

Sonderforschungsbereich 295  
"Kulturelle und sprachliche Kontakte"  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Teilprojekt B.3

# Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern

Beiträge zur Table Ronde in Mainz  
am 3. und 4. Dezember 2004

herausgegeben von

Detlev Kreikenbom, Karl-Uwe Mahler und Thomas M. Weber



Wernersche Verlagsgesellschaft  
2005

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 295 "Kulturelle und sprachliche Kontakte: Prozesse des Wandels in historischen Spannungsfeldern Nordostafrikas/Westasiens" an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme:

Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern.  
Beiträge zur Table Ronde in Mainz am 3. und 4. Dezember 2004, hrsg. von Detlev Kreikenbom,  
Karl-Uwe Mahler und Thomas M. Weber.

ISBN 3-88462-220-X

VI, 254 S, 4<sup>o</sup>, , 44 Strichzeichnungen im Text und 175 Abbildungen auf Tafeln.

Umschlagbild: Holztondo mit der Darstellung der severischen Familie aus Ägypten, Berlin, SMBPK,  
Antikenmuseum, mit freundlicher Genehmigung des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz  
(Nachweis: bpk/Antikensammlung, SMB/Johannes Laurentius)

© 2005 Wernersche Verlagsgesellschaft  
Alle Rechte vorbehalten  
Gesamtherstellung: Verlag  
Satz und Layout: Thomas M. Weber  
ISBN 3-88462-220-X  
Printed in the European Union

## Inhalt

Vorwort .....	1
Nordafrika	
KARL-UWE MAHLER Stadtentwicklung und Stadtplanung der severischen Zeit in Lepcis Magna .....	5
SABINE FÄHNDRICH Zum urbanen Kontext des severischen Quadrifrons in Lepcis Magna .....	29
HENNER VON HESBERG Vergangenheit als Gegenwart – Die dorische Ordnung an Bauten severischer Zeit in Lepcis Magna .....	47
CATERINA MADERNA Zur Gigantomachie des sogenannten Tempels der Gens Septimia in Lepcis Magna .....	61
DETLEV KREIKENBOM Das Sarapeion von Lepcis Magna .....	83
Syrien und Kleinasien	
WOLFGANG THIEL Lohn und Strafe – Zur Situation der Städte im Osten des Römischen Reiches während des Bürgerkrieges zwischen Septimius Severus und Pescennius Niger .....	103
MARIANNE TABACZEK Ausbau und Funktionen kaiserzeitlicher Säulenstraßen im Vorderen Orient .....	119
KLAUS STEFAN FREYBERGER Zur Urbanistik von Kanatha in severischer Zeit: Die Bewahrung des Bestehenden .....	131
GEORG BREITNER Zeugnisse einer restaurativen Baupolitik in severischer Zeit am Beispiel des Serails von Qanawat .....	149
WERNER OENBRINK Die Grabtempel von Qanawat – eine neue Repräsentationsform in der lokalen Sepulkralarchitektur Südsyriens .....	165
JEAN-MARIE DENTZER - PIERRRE MARIE BLANC - THIBAUD FOURNET Le programme de construction sévérien dans le centre de la ville de Bosra .....	187

THOMAS M. WEBER Probleme bildlicher Repräsentationsformen des severischen Kaiserhauses im Vorderen Orient .....	201
HEIKE LAXANDER Ganymed in Qanawat – Assoziation von alt und neu? .....	213
KLAUS PARLASCA Skulpturen aus Zeugma – Seleukeia am Euphrat. Idealplastik und sepulkrale Bildwerke .....	231
İ. HAKAN MERT Die Tor- und Nymphaeumanlage von Stratonikeia .....	241

# Zur Gigantomachie des sogenannten Tempels der Gens Septimia in Lepcis Magna

von

Caterina Maderna

Das in seinen Ausmaßen beeindruckend große, von Portiken, Kolonnaden und einer Basilika umschlossene Forum Severianum oder Forum Novum Severianum von Lepcis Magna (Textabb. 1) erstreckte sich bekanntlich zwischen dem Kerngebiet der antiken Stadt und dem Wadi Lebda auf einem in seinem Grundriß unregelmäßig verlaufenden Rechteck von rund 142 m Länge im Nordwesten, 123 m im Südosten, 82 m im Südwesten und 92 m im Nordosten<sup>1</sup>. Der Tempel (Textabb. 2), um dessen erhaltenen Skulpturenschmuck es hier gehen soll, erhob sich in der Mitte seines Südwest-Endes, axial zum Platz hin ausgerichtet auf einem 5,20 m hohen Podium, zu dem 28 breit ausgezogene Stufen hinaufführten. Er dominierte somit, in direkter Opposition zur Basilika, den gesamten Platz, welcher folglich wohl von Anbeginn an auf ihn ausgerichtet war. Eine Annahme, die auch dadurch Bestätigung findet, daß das hinter ihm leicht schräg verlaufende Mauerwerk der Forum-Rückwand mit ihren entsprechenden Eingängen seine vorherige Errichtung voraussetzt.

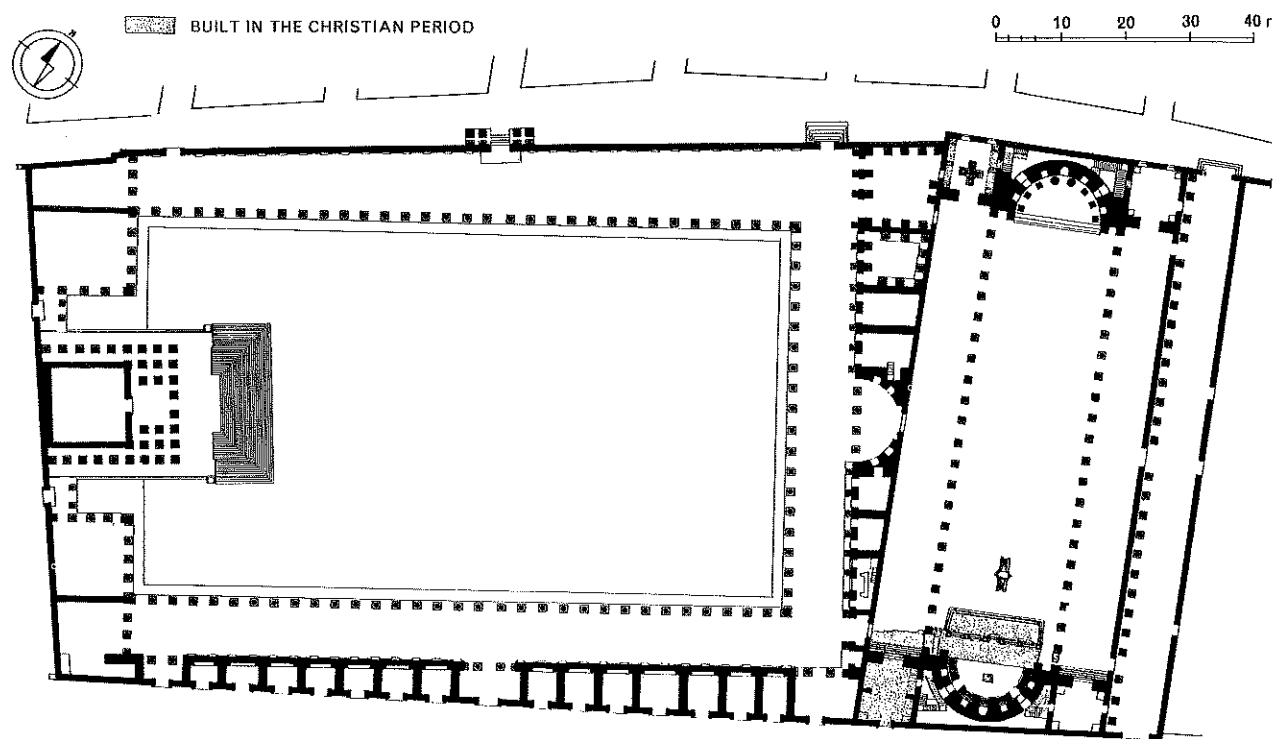
Da der auf drei Seiten peripterale, octastyle Bau mit seiner hinteren Seite unmittelbar an die Außenmauer des Forums angrenzte, wirkte er in der Folge im Verhältnis zu seiner Höhe und Breite ungewöhnlich kurz. Das hohe Podium und das im Vergleich zu den übrigen Kalksteinkonstruktionen der Umgebung hier überaus reiche, vielfach mit verschiedenen Marmor- und anderen Steinsorten verkleidete Material der Architektur hatten zur Folge, daß die meisten Bauelemente des Heiligtums einer späteren umfangreichen Plünderung zum Opfer fielen. In das beidseitig durch Öffnungen begehbare Podium waren gewölbte Substruktionen inkorporiert, die möglicherweise als Aufbewahrungsräume der Tempelschätze dienten. Auf der mit weißem Marmor pavimentierten Plattform war

die Vorhalle mit im Ganzen 20 Säulen, davon 8 in der Front, gegliedert, die sich auf knapp 1 m hohen, würfelförmigen Blöcken erhoben. J. B. Ward-Perkins geht nach den erhaltenen Resten heute davon aus, daß auch die Seiten von je 9 frei stehenden Säulen flankiert waren<sup>2</sup>. Es handelte sich dabei um monolithe, etwas über sieben Meter hohe Schäfte aus feinem, rötlichen Granit von 80 cm Durchmesser in ihrem unteren, 70 cm in ihrem oberen Teil, die von ca. 1 m hohen korinthischen Kapitellen aus prokonnesischem Marmor bekrönt wurden. Der fein ausgearbeitete Drei-Faszienarchitrav wurde von einem reichen Akanthusblütenfries bekrönt, der auf der Frontseite die Dedikationsinschrift trug. Die nur fragmentarisch erhaltenen Buchstaben (ONCO .... IO A PARENTIBVS) machen es wahrscheinlich, daß der Text dabei, der zur Basilika gehörigen Inschrift unmittelbar entsprechend, Caracalla als Bauherrn der Anlage nannte<sup>3</sup>. Architektonische Details des Tempels, aber auch sein erhaltener figürlicher Skulpturenschmuck, der im Folgenden betrachtet werden soll, legen eine weitere Bauphase in der Regierungszeit des Septimius Severus nahe. Die Inschrift hob überdies im Besonderen auf die Concordia Augustorum der severischen Dynastie ab, ein Anliegen, das auch

<sup>1</sup> Vgl. hier und zum Folgenden: J. Guey, *Revue Africaine* 96, 1952, 302ff.; Vian (1951) 28f. Nr. 55 Taf. 15–18; M. F. Squarciapino, *RendPontAc* 28, 1954–56, 169ff.; R. Bianchi Bandinelli, *Leptis Magna* (1963) Taf. 112; Floriani Squarciapino (1966) 100ff. Abb. 62; Floriani Squarciapino (1974) 7ff. Taf. 1–24; Ward-Perkins (1981) 386ff. Abb. 255; Walter (1984) 117f. 258. 29f. und passim; LIMC IV (1988) s. v. Gigantes Nr. 489 (Vian); R. Kronenburg – G. D. B. Jones, *LibSt* 19, 1988, 43ff.; Ward-Perkins (1993) bes. 31ff.; Maderna-Lauter (2000) 436f. Abb. 1.

<sup>2</sup> Ward-Perkins (1993) 41ff.

<sup>3</sup> Ebenda mit der Forschungsgeschichte.



Textabb. 1 : Plan des Forums von Lepcis Magna (nach R. Bianchi-Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *The Buried City* [1966] 92 Abb. 237)

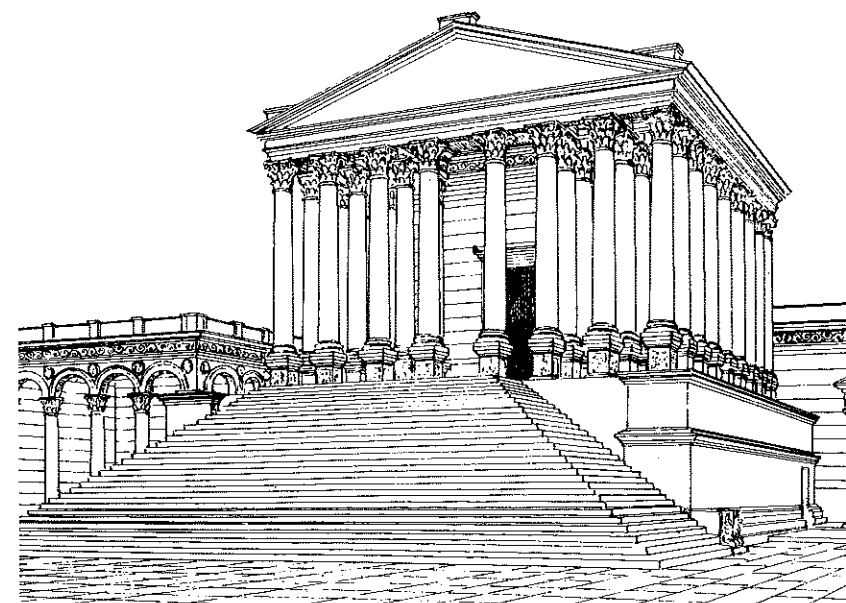
sonst in der Propaganda des Herrscherhauses immer wieder begegnet.

Nicht zuletzt in diesem Zusammenhang scheint es von besonderer Bedeutung, daß die bereits erwähnten, zwischen 89 und 90 cm oszillierenden, würfelförmigen Blöcke, welche den Säulen des Tempels als Standfläche dienten, an der Frontseite des Heiligtums auf allen vier Seiten Hochreliefs präsentierten (Textabb. 3). Die, teils aus einem weißen, feinkristallinen, teils aus einem bläulich-grauen, etwas gröberen Marmor gearbeiteten Szenen waren dabei bezeichnenderweise sämtlich einem einzigen Thema – der mythischen Erzählung des Kampfes der Götter gegen die Giganten gewidmet. Der Legende also, die berichtete, daß die Erde gleich nach der Etablierung der Olympier plötzlich riesige, furchterregende Giganten geboren habe, welche zum Auftrag gehabt hätten, deren Herrschaft zu stürzen und damit die neu konstituierte allumfassende göttliche Ordnung zu vernichten. Die in ihrer ganzen, umfassenden Existenz bedrohten unsterblichen Olympier konnten einer Weissagung zufolge über die schreckliche Brut nur unter der Bedingung den Sieg davontragen, daß

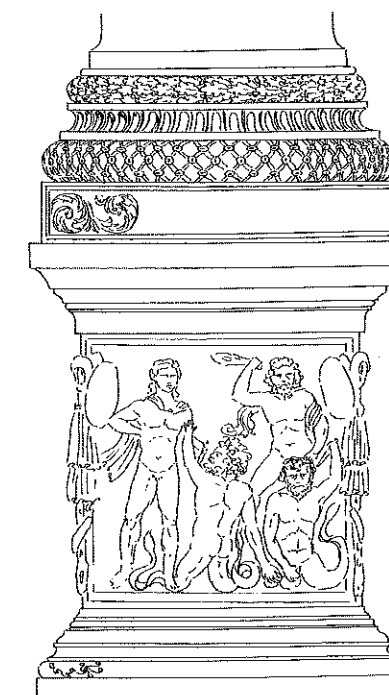
ein Mensch ihnen als Helfer zur Seite stünde. Herakles, der auf Bitten seines Vaters als Bundesgenosse der Götter gegen die Giganten kämpfte, kam nach der siegreich beendeten Schlacht somit ein sehr wesentlicher Anteil am ewigen Fortbestand der göttlichen Herrschaft wie an der dann unangefochtenen Gültigkeit ihrer Gesetze zu. Erst durch die Vernichtung dieser Angreifer war die Gefahr eines Umsturzes, einer Umkehrung des Guten in die dämonischen Kräfte des Bösen gebannt; erst nach dem Untergang der Giganten blieb die Macht der Götter für alle Zeiten unbedroht und gesichert.

Eine ausführliche Erörterung der überaus komplexen und vielschichtigen inhaltlichen Funktionalisierung, die gerade dieser Mythos von seinen ersten bildlichen Fassungen im 6. Jh. v. Chr. an bis weit in die Spätantike hinein erfuhr, würde den Rahmen der vorliegenden Betrachtungen zweifellos sprengen<sup>4</sup>. Allerdings

<sup>4</sup> Die hier skizzierten Überlegungen streifen Aspekte meiner in Druckvorbereitung befindlichen, 2002 an der Universität Mainz eingereichten Habilitationsschrift 'Der Kampf der Götter gegen die Giganten. Zur Geschichte und



Textabb. 2 : Rekonstruktionszeichnung des Forum-Tempels (Floriani Squarciapino [1974] Taf. 85).



Textabb. 3: Rekonstruktionszeichnung einer Würfelbasis (Floriani Squarciapino [1974] Taf. 86).

scheint für unseren Zusammenhang ohnehin im wesentlichen ein auch sonst häufig mit ihm verbundener, wenn man so will 'politisch' wirksamer Aspekt signifikant. Der Umstand nämlich, daß die Erzählung der mythischen Schlacht vor allem im kaiserzeitlichen Rom schon seit Augustus immer wieder als eine besonders schlagkräftige Parabel benutzt wurde, um vielfachen Bedrohungen durch äußere wie innere Feinde eine drastische Dimension zu verleihen und jeweils reale historische Ereignisse wie ideologische Konzepte und Leitbilder im Bild dieses Mythos zu kommentieren, bzw. dessen Lehre in die jeweilige Gegenwart zu übertragen.

In diesem Sinn nahmen beispielsweise bereits im Skulpturenschmuck des von Augustus im Jahr 22 v. Chr. in der Hauptstadt dem Iuppiter Tonans geweihten Tempels Gigantomachiebilder auf den Spanienfeldzug des Princeps Bezug<sup>5</sup>.

Der jugendlich unbärtige und dem zeitgenössischen Bildnis des Augustus kaum zufällig angegliche Mars auf einem Karneol in Hannover (Abb. 1) bändigte mit dem schlangenbeinigen Giganten hingegen keinen äußeren, sondern einen inneren Feind – die aufrührerischen Anhänger der

Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Bildkunst'. Zu einer umfassenderen Deutung des Mythos, der in vielfältigen politischen wie 'unpolitischen' Kontexten eine herausragende metaphorische Rolle spielte z. B.: M. Mayer, *Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst* (1887); Vian (1951); ders., *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique* (1952); ders. in: LIMC a. O.; L. Giuliani in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000) 263ff.; Maderna-Lauter (2000) sowie zum Nachleben des Themas A. W. Vetter, *Gigantentsturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext* (2002).

<sup>5</sup> Vgl. Claudianus, *de VI cons. Hon.* 44–45: "...iuvat infra tecta Tonantis/ cernere Tarpeia pendentes rupe Gigantas caelatasque fores mediisque volantia signa/ nubibus et deorum stipantibus aethera templis/ aeraque vestitis numerosa puppe columnis/ consita subnixasque iugis immanibus aedes/ naturam cumulante manu spoliisque micantes/ innumeros arcus ...". Sueton (*Aug.* 29, 92) berichtet, daß der Princeps den bedeutenden Bau infolge seiner wunderbaren Rettung während seines spanischen Feldzuges gegen die Cantaber geweiht habe, da ein Blitz nachts unmittelbar vor seiner Trage herabfuhr und nicht ihn, sondern den Fackel tragenden Sklaven erschlug. Vgl. zu den Überlieferungen ausführlich bereits K. B. Stark in: *Festschrift J. C. F. Baehr* (1869); Vian (1951) 22 Nr. 42; V. Buchheit, *Hermes* 94, 1966, 97f.; Vian, *LIMC* a. O. 239 Nr. 477; F. Landucci Gattinoni – M. Sordi (Hrsg.),

Caesarmörder – eine Metapher, die analog nicht nur in der augusteischen Dichtung, sondern auch später in zahlreichen Schriftquellen immer wieder für die Beschreibung von jeweils 'ordnend' in verheerende Bürgerkriegszustände eingreifende Herrscher verwendet wurde<sup>6</sup>.

Im Bildprogramm eines Triumphbogens, der zu Ehren Neros 62 n. Chr. anlässlich des Parthererfolges im Jahr 58 n. Chr. nachträglich vom Senat beschlossen worden war verknüpften kämpfende schlangenbeinige Giganten auf den Sockelreliefs das mythische Thema mit der realen militärischen Macht der kaiserlichen Herrschaft. Das von E. La Rocca mit den Überresten eines Podiums und mehreren Architektur- und Skulpturenfragmenten auf dem Südhang des Capitols in Verbindung gebrachte Monument wird von einer Reihe in den Jahren 64–67 n. Chr. geprägter Sesterzen aus Rom und Lugdunum recht gut überliefert (Abb. 2)<sup>7</sup>.

Analog brachten schlangenbeinige Giganten auf den Pylonenreliefs eines in der Regierungszeit Traians errichteten Ehrenbogens für Iuppiter Optimus Maximus Capitolinus den gewaltigen mythischen Triumph des höchsten Staatsgottes mit einem realen, historischen Sieg des Kaisers gegen die Daker metaphorisch zur Deckung. Römische, in den Jahren 103–111 n. Chr. geprägte Sesterzen (Abb. 3) überliefern den Bau als eintorigen Bogen mit vier vorgeblendeten korinthischen Säulen, welche außer dem Gebälk einen zentralen, von einer doppelten Attika bekrönten Giebel tragen. Die mit weit ausholenden Armbewegungen kämpfenden dämonischen Frevler nahmen allem Anschein nach über je einer Darstellung der römischen Lupa sowie über diesen angebrachten Waffenreliefs die dritte Zone der Pylonen ein, während die abschließende vierte die Aegis Iupiters zeigte<sup>8</sup>.

Die vollständige Unterwerfung der Feinde Roms 'im Bild des Mythos' wurde hier zudem offenbar noch durch große, schlangenbeinige, aus jeglichem erzählerischem Kontext isolierte Gigantenfiguren versinnbildlicht, welche – weiterhin sichtbar auf den Seitenteilen der unteren Attika in sicher bewußter bildlicher Anspielung auf die verbreiteten und jedem Betrachter vertrauten

Fenomeni naturali e avvenimenti storici nell'antichità (1989) 139ff.

<sup>6</sup> Hannover, Kestner Museum, Inv.-Nr. K 665, H 1,79 cm. B 1,55 cm: A. Furtwängler, Antike Gemmen (1900) 293 zu Taf. 64, 53; Vian (1951) 109 Nr. 527 Taf. 59; M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 255 Taf. 40; LIMC II (1984) s. v. Ares/Mars Nr. 416 a Taf. 417 (Simon); Vian, LIMC a. O. Nr. 87; C. Maderna-Lauter in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausst.-Kat. Berlin, Antikemuseum (1988) 456. 468 Nr. 254 mit Abb.; Maderna-Lauter (2000) 442. Der Stein wird sicher zu Recht in das letzte Drittel des 1. Jhs. v. Chr. datiert. Während der allgemeine Entwurf der Zweikampfszene einem auch sonst in der Glyptik verbreiteten Schema 'Mars gegen Gigant' entspricht, scheint die bildliche Charakterisierung des Kriegsgottes hier eher auffällig. Dieser ist nämlich nicht nur ungewöhnlicherweise unbehelmt wiedergegeben, sondern nimmt in der Gestaltung seiner Physiognomie offenbar Züge des Octavian-Bildnisses auf.

<sup>7</sup> Vgl. BMC Empire I Nero, 183ff. 211. 234f. 265f. 329ff. Taf. 4333. 46; S. B. Platner – T. Ashby, A Topographical Dictionary of Ancient Rome (1929) 41 s. v. Arcus Neronis; E. Gabbrici, Rassegna monetaria 33, 1936, 28ff.; J. Liegle, Die Antike 12, 1936, 218f.; RE VII A 1 (1939) s. v. Triumphbogen 385 Nr. 21 (Kähler); M. Stokstad, Numismatic Circular 62, 1954, 436f.; G. Fuchs, Architek-turdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und frühen Kaiserzeit (1969) 105ff.; H. Kütthmann – B. Overbeck, Bauten Roms auf Münzen und Medaillen (1973) 55; M. J. Price – B. L. Trell, Coins and their Cities (1977) 33. 47; D. W. MacDowall, The Western Coinages of Nero, ANS-NM 161 (1979) Type 35; D. E. E. Kleiner, The Arch of Nero in Rome (1985), bes. 67ff. Taf. 24–34; Vian, LIMC a. O. 239 Nr. 479; N. Hannestad, Roman Art and Imperial Policy (1986) 110 Abb. 68 sowie Abb. auf dem Buchrücken; S. De Maria, Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana (1988) 73ff. 113ff. 283ff. Nr. 70; P. V. Hill, The Monuments of Ancient Rome as Coin Types (1989) 53f.; F. S. Kleiner, JdI 107, 1992, 153ff. Abb. 2; E. La Rocca in: Kotinos, Festschrift für E. Simon (1993) 400 ff. Taf. 86, 1–2; P. Zanker in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome (1997) 180 Abb. 2; Maderna-Lauter (2000) 436.

<sup>8</sup> BMC Empire III S.C.I 177f. Nr. 842–846; P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts I. Die Reichsprägung zur Zeit des Traian (1931) 114ff.; J. Babelon in: Festschrift D. M. Robinson (1953) 280ff.; J. Beaujeu, La Religion Romaine à l'apogée de l'empire I (1955) 78 Taf. 1, 3; EAA I (1958) 594 s. v. Arco onorario e trionfale Nr. 52 (Pallottino); P. V. Hill, NumChron 1965, 156f.; M. Pensa, L'architettura traiana attraverso le emissioni monetali coevi. Atti del Centro Studi e Documentazione sull' Italia Romana 2 (1969/70) 252ff.; P. V. Hill, The Dating and Arrangements of the undated Coins of Rome AD 98-148 (1970) 31; K. Fitt-

Darstellungen besiegtter Barbaren, neben großen Tropaia kauerten, ein Bildelement, das uns später noch beschäftigen wird. Bezeichnenderweise hatte Traian auch seinen Siegen über die Skythen in Kleinasien 107 n. Chr. mit einer Gigantomachie ein Denkmal gesetzt, indem er für das Artemision in Ephesos bronzene Türen spendete, welche, in einer offenbar aufwendigen Reliefverzierung, den Mythos schilderten<sup>9</sup>.

Demonstrativ in den komplexen bildlichen Kontext der imperialen römischen Siegesideologie waren schließlich ebenso die zahlreichen, durchweg schlangenbeinigen Giganten eingebunden, welche sich, in dichter Folge und bezeichnenderweise auf den ersten Blick scheinbar ohne ihre göttlichen Gegner, auf den Archivolten des spätantoinischen Bogens von Besançon (Abb. 3) drängten<sup>10</sup>.

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings offenkundig, daß es hier Iuppiter allein ist, welcher die Frevler, zweifellos auf den amtierenden römischen Kaiser anspielend, auf dem prominenten mittleren Schlußstein (Abb. 4) frontal und ruhig stehend auf sein Szepter gestützt, das Blitzbündel in der gesenkten Rechten haltend, bereits längst vernichtet hat. Die proportional im Verhältnis riesigen Victoriae Romanae, welche in den Zwickeln die Szene unmittelbar bekrönen, lassen an den analogen Siegen des himmlischen und des terrestrischen Herrschers keinerlei Zweifel aufkommen. Sie binden ihre gemeinschaftlichen kriegerischen Erfolge, zusammen mit den zahlreichen Darstellungen unterworfenen Barbaren des Westens wie des Ostens im übrigen Bildschmuck des Denkmals, in die lange Reihe der historischen militärischen Erfolge des Imperium ein.

Durch ihren Verbund mit allegorisch auf den römischen Staat und seine Geschichte verweisenden Figuren – wie etwa der Lupa Romana, den auf solchen Monumenten stets zeichenhaft die Siege des Imperiums verherrlichenden Victorien, den triumphalen Statuen der Kaiser selbst, dem mehr 'real' vorgestellten Kriegsgerät der Waffenreliefs und Vexilla, endlich der meist noch zusätzlich in die Gesamtschau integrierten historischen, die aktuellen Feinde und Schlachten

schildernden Szenen, wurde den Gestalten des Mythos eine sekundäre Sinnschicht auferlegt, welche – auf eine durchaus vordergründige Weise – 'eigene' Aussagen propagierte.

Eine gezielte inhaltliche Parallelisierung der Giganten mit den realen Feinden des Imperiums erfolgte allerdings nicht nur mittels solcher Eingliederungen ihrer Gestalten in die etablierten bildlichen Systeme der imperialen Sieges- und Triumphpropaganda, sondern wurde auch durch eine immer wieder greifbare, geschickt in Szene gesetzte motivische Parallelisierung bekannter Bildtopoi versinnbildlicht. So bildet der gepanzerte römische Mars, der auf einer prunkvoll geschmiedeten Beinschiene des beginnenden 3. Jhs. n. Chr. in Straubing (Abb. 5) in statuarischer Gelassenheit über einen winzigkleinen, längst unterworfen und den Fuß des Gottes stützenden Giganten triumphiert<sup>11</sup>, zu dem bekannten Standbild des Barbarenbesiegers Hadrian aus dem Theater von Hierapytna in Istanbul (Abb. 6)<sup>12</sup> bezeichnenderweise fast ein Pendant. Die dramatische mythische Erzählung ist in solchen Darstellungen zu einem emblemartigen

schen, AA 1972, 777f.; Vian, LIMC a. O. Nr. 480; De Maria a. O. 124f. 146f. 295f. Nr. 80; Hill a. O. 101f.; F. S. Kleiner, BJB 191, 1991, 208ff.; ders., JdI 107, 1992, 151ff. Abb. 1 Taf. 53. 54; Zanker a. O. 180 Abb. 4; Maderna-Lauter (2000) 436.

<sup>9</sup> Vgl. Themistios, Orat. 13,176d–177a; Kendrenos, Hist. compend. 565. Dazu auch Vian (1951) 100 Nr. 472; Vian, LIMC a. O. 246 Nr. 539; R. Lindner, Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit (1994) 85 (mit Bezug der Reliefs auf Traians Sieg über die Daker).

<sup>10</sup> Vgl. vor allem die Monographie von Walter (1984) bes. 112ff. 179. 315. 348. 393 und passim Taf. 28. 29. 39. 41,1 und Abb. 29.

<sup>11</sup> Straubing, Gäubodenmuseum, Inv. Nr.1950/9: J. Garbsch, Römische Paraderüstungen (1978) 48 Nr. B 9 Taf. 3 Abb.1; LIMC IV (1988) s. v. Gigantes 248 Nr. 572 (Vian).

<sup>12</sup> Vgl. z. B. M. Wegner, Das römische Herrscherbild III 1. Hadrian u. a. (1956) 98 Taf. 13 a. 16 c.; H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968) 52. 97 Nr. 53 Taf. 17,2; N. Hannestad, Roman Art and Imperial Policy (1986) 200f. Abb. 125; E. La Rocca, BCom 92, 1987/88, 272. 280 Abb. 15; K. M. D. Dunbabin in: Festschrift J. Engemann, JbAChr ErgB.



Zustandsbild der Unterwerfung geworden und in die Sieghaftigkeit des Imperiums schlechthin miteingebunden.

Auch Marc Aurel, der sich nach seinen Erfahrungen in den Markomannenkriegen in die eleusinischen Mysterien einweihen ließ, trat im Osten seines Reiches gleich mehrfach als Überwinder der Giganten und Garant einer friedlichen, vor barbarischen Überfällen sicheren und geschützten Ordnung auf. In den Imagines clipeatae, welche beide Giebel der Großen Propyläen von Eleusis zierte<sup>13</sup>, sowie in zwei Büsten, die 1789 auf der Insel Nisi bei Marathon gefunden wurden<sup>14</sup>, kam diese Rolle – in jeweils engem Verbund mit seinem Mitregenten Lucius Verus – dadurch zum Ausdruck, daß beide Kaiser auf den rechten Schulterlaschen ihrer Panzer einen schlangenleibigen Giganten in Dreiviertelansicht präsentierten. Die Kaiser, auf deren überragende militärische virtus allein schon ihre, kaum zufällig für diesen Kontext gewählte Panzertracht verwies, trugen die bereits sichtlich gezähmten Frevler als Stellvertreter Iuppiters auf Erden 'am eigenen Leib' und waren auch dadurch den über die Giganten triumphierenden Göttern, deren Rüstungen ähnliche Bilder zierte, ähnlich. Wie Iuppiter bürgten auch sie für den Sieg über alle Kräfte, welche die bestehende Herrschaft Roms, die derjenigen der olympischen Götter gleich, bedrohten.

Vor diesem Hintergrund erhalten dann auch eine Serie antoninischer bis severischer Bronzemedallions inhaltliches Gewicht. So ließ zunächst Antoninus Pius im Jahr 157 n. Chr., d.h. in der Zeit der Feldzüge des Kaisers gegen die Briten, Medallions prägen, die das Bild Iuppiters, der auf dem Revers in einer Quadriga gegen einen schlangenleibigen Giganten heransprengt mit dem lorbeerbekränzten Porträt des Kaisers auf der Vorderseite kombiniert (Abb. 7)<sup>15</sup>.

Auf entsprechende Bilder griff dann auch Marc Aurel zurück, indem er zur Zeit der Markomannenkriege seit 173 n. Chr. seinerseits Medallions mit einem unmittelbar ähnlichen Bild kursieren ließ (Abb. 8), auf denen der Feind, der im nächsten Augenblick von den Hufen der gött-

lichen Pferde zermalmt werden wird, allerdings nicht schlangenbeinig wiedergegeben ist und seinem Angreifer auch nicht wie sein älterer Bruder mit einem Felsbrocken in der Hand zu Leibe

18 (1991) 30 Taf. 4 b; RAC 5/6 (1992) s. v. Barbar II 926 (Schneider); P. Zanker in: R. P. Sieferle – H. Breuninger (Hrsg.), Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte (1998) 53f. mit Abb.

<sup>13</sup> Eleusis, Heiligtum der Demeter und Persephone; H gesamt 1,80 m; H der Büsten ca. 60 cm: A. Hekler, ÖJh 19/20, 232 Nr. 10; H. Bulle, JdI 34, 1919, 161 Abb. 6; F. Noack, Eleusis (1927) 222; Deubner a. O. 72ff. Taf. 39–42; M. Wegner, Das römische Herrscherbild II 4. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939) 93. 104. 112. 172. 282. 286; G. Kleiner, BWPr 105 (1949) 19; H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 91 Nr. St 38 Taf. 35; C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968) 12. 18. 28. 32 Abb. 17b. 256. 262. 269. 278. 291. 431; R. Winkes, Clipeata Imago: Studien zu einer römischen Bildnisform (1969) 69. 159f. Nr. M; F. C. Albertson, The sculptured Portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius A.D. 161–180 (1980) 60f. 182f. Nr. 19; Vian, LIMC a. O. 249 Nr. 589 a; K. Fittschen in: Fittschen – Zanker (1983) 57 Anm. 20c zu Nr. 52; ders. in: S. Walker – A. Cameron (Hrsg.), The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the tenth British Museum Classical Colloquium (1989) 76 Taf. 27 Abb. 1–2; C. C. Vermeule in: ders. (Hrsg.), Art and Archaeology of Antiquity II (2001) 183ff. Abb. 30.

<sup>14</sup> Die zunächst in der Sammlung Choiseul, dann in der Sammlung Pourtalès befindlichen Werke wurden 1947 unglücklicherweise getrennt. Die Büste des Marc Aurel befindet sich heute in Paris, die des Lucius Verus hingegen in Oxford. Lucius Verus: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947. 27; J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 (1891) 170 Nr. 40; S. A. Strong, JHS 28, 1908, 26 Nr. 37 Taf. 18; Wegner a. O. 94. 104. 241. 282. 287; Kleiner a. O. 19. 40 Nr. 27; C. Vermeule, AJA 59, 1955, 134; ders., Roman Imperial Art a.O. 280. 397 Nr. 4. 415. 432; K. Fittschen, JdI 86, 1971, 228f.; Albertson a. O. 402f. Nr. 43 Taf. 179–183; ders., AJA 87, 1983, 153ff. Taf. 18; B. Rantz, Latomus 43, 1984, 884ff.; Vian, LIMC a. O. 249 Nr. 589c Taf. 158; K. Fittschen in: Fittschen – Zanker (1983) 57 Anm. 20c zu Nr. 52; H. R. Goette – Th. M. Weber, Marathon. AW Sondernummer (2004), 107f., Abb. 128–129.

<sup>15</sup> Gnecci II (1912) 14f. Nr. 49 Taf. 49 Nr. 1; P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts III. Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius (1937) Nr. 641; G. Kleiner, Das Nachleben des pergamenischen Gigantenkampfes (1949) 21 Abb. 12; Vian, LIMC a. O. 247 Nr. 543.

rücken will. Hier ist vielmehr ein menschengestaltiger Krieger vor dem Göttervater auf die Knie gesunken. Der behelmte Kopf ist seinem mächtigen Angreifer zugewandt, ein Mäntelchen weht über seine Schultern im Rücken herab. Der weit empor gerissene Arm hält noch das Schwert gezückt, ein großer Rundschild liegt rechts neben ihm auf dem Boden<sup>16</sup>.

Die zweifellos bewußt inszenierte Wechselwirkung zwischen den Kämpfen und Siegen des Göttervaters und des Herrschers – als dessen Stellvertreter auf Erden – ist bemerkenswert, könnte es sich hier doch in der Folge ebensogut um eine Anspielung auf den König der Quaden handeln. Marc Aurels Panzer weist überdies eine seltsame Schuppung auf, die meist als Anlehnung an die Ägis Iuppiters gedeutet wird. 207 n. Chr. edierte Silbermedaillons des Septimius Severus knüpften schließlich abermals an den Bildtopos an, indem sich der gepanzerte lorbeerbekränzte und mit einem großen Parazonium ausgestattete Kaiser auf der Vorderseite mit Iuppiter Victor auf dem Revers verglich, der nun wieder zwei schlangenleibige, mit Knüppeln bewaffnete Erdsöhne vernichtete (Abb. 9)<sup>17</sup>.

Bei den beiden schlangenleibigen Giganten, welche im 3. Jh. n. Chr. über einen langen Zeitraum hinweg auf kleinasiatischen Münzrückseiten des Caracalla bis Maximus begegnen (Abb. 10), handelt es sich hingegen kaum um aktuell unterworfenen 'Barbaren', sondern vielmehr um die – im tatsächlichen Sinn des Wortes – 'Stützen' eines schon lange bestehenden göttlichen, wie in der Übertragung dann auch kaiserlichen Regimes<sup>18</sup>. Iuppiters Thron ist längst unangefochten. Der Gott scheint sich hier sogar nicht einmal mehr um seine frevlerischen Herausforderer zu kümmern. Würdevoll, in gelassener Haltung umfaßt er sein Szepter und hält anstelle des Blitzbündels eine Patera in der Rechten. Seine Herrschaft 'ruht' auf den bereits längst gebändigten Giganten, welche seinen Thron mit ihren ausgestreckten Armen in die Höhe zu stemmen scheinen, wird von ihnen getragen, mehr noch, gerade durch sie für alle Zukunft bestätigt und beglaubigt. Daß diese Vorstellung dabei leitbildhaft auf die im Avers der Münzseri-

en porträtierten amtierenden Herrscher übertragen werden sollte, bedarf dabei wohl kaum einer ausdrücklichen Erwähnung.

Kehren wir nach diesem knappen Exkurs zu den Sockelreliefs des Tempels von Lepcis Magna zurück, so wird einerseits deutlich, daß man mit der grundsätzlichen Wahl des Themas der Darstellungen hier zweifellos absichtsvoll an eine lange, in der Hauptstadt des Imperiums selbst bereits über zwei Jahrhunderte hindurch fest etablierte Tradition anknüpfte. Bei einer genaueren Betrachtung der einzelnen Reliefszenen wird man andererseits aber auch gewahr, daß die Schilderung des Mythos dabei von den bekannten übrigen römischen Denkmälern zum Teil erheblich abwich und offenbar in erster Linie spezifischen Bedürfnissen des severischen Herrscherhauses, vor allem aber auch den lokalen Traditionen des Standorts des Heiligtums unmittelbar Rechnung trug. So fällt zunächst auf, daß in Lepcis Magna ungewöhnlich viele männliche Götterfiguren in voller Rüstung und Panzertracht auftreten. Auf dem sogenannten Block A (Abb. 11)<sup>19</sup> sprengt einer von ihnen sogar in voller Panzerrüstung auf einem mächtigen Schlachtroß gegen die Frevler heran, ein Bildmotiv, das in den geläufigen Schilderungen der mythischen Schlacht sonst

<sup>16</sup> Gnecci II (1912) 28 Nr. 11 Taf. 60, 1; Kleiner a. O. 22f. Abb. 13; G. Schindler-Horstkotte, Der „Markomannenkrieg“ Mark Aurels und die kaiserliche Reichsprägung (1985) 55; W. Szaivert, Die Münzprägung der Kaiser Marcus Aurelius, Lucius Verus und Commodus (161–192) (1986) 182 Nr. 1053 Taf. 11, 11; Vian, LIMC a. O. 247 Nr. 544.

<sup>17</sup> Gnecci I (1912) 45 Nr. 1 Taf. 22, 2; Vian (1951) 111 Nr. 539; Vian, LIMC a. O. 247 Nr. 545.

<sup>18</sup> Bei dem hier abgebildeten Exemplar handelt es sich um einen Aes-Abdruck (Sammlung Aulock, Saarbrücken) des Alexander Severus aus Akmonia in Phrygien: Vian (1951) 113f. Nr. 555–556 Taf. 60; K. Kraft, Das System der kaiserlichen Münzprägung in Kleinasien (1972) Taf. 51, 15 a; Vian, LIMC a. O. 247 Nr. 558 Taf. 157 (mit weiterer Lit.); Maderna-Lauter (2000) 443 Abb. 4. Zu den anderen Exemplaren: Vian, LIMC a. O. 247 Nr. 558. 559; Zum inhaltlichen Kontext der 'Gigantenprägungen': J. Nollé, JNG 36, 1986, 127ff.

<sup>19</sup> Floriani Squarciapino (1974) 9f. Taf. 2. Die Blöcke werden hier, ihrer von Floriani Squarciapino etablierten Ordnung folgend, alphabetisch gekennzeichnet. Dort finden

nirgends begegnet. Angesichts der großen Fülle gepanzerter und zudem weitgehend gleich charakterisierter männlicher Götter innerhalb der Gigantomachieszenen von Lepcis Magna – und dem Umstand Rechnung tragend, daß Neptun, offenbar auf einer anderen Seite des Blockes A<sup>20</sup>, Apollon mit Zeus (Abb. 12)<sup>21</sup> und Liber Pater auf jeweils einer Seite des Blockes B<sup>22</sup> (Abb. 13), aber auch andere, nicht mehr identifizierbare männliche Gottheiten auf den Blöcken C und F<sup>23</sup>, endlich Vulcanus auf Block E<sup>24</sup> gänzlich anders, zum Teil bis auf kurze, flatternde Mantelstücke nackt, oder in einem auch sonst für sie geläufigen Habitus wiedergegeben waren<sup>25</sup> – liegt der Schluß nah, daß es hier offenbar Mars war, der gleich mehrfach in der Schlacht auftrat und folglich, in dieser außergewöhnlichen Positionierung sogar vor Iuppiter, als der eigentlich herausragende Protagonist des Geschehens vorgestellt wurde<sup>26</sup>.

Für die an sich nicht neue, bereits im archaischen Griechenland in Bezug auf Athena mehrfach bezeugte Praxis, eine für den spezifischen Kontext des Denkmals oder die Vorstellungen des jeweiligen Auftraggebers wichtige Gottheit durch ihre mehrfache Präsenz in den Kämpfen gegenüber allen anderen besonders hervorzuheben<sup>27</sup>, spricht überdies weiterhin, daß ebenso andere Streiter des olympischen Heeres, wenn auch nicht in derart massierter Weise, so doch zumindest doppelt wiedergegeben waren. Zu ihnen gehören bezeichnenderweise die Dioskuren, die uns sowohl auf Block D<sup>28</sup> (Abb. 14), als auch auf dem stark fragmentierten Block F begegnen<sup>29</sup>, ein Umstand, der nicht zuletzt insofern bemerkenswert ist, als deren Präsenz in der mythischen Schlacht literarisch nirgendwo bezeugt und auch sonst in der Bildkunst nur sehr selten zu fassen ist<sup>30</sup>. Das gleiche gilt für Hercules, welcher auf dem stark fragmentierten Block H seine Keule gegen die Giganten schwang<sup>31</sup>, während eine Seite des Blockes E<sup>32</sup> (Abb. 15) ihn in der Gemeinschaft von Liber Pater und Mercur beim Opfer vorstellte. Gerade dieses zuletzt genannte Bild, welches sonst in keiner einzigen bekannten bildlichen Schilderung des Mythos begegnet und das mitten in die rechts und links

ungebrochen weiter tobende Schlacht eingebunden ist – auf den übrigen Seiten des gleichen Blockes sieht man Vulcanus und Mars, welche zwei vor ihnen zusammenbrechende Giganten niedermachen, Apollon und Diana sowie zwei weitere, nicht mehr identifizierbare Götter im Gefecht<sup>33</sup> – macht hinreichend deutlich, daß

sich überdies alle technischen Angaben zu den Skulpturen sowie ausführliche Beschreibungen der Darstellungen, auf die an dieser Stelle, ebenso wie auf ihre stilistische und formale Analyse verzichtet werden soll.

<sup>20</sup> Floriani Squarciapino (1974) Taf. 1 Abb. 2.

<sup>21</sup> Floriani Squarciapino (1974) 14f. Taf. 4.

<sup>22</sup> Floriani Squarciapino (1974) 16f. Taf. 6.

<sup>23</sup> Vgl. Floriani Squarciapino (1974) 19ff. Taf. 8; 29ff. Taf. 15 Abb. 2.

<sup>24</sup> Floriani Squarciapino (1974) 25f. Taf. 12.

<sup>25</sup> In diesem Sinn trägt Liber Pater das auch sonst für Bacchus übliche kniekurze Gewand mit Fellstiefeln, während Vulcanus mit einer Exomis und dem für ihn typischen Pilos gekennzeichnet ist.

<sup>26</sup> Die Vorstellung Floriani Squarciapinos, (1974) 47, es habe sich bei den Figuren womöglich um "anonyme" Kriegergestalten als Repräsentanten der "Soldaten des römischen Heeres" gehandelt, scheint angesichts der sonst nie in den Mythenbildern belegten Vermischung der göttlichen Streitmacht mit "irdischen" Kämpfern ebenso wagemutig wie problematisch.

<sup>27</sup> Auf der Vorderseite eines wohl im Jahrzehnt zwischen 540 und 530 v. Chr. gefertigten Skyphos in Syrakus hat der Vasenmaler die Göttin sogar dreimal nacheinander im Duell mit einem Giganten festgehalten: Vgl. LIMC IV (1988) s. v. Gigantes Nr. 210 (Vian).

<sup>28</sup> Floriani Squarciapino (1974) 22f. Taf. 9.

<sup>29</sup> Floriani Squarciapino (1974) 30f. Taf. 15 Abb. 3.

<sup>30</sup> Innerhalb der unzähligen auf uns gekommenen antiken Gigantomachiebilder sind die Dioskuren nur auf einer attischen Strickhenkelamphora aus Melos in Paris mit Sicherheit sowie möglicherweise auf dem großen Fries des Pergamon-Altars auszumachen. Vgl. zur Amphora z.B.: ARV<sup>2</sup> 1344, 1; H. Walter, AM 69/70, 1954/55, 98f. Taf. 11, 1; B. Andreae, RM 65, 1958, 33ff. Taf. 25–29; P. E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (1960) Abb. 221; Vian, LIMC a. O. Nr. 322 Taf. 144. Für eine Identifizierung der Dioskuren im Nordfries des Pergamonaltars sprachen sich nach O. Puchstein, Zur pergamenischen Gigantomachie, 47. SBBerlin (1888) 31 auch K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 112 und V. Kästner, Staatliche Antikensammlung zu Berlin, Die Antikensammlung (1998) 267 aus.

<sup>31</sup> Floriani Squarciapino (1974) 34f. Taf. 17.

<sup>32</sup> Floriani Squarciapino (1974) 27f. Taf. 13.

<sup>33</sup> Floriani Squarciapino (1974) 25ff. Taf. 12–14.

sich die entwerfenden Künstler des Zyklus keineswegs an einer der geläufigen, in jedem Musterbuch verbreiteten Vorlagen orientierten, sondern einem bildlich wie inhaltlich explizit auf die Vorstellungen und Ansprüche seiner Auftraggeber sowie des Kaiserhauses zugeschnittenen und im voraus subtil durchdachten Konzept folgten. Dies findet endlich darin eine Bestätigung, daß außer Silvanus auf Block F<sup>34</sup> (Abb. 16) hier dann auch andere, den übrigen Gigantomachiedarstellungen Roms weitgehend unbekannte Gottheiten gegen die mythischen Frevler zu Felde zogen. Entsprechen Helios und Selene auf Block B<sup>35</sup> (Abb. 17) sowie Kybele-Magna-Mater, die mit einem Löwengespann gegen zwei Widersacher zieht (Abb. 18), immerhin noch einem für die bildlichen Schilderungen der Legende im kleinasiatischen Raum weitgehend geläufigen Topos<sup>36</sup>, so ist das in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft über zwei Giganten siegende Paar der Isis und des Sarapis<sup>37</sup> (Abb. 19) der sonst verbreiteten Personage des göttlichen Lagers völlig fremd. Auch für die Anwesenheit des Aesculap auf Block F<sup>38</sup>, einer Gottheit in einem von Stieren gezogenen Wagen, in der M. Floriani Squarciapino den afrikanischen Saturn vermutete, auf Block I<sup>39</sup>, sowie eines offensichtlich 'orientalischen' Gottes mit Polos und Szepter auf Block F<sup>40</sup> (Abb. 20) lassen sich auf Anhieb keine Parallelen finden. Hier spiegelt sich zweifellos eine gezielte Auswahl, eine besondere Vorliebe des Auftraggebers für spezifische religiöse, im kulturellen Raum der Provinz verbreitete Vorstellungen wider.

Die zahlreichen, nicht zuletzt auch für den geographischen Standort des Heiligtums kennzeichnenden Gottheiten knüpften die mythische Handlung einerseits an den Ort des Monumentes und damit an die aktuelle Umgebung seiner Betrachter. In diesem Sinn spielten beispielsweise Silvanus und Liber Pater auch sonst in Lepcis Magna eine offenbar bedeutende Rolle<sup>41</sup>. Andererseits banden sie die Legende ungleich stringenter als die für den Mythos sonst geläufige Personage an das amtierende Herrscherhaus, zumal der in Lepcis Magna geborene Kaiser gerade in seinen letzten Regierungsjahren auf

seine afrikanische Herkunft bekanntlich außerordentlichen Wert legte und diese in besonderem Maß propagierte.<sup>42</sup>

Betrachtet man vor dieser Folie das Relief der Isis und des Sarapis (Abb. 19) nochmals genauer, so fällt auf, daß es bezeichnenderweise gerade diese Figuren allein sind, welche – im Gegensatz zu allen anderen Streitern des göttlichen Heeres – physisch nicht aktiv an den Kampfhandlungen beteiligt erscheinen. Sarapis steht, den dreiköp-

<sup>34</sup> Floriani Squarciapino (1974) 29f. Taf. 15 Abb. 1.

<sup>35</sup> Floriani Squarciapino (1974) 17f. Taf. 7.

<sup>36</sup> Floriani Squarciapino (1974) 22 Taf. II Abb. 1. Die große Göttin präsentierte sich am Ende des Südfrieses des Pergamon-Altars sowie in einem Relief der Kassettendecke des Tempels der Athena Polias in Priene bekanntlich auf einem Löwen reitend; in dem wohl um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. geschaffenen Gigantomachiefrieses des Theaters von Perge wurde Kybele hingegen wie hier in einem Löwengespann gezeigt. Vgl. zu Pergamon z. B. Kästner a. O. Abb. S. 50. Zur Gigantomachie in der Kassettendecke des Heiligtums von Priene: A. S. Smith, Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum (1900) Nr. 1165–1176; Th. Wiegand – O. Schrader, Priene (1904); G. Mendel, Catalogue des sculptures Grecques, Romains et Byzantines, Constantinople II (1914) Nr. 338–346; A. von Gerkan, BJB 129, 1924, 15ff.; M. Schede, JdI 49, 1934, 97ff.; G. Praschniker, ÖJh 30, 1936/37, 45ff.; A. Schöber, ÖJh 30, 1936/37, 28ff.; Vian (1951) 20f. Nr. 40; M. Schede, Die Ruinen von Priene<sup>2</sup> (1964); J. C. Carter in: Studies in Classical Art and Archaeology, Festschrift P. H. von Blanckenhagen (1979) 139ff.; W. Koenigs, IstMitt 33, 1983, 134ff.; Vian, LIMC 207 Nr. 26 Taf. 114; J. C. Carter, The Sculptures of the Sanctuary of Athena Polias at Priene (1984); ders. in: Akten des 13. internationalen Kongresses für klassische Archäologie Berlin 1988 (1990) 129ff. Zum Fries des Theaters in Perge: H. S. Alanyali in: Fremde Zeiten. Festschrift für J. Borchhardt I (1996) 381ff.; dies., AA 2000, 336ff. Von der gleichen Autorin liegt überdies eine ungedruckte, 1996 im Archäologischen Institut der Universität Wien eingereichte Magisterarbeit zum Gigantomachiefries vor, die mir nicht kenntlich ist.

<sup>37</sup> Floriani Squarciapino (1974) 23f. Taf. 10.

<sup>38</sup> Floriani Squarciapino (1974) 32 Taf. 16 Abb. 1.

<sup>39</sup> Floriani Squarciapino (1974) 35 Taf. 17 Abb. 3.

<sup>40</sup> Floriani Squarciapino (1974) 29f. Taf. 15 Abb. 1.

<sup>41</sup> Vgl. z. B. W. Seston, Cahiers de Tunisie 15, 1967, 73ff.; M. C. Parra, MEFRA 90, 1978, 807ff.; E. Lipinski, AncSoc 24, 1993, 41ff.

<sup>42</sup> Vgl. I. M. Barton, MusAfr 6, 1977/78, 60ff.; A. Di Vita, Karthago 23, 1995, 71ff.; ders., AW 27, 1996, 173ff.



figen Kerberos an seiner Seite, in ruhiger, ponderierter Haltung dem Betrachter zugewandt. Seinen Füßen dient das lange, in sich gewundene Schlangenbein eines rücklings zusammengebrochenen Giganten, der von den mächtigen Tatzen des Höllenhundes noch zusätzlich zu Boden gedrückt wird, als Standfläche. Isis, in dem für sie charakteristisch geknoteten Gewand, steht ihrerseits frontal auf dem riesigen Leib eines zweiten sterbenden Widersachers, dessen stark muskulöser, verzerrter Körper einen eklatanten Kontrast zu ihrer anmutig geschwungenen, in eleganter Entspannung erfaßten Erscheinung bildet. In hoch aufgerichteter, fast statisch anmutender Pose triumphieren die Gottheiten über ihre Feinde. In ihrer gleichmütig würdevollen, sich schaubildhaft dem Betrachter zuwendenden Präsenz dem siegreichen Mars der Paradewaffen (Abb. 5) kaum zufällig verwandt, spielten sie womöglich assoziativ direkt auf das die Dynastie begründende oder amtierende Herrscherpaar an; eine Annahme, die nicht zuletzt angesichts der syrischen Herkunft der severischen Regentinnen, die sich um die Förderung orientalischer Kulte bemühten sowie der ausdrücklichen Sarapisverehrung des 'Philosarapis' Caracalla, der dem Gott sogar in Rom selbst einen großen Tempel innerhalb des Pomeriums auf dem Quirinal erbauen ließ, naheliegt<sup>43</sup>.

Überblickt man den in Lepcis Magna erhaltenen Gigantomachiezyklus in seiner Gesamtheit, so wird evident, daß viele der zuvor angesprochenen imperialen Leitbilder auch hier gezielt und geschickt in Szene gesetzt, im Verhältnis zu den stadtrömischen Triumph- und Ehrenbögen jedoch mit einem womöglich noch komplexeren 'Apparat' inhaltlicher Aussagen verbunden wurden. Nicht dem Kaiser allein, sondern ausdrücklich der ganzen Gens Septimia geweiht, widmete der Tempel als solcher das Thema der vielfigurigen Gigantomachie auf seinen Pfeilern ja nicht zuletzt auch der Idee der Familie. Die Dynastie als Gesamtheit trat mit jedem einzelnen ihrer männlichen und weiblichen Mitglieder nicht nur für den Fortbestand des Geschlechtes und seiner Macht, sondern für die unangefochtene Dauer aller Leitbilder, Ideale und Gesetze des Kaiser-

reiches ein. In diesem übergreifenden Aspekt der ideologischen Bindung des Pergamon-Altars an das Herrscherhaus der Attaliden durchaus grundsätzlich verwandt<sup>44</sup>, hatte die auf die spezifischen religiösen und politischen Ansprüche der Gens Septimia zugeschnittene Konzeption der Szenen eine unmittelbar vergleichende Übertragung aller Tugenden der göttlichen auf die herrscherliche Familie zur Folge. Wie die Götter garantierte auch das Geschlecht der amtierenden Herrscher den Menschen den Sieg einer staatlichen Ordnung und unantastbaren Gewalt über alle Kräfte, welche diese zu zersetzen drohten. Als basale Grundbedingung für die 'ewig' währende Regierung der Kaiserfamilie wurde dabei in erster Linie und unmißverständlich ihre militärische Macht propagiert. Mögen die an der Schlacht beteiligten Götter – wie die Mitglieder der kaiserlichen Gens – auch noch so sehr auf einheimische afrikanische Traditionen und orientalische Kulte verwiesen haben, die militärische Virtus eines jeden, und damit auch der severischen Kaiser, war und blieb 'römisch' – und als solche so überlegen, wie das Imperium Romanum selbst. Die nicht nur mehrfache, sondern im Verhältnis zu allen übrigen Göttern geradezu überwältigende Präsenz des römischen Mars in der Schlacht – tatsächlich scheint der Kriegsgott mindestens 5 mal 'sichtlich' in den Kämpfen aufzutreten – spielte entsprechend beziehungsreich auf die gleichermaßen überragenden militärischen Qualitäten der Herrscher und ihrer Siege

<sup>43</sup> Vgl. W. Hornbostel in: *Hommages à M. J. Vermaseren. Recueil d'études offert à l'occasion de son soixantième anniversaire le 7 avril 1978* (1978) 501ff.; L. Vidman, *StCl* 24, 1986, 143ff.; Z. Mráv, *Communicatio Hungarica* (2000) 67ff.; A. Golfetto, *Rom im Bann des Sonnengottes. Die severische Kaiserdynastie und die Rolle ihrer syrischen Frauen* (2002).

<sup>44</sup> W. Neumer-Pfau in: H. G. Kippenberg (Hrsg.), *Visible Religion, Representation of Gods* (1983) 75ff. – hat als Erste sicher zu Recht darauf aufmerksam gemacht, daß gerade die besondere Rolle der weiblichen Gottheiten im großen Fries im Hinblick auf eine entsprechend zentrale Propagierung der dynastischen Macht der in Kleinasien amtierenden Herrscher eine sinnfällige Rolle spielte, ein Aspekt, den dann auch E. La Rocca, *JbBerlMus* 40, 1998, 7ff. besonders hervorhebt.

über die realen Feinde des römischen Imperiums an. Und dies umso mehr, als sämtliche Außenkanten der Reliefsockel mit großen, durch ihre Position sowie ihr hohes, in den Umraum vorstoßendes Relief besonders hervorgehobenen Tropaia geschmückt waren (Abb. 21)<sup>45</sup>, welche die einzelnen Szenen begrenzten und in einen festen, fast schaubildhaften Rahmen einbanden. Die wie auf dem traianischen Bogen (Abb. 3) durch ihre bloße Existenz bereits auf historische Kontexte verweisenden, in den 'rein' mythischen Schilderungen der Legende bezeichnenderweise nie begegnenden Siegeszeichen waren hier überdies zum Teil unterschiedlich mit runden, ovalen oder hexagonalen Schilden sowie mit Panzern, gekreuzten Beinschienen und Untergewändern bestückt, welche in einer bewußt differenzierenden und präzisen Schilderung auf entsprechend reale Beutewaffen Bezug nahmen. In ihrer Form ähneln sie dabei kaum zufällig denjenigen des für Marc Aurel und Lucius Verus nach ihrem Sieg über die Armenier 163 n. Chr. in Tripolis errichteten Bogens sowie denen des für Severus erbauten, mit dem Tempel wohl weitgehend zeitgleichen Quadrifrons in Lepcis Magna selbst.<sup>46</sup> Der Versatzstückcharakter der Male wird darüber hinaus dadurch besonders einsichtig, daß, ungeachtet der Breite der bildlichen Schilderung der Schlacht, sämtliche Giganten ausschließlich mit Felsbrocken, Steinen und Ästen gerüstet sind. Nirgends ist bei ihnen eine Waffe zu sehen, welche ihrer Bestückung hätte dienen können. Wie bei dem traianischen Bogen fungierten die Tropaia folglich als weitgehend abstrakte ikonographische Bindeglieder zu den vertrauten Topoi historischer Kampfszenen.

Was den Kontrast der durchweg schlangenbeinigen, wilden, in 'hellenistischer' Manier mit heftig ausgreifenden, dynamischen Bewegungen kämpfenden und unterliegenden Giganten zu den Göttern, vor allem jedoch zu Mars in seiner korrekten Panzertracht betrifft, so vermochten die auf diese Weise noch zusätzlich akzentuierten Gegenbilder der mythischen Frevler das Schicksal, welches allen realen Feinden des Kaisers und des römischen Imperiums drohte, umso drastischer in Szene zu setzen. Der neben Venus

auf einer anderen Seite des bereits gezeigten Blockes B in einem schon seit archaischer Zeit bekannten, besonders drastischen Kampfschema einen Giganten packende und tretende Mars (Abb. 22)<sup>47</sup> entspricht motivisch nicht nur den zahlreichen vergleichbaren griechischen Götterkämpfen, sondern auch einer wohl nahezu gleichzeitig mit dem severischen Tempel gefertigten kleinen Bronzegruppe in New York (Abb. 24), die einen römischen Soldaten im grausamen Konflikt gegen einen zu Boden gestürzten Barbaren zeigt<sup>48</sup>. Analog wirkt der hoch zu Roß auf Block A in die Schlacht sprengende Gott (Abb. 1) motivisch den reitenden Feldherren und Oberbefehlshabern der stadtrömischen Feldherrn- und Schlachtensarkophage, aber auch entsprechenden Szenen anderer 'historischer' Kriege, wie etwa denen des Partherdenkmals in Ephesos, kaum zufällig verwandt<sup>49</sup>. Besonders interessant

<sup>45</sup> Floriani Squarciapino (1974) 38ff.

<sup>46</sup> Vgl. S. Aurigemma, *L'arco quadrifronte di Marco Aurelio e di Lucio Vero in Tripoli* (1970); V. Strocka, *AntAfr* 6, 1972, 147ff.; A. Di Vita, *QuadALibya* 7, 1975, 3ff.; ders., *QuadALibya* 9, 1977, 135ff.; F. Ghedini, *RdA* 8, 1984, 68ff.; E. La Rocca, *Prospettiva* 43, 1985, 2ff.; L. Bacchielli in: *L'Africa romana. Atti del IX convegno di studio, Nuoro 13–15. dicembre 1991 (1992)* 763ff.; F. P. Arata in: *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi II: La Tripolitania. L'Italia e l'Occidente* (1996) 9ff.

<sup>47</sup> Floriani Squarciapino (1974) 15f. Taf. 5.

<sup>48</sup> New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 11.140.8: G. M. A. Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, Metropolitan Museum of Art (1915) 141f. Nr. 115 mit Abb.; *Romans and Barbarians*. Ausst.-Kat. Boston, Museum of Fine Arts (1976) 4f. Nr. 7 mit Abb.

<sup>49</sup> Vgl. beispielsweise die überlegenen Reitersieger auf den sog. Schlachtsarkophagen Giustiniani und Ludovisi in Rom. Zu Giustiniani: B. Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen* (1956) 15 Nr. 7; Th. Schäfer, *MEFRA* 91, 1979, 382 Abb. 16; G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, *HdArch* (1982) 92 Anm. 18; L. Guerrini, *Xenia* 12, 1986, 65ff. Abb. 10; P. G. Guzzo, *Xenia* 12, 1986, 91ff. Abb. 1–7; Krieger (1995) 211 Kat.-Nr. S 05 Taf. 33 Abb. 118. Zum großen Schlachtsarkophag Ludovisi: Rom, Museo Nazionale: B. Andreae in: *Helbig<sup>4</sup> III* zu Nr. 2354; ders., *JdI* 87, 1972, 420ff.; H. Jung, *AA* 1977, 441 Abb. 118; Koch – Sichtermann a. O. 91f.; L. De Lachenal in: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 5* (1983) 56ff. Kat.-Nr. 25; M. Sapelli in: G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* (1993) 225

scheint überdies ein Vergleich der Reliefszene im Ganzen mit einem Barbarenkampfreief in Trier (Abb. 23), welches womöglich einst Teil und Schmuck der römischen Brücke der Stadt war<sup>50</sup>. Die im Verhältnis zu dem römischen Reiter riesigen, völlig nackten und 'wildem' Barbaren kommen in ihren ausfahrenden Posen, im dramatischen Fall, aber auch in ihrem generellen bildlichen Kontrast zu den siegreichen Repräsentanten des Imperium Romanum den, wenn auch schlangenbeinigen, Giganten des severischen Zyklus durchaus nah. Die in ihrer allgemeinen Wirkung und ihrem Ausdruck grundsätzliche Übereinstimmung der Bilder scheint angesichts ihrer so großen räumlichen Distanz verblüffend. Eine unmittelbar verwandte, ihnen eben gemeinschaftlich zugrunde liegende Ideologie hatte augenscheinlich eine entsprechend parallele Sicht des mythischen wie der mehr realen Ereignisse zur Folge.

Schließlich läßt sich der auf den ersten Blick überraschende und innerhalb der Ikonographie des Mythos einzigartige Umstand, daß in die Schilderung der tobenden Schlacht eine Opferhandlung (Abb. 15) integriert wurde, wohl ebenfalls als ein unmittelbarer Bezug auf die realen Schlachten des Herrschers interpretieren.

Denn kein realer römischer Krieg war ja ohne eine explizite religiöse Legitimation denkbar. Uralte, immer wieder zelebrierte Rituale definierten einen "bellum iustum": die profectio unter Göttergeleit, die unabdingbare Reinigung nach den Kämpfen und die adventio in Rom, wo der Kaiser nach seinem Triumph dem höchsten Staatsgott Iuppiter Maximus Capitolinus ein Siegesopfer darbrachte. Selbst während der Feldzüge bestimmten Opfer vor und religiöse Reinigungszeremonien nach den Schlachten das Erleben und die Wahrnehmung der Geschehnisse sehr wesentlich und stellten diese nicht nur unter den direkten Schutz der Götter, sondern verliehen ihnen eine tiefgreifende, gleichsam mythische Berechtigung und Gültigkeit.

Erinnert man sich an die zahlreichen Opferhandlungen, welche die Bilder der Kriegszüge des Imperium Romanum auf den sog. 'historischen Reliefs' regelrecht strukturieren, so

wird evident, daß die Götter der severischen Gigantomachie hier nicht für 'sich selbst' ein Opfer darbringen, sondern in ihrem 'heiligen' Krieg vielmehr den gleichen Ritualen Respekt zollen, welchen die – ihren Geboten gehorchenden – Menschen von Anbeginn an folgen und Achtung entgegenbringen. Auch in diesem Bild einer Akzeptanz und innersten Annahme religiöser Regeln und Gesetze, durch die sie sich von ihren gottlosen und unzivilisierten Feinden wiederum sehr wesentlich unterscheiden, erfuhren die Schlachten der Götter und die Kriege des Kaisers eine gegenseitige Durchdringung. Der Umstand, daß man neben Mercur hier gerade Hercules und Liber Pater zu Protagonisten der Handlung machte, wird dabei seinerseits den gerade für diese Herrscher zentralen Gottheiten Rechnung getragen haben.

Nur wenige Jahrzehnte zuvor hatte das antoninische Herrscherhaus die grundsätzlich gleiche Vorstellung durch eine Serie von Bronzemedail-

Taf. 99, 1. 3; Krierer (1995) 100ff. 213 Kat.-Nr. S 10 Taf. 43, Abb. 149 Taf. 48 Abb. 165. Zum Parthermonument: Wien, Kunsthistorisches Museum und Ephesos, Museum: C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968) 95ff. Abb. 34–52; F. Eichler, 2. Beih. ÖJh 49, 1971, 102ff.; W. Oberleitner in: Katalog der Antikensammlung II: Funde aus Ephesos und Samothrake (1978) 66ff.; E. Diez in: Festschrift für H. Stern (1982) 109ff. Taf. 61; W. Jobst, ÖJh 54, 1983, Beibl. 149ff.; ders., ÖJh 55, 1984, 79ff.; T. Ganschow, AA 1986, 209ff.; F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (1986) 158ff.; D. Knibbe, Das "Parthermonument" von Ephesos. (Parthersieg)altar der Artemis (und Kenotaph des L. Verus) an der „Triodos“. Österreichisches Archäologisches Institut. Berichte und Materialien 1 (1991) 5ff; Krierer (1995) bes. 169ff. 214 Kat.-Nr. R 03 Taf. 48; 168 Taf. 53, 185; W. Oberleitner in: Festschrift D. Knibbe (1999) 113ff.

<sup>50</sup> Trier, Rheinisches Landesmuseum: R. Schindler, Führer durch das Landesmuseum Trier (1977) 58 Nr. 175; Krierer (1995) 109f. Taf. 56. Auf den beiden anderen Seiten des dreiseitig reliefierten Marmorblockes sieht man einen im weiten Ausfallschritt über einem gestürzten Gefährten nach links stürmenden Barbaren mit einem Langschild am Arm- bzw. zwei hoch aufgerichtete, sichtlich 'triumphierende' männliche Gestalten, deren Köpfe heute verloren sind. Bei der in Panzer und Paludamentum wiedergegebenen Figur könnte es sich um den siegreichen Feldherrn, bei der nackten, mit einem Rundschild am Arm vielleicht um Mars handeln.

lons propagiert, für die ein unter Commodus 189 n. Chr. in Rom geprägtes Exemplar (Abb. 25) stellvertretend stehen soll<sup>51</sup>. Hier steht Iuppiter, mit Szepter und Blitzbündel, ruhig im gleichsam mythischen 'Heute' und 'Jetzt'. Er wendet sich einem Altar zu, der auf der Außenseite das Reliefbild seiner selbst in heftigem Kampf gegen einen schlangenbeinigen Giganten zeigt. Hinter ihm wendet ein Adler, im Schnabel einen Kranz, seinen Kopf in die gleiche Richtung. Das Bild schildert die Gigantomachie als ein Geschehen, welches in weiter mythischer Vorzeit zurückliegt. Dabei wird der Kampf hier allerdings nicht nur als eine Art ideelle Erinnerung, sondern als tatsächliches 'Bild im Bild' zitiert. Mythische Vergangenheit wird in einer 'mythischen' Gegenwart anwesend gemacht, das Spätere an ein Früheres zurückgebunden und dadurch in seinem Sein und in seinem Recht fundiert. Bezeichnenderweise ist es darüber hinaus gerade ein Altar, der an die alte Erzählung erinnert. Als ein Ort sich stets wiederholender ritueller Handlungen trägt er ihre Lehre über die Gegenwart hinaus in die Zukunft hinein. Die Welten des Gewesenen, des Gegenwärtigen und des Kommenden fallen zusammen.

Das römische Herrscherhaus, für den Betrachter vom Bildnis des Kaisers auf der Vorderseite des Medaillons konkret repräsentiert, manifestiert sich als Teil einer in Urzeiten festgeschriebenen, zeitlosen und damit unanfechtbaren Ordnung. Die Giganten treten dabei weder als aktuell bedrohende fremde, noch als innere Feinde auf. Sie sind Erinnerungsbilder, an den Ursprung – an die archè, das principium – und damit an Begriffe, die kaum zufällig den Sinn von Herrschaft inkorporieren.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß die seit ihrer ersten umfassenderen Publikation durch M. Floriani Squarciapino im Jahr 1974 seltenerweise nie mehr erneut fotografierten oder stilistisch wie inhaltlich analysierten Gigantomachie-reliefs des Tempels auf dem Forum Novum Severianum von Lepcis Magna sicher zu Unrecht in der Forschung nahezu in Vergessenheit geraten sind. Und dies umso mehr, als die Bilder nicht nur den für die römische Monarchie ideologisch bedeutsamen Mythos auf

eine besonders originelle und zum Teil ikonographisch ganz neue Weise in Szene setzen. In diesem Sinn legt der Reliefzyklus weitergehend sehr eindringlich von einem Kaiserhaus Zeugnis ab, das sich 'in der Fremde' einerseits unmißverständlich als Repräsentant der fest etablierten und unantastbaren Traditionen des 'römischen' Imperiums auswies; das 'in seiner Heimat', die diese Fremde ja war, gleichzeitig aber auch ebenso unmißverständlich seine genuinen Wurzeln und spezifischen kulturellen Traditionen repräsentieren konnte, welche man mit der römischen Staatsideologie auf geschickte Weise zu verknüpfen verstand. Ungeachtet ihres schlechten Erhaltungszustandes überliefern die Sockelreliefs damit ein zweifellos in enger Absprache mit dem Herrscherhaus durchdachtes, programmatisches Konzept der bildlichen Mythenerzählung, das in seinem stringenten Zuschnitt auf die spezifischen Vorstellungen des Herrscherhauses, wie auf das geographische Umfeld seiner Betrachter grundsätzlich durchaus mit dem des Pergamon-Altars verglichen werden kann. Der Umstand, daß sich Septimius Severus in Rom gegenüber allen orientalischen wie afrikanischen Göttern und Kulturen offenbar äußerst zurückhaltend verhielt<sup>52</sup>, läßt die in der perfekten Symbiose verschiedener religiöser und ikonographischer Traditionen manifeste Bildung der Auftraggeber des Heiligtums, bei denen es sich um vermögende Mitglieder der politisch einflußreichen Oberschicht Lepcis Magnas gehandelt haben dürfte<sup>53</sup>, umso deutlicher zu Tage treten. Fernab von der Hauptstadt des Imperiums wurde in der 'Provinz' eine

<sup>51</sup> Gnecci II (1912) 56 Nr. 43 Taf. 81, 3; Vian (1951) 29 Nr. 54 Taf. 18; ders. in: LIMC (1988) s. v. Gigantes Nr. 505 Taf. 155; Maderna-Lauter (2000) 444f. Abb. 5.

<sup>52</sup> Eine sehr kritische Analyse der in der älteren Forschung häufig vertretenen These eines regelrechten 'Sarapis-Kaisertums' des Septimius hat beispielsweise J. Raeder – JdI 107, 1992 – in Bezug auf den angeblichen 'Sarapis-Bildnistypus' des Kaisers unter Berücksichtigung der stadtrömischen Münzprägung sowie schriftlicher Zeugnisse unternommen. Vgl. auch B. Borg, Städel Jahrbuch 19, 2004, 191ff.

<sup>53</sup> Zur Bevölkerungsstruktur der Stadt vgl. E. Savino, Città di frontiera nell'impero romano. Forme della romanizzazione da Augusto ai Severi (1999).

bildliche Version des Mythos geschaffen, welche die Legende nicht nur unmittelbar aktualisierte, sondern zwischen den spezifischen Bedürfnissen unterschiedlicher Kulturkreise eine stabile Brücke zu schlagen vermochte.

Adresse der Autorin:

Priv.-Doz. Dr. Caterina Maderna  
Institut für Klassische Archäologie  
Johannes Gutenberg-Universität  
Welderweg 18  
D-55099 Mainz

Literatur:

Außer den im Archäologischen Anzeiger 1997, 611ff. verzeichneten Abkürzungen und Siglen werden folgende gebraucht:

Fittschen – Zanker (1983) = K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I (1983).

Floriani Squarciapino (1966) = M. Floriani Squarciapino, Leptis Magna (1966).

Floriani Squarciapino (1974) = M. Floriani Squarciapino, Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna (1974).

Gnecchi I–III (1912) = F. Gnecchi, I medaglioni Romani I–III (1912).

Krierer (1995) = K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik (1995).

Maderna-Lauter (2000) = C. Maderna-Lauter in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000) 435 ff.

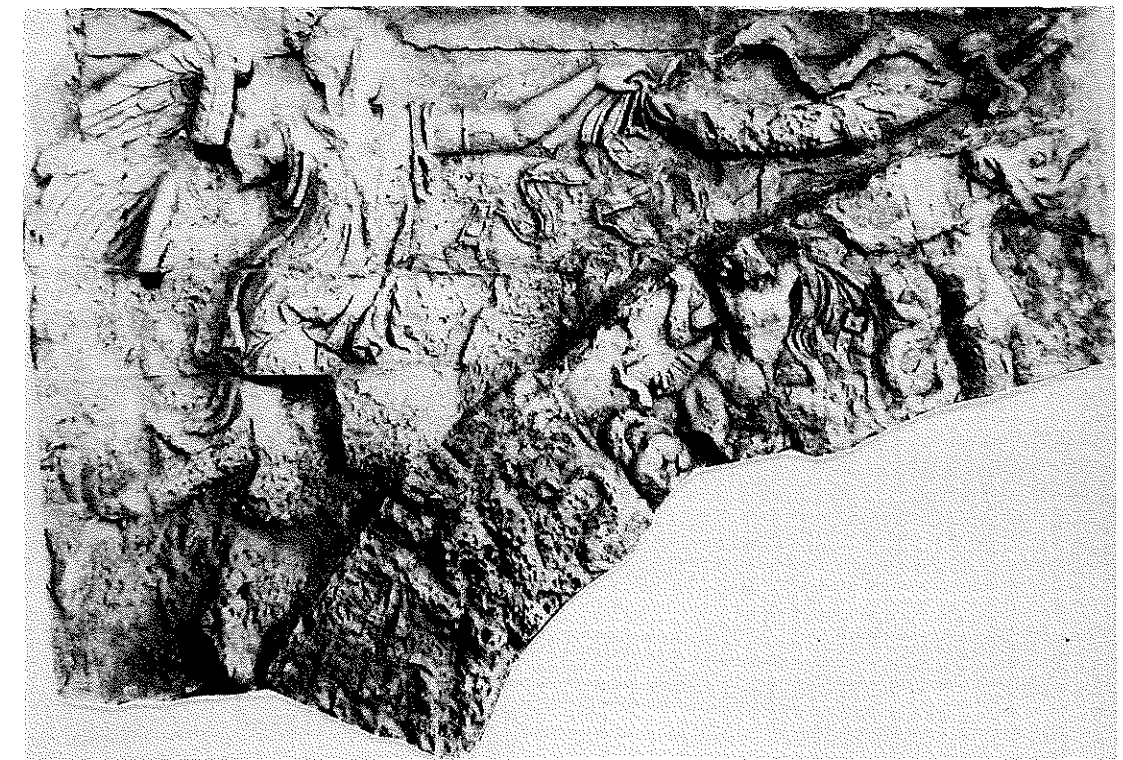
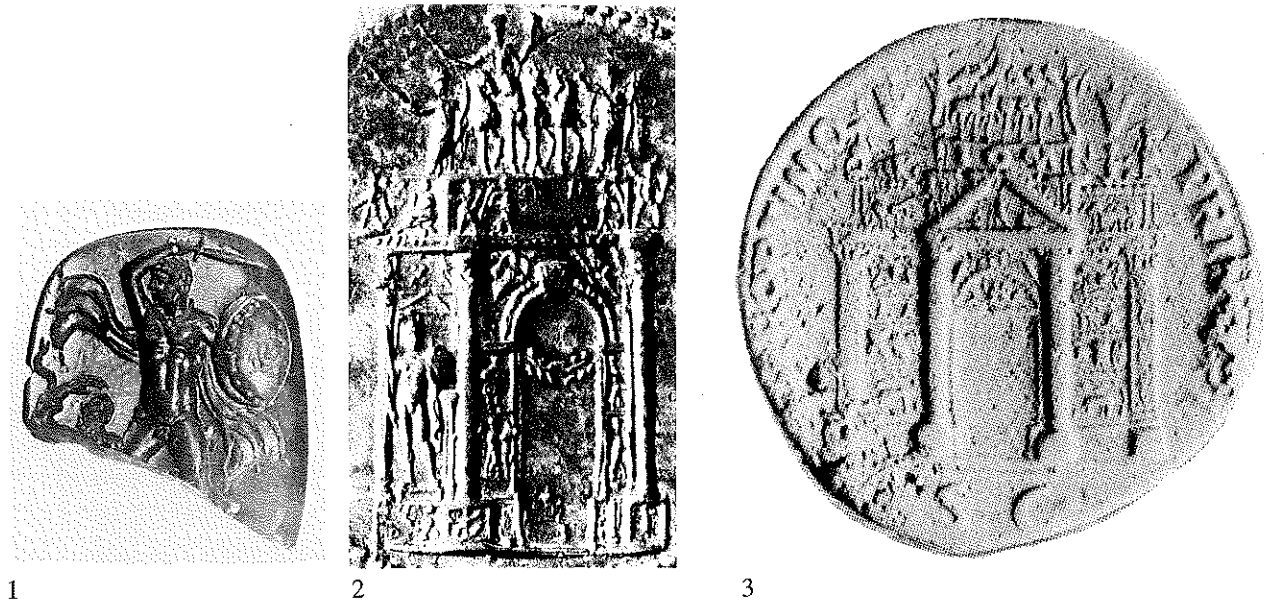
Vian (1951) = F. Vian, Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain (1951).

Walter (1984) = H. Walter, La Porte Noire de Besançon, Contribution à l'étude de l'art triomphal des Gaules (1984).

Ward-Perkins (1981) = J. B. Ward-Perkins, Roman Imperial Architecture (1981).

Ward-Perkins (1992) = J. B. Ward-Perkins, The Severian Buildings of Leptis Magna. An Architectural Survey (1993).

## ABBILDUNGEN



1 : Augusteischer Karneol in Hannover, Kästner Museum mit Darstellung des jugendlichen Mars im Gigantenkampf (nach Photo des Museums); 2: Römischer Sesterz des Nero (64–67 n. Chr.) mit Darstellung des sog. Partherbogens (nach E. La Rocca in: Kotinos, Festschrift E. Simon [1993] Taf. 86); 3: Römischer Sesterz des Traian (103–111 n. Chr.) mit Darstellung eines Ehrenbogens für Iuppiter Capitolinus (nach F. S. Kleiner, JdI 107, 1992, Taf. 53); 4: Schlußstein des spätantoinischen Bogens von Besançon mit Darstellung des Iuppiter im Gigantenkampf (nach Walter [1984] Taf. 42,1).





5



6



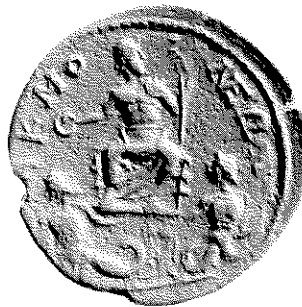
7



8



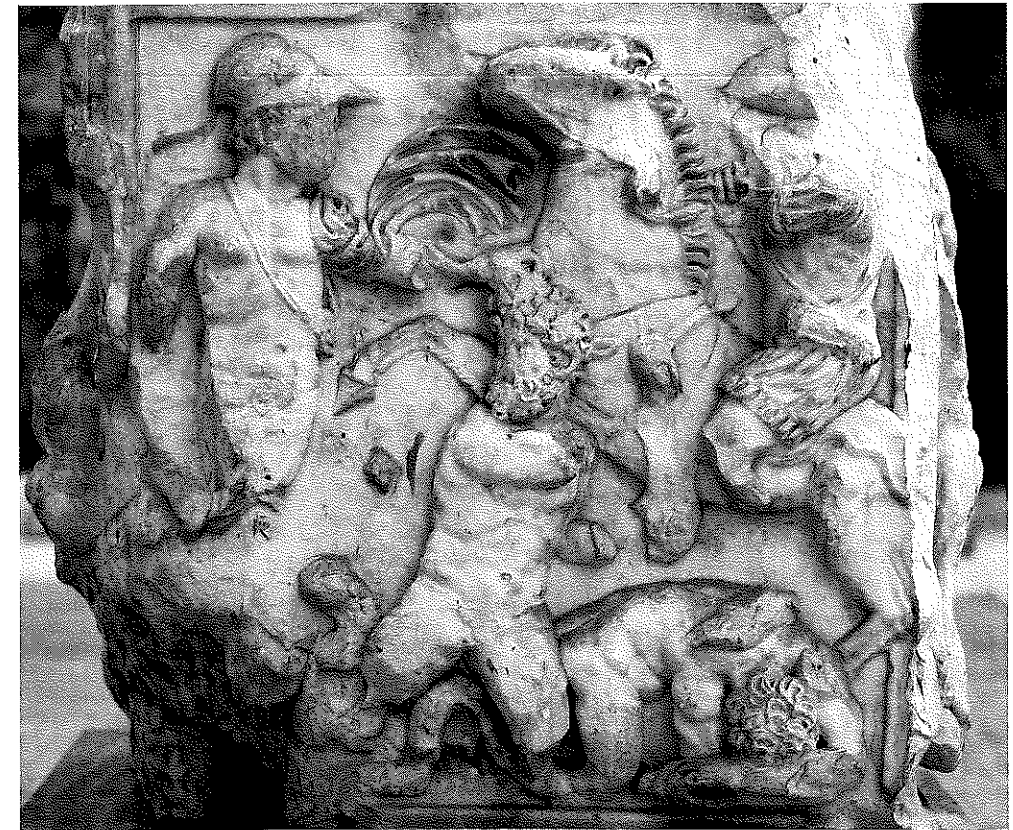
9



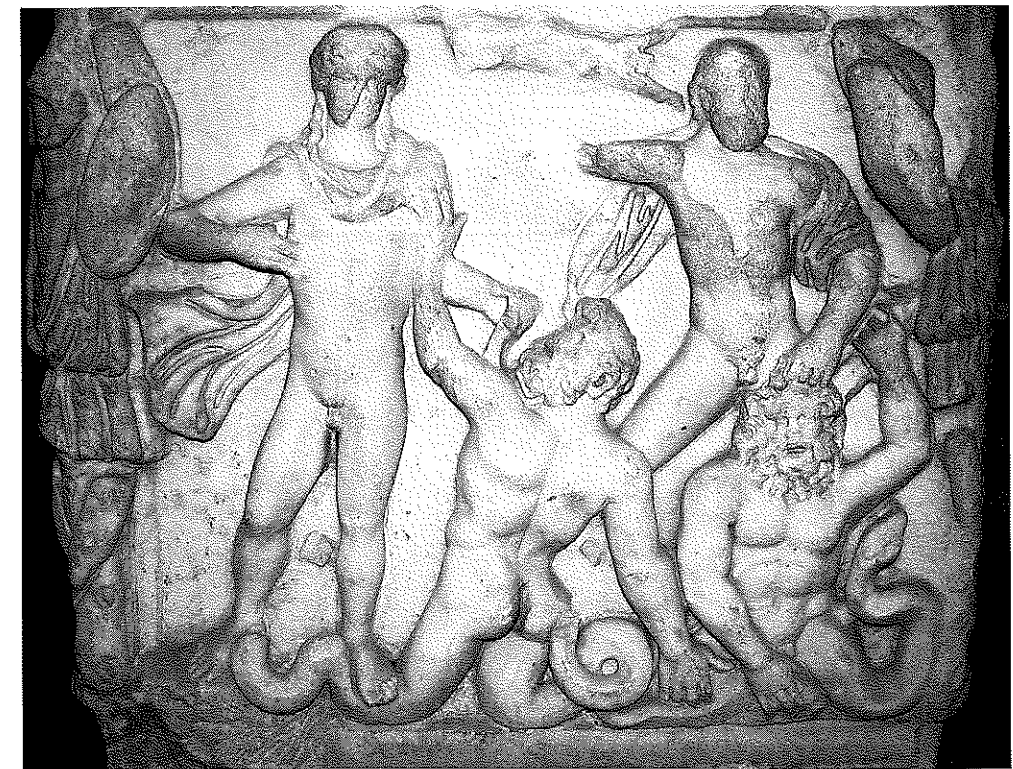
10

5: Beinschiene aus dem frühen 3. Jh. n. Chr. mit Darstellung des Mars als Triumphator über einen Giganten, Straubing, Museum (nach Photo des Museums); 6: Statue des Barbarensiegers Hadrian, aus Hierapytna, Istanbul, Archäologisches Museum (nach Photo des Museums); 7: Römisches Medaillon des Antoninus Pius aus dem Jahr 157 n. Chr. mit Iuppiter in Gigantenkampf auf dem Revers (nach Gneccchi II [1912] Taf. 49, 1); 8: Römisches Medaillon des Marc Aurel aus dem Jahr 173 n. Chr. mit Iuppiter im Kampf gegen einen Giganten/Barbaren (nach Gneccchi [1912] Taf. 60, 1); 9: Römisches Medaillon des Septimius Severus aus dem Jahr 207 n. Chr. mit Darstellung des Iuppiter Victor im Gigantenkampf (nach Gneccchi I [1912] Taf. 22, 2); 10: Aes-Abdruck des Alexander Severus aus Akmonia/Phrygien, 3. Jh. n. Chr., mit der Darstellung des über Giganten thronenden Iuppiter (Photo Sammlung Aulock, Saarbrücken).

## ABBILDUNGEN



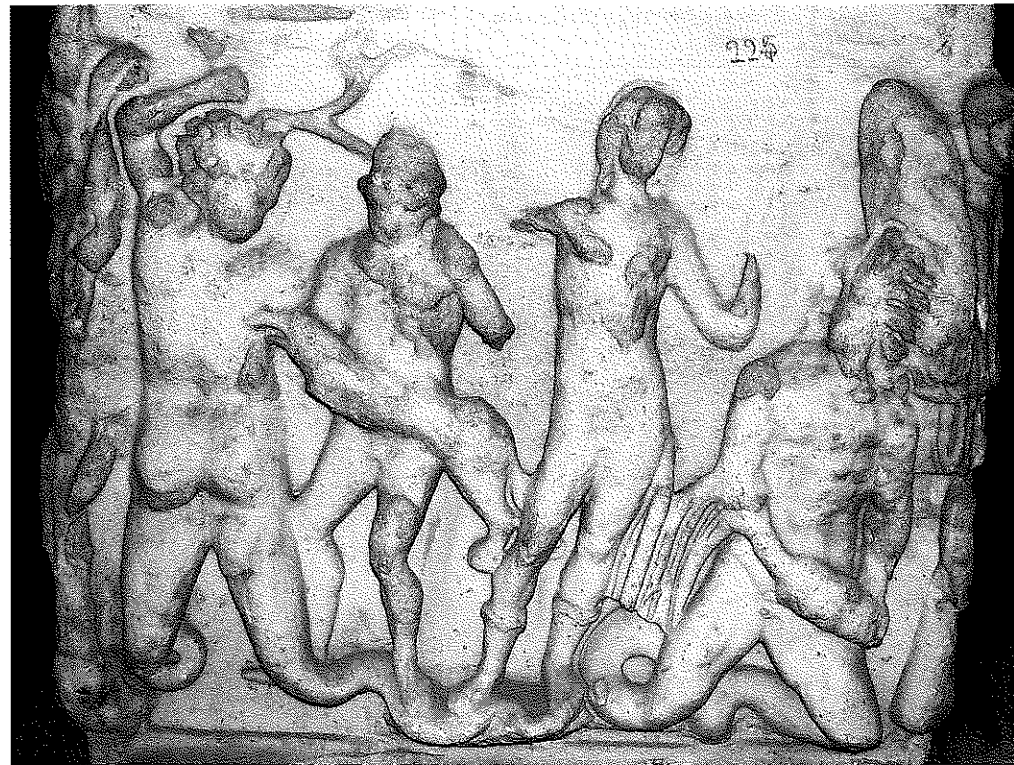
11



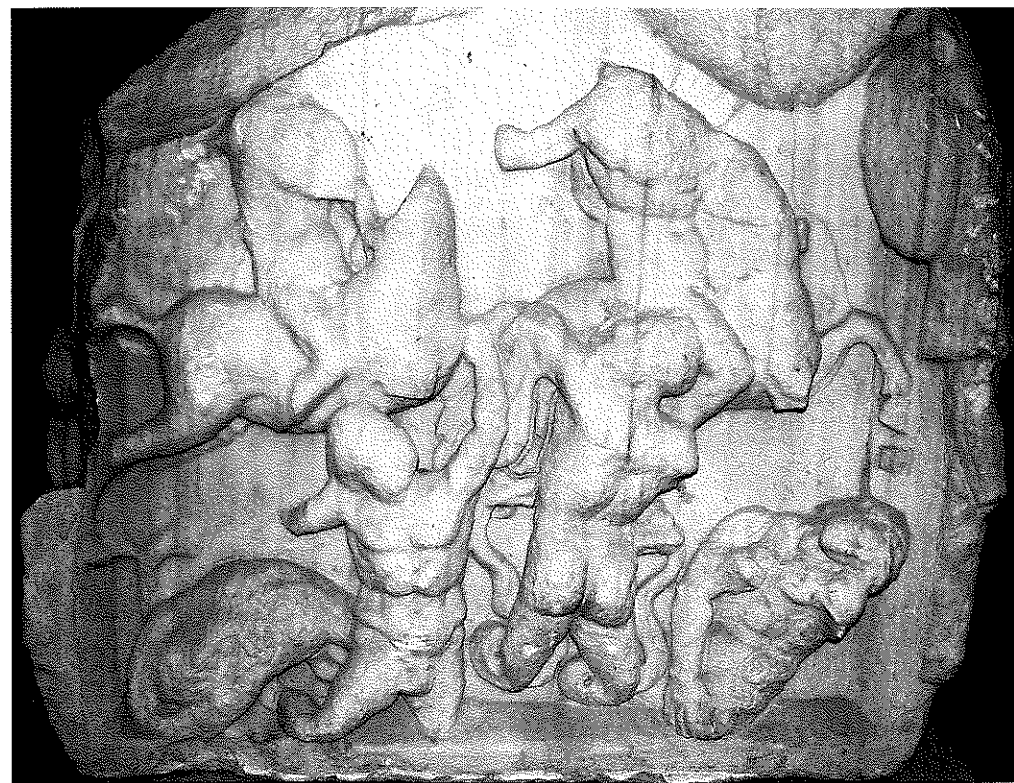
12

11: Würfelförmige Säulenbasis des Forumtempels. Block A, mit Darstellung des Mars und eines unbenannten Gottes im Kampf gegen die Giganten; 12: Desgl., mit Darstellung des Apollon und des Zeus im Kampf gegen die Giganten (Photos Th. M. Weber).





13



14

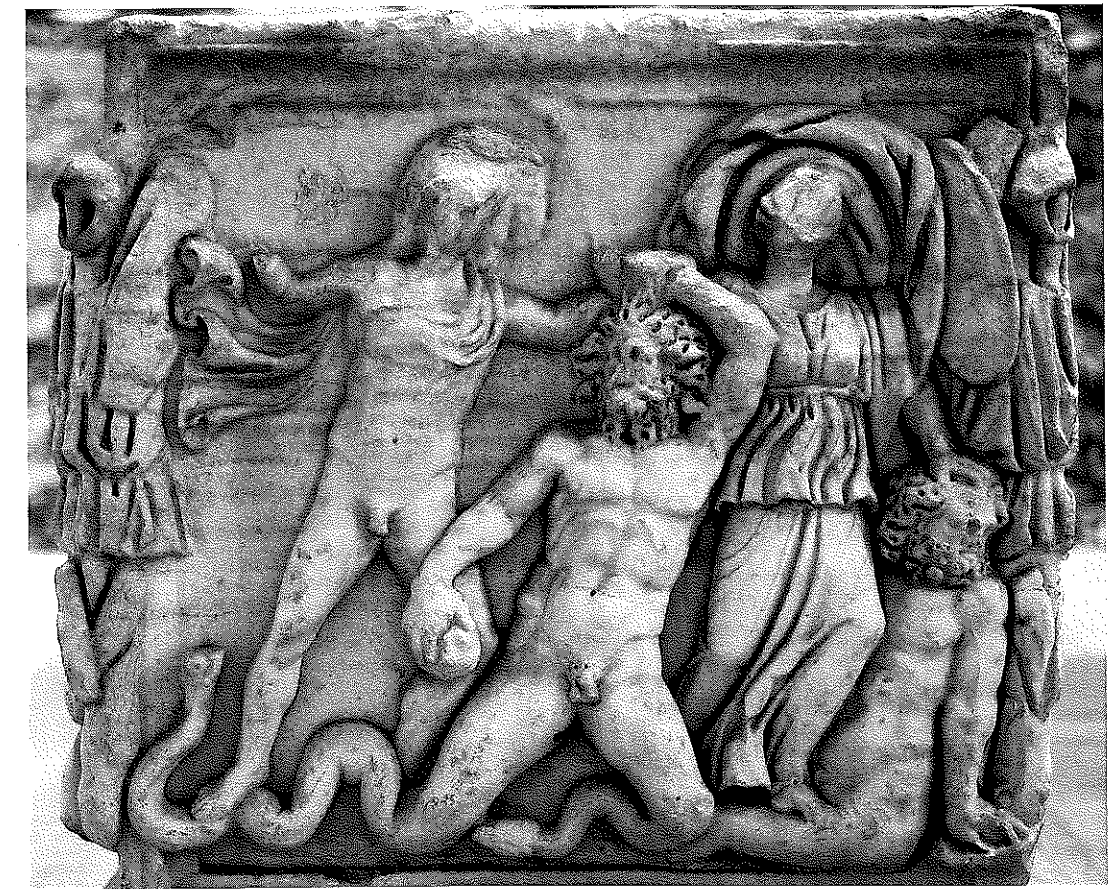
13: Desgl., Block B, mit Darstellung des Liber Pater im Kampf gegen die Giganten; 14: Desgl., Block D, mit Darstellung der Dioskuren im Kampf gegen die Giganten (Photos Th. M. Weber).



15



16



17

15: Desgl., Block E, mit Darstellung des Mercur, Liber Pater und Hercules beim Opfer (nach Floriani Squarciapino [1974] Taf. 13); 16: desgl. Block F, mit Darstellung des Silvanus im Gigantenkampf (nach Floriani Squarciapino [1974] Taf. 15, 1); 17: Desgl., Block B, mit der Darstellung des Helios und der Selene im Kampf gegen die Giganten (Photo Th. M. Weber).



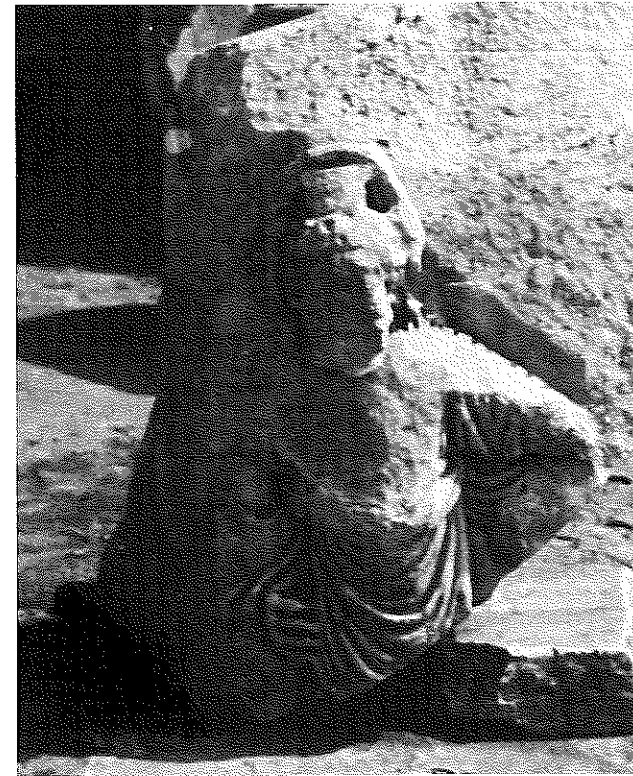


18



19

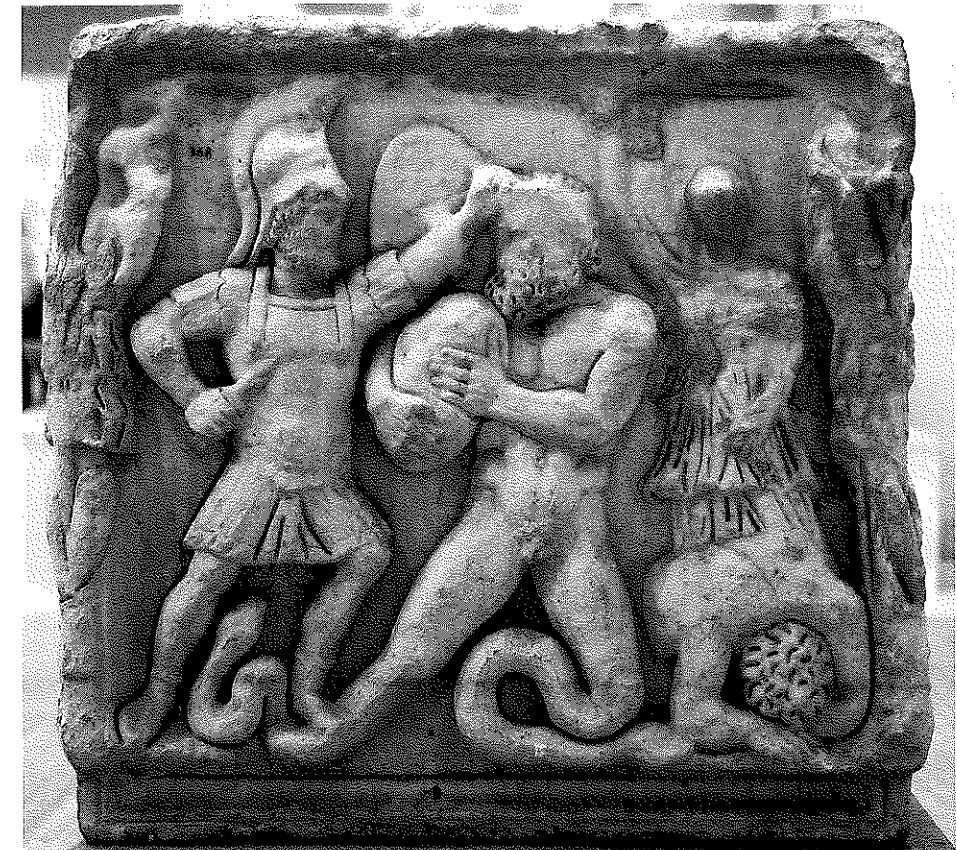
18: Desgl., Block D, mit der Darstellung der Kybele im Kampf gegen die Giganten; 19: Desgl., Block D, mit der Darstellung von Isis und Sarapis als Gigantensieger (Photos Th. M. Weber).



20



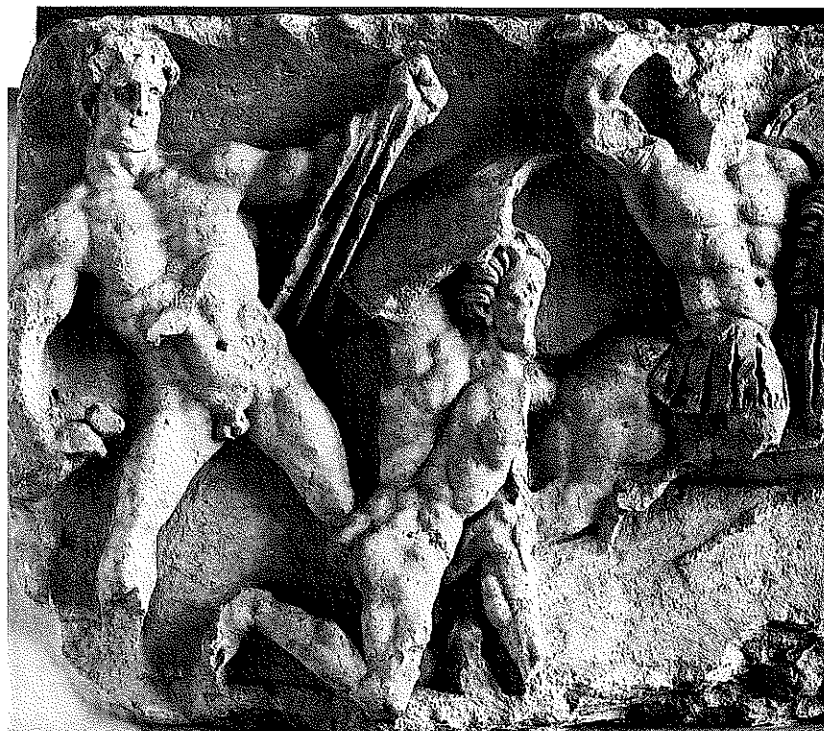
21



22

20: Desgl., Block F, männliche Gottheit mit Polos im Gigantenkampf (Floriani Squarciapino [1974] Taf. 16, 2); 21: Desgl., Block B, Detail des Tropaions; 22: Desgl., Block B, Mars und Venus im Gigantenkampf (Photos Th. M. Weber).

## ABBILDUNGEN



23



24



25

23: Kalksteinrelief in Trier, Rheinisches Landesmuseum, Römer im Barbarenkampf (nach Krierer [1995] Taf. 56 Abb. 195); 24: Severische Bronzegruppe New York, Metropolitan Museum, Römer, gegen einen Barbaren kämpfend (nach Romans and Barbarians, Ausst.-Kat. Boston [1976] Nr. 7); 25: Bronzemedaille des Commodus aus dem Jahr 189 n. Chr., Iuppiter vor Gigantenaltar (nach LIMC IV [1988] Taf. 155 Nr. 505).