

‘Dionysos in Comics’ Mythologische Theaterbühnenfriese der Kaiserzeit im griechischen Osten

REINHARD STUPPERICH

Zumindest etymologisch hat die antike Komödie ursprünglich etwas mit den heute ungleich beliebteren Comics zu tun. Daß aber nicht erst ‘Plautus in Comics’ diese Verbindung auch nachträglich hergestellt hat, soll hier gezeigt werden. Schon in Theatern der römischen Kaiserzeit waren kurze ‘Comics’ öffentlich ausgestellt, Bildergeschichten mit mythologischer Thematik und politischer Aussage.

Das wichtigste Merkmal der Comics, der Sprechtext – ob als Unterschrift, Beischrift oder längst klassische ‘Sprechblase’ – gab es hier natürlich nicht. Es gibt das Sprechblasen-Phänomen in der Antike bereits in Form von Beischriften, die vom Mund des Sprechers ausgehen, so schon auf attischen Vasenbildern seit dem 6. Jh. v. Chr.,¹ in der Toreutik, etwa bei der Herakles-Auge-Schale im Schatz von Rogozen,² oder bei Alltagsszenen in der pompejanischen Wandmalerei. Bei Reliefs in Stein war das schwieriger; immerhin

* Die folgende häufig angeführte Literatur wird abgekürzt zitiert:

- | | |
|-------------------|---|
| Fuchs | M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum, Mainz 1987. |
| Lindner | R. Lindner, Mythos und Realität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit, Stuttgart 1994. |
| Sturgeon, Reliefs | M.C. Sturgeon, The Reliefs on the Theatre of Dionysos in Athens, in: AJA 81, 1977, 31-53. |
| Sturgeon, Corinth | M.C. Sturgeon, Corinth IX 2: Sculpture: The Reliefs from the Theater. Princeton 1977. |

¹ Etwa das Gespräch über den Frühlingsbeginn auf Grund der ersten Taube auf einer rotfigurigen Amphore wohl des Euthymides in St. Petersburg, in: E. Simon / M. Hirmer, Die griechischen Vasen, München ²1981, Taf. 116; oder die singenden Delphinreiter auf dem Psykter des Oltos in New York, ebd. Taf. 95.

² Der Thrakische Silberschatz aus Rogozen, Bulgarien. Katalog hg. v. Komitee für Kultur der Volksrepublik Bulgarien, wiss. Bearbeiter: A. Fol, Bonn u.a. 1988, 67-69 Nr. 4. Das δηλαδή hinter ‘Auge’ wirkt wie eine absichtsvolle Verschreibung für ‘Herakles’.

ist etwa auf einem kaiserzeitlichen Grabstein in Noricum die Szene dargestellt, wie ein Handelsreisender die Gesamtrechnung in einem Wirtshaus bezahlt.³ Aber auf den Reliefs an den Theaterbühnen gab es vermutlich keine Beischriften, was auch nicht nötig war, denn den Text zu den Darstellungen sprachen bei den Aufführungen die Schauspieler auf der Bühne.

Mit dem großen Einfluß der klassischen Athener Dramendichter auf die gesamte griechische Welt war bald eine Beeinflussung auch der Theaterarchitektur durch das Dionysostheater in Athen einhergegangen, wo die meisten attischen Komödien und Tragödien zuerst aufgeführt worden waren. Die Entwicklung im Hellenismus brachte erhebliche Neuerungen, die offenbar in Athen vom Neubau Lykurgs und seiner baldigen Umstrukturierung in den ersten Jahren des Hellenismus ausgingen.

Erst in der Kaiserzeit verbreitete sich ein neuer Typus, der sich neben Änderungen in der Konzeption des Zuschauerbereichs vor allem durch eine ganz andersartige Erscheinung des Bühnengebäudes auszeichnete. Diese Änderungen gingen von den temporären Holzbühnen der spätrepublikanischen Wahlgeschenk-Theaterspiele aus und verbreiteten die dabei zu prunkvoller, beeindruckender Fassadenwirkung entwickelte mehrstöckige Bühnenfront schnell über das gesamte römische Reich. Dabei bildeten sich verschiedene regionale Typen aus. Das Bemühen um plastische Ausschmückung der römischen *scaenae frons* wirkte sich vor allem in zahlreichen Statuen aus, die in den Naiskoi der mehrstöckigen Strukturen standen. An manchen Theatern kamen aber Relieffriese dazu. Die wichtigsten und größten, in der Regel gegen etwas unter einem Meter hoch, wozu noch oben und unten Profile kommen, finden sich vorn am Proskenion, also vor der Sprechbühne, oder direkt hinter ihr im unteren Bereich der Bühnenfront, unterbrochen von den üblichen drei, gelegentlich fünf Bühnentüren, und sind meist mit mythischen Stoffen ausgestaltet.

Ein Bühnenfries im Athener Dionysostheater

Erstaunlicherweise gibt es solche Friese auch im Vorbild aller Theater, in dem der Entwicklung entsprechend vielfach umgebauten Dionysostheater⁴ in A t h e n (Taf. IV-V, Abb. 8-11). Auch das Bühnengebäude des Dionysostheaters wurde in der Kaiserzeit entsprechend ausgebaut. Eine Zerstörung

³ G. Winkler, Die römischen Straßen und Meilensteine in Noricum – Österreich, Stuttgart 1985, 107, 132 Abb. 14.

⁴ J. Svoronos, Τὸ ἐν Ἀθῆναις Ἑθνικὸν Μουσεῖον, Athen 1903, 233-237 Taf. 61-64; M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater, Princeton 1961, 18, 215, 223 Abb. 53-55; Sturgeon, Reliefs, 31-53; Lindner, 106 Anm. 27.

wurde mit dem Herulereinfall 267 n. Chr. in Verbindung gebracht. Später – umstritten ist, ob schon bald darauf oder, wie andere meinen, erst zu Beginn des 5. Jh. n. Chr.⁵ – errichtete ein Archon namens Phaidros an seiner Stelle ein Bema, wie aus einer Inschrift auf der zentralen Treppe hervorgeht. Die Front dieses Bema besteht heute aus vier großen Hochreliefplatten, die – von kleinen Lücken unterbrochen – zu einem langen Fries zusammengesetzt sind. Während die westliche Hälfte der Relieffront noch an ihrer Stelle steht, fehlt die offensichtlich entsprechende Partie auf der Ostseite der Treppe heute. In einer der Lücken zwischen den Platten hockt ein den Bemaboden mit seinem Rücken und einer Hand stützender Silen, Reste eines weiteren sind links von der Treppe zu sehen.

Die vier Platten⁶ zeigen die vier Szenen mit je vier Figuren, von denen zweimal eine sitzt, alle anderen frontal zum Betrachter stehen. Die Szenen haben alle mit Dionysos zu tun, zeigen verschiedene Episoden seiner ‘Vita’: seine Geburt, seine Ankunft in Attika, seine Hochzeit mit Basilinna und schließlich ihn selbst thronend vor der Akropolis.

Bei der ersten Platte (Taf. IV, Abb. 8) steht Hermes mit dem kleinen Dionysoskind vor dem sitzenden Zeus, gerahmt von zwei in nahezu spiegelsymmetrischer Haltung zueinander stehenden Kriegern mit Rundschilden. Man könnte sie hier für Brüder halten, etwa für die beiden Dioskuren. Die demonstrative Haltung der Schilde spricht im Kontext mit der Geburt des Dionysos allerdings eher für die Korybanten, die durch ihren Waffenlärm das Geschrei des Säuglings Dionysos übertönen sollten, damit er nicht von Hera entdeckt werden konnte.

Die zweite Platte (Taf. IV, Abb. 9) zeigt die Ankunft von Dionysos in Attika; man sieht den Athener Ikarios mit seinem treuen Hund und einer Opferziege am Altar vor Dionysos, der ihm den Weinstock überreicht; die Tochter des Ikarios, Erigone, mit einem Opfertablett und ein Satyr oder Herakles oder eher Theseus flankieren die Szene, die Athens Anspruch dokumentiert, ein Kulturbringer für die Menschheit zu sein.

Auf der dritten Platte (Taf. V, Abb. 10), die auf die Hochzeit von Dionysos und Basilinna gedeutet wird, ist links eine Figur abgearbeitet; vielleicht war es Eros oder Hymenaios, rechts am Rand begleitet wohl Tyche mit dem Füllhorn die beiden. Basilinna ist späterhin eigentlich nur die Frau des jeweiligen Archon Basileus. Daß Dionysos aber die Frau des Königs von Athen heiratet, ist im Ariadne-Mythos vorgebildet; Theseus heiratet dann später an Stelle Ariadnes deren Schwester Phaidra. Basilinna, die ihren Mantel zu Dionysos hin öffnet, und Tyche mit dem Füllhorn tragen beide

⁵ Bieber, *History* (wie Anm. 4), 215: um 270 n. Chr.; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971, 538: um 400 n. Chr.

⁶ Ausführliche Beschreibung bei Sturgeon, *Reliefs*, 32ff.

einen schweren Peplos, wie er im 4. Jh. v. Chr. in Anlehnung an die hochklassische Form üblich wurde. Auf jeden Fall unterscheidet sich die Ikographie dieser Szene von der üblichen Szene der Auffindung Ariadnes durch Dionysos in Naxos, die gewöhnlich als Chiffre für ihre Hochzeit steht.

In fast identischer Gewandung und Haltung erscheinen die beiden weiblichen Figuren auch auf der vierten Platte (Taf. V, Abb. 11) vor dem rechts außen thronenden Dionysos, hinter dem in Flachrelief die Akropolis mit Parthenon angedeutet ist. Zwischen den beiden Frauen steht ein Mann im Mantel mit Keule, der vielleicht den Athener König Theseus darstellt, Zuschauer und Gastgeber und durch seine Frau Phaidra auch Schwager des Dionysos.

Die an der hohen und vor allem der späten Klassik orientierten Figurentypen und der Stil der Ausarbeitung mit einerseits vorzüglicher Modellierung, aber doch auch deutlicher Gravur durch zum Teil sogar tiefe Bohrlinien, zeigen, daß es sich hier um klassizistische Arbeiten der mittleren Kaiserzeit, etwa des mittleren 2. Jh. n. Chr., der frühantoninischen Zeit, handelt.⁷ Da die heute noch erkennbare Form der Bühne eigentlich nicht für ein kaiserzeitliches Theater passe, hält J. Travlos⁸ sie auch gar nicht für eine erneuerte Theaterbühne, sondern für ein Podium für die Redner bei der spätantiken Volksversammlung. Gleich wie man es datiert, unklar ist ohnehin, ob 'Bema' (βῆμα) in der Spätantike nur die Rednerbühne und nicht vielleicht auch die Theaterbühne bezeichnen konnte. Das Mitteltreppchen im Proskenion oder Pulpitum gibt es auch bei anderen Theatern. Aber in der spätantiken Zeit könnte man sich schon so weit von den kanonischen Vorstellungen über die Theaterformen entfernt haben, daß man auch mit einer solchen Bühne einverstanden war, die aus wiederverwendeten Materialien ein mögliches Neues schuf.

In der Regel⁹ wollte man aus den vier Reliefplatten des Phaidros-Bemas ein anderes Monument rekonstruieren, etwa einen Altar aus dem Dionysosheiligtum, für den es aber sonst keinerlei Hinweise gibt. Die Gleichartigkeit der vier Platten, zu denen es ja wenigstens noch weitere vier auf der östlichen Seite gegeben haben dürfte – wenn das überhaupt schon alle Teile waren –, läßt an eine große Architektur denken, also vermutlich die Szenenfront des Theaters. Die Reliefs waren vielleicht im 'ersten Stock' auf gleicher Höhe eingebaut. Ohnehin liegt der Gedanke nahe, daß für die Herkunft der Reliefs am ehesten der Vorgänger am Ort, das Bühnengebäude, in Frage kommt.¹⁰

⁷ Zu den Datierungsvorschlägen s. Sturgeon, Reliefs, 44 Anm. 54.

⁸ Travlos, Bildlexikon Athen (wie Anm. 5), 538 Abb. 550f.

⁹ So Svoronos, Mouseion (wie Anm. 4), 233-237; zu weiteren Zuweisungen s. Sturgeon, Reliefs, 44f. Konkret wurde die Herkunft meist offengelassen, s. Travlos, Bildlexikon Athen (wie Anm. 5), 538.

¹⁰ So klar eigentlich erst Sturgeon, Reliefs, 44-50.

Dieses Bühnengebäude müßte dann nach dem Stil der Reliefs aus der mittleren Kaiserzeit stammen. Auch die Träger-Silene, hockende und größere stehende, dürften ohne weiteres zum selben Bühnengebäude gehört haben; sie trugen vermutlich schon damals das Gebälk, ähnlich wie es auch andernorts Silensfiguren an hellenistischen Theaterfronten taten,¹¹ vielleicht nicht in derselben Zone, sondern etwa vorn unten an der Front der Spielbühne, unterhalb der eigentlichen *scaenae frons*.

Die Köpfe der fast rundplastisch wirkenden Relieffiguren fehlen durchgehend, da die Platten in ihrem Nacken enden und die Köpfe folglich vor der nächsten Steinlage, die – wie auch hier – schon zur Gebälkzone gehörte, aufragten. Sie waren also rundplastisch gearbeitet und sind daher in späteren Zeiten leicht im Hals abgebrochen – natürlich erst nach der Wiederaufstellung, sonst hätte man sie gar nicht wiederverwendet.

Überblickt man die vier erhaltenen Platten des Phaidros-Bemas, so scheint es sich um einen Ausschnitt aus der Lebensgeschichte des Dionysos zu handeln – ein Thema, das sich tatsächlich auch an Relieffriesen in kleinasiatischen Theatern der mittleren Kaiserzeit findet. Umso mehr deutet alles darauf hin, daß es sich ursprünglich um einen entsprechenden Relieffries an der frühantoninischen Skene des Dionysos-Theaters handelte. Was den Dionysos-Mythos angeht, so finden sich die Platten heute in relativer Zeitabfolge am Phaidros-Bema. Daher kann man vermuten, daß damit nur die ursprüngliche Abfolge übernommen wurde. Zu fragen wäre, ob noch vorausgehende Szenen etwa mit Semele, der Mutter des Gottes, mit der Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus usw. vorhanden waren, die man auf vier entsprechenden Platten im Osten der Bühne ergänzen könnte.

Trotz der vorherrschenden indifferenten Frontalität der vielen nebeneinanderstehenden Figuren läßt sich an der Komposition doch ein Indiz dafür ablesen: Alle Platten sind zwar mit ihren vier Figuren in sich geschlossen, mit einem Paar in der Mitte und zwei rahmenden Figuren; aber die beiden äußeren Platten enthalten durch die Sitzfiguren eine Ausrichtung, bei der rechten wie als Abschluß nach innen, die linke dagegen auch nach links zur Mitte der Bühne hin. Vielleicht war das Programm aber auch ursprünglich nicht mit acht Platten erschöpft, sondern enthielt noch weitere Reliefszenen.

So liegt es nahe, entsprechende, aber vollständigere Basisrelieffriesen von anderen Theaterbühnen der Kaiserzeit zu vergleichen, die sich in den letzten

¹¹ In Sizilien etwa, z.B. H. Bloesch / H.P. Isler, Zürcher Ietas-Grabung. Dritte Kampagne 1973, in: *Antike Kunst* 17, 1974, 119f. Taf. 29 u.ö. Grundsätzlich zu den verschiedenen Silens-Stützfiguren an den italischen Proskenien s. Fuchs, 128-132. Zu den verschiedenen Silenen an der kaiserzeitlichen Bühnenfront des Dionysos-Theaters s. Bieber, *History* (wie Anm. 4), 223f. Abb. 753-757; Sturgeon, *Reliefs*, 48-50 Abb. 6-7.

Jahrzehnten vor allem in Kleinasien gefunden haben. Sturgeon hat diese Theaterfrieze daher aus dem Osten hergeleitet und dem Dionysostheater eine wichtige Rolle bei ihrer Entwicklung eingeräumt.¹² Allerdings gibt es auch im Westen des römischen Reiches, vor allem in Italien, eine Reihe von Indizien für das Vorkommen von Relieffriesen in den Szenenfronten von Theatern seit dem Beginn der Kaiserzeit. Im Gegensatz zu Sturgeon sieht M. Fuchs¹³ den Ursprung der Theaterfront-Sockelreliefs im Westen, in Italien und auch Gallien. Geht man von der stilistischen Datierung der westlichen Theater aus, ist das ebenso einleuchtend, wie wenn man den Ursprung der prachtvollen mehrstöckigen *scaenae frontes* im spätrepublikanischen Rom bedenkt. Nur sind von diesen Theaterreliefs im Westen nur in den seltensten Fällen so viele Reste erhalten, daß man ein Programm oder auch nur eine längere Bildersequenz erkennen kann.

Bühnenfrieze in Frankreich und Italien

Bei den Theaterfriesen in Frankreich, die in die frühe Kaiserzeit datiert werden, in O r a n g e und V i e n n e, ist ihre Art und Position teilweise unklar. Offenbar gibt es in der Regel mehrere Höhen, die auf Frieze am Pulpitum oder Säulensockel des Untergeschosses der *scaenae frons* und auch in der Gebälkzone schließen lassen. Die Themen in Orange¹⁴ umfassen Dionysisches und Kentaurenkämpfe im schmaleren und wiederum Dionysisches im größeren Fries. In Vienne sind offenbar eine Opferszene und ein betrunkenen Herakles zu erkennen, auch andernorts, in Arles und Vaison-la-Romaine, gibt es weitere Friesfragmente.¹⁵ Dabei kommen zwar meist dionysische Frieze vor, die durch weitere Motive ergänzt sind, wirklich erzählende Darstellungen sind in allen diesen Fällen aber nicht sicher zu erkennen.

Die Theaterfrieze in Italien¹⁶ sind großenteils sehr fragmentarisch und teilweise auch deutlich einfach strukturiert. In der Regel sind hier nur einzelne Relieffelder, keine Frieze geschmückt, auch sind die Motive oft rein dekorativ. Beim Balbustheater in R o m findet sich ein Sockel des Pulpitums aus der Reparatur des späten 1. Jh. n. Chr. mit Gigantomachie-Szenen,

¹² Sturgeon, Reliefs, 46.

¹³ Fuchs, 132-140.

¹⁴ Sturgeon, Corinth, 128 mit Anm. 26; Fuchs, 133.

¹⁵ Sturgeon, Corinth, 128 mit Anm. 27; die Deutungen Ch. Picards (Les nouvelles frises dionysiaques d'Orange, in: Revue Archéologique 39, 1952, 115-118) sind kaum überzeugend; vgl. Fuchs, 133, 134 Taf. 61,5 (Arles), 138 (Vienne), 135 Anm. 79 (Orange), wo sie Picard ebenfalls zu Recht kritisiert.

¹⁶ Fuchs, 132-140; Sturgeon, Corinth hat nur Beispiele aus Sizilien.

in Catania Reliefs mit Barbarenkämpfen, usw.¹⁷ In erster Linie scheinen die Reliefs des Theaters von Fiesole¹⁸, die größtenteils in die Bauzeit unter Augustus gehören, einen Einblick zu geben. Wie meist in Italien finden sich auch hier nur geschlossene Einzelmotive an den Sockeln der Skene-Säulenordnungen, vorwiegend dionysische Themen und Motive, die dazu passen, wie ein gefesselter Eros, aber daneben auch ‘Römisches’ wie Mars und Rhea Silvia, die Leichenspiele des Anchises und auch Taten des Herakles.

Das Wichtige an diesen Theaterbühnenreliefs aus Italien und der Provence ist, daß sie zum großen Teil relativ früh anzusetzen sind, in augusteische Zeit oder ins 1. Jh. n. Chr. gehören und damit deutlich früher als die östlichen und afrikanischen, insbesondere als die kleinasiatischen Beispiele sind. Die Reliefs vom Theater von Ephesos aus neronischer Zeit reichen nicht aus, um die Tradition hierher abzuleiten, und Pergamon, wo es sich nur um einen 24 cm hohen Fries des mittleren Hellenismus handelt, kann man als Vorreiter beim gegenwärtigen Kenntnisstand beiseite lassen.¹⁹

Bühnenfriese in Griechenland

In Griechenland sind andere Parallel-Passagen zu den Reliefs des Phaidros-Bemas spärlich. Die Zugehörigkeit eines gut zehn Meter langen Relieffrieses mit den Taten des Herakles aus der Orchestra des Theaters von Delphi zur *scaenae frons* oder vielmehr zum Proskenion des Theaters ist zwar umstritten,²⁰ aber sehr viel plausibler als die Rückführung auf einen Altar oder ein anderes Monument. Dicht an dicht gedrängt und ohne Trennelemente, ja sogar mit leichter Überlappung der Figuren aus unterschiedlichen Szenen sind zehn Taten über sechs Platten verteilt: Die Äpfel der Hesperiden – Kerberos – Löwe von Nemea – Kentaur – Hydra von Lerna – Antaios – Amazonenkampf – Geryoneus – Pferde des Diomedes – stymphalische Vögel. Die Gestalten sind in alter Tradition parallel zum Grund dargestellt, Herakles und seine Gegner sind immer in heftiger Aktion gezeigt. Die Reliefstruktur unterscheidet sich also grundlegend von derjenigen der

¹⁷ Sturgeon, Corinth, 127; Fuchs, 139f.

¹⁸ Fuchs, 135f.

¹⁹ Als frühestes Beispiel beansprucht von Sturgeon, Corinth, 125-128; dies., Reliefs, 45f.; dagegen Fuchs, 132.

²⁰ P. Lévêque, La date de la frise du théâtre de Delphes, in: BCH 75, 1951, 247-263; Sturgeon, Corinth, 127; dies., Reliefs, 45 mit Anm. 66; dies., A New Monument to Herakles at Delphi, in: AJA 82, 1978, 226-235; A. Jacquemin, Note sur la frise du théâtre de Delphes, in: BCH 109, 1985, 585-587; J. Marcadé / F. Croissant, La sculpture en pierre, in: Guide de Delphes: Le Musée, éd. par O. Picard, Paris 1991, 29-138, hier: 128-130; Lindner, 108.

Reliefs am Phaidros-Bema. Die plastische, wenn auch leicht provinziell wirkende Modellierung spricht für ein relativ frühes Datum in der Kaiserzeit, im späten 1. oder früheren 2. Jh. n. Chr. Man hätte es eher verstanden, wenn hier Apollon in irgendwelchen Mythen vorgestellt worden wäre. Die Auswahl und Abfolge der Taten läßt keine programmatischen Rückschlüsse zu. Herakles wurde in Delphi zwar auch kultisch verehrt, die dargestellten Taten stehen aber in keinem klaren Bezug zu Delphi; schon gar nicht ist sein Versuch aufgenommen, das Orakel durch den Diebstahl von Apollons Dreifuß in seine Hand zu bekommen. Immerhin sind die Heraklestaten aber ein panhellenisches Thema, das möglicherweise einen Stifter, der sich auf Herakles zurückführte, zur Finanzierung der neuen Theaterausstattung mit diesen Motiven veranlassen konnte.

Wenn der Fries des Proskenions und dann auch die Sockelfrieze in den Bühnenfassaden sozusagen in der Form eines ionischen Tempelfrieses genutzt werden konnten, dann lag es nahe, eine vielszenige Geschichte auch in einer Art von dorischem Metopenfries aufzureihen, wie es offenbar in K o r i n t h der Fall war. Bei den amerikanischen Grabungen in Korinth sind im Theater seit über hundert Jahren Relieffragmente gefunden worden, die Sturgeon²¹ der *scaenae frons* zuweisen und deren Anordnung sie rekonstruieren konnte. Einen früheren Vorläufer für die Position stellen die Erogenrelieffrieze in den oberen Geschossen der *scaenae frons* von Ephesos dar, die meist noch in flavische Zeit datiert werden,²² nur daß die Korinther Reliefpartien kürzer und jeweils durch unverzierte Partien unterbrochen waren. Diese Reliefs etwa der Mitte des 2. Jh. n. Chr. lassen sich zu insgesamt drei Serien von Sockelreliefs leicht unterschiedlicher Höhe zusammenstellen, die aber aus metopenartigen Einzelreliefs ohne direkte Verbindung untereinander bestehen, weil sie jeweils nur im Untergeschoß die Säulenbasen in der Frontstellung bzw. in den beiden oberen Geschossen die Zwischenräume zwischen den Säulenbasen einnehmen. Die Partien jeweils dazwischen und die konkave Sockelzone der exedrenartigen Nischen für die drei Bühnentüren nimmt Sturgeon als frei von Reliefs an.

Wenn die Reliefs auch zum guten Teil nur in sehr kleinen Fragmenten erhalten sind, kann man der Zuweisung an drei Serien mit bekannten Geschichten panhellenischer Mythen gut folgen: Gigantomachie und Amazonomachie – Sinnbilder für die Abwehr des Chaos, das die Ordnung

²¹ Sturgeon, Corinth, 129f. zu den Theaterphasen; 131-133 zur Rekonstruktion der Theaterfrieze; Rekonstruktionsplan: Taf. 91. Strukturell etwas sonderbar mutet der Wechsel zwischen den Reliefs auf den Säulensockeln unten und auf den Zwischenräumen schon an.

²² Sturgeon, Corinth, 125 mit Anm. 4; W. Oberleiter u.a., Funde aus Ephesos und Samothrake, Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Antikensammlung II, Wien 1978, 62f. Nr. 42-45; Lindner, 103 mit Anm. 3, alle mit weiterer Lit. – Weitere jüngere Erogenfrieze an kleinasiatischen Bühnenfassaden zitieren Sturgeon, Corinth, 126 und Lindner, 103.

im göttlichen bzw. im weltlichen Bereich stürzen will – kennt man von vielen Tempelfriesen wie etwa vom Parthenon, ebenso die Taten des Herakles, des Prototyps aller griechischen Heroen, die sogar an den Metopen des Zeus-tempels von Olympia zu sehen waren. Man etablierte also zur Zeit etwa des Hadrian im Theater von Korinth ein großes panhellenisches Bildprogramm. Sturgeon sieht hierin eine politische Demonstration im Sinne des philhellenischen Kaisers. Vom Konzept her unterscheiden die Szenen sich allerdings nicht von den Metopenfriesen der dorischen Tempel – sie setzen sich in der Regel aus Zweifigurengruppen, meist Kampfgruppen, zusammen, die mehr in Parallele aufgereiht als in einer inneren Abfolge zu sehen sind. Und auch bei Herakles ist eine Abfolge nur aus der Kenntnis der Sagen heraus möglich, nicht intern nötig oder gar mit irgendwelchen Bildelementen oder anderen Indizien angedeutet.

Bühnenfriese in Nordafrika und Magna Graecia

Der Podiumsfries des großen, fast vollständig einschließlich der dreistöckigen *scaenae frons* wiederaufgebauten Theaters von Sabratha²³ im heutigen Libyen liegt nicht im Sockelbereich der *scaenae frons*, sondern vorn an der Vorderseite des vierteilig gegliederten Prosceniums oder Pulpitums. Der eigentlichen Front sind drei exedrenartige konkave Nischen vorgelegt, deren Ecken von kleinen Säulen markiert werden. An allen geraden und gebogenen Flächen, an Vor- und Rücksprüngen befinden sich Reliefs, z.T. nur mit einer Figur oder einem Emblem, die langen Friese der konkaven Nischen dagegen mit vielen. Nur die gut sichtbaren Vorderseiten der Exedren sind in kräftigem Relief mit mythischen Figuren geschmückt, die eckigen Nischen dazwischen und die Randpartien tragen nur Theater-szenen und -motive in Flachrelief. Die angebliche Philosophenversammlung am Anfang links ist vielleicht einfach, aber systemkonform, ein Schauspielertreffen. Insgesamt sind keine erzählerischen oder szenischen Abläufe geschildert, sondern nur statische Figurenzusammenstellungen. Insofern unterscheidet sich dieser Basisfries also auch grundlegend von dem an sich ähnlich statisch wirkenden der Phaidros-Basis im Dionysostheater.

In den drei konkaven Exedren finden wir von links nach rechts zuerst die neun Musen nebeneinanderstehend, in der Mitte die Stadtgöttinnen Roma und Sabratha umgeben von sieben gleichartigen militärisch wirkenden

²³ G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Rom 1959, 26ff. Taf. 32ff.; Sturgeon, *Corinth*, 127f.; Fuchs, 133f.; A. Di Vita u.a., *Das vergessene Libyen. Vergessene Stätten des römischen Imperiums*, Köln 1999, 167-181, bes. 175, Abb. auf S. 166f., 173, 175-181.

Gottheiten, flankiert von zwei Opferszenen, links drei Männer, gedeutet als Kaiser Septimius Severus mit Caracalla und dessen Schwiegervater, dem Prätorianerpräfekten Plautianus, beim Rauchopfer, und rechts gegenüber ein Stieropfer. Gemeint ist wohl ein einheitliches Opfer für die Städtgöttinnen, das vielleicht auch von einfachen Stadthonoratioren vollzogen werden konnte, denn die angeblichen Kaiserporträts sind nicht identifizierbar. Die rechte Exedra enthält erst eine kleine Figur auf einem Felsen, dann die drei Grazien im bekannten Schema, schließlich das Parisurteil, dabei die drei Göttinnen Aphrodite, Athena und Hera auf der Mittelplatte, Hermes und Paris auf der rechten. Die seitlichen Fronten der Exedren zeigen einzelne Götter, so Nemesis, den mit dem Dionysoskind auf dem Arm laufenden Hermes, Herakles und Nike, einige Reliefs dazwischen sind zu stark zerstört. Wieweit diese Götterfiguren sich auf die Darstellungen in den Nischen beziehen, bleibt daher unklar. Aber auf jeden Fall haben wir trotz der statischen Darstellungsweise immerhin komplette Bildzusammenhänge: Die Musen gehören einfach zusammen, das Opferritual in der Mitte wird in mehreren Details dargestellt, das Parisurteil ist über einen breiten Raum entfaltet und durch Chariten und Eros (?) ergänzt.

Einen ähnlichen Prosceniums-Fries scheint es auch in *Hipponium* gegeben zu haben, wo aber nur noch Fragmente mit Apollon und einer Mänade erhalten sind.²⁴

Die mythologischen Bühnenfriese Kleinasiens

In *Perge* in Pamphylien lag das Theater im Südwesten der befestigten Stadt unten am Berghang gleich über der Ebene.²⁵ Hier bilden Reliefs in der Sockelzone des Bühnengebäudes zusammen ein fortlaufendes Band. Die Reliefzone wird unterbrochen durch fünf Türen, die drei mittleren, die für die Aufführung traditionell wichtig waren, und seitlich zwei kleinere; dazu kommen zwei kleine Nischen seitlich der Mitte, so daß der Fries insgesamt in acht Partien getrennt war. Die Reliefs sind nach dem Stil in das frühere 3. Jh. n. Chr. zu datieren. Sie sind relativ grob gerahmt: Der Randstreifen ist oben und seitlich nach innen abgeschrägt, wobei die Schrägpartie von den Figuren überschritten wird, so daß diese auch aus einem schrägen Winkel gesehen nicht ihrerseits vom Randstreifen überdeckt werden können. Es gibt einige

²⁴ Siehe Sturgeon, *Corinth*, 128 mit Literatur; Fuchs, 134 Taf. 62,1-2.

²⁵ *Archaeological Reports* 1984/85, 103; M.E. Özgür, *Perge*, Istanbul u.a. 1988, 36-47; J. Inan, *Perge kazisi 1985 calismalari*, in: VII. Kazi sonuclari toplantisii II, Ankara 1986 (1987), 140ff. Abb. 34-43; J. Inan, *Perge kazisi 1987 calismalari*, in: X. Kazi sonuclari toplantisii II, Ankara 1988 (1989), 197-245, bes. 198-206 Abb. 3-30; H. Cahn, s.v. 'Kestros', in: *LIMC* 6, 1992, 1.39 Nr. 7f.; Lindner, 106.

sonderbare Zusammenstückungen der Platten, so daß man den Eindruck einer Reparatur oder Zweitaufstellung nicht vermeiden kann. Ein vollständiger Überblick ist erst nach Vorlage der Gesamtpublikation möglich.

Dargestellt ist diesmal die Dionysosvita in einer ganzen Serie von Einzelszenen, die jeweils von rechts nach links fortschreiten: Auf einer schmaleren Platte sieht man als Beobachter dargestellt einen Flußgott und Aphrodite mit dem kleinen Eros – ob sie nun Kestros und die Aphrodite von Perge als Stadtgöttin bezeichnen oder sich auf den Asopos bei Theben beziehen sollen. Sie wenden sich der nächsten Szene (Taf. VI, Abb. 12) zu, der Geburt des Dionysos aus dem Schenkel von Zeus in Gegenwart von drei weiteren Göttinnen, möglicherweise Eileithyien, Geburtsgöttinnen. Auch hier ist also der Dionysosmythos lokal bezogen und dient damit zugleich auch zur Selbstdarstellung von Perge vor seinen Theaterzuschauern.

Das Kind wird auf einer folgenden Platte (Taf. VI, Abb. 13) – wie bei jeder Geburt und auch in anderen antiken Geburtsdarstellungen üblich – von drei Frauen, möglicherweise eben diesen drei Geburtshelferinnen, gebadet: Eine gießt das Wasser aus einer Amphore in eine Wanne, eine hält das Kind gerade darüber, die dritte hält das Badelaken ausgebreitet, um das Kind abzutrocknen.

Eine Platte mit zwei ‘Waffentänzern’ dürfte die Korybanten meinen, die durch ihren Tanz mit Waffen Lärm machen, um das Babygeschrei zu übertönen. Dann übergibt Hermes das Dionysoskind an eine Nymphe (Taf. VII, Abb. 14), zu der sich auf der nächsten Platte weitere gesellen. Danach sieht man den kleinen Dionysos in kniender Haltung am Boden zwischen den Nymphen, die sich wohl abmühen, ihn zu erziehen. Hermes, der am rechten Plattenrand erscheint, ist möglicherweise gekommen, um ihn wieder abzuholen, weil es hier draußen inzwischen zu unsicher geworden ist.

Schließlich (Taf. VII, Abb. 15) ist der Triumphzug des Dionysos auf dem von einem Pantherpaar gezogenen Wagen dargestellt. Er wird begleitet von den Satyrn und Mänaden seines Thiasos, die ihn nicht nur auf dieser Platte, sondern auch auf weiteren entsprechend feiern.

Es folgt eine Platte mit der Auffindung der von Theseus verlassenen Ariadne durch den Thiasos, eine andere Platte zeigt die Bedrohung von zwei Frauen durch zwei bewaffnete Männer, auf einer sieht man Dionysos auf dem Schiff, auf das offenbar auch der betrunkene Silen vom Thiasos gebracht werden soll. Nach einer Reihe weiterer, stärker beschädigter Platten zeigt eine offenbar Pentheus, der gerade von den rasenden Mänaden zerrissen werden soll. Unklar bleibt, in welcher Art der Kampf von Kentauren gegen Lapithen und gegen Greifen in diesen dionysischen Kontext passen soll. All das ist noch unsicher, aber es ist ziemlich eindeutig, daß der Theaterfries von Perge sich ganz auf die dionysischen Legenden beschränkt und keine anderen Geschichten eingeflochten hat.

Auch in der Nachbarstadt Side gab es einen Relieffries im Theater, der aber nicht eben sehr gut erhalten ist.²⁶ Die Figuren sind in starkem Maße abgeschlagen, so daß man allenfalls Umrisse erahnen kann. Oft sind ganze Reliefpartien wie abgeplatzt.

Nach Mansel kommen die Ankunft in Naxos und auch Pentheus vor. Man sieht auf einer Platte mit einem Schiff daneben eine Liegende; sie zeigt wohl die Abfahrt des Theseus von Naxos oder vielleicht auch schon die Ankunft des Dionysos zu Schiff, wie in Perge, und Ariadne umgeben von Eros und Hypnos, der ihr Schlaf einträufelt. Nach Lindner waren des weiteren Kämpfe des Thiasos, die Gigantomachie, eine Löwenreiterin und zwei Gottheiten beiderseits eines Kraters dargestellt. Eine Muse mit tragischer Maske legt nahe, daß ein ganzer Musenchor vorhanden war. Aber leider reichen die Bilder noch nicht aus, um den Gesamtverlauf der Bildergeschichte zu rekonstruieren. Aber zumindest läßt sich feststellen, daß wieder ausführlich von Dionysos erzählt wird, möglicherweise das Ganze wiederum ein Dionysos-Zyklus ist.

Schon zu Beginn der Kaiserzeit bezeugt Strabon²⁷ das Theater von Nysa am Mäander im nördlichen Teil des Stadtzentrums am Hang des kleinen Flußtals, das das Stadtplateau durchschneidet. Später ist das Theater dann, wie die anderen öffentlichen Bauten auch, durch einen prachtvolleren Bau ersetzt worden. Die Reliefplatten, die zu diesem gehören,²⁸ lassen sich nach dem Stil ganz ans Ende des 2. Jh. oder eher schon ins frühere 3. Jh. n. Chr. datieren.

Auch wenn Nysa am Mäander erst eine frühhellenistische Gründung war, hielt man am Ort selbst dieses Nysa zweifellos für die mythische Zufluchtsstätte des kleinen Dionysos, der dort von den Nymphen aufgezogen und – zumindest nach der allgemein bekannten Version – vor dem Zorn Heras versteckt wurde. Zugleich identifizierte man es aber offensichtlich auch mit dem Ort, an dem Persephone beim Spiel mit ihren Freundinnen von Pluton überrascht und geraubt wurde. Aus beiden Mythen konnte so ohne weiteres

²⁶ A.M. Mansel, *Die Ruinen von Side*, Berlin 1963, 138 Abb. 116f. (Pentheus, Ankunft in Naxos); ders., *Side. 1947-1966 yıllari kazilari ve arastirmalari sonuclari*, Ankara 1978, 201-208 Abb. 228, 233-235; Lindner, 106.

²⁷ Strab. 14, 649.

²⁸ Lindner, 109-198 stellt den größten Teil vor und diskutiert viele ikonographische Probleme eingehend; 109 Anm. 45 gibt sie einen thematischen Überblick.

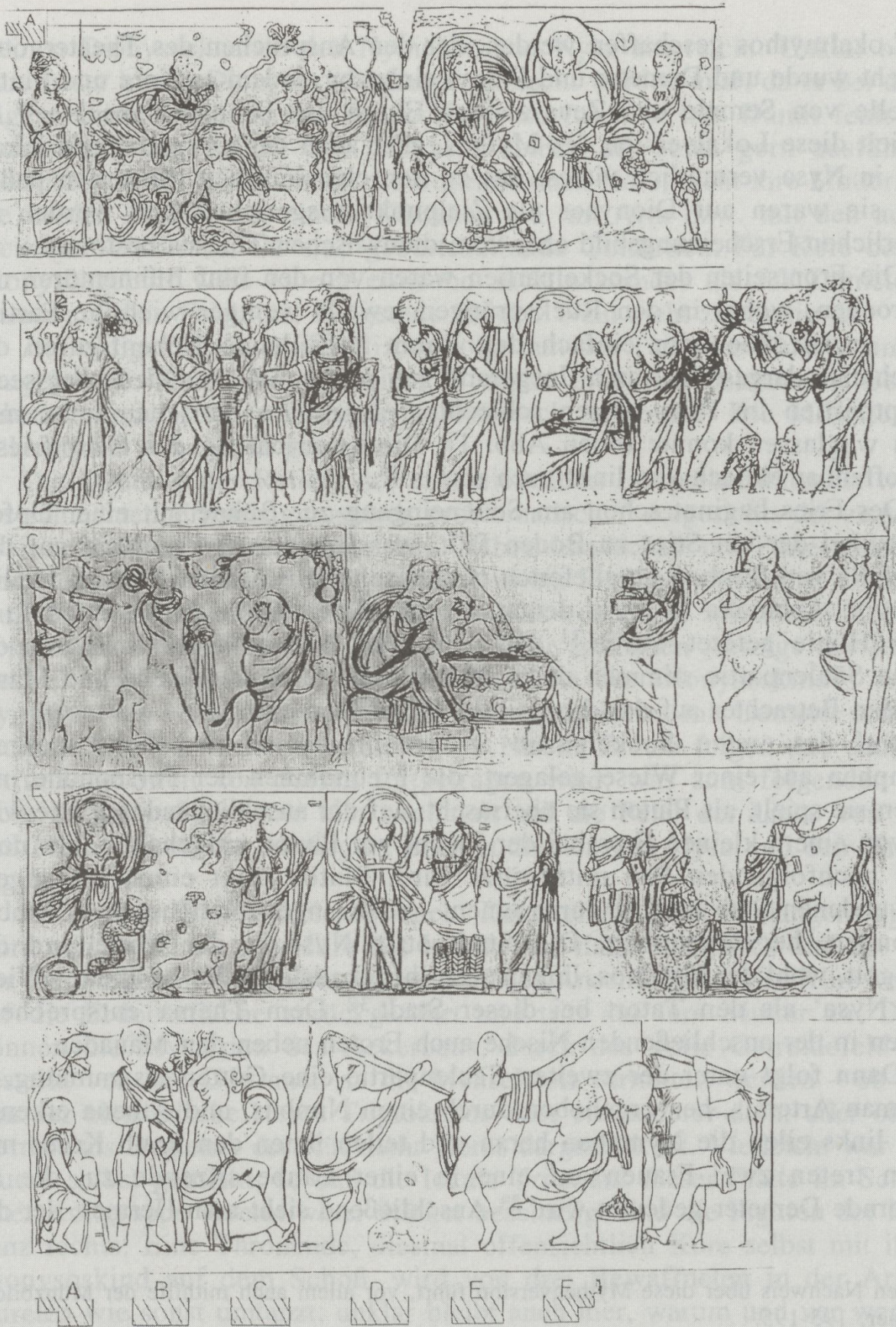


Abb. 1: Nysa, Theaterbühnen-Sockelfries (nach Umzeichnung Lindner)

ein Lokalmythos geschaffen werden, der den Ansprüchen des Theatergottes gerecht wurde und Demeter und Pluton einbezog, indem er Kore und Pluton anstelle von Semele und Zeus zu den Eltern des Dionysos machte.²⁹ So enthielt diese Lokalversion des Mythos, aber auch der entsprechende lokale Kult in Nysa vermutlich vieles, das zu den eleusinischen Mysterien paßte, aber sie waren auf Dionysos als Zielpunkt ausgerichtet und wurden im äußerlichen Erscheinungsbild eher vom dionysischen Thiasos bestimmt.

Die Frontseiten der Sockelpartien waren von den fünf Bühnentüren unterbrochen, wobei in den Rücksprüngen jeweils weniger wichtige Parteien bzw. ergänzende oder einfach den Raum auffüllende Nebenfiguren der Geschichte dargestellt waren. Insgesamt gab es durch diese Gliederung sechs Hauptpartien im Fries, deren schlechter einsehbarer Zwischenräume man auch weglassen konnte (oben Abb. 1). Die Leserichtung des Hauptfrieses lief offenbar einfach von links nach rechts.³⁰

Der Fries beginnt schon am Seiteneingang zur Bühne mit einer Opferzene, bei der ein Stier zu Boden fällt, was Lindner überzeugend auf den ebenfalls von Strabon überlieferten chthonisch-dionysischen Kult im Heiligtum von Acharaka in Nysa deutet, wo der Stier durch giftige Dämpfe in einer Höhle getötet wurde.³¹ Auf dem Fries in der Nische links von der ersten Säulenpartie stimmen dann verschiedene tanzende Silene und Mänaden den Betrachter auf das dionysische Geschehen ein.

Auf der ersten Sockelpartie an der Frontseite sind links mehrere Nymphen auf einer Wiese gelagert, die Freundinnen der Persephone, mit denen sie spielt, als Pluton sie überrascht; auf der anschließenden Platte wird sie von einem kleinen Eros bei der Flucht vor Pluton aufgehalten, der noch vom nachfolgenden Pan unterstützt wird. Pluton trägt einen schlangenumwundenen Stab und ist durch einen – noch ungewöhnlicheren – Nimbus besonders hervorgehoben. Die Stadtgöttin Nysa in der Mitte und der Flußgott, wohl der Kaystros, links neben ihr lokalisieren die berühmte 'Wiese von Nysa' als den Tatort bei dieser Stadt.³² Dem Thema entsprechend tanzen in der anschließenden Nische auch Erogen neben den Mänaden.

Dann folgt unter der zweiten Säulenpartie eine Götterversammlung, in der man Artemis, hervorgehoben durch einen Nimbus, und Athena erkennt. Von links eilen die Nymphen heran und teilen ihnen den Raub Kores mit. Dann treten zwei Frauen auf eine in einer Laube sitzende zu, die als trauernde Demeter gedeutet wird.³³ Anschließend sieht man Hermes, der den

²⁹ Den Nachweis über diese Mythenversion führt, vor allem auch mithilfe der Münzbilder, Lindner, 193-195.

³⁰ So Lindner, 109.

³¹ Lindner, 195f. Taf. 7,1.

³² Vgl. zur Frage der Lokalität Lindner, 112-116.

³³ Lindner, 116-120.

kleinen Dionysosknaben den Nymphen von Nysa überreicht. Unklar bleibt, warum der kleine Dionysos überhaupt versteckt werden muß, da er bei dieser Sagenversion gar nicht die Rache Heras zu fürchten hat. Damit fehlt eine Darstellung der Geburt des Dionysos selbst, die sonst gern ausführlich geschildert wird. Vielleicht ist die Sitzende doch Kore, nicht ihre Mutter, und die beiden Frauen mit einem Kästchen o.ä. im Arm bzw. mit den ausgebreiteten Armen vor ihr sind geburtshelfende Gottheiten. Für Kore bei der Dionysosgeburt wäre eine Weinlaube auch passender als für Demeter in Trauer auf dem Felsklotz, die gerade für den Wein nicht zuständig ist.

Auf einige Satyrn in der Nische folgt nun der Tanz des Thiasos um das neugeborene Kind, das von einer Nymphe in einem bekränzten Becken gebadet wird. Hermes ist auch hierbei noch anwesend. Die Mitteltür der Bühne wird von Eroten gerahmt.

Die Deutung der Reliefs des anschließenden Hauptabschnitts ist wegen des schlechten Erhaltungszustands problematisch.³⁴ Angesichts der zentralen Position müßte er bedeutsamer sein. Neben Landschaft mit Pinie und Wein sind Hermes, zwei liegende Nymphen und ein Flußgott erkennbar. Demnach muß ein wohl ebenfalls in der Landschaft von Nysa spielender Teil des Lokalmythos dargestellt sein. Angesichts der zeitlichen Abfolge der Reliefs muß es ein Ereignis zwischen der Übergabe des Dionysoskindes an die Nymphen von Nysa und der Wiedervereinigung Kores mit Demeter sein. Da auch noch in der rechts anschließenden Nische Eroten folgen und dann der betrunkene Silen von Satyrn fortgetragen wird, was zum folgenden Bild nicht so gut paßt, könnte hier nochmals auf die Feier der Liebe von Kore und Pluton durch die beteiligten Lokalgottheiten von Nysa und den Thiasos angespielt sein.

Im fünften Frontsockelrelief sucht Demeter mit dem Schlangenwagen³⁵ Kore und findet sie mit Hilfe des vor ihr her flatternden Eros und der Frau vor ihr, vielleicht Aphrodite selbst. Auf der Anschlußplatte ist Kore wieder auf die Erdoberfläche zurückgeführt und tritt auf ihre Mutter zu. Damit können die Mysterien des Ackerbaus, durch das volle Getreidefeld dargestellt, von den Göttinnen an die Menschheit vermittelt werden – ob dazu nun der eleusinische Heros Triptolemos oder ein anderer dient oder ob nur Hermes als Begleiter der Rückkehr Kores dargestellt ist. Vielleicht war auch Pluton selbst gemeint, so daß die lokale Trias auf dieser Platte im Schema einer Kultgruppe vereint wäre. Stärker beschädigt sind die Figuren der Platte ganz rechts: Eine Thronende, diesmal offensichtlich Kore selbst mit ihrem Dionysoskind auf dem Schoß, wird von drei Bewaffneten in der Art der Kureten wie sonst umtanzt; unklar bleibt auch hier, warum und vor wem sie

³⁴ Lindner, 109, Motivangabe ebd. 109 Anm. 45.

³⁵ Zum Motiv ausführlich Lindner, 122-156.

geschützt werden müssen.³⁶ Die liegende Gestalt mit Füllhorn am Ende muß eine Ortspersonifikation, etwa ein Flußgott, sein.

Erst in der zurückbiegenden Nische ist dann mit der Auffindung der Ariadne durch Dionysos auf die weitere – sozusagen die konventionell bekannte – Dionysosgeschichte hingewiesen. Pan schaut aus einer Pinie herab zu, wie Dionysos von einem flatternden Eros auf die schlafende Ariadne hingewiesen wird. Dieses glückliche Ereignis wird nun abschließend vom dionysischen Thiasos in aller Breite gefeiert. Auf einige Silene folgt auf der letzten Frontpartie der Säulensockel der Tanz von Mänaden und Silen, eingerahmt von musizierenden Mänaden. Nach dem Zurückbiegen des Frieses wird der trunkene Silen von anderen Satyrn weggeführt. Pan und Hermes bilden den Abschluß.

Der Theaterfries von Nysa ist damit nach dem bisherigen Kenntnisstand offenbar der vollständigste fortlaufende und in sich konsistente Bilderfries dieses Genres. Es wird nicht nur eine – abgesehen von den schon strukturell notwendigen Einlagen dionysischen Charakters – durchgängige Geschichte erzählt. Es wird damit dem Betrachter zugleich eine lokale Version der Kultlegenden eingängig vermittelt, die für das Selbstverständnis des kaiserzeitlichen Nysa von großer Bedeutung war und die dem damaligen Betrachter aufgrund der Vollständigkeit des bemalten Frieses und seiner besseren Vorkenntnisse sicherlich überzeugender und schneller verständlich gewesen ist als uns heute.

Ein anderes Theater mit solchem Reliefschmuck³⁷ findet man in Hierapolis, dem antiken Thermalbad im Hinterland der Ägäisküste, heute besser bekannt als Pamukkale. Es ist wohl der besterhaltene antike Bau dort. Es wurde im späten 1. oder frühen 2. Jh. n. Chr. mitten in der Stadt über vier *insulae* hinweg erbaut, aber schräg dazu orientiert, also wahrscheinlich an der Stelle eines älteren Theaters. Zu Beginn des 3. Jh. wurde es nochmals umgebaut und blieb bis wenigstens in Justinianische Zeiten intakt und in Benutzung. Die *scaenae frons* mitsamt diesen Relieffriesen ist aufgrund der Architekturornamentik im frühen 3. Jh. n. Chr. anzusetzen. Sie gehört also zum nachträglichen Umbau des Theaters.³⁸ Eine Stiftungsinschrift für Apollon Archegetes am Architrav³⁹ datiert die Neuanlage der

³⁶ Das Motiv und seine ikonographischen Vorläufer werden ausführlich diskutiert bei Lindner, 158-190.

³⁷ S. Türkoglu, Pamukkale (Hierapolis), Istanbul u.a. 1986, 23-27; F. D'Andria / T. Ritti, Hierapolis, Scavi e ricerche II: Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide, Rom 1985.

³⁸ D. de Bernardi Ferrero, in: D'Andria / Ritti, Hierapolis II (wie Anm. 37), xxv-xxvii.

³⁹ T. Ritti, Hierapolis. Scavi e ricerche I: Fonti letterarie, epigrafiche ed archaeologiche, Rom 1985, 108ff.; D'Andria / Ritti, Hierapolis II (wie Anm. 37), 9.

scaenae frons von Grund auf als Baumaßnahme der Stadt Hierapolis aus eigenen Mitteln zur Zeit von Septimius Severus etwa ins Jahr 207. Im Schlußsatz wird die Stiftung der beiden Geschoßzonen aus Marmor von Dokimeion durch die Purpurfärbergilde dokumentiert.

In die Architektur der mehrstöckigen Front ist eine ganze Anzahl von Platten einbezogen, von denen hier nur diejenigen im unteren Sockelbereich interessieren.⁴⁰ Die einzelnen Platten sind offensichtlich in der Werkstatt gearbeitet, denn es gibt kaum Überschneidungen der Fugen. Die verschiedenen Blöcke sind allerdings in ungleicher Länge entsprechend dem Raumbedarf der vorgesehenen Figurengruppen aufgeteilt; die Szenen waren also vorher schon im Detail geplant. Aber es sind keine Einzelplatten, sondern sie bilden zusammen größere Reliefpartien von geraden und konkaven Platten im Wechsel, auch hier unterbrochen durch gleich fünf Bühnentüren. Sie lassen sich als ein im Grunde über die ganze Breite der Szenenfront fortlaufender Fries verstehen, der hier schließlich auch noch seitlich umbiegend über die engeren Parodoi, die Seitendurchgänge zur erhöhten Spielbühne, hinweggreift. Nur die drei ‘richtigen’ Bühnentüren sind mit Säulen flankiert, die jeweils von einem Relieffries in einem Viertelkreis konkav umspannt werden. Dadurch ergeben sich insgesamt sechs gerade und sechs konkave Reliefpartien, während nochmals sechs Abschnitte im rechten Winkel dazu seitlich der Parodosdurchgänge plazierte sind.

Dargestellt ist hier (unten Abb. 2a und b) die ‘Lebensgeschichte’ der göttlichen Zwillinge Apollon und Artemis, diesmal also nicht die des Theaterherrn Dionysos. Aber Apollon hat als Schirmherr der Musen durchaus auch Berührungen mit diesem Zuständigkeitsbereich des Dionysos; nicht diesem, sondern Apollon als Archegetes ist auch der Theaterbau geweiht. Er war damit als maßgeblich für die Stadtgründung bezeichnet, offensichtlich der prominenteste Gott der Stadt, dessen Tempel auch nicht weit vom Theater entfernt ist. Eher aus dekorativen als aus mytheninternen Gründen erscheinen die Viten der beiden Zwillinge spiegelsymmetrisch einander gegenübergestellt, ausgehend von der Mitteltür in entgegengesetzte Richtungen, und entsprechen einander so in einzelnen Szenen.

So sind einander gleich zu Beginn unsinnigerweise die Szenen der Geburt der beiden Zwillinge auf Delos in fast identischen Darstellungen gegenübergestellt, die doch eigentlich eine einzige Szene sein müßten. Die Palme von Delos, an der Leto sich festgehalten haben soll, fehlt, nur bei Apollon sieht man einen krummen Baumstamm. Das Kind wird jeweils vorn

⁴⁰ Die folgenden Bemerkungen stützen sich auf die ausführliche Vorlage von D’Andria / T. Ritti, Hierapolis II (wie Anm. 37).



Abb. 2a: Hierapolis, Theaterfries (nach d'Andria), mittlere Partien.
Die Frieze der linken Seite sind antithetisch zur rechten von rechts nach links zu lesen.

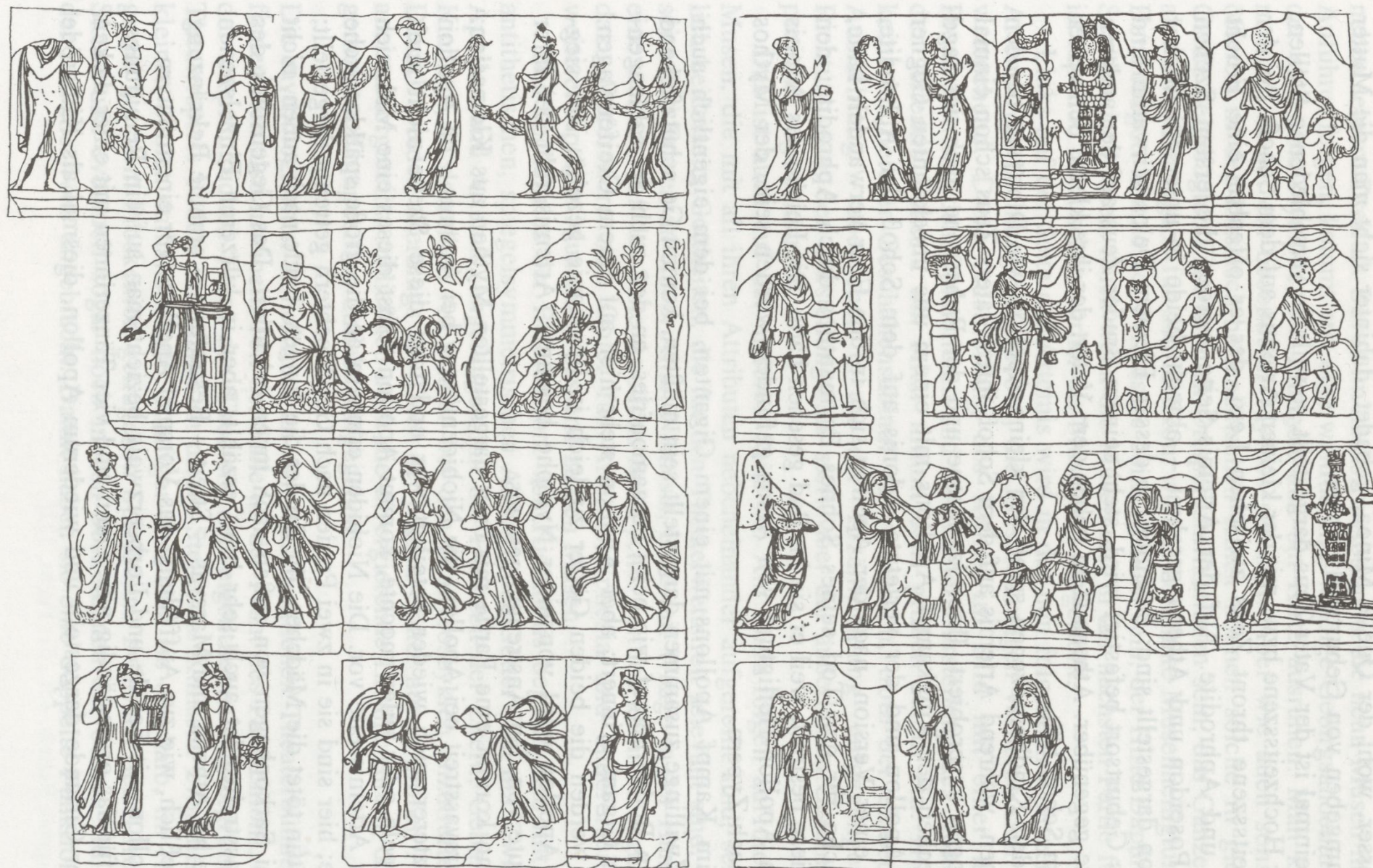


Abb. 2b: Hierapolis, Theaterfries (nach d'Andria), äußere Partien.
Die Frieze der linken Seite sind antithetisch zur rechten von rechts nach links zu lesen.

im Wasser, wohl der Quelle Minoa, gebadet, dahinter sieht man die Mutter Leto, umgeben von Geburtshelferinnen.

Je einmal ist der Vater Zeus dargestellt, jeweils an verschiedenen Stellen, bei der Hochzeitsszene bzw. mit der kleinen Artemis auf dem Schoß. Bei der Hochzeitsszene thront Zeus zwischen Leto, der er offenbar eine Frucht reicht, und Aphrodite. Auf der Artemis-Seite werden die ersten Szenen durch Poseidon und Athena gerahmt – obwohl beide in unterschiedlicher Funktion dargestellt sind: Poseidon, in dessen Element Delos schwamm und nun als Geburtsort befestigt wird, steht seinem Bruder Zeus auf der anderen Türseite gegenüber. Athena steht neben dem Vater, der ihre kleine Schwester auf dem Schoß hält.

In den Kindheitsszenen spielt der kleine Apollon wie Dionysos bei den Nymphen, während Artemis auf dem Schoß ihres Vaters Zeus schon einmal den Bogen ausprobiert. Ihrer Jagdszene und der Ruheszene nach der Jagd entsprechen der Ringkampf Apollons mit einem uns unbekannten Gegner sowie Apollon und der verletzte Adonis auf dem Schoß der Aphrodite, gemäß einer Version, nach der Apollon sich in den Eber verwandelt hatte, zur Rache für den Tod seines Sohnes Erymanthos durch Aphrodite; den hatte diese bestraft, weil er sie im Bad gesehen hatte. Die Leiche des Adonis soll im Apollon-Heiligtum von Arsos gefunden worden sein, der Mythos weist nach Zypern.

Beim Kampf Apollons mit einem Giganten, bei dem eigentlich auch beide Zwillinge zusammen dargestellt sein müßten, kommt Ge schutzfliegend aus dem Boden herauf wie beim Pergamonfries, an den auch der schlangenbeinige Gigant erinnert; aber Apollon steht hier auf einem Greifenwagen. Damit werden die beiden Götter zugleich in Epiphanie gezeigt: Der siegreiche Apollon wird von einer Nymphe bekränzt, Artemis ruht bei ihrer Jagdbeute von den Anstrengungen aus.

Dann kommt eine Partie mit breit dargestellten Mythen aus Kleinasien: der Marsyasstreit bei Apollon, die Niobidentötung bei Artemis – da Apollon bei letzterer auch wieder beteiligt war und man diese Szene nicht auch verdoppeln oder teilen mochte, kommt Apollon selbst dieses eine Mal auch auf der Artemisseite vor. Die Niobiden erinnern an die große spätklassische Gruppe; hier sind sie in zwei Partien nach Geschlechtern getrennt dargestellt; die Göttin tötet die Mädchen, ihr Bruder die Jungen, beide nach außen, nicht wie bei Sarkophagen von außen nach innen orientiert. Das Gegenstück des Marsyasstreites ist auch sehr breit erzählt, aber in kürzeren Einzelszenen aufgereiht: Athena und Marsyas – Streit – Bestrafung – erneute Bekränzung – schließlich, wie zur Auffüllung, das Vorspiel Apollons vor einem Satyrn.

Apollon mit Schale und Lorbeerzweig bezieht man auf ein Reinigungsritual, für das er zuständig war. Dann sind vier Tänzerinnen mit einer dicken Lorbeer-Girlande dargestellt und wiederum Apollon, diesmal als Kitharöde

neben seinem Dreifuß. Bevor im nächsten Abschnitt die neun Musen ihm als Anführer folgen, kommt erst eine weiträumige waldige Gebirgsandeutung, in der sich eine Nymphe, ein Flußgott und ein Hirte ausruhen. Man könnte meinen, es sei ein besonderer Mythos gemeint. Aber wie auch sonst des öfteren in der klassisch-hellenistischen Kunst können solche in gleicher Größe beigelegten Figuren auch Ortspersonifikationen sein; das Ganze wäre also eine Ortsangabe für den Helikon, wo das berühmte Musenheiligtum lag. Der Flußgott könnte der Permessos beim Helikon sein, der Hirte Daphnis als Schüler der Musen. Auch wenn die Musen erst in der nächsten Partie folgen, ist Apollon doch schon vorher als Musagetes dargestellt.

Links auf der Seite der Artemis wird in der nun folgenden Kultszene für Artemis die Richtung aufgehoben, die Entsprechungen verlieren sich damit weitgehend. Diese Ausbreitung des Kultes im Bild mit einer langen Prozession mit den Opfertieren und zweifacher Darstellung des Kultbildes der Artemis Ephesia am Altar nimmt sehr großen Raum ein. Hier ist keinerlei tieferer Geschehensablauf zu vermerken, trotz der eindeutigen Ausrichtung – aber eben in die der ‘Erzählrichtung’ entgegengesetzte Richtung, was den Darstellungsfluß stört, aber der äußerlichen Gesamtkomposition zugute kommt.

Das ist auch auf der anderen Seite so. Am Ende folgen auf die neun Musen, die mit all ihren Attributen nebeneinander aufgereiht sind, schließlich beiderseits Gottheiten, die für den Theaterwettstreit relevant sind, einerseits drei Frauen an einem Altar, Nemesis, Dike mit Waage in der Hand und eine weitere, auf der Seite Apollons nur Tyche. Seitlich kommen ergänzend dazu Opfertiere zum Opfer für Artemis Ephesia und andererseits ein weiterer Apollon Musagetes passend zu den Musen.

Der Sockelfries der Bühnenfront von Hierapolis beginnt also mit einer antithetischen, spiegelsymmetrischen Abfolge der Götterviten der Zwillinge Apollon und Artemis, angefangen mit der Hochzeit der Eltern, Geburt und Kindheit, in derselben Art wie es bei den Dionysoszyklen anzutreffen ist. Danach werden allerdings die Taten der beiden Götter nur in großen Partien aneinandergereiht, schließlich auch die divergierende Erzählrichtung der allgemeinen Komposition zuliebe aufgegeben.

Die mythologischen Relieffriese an den kaiserzeitlichen Theaterbühnen befinden sich also in einem Teil der Fälle an der Front des Proskenions, die in der ursprünglichen Form des Theaters den eigentlichen Hintergrund des Theaterspiels bildete und daher an dieser Stelle die Kulissen zwischen den kleinen Säulen enthalten hatte. Häufiger aber sind sie oberhalb, im Hintergrund der vom Proskenion getragenen Spielbühne zwischen den Türen der Skene und eventuell sogar noch in den Sockelzonen der oberen Ädikulen der *scaenae frons* angebracht. Damit haben sie eine doppelte Funktion: Sie

schmücken die reich ausgestaltete Bühnenfront noch zusätzlich aus, verkleiden gleichzeitig aber auch etwa die Palastfassade, die in vielen Stücken von der Skene repräsentiert wird, im Orthostatenbereich. Sie geben in einem fortlaufenden 'Comic Strip' die Lebensgeschichte von Dionysos oder auch von Apollon und Artemis oder anderen Göttern wieder und insbesondere die Göttergeburt mit den nachfolgenden Phasen. In der Hinsicht stellen einen Vorläufer für diese Bildergeschichten gerade die spätklassischen Basisfriese von Kultbildern mit Darstellung einer Göttergeburt dar,⁴¹ die wir teilweise aus den Kopien der sog. neuattischen Reliefs kennen. Dazu gehören etwa das mehrfach belegte Dionysosgeburtsrelief, etwa am Salpionkrater, und das Athenageburtsrelief, etwa am Madrider Puteal. Auch die Pandorageburt an der Basis der Athena Parthenos war vermutlich so zu verstehen.

Bei den Theaterfriesen gab offensichtlich die Lebensgeschichte des Dionysos das Vorbild für diejenige von Apollon und Artemis in Hierapolis ab. Aber auch andere Bilder-Lebensgeschichten werden in der mittleren und späteren Kaiserzeit derartigen Vorbildern entsprechend geformt, so die des in der Spätantike erneut zum ethischen Vorbild stilisierten Achill, die uns etwa in Tafelsilber und Terra Sigillata des 4. Jh. n. Chr. überliefert ist, oder im Kultbereich diejenige des orientalischen Lichtgottes Mithras, die auf den großen Mithrassteinen des 2. und 3. Jh. n. Chr. vielfach in Bilderserien in der Art der späteren christlichen Altäre überliefert ist, oder schließlich auch die von Jesus, deren Einzelphasen im 4. Jh. voll ausgebildet werden und die uns damals vor allem von frühchristlichen Sarkophagen, dann auch aus der Katakombenmalerei bekannt ist. Derartige Bildergeschichten dürfte es aber damals auch in Miniaturen und 'Buch-Illustrationen' gegeben haben. Aber davon ist aus dieser Zeit noch so gut wie nichts erhalten, alle Rekonstruktionen, so plausibel sie sein mögen, bleiben Spekulation.

Der Theaterfries des Phaidros-Bemas gehört in eine Reihe mit denen von Kleinasien, er hat die gleiche Funktion in der kaiserzeitlichen Skene. Vielleicht ist er doch nach klarem Vorbild konzipiert, denn er ist stärker klassizistisch geprägt als diese und präsentiert klassische Göttertypen. Das entspricht andererseits noch der Stilhaltung der attischen Marmorwerkstätten des frühen und mittleren 2. Jh. n. Chr. Sturgeon hatte dem Vorbild des Phaidros-Bemas des Dionysostheaters prägenden Charakter für die anderen Bühnenfriese zugesprochen, was Fuchs mit Hinweis auf dionysische Motive in Theaterfriesen älterer Zeitstellung und die geringe Zahl von Friesen mit Darstellungen der Dionysosvita bestritt.⁴² Aber gerade darin scheint mir das

⁴¹ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (JDAI 20, Erg.-H.), Berlin 1959, 140-143.

⁴² Sturgeon, Reliefs, 45f., 51; Fuchs, 132f.

Besondere zu liegen. Figürliche Reliefs und Frieze gab es an den Theaterbühnen schon früh, seit diese Mode vom spätrepublikanischen Rom ausgegangen war. Aber die Frieze, die bei einem Teil der Theater im Sockelbereich von Proskenion und Skene entstanden, waren anfangs offenbar in sich untergliedert und in einzelne Bilder aufgeteilt und eher nach dekorativen Gesichtspunkten geschmückt. Nur den dionysischen Thiasos scheint es im Westen schon früh als längeres, aber doch eher dekoratives Band ohne szenische Entwicklung gegeben zu haben, ähnlich wie beim Erosfries von Ephesos. In Griechenland konnte eine vielszenige Geschichte von traditioneller pangriechischer Ikonographie fast in Metopenform aufgereiht oder als Sockelfries genutzt werden.

Es war aber eine besondere Idee, diese Reliefpartien nicht nur hier und da zu übergreifenden Themenkomplexen zusammenzustellen, wie es etwa das Theater von Sabratha zeigt, sondern sie dann auch zu einer großen Geschichte zusammenzufassen. Den Theaterherrn, der ohnehin die Ikonographie der Theaterausgestaltung bestimmen mußte (wofür die dionysischen Frieze die Ausgangsbasis boten), dabei besonders zu berücksichtigen, lag im Grunde nahe, mußte aber auch erst einmal umgesetzt werden. Wir können nicht sagen, wann diese Ikonographie erstmals als ‘Comic Strips’ konzipiert wurde.⁴³ Nach unserer gegenwärtigen Kenntnis sind die Reliefs des Phaidrosbemas wirklich die ersten, die in dieser Art einer durchgängigen Darstellung der Dionysosgeschichte untergeordnet wurden. Die Dionysosvita mag dann als Vorbild für andere Götterviten gedient haben, in Nysa wurde sie mit dem Kore-Mythos zu einer der lokalen Kultversion entsprechenden neuen Bildergeschichte ausgestaltet; in Hierapolis versuchte man, entsprechend die Geschichte der göttlichen Zwillinge Apollon und Artemis als Gegenstücke zu konzipieren. Für Perge wurde auch vermutet, daß die Darstellung des dionysischen Lebenslaufes sich auf eine einheimische Tradition bezog und den irdischen Wandel des Gottes mit Perge verband; und dasselbe mag für Side gelten. Auch in Athen ist der Dionysosmythos teilweise auf die lokale Kultradition hin verändert dargestellt worden, was zum Teil hypothetisch, zum Teil deutlicher wie bei Ikarios, bei der Darstellung des in seinem Heiligtum unterhalb der Akropolis, sozusagen in seinem Theater direkt vor der Bühne, thronenden Gottes aber eindeutig ist. Damit gehört der Athener Proskenion-Fries in dieselbe Gruppe mit den *scaenae-frons*-Sockelfriesen in Kleinasien.

⁴³ Auf jeden Fall ist die entsprechende Darstellung der Dionysosgeburt deutlich älter als die Weihnachtsgeschichte, der gern Vorbildcharakter für die Darstellung der Dionysosgeburt auf einem großen Mosaik in Paphos (vgl. W.A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern* [Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 2], Mainz 1985, 35-45) nachgesagt wurde.

Auf jeden Fall boten diese Götterviten offenbar leichter die Chance zu einer lokalspezifischen Umprägung des Mythos und einer Einbindung in eine Selbstdarstellung der Polis sowohl vor ihren eigenen Bürgern – zur Stärkung des Gemeinschaftsbewußtseins – als auch vor fremden Besuchern der Stadt. Die reinen Thiasos-Bilder, die viele Theater im Westen bieten, sind dagegen zu allgemein und gehören so wenig in die Tradition dieser Bildergeschichten wie die Einzelmotive anderer westlicher Theaterreliefs. Aber auch die ‘panhellenischen’ Themen wie die Heraklestaten, oder auch Gigantomachie und Amazonomachie, die etwa in Delphi und Korinth verwendet wurden, gehören nicht in diese Kategorie. Selbst da, wo es sich um Friese handelt, bietet ein Thiasos ebensowenig einen Ablauf oder eine Entwicklung dar wie eine Amazonomachie oder auch die meisten Aufreihungen von Heraklestaten.

Wie oben bereits mit dem Hinweis auf den Vorbildcharakter der spät-klassischen Göttergeburt-Reliefs angedeutet, gibt es Einflüsse aus dem Bereich der neuattischen Reliefs auf die Theaterfriese. Auch andere Traditionen stammen wohl direkt von neuattischen Reliefs, aus deren Nachfolge bzw. Werkstatt-Tradition nicht nur die attischen Reliefsarkophage mit ihren reichen, klassisch bestimmten Mythendarstellungen, sondern auch die Reliefs des Phaidros-Bemas stammen. Die Werkstätten der sog. neuattischen Reliefs arbeiten in der Regel nach spätklassischen Reliefs, von Altären und Kultbildbasen und ähnlichem. Hier wären etwa solche vom Dionysos-Altar oder der Basis des Kultbildes möglich. Kaum geht eine solche Darstellung dagegen auf Reliefschmuck an der Bühne bereits des lykurgischen Theaterbaus zurück; damals gab es noch keine Reliefverzierung am Skenenbau; die allerersten schmalen Relieffriese, die man kennt, sind die am Theater von Pergamon.⁴⁴

Da uns in erster Linie die Denkmäler aus Stein, Metall und Keramik erhalten geblieben sind, bleibt uns dabei leider weitgehend unklar, wieviel der Entwicklungsgeschichte dieser Bildergeschichten durch Illustrationen in Buchrollen und Codices vorgegeben wurde. Man kann hier als Parallelen auch an die Achill-Viten auf der Schale des Schatzfundes von Kaiseraugst denken oder auf Schalen der afrikanischen Sigillata, beide aus der Spätantike. Aber nicht nur für die spätantiken ‘Neuentwicklungen’ gilt das, noch unklarer ist unser Bild für die Frühzeit. Denn die Theaterfriese sind in den Marmorwerkstätten ausgeformt und für die Bühnenentwürfe neu durchkomponiert worden. Verwandtschaft finden sie aber auch in den Marmor-sarkophagen, von denen die bedeutsame Gruppe der Säulensarkophage in den Werkstätten von Dokimeion hergestellt wurde. Aber sicher waren die

⁴⁴ F. Winter, *Altertümer von Pergamon* VII 2, Berlin 1908, 294ff.; Sturgeon, *Corinth*, 126; Lindner, 103.

Friese der Marmorwerkstätten keine Neuerfindungen, ob sie nun für Theaterbauten, Sarkophage, Tempel oder andere Monumente konzipiert wurden, sondern griffen auf ältere Vorbilder zurück. Und am ehesten kommt für sie ebenso wie für andere Gattungen, für Tafelgeschirr, Votivgeschenke oder andere mythologisch verzierte Objekte, die Gattung der Buchillustrationen als Anregungsgeber vor – eine Gattung, die dem späteren Comic Strip auch in ‘materieller’ Hinsicht nahe steht. Aus der Spätantike und der frühbyzantinischen Zeit sind einige mythologische und zahlreiche biblische Beispiele erhalten, aber für die Kaiserzeit sind diese ‘Comics’, wie gesagt, fast vollständig verloren. Ersatz bietet uns der Ursprungsort der Komödie, das Theater.

Im sechsten Buch seines Geschichtswerks berichtet Herodot von der Niederlage der Ionier in der Seeschlacht bei Lade und der Eroberung Milet durch die Perser. Nachdem er den Fall der ionischen Stadt ausführlich (18-20) geschildert hat, stellt er in dem folgenden, den Abschnitt über Milet beschließenden Kapitel vor, wie die Nachricht von der Einnahme Milet in zwei mit dieser Stadt eng verbundenen Poleis aufgenommen worden sei: Einerseits hätten auf Sizilien die Sybariten, die nach der schweren Niederlage gegen Kroton (510 v. Chr.) die eigene Stadt verloren und in Laos und Skidros Zuflucht gesucht hatten, trotz der gegenseitigen Freundschaft ihre Trauer um Milet's Untergang nicht in gleicher Weise bekundet wie die Milesier ihrerseits um den Fall Sybaris'. Andererseits habe Athen folgendermaßen reagiert (6,21,2):

Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ ὄρλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτῳ, ἀλώει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχθ' καὶ ἡ καὶ ποιήσαντι Φρυγίῳ δράμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάσκοντι ἐς δάκρυά τε ἔρπον τὸ θέητρον καὶ ἐζημιώσαν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆς κακῆς χίλιαι δραχμαὶ καὶ ἐπέταξαν ἰσχυρὴ μὲν χρᾶσθαι τοῦτο τῷ δράματι.

Denn sie [sc. die Athener] gaben offen zu erkennen, wie tief betroffen sie waren durch den Fall Milet, in vielem anderen und dann auch, als Phrygichos das Drama ‘Der Fall Milet’ dichtete und aufführte und die Zuschauer im Theater in Tränen ausbrachen, da legten sie ihm, weil er an ein häusliches Unglück erinnert habe, eine Strafe von tausend Drachmen auf und bestimmten, daß nie wieder jemand dies Stück verwende (Übers. W. März).

Diese Ausführungen Herodots über den frühen attischen Tragiker Phrygichos und sein Drama, das 493 (oder möglicherweise erst 492) v. Chr. in Athen zur Aufführung kam und von der Einnahme Milet handelte, sind schon oft Gegenstand neuerer Untersuchungen gewesen. Den Althistoriker interessiert dabei vor allem die Frage, ob dieses Werk, seine Aufführung in Athen und die anschließende Bestrafung des Dichters politische Hintergründe hatten. Rechtsgeschichtlich ist zu klären, welche Institution des attischen Gerichtswesens und welche Art von Prozeß und Sanktion Herodot für das Urteil der Athener voraussetzt. Der klassische Philologe dagegen sucht