

432. Statuette, Schema des sog. Todeseros mit Fackel (»Putto«) Taf. 62–63

H 78,5 cm, H des antiken Torso 37,5 cm.

Marmor.

Ergänzungen: der antike, aber nicht zugehörige Kopf mit Hals und Büstenansatz

(s. u.); die untere Hälfte des rechten Unterarms mit der Hand; der linke Arm bald nach Ansatz mit Hand und Kanne; beide Beine etwa ab Mitte der Oberschenkel; der Pfeiler und die Basis. Der gesondert eingesetzte Penis fehlt. Bestoßungen an Leib und rechtem Oberarm.

Inv.-Nr. 627

Morcelli-Fea Nr. 404; Platner 544; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 627; P. Arndt-G. Lippold in: EA. Ser. XIV A S. 62 Nr. 627 (nach 4047–4050).

Die Figur stand auch ursprünglich mit dem durchgedrückten rechten Bein fest auf. Der linke Oberschenkelstumpf weist deutlich nach vorne und löst sich schon bald von der Innenseite des rechten Oberschenkels. Haltung und eventuelle Drehung des Spielbeins lassen sich nicht mehr zuverlässig bestimmen. An der Außenseite des linken Oberschenkels haben sich, knapp unterhalb der Höhe des Geschlechts, antike Reste eines großen Stützsteiges erhalten. Die weit herausgedrückte rechte Hüfte ist gehoben, die linke hingegen gesenkt. Dieser seitlichen Schubkraft wirkt der annähernd vertikal aufgerichtete Oberkörper entgegen. Dadurch entsteht rechts ein sehr bewegter Körperkontur: In betonter Bogenform schwingt die Flanke von der Schulter bis zum Becken nach innen, vom Hüftknick bis zum Oberschenkel nach außen. Der linke Körperkontur ist wesentlich beruhigter, Becken und Brustkorb drängen hier nur schwach nach außen. Der rechte Oberarm ist vor die Brust gelegt und weist diagonal nach unten. Der rechte Unterarm ist stark angewinkelt, führt zur linken Schulter hin und löst sich etwa nach Ende des ersten Drittels vom Körper. Der linke Oberarmstumpf ist schräg zurückgenommen und steht dabei leicht von der Flanke ab. Hinweise auf die einstige Kopfwendung fehlen. Das Körperbild der Figur ist von sehr knabenhaften Zügen geprägt. Das Knochengesüst drückt sich im schlanken Rumpf nicht durch, die Pubes ist unbehaart, die Leistenkurve noch kaum ausgebildet, der mollige Bauch und die kleinen Brustmuskeln treten rundlich hervor.

Die Statuette ist weitgehend unbekannt und nur in den Katalogwerken zur Villa Albani kurz erwähnt. C. Fea und P. E. Visconti haben die Figur allegorisch als »putto«¹, L. Ulrichs neutraler als »Knabe«, P. Arndt und G. Lippold schließlich allgemein als »Kind« bezeichnet². Das Kompositionsschema der Statuette Albani ist in der griechischen Kleinkunst seit spätklassischer Zeit für die Figur des im Stehen schlafenden Eros bezeugt³. Sein Erscheinungsbild charakterisieren gewöhnlich folgende motivische Merkmale: Er steht entweder auf nebeneinandergestellten oder übereinandergeschlagenen Beinen; er drückt die rechte Hüfte weit heraus und legt die rechte Hand auf die linke Schulter; er stützt sich links auf, häufig auf eine Fackel, die in der Regel genau bis unter die Achselhöhle reicht, während sein Kopf mit geschlossenen Augen auf die linke Schulter gesunken ist. Ein frühes Beispiel überliefert das Bild eines getriebenen, wohl von einem Gefäß stammenden Bronzeblechs in Berlin aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.⁴. Neben einer angelehnten Nike steht auf rechtem Stand- und linkem Spielbein ein geflügelter

Eros, der sich mit der linken Hand gegen einen Felsen stützt. Bis auf den etwas flacher angewinkelten rechten Unterarm entspricht er dem statuarischen Schema der Marmorfigur Albani bereits genau.

Das Motiv des auf eine Fackel gestützten Eros hat vor allem in römischer Zeit weiteste Verbreitung gefunden⁵, bevorzugt nicht nur auf Denkmälern der Sepulkralkunst wie auf Grabmonumenten⁶, Urnen⁷ und Sarkophagen⁸, sondern auch in meist rundplastisch ausgearbeiteten, immer unterlebensgroßen Figuren⁹, deren Aufstellungskontext meistens unbekannt ist. Die lebendige Rezeption des nicht zu einem festen Typus erstarrten Motivs manifestiert sich in der statuarischen Überlieferung der römischen Kunst besonders klar. Hier haben sich eine Reihe von verschiedenen Fassungen des Grundmotivs ausgeprägt, die in Einzelheiten deutlich voneinander abweichen. Dabei lassen sich vor allem folgende Varianten greifen¹⁰: rechtes Standbein und linkes Spielbein nebeneinander¹¹; linkes Spielbein überkreuzt rechtes Standbein¹²; rechte Hand liegt auf linker Schulter auf¹³; rechter Unterarm ist weitgehend freiplastisch zur linken Schulter geführt¹⁴; linker Arm angewinkelt auf Pfeiler gestützt¹⁵; linker Arm hängt neben der umgedrehten, in der Achselhöhle endenden Fackel herab¹⁵; linker Arm hält Kranz¹⁷; Figuren mit Flügeln¹⁸ und ohne Flügel¹⁹. Demselben Grundmotiv folgt eine formal eng aufeinander bezogene Gruppe von Eroten, die einen dicken Kranz um den Hals tragen²⁰.

Der Statuette Albani kommen die Figuren am nächsten, die ungeflügelt sind²¹, sich links auf einen Pfeiler bzw. Baumstamm stützen²² und deren rechter Unterarm weitgehend freiplastisch zur linken Schulter hin führt, ohne mit dieser eigens verbunden zu sein²³. In den eher schlanken Körperformen, der Haltung des rechten Armes und dem hoch gelegenen Stützsteg an der Außenseite des linken Oberschenkels läßt sich ein Torso in Budapest gut mit der Statuette Albani vergleichen²⁴. Bei beiden Figuren ›fehlen‹ zugleich die für Eros typischen Flügel²⁵.

Es handelt sich hier zunächst also um Knabenbilder, die sich zwar eng an die Eroten-Ikonographie anschließen²⁶, darüber hinaus jedoch keinen Anhaltspunkt für eine mythische bzw. allegorische Deutung erkennen lassen. Unspezifisch sind in dieser Hinsicht auch die Attribute, die sich bei anderen motivgleichen Knabenfiguren ohne Flügel erhalten haben, Fackeln und Kränze²⁷. Als weitere Unsicherheit kommt hinzu, daß die Interpretation des schlafenden Eros, der sich auf eine Fackel stützt, selbst umstritten ist. Gesichert ist allein seine inschriftliche Erklärung als Somnus auf einem Grabaltar aus dem späten 1. bzw. frühen 2. Jahrhundert n. Chr. im Garten der Villa Albani²⁸. In der römischen Kunst wird die Bedeutung dieses – besonders auf Grabdenkmälern zahlreich vertretenen – Figurenmotivs häufig in bestimmten Jenseitsvorstellungen gesucht, werden entsprechende Darstellungen mal Trauer- bzw. Todeseroten, Thanatos oder Todesdämonen bzw. Todesgenien genannt²⁹. Die nach unten gewendete Fackel sei dabei möglicherweise ein Symbol für die »verlöschende Lebensflamme«³⁰. Für eine solche, stark von neuzeitlichen Anschauungen geprägte Todessymbolik fehlen in der Antike jedoch konkrete ikonographische und literarische Anhalts-

punkte³¹. Eine über die grundsätzlich sehr allgemein gehaltene Metapher von Tod und Schlaf hinausreichende Bedeutung der schlummernd auf eine Fackel gestützten Erogen im Sinne eines entwickelten – meist stillschweigend bzw. selbstverständlich vorausgesetzten – römischen Jenseitsglaubens läßt sich daraus jedenfalls kaum ableiten³². Entsprechend ist für das römische Bestattungsritual auch nicht der symbolische, sondern ausdrücklich der funktionale Gebrauch der Fackel bezeugt³³.

Antike Zeugnisse lassen an eine ganz andere Bedeutung der knabenhaften Figur des ›Eros mit Fackel‹ denken. M. Söldner hat in diesem Zusammenhang an das Gemälde ›Komos‹ erinnert, das bei Philostrat beschrieben ist: Der betont jugendlich charakterisierte Komos steht, ist weintrunken entschlummert und hat den Kopf auf die Brust gesenkt, während seinen Händen Speer und Fackel, die von ihm mitgeführten dionysischen Attribute, entgleiten³⁴. Hier ergeben sich enge Berührungspunkte zum Habitus der Erogen-Knaben, die – zusammen mit Satyrn und Männen – gerade auf römischen Grabdenkmälern fest in der Rauschwelt des Komos verwurzelt sind³⁵. Als herausgelöste Identifikationsfigur des dionysischen Komos wäre der (wein)selig schlafende, auf eine Fackel gestützte ›Knabe‹ ein besonders sprechendes Bild römischer Grabdenkmäler, die wesentlich den sozialen Rang, die grundlegenden Verhaltensideale und den persönlichen Lebensstil der Verstorbenen dokumentieren. Daraus ergibt sich zugleich ein möglicher Ansatz für das Verständnis der zahlreichen motivgleichen Eros-Statuetten, die als Schmuck römischer Gräber – wenigstens bisher – nicht belegt sind³⁶. Zwar fehlen gewöhnlich genaue Angaben zu Fundort bzw. Fundkontext, die wenigen erhaltenen Hinweise führen jedoch in ein anderes Ambiente als den Sepulkralbereich. Eine Knabenstatuette, die wie die Figur Albani ungeflügelt und fackellos ist, stammt aus der Villa dei Cervi in Herculaneum³⁷. Drei Erogen, davon zwei mit Fackel und eine mit Bogen, sind mitten im Stadtgebiet von Trier weitab des antiken Gräberfeldes gefunden worden³⁸. Aus römischen Villen kommen vielleicht auch zwei bezeichnenderweise als Tischfüße dienende Erogen in Thessaloniki³⁹. Vor diesem Hintergrund ist es nicht undenkbar, daß die Statuette Albani ursprünglich ebenfalls in einer römischen Villa stand. Bei der Ausstattung mit Skulpturen läßt sich gerade in römischen Villen ein klarer gedanklicher Zusammenhang erkennen, der Knaben, Putti und Figuren des dionysischen Thiasos inhaltlich eng aufeinander bezieht⁴⁰: als Prototypen einer sorglosen dionysischen Traum- und Rauschwelt. So ist die Entfesselung der irrationalen Triebkräfte des Menschen mythisch präfiguriert, d. h. zugleich legitimiert und ein wesentlicher Aspekt des von dem Villenbesitzer gepflegten Lebensstils anschaulich bezeichnet.

Stilistisch gehört die Statuette am ehesten in das 2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. Die Körperoberfläche zeigt glatte, bis zur Lebloigkeit hin verschliffene Formen. Gliedernde Akzente wie Brustmuskeln, Bauch, Leistenwulst und Hüftknick treten nicht klar hervor, sondern bleiben im ganzen indifferent und ›verschwimmen‹ weitgehend in der ebenmäßigen Durchmodellierung des Rumpfes. Nur die kleine, knabenhafte Pubes hebt sich scharf umgrenzt ab. Dieselben Stilformen zeigen knaben- und jünglingshafte Körper, die in späthadrianische

bzw. frühantoinische Zeit datiert worden sind wie eine Replik des Hermes Richelieu in Providence⁴¹, eine Statue des Antinoos im Konservatorenpalast⁴² und ein Standbild des Silvanus in der Villa Albani⁴³.

Kopf eines Eros bzw. Knaben

Taf. 63

H mit Hals ca. 14 cm; H Kinn–Scheitel 12,5 cm.
Marmor.

Ergänzungen: die Nase. Stärkere Bestoßungen besonders im Haar. Die Einzelformen, vor allem Haare, Brauen und Lider, oft sehr verwaschen.

Der im Umriß stark gerundete Kopf, dem spezifische Portraitzüge fehlen, hat eine knabenhafte bzw. kindliche Physiognomie. Dazu zählen besonders das noch kaum aus dem Gesichtsfleisch hervortretende Kinn, der kleine Mund mit den vollen Lippen, die vorgewölbten Pausbacken und die glatte, weich ausgepolsterte Gesichtsoberfläche. Lange, wollig dicke Locken bedecken als dichte, voluminöse Kappe den Kopf; nur die Ohren bleiben frei. Vorne fallen jeweils mehrere, locker nebeneinander geordnete Strähnen in die Stirn und bilden hier ein breit geöffnetes, asymmetrisch nach links hin verschobenes Zangenmotiv. Darüber sind die Haare zu einem länglichen Knoten aufgebunden, der die Stirn horizontal bekrönt. In gleichmäßiger Fülle sind um die ganze Kalotte lange, S-förmig geschwungene Locken verteilt, deren Enden sich spiralförmig einrollen.

Nach Frisur und Gesichtsausdruck gehörte der Kopf ursprünglich zur Statuette entweder eines Eros, Putto oder Knaben⁴⁴. Für die starken ikonographischen – und inhaltlichen – Überschneidungen dieser Figuren ist es bezeichnend, daß sich hier eine klare Entscheidung nicht treffen läßt⁴⁵. Ebenso wenig kann der ›Knabekopf‹ Albani einem bestimmten Typus zugewiesen werden. Es handelt sich allem Anschein nach um eine römische Neuschöpfung, die wesentlich auf Motive zurückgreift, die in hellenistischer Zeit ausgebildet worden sind⁴⁶. Der Kopf selbst weist stilistisch in den frühen Principat und stammt wohl aus tiberischer Zeit. Für diese Datierung sind folgende Beobachtungen ausschlaggebend: das locker durchstrukturierte und plastisch deutlich erhabene Haupthaar mit wollig dicken, sparsam gestrählten und am Ende ungebohrt eingerollten Locken⁴⁷; die auf die Stirn hin auslaufenden Haarsträhnen mit trennend dazwischen eingerissenen Ritzlinien⁴⁸; die präzise wiedergegebenen Brauen, die ihr scharfgratiges Profil im Bereich der Nasenwurzel noch erhalten haben⁴⁹; die markant abgesetzten, in knappem Volumen gebildeten und trotz neuzeitlicher Verschleifungen klar konturierten Lider, die sich zum Orbital hin durch eine feine Ritzlinie abgrenzen⁵⁰; die ganz an der Oberfläche eingerissenen ›Venusinge‹ am Hals⁵¹.

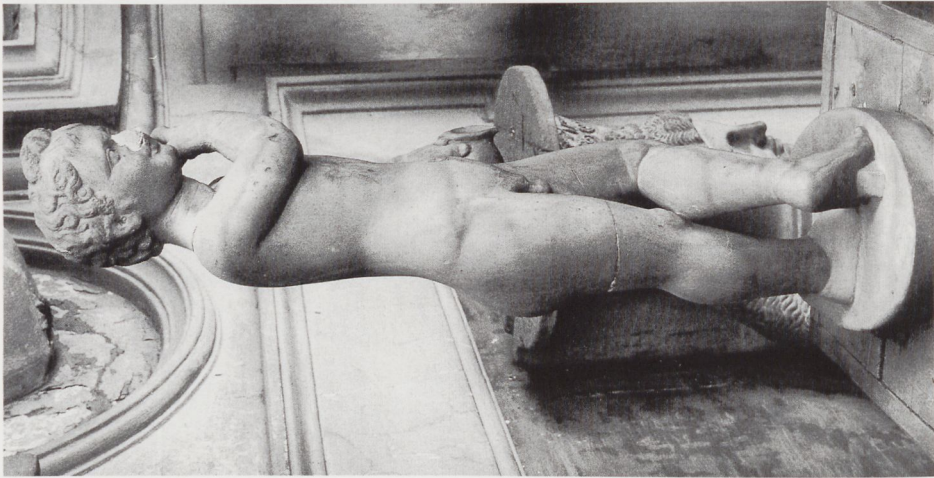
- ¹ Morcelli-Fea Nr. 404; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 627.
- ² Platner Nr. 544; EA. Ser. XIV A S. 62 Nr. 627 (nach 4047–4050).
- ³ Frühe Beispiele bei W. Müller, *Jahrb. d. Inst.* 58, 1943, 182 mit Anm. 3; H. Döhl, *Der Eros des Lysipp*, Diss. Göttingen (1968) 125f.; S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains III*, Musée National du Louvre (1972) 279f. Taf. 349. 350 a. b; A. Hermary–H. Cassimatis–R. Vollkommer in: *LIMC III* (1986) 931 Nr. 989 Taf. 667 s. v. Eros (= Besques a. O. II 61 Taf. 77 c [verdruckt für a]); M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenist. u. röm. Kunst* (1986) 590f. Anm. 1573; H. G. Döhl, *Eros – Amor – Putto*, *Ausst.-Kat. Archäologisches Institut der Universität Göttingen* (1990) 50 Nr. 40 Taf. 10 (links unten).
- ⁴ Berlin, Antikemuseum Inv. Misc. 7806; vgl. Ch. Picard, *Mon. Piot* 37, 1940, 80 Abb. 4; G. M. A. Richter, *Am. Journ. Arch.* 50, 1946, 364 Nr. 10 Taf. 25 Abb. 9; Hermary-Cassimatis-Vollkommer a. O. 884 Nr. 412 Taf. 630; G. Zimmer in: W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke* (1988) 182f. Nr. 1 mit Abb.
- ⁵ Allgemein M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* (1911) 329ff.; R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, *Collection Latomus* 94 (1969) 33ff.; G. L. Marchini in: *Il territorio veronese in età romana*, *Atti del convegno a Verona* 1971 (1973) 363ff.; K. Schauenburg in: *Eikones. Festschr. H. Jucker*, 12. Beih. *Antike Kunst* (1980) 156f. mit Anm. 67; L. Luschi, *Bull. Com.* 89, 1984, 46ff.; Söldner a. O. bes. 445 Anm. 443; 590f. Anm. 1573; 760 Nachtrag 11.
- ⁶ Beispiele bei G. L. Marchini in: *Il territorio veronese in età romana*, *Atti del convegno a Verona* 1971 (1973) 363ff.; H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 127. 129f.
- ⁷ Beispiele bei F. Sinn, *Stadttrömische Marmorurnen* (1987) 77; dies., *Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense* (1991) 51f. Nr. 23.
- ⁸ Beispiele bei Marchini a. O. 389ff. mit Anm. 96. 97; W. N. Schumacher, *Hirt und ›Guter Hirt‹*, *Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und Kirchengeschichte* 34. Suppl. (1977) 76ff.; G. Koch–H. Sichtermann, *Röm. Sarkophage*, *Handb. d. Arch.* (1982) 207.
- ⁹ Beispiele bei H. Riemann, *Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in röm. Zeit*, *Kerameikos 2* (1940) 93f. zu Nr. 126; Marchini a. O. 391ff.; Th. Stephanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης* (1985) 89 zu Nr. 18.
- ¹⁰ Hier sind nur Beispiele berücksichtigt, die ihr Standbein rechts haben. Einige – auch spiegelbildliche – Wiederholungen des Motivs mit linkem Standbein bei Riemann a. O. 94 zu Nr. 126; Lippold III 2, 318 Nr. 53 Taf. 142; W. Binsfeld–K. Goethert-Polascheck–L. Schwinden, *Katalog der röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseum Trier, Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland IV 3* (1988) 4 Nr. 5 Taf. 2; *Inst. Fot. DAI Rom 1929. 7730* (Wien, ehemals Catajo).
- ¹¹ Vgl. z. B.: 1. Athen, Agora: T. Leslie Shear, *Hesperia* 7, 1938, 351f. Abb. 36. – 2. Athen, *Kerameikos*: Riemann a. O. 93f. Nr. 126 Taf. 29. – 3. Budapest: A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen, Museum der Bildenden Künste in Budapest* (1929) 154 Nr. 155; 159 mit Abb. – 4. Fermo: *Inst. Neg. DAI Rom* 81. 77; 81. 78. – 5. Herculaneum, *Casa dei Cervi*: Marchini a. O. 392f. mit Anm. 105; 437 Abb. 29; (s. u. Anm. 37). – 6. Istanbul: G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines II, Musées Impériaux Ottomans* (1914) 82f. Nr. 321 (= Reinach, *stat. V* 230, 7). – 7. Leiden: F. L. Bastet–H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum. Catalogus van het klassieke beeldhouwwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (1982) 17 Nr. 38 Taf. 10. – 8. London: A. H. Smith, *A Catalogue of the Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities III, British Museum* (1904) 67f. Nr. 1678* (= Reinach, *stat. III* 142, 3). – 9. Rom, Vatikan: Lippold III 2, 408 Nr. 2 Taf. 172; 444 Nr. 36 Taf. 183. – 10. Thessaloniki: Stephanidou-Tiveriou a. O. 88ff. Nr. 18 mit Abb.
- ¹² Vgl. z. B.: 1. Ostia: *Scavi di Ostia antica St 33*; *Inst. Fot. DAI Rom* 57. 1203 – 2. Rhodos: G. Gualandi, *Ann. Sc. Atene* 54, 1976, 198f. Nr. 202 Abb. 253. – 3. Thessaloniki: Stephanidou-Tiveriou a. O. 92ff. Nr. 19 mit Abb. – 4. Trier: Binsfeld-Goethert-Polascheck-Swinden a. O. 3ff. Nr. 4. 6 Taf. 2. 3.
- ¹³ Vgl. z. B.: 1. Athen, Agora: Leslie Shear a. O. 351f. Abb. 36. – 2. Athen, *Kerameikos*: Riemann a. O. 93f. Nr. 126 Taf. 29. – 3. Florenz: Mansuelli I 156 Nr. 127 Abb. 125 (gute Abb. bei L. Luschi, *Bull. Com.* 89, 1984, 51 Abb. 18). – 4. Istanbul: Mendel a. O. 82f. Nr. 321. – 5. Kopenhagen: P. Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg* (1912) 220 Taf. 156. – 6. Kos: L. Laurenzi, *Ann. Sc. Atene* 33/34, 1955/56, 122f. Nr. 139 mit Abb. – 7. Kostolac/Serbien: N. Vulic, *Österr. Jahresh.* 13, 1910 (Beiblatt), 210f. Nr. i Abb. 120. – 8. Leiden: Bastet-Brunsting a. O. 17 Nr. 38 Taf. 10. –

9. London: Smith a. O. 67f. Nr. 1678*. – 10. Olympia: G. Treu, Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, Olympia II (1897) 240 Abb. 271. – 11. Rhodos: Gualandi a. O. 198f. Nr. 202 Abb. 253. – 12. Rom, Thermenmuseum: D. Candilio in: Giuliano, Mus. Naz. I 2, 294f. Nr. 14. – 13. Rom, Vatikan: Lippold III 2, 408 Nr. 2 Taf. 172; 444 Nr. 36 Taf. 183. – 14. Sparta: A. Delivorrias, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 23, 1968 (Chronika 1), 151 Taf. 102 γ. – 15. Thessaloniki: Stephanidou-Tiveriou a. O. 88ff. Nr. 18. 19 mit Abb. – 16. Trier: Binsfeld-Goethert-Polascheck-Schwinden a. O. 3f. Nr. 4. 5 (Standbein links) Taf. 2. – 17. Venedig: Reinach, stat. 489, 8. – 18. Wien: Reinach, stat. 490, 2.
- ¹⁴ Vgl. z. B.: 1. Budapest: Hekler a. O. 154 Nr. 155; 159 mit Abb. – 2. Herculeum, Casa dei Cervi: Marchini a. O. 392f. mit Anm. 105; 437 Abb. 29 (s. u. Anm. 37). – 3. Korinth: F. P. Johnson, Sculpture 1896–1923, Corinth IX (1931) 64f. Nr. 105 mit Abb. – 4. Madrid, Prado: C. Lochin in: LIMC V (1990) 594 Nr. 7 Taf. 404 s. v. Hypnos/Somnus. – 5. Paris, Louvre: Reinach, stat. I 151, 6 (Photo Giraudon 26835). – 6. Trier: Binsfeld-Goethert-Polascheck-Schwinden a. O. 4f. Nr. 6 Taf. 3.
- ¹⁵ Vgl. z. B.: 1. Herculeum, Casa dei Cervi: Marchini a. O. 392f. mit Anm. 105; 437 Abb. 29 (s. u. Anm. 37). – 2. Trier: Binsfeld-Goethert-Polascheck-Schwinden a. O. 3ff. Nr. 4. 6 Taf. 2. 3. – Vielleicht auch: 3. Istanbul: Mendel a. O. 82f. Nr. 321. – 4. Paris, Louvre: Reinach, stat. I 151, 6 (Photo Giraudon 26835).
- ¹⁶ Vgl. z. B.: 1. Florenz: Mansuelli I 156 Nr. 127 Abb. 125 (Bogen hier falsch ergänzt; Bogen statt Fackel bei einer Statuette in Trier, vgl. Binsfeld-Goethert-Polascheck-Schwinden a. O. 4 Nr. 5 Taf. 2 [Standbein links]). – 2. Kos: Laurenzi a. O. 122f. Nr. 139 mit Abb. – 3. Leiden: Bastet-Brunsting a. O. 17 Nr. 38 Taf. 10. – 4. London: Smith a. O. 67f. Nr. 1678* (= Reinach, stat. III 142, 3). – 5. Olympia: Treu a. O. 240 Abb. 271. – 6. Ostia: Scavi di Ostia antica St 33; Inst. Fot. DAI Rom 57. 1203. 7. Rhodos: Delivorrias a. O. 151 Taf. 102 γ. – 8. Rom, Thermenmuseum: Candilio a. O. 294f. Nr. 14. – 9. Rom, Vatikan: Lippold III 2, 444 Nr. 36 Taf. 183. – 10. Thessaloniki: Stephanidou-Tiveriou a. O. 88ff. Nr. 18. 19 mit Abb. – Vielleicht auch 11. Athen, Kerameikos: Riemann a. O. 93f. Nr. 126 Taf. 29.
- ¹⁷ Vgl. z. B.: 1. Arezzo: P. Bocci Pacini–S. Nocenti Sbolci, Catalogo delle sculture romane, Mus. Naz. Arch. di Arezzo (1983) 23 Nr. 26 mit Abb. – 2. Olympia: Treu a. O. 240 Abb. 271. – 3. Kostolac/Serbien: Vulic a. O. 210f. Nr. i Abb. 120. – 4. Rom, Thermenmuseum: Candilio a. O. 294f. Nr. 14 (mit Fackel). – 5. Venedig: Reinach, stat. II 489, 8.
- ¹⁸ Vgl. z. B.: 1. Athen, Kerameikos: Riemann a. O. 93f. Nr. 126 Taf. 29. – 2. Florenz: Mansuelli I 156 Nr. 127 Abb. 125. – 3. Leiden: Bastet-Brunsting a. O. 17 Nr. 38 Taf. 10. – 4. Madrid, Prado: Lochin a. O. 594 Nr. 7 Taf. 404. – 5. Kostolac/Serbien: Vulic a. O. 210f. Nr. i Abb. 120. – 6. Ostia: Scavi di Ostia antica St 33; Inst. Fot. DAI Rom 57. 1203. – 7. Rhodos: Gualandi a. O. 198f. Nr. 202 Abb. 253. – 8. Rom, Vatikan: Lippold III 2, 408 Nr. 2 Taf. 172; 444 Nr. 36 Taf. 183. – 9. Thessaloniki: Stephanidou-Tiveriou a. O. 88ff. Nr. 18. 19 mit Abb. – 10. Trier: Binsfeld-Goethert-Polascheck-Schwinden a. O. 3ff. Nr. 4. 5 (Standbein links). 6 Taf. 2. 3.
- ¹⁹ Vgl. z. B.: 1. Athen, Agora: Leslie Shear a. O. 351f. Abb. 36. – 2. Budapest: Hekler a. O. 154 Nr. 155; 159 mit Abb. – 3. Herculeum, Casa dei Cervi: Marchini a. O. 392f. mit Anm. 105; 437 Abb. 29 (s. u. Anm. 37). – 4. Istanbul: Mendel a. O. 82f. Nr. 321. – 5. Kopenhagen: Arndt a. O. 220 Taf. 156. – 6. Korinth: Johnson a. O. 64f. Nr. 105 mit Abb. – 7. London: Smith a. O. 67f. Nr. 1678* (= Reinach, stat. III 142, 3). – 8. Olympia: Treu a. O. 240 Abb. 271. – 9. Rom, Thermenmuseum: Candilio a. O. 294f. Nr. 14. – 10. Venedig: Reinach, stat. II. 489, 7. 8.
- ²⁰ Vgl. z. B.: 1. Catania: G. Libertini, Il Museo Biscari (1930) 52 Nr. 104 Taf. 17. – 2. London: Auktions-Kat. Christie's London (16. 7. 1985) 109 Nr. 457 mit Abb. – 3. Rom, Palazzo Corsini: G. De Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma (1976) 46f. Nr. 18 Taf. 35–37. – 4. Rom, Vatikan: Lippold III 2, 274f. Nr. 3 Taf. 125. – Späthellenistisch bereits bei einer tönernen Erosfigur aus Myrina in Paris belegt, vgl. A. Hermary–H. Cassimatis–R. Vollkommer in: LIMC III (1986) 931 Nr. 989 Taf. 667 s. v. Eros.
- ²¹ s. o. Anm. 19.
- ²² s. o. Anm. 15.
- ²³ s. o. Anm. 14.
- ²⁴ A. Hekler, Die Sammlung antiker Skulpturen, Museum der Bildenden Künste in Budapest (1929) 154 Nr. 155; 159 mit Abb.
- ²⁵ Weitere Beispiele motivgleicher Statuetten ohne Flügel s. o. Anm. 19.
- ²⁶ Zu den bezeichnenden und wohl kaum zufälligen Schwierigkeiten, die Figuren von Knaben, Putti und Erosen ikonographisch voneinander zu scheidern, vgl. z. B. G. Koch–H. Sichtermann, Röm.

- Sarkophage, Handb. d. Arch. (1982) 206; R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung röm. Villen (1988) 48. 55 ff.
- ²⁷ Fackel z. B. London: A. H. Smith, A Cat. of the Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities III, British Museum (1904) 67f. Nr. 1678* (= Reinach, stat. III 142, 3). – Fackel und Kranz z. B. Olympia: G. Treu, Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, Olympia II (1897) 240 Abb. 271 und Rom, Thermenmuseum: D. Candilio in: Giuliano, Mus. Naz. I 2, 294f. Nr. 14. – Zu Einführung und verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten dieser Attribute im Kontext der Erosen-Ikonographie vgl. M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenist. u. röm. Kunst (1986) 307 ff. (Fackel) 323 f. (Fackel und Kranz).
- ²⁸ H.-G. Kolbe in: Helbig⁴ IV 292 ff. Nr. 3322 (Lit.); L. Luschi, Bull. Com. 89, 1984, 46 ff. Abb. 8; Söldner a. O. 316. – In dieselbe Richtung weisen ferner zwei bei Söldner a. O. 316 genannte kleinasiatische Inschriften, die mit dem Motiv des liegenden Eros die Vorstellung von ewigem Schlaf bzw. eine Verbindung von Tod und Schlaf bezeugen.
- ²⁹ Vgl. z. B. M. Collignon, Les statues funéraires dans l'art grec (1911) 329 ff.; F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des romains (1942) 341. 409 ff.; Lippold III 2, 274 zu Nr. 3; A. Rumpf in: Reallexikon für Antike und Christentum 6 (1966) 334 ff. s. v. Eros; H. Scharmer, Der gelagerte Herakles, 124. Winckelmannprogramm Berlin (1972) 27 ff.; G. L. Marchini in: Il territorio veronese in età romana, Atti del convegno a Verona 1971 (1973) 388 ff.; K. Schauenburg in: Eikones. Festschr. H. Jucker, 12. Beih. Antike Kunst (1980) 156 f.; H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 127. 129 f.; L. Luschi, Bull. Com. 89, 1984, 46 ff.; Söldner a. O. 316. 337 f.; F. Sinn, Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense (1991) 51 f. zu Nr. 23.
- ³⁰ Sinn a. O. 50 zu Nr. 23.
- ³¹ Bezeichnend ist, wie selbstverständlich nicht nur die Existenz, sondern auch die allgemeine Verbindlichkeit römischer Jenseitsvorstellungen vorausgesetzt werden, zuletzt wieder sehr deutlich bei Sinn a. O. 52 Anm. 3 zu Nr. 23 »Das fest geprägte Bildschema des Eros mit der gesenkten Fackel und die auffällige Häufung seines Bildes auf Grabdenkmälern sprechen jedoch m. E. dafür, daß an ihn jenseitsgerichtete Assoziationen geknüpft wurden.« – Dagegen schon H. Sichtermann, Späte Endymion-Sarkophage (1966) 42 f. Anm. 57 »wenn wir sie (die Erosen in diesem Motiv) als Todessymbol auffassen, so stehen wir immer noch unter dem Einfluß der Lessingschen Gedanken darüber »Wie die Alten den Tod gebildet« ...« (erschieden 1769). Zurückhaltend auch Koch-Sichtermann a. O. 207.
- ³² Entsprechend hat bereits H. Sichtermann, Späte Endymion-Sarkophage (1966) 42 f. Anm. 57 schlafende Erosen, die sich auf eine Fackel stützen, allgemein als »schlafende kleine Diener« bezeichnet. Gegen die immer wieder betonte Todessymbolik auch W. N. Schumacher, Hirt und »Guter Hirt«, Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und Kirchengeschichte 34. Suppl. (1977) bes. 77; s. o. auch Anm. 31. – Über die grundsätzlichen Schwierigkeiten der oft selbstverständlich vorausgesetzten und nicht weiter hinterfragten Gleichsetzung von Schlaf und Tod bei den Endymion-Sarkophagen vgl. H. Sichtermann, Die mythologischen Sarkophage, Die antiken Sarkophagereliefs 12, 2 (1992) 41 ff. 51 (zu den sog. Todeserosen bzw. Trauergenien).
- ³³ Dazu Söldner a. O. 323.
- ³⁴ Philostrat, Eikones 1, 2, 2; vgl. Söldner a. O. 323 f.
- ³⁵ Vgl. R. Turcan, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques (1966) 418 ff. 568 ff.; Koch-Sichtermann a. O. 208 f. – Wichtige Beobachtungen zu grundsätzlichen Gemeinsamkeiten zwischen kindlicher Lebens- und dionysischer Rauschwelt bei H. Sichtermann, Röm. Mitt. 76, 1969, 289.
- ³⁶ Anders Rumpf a. O. 336, der in bezeichnender Selbstverständlichkeit die Statuetten des schlafenden Eros, der sich auf eine Fackel stützt, wenigstens teilweise (und die anderen?) als Denkmäler für verstorbene Kinder nicht nur auf Gräbern, sondern auch in Heiligtümern oder Privathäusern versteht.
- ³⁷ A. Maiuri, Le arti 5, 1943 (Giugno), 175 ff. Taf. 67–69; ders., Ercolano. I nuovi scavi I (1958) 323; E. Kusch, Herculaneum (1959) 22 Abb. 45 (Figur in ergänztem Zustand); Marchini a. O. 392 f. 437 Abb. 29; W. Wohlmayr, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (1991) 68 f. 114 Nr. 40; Inst. Neg. DAI Rom 80. 295.
- ³⁸ W. Binsfeld-K. Goethert-Polascheck-L. Schwinden, Katalog der röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseum Trier, Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland IV 3 (1988) 3 ff. Nr. 4–6 Taf. 2. 3.

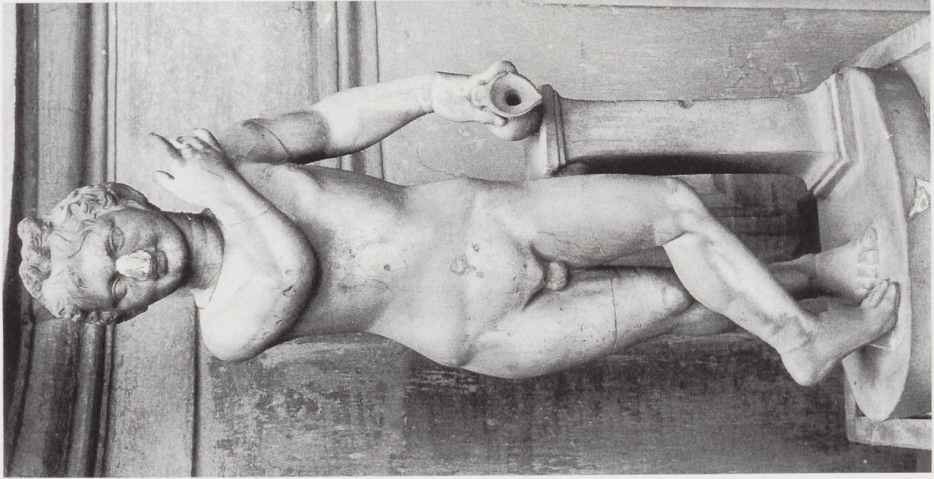
- ³⁹ Th. Stephanidou-Tiveriou, Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης (1985) 88ff. Nr. 18. – Zu figürlichen Tischfüßen im Kontext römischer Villen R. M. Schneider, Arch. Anz. 1992, 295ff.
- ⁴⁰ Vgl. R. Stuveras, Le putto dans l'art romain, Collection Latomus 99 (1969) 13ff. (»Le putto bacchique«); R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung röm. Villen (1988) 48. 55ff.
- ⁴¹ B. S. Ridgway, Classical Sculpture. Mus. of Art, Rhode Island School of Design, Providence (1972) 45ff. Nr. 16 Taf. 16 a–d; C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für röm. Bildnisstatuen (1988) 235f. Nr. H 15.
- ⁴² P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) 99 Taf. 75, 1–3; Fittschen Zanker I 62 Nr. 57 Taf. 64; H. Meyer, Antinoos (1991) 70ff. Nr. I 50 Taf. 58.
- ⁴³ Antike Bildwerke II 40f. Nr. 160 Taf. 11.
- ⁴⁴ Zur Ikonographie dieser Figuren H. Döhl, Der Eros des Lysipp, Diss. Göttingen (1968); Stuveras a. O. passim; Ch. Vorster, Griech. Kinderstatuen, Diss. Bonn (1983); H. Rühfel, Das Kind in der griech. Kunst (1984); LIMC III (1986) 850ff. s. v. Eros (A. Hermay–H. Cassimatis–R. Vollkommer); 952ff. s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc–F. Gury); M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenist. u. röm. Kunst (1986); Neudecker a. O. 48. 55ff.; H. G. Döhl, Eros – Amor – Putto, Ausst.-Kat. Archäologisches Institut der Universität Göttingen (1990).
- ⁴⁵ Dazu besonders die Beobachtungen von Neudecker a. O. 48. 55ff. Vgl. auch G. Koch–H. Sichtermann, Röm. Sarkophage, Handb. d. Arch. (1982) 206.
- ⁴⁶ Als beliebiges Beispiel sei hier nur an den Ganswürger erinnert; vgl. L. Knörle, Der Knabe mit der Fuchsgans (1973); Neudecker a. O. 194 Nr. 39. 19 Taf. 10, 1–3 (Lit.).
- ⁴⁷ Darin besonders ähnlich ein Mädchenportrait aus tiberischer Zeit in Boston; vgl. W. Gercke, Untersuchungen zum röm. Kinderporträt (1968) 53f. Nr. FM 10; C. C. Vermeule–M. B. Comstock, Greek and Roman Portraits 470 B. C. – 500 A. D.², Museum of Fine Arts Boston (1972) Nr. 48 mit Abb.
- ⁴⁸ Zur Wiedergabe wollig dicker und zur Stirn hin auslaufender Strähnen bzw. Locken mit begleitenden Ritzlinien vgl. Fittschen-Zanker I 13 Anm. 9 zu Nr. 12 Beilage 14 c. d (Tiberius Palazzo Barberini). Außerdem das Frauenportrait aus spättiberisch-caliguläischer Zeit im Vatikan (Chiaromonti Inv. 1975) bei Calza, Ritratti 39 Nr. 47 Taf. 28 (vgl. Fittschen-Zanker III 46f. Anm. 10 zu Nr. 57) – Zu den bis auf die Stirn heruntergerissenen Ritzlinien vgl. auch B. Di Leo in: Giuliano, Mus. Naz. I 9 172ff. Nr. R 131 mit Abb. (Knabenbildnis aus tiberischer Zeit).
- ⁴⁹ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I 15 Anm. 2 zu Nr. 13 Beilage 16 a. b (Tiberius Louvre); 27ff. Nr. 22 Taf. 24 (Drusus Maior Capitol).
- ⁵⁰ Vgl. z. B. Fittschen-Zanker I 11 Replik 13 zu Nr. 10 Beilage 9 (Tiberius La Spezia); 11 Replik 4 zu Nr. 10 Beilage 11 c. d (Tiberius Oslo).
- ⁵¹ Ähnlich z. B. Fittschen-Zanker I 13 Anm. 9 zu Nr. 12 Beilage 13 (Tiberius Thermenmuseum). Früher schon bei einem augusteischen Prinzenbildnis (Marcellus?) im Capitol; vgl. Fittschen-Zanker I 19ff. Nr. 19 Taf. 19.

R. M. Schneider



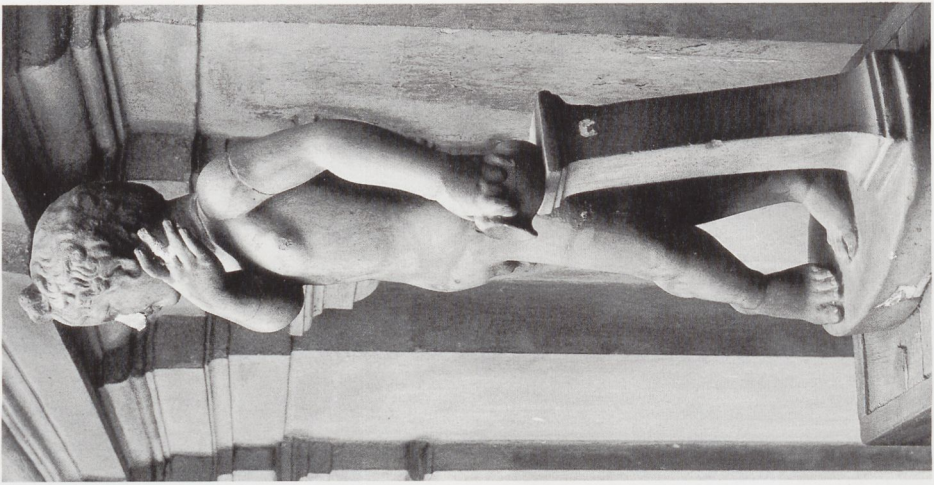
Kat.-Nr. 432

1



Kat.-Nr. 432

2



Kat.-Nr. 432

3



Kat.-Nr. 432

4



Kat.-Nr. 432



5 Kat.-Nr. 432

6