentstellende Umsetzung des Gefährten mit dem Weinschlauch in eine Zentralkomposition verwandelt worden, die der Apsis angemessen ist und römischen Kompositionsgesetzen folgt.

Die römische Kopistenwerkstatt hat über die Umstellung des Weinschlauchträgers und über die Hinzufügung typisch claudischer Astknorrenstützen hinaus noch eine wesentliche Veränderung gegenüber dem hellenistischen Original vorgenommen. Odysseus hat nicht einen in der Form des 2. Jhs. v. Chr. gestalteten Kibotos in Händen, sondern einen auf riesiges Format vergrößerten in Form und Verzierung eindeutig claudischen Silberbecher oder Scyphus (Abb. 5)²⁴. Die Form dieses steilwandigen Scyphus mit zwei Ringplattenhenkeln wird erst in augusteischer Zeit entwickelt²⁵. Die Dekoration mit zusammengewundenen kleinblättrigen Weinranken mit knospenden Weinrispen ist mit claudischen Silberarbeiten und Reliefs vergleichbar²⁶. Dieser Becher stimmt nicht mit den Formen der Körper und Gewänder der beiden Figuren überein, die in die Zeit des Pergamonaltars²⁷ gegen 160 v. Chr. zurückverweisen.

Das Bemerkenswerte an den Statuen von Baiiae ist nun, daß sie auf der einen Seite die Eigenart ihres Entwurfs im fünften, vierten, dritten und zweiten Jahrhundert keineswegs verleugnen, daß sie auf der anderen Seite aber auch genau definierbare Eigenheiten der Bildhauerarbeit²⁸ und technischen Ausführung des Inkarnates, der Gesichtszüge, der Gestaltung der Falten sowie der Zurich-

tung ihrer Aufstellung zeigen, die ihre Zusammengehörigkeit wahrscheinlich, um nicht zu sagen, sicher macht. Beginnen wir mit den Eigentümlichkeiten der Aufstellung. Die Statuen des Odysseus (Abb. 3) und des Weinschlauchträgers (Abb. 4) sind mit Plinthen versehen, die ein vom zurückgesetzten zum vorgestellten Fuß leicht ansteigendes, felsiges Gelände andeuten, in dem ein knorriger Baumstumpf steht (Abb. 7-9). Dieser Baumstumpf bildet eine für die claudische Zeit ziemlich charakteristische Astknorrenstütze²⁹, die den linken Unterschenkel der beiden Figuren trägt.

Diese Astknorrenstützen sind in recht eigentümlicher und unverkennbarer Weise durch waagrechte Streifen mit einer eher unnatürlich stilisierten Rindenstruktur versehen, durch die an verschiedenen Stellen ein Astknorren durchdringt und zwar in der Weise, daß sich eine längliche Furche bildet, die sich oben zu einer Schlaufe um den schräg nach oben als Kegelstumpf herauswachsenden Astknorren rundet. Diese unmittelbar vergleichbare Form findet man nicht nur beim Odysseus und beim Weinschlauchträger, sondern auch beim Hüftmantelfragment. Da zwar ähnliche³⁰, aber doch keines-

²¹ ebda. Taf. I.

²² EAA VI (1965) Taf. 854 unten.

²³ E. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique* (1968) Nr. 22, 10 Taf. VI. - B. Andraea, *L'immagine di Ulisse* (1983) Abb. 45.

²⁴ Besonders ähnlich ist der Gipsmodell eines solchen Bechers aus dem 2. Viertel des 1. Jhs., der in neueren Ausgrabungen auf der Halbinsel Krim gefunden wurde: S. Ju. Vnukov, S. A. Kovalenko, M. Ju. Treister, *RA* 1990, 32 Abb. 3 u. 4.

²⁵ Vgl. zuletzt H. Gabelmann, *Der silberne Becher aus Giudiasco*, in: *Helvetica Archaeologica* 13, 1982, 9-32, Nr. 49.

²⁶ Es würde zu weit führen, hier Beispiele zu nennen, da die Auswahl aus der großen Zahl willkürlich sein müßte.

²⁷ Vgl. den Flügelgott des Südfrieses: H. Kähler, *Der große Fries von Pergamon* (1948) 32. - E. M. Schmidt, *Der große Altar zu Pergamon* (1961) Taf. 18. - E. Rohde, *Pergamon. Burgberg und Altar* (1982) Abb. 60.

²⁸ s. u. S. 222.

²⁹ F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit* (1951) 23-36. - Vgl. auch M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (1977) 193.

³⁰ s. vorhergehende Anm. - s. auch Pozzi u. a., *Baia* Abb. 116, 117, und die Statue des Königs Ptolemaios II. von Mauretanien (21-40), aus Sala in Marokko, J. Boube, *RA* 1990, 335ff.

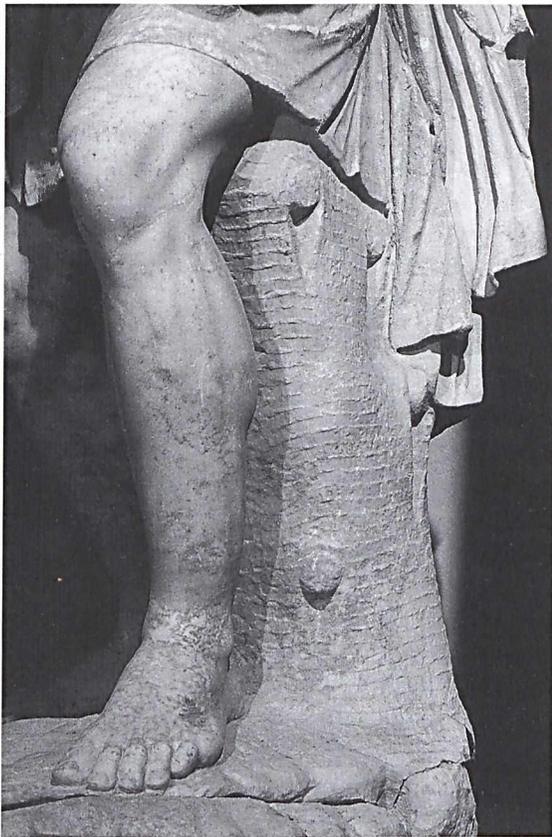


Abb. 7: Astknorrenstütze des Odysseus

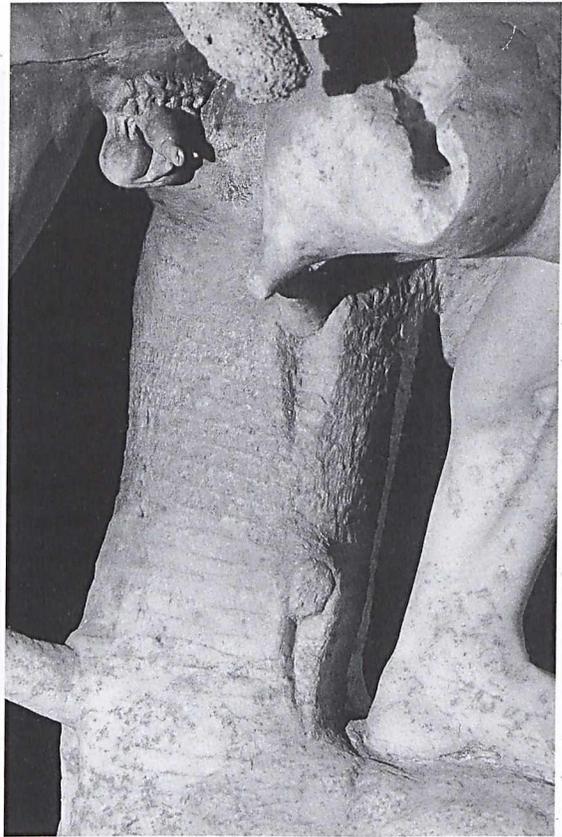


Abb. 8: Astknorrenstütze des Weinschlauchträgers

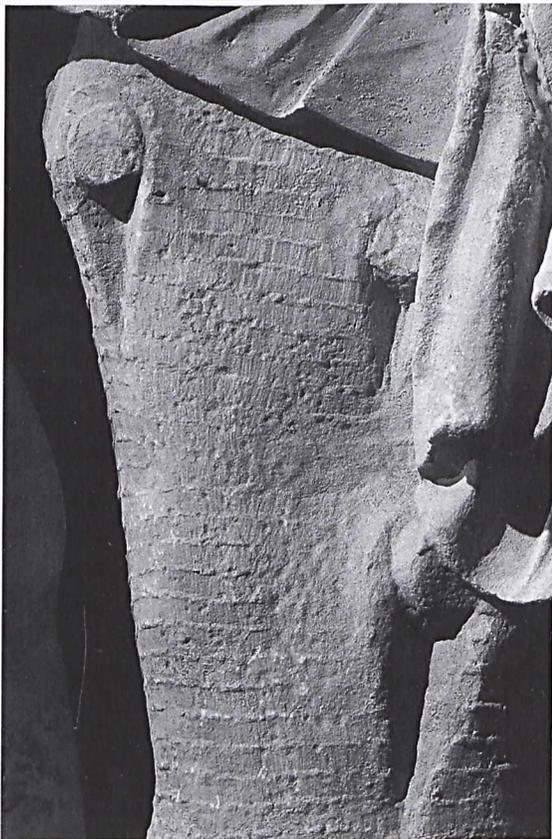


Abb. 9: Astknorrenstütze des Odysseus, Seitenansicht

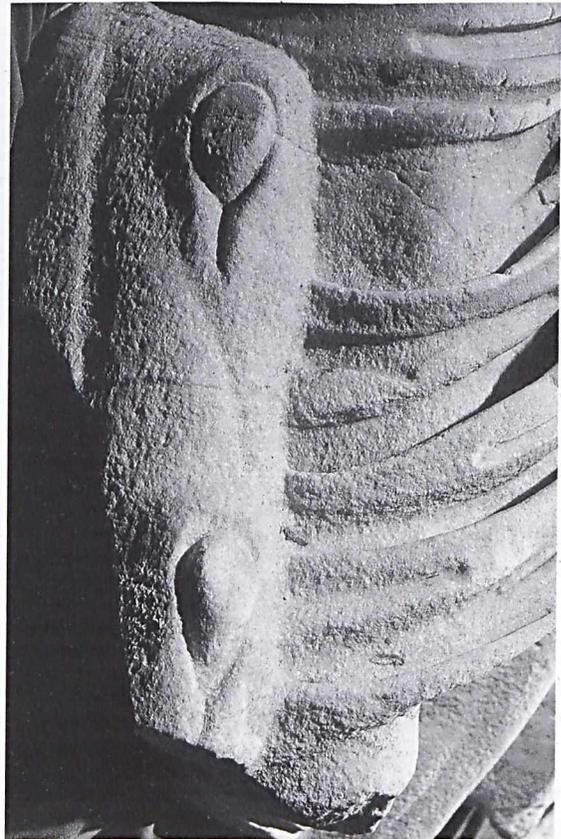


Abb. 10: Astknorrenstütze der Hüftmantelstatue (Augustus)

wegs so unmittelbar und genau vergleichbare claudische Astknorrenstützen bekannt sind, darf man schließen, daß die Polyphemgruppe und die Hüftmantelstatue in der gleichen Werkstatt gearbeitet und deshalb nicht zufällig am gleichen Ort gefunden wurden.

Andere Figuren in Baiae weisen nicht solche Astknorrenstützen auf³¹. Dieses im Entwurf der auf andere Weise abgestützten Statuen begründete Faktum, darf nicht zu dem Schluß verführen, die Statuen stammten nicht aus der gleichen Werkstatt, denn es gibt eine Fülle anderer Verbindungslinien. So ist die Anlage der Puntelli oder Stützen und Streben, die die frei ausgearbeiteten Teile der Statuen miteinander verbinden und gegen Bruch sichern, wo immer sie auftreten, gleich. Ich stelle nebeneinander (Abb. 40.41) die nicht sehr sorgfältig abgekantete Stütze zwischen Wade und Mantelzipfel des Odysseus (Abb. 41-49) und den Puntello vom Gewand des Dionysos zu seinem kleinen Panther (Abb. 40). Die Meißeltechnik ist überraschend ähnlich.

Besonders eigenartig und von keiner anderen Stelle bekannt sind die Kalksteinbasen von nicht weniger als fünf der erhaltenen Statuen³². Ihre Eigenart sei am Dionysos mit dem Efeukranz (Abb. 14) erläutert, weil dieser zweite Dionysos von seiner überraschenden Auffindung an ein Stein des Anstoßes geblieben ist³³. Da er ein Tierfell trägt, kann man keinen Faltenvergleich durchführen, sondern ist auf das wirklich Vergleichbare angewiesen. Dies ist in erster Linie die Form der Kalksteinplinthe (Abb. 26.27). Man erkennt die Einlassung für eine pfeilerartige Stütze (Abb. 27), auf die sich auch dieser Dionysos mit dem rechten Unterarm lehnt. Im übrigen zeigt dieser Dionysos (Abb. 14) evidente Unterschiede zum Dionysos mit dem Panther (Abb. 13) und kann nicht von der gleichen Hand gearbeitet worden sein wie jener. Daß diese unschwer erkennbare Tatsache aber nicht bedeutet, daß er ursprünglich zu dem ganzen Ensemble gar nicht gehörte, mit dem er gefunden wurde, das geht aus zahlreichen anderen Übereinstimmungen und Querverbindungen zwischen den Statuen hervor.

Eine davon ist die mit vier weiteren Statuen³⁴ vergleichbare Aufstellung der virtuos angearbeiteten Marmorplinthe in einer flachen Basis aus Travertin. Man hat die Statue jetzt aus Sicherheitsgründen im erdbebengefährdeten Kastell von Baiae mit einer Eisengabel neben der Plinthe mehr aufgehängt als aufgestellt (Abb. 21). Das erlaubt es, die Anlage der Basis (Abb. 26) genau zu studieren.

Man erkennt die tiefere Einlassung für die mit der Plinthe zusammengearbeiteten Fersen der Statue und ihre in einer flacheren Vertiefung stehenden Fußspitzen. Genau so zeigt es auch die Antonia (Abb. 25.28), bei der der rechte Fuß offenbar bei der Aufstellung der Statue verkantet wurde, abbrach und nachträglich wieder angefügt werden mußte. Man erkennt bei der Basis des Dionysos (Abb. 26) das Loch für den Eisendübel, der im linken Bein (Abb. 24) nach oben geführt wurde, und man erkennt daneben die ovale, ebenfalls recht flache Einlassung (Abb. 27) für die (nicht erhaltene) Stütze unterm rechten Arm der Statue. Dieser rechte Arm konnte bei der Marmorstatue in Baiae, bevor sie ihre endgültige Aufstellung gefunden hat, noch nicht angefügt werden, sondern nur beim Abguß (Abb. 22) im Archäologischen Institut in Rom. Man sieht aber beim Dionysos mit dem Panther (Abb. 23), wie man sich die Einlassung der Statuenplinthe und der mit dem Stützpfiler und dem angestückten rechten Arm aus einem Block gearbeiteten ovalen Plinthe des Stützwerkes in die Travertinbasis vorstellen muß. Kaum anders ist die Lösung bei der Mädchenstatue (Abb. 12), deren Identifizierung auch mit der Frage zusammenhängt, ob die Statuen aus dem versunkenen Nymphäum ein geschlossenes einheitliches Programm bildeten. Dafür spricht eindeutig die mit den anderen Beispielen übereinstimmende Art und Weise, wie bei dem Mädchen unten eine Sorte von flachem, breiten Zapfen (Abb. 33) ausgearbeitet wurde, der genau in die Aussparung eines großen trapezförmigen Zapfenlochs in einer rechteckigen Basis aus

³¹ Die Gewandstatuen der Antonia und der Octavia Claudia benötigen keine Stützen. Ob die aus dem allein erhaltenen rechten Arm erschlossene Statue des Drusus eine Astknorrenstütze besaß, kann man nicht wissen. Keine Astknorrenstütze hatten auf jeden Fall die beiden Dionysosstatuen und so gut wie sicher auch die Amorstatue des Britannicus, an deren wahrscheinlich zugehörigen Rundbasis kein Ansatz einer solchen gefunden wurde.

³² Antonia, Octavia Claudia, erster und zweiter Dionysos, Britannicus (hier ist die wahrscheinlich zugehörige Rundbasis allerdings aus Marmor, vgl. u. Anm. 36).

³³ Besonders in der mündlichen Diskussion wurde immer wieder die Vermutung geäußert, daß ursprünglich anstelle der Dionysosfiguren neben den beiden Kindern deren Eltern Claudius und Messalina gestanden hätten, die Nero später durch die Dionysosstatuen ersetzt hätte. Pure Vermutungen, die zudem die Frage unbeantwortet lassen, warum Nero nicht auch die beiden von ihm ermordeten Kinder beseitigt hätte, sollten jedoch eigentlich kein wissenschaftlicher Diskussionsgegenstand sein. s. u. S. 234.

³⁴ s. o. Anm. 32.

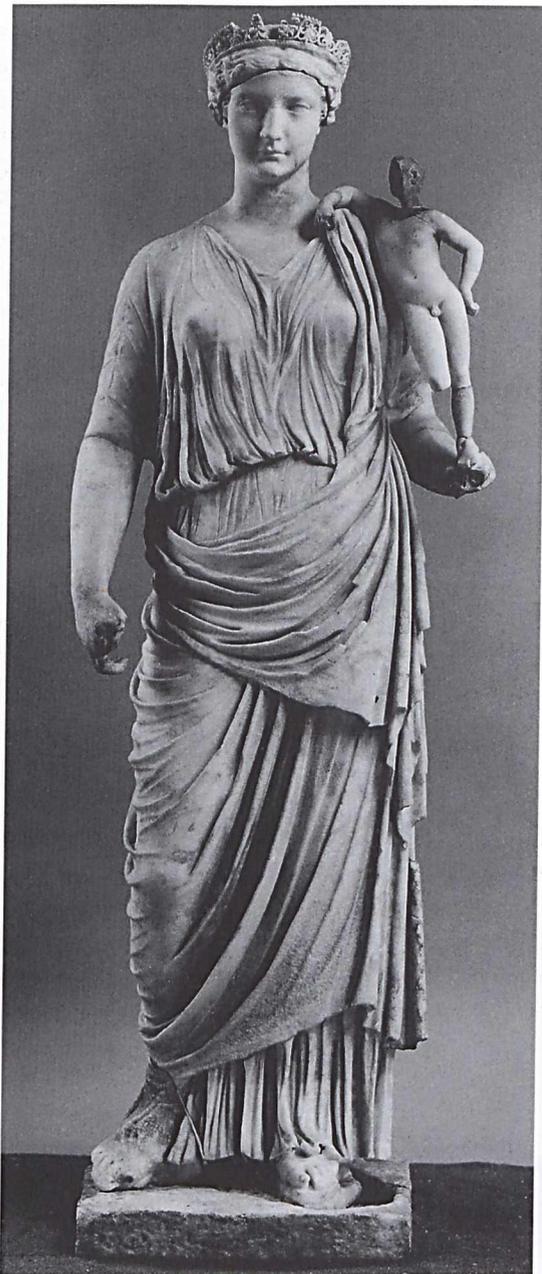


Abb. 11: Venus Genetrix (Antonina Augusta)



Abb. 12: Octavia Claudia

Travertin paßt. Diese Art der Aufstellung ist mir von keinem anderen Ort bekannt geworden. Sie erweist sich als eine Eigentümlichkeit der Statuenaufstellung im Nymphäum von Baiae und ist ein gewichtiges Argument für die Einheitlichkeit der Ausstattung.

Es gibt noch eine weitere Figur, den Amor mit dem Schmetterling (Abb. 16), von dem nur die rechte Hand (Abb. 17) gefunden wurde³⁵, und es gibt auch noch eine fünfte Basis (Abb. 29)³⁶, von der zwei Fragmente vor der dritten Nische der Ostwand, ein drittes, Bruch auf Bruch anpassendes

außerhalb des Nymphäums in einem zu Nebenräumen führenden Gang gefunden wurden. Die zusammengesetzten Fragmente (Abb. 29) weisen eine halbrunde Ausladung auf, an deren Innenseite noch ein Eisendübel sitzt. Er hat dazu gedient, etwas auf der flachen Oberseite der runden Basis Stehendes zu halten, das über den kreisrunden

³⁵ Pozzi u. a., Baia Abb. 163. 170. 171. 173.

³⁶ Pozzi u. a., Baia Abb. 172.



Abb. 13: Dionysos mit Pantherkatze

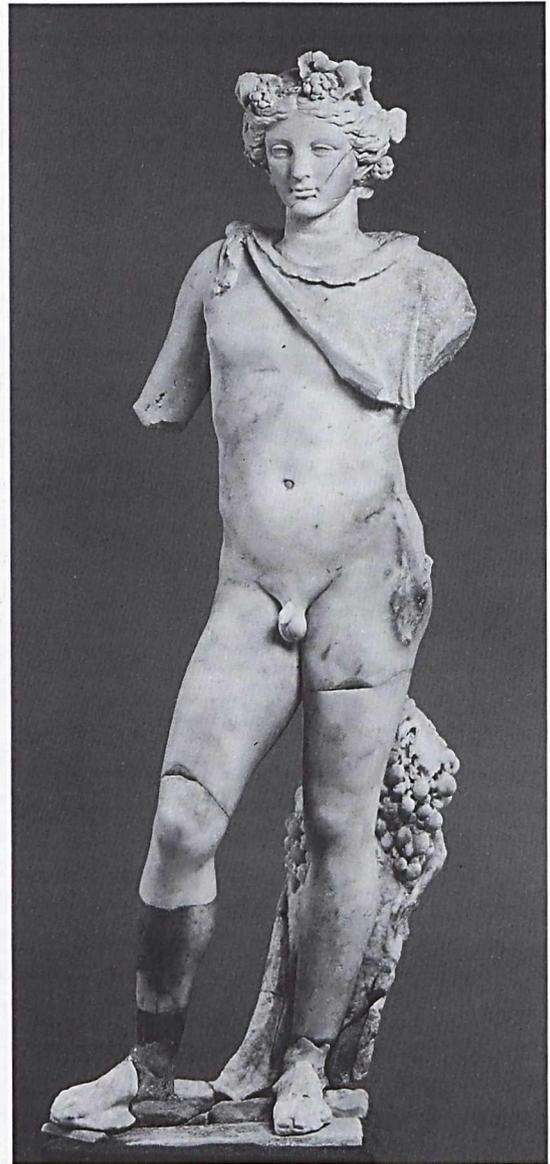


Abb. 14: Dionysos mit Efeukranz

Rand der Basis hinausragte. Aus dem Vergleich mit der Marburger Terrakotte (Abb. 30) geht hervor, daß neben dem Amor mit dem Schmetterling ein Focus mit offener Flamme steht. Dieses Gerät dürfte es gewesen sein, das auf der Ausbuchtung der runden Basis Platz fand. Auch die vierte Figur in den Nischen der Ostwand hatte also eine Zurichtung der Basis, die derjenigen der einzigen erhaltenen Statue der Westseite, nämlich der Antonia (Abb. 11) entsprach. Das bedeutet, daß dadurch die beiden Dionysosstatuen (Abb. 13.14) und die beiden Kinder (Abb. 12.16.17) an die als *Venus Genetrix* gestaltete Statue der Antonia (Abb. 11) gebun-

den sind. Die Merkwürdigkeit, daß im gleichen Statuenprogramm zwei Hypostasen des Dionysos begegnen, findet seine zwanglose Erklärung darin, daß Antonia von ihrem Sohn Claudius und ihrer Schwiegertochter Messalina nur zwei Enkel hatte, die 45 n. Chr. sechsjährige Octavia Claudia und den damals fünfjährigen Britannicus, die sich beide als Nachkommen der Venus darstellen. Da es nur zwei Kinder aber vier Nischen waren, stellte man in ebenso dekorativer wie sinnvoller Weise neben jedes Kind als Schutzgott einen Dionysos, der nicht nur den Gästen als seine Gabe den Wein schenkte, sondern der Odysseus mit dem Weinschlauch des

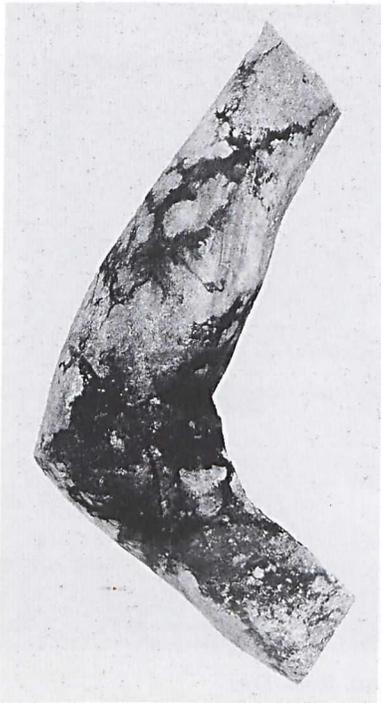


Abb. 15

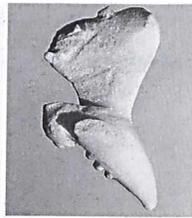


Abb. 16



Abb. 17

Abb. 15: Rechter Arm. Fragment einer Panzerstatue (Drusus)

Abb. 16: Schmetterling

Abb. 17: Rechte Hand des Britannicus

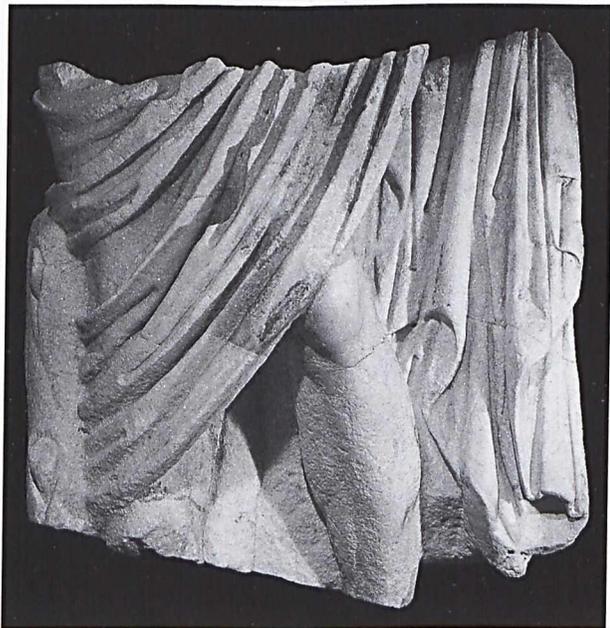


Abb. 18: Fragment einer Hüftmantelstatue



Abb. 19: Livia. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Aus Pozzuoli

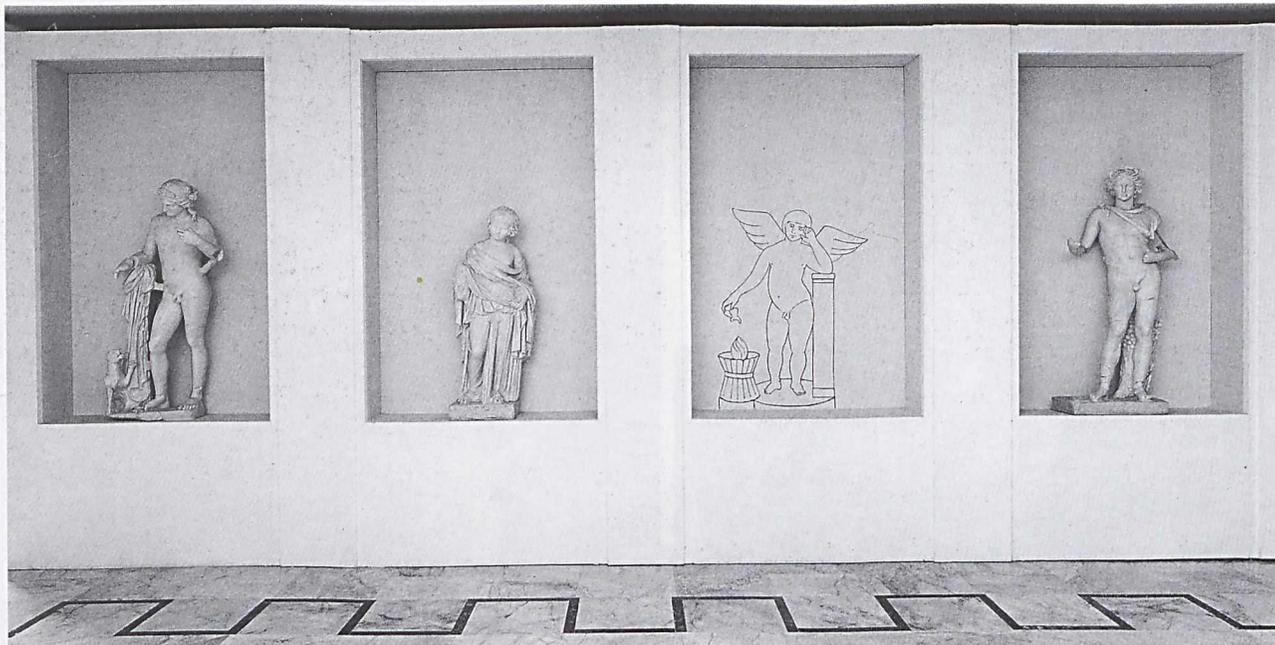


Abb. 20: Rekonstruktion der Ostwand des Nymphäums mit Abgüssen der erhaltenen Statuen. Rom, DAI

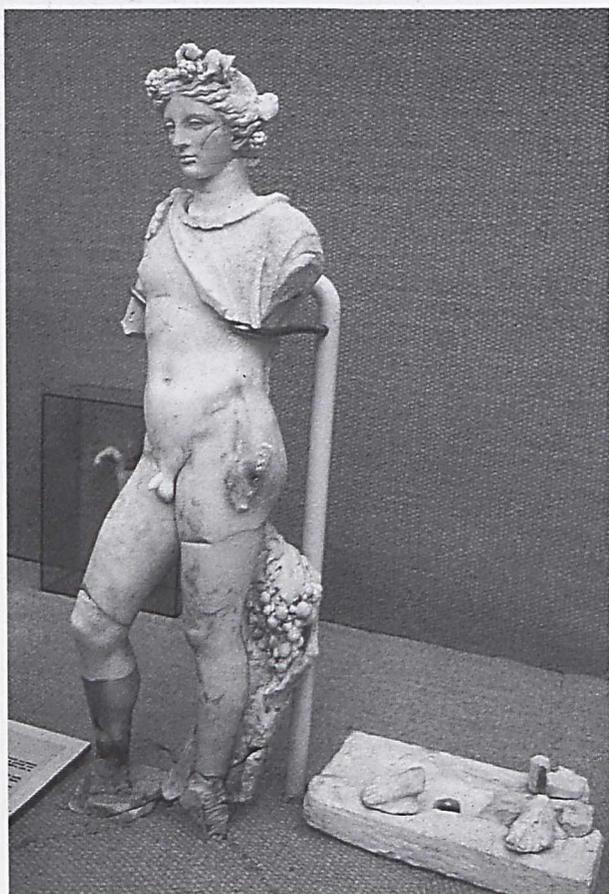


Abb. 21: Dionysos mit Efeukranz. Basis und Plinthe gesondert aufgestellt



Abb. 22: Dionysos mit Efeukranz (A) mit angefügtem r. Arm



Abb. 23: Plinthe und Basis des Dionysos mit Pantherkatze



Abb. 24

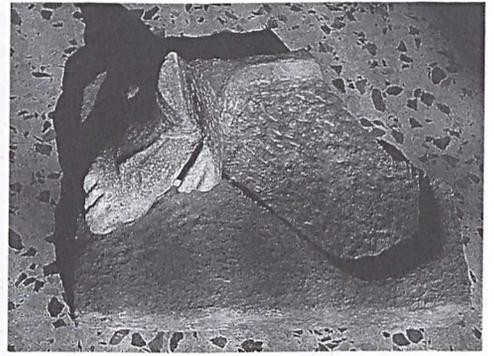


Abb. 25: Basis mit rechtem Fuß der Antonia Augusta

Abb. 24: Linker Unterschenkel des Dionysos mit Efeukranz vor Entfernung des Eisendübels

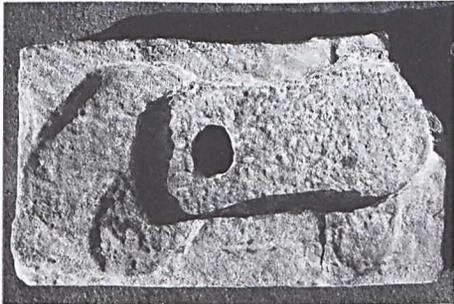


Abb. 26: Basis des Dionysos mit Efeukranz



Abb. 27: Einlassung für die Stütze unter dem rechten Arm des Dionysos mit Efeukranz (A)



Abb. 28: Basis der Antonia Augusta

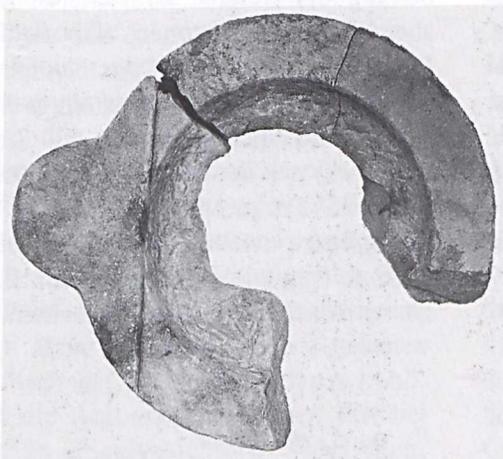


Abb. 29: Basis des Britannicus



Abb. 30: Eros glykypikros. Terrakotta aus Izmir. Marburg, Archäologisches Seminar



Abb. 31: Büste der Octavia Claudia



Abb. 32: Kopf des Dionysos mit Efeukranz

Priesters Maron das Mittel der Rettung an die Hand gab³⁷. Nicht nur die *petitio principii* D. Boscungs hat sich als irreführend erwiesen, sondern auch die von manchen mündlich geäußerte Vermutung, ursprünglich hätten in den beiden Nischen neben den Kindern Statuen ihrer Eltern, Claudius und Messalina, gestanden. Ein Beweis für diese Vermutung konnte natürlich nicht geliefert werden, aber nicht einmal die Wahrscheinlichkeit sollte behauptet werden. Die Ersetzung der Statuen hätte frühestens 54 n. Chr., nach dem Tode des Claudius, erfolgen können. Der Auftraggeber hätte Nero sein müssen, der vor der Verbannung seiner Frau keinen Anlaß hatte, deren Eltern beseitigen zu lassen und nachher keinen Grund, bei einem solchen eigentlich unerhörten Vorgang (schließlich war Claudius nicht der *damnatio memoriae* verfallen) Kinderbilder seiner verbannten und dem Tode ausgelieferten Frau und des ermordeten Britannicus stehen zu lassen. Wenn diese sich noch an Ort und Stelle befinden, so darf man auch nicht eine Auswechslung anderer Statuen annehmen. Diese nur in der Diskussion geäußerte Vermutung ist also unter historischen Gesichtspunkten gegenstandslos.

Wer trotzdem meint, die Dionysosstatuen seien erst später in das Statuenprogramm eingefügt worden, der müßte zeigen, daß die Statuen in ihrer Bildhauerarbeit nicht von der gleichen Art und mithin als gleichzeitig anzusehen sind. Eine bestimmte technische Zurichtung von Basen könnte sich in Werkstätten länger halten als eine bestimmte Handschrift, wie man sie in der Oberflächenbearbeitung der Statuen konstatieren kann. Es bleibt aber wichtig zu betonen, daß die Zurichtung der Basen in dieser Art auf das Nymphäum von Baiae beschränkt ist. Eine wenigstens drei und höchstens neun Jahre später angefertigte Statue der Livia (Abb. 19) aus der gleichen Werkstatt, nämlich die Statue aus Pozzuoli in Kopenhagen³⁸, die, nach den Ansätzen zu urteilen, ein völlig gleich gearbeitetes Diadem trug wie die Antonia von Baiae (Abb. 11), ist stilistisch weiter fortgeschritten und besitzt im

³⁷ Od. 9, 197.

³⁸ V. Poulsen, *Les portraits romains I, République et dynastie julienne* (1962) 73ff. Nr. 38 Taf. 60-63. - E. E. Schmidt, *Römische Frauenstatuen* (1967) 63. - Pozzi u. a., *Baia* 54 Abb. 131.



Abb. 33: Octavia Claudia. Rückansicht

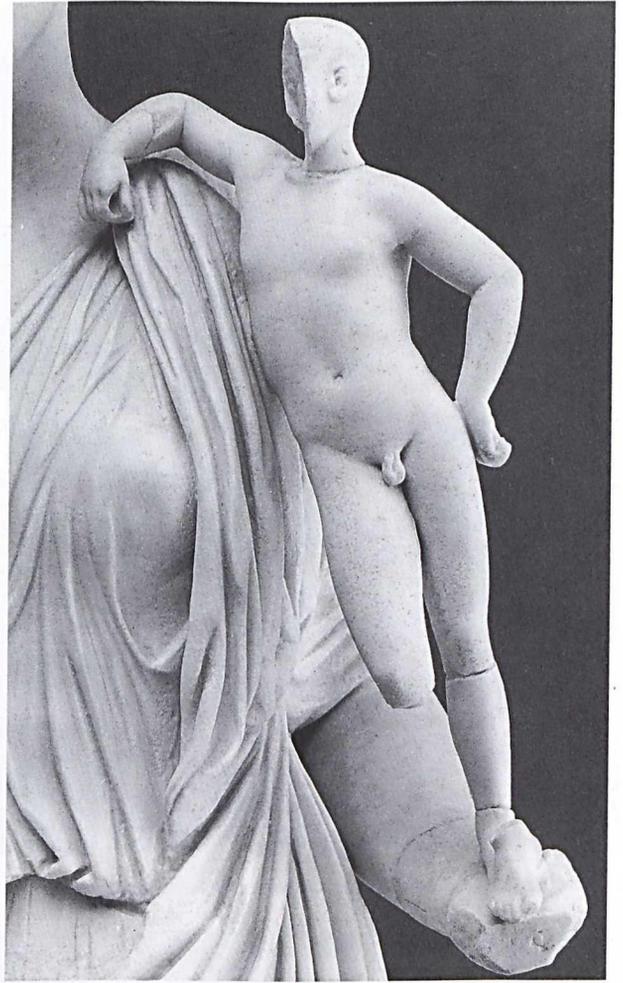


Abb. 34: Eros auf der Hand der Antonia Augusta als Venus Genetrix

Gegensatz zu den Statuen von Baiae eine angearbeitete Basis, zeigt nicht die komplizierte Bearbeitung einer zum Einzapfen bestimmten Plinthe, wie sie für Baiae symptomatisch ist, sich aber offenbar nicht lange halten konnte.

Die angeblich nicht von Anfang an dazugehörige zweite Dionysosstatue mit dem Efeukranz zeigt im übrigen die gleiche Art des mit einem konischen Zapfen versehenen Einsatzkopfes (Abb. 32) wie die Büste der Octavia Claudia (Abb. 31). Das ist ein weiteres Werkstattmerkmal. Außerdem glaube ich zu erkennen, daß die Antonia (Abb. 35), die ja der Schlüssel für das ganze Ensemble ist, von der gleichen Hand aus dem Marmor gehauen wurde wie der Kopf des zweiten Dionysos (Abb. 32). Gewiß hat die Antonia im Rahmen des bei julisch-claudischen Idealgesichtern Möglichen, individuelle Züge, während der Dionysos einer klassizistischen Typisierung unterliegt. Aber im Detailvergleich der Mundpartien (Abb. 37-39)

erkennt man den gleichen Duktus der Meißelführung. Die Lippen Antonias (Abb. 38) sind schmaler, die Unterlippe ist in der Mitte ein wenig stärker eingezogen als diejenige des Dionysos (Abb. 37.39), aber die Art wie die Schleimhaut von der Haut abgesetzt ist, die Linie der Mundspalte, die Mundwinkel und selbst die Raspelspuren auf der Marmoroberfläche zeigen die gleiche Handschrift. Antonia (Abb. 11) und der Dionysos (Abb. 14) mit dem Efeukranz können nicht voneinander getrennt werden.

Das gleiche gilt auch von allen übrigen Statuen, die ungeachtet ihrer verschiedenen, auf Vorbilder des fünften, vierten, dritten und zweiten Jahrhunderts zurückgehenden Grundformen in der Oberflächengestaltung und bei der Ausarbeitung der Gewänder, in den Knicken, Kniffen, Schlaufen, Rillen, Bögen, Rundungen, Tüllen, Kerbungen und so weiter dem gleichen Muster, derselben Verfahrensweise, derselben Werkstatt-Tradition folgen.



Abb. 35: Antonia Augusta, Detail

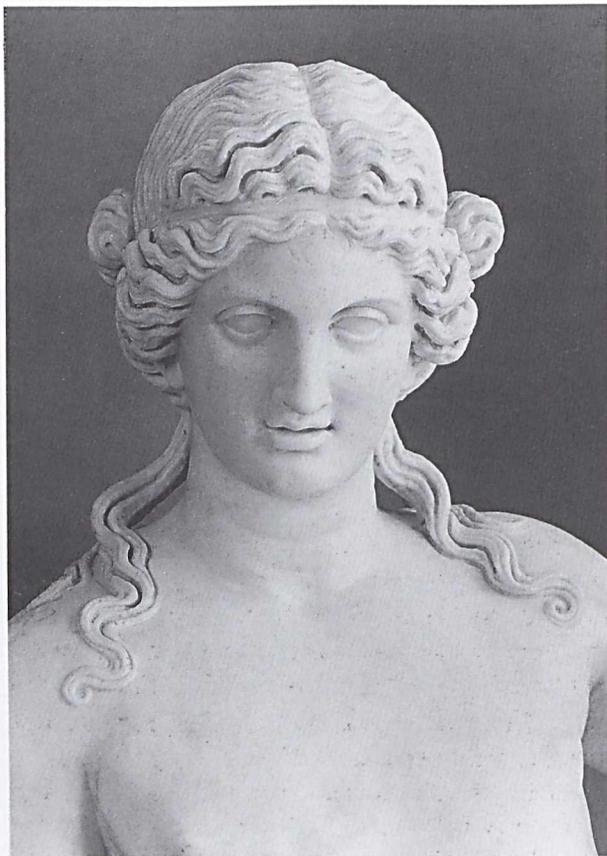


Abb. 36: Dionysos mit Pantherkatze, Detail (A)

Dies soll zum Schluß eine Reihe von Nebeneinanderstellungen von Makroaufnahmen bestimmter Züge bei allen acht erhaltenen Statuen aus Baiae zeigen. Der Bausch der Antonia (Abb. 42) und derjenige der Mädchenstatue (Abb. 43) weisen bei aller Verschiedenheit der auf zwei verschiedene Jahrhunderte zurückzuführenden Anlage dieselben, mit den gleichen Werkzeugen herausgeschnitzten abgerundeten Winkel auf. Bei allen Statuen beobachtet man eine eigentümliche Belebung der Oberfläche durch beinahe abstrakt zu nennende bisweilen ganz flach im Zickzack geführte Rillen. Man findet dieses Muster überall. Ich greife beliebig den Mantel des Mädchens (Abb. 47) und den Chiton des Odysseus (Abb. 51.54), also einen dicken und einen dünnen Stoff heraus. Das Muster kommt in beiden Fällen nur im Streiflicht heraus, so flach ist dieses fast wie ein Zittern durch das Gewand laufende Element der Oberflächenbewegung angelegt. Die Falten am Bausch der Octavia (Abb. 43) sind in ihrer Ausführung denen am Bausch des Odysseus (Abb. 44) unmittelbar vergleichbar. Der Überschlag bildet eine rundschwingende Linie, an der die rillenförmigen Faltenmulden abgeschnitten sind

und die dunklen Faltentäler offen auslaufen. Am oberen Ende, wo der Stoff zu einer vierfachen Lage umknickt, entsteht die Form einer Zarge. Die Faltentüten eines gestauchten Gewandteiles bilden ineinander gesteckte spitzwinklige Haken (Abb. 47). Im Bogen geführte Falten (Abb. 50) knicken in polygonalen Formen ein. Zwischen den Kniffen, die die Ecken bilden, wölben die Faltenrücken sich zur Mitte hin breiter werdend und dann wieder einziehend heraus. Das ist eine natürlichem Faltenwurf abgeschauten Form, sie wird hier aber als Musterform verwendet. Die Salkante (Abb. 46.48), das heißt der Saum des Gewandes, um dessen äußersten Kettfaden die Schußfäden geschlungen sind, wird durch eine mit der Raspel abgefeilte feine Schmiege (Abb. 49) angedeutet. Im Gewand, das Dionysos über den Pfeiler geworfen hat, sieht man die Faltenrillen im Zickzack nach unten rinnen. Bisweilen scheinen flache Dellen in das dickere und deshalb steifere Gewand gedrückt, wie man es beim Mantel des Odysseus (Abb. 51) und bei dem des Dionysos (Abb. 50) ganz ähnlich sieht. Vergleichbare Formationen finden sich auch beim Hüftmantelfragment (Abb. 18.52), das sich in der

Form der Bogenfalten sehr gut mit den über den Leib der Antonia geführten Mantelfalten (Abb. 11) vergleichen läßt. Wie sich hier die dunklen Staufalten zwischen zwei angrenzenden, parallel geführten Faltentälern in einer kleinen Rundung totlaufen, das ist der gleiche *ductus*, der bei dem von der Werkstatt selbst geschaffenen Hüftmantel (Abb. 18), für den es kein klassisches Vorbild gab, etwas schematischer und langweiliger ausfällt als bei dem auf ein Werk aus dem Kreis des Phidias, vielleicht auf Agorakritos zurückzuführende Typus der Kore-Antonia (Abb. 11).

Es kann nach allem als bewiesen gelten, was Dietrich Boschung³⁹ ausschließen wollte. Man muß in Baiae mit einem einheitlichen und geschlossenen Statuenprogramm rechnen. Den Schlüssel zum ganzen bildet, wie auch Dietrich Boschung anerkennt, die Statue der Antonia Augusta, die hier als Kore und Venus Genetrix, das heißt divinisiert erscheint. Man kommt damit in die Zeit zwischen 41 und 48 n. Chr. Ein Blick auf die Stammtafel des julisch-claudischen Hauses⁴⁰ zeigt dann unmißverständlich, wie die Statuen von Baiae, auch die, von denen nur ein Fragment mit dem Hüftmantel, ein Arm oder die Fingerspitzen auf dem Flügel eines Schmetterlings übrig blieben, benannt werden müssen. So wie Géza Alföldy⁴¹ die Inschrift auf dem Gebäckfragment mit dem Buchstaben I, das er auf dem Augustusforum entdeckte, vollständig ergänzen kann, so kann man auch hier die kleinen aber signifikanten Fragmente benennen, ja sogar eine Statue, von der gar nichts erhalten ist als der Platz, auf dem sie stand, entzieht sich einer Benennung nicht, wie die Statue, die in der zweiten Nische der Westwand nicht fehlen durfte, Livia.

Es sei noch einmal wiederholt, daß die Statue der Antonia, neben der noch drei Nischen zu füllen sind, mit historischer Notwendigkeit die Statue ihres Mannes, des Generals Drusus, und die Statuen des Dynastiegründers und seiner Frau nach sich ziehen. Im Nymphäum von Baiae kann man sicherer sein als beim so lange umstrittenen Relief von Ravenna⁴², bei dem die Gesamtlänge nicht gegeben ist.

³⁹ Gnomon 61, 1989, 280: "Es muß betont werden, daß nur die Statue der Antonia sicher identifiziert ist."

⁴⁰ Pozzi u. a., Baia 69.

⁴¹ G. Alföldy, Gymnasium 98, 1991, 295.

⁴² Zuletzt N. Himmelmann, Herrscher und Athlet, Die Bronzen vom Quirinal (1989) 241 Kat. Nr. 22.

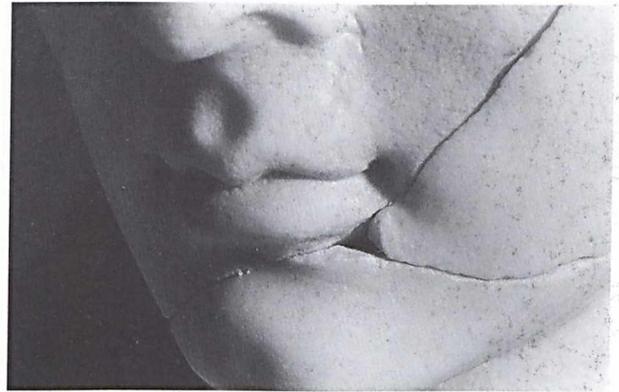


Abb. 37: Mundpartie des Dionysos mit Efeukranz (A)



Abb. 38: Mundpartie der Antonia Augusta (A)

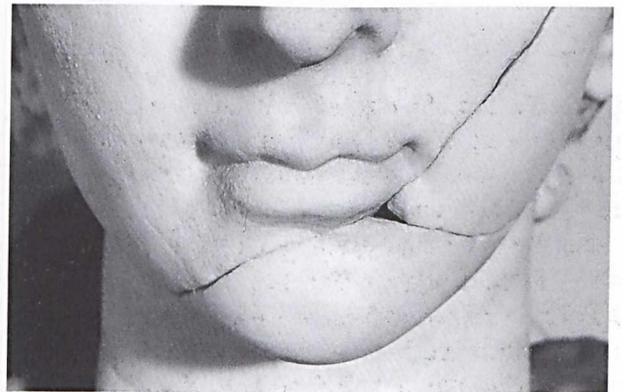


Abb. 39: Mundpartie des Dionysos mit Efeukranz (A)

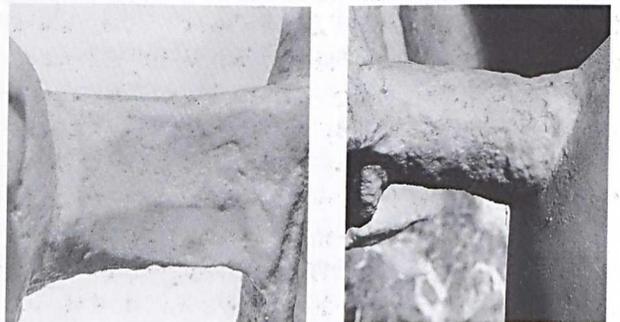


Abb. 40: Stütze zum Mantel des Dionysos mit Pantherkatze (A)

Abb. 41: Stütze zum Mantel des Odysseus (A)



Abb. 42: Gewandbausch der Antonia Augusta



Abb. 43: Gewandbausch der Octavia Claudia (A)



Abb. 44: Gewandbausch des Odysseus (A)



Abb. 45: Gewandknoten des Odysseus (A)

Trotzdem wird man auch hier mit der Benennung⁴³ Augustus, Antonia, Germanicus, Drusus, Livia nicht fehl gehen und darf dann rechts Claudius erwarten, zu dem seine Ahnen hinüberschauen, während sein verstorbener zwischen den Eltern stehender Bruder Germanicus, durch das *sidus iulium* ausgezeichnet, sich dem Vater und der im Typus Paestum-Madrid am Bildrand sitzenden Großmutter Livia zuwendet. Ich erwähne das Relief an dieser Stelle nur, um daraufhinzuweisen, daß man hier nur deshalb nicht zu einer über jeden Zweifel erhabenen Benennung selbst der erhaltenen Figuren kommt, weil man die Gesamtausdehnung des Reliefs nicht kennt. Aber daß Augustus, Livia, Drusus und Antonia darin vorkommen mußten, wird von niemanden bezweifelt. Wenn, wie in Baiae, nur vier Stellplätze vorhanden sind, ist ein Zweifel an der Benennung der dafür vorgesehenen Statuen methodisch nicht zulässig.

Das Merkwürdige, Aufregende und Besondere am Statuenprogramm von Baiae, das man nicht durch eine voreilige Interpretation aus der Welt schaffen sollte, ist die Erkenntnis, daß derjenige

Mann, um den sich alles dreht, Claudius, nicht in einer Statue vergegenwärtigt war. Es könnte also doch wieder ein Zweifel aufkommen, ob wenn schon nicht neben den Kindern, so doch wenigstens neben Antonia trotz allem Claudius und Messalina gestanden haben könnten. Jetzt zeigt sich, wie wichtig auch ein unscheinbares Fragment wie der rechte, in der Mitte des Bizeps angestückte Arm (Abb. 15) ist. Denn wenn man das Hüftmantelfragment, zu dem ein linker hochgereckter Arm gehört, auch *coûte que coûte* als Rest einer Claudiusstatue ansehen könnte, so kann doch der rechte Männerarm niemals zu einer Statue der Messalina gehört haben. Drei Männer neben Antonia, das wäre einer zu viel, und keine Frau neben Antonia, das wäre eine, nämlich Livia, zu wenig. Claudius muß also in Baiae auf andere Weise als in einer Statue zugegen gewesen sein.

Hier bietet die merkwürdige Tatsache eine Erklärungshilfe an, daß in einem kunstvoll ausge-

⁴³ H. Jucker in: *Mélanges d'Histoire ancienne e d'Archéologie à P. Collart* (1976) 237-267.



Abb. 46: Salkante beim Gewand des Odysseus (A)



Abb. 47: Faltenmotive an der linken Seite der Octavia Claudia (A)



Abb. 48: Salkante beim Gewand des Dionysos mit Pantherkatze (A)



Abb. 49: Faltenmotiv beim Gewand desselben (A)



Abb. 50: Gewandbausch des Dionysos mit Pantherkatze (A)



Abb. 51: Faltenmotiv beim Mantel des Odysseus (A)



Abb. 52: Falten beim Hüftmantel des Augustus (A)



Abb. 53: Faltenknoten beim Gewand des Odysseus (A)



Abb. 54: Zick-Zack-Faltenmotiv beim Gewand des Odysseus (A)

statteten Speisesaal mit einem Triklinium in Form eines Stibadiums, wo man sich erlesenen Tafelfreuden hingab, den Speisenden ein Menschenfresser vor Augen gestellt wird. Es ist klar, daß es nicht um die Darstellung dieses Menschenfressers gehen kann, sondern um den, der ihn mit Kühnheit und List überwindet: Odysseus. Dies ist ja die Szene, in der Odysseus nach seinem Namen gefragt wird und nicht nur seinen Mut, sondern auch seinen überlegenen Geist unter Beweis stellen kann. Es ist nun bekannt⁴⁴, daß die Claudier sich über Telegonos, den Gründer von Tusculum, auf Odysseus zurückführen, so wie die Julier, über Julius, Aeneas als ihren Stammvater verehren. Seneca⁴⁵

macht sich in der *apocolocyntosis* darüber noch lustig, als er Claudius im Olymp mit den Worten des Odysseus⁴⁶ sich vorstellen läßt:

"Gleich von Ilion trieb mich der Wind zur Stadt der Kikonen."

Jeder Gebildete, und das war die Zielgruppe Senecas, mußte in dieser Identifizierung des Claudius mit Odysseus und Roms mit dem Ort der Kikonen, wo Odysseus die Stadt verheerte und die Männer

⁴⁴ Zuletzt B. Andreae, *StudMisc* 28, 1984/5 (1991), 253 f.

⁴⁵ *apocolocyntosis* 5, 3.

⁴⁶ Homer, *Od.* 9, 39.

erschlug, einen politischen Witz von großer Durchschlagskraft erkennen. Wie schon sein Großvater mütterlicherseits, Marc Anton, im Giebel des Dionysostempels von Ephesos⁴⁷, und wie sein Onkel, Tiberius in Sperlonga⁴⁸, hatte auch Claudius eine Identifikation mit dem listenreichen Odysseus zum Programm erhoben⁴⁹.

Eine solche Identifikation mußte geschwächt, ja im Grunde ausgeschlossen werden, wenn Claudius sich im gleichen Statuenprogramm neben Odysseus als Skulptur hätte vergegenwärtigen lassen.

Die ganze Statuenausstattung des Nymphäum-Trikliniums von Baiae entfaltet ihren Sinn erst, wenn man sich den Saal mit den Gästen gefüllt denkt, für die er bestimmt war. Der Saal lag auf Meereshöhe im Untergeschoß des Kaiserpalastes, und ein Kanal führte direkt vom Meer in den höhlenartigen Raum, der sich als eine Monumentalisierung der natürlichen Höhlentriklinien von Sperlonga und der Blauen Grotte von Capri zu erkennen gibt⁵⁰. Ohne ein laut gesprochenes Wort der Erklärung konnte Claudius, der seine Gäste am Kopfende des Tricliniums, wo zwei Liegestellen abgeteilt sind, neben seiner Gattin Messalina, der Mutter seiner Kinder Octavia und Britannicus, erwartete, durch die Bildersprache der Raumausstattung folgende Botschaft vermitteln. Es ist als ob Claudius mit geschlossenen Lippen zu uns spräche: "Ich Claudius, Kaiser und Gott, sage Euch: Nur das julische Blut, das die Abstammung vom Staatsgründer Aeneas und von der Stammutter Venus gewährleistet, legitimiert einen Mann zur Herrschaft. Das hat Caesar Augustus durch seine Nachfolgepolitik deutlich gemacht. Diese Statuen, die meine Ahnen, die Eltern, den Dynastiegründer und Onkel meiner Mutter und seine Gattin Livia, meine Großmutter, und auf der anderen Seite meine Kinder darstellen, bezeugen, daß auch durch meine Adern julisches Blut fließt. Meine Mutter Antonia stellt als Nichte des Augustus für mich die *Venus Genetrix* dar, die durch mich das Blut der Venus an meine Kinder, eine kleine Venus und einen kleinen Amor, die von Dionysos behütete Hoffnung der Dynastie weitergibt. Zugleich aber bin ich ein Claudier und identifiziere mich mit dem Heros Ktistes unserer Familie, mit Odysseus, der keine Angst kennt und in jeder Situation den Ausweg findet."

Es ist unsere Aufgabe als Archäologen, die Bildersprache der antiken Statuen zu verstehen, nicht die Bilder durch kritische und vorschnelle Fehlinterpretation verstummen zu lassen, auch wenn man die Lacher dabei auf seine Seite bringt.

Die Statuenausstattung des Trikliniumnymphäums von Baiae ist der einzige Statuenzyklus der Kaiserfamilie aus einem kaiserlichen Palastrum, der uns aus dem Altertum überkommen ist. Alle anderen sind entweder Weihungen der Augustalen in römischen Munizipien oder Aufstellungen von Privatleuten. Daß es sich beim Statuenzyklus von Baiae um einen kaiserlichen Auftrag handelt, macht die eine Hälfte seiner überragenden Bedeutung aus. Man lernt den Abstand der Qualität zwischen kaiserlichen und anderen Auftragsarbeiten abzuschätzen, der keineswegs überdimensional groß sein muß. Die andere Hälfte der Bedeutung dieses Statuenprogramms liegt in der Verbindung mythischer Figuren mit historischen und in der Gegenüberstellung von verstorbenen und lebenden Mitgliedern der gleichen Familie angesichts der beabsichtigten realen Präsenz lebendiger Mitglieder, wie es Claudius, der Enkel Livias, der Sohn von Drusus und Antonia und der Vater von Octavia und Britannicus und seine Frau Messalina waren, für die nach unserer Interpretation diese ganze Inszenierung bestimmt war. Diese ist der Hintergrund für die Tragödie des Claudius, die sich in der Tragödie seiner letzten Frau Agrippina⁵¹ fortsetzt und sich nicht weit von diesem Ort auf und am Meer zwischen Misenum und Lucrinum vollendet. Die Statuen haben als stumme Zeugen diese Tragödie wenigstens zum Teil überlebt. Sie nicht so ernst zu nehmen, wie sie genommen werden wollen, würde uns eine wichtige historische Erfahrung vorenthalten.

Abbildungsnachweis:

Außer der in Abb. 19 wiedergegebenen Statue der Livia in Kopenhagen, NCG und der in Abb. 30 wiedergegebenen Terrakotta im Archäologischen Seminar Marburg befinden sich alle abgebildeten Gegenstände im Castello Aragonese in Baia (Bacoli, Golf von Neapel). Abgüsse sind mit (A) gekennzeichnet. Abb. 3.4.11-14.30 Photo Marburg. Alle übrigen Verfasser.

⁴⁷ B. Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982) 70-90.

⁴⁸ ebda. 178-188.

⁴⁹ s. o. Anm. 44.

⁵⁰ B. Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982) 242 f. - H. Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la Grotte à Rome de Sylla à Hadrien* (1988) 513-616.

⁵¹ Tac, Ann. 14, 5.

Diskussion:

Vorsitz: E. La Rocca

KOSTER: Herr Andreae, ich möchte zu dieser Deutung, der allegorischen Deutung, die ja dies Bild am Ende des Trikliniums darstellt, eine etwas ketzerische Frage stellen. Es ist oder es scheint zumindest ein Speisesaal zu sein, in dem diese unwirtliche und rülpsende Szene eines Kyklopienspiels, der da Fleischstücke ausspuckt. Ob es nicht auf eine gewisse Geschmacklosigkeit hinweisen könnte und ob dann auch Claudius als Odysseus sagen könnte, mit Homer: "Wer bin ich? Ich bin outis", ein Namenloser also. Könnte auch jemand auf diese Idee gekommen sein, das so auszulegen?

ANDREAE: Also, ich bin sicher, daß man diese Dinge ambivalent sehen konnte. Marc Anton hat ja dasselbe in Ephesos dargestellt und da wissen wir durch Plutarch, daß die Leute ihn nicht mit Odysseus, sondern mit Polyphem verglichen haben. Das kann man nicht ausschließen, wie man sieht. Das hat aber auch Marc Anton nicht gehindert und hat offenbar auch Claudius nicht gehindert.

Wir haben doch hier in den literarischen Vorträgen gehört, daß es neben der hohen, aulischen Literatur eine Atellana und eine Posse gab, und das war bei den Römern beliebt, offenbar lag das unmittelbar nebeneinander. Nero, der sich in den höchsten Tönen ergeht, reißt dann eine fürchterliche Posse, nicht? Also, daß paßte zum Geschmack dieser Leute, und Geschmack kann ich mir als Historiker nicht leisten. Geschmacksurteile bleiben uninteressant.

SCHMIDT: Ich möchte daran erinnern, daß Mythen in der Regel nur partiell rezipiert werden sollen. Wenn immer der ganze Mythos mit seinen z.T. wenig vorbildlichen Aspekten mit gemeint sein sollte, werden sich immer einzelne Aspekte von einem böswilligen Rezipienten gegen das punktuell Gemeinte ausspielen lassen. Ich habe nur zwei Fragen: Die Messalina würde ja in jedem Falle fehlen...

ANDREAE: Nein, ihre Kinder sind da.

SCHMIDT: Ihre Kinder sind da, aber sie als Person nicht. Und die andere Frage: Läßt sich am Kopf des Odysseus eine visuelle Ähnlichkeit mit Claudius feststellen?

ANDREAE: Das wäre interessant, wenn er erhalten wäre...

SCHMIDT: Ja, ja, das stimmt. Aber auch ansatzweise...

ANDREAE: Nein, da haben wir keinerlei Anhaltspunkte. Es ist eigentlich unwahrscheinlich.

HÖLSCHER: Eine Schwierigkeit, die mir gravierend erscheint, besteht in der Frage, warum man zweimal einen Dionysos hingestellt hat. Man hätte sich doch leicht etwas anderes ausdenken können, in diesen Rahmen hätten manche weitere Figuren gepaßt.

ANDREAE: *Contra factum non valet argumentum*. Ich glaube, das ist das ungeheuer starke Symmetriegesetz in der römischen Kunst. Wir haben auf der linken Seite zwei Männer, von denen der eine den linken Arm und der andere den rechten Arm so aufreckt. Wir haben dieses Abfallen der Größe der Figuren in der Mitte. Und das wird auf der anderen Seite exakt wiederholt. Das ist einfach, das soll ein Spiegel sein, nicht? Und da müssen dann zwei männliche Gottheiten hin, und da ist ihm halt nichts anderes eingefallen als Dionysos. Ich gebe zu, daß es eine Art Notlösung war, und daß man sich etwas anderes vorstellen kann. Also, Michelangelo hätte das wahrscheinlich nicht gemacht... Daß man sich aber auf dieser Qualitätsstufe schon vorstellen kann, daß dem Entwerfer nichts anders eingefallen ist, ist doch klar.

HÖLSCHER: Mit der ersten Frage hängt ein zweites Problem zusammen: Die Notwendigkeit, Claudius selbst nicht mit darzustellen, weil er möglicherweise im mythischen Exempel mit enthalten ist, scheint mir nicht sehr zwingend zu sein. Auch im Augustus-Forum - und dazu ließen sich Parallelen anführen - sah Augustus sich selbstverständlich in Aeneas und Romulus in irgendeiner Weise inkorporiert, und trotzdem stand seine Statue in der Mitte.

ANDREAE: Die Statue, die ist sicher später, die gehört nicht zum ursprünglichen Programm. Das wissen wir. Das Programm ist von 20 v. Chr., die Statue von 2 v. Chr. Also, vorgesehen war sie nicht. Sie gehört nicht zum künstlerischen Programm. Ist das die Antwort darauf?

HÖLSCHER: Das war mir bisher unbekannt.

TRILLMICH: Stilistische Einheit oder stilistische Divergenzen innerhalb des als einheitlich angenommenen Programms kann man diskutieren. Unbefriedigend aber bleibt jedenfalls - vom Programm her - das Vorhandensein von zwei Dionysos-Darstellungen, und ästhetisch unbefriedigend - um nicht zu sagen unerträglich - sind die Größenunterschiede der Statuen, die in den gleichhohen Nischen untergebracht gewesen sein sollen. Aber dies Bedenken beruht vielleicht auf modernem ästhetischen Empfinden?

ANDREAE: Das Ganze geht aus von der Größe der Kinder. Das müssen wir uns klar machen. Jedesmal wenn ich in Baiae führe und es ist zufällig ein Kind, ein sechsjähriges Kind, dabei, stelle ich es neben die Statue und fotografiere es. Ich habe schon eine Sammlung von

fünf oder sechs Kindern, die genauso groß sind wie die Statue. Also, ich glaube, das Programm geht von der tatsächlichen Größe der Kinder aus.

TRILLMICH: Kann man die Kinder nicht zu einer Gruppe zusammenfassen und in eine Nische stellen?

ANDREAE: Nein, das geht nicht. Die Nischen passen von der Größe her nicht.

LA ROCCA: Vorrei porre una domanda. Sono note le vicende storiche del ninfeo posteriori all'età claudia? Per quanto tempo è stato in uso?

ANDREAE: Il bradisismo è avvenuto proprio tra il trecento e il trecentocinque. Abbiamo questa anfora, che ci da una data precisa, abbiamo anche un nuovo rivestimento in età tetrarchica; allora, fino al terzo secolo il Ninfeo è stato in uso.

LA ROCCA: E il programma statuario in tutto questo periodo è rimasto inalterato, così come era stato impostato all'epoca di Claudio?

ANDREAE: Sì, con quelle statue, sì. E poi abbiamo questo strano brano degli Atti degli Apostoli, apocrifo, nel quale Paolo, l'apostolo Paolo, fa una profezia ex

eventu. Questo fu scritto durante una persecuzione dei cristiani, quella di Diocleziano. Ci sono altri fatti per una datazione precisa.

Ich wäre natürlich gerne noch auf das Thema des Kolloquiums zu sprechen gekommen. Man kann an diesem Nymphäum zeigen, was der Umbruch der claudischen Kunst bedeutet; und daß er sich tatsächlich bei Claudius vollzieht. Denn wir haben ja hier etwas sehr Interessantes: Es ist die völlige Monumentalisierung eines natürlichen Vorbildes, der Grotte von Sperlonga und der Blauen Grotte. Diese Umsetzung von Natur in Kunst ist wichtig. Der eigentliche Knickpunkt der antiken Kunstgeschichtsentwicklung, die von der Immanenz zur Transzendenz geht, liegt hier. Wenn wir z. B. diese Falten sehen, die ja die Stelle natürlicher Falten einnehmen, aber ein Muster bilden. Oder wenn wir in der Architektur plötzlich natürliche Blöcke haben, die aus Kunstgründen in die Säulen hineingesetzt werden, so z.B. bei der *Aqua Claudia*, der Porta Maggiore, wo wir das Rustikamauerwerk das erste Mal nicht als technisches, sondern als ästhetisches Mittel eingesetzt finden. Das paßt zusammen, nicht? Das ist es also, wie ich glaube, so daß wir hier ganz klar die Antwort geben müssen: Keine Episode, sondern ein Umbruch, ja der entscheidende Umbruch, der überhaupt in der antiken Kunst stattfindet.