

## Die Statuenausstattung des Heraion von Olympia

Museum für Bildungsreise oder Rahmen für Kulte von Frauen?

Tonio Hölscher

### I. Bildwerke im Tempel der Hera: Rekonstruktion der Aufstellung

Pausanias überliefert in seiner bekannten Beschreibung des Hera-Tempels von Olympia ein Bild dieses Kultbaues, das in dieser Form in der Antike einzigartig ist: Der Bau barg außer den Kultbildern der Hera und des Zeus eine große Zahl von weiteren Bildwerken, teils Einzelfiguren teils Gruppen, die offenbar zwischen den Säulen im Inneren der Cella angeordnet standen.<sup>1</sup> Die Ausgräber fanden noch den berühmten Hermes mit dem Dionysos-Kind in der dritten Nische der Nordseite, vom Eingang her gezählt. Nach der Beschreibung des Pausanias ist eine Rekonstruktion der Anordnung möglich, die zwar nicht in allen Punkten sicher ist, aber wohl im Wesentlichen zutrifft (Abb. 1).<sup>2</sup>

Die Beschreibung beginnt im Westen bei den Kultbildern: Hera auf einem Thron sitzend, Zeus offenbar stehend, bärtig und mit Helm.<sup>3</sup> Von dort schreitet Pausanias grundsätzlich nach Osten, zum Eingang hin, fort. Zunächst wird eine Gruppe von Horen auf Thronen, ein Werk des archaischen Bildhauers Smilis von Aigina,

1 Paus. 5,17,1–4. Zu dem gesamten Passus des Pausanias s. den ausgezeichneten Kommentar von Mad-doli/Saladino 1995, 289–292. Vgl. auch Frazer 1898, 584–600; Hitzig/Blümner 1901, 385–395. – Auf die These von Moustaka, der als Heraion bekannte Tempel sei zunächst für Zeus errichtet und erst im 5. Jahrhundert auf Hera umgewidmet worden, gehe ich hier nicht ein, da die Bildausstattung, um die es hier zunächst geht, auf jeden Fall später ist. Moustaka 2002a; Moustaka 2002b. Ich halte an der Zuweisung an Hera fest, vgl. Scanlon 2008, bes. 169–175. Hera erhält als weibliche Gottheit schon früh ein Haus, in dem ihr Gemahl einwohnt; Zeus selbst wird als Gott des Himmels und des Wetters lange Zeit im Freien verehrt.

2 Wernicke 1894; Arafat 1995; Krumeich 2008; Hupfloher 2011.

3 Ich lasse an dieser Stelle die Diskussion um den bekannten monumentalen Kalkstein-Kopf beiseite, der vielfach auf das Kultbild der Hera bezogen wurde. Die Zuweisung ist m.E. zu Recht kritisiert worden: zum einen, weil die erhaltenen Fundamente der Basis nicht ausreichen, um ein Sitzbild von der Größe aufzunehmen, die nach den Maßen des Kopfes vorauszusetzen wäre; zum anderen, weil der Kopf Asymmetrien und den Ansatz einer Ranke über dem linken Ohr aufweist, die eher auf ein Hochrelief deuten: Kent Hill 1944; Sinn 1984. Dem entspricht, dass die Proportionen deutlich von rundplastischen Köpfen abweichen: Die Tiefe vom äußeren Augenwinkel zum Ohr ist viel geringer als bei rundplastischen Kouroi und Koren. M.E. ist die Aussage des Pausanias (Paus. 5,17,3), dass alle bisher von ihm genannten Bildwerke im Heraion aus Gold und Elfenbein gearbeitet seien, auch auf die Kultbilder von Zeus und Hera zu beziehen. So auch Kent Hill 1944, *pass.*; Lapatin 2001, 56–57.

## HERA ZEUS

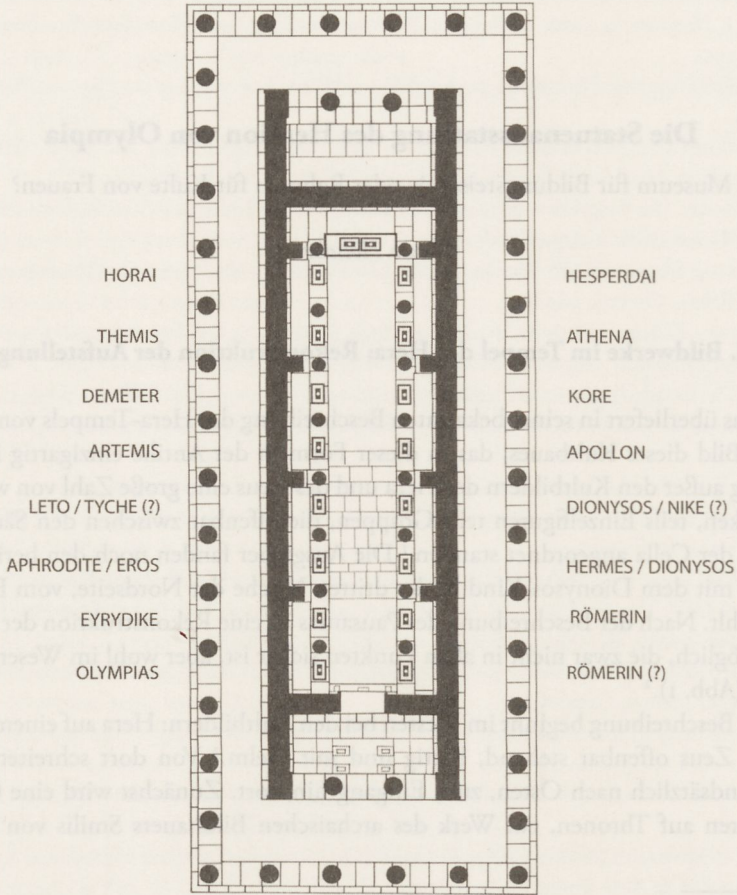


Abb. 1: Rekonstruktion der Cella des Hera-Tempels nach Pausanias

genannt, die also an erster Stelle im Westen gestanden haben muss. Das Material, wahrscheinlich Gold und Elfenbein (Paus. 5,17,3), sowie die Herkunft aus einer größeren Komposition lassen an eine unterlebensgroße Gruppe denken, die deswegen in einem einzigen Intercolumnium Platz gehabt haben kann. Im Folgenden wird davon ausgegangen (was allerdings nicht ganz sicher ist, möglicherweise ist die Anordnung hier spiegelbildlich umzudrehen), dass Pausanias mit der Beschreibung aus seiner Blickrichtung auf der linken Seite beginnt; dann standen die Horen im ersten Intercolumnium im Süden (Süd 1). „Daneben“ (*parà*), das heißt auf derselben Seite, folgt ein Bild der Themis, der Mutter der Horen, von Dorykleidas aus Sparta, ebenfalls aus archaischer Zeit. Da die Mutter Themis stehend, die Horen thronend dargestellt waren, können sie nicht ursprünglich eine Gruppe gebildet haben (die unterschiedlichen Künstler müssten nicht unbedingt dagegen sprechen), sondern müssen erst für

das Heraion zusammengestellt worden sein. Aus dem Kontext kann gefolgert werden, dass Themis nicht zusammen mit den Horen in demselben, sondern in dem folgenden Intercolumnium (Süd 2) aufgestellt war.<sup>4</sup>

Anschließend wird eine Gruppe der fünf Hesperiden aus Zedernholz aufgeführt, ein Werk des archaischen Bildhauers Theokles aus Sparta, sowie ein Bild der Athena aus Zedernholz, mit Goldblech verkleidet, von Medon, einem Bruder des bereits genannten Dorykleidas. Die Hesperiden hatten ursprünglich zu einer umfangreichen Figurengruppe gehört, was zusammen mit dem Material Zedernholz wieder auf unterlebensgroße Bildwerke weisen könnte, die in einem einzigen Intercolumnium standen. Das Standbild der Athena, von einem anderen Bildhauer, steht mit ihnen in keinem engen Zusammenhang, es wird in dem anschließenden Intercolumnium gestanden haben. Dabei kann es sich nicht um die Intercolumnien nach dem Bild der Themis (Süd 3 und 4) gehandelt haben, da sonst die folgenden Paare von einander gegenüberstehenden Gottheiten keinen Platz mehr finden würden. Darum müssen sie in den beiden Intercolumnien (Nord 1 und 2) gegenüber den Horen und Themis aufgestellt gewesen sein. Dieser Schluss wird durch die Symmetrie der Aufstellung bestätigt: Zunächst die Gruppen der Horen und Hesperiden, dann die Einzelfiguren von Themis und Athena. Die Hesperiden und Athena waren aus größeren Kompositionen der archaischen Zeit entnommen und in das Heraion transferiert worden: Das spricht für unterlebensgroßes Format. Dasselbe dürfte auch für die übrigen Bildwerke in den westlichen Intercolumnien aus Gold und Elfenbein gelten, entsprechend den Bildwerken in dieser Technik in Delphi.<sup>5</sup>

Als nächste Figuren werden zwei Paare von Gottheiten beschrieben, die in den nächsten beiden Intercolumnien (Süd 3 und 4, Nord 3 und 4) gestanden haben müssen: Kore und Demeter, beide sitzend, sowie Apollon und Artemis, offenbar stehend, alle ebenfalls aus Elfenbein und Gold. Kore und Demeter waren *apantikrý*, in gegenüberliegenden Intercolumnien, aufgestellt; entsprechend wird Apollon gegenüber, *enántios*, seiner Schwester Artemis beschrieben.<sup>6</sup> Auf diese Weise ist die Symmetrie von Nord- und Südseite weiterhin gewahrt. Ob Pausanias mit der Abfolge der paarweisen Namen Aufstellung im Süden bzw. Norden bezeichnet, ist nicht sicher. Es würde allerdings Sinn machen, Apollon und Dionysos (s. unten) wegen ihrer Verwandtschaft nebeneinander zu stellen; wenn sie auf der Nordseite standen, waren die wenigen männlichen Gestalten auf dieser Seite versammelt: wahrscheinlich der Zeus in der Kultbildgruppe, mit Sicherheit Hermes mit dem kleinen Dionysos im anschließenden Intercolumnium (Nord 6). Theoretisch ist allerdings in diesen Inter-

4 Horen des Smilis: Lapatin 2001, 43–44. Die Zahl der Horen ist nicht bekannt, in der Forschung werden zwei bis vier Figuren angenommen. – Themis des Dorykleidas: Shapiro 1993, 216–217; Lapatin 2001; Raming 2001, 193.

5 Hesperiden des Theokles und Athena des Medon: Kent Hill 1944, 354–356; Lapatin 2001, 43–44. – Wernicke 1894, 106–107 setzt die Athena auf die Südseite. Das ist problematisch, weil sie bei Paus. 5,17,2 unmittelbar auf die Hesperiden folgend genannt ist und 6,19,12 sogar *parà tàs Hesperidas* aufgeführt wird.

6 Beide Paare auf gleicher Höhe in den Intercolumnien links und rechts einander gegenüber aufgestellt: Maddoli/Saladino 1995, 291 gegen Wernicke 1894, 106–107.

columnien (Nord 4 und 5, Süd 4 und 5) wieder auch spiegelbildliche Umkehrung möglich.

Danach werden vier Figuren genannt, deren Aufstellung aus dem Text schwer zu erkennen ist: Leto, Tyche, Dionysos und Nike. Nach Pausanias waren sie ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, die Künstler konnte er nicht ermitteln. Ihre genaue Anordnung kann allenfalls aus dem Kontext begründet werden.

Als nächster sicherer Punkt ist der Standort des Hermes mit dem Dionysos-Kind durch die Ausgrabung in dem übernächsten Intercolumnium im Norden (Nord 6) bezeugt.<sup>7</sup> Im Anschluss daran nennt Pausanias eine Aphrodite des Bildhauers Kleon, aus dem 4. Jahrhundert, zu deren Füßen ein nackter Knabe (vielleicht Eros?) von dem hellenistischen Bildhauer Boethos aus Karthago saß.<sup>8</sup> Danach werden Standbilder der makedonischen Königinnen Eurydike, Gemahlin Amyntas' III., und anscheinend (Lücke!) Olympias, Gemahlin Philipps II. und Mutter Alexanders des Großen genannt.<sup>9</sup> Da in dem Intercolumnium neben dem Hermes eine römische Frauenstatue des mittleren 1. Jahrhunderts n. Chr. stand (Nord 7), die bei Pausanias nicht erwähnt ist, und die makedonischen Königinnen nicht nach der Römerin folgen können, müssen die drei Bildwerke auf der gegenüberliegenden Seite gestanden haben: Aphrodite und der Knabe direkt gegenüber Hermes und Dionysos (Süd 6), anschließend Eurydike (Süd 7) und Olympias (Süd 8). Ihnen gegenüber kann dann neben der aufgefundenen Römerin eine zweite Römerin vermutet werden.

Für die vier zuvor genannten Figuren von Leto, Tyche, Dionysos und Nike bleiben die Intercolumnien Süd 5 und Nord 5. Bei der Verteilung wird man versuchen, die Reihenfolge der Aufzählung bei Pausanias zu berücksichtigen (für die es keine andere als die topographische Erklärung gibt). Das würde heißen, dass Leto und Tyche sowie Dionysos und Nike zueinander in Bezug gesetzt waren. Doch hier ist wohl über Vermutungen nicht hinauszukommen. Erst in römischer, neronischer oder frühflavischer Zeit wurde dann das vorletzte Intercolumnium der Nordseite (Nord 7) mit einer weiblichen Porträtstatue aus Marmor besetzt, offenbar einer Priesterin.<sup>10</sup> Ob das letzte Intercolumnium (Nord 8) mit einem weiteren Standbild ausgestattet wurde oder etwa seit früherer Zeit mit einem größeren Votivgeschenk besetzt war, etwa der Kypselos-Lade,<sup>11</sup> ist nicht mehr zu klären.<sup>12</sup>

7 Zum Fundort der Basis s. Treu 1897, 194 mit Abb. 224. – Auf die Frage der Zuweisung an den Praxiteles des 4. Jahrhunderts v. Chr. gehe ich hier nicht ein. Ich halte diese Zuweisung für die einzig überzeugende Lösung.

8 Aphrodite des Kleon: Hallof *et al.* 2014a. – Knabe des Boethos: Hallof *et al.* 2014b. Zum Problem der Deutung als Eros s. unten Anm. 25.

9 Zur Lücke und der Ergänzung der Olympias s. Maddoli/Saladino 1995, 292.

10 Römische weibliche Gewandstatue aus der Cella: Treu 1897, 259, Taf. 63, 6; 64, 1–2; Krumeich 2008, 83–84; Bol 2008, 155.

11 Zum unterschiedlich überlieferten Standort der Kypselos-Lade s. Arafat 1995, 465.

12 Die von Pausanias genannten Standbilder – zusammen mit einigen weiteren berühmten Schaustücken wie der Kypselos-Lade, dem Kult-Tisch des Kolotes, dem Diskos des Iphitos und der Miniatur-Kline der Hippodameia – stellen nach seiner eigenen Aussage (Paus. 5,16,1) eine Auswahl von Objekten dar, die ihm besonders der Beschreibung wert schienen. Das wird dadurch bestätigt, dass er die Statue der Römerin nicht nennt, die zu seiner Zeit in der Cella gestanden haben muss. Die hier vorgelegte Re-

Für vier dieser Werke bezeugt Pausanias ausdrücklich, dass sie ursprünglich an einem anderen Ort gestanden und dort zum Teil zu größeren Gruppen von Bildwerken gehört hatten. Die Hesperiden des Theokles waren ursprünglich Teil einer umfangreichen Gruppe von Bildern aus Zedernholz im Schatzhaus von Epidamnos aus der Zeit um 540–30 v. Chr. gewesen (Paus. 6,19,8), die den Besuch des Herakles bei Atlas darstellte. Während die männlichen Protagonisten im Schatzhaus verblieben, wurden die Töchter des Atlas in den Tempel der Hera überführt. Das ebenfalls archaische Bild der Athena des Medon war aus einer Gruppe des Kampfes von Herakles und Acheleos im Schatzhaus von Megara in das Heraion überführt worden (Paus. 6,19,12).<sup>13</sup> Hinzu kamen zwei Porträtstatuen makedonischer Herrscherinnen, Eurydike und Olympias, Mutter und Gemahlin Philipps II., aus Gold und Elfenbein, die aus dem Philippeion hierher versetzt worden waren. Dort waren sie Teil einer dynastischen Gruppe der makedonischen Dynastie gewesen, von der die Bildnisstatuen Amyntas' II., Philipps II. und Alexanders des Großen am ursprünglichen Ort verblieben.<sup>14</sup>

Der Schluss liegt nahe, dass auch die übrigen Bildwerke im Hera-Tempel, wie Pausanias sie gesehen und beschrieben hat, erst für eine sekundäre Ausstattung dorthin gebracht worden sind. Bei der Statue der Aphrodite und der Knabenfigur des Boethos ist die erst sekundäre Zusammenstellung daran erkennbar, dass die Göttin aus einfacher Bronze bestand, der Knabe dagegen vergoldet war. Die denkbare Vermutung, dass einige der übrigen Werke, möglicherweise mit weiteren, nicht genannten Statuen, bereits ursprünglich als Weihgeschenke im Heraion gestanden hatten, ist nicht zu belegen; falls das zuträfe, so sind jedenfalls die bei Pausanias genannten Figuren bewusst für die Neuausstattung ausgewählt und zusammen mit den transferierten Werken nach einem ‚Programm‘ neu aufgestellt worden.<sup>15</sup>

Zu welcher Zeit diese neue Konzeption realisiert wurde, ist nur in weitem Rahmen zu bestimmen. Grundsätzlich hat man schon früh aus der Kohärenz des ‚Programms‘ auf eine einheitliche Maßnahme geschlossen. Zwar meint Pausanias (6,17,3), die Werke im Westen aus Marmor und Bronze seien später hinzugefügt worden, aber das kann er aus deren jüngerer Entstehungszeit geschlossen haben. Die genauere Interpretation ergibt ein so dichtes Netz von formalen und inhaltlichen Bezügen, dass ein kohärentes Konzept zugrunde zu liegen scheint; bei sukzessiver Aufstellung müss-

---

konstruktion beruht auf der Voraussetzung, dass die von ihm als wichtig ausgewählten Werke sämtlich in den Intercolumnnien standen. Sicher ist das bei der Gruppe von Hermes und Dionysos; auch die Aufstellung von Demeter – Kore und Artemis – Apollon „*apantikry*“ kann kaum anders verstanden werden, s. oben Anm. 6.

13 Zu den von Pausanias unterschiedlich beschriebenen Materialien, Zedernholz für die in den Schatzhäusern verbliebenen, Elfenbein für die in das Heraion transferierten Figuren, s. Kent Hill 1944, 354–356, die eine Verbindung der Werkstoffe plausibel macht. Denkbar wäre aber auch eine Differenzierung nach dem Geschlecht: Weißes Elfenbein für die ins Heraion gebrachten weiblichen Figuren, dunkleres Zedernholz für die zurückgelassenen männlichen Figuren in den Schatzhäusern.

14 S. zu dieser Gruppe Schultz 2007, 205–233.

15 Standbilder z.T. ursprünglich zur Ausstattung des Tempels gehörig, zusammen mit weiteren, nicht genannten Bildwerken: Krumeich 2008, 82.

ten die später hinzugefügten Figuren jedenfalls das ursprüngliche Programm sinnvoll weitergeführt haben.<sup>16</sup>

Für die Versetzung der Hesperiden nennt Pausanias (6,19,8) die Eleier als Akteure: Das wird man auf die ganze Aktion übertragen können. Für den Zeitpunkt der Versetzung ergibt sich ein *terminus post quem* aus den makedonischen Herrscherinnen: Das Philippeion muss zum Zeitpunkt der Versetzung seine Bedeutung als politisches Denkmal verloren gehabt haben. Das dürfte kaum vor der Eroberung Makedoniens durch Rom 146 v. Chr. der Fall gewesen sein. Ein weiteres Indiz kann daraus gewonnen werden, dass die Gruppe des Hermes mit dem Dionysos-Kind bei der Neuaufstellung auf einen neuen Sockel gestellt wurde, der nach seinen Profilen in das 1. Jahrhundert v. Chr. datiert wird. Plausibel wurde die Neuordnung mit einer wahrscheinlich frühkaiserzeitlichen Restauration des Heraion verbunden, bei der in der Cella die Pilaster hinter den Säulen abgearbeitet und die Wand mit einer einheitlichen Stuckschicht überzogen wurde. Durch diese Eliminierung von Zäsuren erhielten die Bildwerke eine übergreifende visuelle Kohärenz. Ein *terminus post quem non* ist jedenfalls mit der erhaltenen weiblichen Porträtstatue aus der Mitte oder dem 3. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. gegeben, die bei den ersten inneren Intercolumnien gefunden wurde. Man könnte spekulieren, ob diese hohe Ehre jener Priesterin zuteil wurde, unter deren Leitung die Ausstattung des Heraion vorgenommen worden war.<sup>17</sup>

## II. Das Bildprogramm des Heraion und der Kult der Hera: eine Welt der Mädchen und Frauen

Über Sinn und Zweck dieser Unterbringung von Bildwerken im Hera-Tempel sind viele Vermutungen angestellt worden. Im Vordergrund standen zwei Erklärungen, die einander nicht ausschließen: zum einen Schutz von besonders wertvollen und empfindlichen Bildwerken an einem sicheren Ort; zum anderen Zusammenführung und ‚museale‘ Ausstellung in einem gemeinsamen Raum für die steigende Zahl gebildeter und an alter Kunst interessierter Besucher des Heiligtums. In diesem Sinn wäre das Heraion in Olympia mit seiner sekundären Ausstattung ein bedeutender Schritt in der Geschichte der Denkmalpflege und des Museums gewesen. Bei dieser Interpretation wird oft komplementär impliziert, dass mit der Umfunktionierung des Tempels zum Museum die alte religiöse Funktion als Kultbau weitgehend verloren gegangen sei.<sup>18</sup>

Beide Erklärungen sind nicht überzeugend. Weder Schutz noch museale Ausstellung ergeben eine Begründung dafür, dass einzelne Bildwerke aus größeren Grup-

16 Einheitliche Maßnahme: Wernicke 1894, 109; Krumeich 2008, 82 Anm. 54 mit Erklärung zu Paus. 5,17,3.

17 Zum Zeitpunkt der Neuausstattung s. Krumeich 2008, 81–82. – Basis des Hermes: Jacob-Felsch 1969, 93, 175 Kat. II 45; Schmidt 1995, 406–407 Kat. IV.2.33; Krumeich 2008, 79. – Römische weibliche Gewandstatue aus der Cella: oben Anm. 10. – Restaurierung des Heraion: Mallwitz 1966, bes. 325–329.

18 Schutz und Denkmalpflege, museale Aufstellung und Verlust der religiösen Funktion: Arafat 1995, *pass.* Weitere Belege bei Krumeich 2008, 75 Anm. 9.

penkompositionen herausgerissen und an einem neuen Ort aufgestellt wurden. Die Vermutung, dass die zurückgelassenen Werke bereits beschädigt und nicht mehr der ‚Ausstellung‘ wert gewesen seien, ist völlig unbegründet; bei Pausanias, der nicht nur die neu aufgestellten, sondern auch die zurückgebliebenen Bildwerke beschreibt, ist jedenfalls nicht davon die Rede. Auch als Werke der ‚Kunst‘ waren die zurückgelassenen Werke gewiss nicht weniger wertvoll als die transferierten, und jedenfalls hätte es nicht viel Sinn gemacht, eine museale Aufstellung von Bildwerken durch Auflösung und Zerstörung ihrer ursprünglichen Komposition zu bewerkstelligen.

Einen Schritt in eine neue Richtung haben Ralf Krumeich und unabhängig von ihm Annette Hupfloher getan, die neben den genannten Erklärungen auf inhaltliche Bedeutungen der Bildwerke hingewiesen haben, die den Bau nicht als Museum, sondern als zentralen repräsentativen Kultort ausweisen. Der Tempel habe museale Züge, doch als Museum in modernen Sinn könne er nicht bezeichnet werden und von einer Reduzierung oder gar Aufhebung der kultischen Funktion könne keine Rede sein.<sup>19</sup> In diese Richtung kann man noch einen Schritt weiter und grundsätzlicher gehen.

Museen im heutigen Sinn des Wortes, als Räume der ‚Kunst‘ im heutigen Sinn, hat es in der Antike nicht gegeben. Das Museum der Moderne ist ein Raum der ‚Bildung‘, herausgeschnitten und isoliert aus der weiteren Welt der sozialen Praxis, bestimmt zur reinen, ästhetischen oder intellektuellen Betrachtung der darin versammelten Objekte. Diese Werke der ‚Kunst‘ sind ihrerseits Zeugnisse reiner ‚Kreativität‘ oder historischer ‚Bedeutung‘, sie sind ihren konkreten sozialen Funktionen entzogen bzw. von vornherein enthoben, und werden von den Betrachtern mit der eigenen aktiven Kraft ästhetischen oder kulturellen Verstehens angeeignet. In der Antike dagegen, der griechischen wie der römischen, waren alle Bildwerke immer in die sozialen Räume und Handlungen eingebunden. Dort übten sie ihre Wirkung aus, dort stellten sie Faktoren des sozialen Lebens dar: als Kultbilder in den Tempeln, als Weihgeschenke an die Götter, als öffentliche Ehrenstatuen für verdiente Personen, als Repräsentationen der Toten, durchweg als handlungsleitende Referenzgrößen für die soziale Praxis in ihren verschiedenen Bereichen.<sup>20</sup>

Man wird daher fragen, ob das nicht auch für die Bildwerke im Hera-Tempel von Olympia gilt. Denn auch hier handelt es sich nicht um einen neutralen Raum der ‚Bildung‘. Ich will hier nicht die Frage aufwerfen, ob es in der Antike überhaupt die Vorstellung von ‚Bildung‘ im modernen abstrahierenden Sinn gegeben hat – jedenfalls war der Besuch eines antiken Heiligtums immer in erster Linie ein Eintritt in einen religiösen Bereich, der als solcher ein Ort der sozialen und kulturellen Praxis war. Dasselbe gilt auch für andere Tempel mit einer Ausstattung von berühmten

19 Krumeich 2008, 77–86, *pass.*; Hupfloher 2011, *pass.* (offenbar ohne Kenntnis des Aufsatzes von Krumeich).

20 Hölscher 1989, 327–333; Hölscher 1990, 73–84; Hölscher 2015a, 19–22, 205–214; Schalles 2004; Bravi 2014, 5–9, *pass.* Anders Tanner 2006, 205–334.

Bildwerken und historischen Objekten, wie den der Athena von Lindos und den der Concordia in Rom, die ebenfalls unzutreffend als „Museen“ verstanden wurden.<sup>21</sup>

Ein Blick auf die Gesamtheit der Bildwerke, die im Hera-Tempel von Olympia versammelt waren, lässt einige Grundzüge erkennen, die nicht auf Konzepte von ‚Museum‘ und ‚Kunst‘ weisen, sondern ganz anderen Intentionen folgen.

Zum ersten: Alle Figuren, bis auf die makedonischen Herrscherinnen, stellen göttliche oder halb-göttliche Wesen dar. Das weist angesichts des großen Anteils an Menschenbildern in der antiken Bilderwelt auf eine bewusste thematische Selektion. Zum zweiten: Keine der dargestellten Figuren oder Gruppen erscheint mehr als ein Mal. Das ist auffallend angesichts der Tatsache, dass es sich um Gestalten handelt, die im Repertoire der griechischen Bildkunst mit sehr verschiedener Häufigkeit vorhanden sind: teils sehr häufig, etwa Athena, Demeter oder Aphrodite, teils in begrenzter Zahl, etwa die Apollinische Trias oder Hermes mit dem Dionysos-Kind oder die Horen, teils sehr selten, wie etwa die Hesperiden oder Themis. Jedes Museum mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunst zeigt, dass bei einer Auswahl nach rein künstlerischen Kriterien die Hauptthemen wie die Geburt, Taufe, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi vielfach vertreten sind, während ausgefallene Themen wie die Episoden aus dem Leben lokaler Heiliger nur selten und zufällig zu sehen sind. Darum ist im Heraion von Olympia die Aufstellung von je einem Bild der betreffenden Gestalten oder Gruppen ein starkes Indiz dafür, dass die Auswahl nicht auf künstlerischer Qualität, sondern auf einem thematischen Programm beruhte. Zum dritten: Die ausgewählten Standbilder füllen genau die zwölf Intercolumnnien der inneren Säulenstellung. Es ging also nicht primär um den Schutz und die museale Präsentation der bedeutendsten Kunstwerke in und um Olympia, sondern um eine passende Ausstattung der Architektur. Schließlich, zum vierten: Die dargestellten Gestalten sind in der weit überwiegenden Zahl weiblich. Besonders auffällig ist dabei, dass es sich bei allen Figuren, die aus einer ursprünglich größeren Komposition herausgelöst und in das Heraion transferiert wurden, um die weiblichen Gestalten handelt, während die männlichen Gestalten zurückgelassen wurden. In einem Tempel für eine weibliche Gottheit kann das kaum ein Zufall sein.<sup>22</sup>

Das Heraion von Olympia war ein Kultort für Frauen und Mädchen. In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den großen Festspielen mit den Agonen der Männer wurde das Fest der Heraia gefeiert, bei dem Mädchen, *parthenoi*, in drei Altersklassen gegeneinander antraten. Ihre Tracht machte die sexuelle Bedeutung des Festes deutlich: Sie trugen die Haare offen und waren in einen kurzen Chiton gekleidet, der die rechte Brust frei ließ. Es war ein prä-nuptiales Ritual, das sich an die mythische Gestalt der Hippodameia, die Braut des Pelops, anschloss: Sie soll den Agon zum Dank an Hera für ihre Hochzeit begründet und zum ersten Mal zusammen mit sechzehn

21 Zum Athena-Tempel von Lindos und der *Lindischen Chronik* s. Krumeich 2008, 86–93 gegen Shaya 2005, 423–442. – Zum Tempel der Concordia s. unten Anm. 39.

22 Auswahl von weiblichen Figuren bemerkt bei Arafat 1995, 471, der diesem Umstand kein großes Gewicht geben will; Krumeich 2008, 80–81 Anm. 41: „Ausschlaggebend ... mag der Wunsch gewesen sein, Hera vor allem mit weiblichen Figuren zu ehren.“



von ihr auserwählten Frauen veranstaltet haben. Nach einer zweiten, eher komplementären als alternativen Version waren in der Frühzeit nach dem Tod des Tyrannen Damophon sechzehn angesehene Frauen ausgewählt worden, die die Streitigkeiten in der Bevölkerung schlichten sollten (Paus. 5,16,2–5).<sup>23</sup>

Im Anschluss an diese mythischen Traditionen war in Olympia seit alter Zeit ein Kollegium von sechzehn vornehmen, anscheinend verheirateten Frauen für den Kult der Hera verantwortlich, die zunächst aus den sechzehn Städten, *poleis*, in späterer Zeit aus den acht Phylen von Elis gewählt wurden (Paus. 5,16,5–8). Diese Frauen, die aus den vornehmsten Familien stammten, wurden von sechzehn weiteren Frauen, offenbar von weniger hohem Rang, unterstützt. In Ansehen und Funktionen waren sie das weibliche Pendant zu den Hellanodiken. Die Aufgaben dieses Kollegiums waren vielfältig: Sie betreffen die zentralen religiös-sozialen Ordnungen von ganz Elis, und sie verbinden dabei die Stadt Elis mit dem großen extraurbanen Heiligtum von Olympia. Ihre hohe Bedeutung wird schon aus ihrem Amtssitz deutlich, der wie der der Hellanodiken an der Agora von Elis lag. Dort waren sie zuständig für den Kult des Dionysos in der Stadt Elis selbst und für den der Hera in Olympia: zwei Gottheiten, die offensichtlich eine komplementäre soziale Rolle in Elis spielten. Weiterhin waren sie tätig für den Kult des Achilleus in Elis und den der Hippodameia in Olympia: für die Archegeten der Jungkrieger und der jungen Bräute. Achill und Hippodameia sind Vertreter der männlichen und weiblichen Jugend, Zeus und Hera sind die Beschützer der jugendlichen wie der erwachsenen Männer und Frauen. Für die Hera von Olympia webten die sechzehn Frauen alle vier Jahre einen Peplos, den sie der Göttin beim Fest der Heraia darbrachten.<sup>24</sup>

Die Vermutung liegt nahe, dass die Bildwerke im Heraion bei ihrer sekundären Aufstellung für diese Funktion des Tempels ausgewählt wurden. Dass man für diese Auswahl einige Findigkeit und Entschlossenheit entwickelte, zeigt sich bereits auf den ersten Blick an mehreren Punkten: Zu der Gruppe der Horen suchte man ein Standbild ihrer Mutter Themis, von der es nicht viele Bilder gegeben haben dürfte, und für die Statue der Aphrodite des sikyonischen Bildhauers wählte man als Ergänzung ein Bild eines Knaben (Eros?) von dem karthagischen Bildhauer Boethos.<sup>25</sup> Die

23 Zum Text des Pausanias s. den Kommentar von Maddoli/Saladino 1995, 282–289. – Zu den Wettläufen und ihrer religiös-sozialen Bedeutung s. Calame 1977, 67, 210–214; Arrigoni 1983, bes. 95–100; Angeli Bernardini 1988, 153–184; Th. Scanlon in zahlreichen Arbeiten, zuletzt Scanlon 2008; Scanlon 2014, 108–147; Serwint 1993, 403–422 (mit m. E. abwegiger Deutung der Tracht als Travestie in „männlicher“ Exomis: Wenn eine Frau den Busen entblößt, ist das ein Zeichen von Weiblichkeit); des Bouvrie 1995, 55–74; Dillon 1997; Dillon 2002, 131–132. – Bronzestatuetten laufender Mädchen in kurzem Chiton, z. T. mit offenem Busen: Herfort-Koch 1986, 27–29. – Konzentrierte Übersicht über den aktuellen Stand der Forschung zum Sport griechischer Mädchen und Frauen bei Scheer 2011, 106–110.

24 Zum Kult der Hera und dem Kollegium der sechzehn Frauen s. Weniger 1883; Preisendanz 1936; Brelich 1969, 451–454; Calame 1977, 210–214; Serwint 1993, 418–419; Maddoli/Saladino 1995, 287–289; Cole 2004, 136–137; Hupfloher 2011, 237–247. – Kult der Hippodameia in Olympia: Paus. 6,20,7.

25 Die öfters fragend ausgesprochene Deutung des Knaben auf Eros ist nur durch die Verbindung mit Aphrodite zu begründen. Kunze 2002, 262 Anm. 158; hält einen inhaltlichen Zusammenhang schon deswegen für kaum wahrscheinlich, weil die Bildwerke erst sekundär zusammengestellt worden sind.

Herauslösung der weiblichen Figuren aus den Gruppen in den Schatzhäusern von Epidamnos, Megara und dem Philippeion der Makedonen dürfte nicht ohne Widerstand möglich gewesen sein.

Die genauere Betrachtung der gesamten Ausstattung lässt ein durchdachtes Konzept erkennen, das die Altersstufen und die zentralen Aspekte des weiblichen Geschlechts in archetypischen Gestalten vor Augen stellt.

In dem ersten Paar von Intercolumnien (Süd 1, Nord 1) wurde Hera, zusammen mit Zeus, von den Horen und den Hesperiden eingerahmt. Die beiden einzigen Gruppen von göttlichen Mädchen sind offensichtlich bewusst als Pendants ausgewählt und aufgestellt worden: Sie rahmen Hera und Zeus, wie auch sonst Gruppen von göttlichen Mädchen und Frauen, die Götter begleiten. Die Horen verkörpern das Blühen der Natur und den Glanz von Liebe und Hochzeit. Auf dem Klitias-Krater schreiten sie dem Gespann von Zeus und Hera in der Hochzeitsprozession für Peleus und Thetis voran; bei Homer spannen sie das Gespann der Hera aus, und im Homerischen Hymnos auf Aphrodite empfangen, kleiden und schmücken sie die neugeborene Göttin.<sup>26</sup> Ebenso eng sind die Hesperiden mit Hera verbunden: Sie bewachen jenen Baum mit Äpfeln der Liebe, den die Erdgöttin Ge der Hera zur Hochzeit mit Zeus geschenkt hatte. Sie vollbringen ihren Dienst in räumlicher Marginalität, wie die Mädchen der historischen Poleis, die die Phase vor dem Übergang in das Alter der Frau in Heiligtümern am Rand des städtischen Territoriums, etwa in Brauron oder Munichia, verbrachten. Horen und Hesperiden schufen um und für die Göttin eine Atmosphäre von kollektiver Festlichkeit, als archetypische Bilder der lebenden Mädchen, die in Olympia beim Fest der Heraia auftraten.<sup>27</sup>

In den nächsten beiden Paaren von Intercolumnien (Süd 2 und 3, Nord 2 und 3) sind je zwei archetypische Mütter und Töchter einander gegenüber gestellt. Beide Paare ergänzen einander komplementär: Die älteren Göttinnen, beide Frauen des Zeus, stehen in einer elementaren Antithese zueinander: Themis, die Mutter der Horen, repräsentiert die gesetzmäßige Ordnung der Welt, Demeter dagegen steht für die Fruchtbarkeit und den Reichtum der kultivierten Natur. Ihnen gegenüber stehen zwei jüngere Göttinnen, Töchter des Zeus, nicht weniger antithetisch: Athena, die Göttin der kulturellen und politischen Ordnung, und neben ihr Kore, die Verkörperung der erblühenden und vergehenden Natur. Beide Göttinnen reflektieren darüber hinaus den Status junger Frauen in unterschiedlichen Aspekten: Athena ist aus dem Kopf des Vaters geboren, Kore ist von ihrer Mutter leidenschaftlich geliebt; Athena bleibt eine unnahbare Jungfrau, Kore wird zur archetypischen Braut.

Zusammen umfassen die Göttinnen in den drei ersten Intercolumnien auf beiden Seiten (Süd 1–3, Nord 1–3) eine Konstellation von weiblichen Gottheiten und

---

Eben dies Argument wird hier bestritten: Die Zusammenstellung ist inhaltlich begründet. Damit wird die Deutung als Eros allerdings nicht sicherer – aber auch ein Kind ist bei Aphrodite natürlich sinnvoll.

26 Shapiro *et al.* 2013, 24–25. Hom. *Il.* 8,433–435; Hom. *h. Dionys.* 5–13. Weitere Quellen: Jolles 1913, 2300–2304; Abad Casal 1990.

27 Sittig 1912, 1243–1245.

halbgöttlichen Wesen, die in einer komplementären Antithese den weiten Bereich der Weiblichkeit in den beiden Altersstufen der heiratsfähigen Mädchen und der Ehefrau und Mutter ausloten.

Im Anschluss daran wird das Thema von Müttern und ihren Kindern in der Trias von Leto, Apollon und Artemis weiter entfaltet. Leto, Geliebte des Zeus wie Themis und Demeter, ist die normative Mutter von idealen Kindern; und beide Kinder, Apollon und Artemis, sind die normativen Archegeten der Jugend, die in der Ordnung der Polis aufwachsen sollte. Keine anderen Gottheiten konnten die sozialen Aspekte eines normativen Oikos und seiner Altersstufen so idealtypisch verkörpern wie diese: Unter den anderen Müttern hat Themis mehr die kosmische Ordnung, Demeter mehr die Früchte und die Gaben der Natur unter ihrer Herrschaft; unter den anderen Töchtern ist Athena stärker auf die ‚staatliche‘ Ordnung, Kore mehr auf Blühen und Vergehen in der Natur der Menschen und der Vegetation ausgerichtet. Für das Heiligtum von Olympia, in dem die Initiation der Mädchen parallel zu den athletischen Spielen der jungen Männer gefeiert wurde, waren Leto, Apollon und Artemis geradezu unerlässlich.

Eine besondere Rolle spielte Dionysos. Er war das eigentliche Thema der Statuengruppe des Praxiteles an der nördlichen Seite (Nord 6), die sicher nicht primär den Götterboten Hermes, sondern dessen Fürsorge um das göttliche Kind darstellen sollte. Auf der Südseite, vielleicht sogar direkt gegenüber, entsprach diesem Werk ein Standbild des erwachsenen Gottes: In den beiden Lebensaltern sind verschiedene Aspekte des Gottes verkörpert. Dionysos war in Olympia nicht stark präsent, doch in Elis war er einer der höchst geehrten Götter (Paus. 6,26,1); es gab sogar eine Überlieferung, die seine Geburt am Alphaios bezeugte; und man behauptete, der erste Weinstock sei dort gewachsen. Sein städtischer Tempel in Elis, mit dem Theater verbunden, lag zentral in der Nähe der Agora, ein extraurbanes Heiligtum war die Stätte eines berühmten rituellen Weinwunders.<sup>28</sup> In Elis war er besonders eng mit Hera verbunden, und diese Verbindung strahlte bis nach Olympia aus. Die Sechzehn Frauen, die in Olympia für den Kult der Hera zuständig waren, hatten ebenso für den Kult des Dionysos in Elis zu sorgen. In Elis hatte der Tempel des Dionysos im späteren 4. Jahrhundert ein neues Kultbild von Praxiteles erhalten: Das muss wohl in irgendeiner religions-politischen Verbindung zu der Gruppe des Hermes mit dem Dionysos-Kind von demselben Bildhauer stehen, die dann sekundär im Hera-Tempel von Olympia aufgestellt wurde. Im Einzelnen kann man hier allenfalls Vermutungen anstellen, doch mit Sicherheit wird hier deutlich, dass Dionysos in Elis als ein großer Gott nicht nur des Rausches und der orgiastischen Ekstase, sondern allgemein der heranwachsenden Jugend und der sexuellen Reife verehrt wurde. In dem überlieferten Hymnos, mit dem er in Elis herbeigerufen wurde, wird er von den Chariten begleitet. In dieser Eigenschaft stellte er ein Pendant zu Hera als Göttin der Mädchen und Frauen in ihren sozialen Rollen

28 Geburt am Alphaios: *Hom. h. Dionys.* 1–4; *Diod.* 3,66,1–3. – Erster Weinstock: *FGrHist* 115 Theopomp *F* 277 *ap.* Athen. 1,34a.

dar.<sup>29</sup> Dem entspricht, dass die sechzehn Frauen auch zwei Festchöre aufzustellen hatten, einen für Hippodameia, die Schutzbefohlene der Hera, in Olympia, den anderen für Physkoa, eine Geliebte des Dionysos, in Elis.<sup>30</sup> In diesem Sinn hat Dionysos im Heraion von Olympia einen zentralen Platz erhalten.

Selbst die Gruppe des großen Bildhauers Praxiteles ist also in erster Linie nicht als Kunstwerk, sondern wegen ihres Themas im Heraion aufgestellt worden. Die beiden einzigen männlichen Gottheiten sind durch vielfältige Beziehungen mit den dominierenden göttlichen und göttergleichen Frauen verbunden. Das gilt zunächst auch für Hermes, der nicht nur für Dionysos, sondern auch selbst seine Bedeutung hat. Pausanias nennt im unmittelbaren Anschluss ein Bild der Aphrodite von dem sikyonischen Bildhauer Kleon aus dem 4. Jahrhundert, ergänzt von der Figur eines Knaben, vielleicht Eros, von dem berühmten hellenistischen Bildhauer Boethos. Nach aller Wahrscheinlichkeit war sie im Intercolumnium gegenüber der Gruppe von Hermes und Dionysos aufgestellt; die Gottheiten würden sich dann aufeinander beziehen wie Demeter – Kore und Apollon – Artemis. Hermes und Aphrodite wurden bekanntlich an verschiedenen Orten als kultisches Paar verehrt. In Kato Syme tief in den Bergen Kretas, war dies ein Initiationskult für junge Männer und Mädchen; auf Samos war ein Tempel für Hermes und Aphrodite in das Heiligtum der Hera integriert. Zweifellos ist die Konstellation der beiden Gottheiten im Heraion von Olympia in diesem Sinn zu verstehen.<sup>31</sup>

Vor allem aber hatte Dionysos in hellenistisch-römischer Zeit eine starke Ausweitung seines Wirkungsbereichs erfahren: Er war zu einem universellen Gott der glückserfüllten Lebensführung und der glückbringenden Herrschaft von Monarchen und anderen Machthabern geworden. In diesem Sinn ist es wohl zu verstehen, wenn Dionysos in Olympia offenbar mit Figuren der Nike und der Tyche zusammengestellt war: Glück und Sieg waren die Attribute dieses Gottes, der – zusammen mit Aphrodite – die Seelen der Menschen beherrschte.

Konsequent schließen daran die Figuren der beiden makedonischen Königinnen an: Eurydike, die Gemahlin Amyntas' II., und Olympias, die Gemahlin Philipps II. und Mutter Alexanders des Großen. Dass die Frauen der makedonischen Könige eine große Rolle im Kult des Dionysos spielten, ist bekannt. Hier sind sie zugleich, als Dienerinnen des Gottes, Archegetinnen seiner Bedeutung für die ganze Epoche des Hellenismus.

Die Römerin, vielleicht sogar ein Paar römischer Frauen, auf der gegenüberliegenden Seite entzieht sich der genauen Benennung, aber sie war durch eine gekno-

29 Sechzehn Frauen und Dionysos: Plut. *mor.* 251e; *mor.* 299a-b (dort der Hymnus); *mor.* 364 – Dionysos in Elis: s. den Kommentar von Maddoli *et al.* 1999, 398–400. Dazu Weniger 1883, *pass.*; Preisendanz 1936; Kerényi 1953; Kerényi 1976; Kerényi 1994, 119–120; Bérard 1976, 61–73; Mitsopoulou-Leon 1984, 275–290. – Kultbild des Praxiteles: Paus. 6,26,1. Pasquier/Martinez 2007, 35; Corso 2013, 159–165. – Der Tempel in Elis war mit einem extraurbanen Heiligtum bei Thyia verbunden, wo man ein Weinwunder feierte: Paus. 6,26,1–2.

30 Paus. 5,16,6–7. Dazu Calame 1977, 210–210; Serwint 1993, 419.

31 Hermes und Aphrodite: Lebessi 1985; Pirenne-Delforge 1994, 264–265, 446, 456.

tete Wollbinde im Haar (*infula*) als Priesterin gekennzeichnet, bezog sich also auf den Kult der Hera. Dasselbe gilt vielleicht für drei weitere Bildnisstatuen vornehmer Frauen, die im Pronaos des Tempels Aufstellung fanden.<sup>32</sup>

Wenn man diese vielfältigen inhaltlichen Bezüge in der bildlichen Ausstattung des Heraions bedenkt, tritt der Charakter als „Kunstmuseum“ offensichtlich stark in den Hintergrund. Für eine solche „museale“ Deutung wurde vor allem angeführt, dass die Standbilder in chronologischer Folge aufgestellt sind, was eine grundsätzlich kunst-geschichtliche Sicht bezeuge.<sup>33</sup> Dem gegenüber könnte man auch für diese Anordnung inhaltliche Gründe geltend machen: Die Kultbilder von Hera und Zeus werden zunächst von den „Begleiter“-Gruppen der Horen und Hesperiden gerahmt. Es folgen die „alten“ Gottheiten, die besonders eng mit Hera und Zeus verbunden waren: Themis und Demeter, Athena und Kore, Artemis, Apollon und Leto. Von diesen hatte man archaische Bilder aus Gold und Elfenbein, wahrscheinlich unterlebensgroß: in Material und Format zu den Kultbildern passend. Daran schlossen sich die spätclassischen und hellenistischen Bilder der aktuelleren, auf Mentalität und Lebensstil der gegenwärtigen Gesellschaft bezogenen Gottheiten an: Tyche, Aphrodite, Dionysos und Hermes: in „modernerer“ Materialien Bronze und Marmor, und in größerem Format.<sup>34</sup> Am Eingang empfangen die makedonischen Herrscherinnen, später auch die römische Priesterin die Eintretenden, gewissermaßen als Führerinnen in den sakralen Raum, der zunehmend aus der Sphäre der gegenwärtigen Menschen in die der alten Götter führte.<sup>35</sup>

Insgesamt zeigt sich die bildliche Ausstattung des Heraion als eine höchst durchdachte Konstellation von Standbildern, die auf den religiösen Raum dieses Tempels und den Kult seiner Göttin orientiert waren. Diese Konstellation war traditionelle gewachsene Religion, präsentiert in der ‚modernsten‘ Form einheitlicher Aufstellung. Auch diese Präsentation hat keinen ‚musealen‘ Charakter, sondern steht am Ende einer langen Entwicklung der Inszenierung von sakralen und politischen Bildwerken. Man kann diese Entwicklung grundsätzlich in fünf Schritten darstellen.

1. Die grundlegende Praxis ist die Errichtung von einzelnen Votivbildern in Heiligtümern, die der Gottheit als ein passendes Geschenk dargebracht werden: In Delos weiht Nikandre der Artemis ein Bild der Göttin selbst, die Naxier weihen Apollon ein kolossales Bild des Gottes, später eine ganze Sequenz von Löwenbildern als seine animalischen Trabanten; vornehme Stifter errichten in Delos Kouroi und Koren als

32 Römische Bildnisstatue in der Cella: oben Anm. 10. Deutung als Priesterin: Krumeich 2008, 83–84. – Weibliche Bildnisstatuen im Pronaos: Krumeich 2008, 84–85; Trimble 2011, 186–192, vgl. 121–126.

33 S. die meisten der oben Anm. 18 angeführten Arbeiten. Zuletzt Krumeich 2008, 81, 82, bes. 86.

34 Aphrodite und Dionysos als aktuelle Gottheiten seit spätclassischer Zeit: Zanker 1998.

35 Für die Standbilder der makedonischen Dynastie im Philippeion, woher die Herrscherinnen im Heraion stammten, überliefert Pausanias (5,20,10) Gold und Elfenbein als Material. Das ist von verschiedenen Forschern, zuletzt von Schultz 2007, 220–221, bestritten worden aufgrund des Fundaments mit Einlassungen für Plinthen aus Marmor, die für (vergoldete) Marmorstatuen sprächen. Dagegen Despinis 2004, 254–258; Krumeich 2008, 80 Anm. 41. Despinis nimmt aber zumindest eine Verbindung von Marmor, Holz, Elfenbein und Gold an; die Technik unterschied sich sicher von der der archaischen Werke, hinzu kam das größere Format.

generelle Bilder der adeligen Jugend zur Ehre und Freude der Gottheiten, in Samos stellt –ilarches sich selbst in einer Familiengruppe mit Ehefrau, Sohn und Töchtern dar, in Athen weiht Rhombos der Athena ein Bild von sich, wie er ihr ein Stierkalb darbringt.

2. In einem ersten Schritt können die Bildwerke eines Heiligtums als eine ‚Bild-erwelt‘ gesehen werden, die für die Gottheit charakteristisch ist: Das Heiligtum von Delos mit der ‚Gemeinschaft‘ von Göttern, Menschen und wilden Tieren, das städtische Heiligtum der Athena auf der Akropolis von Athen mit der überwiegenden Zahl von Koren, das Heiligtum des Apollon Ptoios in den Bergen von Lokris mit den kraftvollen Kouroi.<sup>36</sup>

3. Ein nächster Schritt ist die sukzessive Präsentation von Votivbildern in geschlossenen Reihen. In den Heiligtümern von Samos, Olympia und Epidauros säumten die Standbilder als ‚konzeptionelle Zuschauer‘ die Prozessionswege und die Räume um den Altar. Noch weiter ging die Ordnung von Votiven verschiedener Art in geschlossenen Reihen auf einheitlichen Terrassen oder Postamenten: Im Heiligtum von Olympia bieten sich die Schatzhäuser, obwohl nacheinander entstanden, als einheitliche Reihe dar. Ebenso standen im Heiligtum des Heros Ptoios die DreifüÙe auf einem gesamten Postament neben den Eingang aufgereiht; entsprechend wurden im Apollon-Heiligtum von Kartheia auf Keos die Inschriftenstelen am Vorplatz des Tempels auf einer langen Stufenbasis aufgestellt.<sup>37</sup>

4. Ein weiterer Schritt ist dann auf der Agora von Priene zu beobachten: Dort wurden im späteren 2. Jahrhundert die sukzessiv errichteten Ehrendenkmäler in einer einheitlichen Umplanung neu arrangiert, so dass sie eine geschlossene Kulisse eines offenen Raumes für öffentliche Rituale bildet.<sup>38</sup>

5. Ein letzter Schritt ist zunächst in den Forumsanlagen von Rom zu beobachten: Auf dem alten Forum waren Ehrenstatuen und andere Bildwerke sukzessive, und in lockerer Zuordnung, zu einem Gesamtbild der historischen Größen der Republik angewachsen. Ein solches Panorama wird dann auf dem Augustus-Forum in den Galerien der *summi viri* als ein einheitliches und kohärentes Konzept gestaltet. Entsprechend hat Tiberius den Neubau des Concordia-Tempels mit griechischen Bildwerken von Gottheiten ausgestattet, die ein ganzes religiöses Panorama der augusteischen Staatsreligion ergeben.<sup>39</sup>

Hier schließt das Heraion von Olympia mit seiner Ausstattung an. Gewiss konnte man dies Ensemble von Bildwerken auch unter dem Aspekt der ‚Kunst‘ und des kulturellen Erbes sehen. Aber das war nicht der Gesichtspunkt, unter dem sie ausgewählt und aufgestellt worden waren. Der künstlerische Rang der Bildwerke war von hoher Bedeutung, aber er blieb auf das inhaltliche Konzept bezogen.

36 Zu Delos s. Hölscher 2015a, 13–53.

37 Heiligtum des Heros Ptoios: Schneider/Höcker 1996, 202–203. Kartheia: Autopsie.

38 Von Kienlin 1998, 241–259; von Kienlin 2004; Bielfeldt 2012, 87–122.

39 Zum Tempel der Concordia s. Bravi 2014, 185–201; Hölscher 2018, 310–315.

### III. Frauen in Olympia

In dieser Form war das Heraion ein zentrales Element des religiösen Ensembles von Olympia. Insgesamt erscheint das Heiligtum von Olympia in seinen Kulturen und Festen wie in seiner visuellen Gestalt stark von männlichen Aspekten dominiert: von Krieg und männlicher Athletik. Daneben wurden in der Forschung auch immer wieder weibliche Aspekte betont: Für die Frühzeit wurde ein ganzer Horizont weiblicher Kulte angesetzt, für Gaia und Themis, Aphrodite Urania, Eileithyia, Meter Theon, Hestia, vielleicht auch Artemis, bevor dann Zeus den ersten Platz in dem Heiligtum eingenommen habe; neuerdings wurde zu Recht darauf hingewiesen, dass der Hera-Tempel bis in römische Zeit auch noch ein Ort des Kultes war; und auch sonst haben einzelne weibliche Kulte im Heiligtum von Olympia Aufmerksamkeit erhalten.<sup>40</sup> Die genauere Betrachtung der Ausstattung des Heraions zeigt nun, in welcher Vielfalt die weibliche Seite des Heiligtums reflektiert und visuell zum Ausdruck gebracht wurde.

Von hier aus ergibt sich eine neue Perspektive auf das Heiligtum insgesamt. Pausanias beschreibt bekanntlich in der Altis, neben den großen Haupt-Altären für Zeus und Hera, etwa 70 kleinere Sonder-Altäre für verschiedene Gottheiten und Heroen/Heroinnen, die jeden Monat einmal von den Priestern und Kultdienern in einer großen Prozession mit Opferhandlungen besucht wurden (Paus. 5,14,4–15,9).<sup>41</sup> Von diesen ca. 70 Altären waren 31, also fast die Hälfte, weiblichen Gottheiten geweiht; und von diesen 31 Altären gehörten 21, also zwei Drittel, solchen Gottheiten, die im Heraion in Bildwerken vertreten waren:

Artemis: 8; Athena: 5; Aphrodite: 2; Hera, Themis, Demeter, Horen, Tyche und Nike: je 1. Von den Figuren im Heraion hatten nur Kore und die Hesperiden keinen eigenen Altar.

Auch die wenigen männlichen Figuren im Heraion sind mit 10 (von 40) Sonder-Altären im Heiligtum präsent: Zeus: 3; Apollon: 3; Hermes: 3; Dionysos: 2.

Man wird solche Koinzidenzen nicht überbewerten, denn zum Teil gelten die Altäre den Gottheiten in Sonder-Aspekten, die nicht in den Bildwerken gemeint waren; und insgesamt sind sowohl in den Bildwerken des Heraion als auch in den Altären so viele Gottheiten vertreten, dass eine gewisse Koinzidenz sich von selbst ergibt. Aber allgemein werden doch zwei Phänomene deutlich: zum einen die starke Präsenz von weiblichen Kulturen, zum anderen die starke Kohärenz von Bildwerken im Heraion und Kulturen im Heiligtum. Olympia erweist sich damit als ein Ort einer umfassenden religiös-sozialen Repräsentation von Geschlechtern, Altersstufen und Lebensbereichen der griechischen Gesellschaften.

40 Gaia: Herrmann 1972, 29–30. – Heraion: Krumeich 2008; Hupfloher 2011. – Weitere weibliche Kulte: Herrmann 1972, 29–32, 69–71.

41 Weniger 1909, 291–303; Weniger 1914/15, 398–446; Weniger 1919/20, 1–39; Hölscher 2002, 331–345.

Das starke Gewicht weiblicher Kulte in Olympia würde eine zusammenfassende Untersuchung lohnen.<sup>42</sup> Schon jetzt aber ist deutlich, dass man sich insgesamt das kultische Geschehen im Heiligtum von Olympia sehr heterogen vorstellen muss.

1. Die großen Festspiele für Zeus, die alle vier Jahre Besucher aus der ganzen griechischen Welt zusammenführten, waren einzigartige panhellenische Situationen von überwältigender männlich dominierter Präsenz: Bei den Wettkämpfen waren verheiratete Frauen, mit der einzigen Ausnahme der Priesterin der Demeter Chamyne, als Zuschauer ausgeschlossen; die Trennung der Geschlechter war hier strenger als an den meisten anderen Festorten in Griechenland. Nur heiratsfähige Mädchen waren zugelassen, denn die Agone hatten seit Anbeginn einen deutlichen Aspekt eines Übergangsrituals in den Status der erwachsenen Männer und potentiellen Bräutigame.<sup>43</sup>

2. Das Fest für Hera dagegen war ein lokales Ereignis der Bürger-Gemeinschaft von Elis, die dort, wie in vielen anderen Städten, mit ihren heranwachsenden Mädchen in einem extraurbanen Heiligtum ihre Riten des Übergangs in den Status der heiratsfähigen jungen Frauen begingen. Auch dies Fest umfasste athletische Agone, wenn auch nur Laufwettbewerbe, in denen die Mädchen ihre körperliche Fitness und Reife bezeugten, die für die Attraktivität als Braut und die Aufgaben als Ehefrau unerlässlich waren. Auch diese Agone scheinen für Teilnehmerinnen aus ganz Griechenland offen gewesen zu sein, wie die Überlieferung über die erste Siegerin, Chloris aus Theben, nahelegt. Doch angesichts des begrenzten athletischen Programms dürften die Agone bei weitem nicht die große Rolle gegenüber den anderen religiösen Ritualen gespielt haben wie bei den Männern; dem entsprechend werden die einheimischen Familien gegenüber den Fremden stärker in den Vordergrund getreten sein. Ob männliche Zuschauer zugelassen waren, ist nicht überliefert, aber angesichts des prä-nuptialen Charakters des Rituals mit guten Gründen wahrscheinlich gemacht worden.<sup>44</sup>

3. Wieder anders muss das Bild des Heiligtums an den Tagen der allmonatlichen Opferprozessionen zu den bis zu siebzig Altären in der Altis und ihrer unmittelbaren Umgebung ausgesehen haben.<sup>45</sup> Hier werden die Kult-Funktionäre, die im Wesentlichen aus der Stadt Elis gekommen sein müssen, die Szene beherrscht haben; für weiteres Publikum wird der anstrengende, rein auf die Erfüllung religiöser Pflichten konzentrierte Vorgang von begrenzter Attraktion gewesen sein.

4. Über lange Zeiträume zwischen den Tagen der Feste und Riten muss das Heiligtum überhaupt relativ still gelegen haben. Wie weit in diesen Zeiten individuelle Besucher nach Olympia kamen, lässt sich schwer abschätzen.

Das Heiligtum von Olympia war eine multifunktionale Stätte, die zu unterschiedlichen Gelegenheiten verschiedenen Gemeinschaften und Gruppen Platz bot, sich im Kult von jeweils zuständigen Gottheiten zu formieren und zu artikulieren.

42 Anregender Schritt in diese Richtung bei Des Bouvrie 1995, bes. 65–72.

43 Paus. 5,6,7; 6,20,9. Dazu Dillon 2000. Die Trennung der Geschlechter betonen auch Brelich 1969; Calame 1977; Cole 2004.

44 Scanlon 2008.

45 Oben S. 221.



Die Gegensätzlichkeit der Sphären und Praktiken – männlich versus weiblich, panhellenisch versus lokal, Fest versus Alltag, athletische Kompetition versus gemeinsame Rituale, politische Repräsentation versus religiöse Verehrung der Götter – muss besonders eklatant gewesen sein.

### Bibliographie

- Abad Casal, L. 1990: *s. v.* Horai, in: *LIMCV*, 511–538.
- Angeli Bernardini, P. 1988: Le donne e la pratica della corsa nella Grecia antica, in: P. Angeli Bernardini (Hg.), *Lo sport in Grecia*, Rom, 153–184.
- Arafat, K. W. 1995: Pausanias and the Temple of Hera at Olympia, *ABSA* 90, 461–473.
- Arrigoni, G. 1983: Donne e sport nel mondo greco, in: G. Arrigoni (Hg.), *Le donne in Grecia*, Rom, 55–201.
- Bérard, C. 1976: Axie taure, in: P. Collart (Hg.), *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart*, Lausanne, 61–73.
- Bielfeldt, R. 2012: Polis made Manifest. The Physiognomy of the Public in the Hellenistic City with a Case Study on the Agora in Priene, in: C. Kuhn (Hg.), *Politische Kommunikation und öffentliche Meinung in der antiken Welt*, Stuttgart, 87–122.
- Bol, R. 2008: Die Bildnisstatue der Antonia Cleodice im Kontext ihrer Aufstellung im olympischen Heraion, in: D. Zaphiropoulou (Hg.), *Amicitiae gratia. Festschrift A. Stavridi*, Athen, 149–156.
- des Bouvrie, S. 1995: Gender and the Games at Olympia, in: B. Berggreen/N. Marinatos (Hgg.), *Greece and Gender*, Bergen, 55–74.
- Bravi, A. 2014: *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin.
- Brelich, A. 1969: *Paides e Parthenoi*, Rom.
- Calame, C. 1977: *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rom.
- Cole, S. G. 2004: *Landscapes, Gender, and Ritual Space. The Ancient Greek Experience*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Corso, A. 2013: *The Art of Praxiteles IV. The Late Phase of His Activity*, Rom.
- Despinis, G. 2004: *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*, Göttingen.
- Dillon, M. 1997: *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*, London/New York.
- Dillon, M. 2000: Did Parthenoi Attend the Olympic Games?, *Hermes* 128, 457–480.
- Dillon, M. 2002: *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London/New York.
- Frazer, J. G. 1898: *Pausanias's Description of Greece III*, London.
- Hallof, K./Kansteiner, S./Lehmann, L. 2014a: *s. v.* Aphrodite des Kleon, in: *DNO II*, Berlin/Boston, 583, Nr. 1372.
- Hallof, K./Kansteiner, S./Lehmann, L. 2014b: *s. v.* Knabe des Boethos, in: *DNO IV*, Berlin/Boston, 712–713 Nr. 3502.
- Herfort-Koch, M. 1986: *Archaische Bronzeplastik Lakoniens*, Münster.
- Herrmann, H.-V. 1972: *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, München.
- Hitzig, H./Blümner, H. 1901: *Des Pausanias Beschreibung von Griechenland III*, Berlin – Leipzig.
- Hölscher, T. 1989: Griechische Bilder für den römischen Senat, in: H.-U. Cain/H. Gabelmann/D. Salzmann (Hgg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, Mainz, 327–333.

- Hölscher, T. 1990: Römische Nobiles und hellenistische Herrscher, in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie. Berlin 1988*, Mainz, 73–84.
- Hölscher, T. 2002: Rituelle Räume und politische Denkmäler im Heiligtum von Olympia, in: H. Kyrieleis (Hg.), *Olympia 1875–2000. 125 Jahre deutsche Ausgrabungen*, Mainz, 331–345.
- Hölscher, T. 2015a: *La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris.
- Hölscher, T. 2015b: Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild, in: D. Boschung / C. Vorster (Hgg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, Paderborn, 13–53.
- Hölscher, T. 2018: *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, Berkeley.
- Hupfloher, A. 2011: Heraion und Herakult im kaiserzeitlichen Olympia, *ARG* 13, 225–252.
- Jacob-Felsch, M. 1969: *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen.
- Jolles, A. 1913: s. v. Horai, in: *RE* VIII 2, 2300–2313.
- Kent Hill, D. 1944: Hera the Sphinx?, *Hesperia* 13, 353–360.
- Kerényi, K. 1953: *Dionysos am Alphaios*, Gießen.
- Kerényi, K. 1994: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart<sup>2</sup>.
- von Kienlin, A. 1998: Zur baulichen Entwicklung der Agora von Priene, *Boreas* 21, 241–259.
- von Kienlin, A. 2004: Das Stadtzentrum von Priene als Monument bürgerlicher Selbstdarstellung, in: E.-L. Schwandner / K. Rheidt (Hgg.), *Macht der Architektur – Architektur der Macht*, Mainz, 114–120.
- Krumeich, R. 2008: Vom Haus der Gottheit zum Museum? Zu Ausstattung und Funktion des Heraion von Olympia und des Athenatempels von Lindos, *AK* 51, 73–95.
- Kunze, C. 2002: *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München.
- Lapatin, K. 2001: *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford.
- Lebessi, A. 1985: *To hiero tou Herme kai tes Aphroditēs ste Syme Viannou* I, Athen.
- Maddoli, G. / Saladino, V. 1995: *Pausania. Guida della Grecia, libro V: L'Elide e Olimpia*, Verona.
- Maddoli, G. / Nafissi M. / Saladino V. 1999: *Pausania. Guida della Grecia, libro VI: L'Elide e Olimpia*, Verona.
- Mallwitz, A. 1966: Das Heraion von Olympia und seine Vorgänger, *JDAI* 81, 310–376.
- Mitsopoulou-Leon, V. 1984: Zur Verehrung des Dionysos in Elis. Nochmals *Axie taure* und die sechzehn heiligen Frauen, *MDAI(A)* 99, 275–290.
- Moustaka, A. 2002a: On the Cult of Hera at Olympia, in: R. Hägg (Hg.), *Peloponnesian Sanctuaries and Cults. Proceedings of the Ninth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11–13 June 1994*, Stockholm, 199–205.
- Moustaka, A. 2002b: Zeus und Hera im Heiligtum von Olympia, in: H. Kyrieleis (Hg.), *Olympia 1875–2000. 125 Jahre deutsche Ausgrabungen*, Mainz, 301–316.
- Pasquier, A. – Martinez, J.-L. (Hgg.) 2007: *Praxitèle*, Paris.
- Pirenne-Delforge, V. 1994: *L'Aphrodite grecque*, Liège.
- Preisendanz, K. 1936: s. v. Thyia, in: *RE* VI A 1, Stuttgart, 680–684.
- Raming E. 2001: s. v. Dorykleidas, in: *Künstlerlexikon der Antike*, München/Leipzig, 193.
- Scanlon, T. F. 2008: The Heraia at Olympia revisited, *Nikephoros* 21, 159–196.
- Scanlon, T. F. 2014: Racing for Hera. A Girls' Contest at Olympia, in: T. F. Scanlon (Hg.), *Sport in the Greek and Roman Worlds* 2, Oxford, 108–147.

- Schalles, J.-J. 2004: Nochmals zur sog. Kunstsammlung der pergamenischen Herrscher, in: J. Gebauer / E. Grabow / F. Jünger / D. Metzler (Hgg.), *Bildergeschichte. Festschrift Klaus Stähler*, Möhnesee, 413–428.
- Scheer, T. 2011: *Griechische Geschlechtergeschichte*, Berlin.
- Schmidt, I. 1995: *Hellenistische Statuenbasen*, Bern.
- Schneider, L. / Höcker, C. 1996: *Griechisches Festland*, Köln.
- Schultz, P. 2007: Leochares' Argead Portraits in the Philippeion, in: P. Schultz / R. von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge, 205–233.
- Serwint, N. 1993: The Female Athletic Costume at the Heraia and Prenuptial Initiation Rites, *AJA* 97, 403–422.
- Shapiro, H. A. 1993: *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B. C.*, Zürich.
- Shapiro, H. A. / Iozzo, M. / Lezzi-Hafter, A. (Hgg.) 2013: *The François Vase. New Perspectives. Papers of the Intern. Symposium, Villa Spelman, Florence, 23–24 May, 2003*, Zürich.
- Shaya, J. 2005: The Greek Temple as Museum. The Case of the Legendary Treasure of Athena from Lindos, *AJA* 109, 423–442.
- Sinn, U. 1984: Ektypon. Der sog. Hera-Kopf von Olympia, *MDAI(A)* 99, 77–87.
- Sittig, E. 1912: s. v. Hesperiden, in: *RE VIII 1*, Stuttgart, 1243–1248.
- Tanner, J. 2006: *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge.
- Treu, G. 1897: *Olympia III. Die Bildwerke in Stein und Thon*, Berlin.
- Trimble, J. 2011: *Women and Visual Replication in Roman Art and Culture*, Cambridge/New York.
- Weniger, L. 1883: *Das Kollegium der Sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis*, Weimar.
- Weniger, L. 1909: Die monatliche Opferung in Olympia I, *Klio* 9, 291–303.
- Weniger, L. 1914/15: Die monatliche Opferung in Olympia II, *Klio* 14, 398–446.
- Weniger, L. 1919/20: Die monatliche Opferung in Olympia III, *Klio* 16, 1–39.
- Wernicke, K. 1894: Olympische Beiträge II. Zur Geschichte des Heraion, *JDAI* 9, 101–114.
- Zanker, P. 1998: *Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin.