

461. Statuette, gefesselter Ostbarbar von Tropaeum (?) (»Diana«) Taf. 132–133

H mit Basis und Kopf 113 cm; H des Antiken ca. 70 cm.

Marmor.

Ergänzungen: der antike, aber nicht zugehörige Kopf mit dem größten Teil des Halses

(s. u.); die von beiden Schultern zum Kopf hin führenden ›Stege‹; ein großer Flicker im Bereich des linken Ellenbogens und jeweils seitlich der Oberschenkel in dem abstehenden Mantelsaum; der untere Teil der Figur einschließlich Füße, Basis und Mantel etwa nach dem ersten Drittel der Unterschenkel. Deutliche Bestoßungen, besonders am Überschlag auf der linken Seite. Die Oberfläche der Figur ist stark verrieben.

Inv.-Nr. 748

Morcelli Nr. 263; Morcelli-Fea Nr. 474; Platner 549; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 748; G. Lippold in: EA. 4360; Documenti 281. 302f. 305 Nr. 96 (= A 263); Forschungen 359 Nr. A 263 (A. Allroggen-Bedel); 420 Nr. I 263 (C. Gasparri).

Die gerade aufgerichtete Figur steht in frontaler Ausrichtung vor dem Betrachter. Das rechte Bein überkreuzt das linke in Höhe der Unterschenkel. Die Oberarme liegen seitlich an und sind leicht zurückgenommen. Die Unterarme biegen fast rechtwinkelig nach innen hin um und verschwinden zwischen der Taille und dem in den Rücken fallenden Mantel. Hier ist die Figur zwar brettartig flach, aber nicht waagrecht gerade, sondern wölbt sich zu den nach hinten genommenen Händen hin leicht ein. Wie bei einem Hohlkreuz tritt dadurch der Brustkorb deutlich hervor. Bekleidet ist die Figur mit einem langen Ärmelgewand, das untergegürtet ist. Nach dem Überfall reicht es unten bis über die Knie. Aus dem Saum des Überfalls haben sich geringe ›Stoffreste‹ gelöst, die auf den rechten Oberschenkel fallen. Unter dem Ärmelgewand trägt die Figur lange Hosen, die am erhaltenen Rest des rechten Unterschenkels gut zu erkennen sind. Über beide Schultern fällt ein langer Mantel nach hinten. Seine oberen Enden hält eine runde Fibel mitten auf der Brust zusammen. Auf beiden Schultern liegen über dem Manteltuch breite, nach außen geführte ›Laschen‹, die zur ursprünglichen Kopfbedeckung gehört haben müssen¹. Unter dem Überschlag kommen auf dem linken Oberschenkel zwei spitzwinkelig aufeinander zulaufende Riemen hervor. Offenbar führen sie nicht über die rechte Schulter, sondern sind an dem Gürtel unter dem Überfall des Ärmelgewands befestigt. An den Riemen hängt ein breites, köcherförmiges Futteral, das unten in einer zungenartig abgesetzten ›Lasche‹ endet. Es ist mit einer längeren Schlaufe am tiefsten Punkt des Gurtes befestigt. Oben ragt aus dem ›Köcher‹ ein glatter zylindrischer ›Knauf‹, der etwa die Hälfte der Futteralbreite beansprucht. Darüber erscheint ein langer und dünner ›Stab‹, der nach hinten hin umgebogen ist.

Die seit 1785 in der Villa nachgewiesene und nur in den einschlägigen Katalogwerken erwähnte Figur² gilt einhellig als Darstellung einer Frau. St. Morcelli, C. Fea und P. L. Visconti bezeichnen sie nach dem antiken, aber nicht zugehörigen Kopf irrtümlich als ›Diana‹³. Zu einer anderen Deutung kommt L. Urlichs. Er erkennt, daß der Diana-Kopf nicht zugehört, und hält die Figur »wahrscheinlich (für) eine gefangene Amazone«⁴. G. Lippold modifiziert diese Interpretation und erklärt die Statuette als »gefesselte Barbarin«, die vielleicht von einem Tropaeum stammt.

Es ist bisher übersehen worden, daß hier keine Frau, sondern ein Mann dargestellt ist. Der Brustkorb drückt sich durch die im Rücken verschränkten Arme und die entsprechend verzogenen Falten des Ärmelgewands zwar betont hervor, jede Andeutung eines weiblichen Busens fehlt jedoch. Die jeweilige Zugrichtung der Gewandfalten betont deutlich die spezifischen Bewegungsmotive der Figur, nicht nur durch die nach hinten genommenen Arme, sondern auch durch die sich überkreuzenden Beine. Das lange Ärmelgewand mit Hosen, dem nach hinten fallenden Mantel und der durch die Schulterlaschen belegten phrygischen Mütze⁵ sind die typischen Kleidungsstücke des orientalischen ›Einheitsgewands‹, das in der griechischen und römischen Kunst gleichermaßen menschliche wie mythische Figuren östlicher Herkunft bezeichnet⁶. Römische Darstellungen von Orientalen zeigen auch die auffällige Fibelung des Mantels auf der Brustmitte⁷, darunter Barbaren im Kontext von Tropaeum-Szenen⁸. Die spezifischen Haltungsmotive von Armen und Beinen der Statuette Albani sind ebenfalls gut bezeugt, wieder häufiger im Zusammenhang von Tropaeum- bzw. Triumphszenen⁹. Zwei Skulpturen in Saepinum (Molise) machen den hohen Repräsentationswert des Motivs besonders anschaulich: Hier schmücken die vor einem Baumstamm stehenden Statuen nördlicher Barbaren mit überkreuzten Beinen und im Rücken gefesselten Händen die Fassade des südwestlichen Stadttors, der spätestens 2/1 v. Chr. vollendeten Porta di Boiano¹⁰. Das Motiv des unterworfenen Feindes mit auf den Rücken gefesselten Händen reicht in der italischen Kunst mindestens bis in das 4., in der griechischen Kunst wenigstens bis in das 5. Jahrhundert v. Chr., im Orient sogar bis in die 2. Hälfte des 4. Jahrtausends v. Chr. zurück¹¹. Eine sehr eindringliche und in unserem Zusammenhang wesentliche Formulierung hat es auf der Ficoronischen Ciste gefunden: Ähnlich wie der gefangene Orientale Albani steht der mythische Barbarenkönig Amykos mit hintereinander gesetzten Füßen – in der Schrägansicht des Bildes sind dadurch die Unterschenkel überkreuzt – vor einem Baum, an den ihn Polydeukes mit den nach hinten genommenen Armen fesselt¹². Nach diesen Beispielen ist klar, daß es sich auch bei der Figur Albani um die Darstellung eines Barbaren handelt, der durch seine spezifische Tracht als Orientale und durch seine im Rücken gefesselten Hände als Unterworfener ausgewiesen ist. Das Motiv der überkreuzten Beine ist in der römischen Barbarenikonographie häufig belegt¹³.

In den Orient führen auch die von der Barbarenfigur Albani getragenen Attribute, die bisher kaum beachtet worden sind¹⁴. Es handelt sich um Waffenstücke, die für östliche Volksstämme besonders charakteristisch sind: das an Riemen hängende Futteral ist ein Gorytos, der daraus oben hervorkommende ›Knauf‹ ein nicht weiter gegliedertes, ursprünglich vielleicht durch Bemalung differenziertes Bündel von Pfeilen, der dünne, darüber aufragende ›Krummstab‹ das Ende eines Bogens. Der an Riemen getragene Gorytos mit Pfeil und Bogen, die oben aus dem Behälter heraus schauen, ist schon auf attisch schwarzfigurigen Vasen für östliche Krieger bezeugt und führt bis in die orientalische Kunst zurück¹⁵. Die spezifische Anordnung und Darstellungsweise der Waffen der Barbarenfigur Albani findet ihre nächsten Parallelen in der römischen Kunst¹⁶.

Ein nahezu identisch mit Pfeil und Bogen gefüllter Köcher erscheint an der oberen rechten Ecke eines marmornen Waffenreliefs in Turin, das zu einer ganzen Serie mit Waffenfriesen verzierter Gebälkstücke augusteischer Zeit gehört¹⁷. Sehr ähnlich überragen die Pfeile den halbvollen Köcher auf einem unpublizierten, wohl aus der frühen Kaiserzeit stammenden Gebälkblock mit Waffendarstellungen im südöstlich von Assisi gelegenen Spello¹⁸. Köcher, Pfeil und Bogen spielen vor allem auf offiziellen Denkmälern der augusteischen Zeit eine bedeutende Rolle. Dort schmücken sie Bilder, die nach dem Parthererfolg von 20 v. Chr. überall im römischen Reich einsetzen¹⁹. Besonders emblematisch sind diese Waffenstücke auf einer 19 v. Chr. in Pergamon geprägten Denarserie herausgestellt und durch die Legende *Armenia Capta*²⁰ bzw. *Armenia Recepta*²¹ historisch erklärt. Auf der Münzrückseite erscheint neben der Kidaris ein Doppelköcher, der eine für die Pfeile, der andere für den Bogen, dessen Ende wie bei der Barbarenfigur Albani aus dem Futteral herausragt. Ein anderes zentrales Monument ist die Augustusstatue von Prima Porta²². Der die römischen Feldzeichen zurückgebende ›Parther‹ trägt einen Schulterriemen mit daran befestigtem Köcher, aus dem oben das Ende des Bogens hervorkommt²³.

Nach dem ikonographischen und historischen Kontext der besprochenen Denkmäler liegt die Vermutung nahe, daß die Barbarenfigur Albani ursprünglich vor oder neben einem rundplastischen Tropaeum gestanden hat²⁴. Dieses wird nach der Größe der Statuette deutlich über 2 Meter hoch gewesen sein. Es dürfte sich dabei am ehesten um ein öffentliches Monument von offiziellem Charakter gehandelt haben, das vielleicht auf einem der zentralen Plätze in Rom oder seiner Umgebung stand. Auf eine lange Aufstellung im Freien scheint auch die stark verwaschene Oberfläche der Figur zu weisen. Als repräsentatives Beispiel sei hier nur an das große Tropaeum von St.-Bertrand-de-Comminges erinnert, das nach der Schlacht von Actium errichtet worden ist²⁵. Tracht und Ausrüstung der Barbarenfigur Albani weisen historisch eindeutig auf einen römischen Erfolg im Osten.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der stilistischen Einordnung der Barbarenfigur. Obwohl die originale Oberflächenarbeit stark verrieben ist, lassen sich deutliche Anhaltspunkte für eine frühkaiserzeitliche Datierung finden. Hierher weisen vor allem: das auffällig flache Faltenrelief; die knapp gerundeten Faltenrücken; das lebendige Zusammenspiel von feinen Ziehfallen auf der Brust und von kräftigeren Zugfallen etwa in der Hüftgegend und auf dem linken Oberschenkel; das Fehlen von akzentuierenden Bohrspuren, kontrastreichen Verhärtungen und aufgerissenen Gewandflächen. Die nächsten Parallelen für diese Art des Gewandstils liefert die augusteische Zeit, beispielsweise am Tempelfries des Apollo Sosianus²⁶, auf Larenaltären²⁷, auf Grabsteinen römischer Freigelassener²⁸, am Mantel des Hermes auf einer Kandelaberbasis in Boston²⁹ und bei der Statuette eines orientalischen Tischdieners in der Galleria della Leda³⁰. Mit der Datierung in augusteische Zeit ist zugleich der geschichtliche Zusammenhang geklärt, in dem die Statuette Albani entstanden ist. Die ursprünglich vielleicht zu einem Tropaeum gehörende Barbarenfigur muß zu der außerge-

wöhnlich großen Zahl von Siegesdenkmälern gehört haben, die den Parthererfolg von 20 v. Chr. allorts verherrlichten³¹. Die friedliche Regelung der ›Partherfrage‹ wurde in der augusteischen Bildkunst wie ein epochaler Sieg des Okzidents über den Orient gefeiert³². Im ideologischen Kontext der römischen Siegesbilder waren die typischen Waffen des Ostens (Köcher, Pfeil, Bogen) bezeichnende Symbole seiner militär- und kulturgeschichtlichen Unterlegenheit. Es ist kaum ein Zufall, daß sie sich gerade unter Augustus besonders häufig, besonders hervorgehoben und an besonders zentralen Bildwerken belegen lassen.

Kopf der Mondgöttin (›Diana‹)

Taf. 133

H des Kopfes mit Halsansatz und Mondsichel 17 cm.
Marmor.

Ergänzungen: die hinter den Ohren stegartig angesetzten ›Schulterlocken‹, der untere Teil des Halses (bes. auf der linken Seite). Wenige und geringfügige Bestoßungen.

Der weitgehend unversehrte Frauenkopf ist rundplastisch ausgearbeitet, stammt also von einer unterlebensgroßen statuarischen Figur. Nach dem erhaltenen Halsansatz war er offenbar schon ursprünglich frontal ausgerichtet. Der ovale Gesichtsumriß tritt unter der bogenförmig ansteigenden und an den Seiten breit ausladenden Mittelscheitelfrisur fast ganz zurück. Nur auf der Kalotte liegen die Haare eng an, fallen leicht gewellt zu beiden Seiten herab und sind summarisch gegliedert. Das Gesicht selbst rahmt ein breiter Haarkranz von reichem Volumen. Das Haar setzt tief in der Stirn an, ist in wollig dicken Strähnen wellenförmig nach hinten geführt und hier in einem großen nestartig runden Haarknoten gesammelt. Die Schläfen und der größte Teil der Ohren bleiben verdeckt. Die über der Stirn aus dem Haar aufragende Mondsichel ist genau auf die ideale Mittelachse des Kopfes bezogen, während der nach links hin verschobene Mittelscheitel auffällig davon abweicht. Das Gesicht ist bewegungslos, sein grundsätzlicher Aufbau symmetrisch festgelegt. Charakteristisch sind der kleine Mund, die in gleichmäßiger Rundung aus dem Nasenrücken herausgeschwungenen Brauen und kleine, mandelförmig in die Länge gezogene Augen.

Die kleine Mondsichel über der Stirn sichert die allgemeine Deutung der Figur als ›Mondgöttin‹. Offen bleibt, ob es sich ursprünglich um eine Darstellung der Selene, Artemis, Diana oder Luna gehandelt hat³³. Das Bild der Mondgöttin mit der Mondsichel über der Stirn ist besonders in der römischen Kleinkunst verbreitet, in der repräsentativen Rundplastik hier bisher jedoch kaum belegt³⁴. Enge ikonographische Parallelen zu dem Kopf Albani finden sich vor allem auf den Endymion-Sarkophagen, die in späthadrianischer bzw. frühantoninischer Zeit einsetzen³⁵. Die spezifische Kennzeichnung der Mondgöttin durch die im Haar getragene Mondsichel ist in vorrömischer Zeit nur ganz vereinzelt und offenbar

allein in der unteritalischen Vasenmalerei bekannt, namentlich durch einen Skyphos der Gnathia-Keramik in Modena, der aus spätklassischer bzw. frühhellenistischer Zeit stammt³⁶.

Stilistisch gehört der Kopf der Mondgöttin in hadrianische bis frühantoninische Zeit. Folgende Merkmale sprechen dafür: die Haarlocken, die voluminös das Gesicht rahmen, dickwollig lang sind und in meist deutlich eingetieften Zwischenräumen aufeinander folgen, Haarlocken, die an der Oberfläche mal gerundet, mal angekantet und zugleich durch grobe, gelegentlich bis auf die Stirnhaut hin reichende Ritzungen gestrahlt sind³⁷; das eng anliegende Kalottenhaar, das durch abgekantete und eingerissene Eintiefungen summarisch gegliedert ist³⁸; die plastisch klar abgesetzten und zugleich scharf umrissenen Lider, besonders das in kompaktem Volumen gebildete Oberlid, das durch eine Ritzlinie vom Orbital getrennt ist³⁹; die großflächige, leblos glatte Charakterisierung der Fleishteile des Gesichts⁴⁰. Ein Vergleich der Mondgöttin mit einer der Kopien der Erechtheionkoren aus der Villa Hadriana zeigt darüber hinaus⁴¹, daß der Kopf Albani in Einzelzügen an der Formensprache der Hochklassik orientiert ist (besonders Frisur, Verhältnis Stirn-Haaransatz, Übergang Nasenrücken-Brauenbögen) und diese unter dem Einfluß des zeittypischen Klassizismus der hadrianischen bis frühantoninischen Zeit interpretiert.

¹ Sicher keine »Enden von Täniën«, die G. Lippold in: EA. 4360 vor der Möglichkeit von »Mützenlaschen« erwägt.

² Die von A. Allroggen-Bedel in: Forschungen 359 Nr. A 263 bezweifelte Identität mit der bei Morcelli-Fea-Visconti Nr. 748 beschriebenen Diana-Statuette ist gesichert. Die Figur steht seit Morcelli-Fea Nr. 474 in Arkade 10 der sog. Galleria del Canopo.

³ Morcelli Nr. 263; Morcelli-Fea Nr. 474; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 748.

⁴ L. Ulrichs in: Platner 549.

⁵ Vgl. Antike Bildwerke II 353f. zu Nr. 250 (Lit.).

⁶ W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (1981) 84ff. 89f. 98. 118. 153. 227. 229; R. M. Schneider, Bunte Barbaren (1986) 19. 162.

⁷ Beispiele bei M. J. Vermaseren, Corpus Cultus Cybelae Attidisque, Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 50, 5 (1986) 78 Nr. 214 Taf. 67; H. von Hesberg, Ath. Mitt. 98, 1983, 229. 235 Taf. 46, 2. 3 (vgl. Schneider a. O. 128ff. Taf. 37, 2); Inst. Neg. DAI Rom 82. 3461 (Skulpturenfragment Split).

⁸ Vgl. z. B. A. Leibundgut, Die röm. Bronzen der Schweiz II. Avenches (1976) 58f. Nr. 38 Taf. 43 (Bronzebeschlag, 1. Jahrhundert n. Chr.); H.-U. Cain, Röm. Marmorkandelaber (1985) Taf. 6, 3 (Triumphfries des Apollo Sosianus-Tempels).

⁹ Catania: G. Libertini, Il Museo Biscari (1930) 67f. Nr. 142 Taf. 37 (bei Tropaeum). – Lepcis Magna (severischer Quadrifons): M. Floriano Squarciapino, Sculture del foro severiano di Leptis Magna (1974) 161 Taf. 81, 1. – Oxford: A. Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 554 Nr. 48 (vor Baumstamm).

¹⁰ Schneider a. O. 133f. Taf. 38, 4; P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 324f. Abb. 258.

¹¹ Italien: A. H. Weis, Am. Journ. Arch. 86, 1982, 21 ff. – Griechenland: K. Woelcke, Bonner Jahrb. 120, 1911, 177; Raeck a. O. 187f. Nr. N 623 Abb. 76; K. Schauenburg, Röm. Mitt. 90, 1983, 349f.; Schneider a. O. 113 mit Anm. 769. – Orient: R. M. Schneider in: Reallexikon für Antike und Christentum Suppl. I (1992) 897 s. v. Barbar I (Ikonographisch).

¹² Gute Abb. bei E. Braun, Die Ficoronische Ciste des Collegio Romano (1848) Taf. 5 (Zeichnung); T. Döhrn, Die Ficoronische Ciste in der Villa Giulia in Rom (1972) Taf. 1. 5; G. Bordenache Battaglia – A. Emiliozzi, Le ciste prenestine. Corpus I 2 (1990) 211 ff. Nr. 68 Taf. 311.

¹³ Vgl. F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent (1966) 20 Taf. 21, 2; Vermaseren a. O. 50, 7 (1977) 8 Nr. 26 Taf. 19; von Hesberg a. O. 225 ff. 235 Taf. 45, 5; R. M. Schneider, Arch. Anz. 1992, 295 ff.

- ¹⁴ Erwähnt wird allein der »Köcher«; vgl. L. Ulrichs in: Platner 549; G. Lippold in: EA. 4360.
- ¹⁵ Beispiele bei H. Bonnet, *Die Waffen der Völker des Alten Orients* (1926) 173 ff.; M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting* (1963) Taf. 9 b (S. 112 Nr. 249). 14 b (S. 44 mit Anm. 5). 15 (S. 46 f.); R. Tölle-Kastenbein, *Pfeil und Bogen im antiken Griechenland* (1980) 110 f. Taf. 26 Abb. 23 (unten).
- ¹⁶ Vgl. auch ein Relieffragment in Rom (Museo Capitolino): An der linken Seite eines Tropaeum hängt ein mit Pfeilen und Bogen gefüllter Köcher; Abb. bei G. Ch. Picard, *Les trophées romaines* (1957) Taf. 1, 2. – Ein Relieffragment in Nancy (Musée lorrain Inv. 279) zeigt einen östlichen Barbar mit großem geschultertem Köcher und daran befestigtem Bogen; G. Moitrioux, *Images du monde gallo-romain. La sculpture figurée gallo-romaine du Musée lorrain de Nancy* (1992) 72 f. Abb. 47 (falsch als Attis bezeichnet).
- ¹⁷ Turin, Museo di Antichità Inv. 571; vgl. H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien IV* (1880) 6 Nr. 9 (Beschreibung nicht immer zutreffend); E. Löwy, *Die Anfänge des Triumphbogens*, *Jahrb. d. Kunsthistor. Slg. Sonderheft 11* (1928) 27 mit Anm. 112 Taf. 2 (Block links oben); Zanker a. O. 309 zu Abb. 244 (Datierung); Foto Soprintendenza alle Antichità del Piemonte Nr. 1369. – Pfeil und Bogen im Gorytos, später z. B. auf der Waffenfries-Rahmung des Scheitel-Reliefs vom Trajansbogen in Benevent; vgl. A.-M. Leander-Touati, *The Great Trajanic Frieze* (1987) 63 Taf. 53, 1 (Ecke oben rechts).
- ¹⁸ Mir nur nach Inst. Neg. DAI Rom 45/VW 82 bekannt. – Zu Waffenfriesen Löwy a. O.; J. W. Crous, *Röm. Mitt.* 48, 1933, 1 ff.; R. Fellmann, *Das Grab des L. Munatius Plancus bei Gaeta* (1957) 56 ff.; C. Lugnani, *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria* 87, 1987, 13 ff. (Lit.); F. Sinn, *Stadttröm. Marmorurnen* (1987) 71 f.
- ¹⁹ Die typisch östliche Waffe des Bogens steckte vielleicht auch im »Futteral« der Statuette eines knienden Orientalen aus giallo antico in Kopenhagen, die der claudischen Zeit zugehört (Schneider a. O. 195 f. Nr. KO 7 Taf. 11, 1; wohl doch keine Schwertscheide, sondern eher ein Köcher mit dem herausragenden Rest eines Bogens? Der figürlich ausgearbeitete »Knauf« ist mit Sicherheit ergänzt). – Dieselbe Bewaffnung möglicherweise auch bei der unpublizierten (?) Statue eines stehenden Orientalen in Alexandria, vgl. Inst. Neg. DAI Rom 60. 1827.
- ²⁰ C. H. V. Sutherland, *Revue Numismatique* 6. Ser. Bd. 15, 1973, 134 ff. Nr. 26–39. 41–47 Taf. 15 Rev. 1–7. 9–12 (α); J.-B. Giard, *Cat. des monnaies de l'empire romaine I. Auguste*, Bibliothèque Nationale Paris (1976) 154 f. Nr. 995–999 Taf. 39; RIC I² 83 Nr. 515/16.
- ²¹ Sutherland a. O. 135 Nr. 40 Taf. 15 Rev. 8 (α); Giard a. O. 154 Nr. *; RIC I² 83 Nr. 517 Taf. 9.
- ²² Zuletzt P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 192 ff.; T. Hölscher in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, *Ausst.-Kat. Berlin* (1988) 386 ff. Nr. 215; E. Simon in: G. Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum III* (1991) 204 ff.
- ²³ H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959) Taf. 17 (Gorytos z. T. stark verschattet); H. Jucker, *Hefte d. Archäol. Sem. d. Univ. Bern* 3, 1977, 17 Abb. 1 (Zeichnung); B. Schmaltz, *Röm. Mitt.* 93, 1986, 224 Anm. 36; Zanker a. O. 194 Abb. 148 b.
- ²⁴ Zu Darstellungen stehender Gefangener mit nach hinten gefesselten Händen vor oder neben einem Tropaeum vgl. die Liste bei K. Woelcke, *Bonner Jahrb.* 120, 1911, 177 f. – Zu Tropaea als Bekrönung römischer Bogenmonumente vgl. W. D. Lebek, *Zs. für Papyrologie u. Epigraphik* 86, 1991, 74 ff.
- ²⁵ G. Ch. Picard, *Les trophées d'Auguste à Saint-Bertrand-de-Comminges* in: *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France* 21, 1947, 5 ff.; ders., *Les trophées romaines* (1957) 257 ff. 270 ff. Taf. 9. 10; I. Paar in: *Pro arte antiqua. Festschr. H. Kenner II* (1985) 272 Taf. 37, 1.
- ²⁶ Gute Detail-Abb. des Frieses bei E. Künzl, *Jahrb. d. Röm. Germ. Zentralmus. Mainz* 31, 1984, 373 bes. Taf. 64, 3 (Lictor); H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985) Taf. 6, 3 (Tropaeum mit Barbaren).
- ²⁷ Vgl. z. B. den Ausschnitt des Larenaltars bei Künzl a. O. 374 Taf. 64, 2 (Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 855).
- ²⁸ Vgl. etwa die Beispiele bei P. Zanker, *Jahrb. d. Inst.* 90, 1975, 268 f. Abb. 2 (Rom, ehemalige Villa Wolkonsky); 276 f. Abb. 9; 279 (Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 125813).
- ²⁹ Boston, *Museum of Fine Arts Inv.* 96702; vgl. Cain a. O. 151 Nr. 9 bes. Taf. 72, 1.
- ³⁰ *Antike Bildwerke III* 150 f. Nr. 308 Taf. 100. 101.
- ³¹ Vgl. R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) bes. 29 ff. und passim; P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 188 ff.
- ³² Dazu mit Lit. Schneider a. O. bes. 94 ff.
- ³³ Ikonographisch sind die verschiedenen mythischen Erscheinungen der Mondgöttin ohnehin kaum

voreinander abgesetzt, es sei denn durch zusätzliche Attribute oder einen spezifischen Kontext. Zur Ikonographie der Mondgöttin vgl. Roschers *Mythol. Lex.* I 1 (1884–86) 571ff. s. v. Artemis (Th. Schreiber); ebenda II 2 (1894–97) 3129ff. s. v. Mondgöttin (W. H. Roscher); A. G. E. Stibbe-Twiest, *Meded. Nederl. Hist. Inst. Rom* 39, 1977, 20ff.; LIMC II (1984) 909ff. s. v. Astra, Selene (E. Simon); R. Winkes, *Dédalo* 27, 1989, 161ff.; G. Grimm in: *Das antike Rom und der Osten*, *Festschr. K. Parlasca* (1990) 33ff.; H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage, Die römischen Sarkophagreliefs* 12, 2 (1992) 35f. – Zu den Schriftquellen auch S. Lunais, *Recherches sur la Lune. Les auteurs latins, Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 72, 1 (1979).

- ³⁴ Vgl. z. B. A. Kaufmann-Heinimann, *Die röm. Bronzen der Schweiz 1. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica* (1977) 66 Nr. 67 Taf. 68; LIMC II (1984) 679 Nr. 749; 689f. Nr. 903. 904. 908–911 s. v. Artemis (L. Kahil–N. Icard); 820 Nr. 146; 827 Nr. 238 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); E. Zwierlein-Diehl, *Die Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg* 1 (1986) 119 Nr. 163 Taf. 34.
- ³⁵ H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs* 12, 2 (1992) 35. 103ff. (Beispiele).
- ³⁶ LIMC II (1984) 913 Nr. 52 Taf. 677 s. v. Astra (E. Simon).
- ³⁷ Vgl. z. B. M. Wegner, *Hadrian, Das röm. Herrscherbild* (1956) 129 Taf. 45b. 47b. 48b (Sabina Thermenmus. 629, postum); V. Poulsen, *Les portraits romains II*, *Ny Carlsberg Glyptothèque* (1974) 72 Nr. 45 Taf. 74. 75 (Sabina); Fittschen-Zanker III 10ff. Nr. 10 Taf. 12 (Sabina Mus. Cap. 338). – Gut vergleichbar sind hier auch die Selene-Köpfe auf zwei frühen Endymion-Sarkophagen, die beide in späthadrianischer bis frühantoninischer Zeit entstanden sind: Sichtermann a. O. 103ff. Nr. 27 Taf. 30, 2 (Mus. Cap.); 107f. Nr. 32 Taf. 31, 2 (Vatikan).
- ³⁸ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker III 56 Nr. 73 Taf. 73 unten links (Nackenhaare der Claudia Iusta im Pal. Cons., spätraianisch-frühhadrianisch); 61 Nr. 81 Taf. 101 unten links (Nackenhaare einer Frau im Mus. Cap., um 130 n. Chr.).
- ³⁹ Vgl. z. B. A. Carandini, *Vibia Sabina* (1969) 178f. Nr. 41 Taf. 85 Abb. 197. 198 (Sabina, Kunsthandel Rom); Fittschen-Zanker III 61 Nr. 81 Taf. 101 (Frauenbüste im Mus. Cap., um 130 n. Chr.); 75f. Nr. 99 Taf. 124 (Mädchenbüste im Pal. Cons., späthadrianisch-frühantoninisch); H. Meyer, *Antinoos* (1991) 25 Nr. I 1 Taf. 1 oben links.
- ⁴⁰ Vgl. z. B. E. E. Schmidt, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, *Antike Plastik* 13 (1973) 21f. Nr. VH 2 Taf. 17 (Kopie aus der Villa Hadriana); Meyer a. O. 53 Nr. I 32 Taf. 34 unten links (Antinoos London).
- ⁴¹ Schmidt a. O. 21f. Nr. VH 2 Taf. 17.

R. M. Schneider



Kat.-Nr. 461

1



Kat.-Nr. 461

2



Kat.-Nr. 461

3



4 Kat.-Nr. 461



Kat.-Nr. 461