

## Statuen in den Nischen der Rückwand

### 231. Mänade

Taf. 197-201

H mit Ergänzungen 146,5 cm, H des Antiken 117 cm.

Marmor.

Ergänzungen: der antike, aber nicht zugehörige Kopf mit Halsansatz (s. unten), der (zu lang geratene) zwischengeflickte Hals, der linke Arm mit dem größten Teil der Schulter, der rechte Arm knapp nach seinem oberen Ansatz, beide Hände mit den Schallbecken; etliches am Tierfell, besonders Randstücke seitlich und unterhalb der linken Brust, große Teile links neben und unterhalb der rechten Brust, fast alles im Bereich der linken Hüfte (Lauf antik), dazu der Tierkopf bis auf die Spitze der Hörner und des linken Ohres(?); der ganze Gewandrand vor dem rechten Oberarm und links vom rechten Bein, größere Saumflickungen rechts von diesem, starke Stückungen im Gewandbausch unter der rechten Achsel sowie in den abstehenden Faltenbahnen seitlich des linken Beins; das untere Zweidrittel des rechten Unterschenkels mit Fuß und Plinthe (an dieser antik nur Kleinigkeiten der hinteren Stütze und des linken Fußes). Die Statue ist etwa in Mitte der Oberschenkel quer durchbrochen. Kleinere Bestoßungen, besonders in den Gewandfalten. Die Figur ist von einer neuzeitlichen, speckig glänzenden »Schmutzpatina« überzogen.

#### Inv.-Nr. 103

Morcelli 21 Nr. 171; Winkelmann, Werke V 253 § 23; Morcelli-Fea 17 Nr. 166; Platner-Bunsen 498; Clarac IV (1850) 229 Nr. 1656D Taf. 694B; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 103; Helbig<sup>1</sup> II 56 Nr. 786; H. Bulle in: Roschers Mythol. Lex. III 1 (1897-1902) 357 f. s. v. Nike; Helbig<sup>2</sup> II 48 f. Nr. 836; B. Schröder, Die Victoria von Calvatone, 67. Berl. Winkelmann.-Progr. (1907) 7 ff. Taf. 3; G. Cultrera, Mem. Accad. Naz. d. Lincei Ser. 5 Bd. 14, 1909, 212; Helbig<sup>3</sup> II 435 f. Nr. 1886; K. A. Neugebauer, Studien über Skopas (1913) 17 mit Anm. 38; P. Arndt - G. Lippold in: EA. 3538-3540; Kaschnitz 86 zu Nr. 175; Lippold, Handb. 269 mit Anm. 17; W. Fuchs in: Helbig<sup>4</sup> IV 256 Nr. 3284; Chr. Dierks-Kiehl, Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts (1973) 5 ff.; Documenti 281 Nr. A. 171 (86); Forschungen 315. 354 Nr. A 171 (A. Allroggen-Bedel). 416 Nr. I 171 (C. Gasparri); A. Oettel in: K. Stemmer (Hrsg.), Kaiser Marc Aurel und seine Zeit. Ausst.-Kat. Abguß-Sammlung antiker Plastik Berlin (1988) 82 zu Nr. G 1.

Clarac zufolge wurde die Skulptur in Tivoli gefunden. Die vorwärts strebende Figur hat den linken Unterschenkel gleichsam tänzelnd zurückgesetzt, nur der Fußballen steht auf. Das leicht nach vorn gesetzte rechte Bein tritt aus dem weit auseinanderklaffenden, peplosartig getragenen Gewand mit Überschlag<sup>1</sup>

fast unverhüllt heraus. Die markant vorgewölbte Kniescheibe scheint ebenfalls einen Stand auf Ballen und Zehenspitzen anzudeuten. Chiasmisch dazu ist der Oberkörper gebildet. Seine linke Seite stößt mit dem ehemals abgespreizten oder hochgestreckten Arm schräg vor, die rechte Schulter mit dem gesenkten Arm weit nach hinten. Das allein auf der linken Schulter von einer Fibel gehaltene Gewand läßt die rechte Brust entblößt. Nur ihr linker seitlicher Ansatz bleibt von dem darüber getragenen Tierfell verdeckt. Bisher gilt es stets als Pantherfell.<sup>2</sup> Die gebogenen, besonders links deutlich erhaltenen Hornspitzen sowie die Hufe vor der rechten Schulter und auf dem linken Oberschenkel bestimmen es jedoch als Bocks- bzw. Ziegenfell. Es kennzeichnet seine Trägerin zugleich als Mänade.<sup>3</sup> Statuarisches Schema und Anlage des Gewandes folgen weitgehend der Mänade mit Kind auf dem Krater von Dherveni, der wohl im Jahrzehnt 330/20 v. Chr. entstanden ist.<sup>4</sup> Der in diesem Kontext bisher nicht berücksichtigte Mänadentypus könnte darauf weisen, sich den fehlenden linken Arm der Statue Albani ebenfalls abgespreizt zu denken.<sup>5</sup> Andererseits sind ihre überlängten Proportionen und die weitgehend einansichtige, von steil sich kreuzenden Diagonalen bestimmte Komposition typische Formelemente der späthellenistischen Zeit.<sup>6</sup> Diese Merkmale, das hinzugefügte Tierfell und der weggelassene Knabe zeigen an, daß die Mänade Albani das Schema der Mänade Dherveni in späthellenistischer Brechung übernimmt.<sup>7</sup> Die Mänade Albani ist also weniger getreue Kopie eines bis in alle Einzelheiten hinein genau festgelegten Originals. Sie entstammt vielmehr einer noch in klassischer Zeit begründeten Motivtradition, die unter deutlicher Einwirkung späthellenistischer Stilformen das Erscheinungsbild der Mänade Albani mitgeprägt hat.<sup>8</sup> Die Statue selbst gehört am ehesten in traianische Zeit. Charakteristische Stilmerkmale dieser Epoche sind: die sehr flach anliegenden, linear hochgezogenen Falten über der linken Brust und solche, die flach abgekantet den Busen oben bogenförmig umfahren,<sup>9</sup> die holzschnittartige Durchmodellierung der unergänzten Gewandpartie vor dem Unterleib<sup>10</sup> und die hart eingedellten »Faltenpfützen« in Höhe der Scham.<sup>11</sup>

Ikonomographisch steht die Mänade Albani unverkennbar in der Tradition bewegter griechischer Nikebilder, die sich in der Großplastik erstmals am Beispiel der Siegesgöttin des Paionios greifen läßt.<sup>12</sup> Die Nikestatue in Olympia selbst ist aber nicht Ausgangspunkt dieser Tradition, sondern paradigmatischer Ausdruck der formalen bildkünstlerischen Möglichkeiten des späten 5. Jahrhunderts v. Chr.<sup>13</sup> Hier wie dort tritt das vorgestellte Bein unverhüllt aus dem peplosartig getragenen Gewand heraus, bleibt die darüber liegende Brust entblößt, breitet sich das Kleid hinter den Beinen folienartig aus. Entsprechende Bildbeispiele der Siegesgöttin reichen bis in die späte Kaiserzeit.<sup>14</sup> Bei Mänadendarstellungen läßt sich diese Charakterisierung wohl erstmalig auf dem Krater von Dherveni,<sup>15</sup> das beliebte Motiv des auf einer Seite nackt hervorkommenden Beins allein aber schon seit spätarchaischer Zeit belegen.<sup>16</sup> Dem rauschhaft ekstatischen, irdischen Gesetzen weitgehend entrückten Wesen der Mänaden müssen so kühn realisierte Bildideen wie die Statue der scheinbar

schwerelos zur Erde herabschwebenden Nike des Paionios grundsätzlich entgegengekommen sein. Die jeweils außergewöhnliche, von menschlicher Bindung wesentlich losgelöste Aktion und Bewegungspotenz der inhaltlich sonst ganz verschiedenen Gestalten haben motivische Überschneidungen in der Nike- und Mänadenikonographie sicher entscheidend begünstigt.

Seit B. Schröder gilt die Victoria auf dem Globus von Calvatone als seitenverkehrte Weiterentwicklung der Mänade Albani, ihr Bocks- bzw. Ziegenfell irrtümlich als Pantherfell.<sup>17</sup> Die vergoldete Bronzestatue, durch die Globusinschrift auf die Kaiser Marcus Aurelius und Lucius Verus bezogen, trägt über dem peplosartig geschnittenen Gewand<sup>18</sup> ein Pantherfell, ein in der Victoria-Ikonographie bisher einzigartiges Attribut. Die Siegesgöttin unterscheidet sich durch die gesenkten Arme, die verhüllten Brüste und das – auch in seiner Drapierung ganz anders gestaltete – Pantherfell deutlich von der Mänadenstatue Albani. Vergleichbar ist nur, wie der zurückweichende Gewandstoff das nackt hervortretende Bein umspielt. Mit diesem Motiv allein läßt sich aber kein so weitgehendes Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Siegesgöttin von Calvatone und der Statue Albani begründen, wie es die Forschung bisher vertreten hat,<sup>19</sup> zumal die entsprechenden Saumfalten am Gewand der Mänade größtenteils ergänzt sind. Im Kontext mit dem Pantherfell weisen das peplosartig getragene Gewand und das unbedeckt hervortretende Bein der Siegesgöttin andererseits auf Motive, die auch zur Mänadenikonographie gehören. Die von T. Hölscher erschlossene Aussage der Victoria von Calvatone bleibt also im Kern unberührt: In ihrem Bild manifestiere sich die Gleichstellung der historischen Orientsiege des Lucius Verus mit den mythischen des bacchischen Inder-Triumphes<sup>20</sup>.

Dieselben Bildformeln können das Erscheinungsbild der Mänaden und das der Siegesgöttin charakterisieren. Möglicherweise soll durch die gegenseitige ikonographische »Angleichung« auch auf den engen inhaltlichen Bezug zwischen dem dionysischen und dem historischen Triumphgedanken<sup>21</sup> angespielt werden. Dafür könnte ferner sprechen, daß ein bestimmter – motivisch der Statue Albani sehr nahe stehender – Mänadentypus, der bezeichnenderweise aus einem Niketypus hellenistischer Zeit abgeleitet worden ist, auf dionysischen Sarkophagen allein im Kontext von Triumphzügen erscheint.<sup>22</sup>

*Der Kopf, Replik des sitzenden Mädchens im Konservatorenpalast Taf. 200–201*

H 20,5 cm.

Marmor.

Ergänzungen: ein Flecken in der linken Braue, das meiste von der oberen Hälfte der rechten Ohrmuschel, ein größerer Teil der Unterlippe; die ursprüngliche Ergänzung der Nasenspitze (vgl. EA. 3539/40) ist abgenommen. Kleinere Bestoßungen zeigen besonders die Haarsträhnen oben auf der Kalotte. Der Kopf ist von einer neuzeitlichen, spektiv glänzenden »Schmutzpatina« überzogen.

Inv.-Nr. 103

Lit. s. oben; eigens zum Kopf Winkelmann, Werke V 253 § 23; Platner-Bunsen 498; Clarac IV (1850) 229 Nr. 1656D Taf. 694B; Helbig<sup>1</sup> II 56 Nr. 786; Helbig<sup>2</sup> II 48 Nr. 836; B. Schröder, Die Victoria von Calvatone. 67. Berl. Winckelm.-Progr. (1907) 7; Helbig<sup>3</sup> 435 f. Nr. 1886; P. Arndt – G. Lippold in: EA. 3539/40; Kaschnitz 86 zu Nr. 175; Lippold, Handb. 297 Anm. 1; W. Fuchs in: Helbig<sup>4</sup> IV 256 Nr. 3284.

Der zugehörige Halsansatz sichert für den im ganzen gut erhaltenen Kopf eine starke Seitenneigung nach links. Die hochgezogenen Brauen, der schmale Nasenrücken und der eher kleine leicht geöffnete Mund betonen die langgestreckte Gesichtsform. Die dicklichen Haarsträhnen sind wellenförmig nach oben und, über den Ohren, nach hinten gekämmt, dabei durch einen asymmetrisch über der Stirn angeordneten Scheitel geteilt. Auf der Kopfkalotte folgen die oberen Hauptsträhnen nicht kontinuierlich der durchgezogenen Scheitellinie, sondern schwingen in Form einer geschweiften Klammer aus. Sie treffen am Pol des Scheitelbeines wieder zusammen und vereinigen sich hier zu einem breiten, horizontal verlaufenden, kunstvoll verschlungenen Knoten. In diesen münden offenbar auch die unter den ausschwingenden Hauptsträhnen sichtbar hervortretenden »Deckhaare«, die jeweils sorgfältig zur Seite des Scheitels gekämmt sind.

P. Arndt und G. Lippold haben als erste gesehen, daß der Kopf »offenbar eine Wiederholung« von dem des sitzenden Mädchens im Konservatorenpalast ist.<sup>23</sup> Gelegentlich laut gewordene Zweifel an der Zugehörigkeit des gebrochenen Kopfes zu der Statue lassen sich entkräften.<sup>24</sup> Zahl und Anordnung der Locken, die übereinstimmende Wiedergabe der komplizierten, ungewöhnlichen Frisur und die Anlage des Gesichts erweisen das Replikenverhältnis beider Köpfe.<sup>25</sup> Der Kopf Albani unterscheidet sich von der Replik im Konservatorenpalast lediglich durch das massigere Kinn und die stärker nach oben gezogenen Brauen.<sup>26</sup> Die Entstehungszeit des gemeinsamen Originals ist umstritten, sie schwankt zwischen dem frühen 3. und späteren 2. Jahrhundert v. Chr.<sup>27</sup> Stirn-, Augen- und Wangenpartie bilden in der Vorderansicht keine einheitliche bildparallele Fläche, sondern fliehen jeweils stark zur Seite. Entsprechend früh bricht die Stirn zu den Schläfen hin um, weichen die Wangen aus der Gesichtsfrent zurück.<sup>28</sup> Dadurch wird die Tiefenerstreckung der Köpfe in den Raum betont, die Rundansichtigkeit des Vorbildes in der Komposition festgeschrieben.<sup>29</sup> Diese Merkmale vertragen sich nicht mit der Gestaltungsweise von Köpfen, die ins frühe 3. oder spätere 2. Jahrhundert v. Chr. datiert werden.<sup>30</sup> Sie finden sich aber, bis auf die stärker vorquellenden Wangen, in ganz ähnlicher Ausprägung an den Kopfrepliken des sog. schwänzchenhaschenden Satyrn, der dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. zugeordnet werden kann.<sup>31</sup> Etwa in dieser Zeit wird auch das Original des sitzenden Mädchens geschaffen worden sein.<sup>32</sup> Der Kopistenstil des Kopfes Albani führt in die Epoche Hadrians: die voluminösen Haarsträhnen werden durch schmale Bohrfurchen, die gelegent-

lich bis auf den Stirnansatz hinuntergezogen sind, akzentuiert voneinander geschieden;<sup>33</sup> die Strähnen selbst sind an der Oberfläche durch fein eingravierte Ritzlinien differenziert;<sup>34</sup> große, glattflächige Zonen charakterisieren Stirn- und Wangenpartie;<sup>35</sup> die an den Außenseiten kaum überschrittenen Lider zeigen metallisch scharfe Formen.<sup>36</sup>

Die Sitzfigur gilt gewöhnlich als anmutige Genredarstellung eines jungen Mädchens, das »(uns) in die intime Welt des Alltags versetzt.«<sup>37</sup> Gegen diese, offenbar stark von gegenwartsbezogenen Erfahrungen und Sehgewohnheiten geprägte Deutung erheben sich freilich Bedenken. Eine ganz andere, besser begründete Verständnismöglichkeit eröffnet die kleine Bronzereplik des sitzenden Mädchens in Paris, deren Stuhlbeine aus sich kreuzenden Füllhörnern bestehen.<sup>38</sup> Statuarische Nach- und Umbildungen des Typus in römischer Zeit sichern inschriftlich oder durch Attribute die Verwendung des Motivs für Bilder der Göttin Fortuna.<sup>39</sup> Aufgrund dieser Hinweise hat bereits G. Lippold in dem Original »vielleicht Tyche als launenhafte Schicksalsgöttin« dargestellt vermutet.<sup>40</sup> Sollte seine Interpretation zutreffen, stände das sitzende Mädchen auch inhaltlich in deutlichem Gegensatz zur früheren Tyche von Antiochia, mit der die Forschung es formal immer wieder verbunden hat.<sup>41</sup> Die in blockhafter Geschlossenheit über dem unter ihr auftauchenden Flußgott Orontes sitzende Göttin ist eine Allegorie auf die geographische Lage der Stadt. In ihr verschmelzen gleichermaßen orientalische und griechische Bildtraditionen zu einer repräsentativen, kultisch verehrten Gestalt. Ganz anders ist die Erscheinung des sitzenden Mädchens im Konservatorenpalast charakterisiert. Divergierende Richtungsimpulse und starke Kontraste, wie bei der Wiedergabe des Gewands,<sup>42</sup> bestimmen die gerüsthafte verstreute Komposition, entsprechend maniert und kapriziös wirken die einzelnen Haltungsmotive. Die Dargestellte selbst ist keine »alterslose« Idealfigur, sondern verkörpert den Übergang vom Kind zur heranreifenden Frau.<sup>43</sup> Vom Augenblick bestimmt ist auch der auf den Boden gerichtete Blick und das kunstvolle Arrangement der Frisur. In der Gestaltungsweise des Mädchenbildes dominiert, wie bei der »weltbeherrschenden« Tyche hellenistischer Zeit,<sup>44</sup> das Gekünstelte und Zufällige, das Momentane und Vergängliche, das Gegensätzliche und Irrationale. Sollte die Deutung des sitzenden Mädchens als Tyche sich weiter erhärten lassen, wäre es ein besonders bezeichnendes Sinnbild für die »launische« Macht des Schicksals, die in hellenistischer Zeit die geordnete Herrschaft der alten olympischen Götter immer stärker zurücktreten läßt.

<sup>1</sup> Der Schnitt des Gewandes entspricht dem Peplos, die Stoffqualität eher dem Chiton. Als solcher wurde, soweit eigens vermerkt, die Tracht der Mänade Albani stets bezeichnet. Zu den Unterschieden, aber auch weitgehenden Gemeinsamkeiten der zwei Kleidungsstücke M. Bieber, *Griech. Kleidung* (1928) bes. 17 ff. 33 ff. 38 ff.

<sup>2</sup> Vorsichtiger, wenn auch nicht zutreffend P. Arndt – G. Lippold in: EA. 3538–3540 »Das Fell scheint das eines Luchses oder Panthers zu sein.«

<sup>3</sup> Vgl. E. Simon in: Enc. Arte Ant. IV (1961) 1004 s. v. Menadi.

- 4 E. Giouri, "ο κρατήρας τοῦ Δερβενίου (1978) 24 ff. Taf. 15–18; allgemein Cl. Rolley, Die griech. Bronzen (1984) 170 ff.; noch »offener« ist die im ganzen ähnliche Gewanddrapierung der Mänade in F. Salviati, Bull. Corresp. Hell. 98, 1974, 501 ff. Abb. 3/5. – Die Mänade Albani ist bisher zumeist mit der Bildtradition des Leochares verbunden worden, besonders mit der von ihm geschaffenen Ganymed-Gruppe (W. Fuchs in: Helbig<sup>4</sup> I 419 f. Nr. 528), vgl. etwa Arndt-Lippold a.O.; Lippold, Handb. 269; W. Fuchs in: Helbig<sup>4</sup> IV 256 Nr. 3284; von der Komposition des Ganymed ist die Mänade Albani jedoch grundverschieden.
- 5 Bisher scheint vor allem die suggestive Wirkung der neuzeitlichen Ergänzung des hochgestreckten linken Arms für die Rekonstruktion des angenommenen Originals bestimmend gewesen zu sein; vgl. z. B. die gleichlautenden Texte in Helbig<sup>3</sup> II 436 Nr. 1886 und Helbig<sup>4</sup> IV 256 Nr. 3284 (W. Fuchs).
- 6 Einiges dazu bei G. Kraemer, Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst. Nachr. Gesellsch. Wiss. Gött. (1927 Heft 1) bes. 11 ff.; R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik. Röm. Mitt. 2. Erg. (1931) 82 Taf. 33,2 85 Taf. 31,3; G. Säflund, Aphrodite Kallipygos (1963) 43 Abb. 29a; A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit (1976) 96 mit Anm. 323c Taf. 43 Abb. 227; K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988) passim. – Zum Bewegungsrhythmus der Mänade Albani auch B. Schröder, Die Victoria von Calvatone. 67. Berl. Winckelm.-Progr. (1907) 8 f.
- 7 W. Fuchs in: Helbig<sup>4</sup> IV 256 Nr. 3284 versteht die Mänade Albani als »späthellenistische Umbildung einer tanzenden Mänade des Meisters (sc. Leochares)«, dazu oben Anm. 4. – Nach Chr. Dierks-Kiehl, Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts (1973) 7 handelt es sich dagegen »wohl um eine vorwiegend römische Arbeit«. Eine Begründung ihrer Aussage fehlt.
- 8 Dasselbe gilt in größerem Umfang offenbar für die Bildtradition römischer Thiasosgestalten überhaupt; dazu H.-U. Cain, Röm. Marmorkandelaber (1985) bes. 138. – Motivisch gut vergleichbar ist, bis auf die seitenverkehrte Armhaltung, ein auf dionysischen Sarkophagen häufiger belegter Mänadentypus; zu diesem F. Matz, Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 1 (1968) 37 Nr. TH 45 mit Abb.
- 9 Vgl. z. B. die entsprechenden Gewandpartien einer Bildnisstatue frühtraianischer Zeit in A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (1957) 45 Nr. 49 Taf. 32 Abb. 49c; H.-J. Kruse, Röm. weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. (1975) 113 f. 325 f. Nr. D2 Taf. 42.
- 10 Vgl. z. B. die Gewandbildung vor dem linken Oberschenkel einer Bildnisstatue traianischer Zeit in EA. 2724 (P. Arndt – G. Lippold); Kruse a.O. 115. 327 f. Nr. D6. – s. auch die Gewandbehandlung vor dem Brustbein einer der traianischen Bildnisstatuen der Loggia dei Lanzi in C. Gasparri, Arch. Anz. 1979, 527 Abb. 5–6.
- 11 Vgl. z. B. die Eindellung vor der rechten Brust an der traianischen Bildnisbüste in R. Calza, I ritratti. Scavi di Ostia V 1 (1964) 62 Nr. 94 Taf. 55. – Eben solche Eindellungen zeigt eine der Dakterstatuen aus rotem ägyptischen Porphyrt über und neben ihrem rechten Knie in R. Delbrueck, Ant. Porphyrtwerke (1932) 43 ff. Taf. 3B; zur Datierung auch R. M. Schneider, Röm. Mitt. 97, 1990 (im Druck).
- 12 Zur Paionios-Nike besonders A. H. Borbein, Jahrb. d. Inst. 88, 1973, 165 ff. Abb. 89–90; T. Hölscher, Jahrb. d. Inst. 89, 1974, 70 ff. Abb. 1–3; R. Lullies, Griech. Plastik<sup>4</sup> (1979) 95 f. Taf. 176; A. Gulaki, Klassische und klassizistische Nikedarstellungen (1981) 41 ff. Abb. 17–18; B. S. Ridgway, Paul Getty Mus. Journ. 12, 1984, 48 f. Abb. 14.
- 13 Hölscher a.O. bes. 76 mit Anm. 17. 100 mit Anm. 137.
- 14 Vgl. z. B. K. A. Neugebauer, Studien zu Skopas (1913) 11 ff. Taf. 1,1 (Nike?) -3; L. Curtius, Städel Jahrb. 3, 1924, 177 Abb. 138. 193; Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia. Ausst.-Kat. Palazzo dell'Archiginnasio Bologna I (1964) Taf. 34 Abb. 71. ebenda II (1965) 282 Nr. 386; A. Leibundgut, Die röm. Bronzen in der Schweiz II. Avenches (1976) 46 ff. Nr. 30 Taf. 32–34 (mit weiteren Beispielen); N. Yalouris, Arch. Deltion 22, 1967 (1976) 133 ff. Nr. 1 Taf. 22–24; J. Inan, Roman Sculpture in Side (1975) 133 ff. Nr. 64/65 Taf. 64. 168 ff. Nr. 94 Taf. 79,1; A. F. Stewart, Skopas of Paros (1977) 9 ff. Nr. 1–3. 59 ff. Taf. 1–3 (Nike?) Dazu R. Stupperich, Gnomon 52, 1980, 281; C. Reinsberg, Studien zur hellenistischen Toreutik (1980) 177 ff. 326 f. Nr. 68 Abb. 99; Gulaki a.O. 74 ff. Abb. 28–29 (Nike?). 179 f. Abb. 129 u. 133; S. Diebner, Riv. di Arch. 6, 1982, 53. 56 f. mit Anm. 25 Nr. 2 Abb. 3. 64 zu Nr. 34 Abb. 42 u. 133; E. Simon, Augustus (1986) 131. 134 Abb. 178; M. T. Marabini (Entblöbungen »chiasmisch«); E. Simon, Augustus (1986) 131. 134 Abb. 178; M. T. Marabini Moevs, Boll. d'Arte 72 Nr. 42, 1987, 28 f. Abb. 54; W. Binsfeld – K. Goethert-Polaschek – L.

- Schwinden, Katalog der röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier I (1988) 170 Nr. 341 Taf. 82 (Variante, beide Beine unbedeckt); P. Danner, Griech. Akrotere der archaischen und klassischen Zeit. Riv. di Arch. Suppl. 5 (1989) 20 Nr. 113a Taf. 14. 20 Nr. 120 Taf. 13. 27 Nr. 168 Taf. 29. 45 f.
- <sup>15</sup> s. Anm. 4.
- <sup>16</sup> Vgl. z. B. L. B. Lawler, *Am. Acad. Rome* 6, 1927, 69 ff. Taf. 17,3; J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters I<sup>2</sup>* (1963) 64 Nr. 103; nur Unterschenkel mit Kniezone entblößt in L. D. Caskey – J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston III* (1963) 10 ff. Nr. 118 Taf. 68. 13 Nr. 120 Taf. 69 und G. Ferrari, *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico* (1988) 39 ff. Nr. 7 Taf. 14,1; zur Ikonographie der Mänaden dieser Epoche allgemein A. Schöne, *Der Thiasos* (1987). – Spätere Beispiele in Br. Br. 599, S. 11 ff. Abb. 8/11 (F. Hauser); Poulsen, *Cat. Carlsb. Glypt.* 568 Nr. 795; Matz a.O. 27 Nr. TH 21 (64). 28 Nr. TH 23 (164). 32 Nr. TH 31. 32 Nr. TH 32 (213). 34 Nr. TH 37. 35 Nr. TH 38 (139). 36 Nr. TH 42. 37 Nr. TH 45; P. E. Arias – E. Cristiani – E. Gabba, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità I* (1977) 155 f. Nr. C24 Taf. 100 (links oben); Lullies a.O. 108 Taf. 205 (dazu H. Protzmann, *Antike Welt* 12, 1981 Nr. 4, 34 ff. mit Abb.); Cain a.O. 130 f. Mänade 14 Beilage 13; M. Donderer in: *Zu Alexander d. Gr. Festschr. G. Wirth* (1988) 781. 785 f. Abb. 1.
- <sup>17</sup> L. Urlichs, *Ann. dell'Inst.* 11, 1839, 73 ff. Taf. B; A. Conze – O. Puchstein, *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke. Königliche Museen zu Berlin* (1891) 7 Nr. 5; H. Bulle in: *Roschers Mythol. Lex.* III 1 (1897–1902) 357 f. s. v. Nike; Helbig<sup>2</sup> II 48 zu Nr. 836; B. Schröder, *Die Victoria von Calvatone*. 67. *Berl. Winckelm.-Progr.* (1907); K. A. Neugebauer, *Bronzen. Führer durch das Antiquarium I. Staatl. Museen zu Berlin* (1924) 7 Saal I; G. A. Mansuelli, *Riv. Ist. Naz. Arch. N. S.* 7, 1958, 103 f. Abb. 59; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 36 f. Taf. 5; Th. Kraus (Hrsg.), *Das röm. Weltreich. Propyl. Kunstgesch.* 2 (1967) 247 Taf. 271 (H. Sichtermann); G. Pontiroli, *Catalogo della sezione archeologica del Museo Civico »Ala Ponzone« di Cremona* (1974) 43 ff. Nr. 1 Taf. 1; A. Oettel in: K. Stemmer (Hrsg.), *Kaiser Marc Aurel und seine Zeit. Ausst.-Kat. Abguß-Sammlung antiker Plastik Berlin* (1988) 82 Nr. G1 (dazu Anm. 19).
- <sup>18</sup> Der unter dem Pantherfell zu erwartende Überschlag ist auf den publizierten Ansichten der Figur nicht zu sehen.
- <sup>19</sup> Jetzt spricht auch Oettel a.O. 82 Nr. G1 der Mänade Albani den Vorbildcharakter für die Victoriastatue ab.
- <sup>20</sup> Hölscher a.O. 37 zu der ursprünglich vielleicht sogar flügellosen Siegesgöttin (vgl. ders. a.O. 36 Anm. 218). – Oettel a.O. 82 Nr. G1 hält den von Hölscher begründeten Bezug für weniger wahrscheinlich. Er versteht das Pantherfell eher als geographischen Hinweis auf Armenien. Der ebenso dionysische wie auf den Ostenweisende Charakter des Pantherfells als erklärendes Attribut der Victoria auf dem Globus spricht jedoch angesichts der starken ikonographischen Überschneidungen von Nike- bzw. Victoria- und Mänadenikonographie auch ohne das genaue Zitat eines bestimmten statuarischen Mänadentypus deutlich für die enge inhaltliche, der römischen Kaiserpropaganda unmittelbar geläufigen Angleichung zwischen dem historischen Sieg über den Orient und dem mythischen Triumph des Dionysos über Indien. Diese Aussage der Siegesgöttin von Calvatone stützt auch ein bisher stets unberücksichtigt gebliebenes Zeugnis: Polyainos eröffnet seine Strategika, die er Marcus Aurelius und Lucius Verus aus Anlaß des 162 n. Chr. ausgebrochenen Partherkrieges widmet, programmatisch mit dem legendären Siegeszug des Dionysos durch den Orient.
- <sup>21</sup> Vgl. H. S. Versnel, *Triumphus* (1970) bes. 16 ff. 235 ff. (dazu wichtig L. Bonfante Warren, *Gnomon* 46, 1974, 574 ff.).
- <sup>22</sup> Dazu F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 1* (1968) 37 Nr. TH 45. – Zu dem übernommenen Niketypus hellenistischer Zeit C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik* (1980) 177 ff. bes. Abb. 99. – Mit der Mänade Albani ist das Statuenfragment zweier Oberschenkel aus Ostia (D. Vaglieri, *Not. Scavi* 1910, 167 f. Abb. 1) unmittelbar verbunden worden, vgl. Helbig<sup>3</sup> II 436 zu Nr. 1886; Lippold, *Handb.* 269 Anm. 17. Allgemeine ikonographische Übereinstimmungen sind zweifellos gegeben, ebenso aber auch deutliche typologische Unterschiede. In unserem Zusammenhang ist aufschlußreich, daß das Bruchstück als Rest einer Victoriastatue publiziert worden ist. Diese Deutung wird jetzt auch von A. Gulaki, *Klassische und Klassizistische Nikedarstellungen* (1981) 211 Abb. 186 für möglich gehalten.
- <sup>23</sup> P. Arndt – G. Lippold in: *EA.* 3539/40. – Zur Statue im Palazzo dei Conservatori Boll. *Mus. Com.* 8, 1880, 286 f. Nr. 3 (in Rom, via Principessa Eugenio/Esquilin nach freundlicher Aus-

- kunft von St. de Angeli und M. Cima wahrscheinlich am 16. 8. 1879 gefunden); H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum<sup>2</sup>* (1912) 376 f. Taf. 171; G. Lippold, *Röm. Mitt.* 33, 1918, 67 mit Anm. 3. 68 ff.; W. Klein, *Vom antiken Rokoko* (1921) 99 f. Taf. 1; G. Kraher, *Röm. Mitt.* 38/39, 1923/24, 157 f. 162; Stuart Jones, *Pal. Cons.* 146 ff. Nr. 31 Taf. 53 (der Hinweis auf G. Fiorelli, *Not. Ssevi* 1879, 67 ist falsch); G. Kraher, *Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst. Nachr. d. Ges. d. Wiss. Göttingen* 1927 Heft 1, 10; ders., *Archaeologiai Értesítő* 41, 1927, Abb. 7a–c. 256 f.; J. D. Beazley – B. Ashmole, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period* (1932) 74 Abb. 151. 156; L. Alscher, *Griechische Plastik IV. Hellenismus* (1957) bes. 30 f. Abb. 6; T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (1960) 43 zu Taf. 41; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age<sup>2</sup>* (1961) 40 f. Abb. 101; K. Parlasca, *Jahrb. d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz* 8, 1961, 84 Anm. 4. 90 ff. Taf. 39. 40, 1. 41, 1. 42, 1–2; H. v. Steuben in: *Helbig<sup>4</sup> II* 301 f. Nr. 1480; R. Lullis in: K. Schefold (Hrsg.), *Die Griechen und ihre Nachbarn. Propyl. Kunstgesch.* 1 (1967) 201 f. Taf. 142; P. E. Arias, *Scultura greca* (1969) 252. 254. 266 Abb. 326; A. W. Lawrence, *Greek and Roman Sculpture<sup>2</sup>* (1972) 216 Taf. 60a; A. F. Stewart, *Am. Journ. Arch.* 82, 1978, 478 ff. Abb. 6–8; R. Lullies – M. Hirmer, *Griech. Plastik<sup>4</sup>* (1979) 137 Taf. 282; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen<sup>3</sup>* (1983) 277 f. Abb. 307/308; H. Rühfel, *Das Kind in der griech. Kunst* (1984) 243 ff. Abb. 104; J. J. Pollit, *Art in the Hellenistic Age* (1986) 57 Abb. 51.
- <sup>24</sup> Zweifel bei Lippold a.O. 67 Anm. 3 und Arndt-Lippold a.O.; diese sind nach der Autopsie von St. de Angeli, der die durch den Hals verlaufende Bruchstelle daraufhin noch einmal untersucht hat, jedoch unberechtigt; ihm danke ich für seine Hilfe herzlich.
- <sup>25</sup> Auch die antiken Partien des Haarknotens der Replik im Konservatorenpalast stimmen mit dem besser erhaltenen des Kopfes Albani überein.
- <sup>26</sup> Vgl. dazu die Interpretation von Winckelmann, *Werke V* 253 § 23, der irrtümlich noch die antike Zusammengehörigkeit von Kopf und Mänadenstatue vorausgesetzt hat.
- <sup>27</sup> Lit. oben Anm. 23; für die Spätdatierung besonders Klein a.O. 99 f.; Parlasca a.O. 90 ff.; v. Steuben a.O. 302 Nr. 1480; Lullies a.O. 201 f. Taf. 142; Lullies-Hirmer a.O. 137 Taf. 282.
- <sup>28</sup> Dieser Befund gilt nicht nur für den Kopf Albani, sondern auch für die Replik Konservatorenpalast, wie die Schattierungen der von oben beleuchteten Aufnahme in Parlasca a.O. Taf. 42,2 (beste publizierte Vorderansicht des Kopfes) deutlich zeigen.
- <sup>29</sup> Ebenso trotz abweichender Frisur der Kopf der Bronzereplik des sitzenden Mädchens in Paris, vgl. Dohrn a.O. 43 mit Anm. 102 Taf. 41, 1–2.
- <sup>30</sup> s. z. B. den entschieden breiter, fleischiger und rundlicher gebildeten »Kybelekopf« in Kopenhagen, der zu einem verwandten Werk aus der Zeit um 300 v. Chr. wie die mit dem sitzenden Mädchen immer wieder verglichene Tyche von Antiochia gehört haben muß; Dohrn a.O. 37 f. Taf. 29, 1–2; ganz anders etwa auch die »offenen«, stark nach vorne drängenden Gesichtsformen des Mänadenkopfes aus der wohl dem beginnenden Späthellenismus entstammenden Gruppe »Aufforderung zum Tanz«: zuletzt D. M. Brinkerhoff, *Am Journ. Arch.* 69, 1965, 25 ff. (die von ihm vorgeschlagene Datierung in hochhellenistische Zeit m. E. unzutreffend); D. Kent Hill, *Ant. Kunst* 17, 1974, 107 f. Taf. 24, 1 u. 3; G. Traversari, *La statuarìa ellenistica del Mus. Arch. di Venezia* (1986) 70 ff. Nr. 22 mit Abb.
- <sup>31</sup> Dazu mit weiterer Lit. H. Büsing, *Marb. Winckelm.-Progr.* 1971/72, 67 ff. Taf. 6, 3–4 (datiert das Vorbild – m. E. tendenziell richtig, wenn auch etwas zu früh – in die Mitte des 3. Jhs. v. Chr.; die Deutung auf Pan überzeugt mich nicht); N. Himmelmann, *Drei hellenistische Bronzen in Bonn. Abh. d. Akad. d. Wiss. u. Lit. Mainz* (1975 Nr. 2) 20.31 (3. Jh. v. Chr.); Chr. Vorster, *Griech. Kinderstatue* (1983) 234 (1. Hälfte, spätestens Mitte 3. Jh. v. Chr.); P. C. Bol in: ders. – Th. Weber, *Bildwerke aus Bronze und Bein aus minoischer bis byzantinischer Zeit. Antike Bildwerke II. Liebieghaus Frankfurt* (1985) 116 ff. Nr. 58 (Mitte 2. Jh. v. Chr.). – Ansätze dieser Gestaltungsweise zeigt schon der etwas früher entstandene Kopf des Mädchens von Antium, vgl. Alscher a.O. 41 ff. bes. 45 Abb. 11c; E. Simon, *Gymnasium* 84, 1977, 359 ff.; Giuliano, *Mus. Naz. I* 1, 186 ff. Nr. 121 mit Abb. (L. de Lachenal).
- <sup>32</sup> Eine Datierung in die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. vertritt jetzt auch Vorster, a.O. 205 mit Anm. 699 (S. 317); M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst* (1986) 30 f.
- <sup>33</sup> Vgl. z. B. A. Carandini, *Vibia Sabina* (1969) 181 f. Nr. 43 Abb. 208/09. 183 Nr. 44 Abb. 212–214. 189 f. Nr. 55 Abb. 235/36; Fittschen-Zanker III 10 ff. Nr. 10 Taf. 12.
- <sup>34</sup> s. die Beispiele in Anm. 33.
- <sup>35</sup> Vgl. z. B. Carandini a.O. 189 f. Nr. 55 Abb. 235/36; Fittschen-Zanker III 10 ff. Nr. 10 Taf. 12.

- <sup>36</sup> Vgl. z. B. M. Wegner, Hadrian (1956) 108 Taf. 5b; Carandini a.O. 181 f. Nr. 43 Taf. 208/09; H. Oehler Foto + Skulptur. Ausst.-Kat. Röm.-Germ. Mus. Köln (1980) 74 Nr. 68 Taf. 33 (dazu Fittschen-Zanker I 44 zu Nr. 46 Replik 2).
- <sup>37</sup> L. Alscher, Griechische Plastik IV. Hellenismus (1957) 31; weitere Lit. in Anm. 23.
- <sup>38</sup> Zu dieser oben Anm. 29.
- <sup>39</sup> Vgl. die Beispiele in K. Parlasca, Jahrb. d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz 8, 1961, bes. 84 f. 92 f. Taf. 38,3. 40,2. 41,2; W. Binsfeld – K. Goethert-Polaschek – L. Schwinden, Katalog der röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier. Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland IV 3 (1988) 43 f. zu Nr. 69 Taf. 19.
- <sup>40</sup> Lippold, Handb. 297; vgl. schon ders., Röm. Mitt. 33, 1918, 68; ähnlich auch A. W. Lawrence, Greek and Roman Sculpture<sup>2</sup> (1972) 216 Taf. 60a.
- <sup>41</sup> Zur Stadtgöttin mit weiterer Lit. T. Dorn, Die Tyche von Antiochia (1960); Parlasca a.O. 84 ff.; Simon a.O. 351 ff.; J.-Ch. Balty in: LIMC I (1981) 840 ff. s. v. Antiocheia; B. S. Ridgway in: Festschr. N. Himmelmann. Bonn. Jahrb. Beih. 47 (1989) 265 f. 269 f.
- <sup>42</sup> Dazu besonders H. Rühfel, Das Kind in der griech. Kunst (1984) 247.
- <sup>43</sup> Zur Alterscharakterisierung Rühfel a.O. 246 f.
- <sup>44</sup> Zu dieser RE VII A 2 (1948) bes. 1660 ff. s. v. Tyche (G. Herzog-Hauser); H. Herter, Tyche in: Kleine Schriften (1975) 88 ff.; vgl. auch T. Hölscher, Antike Kunst 28, 1985, 130; ders., Röm. Bildsprache als semantisches System. Abh. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. (1987 Nr. 2) 24 ff.

R. M. Schneider



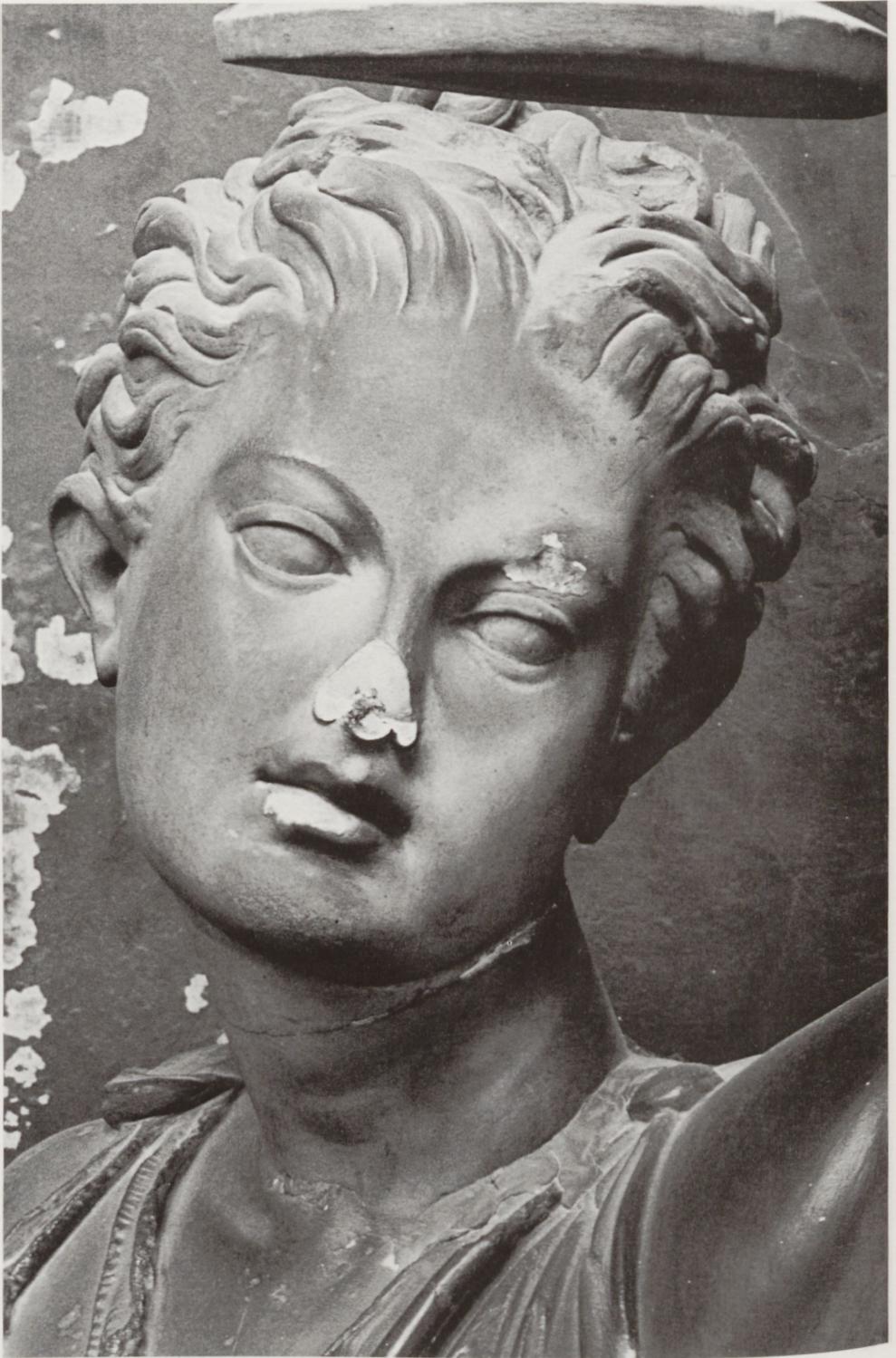


Kat.-Nr. 231



Kat.-Nr. 231







6 Kat.-Nr. 231



Kat.-Nr. 231