

510. Kniefälliger Atlas trägt den Zodiacus

Taf. 212–214

H einschließlich Basis und Adler 195 cm, H des Antiken 39 cm, T des Antiken (Atlaskopf – Rückseite Zodiacus) 29,5 cm, B des Antiken 69 cm.

Marmor.

Ergänzungen Atlas: die felsig ausgestaltete Basis mit den Beinen und dem gesamten Unterkörper des Atlas einschließlich der hinter ihm angebrachten Pfeilerstütze bis unmittelbar oberhalb des Rippenbogens (hier horizontaler Schnitt); der rechte Arm bald nach Ansatz mit dem daran angrenzenden Rand des Zodiacus, dem untersten Teil des vertikalen Kastenprofils und der rechten Hand; Ausflickungen im linken Ellenbogen; Ring- und kleiner Finger der linken Hand; am Kopf die Nase mit einem großen, bis zum Haaransatz reichenden Flicken in der Stirnmitte (die rechte Begrenzung dieses Flickens umfaßt den innersten Winkel von Auge und Braue, steigt darüber annähernd senkrecht auf, die linke Bruchlinie führt von der Karunkel bis etwa zur Mitte der Augenbraue diagonal und dann etwa vertikal nach oben); die als horizontaler Abschluß über das vordere Bildfeld des Kastens hinausragende Hohlkehle.

Ergänzungen Zodiacus: Antik ist nur das erste Bildfeld jeweils links und rechts von dem im Rücken des Atlas verankerten Kasten. Links verläuft der Bruch mitten durch die Standleiste der nackten männlichen Figur, an der die in den Mantel gehüllte linke Hand sowie der rechte Unterarm mit Ellenbogenzone, Hand und Griff der Waage ergänzt sind; neuzeitlich ist hier ferner ein längsrechteckiger, etwa bis zur linken Hand des Waagenträ-

gers hinaufreichender Flecken im oberen Rand des Bildfeldes. Oberhalb der Standleiste verläuft der Bruch zunächst diagonal nach rechts oben in das konkave Innenfeld des Zodiacus, steigt dort etwa bis zur Höhe der Adlerbeine neben der Iuppiter-Statuette an, knickt an dieser Stelle im 90°-Winkel nach rechts hin ab und erstreckt sich hinter dem Göttervater bogenförmig nach rechts unten. Auf der anderen Seite der Sitzfigur kommt der Bruch in Höhe der halben Basis wieder hervor, führt in leichtem Schwung nach oben und bricht bald danach scharf nach unten hin um, so daß er annähernd vertikal auf den oberen Rand des Pfeilers trifft, der neben dem Tierkreiszeichen der Jungfrau steht. Von hier aus verläuft der Bruch entlang der linken Außenkontur der Jungfrau nach oben bis auf den Scheitelpunkt des Kopfes und von dort in leichtem Schwung zum äußeren Rand des Zodiacus. An der Jungfrau sind ergänzt der Kopf, die über das Haupt kommenden Teile des geblähten Mantels, der rechte Unterarm mit der Hand und mit einem kleinen Stück der gleich ober- und unterhalb daran angrenzenden Mantelfalten. Hinten ist der Marmordiskus von dem neuzeitlichen Restaurator gleichmäßig abgespitzt, vorne die antike Oberfläche meist stark verrieben.

Inv.-Nr. 684

Morcelli Nr. 178; G. A. Guattani, *Monumenti antichi inediti per l'anno 1786* (Luglio), 53ff. Taf. 3; Morcelli-Fea Nr. 173; Zoega II 271ff. Taf. 108; Platner-Bunsen 499f.; D. Raoul-Rochette, *Mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas* (1835) 65. 67f.; E. Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden*, *Abh. d. Königl. Akad. d. Wiss. Berlin* (1838) 36 Nr. 2; E. Braun, *Die Ruinen und Museen Roms* (1854) 712f. Nr. 116; C. O. Müller-F. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst II* (1856) Nr. 823 Taf. 64; R. Gaedechens, *Der marmorne Himmelsglobus des Fürstlich Waldeckischen Antikenkabinetts zu Arolsen* (1862) 8. 35 Nr. 3; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 684; Helbig¹ II Nr. 843; Reinach, *stat. II* 2, 424 Nr. 4; G. Thiele, *Antike Himmelsbilder* (1898) 25f. Abb. 3; Helbig² II Nr. 894; Helbig³ II Nr. 1929; P. Arndt-G. Lippold in: *EA* 4319; H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 94ff. Abb. 67; C. Vermeule, *Am. Journ. Arch.* 59, 1955, 260; H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961) 143; H. von Einem, *Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel* (1962) 39 Abb. 42; N. Glueck, *Deities and Dolphins* (1966) 111 Taf. 49a; 433f.; H. G. Gundel in: *Enc. Arte Ant. VII* (1966) 1276 Abb. 1409; 1281 s.v. Zodiaco; H. v. Gall, *Jahrb. d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz* 15, 1968, 102f.; H. G. Gundel in: *RE X A* (1972) 628 XIII Nr. 49 s.v. Zodiakos; D. Willers in: Helbig⁴ IV 331f. Nr. 3355; A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977) 182 Anm. 236; A. Alföldi, *Aion in Mérida und Aphrodisias* (1979) 4 Taf. 8 (gute Abb.); Documenti 281 Nr. A 178 (= Nr. 90); P. Herz, *Bull. Com.* 1980/81, 150f. Taf. 62, 2; *Forschungen* 355 Nr. A 178 (A. Allroggen-Bedel); 416 Nr. I 178 (C. Gasparri); L. Musso, *Manifattura sontuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabagio* (1983) 45; *dies., Riv. Ist. Arch.* 3. Ser. 6/7, 1984, 174; J. Arce-L. J. Balmaseda in: *LIMC III* (1986) 9 Nr. 37 Taf. 10 s.v. Atlas; R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 48 Anm. 233; H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 105f. 219f. Nr. 49 mit Abb.

Das ikonographisch im ganzen einmalige, in seinen antiken Einzelteilen jedoch geläufige Bildwerk ist erstmalig in dem Inventar von Stefano Morcelli erwähnt und sachlich richtig beschrieben: »Disco del Zodiaco con Giove in mezzo e

un'aquila di sopra, sostenuto da un Atlante.«¹ Ursprünglich befand sich die Gruppe in dem zweiten der vier »Gabinetti«, die hinter dem sog. Tempel der ephesischen Artemis lagen und heute als »Galleria della Leda« bezeichnet werden². Hier standen die verschiedensten Antiken dicht gereiht wie in einem Museum³. Der antike Kern des Zodiacus Albani⁴ besteht aus der Oberkörperbüste des Atlas, aus dem jeweils ersten Bildfeld des Tierkreises zu seiten der hinter der Trägerfigur aufragenden Konsole und aus der inneren Bodenfläche des Tondo. Aus diesem Befund ergaben sich eindeutige Anhaltspunkte für den neuzeitlichen Bildhauer: 1. die unter der Last des Himmelskreises sich zusammenkrümmende Trägerfigur kann nur gekniet haben; 2. der Zodiacus mit dem konkaven clipeus war in seiner Grundform und in der Abfolge der Tierkreiszeichen festgelegt; 3. in der Mittelnische des Tondo stand ursprünglich ein Gegenstand, am ehesten wohl ein rundplastisches Bild. An seine Stelle hat der Restaurator die antike und thematisch passende, aber nicht zugehörige Iuppiter-Statuette gesetzt (s. u.). Allein nach neuzeitlichen Vorstellungen sind folgende Antiken in die Rekonstruktion miteinbezogen worden: der den Zodiacus bekrönende Adler (s. u.);⁵ zwei Bronzemünzen mit Bildnistypen des Antinoos, die in die Frontseite der modernen Felsenbasis eingelassen sind (s. u.); zwei darunter gelegte Fragmente einer flachen Marmorplatte, deren äußerer Rand ein miniaturhafter Jagdfries schmückt (s. u.). Im ganzen ist somit ein neues repräsentatives Monument entstanden, daß in der gezielten Zusammenfügung verschiedenster römischer Bildwerke nicht nur das Antikenverständnis, sondern auch die intellektuelle Höhenlage von Ergänzter, Auftraggeber und Publikum anschaulich bezeichnet⁶. Wann das vielschichtige Pasticcio geschaffen wurde, ist nicht bezeugt.

Vor einem mächtigen, annähernd quadratischen Pfeiler erscheint in Frontalan-sicht eine kleine, fast rundplastisch wiedergegebene nackte Figur. Sie trägt mit angewinkelten Ober- und zur Seite gestreckten Unterarmen einen großen clipeus. Seinen unteren Pol markiert ein viereckiger Kasten, der vor den rückwärtigen Mittelpfeiler tritt und im Rücken des Trägers verankert ist. Der wuchtige Kasten überragt den Diskus leicht. Die zwei antiken Friessegmente zu Seiten des Kastens belegen, daß der Tondo auch ursprünglich von einem in Bildfelder unterteilten Zodiacus mit den figürlichen Reliefs der zwölf Tierkreiszeichen gerahmt worden ist. Die originalen Reste im unteren Segment der Himmels-scheibe sichern, daß ihr Grund glatt und konkav eingewölbt gewesen ist, so wie es die Ergänzung zeigt. Genau über bzw. hinter der planen Kastenoberfläche ist eine Nische von annähernd rechtwinkeligem Grundriß in den Scheibengrund eingetieft.

Unter der schweren Bürde ist der Oberkörper der Trägerfigur stark gebeugt. Der Eindruck von erdrückender Last wird durch die pathetische »Gegenbewegung« des scharf ins linke Profil und schräg nach rechts oben herumerissenen Kopfes weiter gesteigert. Bei dem nackten Himmelsträger handelt es sich um den urgewaltigen Atlas, den seit altersher Vollbart und langgelocktes Haar charakterisieren⁷. Rechts züngelt das Haupthaar wild gegen den rückwärtigen Kasten. Die abrupte Kopfdrehung wird dadurch in ihrer Dynamik weiter betont. Auf dem Haupt trägt der Titane eine wulstartige Binde, die durch schräge Einritzungen an

der Oberfläche strukturiert ist⁸. Sein Mund ist vor lauter Anstrengung weit geöffnet, die Gesichtsoberfläche in affektbetonter Steigerung bewegt durchmodelliert.

Nach dem Willen des Zeus mußte Atlas das kosmische Firmament in ewiger Strafe tragen, weil er am Aufstand der Titanen gegen die göttliche Herrschaft im Himmel teilgenommen hatte⁹. In der römischen Bildkunst hat der Himmelsträger Atlas seinen Bußdienst grundsätzlich kniefällig zu verrichten, jedoch nicht einfach mit beiden Beinen, sondern in wirkungsbetonter Gegenläufigkeit: Während ein Bein am Boden kniet, ist das andere aufgestellt¹⁰. Entsprechend schreibt Philostrat über ein Bild, das Atlas als Himmelsträger zeigt: »Herakles sah Atlas gebeugt, niedergedrückt, auf ein Knie gesunken und nur noch mit einem Rest von Kraft zum Stehen.«¹¹ Der neuzeitliche Bildhauer hat bei der Atlasfigur Albani nicht nur das allgemeine Motiv, sondern auch die spezifische Form des Kniens richtig ergänzt. In der römischen Repräsentationskunst ist diese Art des Kniens besonders für die Darstellung unterworfenen Barbaren typisch¹². Hier bezeichnet der Kniefall aber nicht nur den konkreten Akt der Unterwerfung. Auch jenseits der geschichtlichen Realität ist er ein Symbol für die ohnmächtige und verachtete Stellung der so Dargestellten¹³. Ähnliche Assoziationen gehen mit der Ikonographie des ausgreifenden Tragestatus' einher, der für kniefällige Giganten mit Schlangenbeinen seit spähellenistischer Zeit belegt ist¹⁴. Die Aspekte von Strafe und Unterwerfung sind auch mit dem Motiv des kastenartigen Auflagers im Rücken der Atlasfigur verbunden. Es erinnert unmittelbar an Darstellungen kniefälliger Barbaren, die einen darauf gestellten Gegenstand zu tragen hatten¹⁵.

Der im Rücken des Atlas verankerte Kasten ist von zwei nackten männlichen Idealfiguren verziert. Beide drängen in dynamischer Bewegung aus dem Bildfeld heraus, halten in den Händen eine Fackel, tragen über dem Kopf einen vierstrahligen Stern. Infolge der stürmischen Aktion flattern die Mäntel nach hinten und sind hier wie zwei geblähte Segel annähernd symmetrisch aufeinander bezogen. Während der eine Jüngling mit schräg nach oben gehaltener Fackel aufwärts stürmt, schwebt der andere mit schräg nach unten geneigter Fackel abwärts und blickt sich zu seinem Pendant hin um. Schon G. Zoega hat in den zwei Jünglingsfiguren das Zwillingsspaar von Morgen- und Abendstern erkannt, den zum Himmel aufsteigenden Phosphorus und den im Meer verlöschenden Hesperus¹⁶, der mal als Sohn, mal als Bruder des Atlas gilt¹⁷. An diese beiden Sternbilder schließen die Tierkreisbilder an. Auf Phosphorus folgt rechts die frontal stehende Virgo im Peplos¹⁸. Hinter ihrem auf das Zentrum des Tondo zugewandten Kopf bläht sich der von beiden Händen gehaltene Mantel nimbusartig auf. Links neben der Jungfrau steht ein Pfeiler, der ursprünglich vielleicht eines ihrer Attribute trug. An Hesperus schließt sich links der Waageträger an, ein bis auf den nach hinten flatternden Mantel nackter Jüngling¹⁹. Er strebt im Ausfallschritt auf den Mittelpunkt der konkaven Himmelsscheibe zu, hält in der gesenkten Rechten die Waage, während der linke Arm leicht vorgewinkelt und in den Mantel gewickelt ist. Das jugendliche Gesicht rahmen lange, in der Mitte gescheitelte Haare.

Bereits der neuzeitliche Bildhauer hat gesehen, daß sich aus der Position von

Jungfrau und Waage die fehlenden zwölf Tierkreiszeichen in ihrer Reihenfolge sicher ergänzen lassen. Auf die Jungfrau folgen Löwe, Krebs, Zwillinge, Stier und Widder, auf den Waagehalter Skorpion, Schütze, Steinbock, Wassermann und Fische. Durch die damit einhergehende Fixierung der Pole ist zugleich klar, daß der Zodiacus nicht beliebig, sondern gezielt auf die Jahreszeiten hin ausgerichtet worden ist. Im Zenith des Tierkreises steht das Frühlings-, im Nadir das Herbst-äquinoktium. Entsprechend weist der Morgenstern auf Frühling und Sommer, der Abendstern auf Herbst und Winter²⁰. So ist schon in der Komposition der enge Zusammenhang von kosmischer und irdischer Ordnung betont. Dieselbe Beziehung belegen römische Jahreszeiten-Sarkophage seit dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. Hier erscheinen die Bildnisbüsten der Verstorbenen häufig in clipei, die am Rand gelegentlich von den zwölf Tierkreiszeichen eingefasst sind²¹.

Stilistisch gehört der Zodiacus Albani etwa in die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Entsprechende Anhaltspunkte liefert vor allem der Kopf des Himmelsträgers. Bis auf den Atlas Farnese ist er das differenzierteste rundplastische Zeugnis der antiken Atlas-Ikonographie und in seiner emotionalen Dynamik deutlich an hellenistischen Kunstformen orientiert²². Der römische Zeitstil des Kopfes läßt sich gut mit Bildnissen des Antoninus Pius vergleichen. Dabei ergeben sich vor allem folgende Parallelen: die dicken, an der Oberfläche kräftig gestrählten Haarlocken, zwischen die mehrfach tief und leicht in die Länge gezogene Bohrspuren gesetzt sind²³; der zurückhaltend akzentuierte Augapfel mit seiner kleinen, punktförmig ausgebohrten Pupille, die knapp unterhalb des Oberlides sitzt²⁴; das scharf begrenzte und flach anliegende Unter- und das voluminöser vorgewölbte Oberlid²⁵; die eingerissenen Trennlinien zwischen den Bartlocken, die neben dem rechten Mundwinkel liegen²⁶. In die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. weist auch der Faltenstil der beiden Figuren des Zodiacus. Es handelt sich meist um wenige schwere, tief und kantig aus dem dicken Gewandstoff herausgearbeitete Falten, die sich zum Reliefgrund hin kreppe- bzw. tütenartig öffnen²⁷.

Im Zentrum der auf die irdischen Jahreszeiten hin ausgerichteten Himmels-scheibe hat auch ursprünglich ein rundplastisches Bild gestanden. Wegen der kleinen, fast quadratischen Grundfläche der Nische kommt hier nur eine Figur bzw. eine Büste in Frage²⁸, nicht aber, wie mehrfach vorgeschlagen, der den Sonnenwagen lenkende Sol²⁹. Eine solche Gruppe hätte so stark verkleinert werden müssen, daß sie als repräsentatives Mittelmotiv schon aus formalen Gründen auszuschneiden hat. Möglich wäre dagegen eine Darstellung des Sol allein³⁰ oder die einer anderen Gottheit³¹. Die aus dem antiken Kern des Denkmals ableitbaren Hinweise auf das ursprüngliche Bildthema im Zentrum führen jedoch in eine andere Richtung. Die bisherige Analyse hat ergeben, daß alle Einzelmotive des anspruchsvollen, gedanklich genau durchkonstruierten Denkmals einen gemeinsamen Sinnzusammenhang bilden: Einerseits verweist der als Himmelsträger dienende Atlas auf den universalen Triumph der Ordnung über das Chaos, andererseits manifestiert sich in der polaren Ausrichtung des Zodiacus die enge Beziehung der Ordnung von Kosmos und Erde. In diesem Kontext muß sich auch das zentrale Hauptmotiv erklärt haben, das den formalen

Mittel- und inhaltlichen Bezugspunkt der Gesamtkomposition markiert. Zwei Bildthemen sind hier besonders wahrscheinlich: entweder das Sitzbild des höchsten Gottes im Himmel, wie es der neuzeitliche Ergnzer vorgeschlagen hat, oder die Bildnisbuste bzw. Sitzfigur des obersten Herrschers auf Erden, d. h. eines römischen Kaisers, der nach der Principatsideologie den König der Götter in seiner Weltherrschaft vertritt.

Enge Parallelen zum Zodiacus Albani zeigen – vielleicht auch schon seinem Restaurator bekannte³² – Bronzemnzen des Antoninus Pius aus Nicaea³³ sowie des Severus Alexander aus Cyzicus³⁴ und Perinthus³⁵. Hier thront jeweils Iuppiter-Zeus im Zentrum eines wieder in einzelne Bildfelder unterteilten Tierkreises, dessen Pole – mit Ausnahme der Prägung von Cyzicus³⁶ – ebenfalls auf das Herbst- und Frhlingsquinoktium bezogen sind.

Aber auch für das Kaiserbildnis bzw. die Sitzfigur des Princeps im Zodiacus gibt es deutliche Anhaltspunkte. Einen ersten Hinweis liefert das Fragment einer Terrakottaplatte in Paris³⁷. Hier stand im weggebrochenen Zentrum des ausschnittshaft erhaltenen Tierkreises ursprünglich vielleicht eine Darstellung des Traian, wie die eingeprägte Kaisertitulatur OPTIMO PR[incipi] anzudeuten scheint³⁸. Auf einem Bronzemedallion Hadrians umschließt der Tierkreis eine Sitzfigur im Iuppiterschema, möglicherweise einen Herrscher, in dem ebenfalls Traian vermutet worden ist³⁹. Mit demselben Kaiser sind zwei motivgleiche Gemmen verbunden⁴⁰. Sie zeigen im Mittelfeld des Zodiacus die fliegende Siegesgöttin über einem Triumphwagen⁴¹, der in gleicher Form auf 107 n. Chr. geprägten Denaren Traians erscheint⁴². Von besonderer Bedeutung sind mehrere festdatierte Inschriften aus Ostia. Sie belegen seit der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. einen höchst bezeichnenden Denkmaltypus für den Kaiserkult: Atlas trägt kniefallig einen clipeus, der die silberne Bildnisbuste entweder des Princeps oder eines seiner Angehörigen nimbusartig rahmt⁴³. Der dienstbar unterworfenen Titanensohn erklärt den von ihm gehaltenen clipeus eindeutig als Abbild des Himmelskreises⁴⁴, nicht aber als Darstellung der Erdscheibe⁴⁵. Als kniefalliger Träger der Himmelskugel ist Atlas schon seit der beginnenden Kaiserzeit ein politisches Bildzeichen, das unmittelbar auf den Princeps verweist⁴⁶. Wie geläufig der Himmelsglobus als Symbol der Weltherrschafts-Ideologie des römischen Kaisers gewesen ist, sollen zwei Denkmäler beispielhaft belegen. Aus claudischer Zeit stammt das sog. Kaiserrelief in Ravenna. Hier hat der Divus Augustus seinen linken Fuß auf einen mit drei Tierkreiszeichen geschmückten Himmelsglobus gesetzt, während er in seiner linken Armbeuge wohl den Blitz Iuppiters trug⁴⁷. Ähnlich eindeutig ist später die Aussage der kolossalen Commodus-Buste im Konservatorenpalast, die sich über einer mit Sternen und drei Tierkreiszeichen bedeckten Himmelskugel erhebt⁴⁸. Bildzeugnisse für die engen Beziehungen zwischen Kaiserbild und Zodiacus bzw. Himmelsglobus reichen bis in spätantike Zeit⁴⁹.

Hinter diesen Darstellungen steht ein klares ideologisches Konzept, das auf allgemeinen Vorstellungen im römischen Denken beruht: So wie der Kaiser zur Legitimation seiner politischen Macht die herrscherlichen Eigenschaften des

himmlischen Götterkönigs übernimmt, ohne selbst ein Gott zu sein, so entlehnt er von Iuppiter auch die Attribute, neben der Himmelskugel⁵⁰ vor allem den Adler, das Eichenlaub und das Blitzbündel. Der in Iuppiter selbst unangreifbar begründete Herrschaftsanspruch ist dadurch unmittelbar auf den römischen Kaiser übertragen⁵¹. Dabei bleibt trotz der Übertragung göttlicher Eigenschaften und kosmischer Symbole auf den Kaiser die letzte Distanz zwischen ihm und Iuppiter, zwischen dem menschlichen Abbild und seinem göttlichen Urbild zumindest in Rom grundsätzlich gewahrt. Daraus ergibt sich ein ideologisches Konzept, das einerseits die Grenzen für die Interpretation kosmischer Bezüge und Zeichen klar erkennen läßt, andererseits den engen, ja geradezu selbstverständlichen Zusammenhang zwischen der kosmischen Ordnung im Himmel und der politischen Ordnung auf Erden besonders betont⁵². Bezeichnenderweise läßt sich nicht mehr entscheiden, wer ursprünglich im Zentrum des Zodiacus Albani gestanden hat, der höchste Staatsgott oder der oberste Staatsmann in Rom.

Sitzfigur des Iuppiter mit nicht zugehörigem Silvanus(?) -Kopf

Taf. 212

H mit Basis 57,5 cm; H des antiken, aber nicht zugehörigen Kopfes 11 cm.
Marmor.

Ergänzungen Sitzfigur: der Hals zusammen mit dem daran anliegenden Teil des Mantels, der vorderen Brustpartie und einem Stück der am Hals angrenzenden rechten Schulter; der linke Unterarm einschließlich Hand und Szepter; am rechten Arm die Ellenbogenzone sowie Zeige-, Mittel- und Ringfinger; beide Knie; der vordere Teil des rechten Fußes und der Sandale. Am Adler ein größerer Teil des linken vorgestellten Beins, fast der gesamte linke Flügel (antik nur der innere Ansatz) sowie Brust, Hals und Kopf des Tieres. Oberfläche stark verrieben.

Ergänzungen Kopf: die Nase. Oberfläche sehr stark verrieben.

Eine männliche Figur sitzt in annähernd frontaler Ausrichtung auf einem lehnenlosen Stuhl, dessen vorderes rechtes Bein deutlich Spuren einer ornamentalen Ausschmückung erkennen läßt⁵³. Der Oberkörper ist rechts merklich gesenkt und drängt hier spürbar nach vorn. Entsprechend hängt der rechte Arm herab. Seine auf dem Schoß liegende Hand hält ein Blitzbündel. Der linke Oberarm ist erhoben. Seine Hand stützte sich wohl auch ursprünglich auf ein Szepter. Der rechte Unterschenkel ist leicht vor und nach innen gestellt, der linke tritt dahinter zurück. Bekleidet ist die Figur mit einem um Hüften und Beine geschlungenen Mantel. Das eine Ende fällt über den rechten Oberschenkel zwischen die Beine, das andere führt hinter der Figur hoch zur linken Schulter, kommt hier als schmaler Gewandstreifen nach vorne und läßt die ganze linke Flanke der sitzenden Gestalt verdeckt. An der linken Ecke des Sitzes hockt ein Adler.

Das in der rechten Hand liegende Blitzbündel und die allgemeinen Haltungsmotive der von der Forschung kaum beachteten Sitzfigur sichern die schon von Stefano Morcelli erkannte Deutung auf Iuppiter⁵⁴. In ihrem Grundschema folgt die Statuette dem berühmtesten Typus des Gottes in Rom, dem des Iuppiter

Optimus Maximus Capitolinus⁵⁵. Das Kultbild ist nach Bränden in spätrepublikanischer und flavischer Zeit dreimal erneuert worden. Seine einzelnen Fassungen waren typologisch aber wohl unmittelbar aufeinander bezogen und wichen offenbar nur in Details der Gewanddrapierung voneinander ab. Zwei formale Einzelheiten der Statuette Albani scheinen für das capitolinische Kultbild nicht belegt zu sein: 1. das rechte Bein ist anstelle des linken Beines vorgestellt⁵⁶; 2. das eine Ende des den Unterkörper verhüllenden Mantels fällt vom rechten – statt vom linken – Oberschenkel zwischen die Beine⁵⁷. Ähnliche ›Abweichungen‹ lassen sich auch bei anderen Iuppiterfiguren beobachten⁵⁸. Ansonsten entspricht der um beide Beine geschlungene Mantel der Statuette Albani weitgehend der Fassung der capitolinischen Statue, die nach B. H. Krause in spätrepublikanischer Zeit entstanden ist⁵⁹. Mit dieser ist wahrscheinlich auch der über die linke Schulter herabgeführte Mantel zu verbinden, wie H. G. Martin aufgezeigt hat⁶⁰. Die eher geringfügigen Unterschiede zwischen dem capitolinischen Iuppiter und der Götterfigur Albani gehen wohl darauf zurück, daß es bei dem bescheidenen kleinplastischen Werk nicht um eine möglichst getreue Kopie von einem der stadtrömischen ›Urbilder‹ ging. Bestimmend war vielmehr das Bestreben, die berühmte Iuppiterstatue auf dem Capitol in den allgemeinen Grundzügen ›erkennbar‹ zu zitieren und seine zentralen inhaltlichen Aussagen zu übernehmen⁶¹. Gerade in den ›Abweichungen‹ von dem Vorbild manifestiert sich der lebendige Vorgang und das zentrale Interesse an seiner Rezeption.

Insgesamt charakterisiert eine trockene holzschnittartige Arbeit den Oberflächenstil der kleinen Figur. Bohrspuren fehlen so gut wie ganz. Wenige kräftige, mal scharf abgekantete, mal eher dicklich-weich gebildete Hauptfalten gliedern den schweren Mantelstoff. Die nächsten Parallelen zu diesen Stilformen stammen aus traianischer Zeit⁶², in der auch die Iuppiter-Statuette gearbeitet worden sein dürfte⁶³.

Der nicht zugehörige Kopf ist später entstanden. Ihn kennzeichnen ein Kranz, der Vollbart sowie lange, in der Mitte gescheitelte und zu den Seiten gekämmte Haare. Bei der bis zur Unkenntlichkeit verriebenen Bekrönung handelt es sich wohl um einen Pinienkranz. Sollte diese Deutung zutreffen, so stammt der Kopf ursprünglich von einer Silvanus-Figur⁶⁴. Stilistisch gehört der Kopf in frühantoni-nische Zeit. Dafür sprechen vor allem die dicken, vom Gesicht durch gebohrte Unterschneidungen getrennten Haare⁶⁵ sowie die mehrfach tief und deutlich ausgezogenen Bohrspuren in den Locken⁶⁶.

Adler

Taf. 212

H 25,5 cm; H des Antiken 20,5 cm.

Marmor.

Ergänzungen: der Kopf, die Spitzen der Flügel, die Krallen mit den unbefiederten Beinen und dem unteren Ende der Flügel (horizontaler Bruchverlauf etwa in Höhe des einsetzenden Gefieders), der Schwanz.

Der hinten eher summarisch ausgearbeitete Adler läßt sich weder ikonographisch noch stilistisch mit dem Zodiacus Albani verbinden. Der Raubvogel steht in repräsentativer Vorderansicht und mit leicht gespreizten Schwingen vor dem Betrachter. Charakteristisch für seinen Stil ist das differenzierte Relief des Gefieders⁶⁷. Am Rumpf sind jeweils mehrere Federn in einzelne Büschel zusammengefaßt, die eigene, plastisch deutlich akzentuierte Volumina bilden und sich flockig über den ganzen Körper verteilen. Dadurch entsteht im Gefieder eine lebendige, gleichsam luftige ›Unruhe‹, die mit der strengen Ordnung der einzelnen Federn wirkungsvoll konkurriert. Innerhalb der einzelnen Büschel springen die Federn in leicht versetzten, annähernd regelmäßig angelegten sowie ganz flach und sorgfältig geschichteten Reliefstufen zurück. Dabei ist jede Feder durch gerade, schönlinige Ränder präzise definiert. Am Hals finden sich gelegentlich Bohrspuren, die vorsichtig einzelne Federbüschel trennen. Die beobachteten Stilelemente weisen zusammengenommen in das 1. Jahrhundert n. Chr., am ehesten in claudische bis frühflavische Zeit. Hier liefern die fast rundplastisch herausgearbeiteten Adler an den Ecken stadtrömischer Grabaltäre nicht nur enge, sondern auch gut datierbare Parallelen. Die nächsten Vergleiche bieten der aus claudischer Zeit stammende Altar des L. Faenius Favor in Leiden⁶⁸ und das etwas später entstandene Monument des M. Antonius Chrysogonus im Konservatorenpalast⁶⁹.

Bronzemünzen des Antinoos

Die antiken, in die neuzeitliche Felsenbasis siegelartig eingelassenen Bronzemünzen⁷⁰ lassen sich genau bestimmen. Es handelt sich nicht um Gepräge des Antoninus Pius, wie es zuerst bei Stefano Morcelli heißt⁷¹, sondern um Emissionen mit dem Portrait des Antinoos, die in Alexandria 134 und 136 n. Chr. ausgegeben sind⁷². Die Bildtypen der Münzen sind wohlbekannt und gehören zu einer Serie⁷³. Die etwas tiefer sitzende Münze zeigt – als Vorderseitenmotiv – die Bildnisbüste des Antinoos mit charakteristischer Langhaarfrisur und Hem-Hem-Krone nach links. Die Darstellung ist am linken Rand inschriftlich mit ANTINOOS erklärt. Die etwas höher angebrachte Münze überliefert das dazugehörige Rückseitenmotiv. Antinoos, hier als Hermes-Toth charakterisiert, sitzt auf einem nach rechts hin sprengenden Pferd, ist nur mit einer Chlamys bekleidet und trägt im rechten Arm ein Kerykeion.

Miniaturfries mit Jagdszene

Taf. 212

H 5,5 cm; L des größeren Fragments 30 cm; L des kleineren Fragments 5 cm.
Marmor.

Die neuzeitliche Felsenbasis mit der Trägerfigur des Atlas ruht auf zwei antiken Fragmenten eines nur 5,5 cm hohen Marmorpostaments von felsentypischer Oberflächenstruktur⁷⁴. Nach dem größeren Fragment auf der linken Seite waren die Ecken gerundet. Der Rand ist in voller Höhe von einem Relieffries geschmückt,

der sich ursprünglich wohl mindestens über drei Seiten erstreckt hat. Dargestellt ist eine von links nach rechts fortlaufende Jagdszene. Auf dem größeren Fragment erscheint vor einem Baum ein voran stürmender Hund. Ihm voraus eilt ein Mann mit Umhang; dieser hält einen ungestüm an der Leine zerrenden Jagdhund, der im Begriff ist, einem fortrennenden Hasen nachzustellen. Nach einem Baum kommt ein anderer Hund, der – diesmal durch einen Baum getrennt – einen fortspringenden Hirsch mit kleinem Geweih verfolgt. Davor erscheinen die Reste eines weiteren Baums. Das kleinere, ohne Anschluß auf der rechten Seite plazierte Fragment überliefert Spuren eines Baums und eines sich nach rechts bewegenden Mannes.

Das hier wiedergegebene Thema der Hasen- und Hirschjagd ist auf Denkmälern römischer Zeit gut bezeugt⁷⁵. Deutliche motivische und kompositorische Ähnlichkeiten zeigt etwa der Fries einer Hasenjagd auf einem Relieffragment in Bonn, das ursprünglich zu einem Grabmal gehört hat⁷⁶. Die ursprüngliche Funktion der flachen Marmorplatte mit der felsentartigen Oberflächenstruktur und dem winzigen Jagdfries ist ungeklärt, ebenso die Frage nach seiner Datierung.

¹ Morcelli Nr. 178.

² Vgl. A. Allroggen-Bedel in: *Antike Bildwerke* III 17.

³ Konzeption und Aufstellungskontext bespricht A. Allroggen-Bedel in: *Forschungen* 314f.; dies., *Antike Bildwerke* III 17ff. bes. 23, 26f.

⁴ Dieser erstmalig erkannt und annähernd richtig beschrieben bei Zoega II 271 ff. mit Taf. 108.

⁵ Allein von P. Arndt-G. Lippold in: EA. 4319 erwähnt und als antikes Werk erkannt.

⁶ Insgesamt erinnert die Aussage des ergänzten Bildwerks unmittelbar an das Programm des gemalten Planetenzyklus im Piano Nobile, dem nach E. Schröter, *Forschungen* 211ff. die Idee der Villa Albani als *imago mundi*, d. h. als Abbild des harmonisch geordneten Weltalls, zugrunde liegt.

⁷ Zu diesem mit weiterer Lit. B. De Grino-R. Olmos und J. Arce-L. J. Balmaseda in: *LIMC* III (1986) 2ff. s. v. Atlas.

⁸ Wohl kaum eine symbolische Andeutung des Wulstes, derer sich Träger schwerer Lasten bedient haben sollen, wie E. Braun, *Die Ruinen und Museen Roms* (1854) 712f. Nr. 116 behauptet. Dagegen schon C. O. Müller-F. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst* II (1856) Nr. 823.

⁹ Dazu B. De Grino-R. Olmos a. O. 2ff.; R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 48.

¹⁰ Beispiele bei J. Arce-L. J. Balmaseda a. O. 9f. Nr. 32. 34–36. 38–40. 47–49 Taf. 9–11; Schneider a. O. 45ff. Taf. 20, 21.

¹¹ Philostrate *eikones* 2, 20, 1. – Zur unendlichen Mühsal des den Kosmos tragenden Atlas vgl. auch Johannes von Gaza 1, 96–125.

¹² Schneider a. O. bes. 23ff. 29ff. 39ff. 50ff. und *passim*.

¹³ Vgl. Schneider a. O. 25; Th. Schäfer, *Imperii insignia*, *Röm. Mitt.* 29. Ergh. (1989) 80ff.

¹⁴ Beispiele bei A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977) 52, 54 mit Anm. 236; 249ff. Nr. M 32. M 39. M 40. – Enge Parallelen zum Schema des kniefälligen den Himmel tragenden Atlas finden sich bereits in der ägyptischen Kunst (hier trägt der kniende Luftgott Schu die bogenförmig über ihn gespannte Himmelsgöttin (Nut); vgl. M. Weyersberg, *Zs. für Ethnologie* 85, 1960, 130 Abb. 14; D. Kurth, *Den Himmel stützen. Rites égyptiens* 2 (1975) bes. 72f. Abb. 1.

¹⁵ Vgl. Schneider a. O. 52ff. 188ff. Nr. KO 1. KO 2. – Der im Rücken verankerte »Kasten« als Auflager einer zu tragenden Last findet sich z. B. auch bei Stützfiguren von Tischbeinen; s. F. Harlschaller, *Österr. Jahresh.* 51, 1976/77 Hauptblatt, 45ff. Abb. 1–5.

¹⁶ Zoega II 271 ff. – Zur Ikonographie von Morgen- und Abendstern S. Karusu in: *LIMC* II (1984) 917ff. s. v. Astra (Lit.).

¹⁷ Diodorus Siculus 4, 27, 1f.; 3, 60, 2f.

¹⁸ Zur Ikonographie R. Gaedchens, *Der marmorne Himmelsglobus des Fürstlich Waldeckischen Antikencabinetts zu Arolsen* (1862) 55 Nr. 6; H. G. Gundel in: *RE* XVIII (1949) 1942ff. s. v. Parthenos; ders. in: *RE* X A (1972) 695 Nr. 6 s. v. Zodiacos.

- ¹⁹ Zur Ikonographie des Waagetragers Gaedechens a. O. 56 Nr. 7; H. G. Gundel in: RE III 1 (1926) 122f. s. v. *Libra*; ders. in: RE X A (1972) 695f. Nr. 7 s. v. *Zodiakos*.
- ²⁰ So auch P. Arndt–G. Lippold in: EA. 4319.
- ²¹ P. Kranz, Jahreszeiten-Sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs V 4 (1984) 193 Nr. 34 Taf. 39, 3 (Dumbarton Oaks); 197 Nr. 44 Taf. 31, 2; 32, 2 (Pisa); 205 Nr. 72 Taf. 45, 2 (Sassari); H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 223 ff. Nr. 57–59 mit Abb. – Zur Bedeutung dieser und anderer clipei als Abbilder des Himmels vgl. die Diskussion bei H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961) 143 ff., der aus diesem Zusammenhang den *Zodiacus Albani* als »neuzeitliche Antikenrekonstruktion« jedoch irrtümlich ausklammert.
- ²² Das Gesicht des Atlas Farnese ist bis auf Reste der Bart- und Haupthaare ganz von Guglielmo della Porta ergänzt; vgl. R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 172 f.
- ²³ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I 62f. Nr. 58 Taf. 66 (*Aelius Verus* ?); Beil. 42 c. d (Thermenmuseum 627); 44 c. d (Adolphseck); 47 e. f (Vatikan, *Croce Greca* 594).
- ²⁴ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I Beil. 39b (München, Glyptothek 337); 41 b (Castle Howard); 42 a (Thermenmuseum 627); 44 a (Adolphseck).
- ²⁵ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I Beil. 44 a (Adolphseck).
- ²⁶ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I Beil. 44 a (Adolphseck); 46 a (New York); 46 f (ehemals Smyrna).
- ²⁷ Ähnlich ist z. B. die Charakterisierung des Gewandes der Mänaden auf den Nebenseiten eines dionysischen Sarkophags in Pisa, der aus mittelantoinischer Zeit stammt; vgl. F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs IV 4* (1975) 455 f. Nr. 260 Taf. 288.
- ²⁸ Enge ikonographische Parallelen zur *Zodiacus-Gruppe Albani* liefern vor allem zwei Denkmäler: 1. Ein steinernes Monument aus dem transjordanischen Khirbet et-Tannur in Cincinnati und Amman. Anstelle von Atlas trägt hier bezeichnenderweise *Victoria* den Tierkreis (zu Atlas, Himmelsglobus und *Victoria* s. R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* [1986] 45 ff.), dessen Rand ebenfalls in zwölf einzelne Bildfelder unterteilt ist. Im Zentrum erscheint die Büste einer Göttin mit Mauerkrone. Vgl. N. Glueck, *Deities and Dolphins* (1966) bes. 108 ff. Abb. 46–48; 398 ff. 430 ff.; *Der Königsweg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien*, Ausst.-Kat. Rautenstrauch-Joest-Museum Köln (1987) 218 f. Nr. 206; H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 220 ff. Nr. 50 mit Abb. – 2. Ein *Zodiacus-Ring* aus Marmor in Rom (Museo Nazionale Romano Inv. 9086), der eine schalenförmige Vertiefung mit kleinem Mittelsockel umschließt, auf dem ursprünglich wohl eine Büste stand. Vgl. Gundel a. O. 219 f. Nr. 47 mit Abb.
- ²⁹ Zuerst Zoega II 271 f. Diese Möglichkeit erwägen später auch Helbig¹ II Nr. 843; Helbig² II Nr. 894; Helbig³ II Nr. 1929.
- ³⁰ Daran denken H. v. Gall, *Jahrb. d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz* 15, 1968, 102 (*Sol* oder *Luna*); D. Willers in: Helbig⁴ 331 Nr. 3355; L. Musso, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabagio* (1983) 45; dies., *Riv. Ist. Arch.* 3. Ser. 6/7, 1984, 174.
- ³¹ Im Ring des *Zodiacus* können fast alle Gottheiten erscheinen; vgl. den reich bebilderten Katalog bei H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 199 ff.
- ³² Bis in das 17. Jahrhundert zurückreichende Lit. zu den Münzbildern bei R. Gaedechens, *Der marmorne Himmelsglobus des Fürstlich Waldeckschen Antikencabinetts zu Arolsen* (1862) 36 Nr. 11 (*Nicaea*). 12 (*Perinthus*).
- ³³ W. H. Waddington–E. Babelon–Th. Reinach, *Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure I 3* (1910) 407 Nr. 68 Taf. 58, 2; R. Turcan, *Rev. Arch.* 1975, 313 Abb. 6; Gundel a. O. 244 Nr. 127. – Ähnlich das Motiv der in Tium geprägten Bronzemünze des *Elagabal*, vgl. Gundel a. O. 245 Nr. 135.
- ³⁴ J. G. Milne, *The Numismatic Chronicle* 5. Ser. 61, 1936, 282 f. Taf. 15, 3; Gundel a. O. 245 Nr. 137.
- ³⁵ *BMC Thrace* (1877) 157 Nr. 58 mit Abb.; Gundel a. O. 245 Nr. 136 mit Abb. (S. 241).
- ³⁶ Die Abfolge der Tierkreiszeichen variiert gegenüber der einheitlichen Wiedergabe der *Emmissionen* von *Nicaea* und *Perinthus*.
- ³⁷ Paris, Musée du Louvre Inv. N 4570 (ehemals Sammlung Durand). Vgl. F. Cumont, *Revue des études anciennes* 42, 1940, 408 ff. Taf. 1 (*Mélanges G. Radet*); Gundel a. O. 238 f. Nr. 98 mit Abb.
- ³⁸ Zustimmend Gundel a. O. 238 Nr. 98 »wahrscheinlich *Traian*«. – Die Bezeichnung *optimus princeps* ist bereits für *Tiberius* bezeugt, als Cognomen der Kaisertitulatur jedoch nur für *Traian*; vgl. R. Frei-Stolba, *Museum Helveticum* 26, 1969, 21 ff.
- ³⁹ F. Gnechi, *I medaglioni romani III* (1912) 21 Nr. 105. 106 Taf. 147, 3. 4; zustimmend D. Levi, *Hesperia* 13, 1944, 294 f.; vgl. auch H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 244 Nr. 126.
- ⁴⁰ E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I*

- (1986) 276 Nr. 848 Taf. 147; dies., Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien III (1991) 81 f. Nr. 1773 Taf. 28; Gundel a. O. 250 ff. Nr. 162 mit Abb.
- ⁴¹ Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen a. O. 82 zu Nr. 1773 denkt jetzt eher an eine »Tensa für Jupiter«, während mir die traditionelle Deutung auf den *currus triumphalis* überzeugender zu sein scheint.
- ⁴² BMC Empire III 133 Nr. 676, 677 Taf. 22, 9. 10. Es handelt sich um Restitutionsgepräge der 87 v. Chr. geschlagenen Denare des L. Rubrius Dossenus; vgl. M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage* (1974) 362 Nr. 348, 1–3 Taf. 45.
- ⁴³ Vgl. P. Herz, *Bull. Com.* 87, 1980/81, 145 ff.
- ⁴⁴ Ebenso sind die vom Zodiacus gerahmten *clipei* der oben in Anm. 21 genannten Jahreszeiten-Sarkophage zu verstehen.
- ⁴⁵ So jedoch Herz a. O. 151 f.
- ⁴⁶ R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 45 ff.
- ⁴⁷ H. Jucker in: *Mélanges P. Collart* (1976) 245 f.; J. Pollini, *Röm. Mitt.* 88, 1981, 119 mit Anm. 17; E. Simon, *Arch. Anz.* 1982, 338 f.; C. Maderna, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* (1988) 53 f.; zuletzt N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet*, *Ausst.-Kat. Akademisches Kunstmuseum Bonn* (1989) 238 ff. Nr. 22.
- ⁴⁸ Fittschen-Zanker I 85 ff. Nr. 78 Taf. 91. 94; R. Hannah, *Am. Journ. Arch.* 90, 1986, 337 ff. (Tierkreiszeichen: Skorpion, Capricorn, Stier).
- ⁴⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang auch das kaiserzeitliche Goldmedaillon von Abukir mit der Panzerbüste Alexanders des Großen und einem Segment seines mit Himmelsgöttern verzierten Schildes, dessen Rand der Zodiacus schmückt; s. H. G. Gundel, *Zodiakos* (1992) 261 f. Nr. 196 mit Abb.
- ⁵⁰ P. Arnaud, *MEFRA* 96, 1984, 53 ff. hat in einer breit angelegten Untersuchung über römische Globusdarstellungen den Nachweis erbracht, daß diese gewöhnlich die Himmelskugel meinen.
- ⁵¹ Zum ideologischen Konzept des *Princeps* als Stellvertreter Iupiters zuletzt J. R. Fears in: *Reallexikon für Antike u. Christentum* 11 (1981) bes. 1121 ff. s. v. *Gottesgnadentum*; C. Maderna, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für röm. Bildnisstatuen* (1988) bes. 37 ff. Allerdings sind die Sphären von Himmel und Erde weder ideologisch noch im realen Leben so strikt bzw. grundsätzlich getrennt, wie bisher zumeist angenommen worden ist.
- ⁵² Auf dieses Phänomen bin ich in meiner noch ungedruckten Heidelberger Antrittsvorlesung (8. 7. 1992) »Der Atlas Farnese: Kosmos und römische Kaiserherrschaft« ausführlicher eingegangen.
- ⁵³ Gute, wenn auch etwas zu stark verschattete Aufnahme der Iuppiter-Statuette bei A. Alföldi, *Aion in Mérida und Aphrodisias* (1979) Taf. 8.
- ⁵⁴ Morcelli Nr. 178. – Später besonders P. Arndt–G. Lippold zu EA. 4319; C. Maderna-Lauter in: *Antike Bildwerke III* 310 zu Nr. 369.
- ⁵⁵ Hier und zum folgenden P. Noelke, *Die Jupitersäulen und -pfeiler in der römischen Provinz Germania inferior*, *Beih. d. Bonner Jahrb.* 41 (1981) 276 f. 381 f.; B. H. Krause, *Iuppiter Optimus Maximus Saturnus*, 5. *Trierer Winckelmannsprogramm* (1983) 12 ff.; H. G. Martin, *Röm. Tempelkultbilder* (1987) 131 ff.; W. Binsfeld–K. Goethert-Polaschek–L. Schwinden, *Kat. d. röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmus. Trier, Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland IV 3* (1988) 60 ff. zu Nr. 100–104; Maderna a. O. 27 ff.; E. Simon, *Die Götter der Römer* (1990) 113 ff.; Maderna-Lauter a. O. 309 f. zu Nr. 369.
- ⁵⁶ Vgl. Noelke a. O. 276; Krause a. O. bes. 14.
- ⁵⁷ Vgl. Noelke a. O. 276 Typus B.
- ⁵⁸ Anders ist bei den nachfolgenden Beispielen allein der Mantelzipfel, der nicht, wie bei der Statuette Albani, vom rechten, sondern, wie beim stadtrömischen Kultbild, vom linken Oberschenkel zwischen die Beine fällt: 1. Ankara: A. de Longpérier, *Gazette Arch.* 7, 1881/82, 73 ff. Taf. 13; Maderna a. O. 174 Nr. JT 15 (Kaiser?). – 2. Köln: H. Schoppa, *Röm. Götterdenkmäler in Köln* (1959) 47 Nr. 4 Taf. 7; Noelke a. O. 276. 436 Nr. 52. – 3. Stara-Zagora: D. P. Dimitrov, *Arch. Anz.* 1937, 310 ff. Abb. 1; H. Menzel, *Jahrb. d. Röm.-German. Zentralmus. Mainz* 10, 1963, 194 f. Taf. 31, 3. 4.
- ⁵⁹ Krause a. O. 12 f. 16 ff.
- ⁶⁰ Martin a. O. bes. 142 f.
- ⁶¹ Dazu besonders Noelke a. O. 382; Maderna a. O. 31 f.; Maderna-Lauter a. O. 309 f. zu Nr. 369.
- ⁶² Vgl. etwa die Gewänder bei F. Sinn, *Die Grabdenkmäler 1. Reliefs Altäre Urnen*, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense* (1991) 37 ff. Nr. 14 Abb. 36. 37 (Spielgeber u.

- Wagenlenker auf Zirkusrelief); 72f. Nr. 39 Abb. 116. 117 (Q. Flavius Criton u. Q. Flavius Proculus auf Cinerar-Altar). – Allgemein zum Reliefstil kleinplastischer Bildwerke in traianischer Zeit vgl. dies., Stadtröm. Marmorurnen (1987) 39.
- ⁶³ Maderna-Lauter a. O. 310 zu Nr. 369 erwägt eine Datierung in antoninische Zeit.
- ⁶⁴ Pinienkranz, langes, in der Mitte gescheiteltes Haupthaar und Vollbart zeigt z. B. die Silvanus-Figur an einem Altar im Thermenmuseum, der dem Gott am 4. Januar 145 n. Chr. geweiht worden ist; vgl. B. Candida, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano* (1979) 126ff. Nr. 56 Taf. 44. 45; Giuliano, *Mus. Naz. I* 7, 63f. Nr. III 5 mit Abb.; Simon a. O. 203f. Abb. 260. – Zu Silvanus s. *Antike Bildwerke II* 40f. mit Anm. 4 (Lit.) Nr. 160 (R. M. Schneider); Simon a. O. 200ff.
- ⁶⁵ Sehr ähnlich sind z. B. Portraits des Antoninus Pius bei Fittschen-Zanker I 63ff. Nr. 59 Taf. 68 (oben links); Beil. 41 b (Castle Howard) und das Bildnis einer Frau aus frühantoninischer Zeit bei Fittschen-Zanker III 70f. Nr. 93 Taf. 114. 115 charakterisiert.
- ⁶⁶ Gut vergleichbar z. B. Fittschen-Zanker I 62f. Nr. 58 Taf. 66 (Aelius Verus ?); Beil. 42 c. d (Thermenmuseum 627); 44 c. d (Adolphseck); 47 e. f (Vatikan, Croce Greca 594).
- ⁶⁷ Beste Abb. des Adlers bei N. Glueck, *Deities and Dolphins* (1966) 111 Taf. 49a.
- ⁶⁸ Gids voor de verzameling van grieske en romeinse beeldhouwwerken², Rijksmuseum van Oudheden te Leiden (1957) 22 Abb. 21 (beste Abb.); F. L. Bastet–H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum. Catalogus van het klassieke beeldhouwwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (1982) 130f. Nr. 236 Taf. 64; D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* (1987) 98 Nr. 677 Taf. 22.
- ⁶⁹ Boschung a. O. 99 Nr. 688 Taf. 23 (neronisch-vespasianisch). Vgl. auch ebenda 97 Nr. 649. 651 Taf. 16. 17 (jeweils spätneronisch-frühflavisch).
- ⁷⁰ Eine Parallele zu dieser Form der ›Antikenrezeption‹ ist mir nicht bekannt. – Zur ›plakettenhaften‹ Verwendung einiger Antinoos-Münzen bzw. davon abgeleiteter Bildmotive in der Antike vgl. H. Meyer, *Antinoos* (1991) 136.
- ⁷¹ Morcelli Nr. 178. Ebenso Morcelli-Fea Nr. 173 und Morcelli-Fea-Visconti Nr. 684. Ansonsten bleiben die Münzen unerwähnt.
- ⁷² Zur Datierung der in Alexandria geprägten Münzen mit dem Bildnis des Antinoos, die G. Blum, *Journal international d'arch. numismatique* 16, 1914, 53ff. grundlegend besprochen hat, vgl. Meyer a. O. 135ff.
- ⁷³ Avers und Revers sind identisch mit Blum a. O. 53 Nr. 1 Taf. 5; Meyer a. O. 146f. [Mü 3] Taf. 119, 1. Unmittelbar anschließen lassen sich die Münzen bei Blum a. O. 53f. Nr. 2. 3. 6. 7. 10 Taf. 5 (Meyer a. O. Taf. 119, 2. 3. 6. 7. 10).
- ⁷⁴ Allein bei Morcelli Nr. 178 u. Morcelli-Fea Nr. 173 als »un plinto effigiato di animali« erwähnt.
- ⁷⁵ Vgl. G. Rodenwaldt, *Jahrb. d. Inst.* 48, 1933, 205ff. (Hasenjagd); J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins* (1951) 331ff. (Hirschjagd), 363ff. (Hasenjagd); B. Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Lit. und Kunst*, *Jahrb. f. Antike u. Christentum* Erg. 15 (1990) 56ff. bes. 68ff. – Zur Hetzjagd mit Hunden vgl. auch G. Bauchhenß, *Germania inferior. Bonn u. Umgebung. Zivile Grabdenkmäler*, *Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland III* 2 (1979) 44f. zu Nr. 47.
- ⁷⁶ H. Lehner, *Die röm. u. fränkischen Skulpturen 2*, *Das Provinzialmuseum in Bonn* (1917) Taf. 23, 6; ders., *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn* (1918) 293 Nr. 723; Éesperandieu VIII 6133; Aymard a. O. 374 Taf. 25 a (bei S. 334). – Zum Motiv vgl. auch E. Simon, *Jahrb. d. Inst.* 85, 1970, 216f. Abb. 18 (Jäger mit Hund, Hase und Hirsch vor einem Baum).

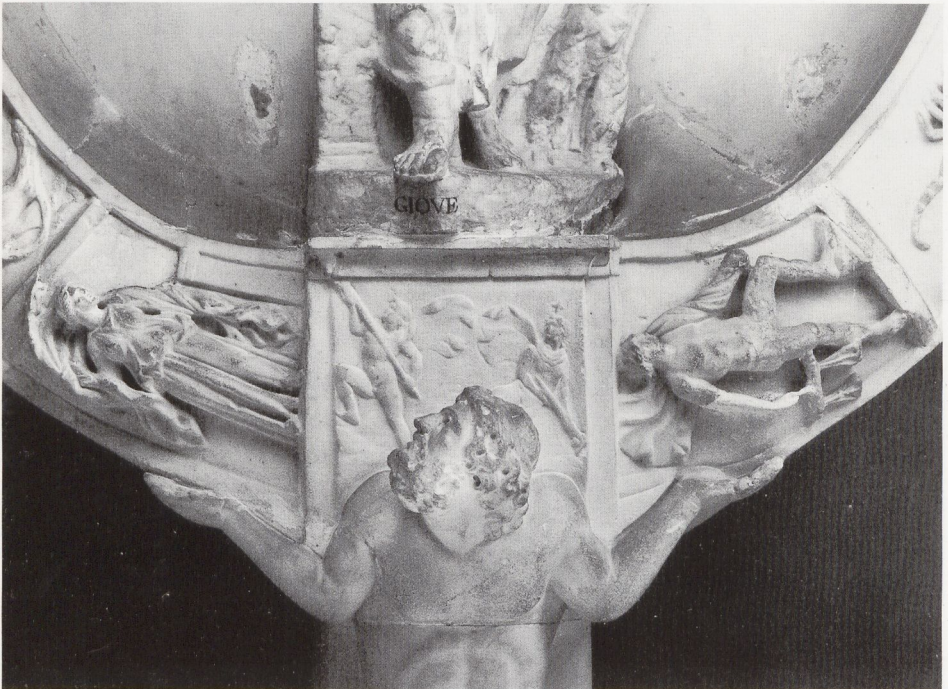


Kat.-Nr. 510



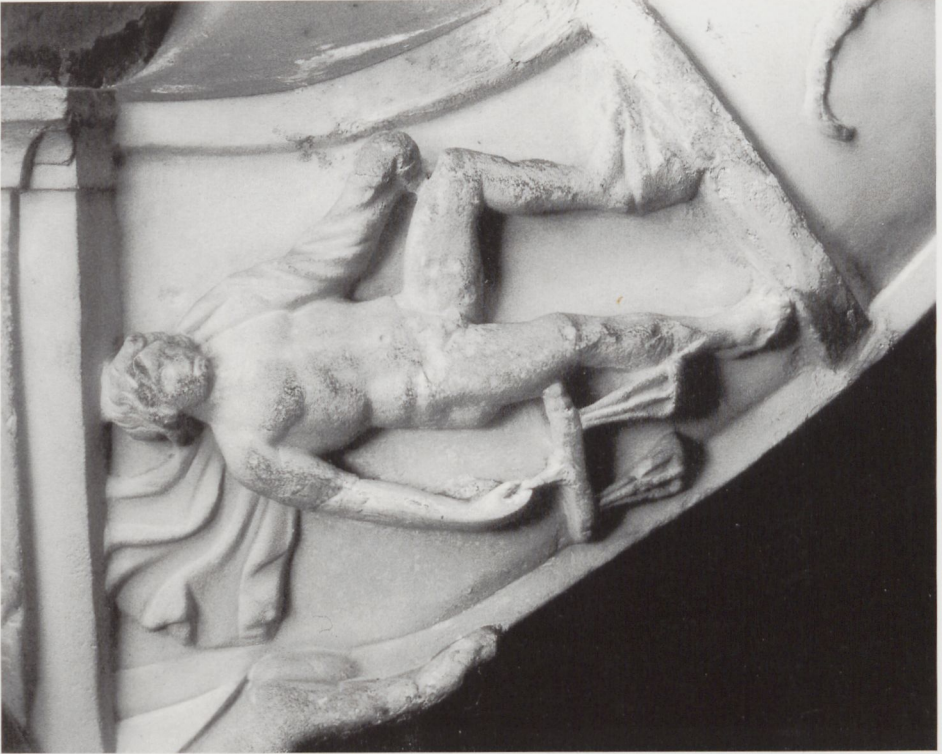
Kat.-Nr. 510

2

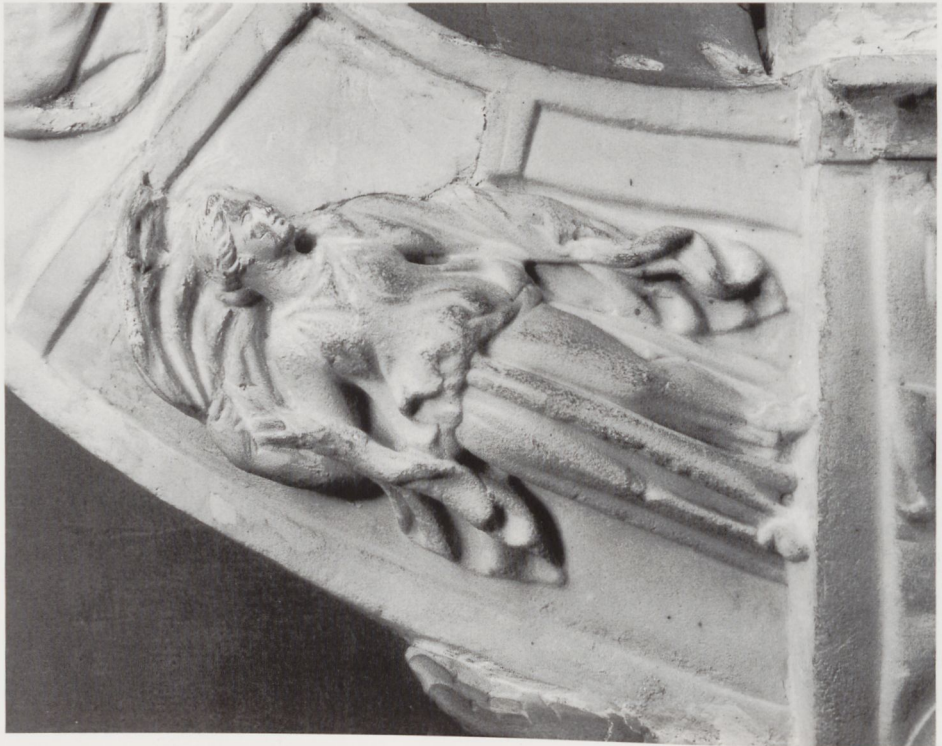


Kat.-Nr. 510

3



4 Kat.-Nr. 510



Kat.-Nr. 510