

Dagmar Grassinger

Jason und Kreusa?

Zur Deutung der Szene des Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen

Der 1958 bei Wardt-Lüttingen in der Nähe von Xanten im Kies des Rheinvorlandes gefundene Silberbecher (Abb. 1–7) wurde 1969 von E. Künzl in umfassender Weise publiziert und, sicher zutreffend, in augusteische Zeit datiert¹. Der silberne Becher hat die Form eines römischen Calathus, dessen Außenwandung eine figürliche Szene in getriebenem Relief umzieht (Abb. 7)². Die Interpretation der Szene war bisher kaum umstritten. Allgemein akzeptiert wurde eine Deutung als Darstellung der Hochzeit von Jason und Kreusa³.

Die Hochzeit von Jason und Kreusa ist Teil des Mythos um Medea: Medea und Jason leben, nach den Abenteuern um das goldene Vlies, mit ihren beiden Söhnen in Korinth. Dort verläßt Jason die Medea und heiratet Kreusa, die Tochter des dortigen Königs Kreon. Um sich an Jason zu rächen, läßt Medea durch ihre Söhne der jungen Braut vergiftete Geschenke schicken, einen Kranz und einen Peplos. Kreusa verbrennt, als sie den Kranz aufsetzt. Dann tötet Medea beide Söhne, die sie mit Jason hatte, und entflieht nach Athen⁴.

Die Deutung der Szene auf dem Becher stützt sich auf die Tatsache, daß die gleiche Szene in veränderter Form auch auf einer Gruppe stadtrömischer Sarkophage des 2. Jahrhunderts n. Chr. mit Darstellungen aus dem Medea-Mythos erscheint⁵. Auf diesen sog. Medea-Sarkophagen zeigt die linke Szene die Überreichung von Geschenken durch die Söhne Medeas an Kreusa anlässlich deren Hochzeit mit Jason (Abb. 8)⁶. Die Gemeinsamkeiten zwischen den Szenen des Bechers (Abb. 7) und der Sarkophage (Abb. 8) sind deutlich: Rechts sitzt eine junge Frau auf einem Stuhl mit Rückenlehne und links steht ein junger Mann, der mit einem Hüftmantel bekleidet ist und sich links auf einen halbhohen Pfeiler stützt; zwei nackte Knaben

bringen der Frau Geschenke; auf dem Silberbecher sind es ein Alabastron und ein Schirm sowie Früchte in einer Schale; auf dem Sarkophag sind es Blüten im Mantelbausch des ersten Knaben sowie ein dicker Kranz auf einem Tablett. Ebenso deutlich sind jedoch auch die Unterschiede: Bei der Szene der Sarkophage wurden zwei Figuren im Hintergrund zugefügt, eine alte Amme und ein zweiter junger Mann. Dagegen fehlt bei den Sarkophagen die Frau mit der Fackel, die auf dem Becher hinter der Sitzenden steht. Außerdem unterscheiden sich die Kopfbedeckungen der beiden sitzenden Frauen: Auf den Sarkophagen trägt sie einen Schleier, auf dem Becher eine Haube.

Unter der Voraussetzung einer älteren Bildvorlage, in diesem Fall eines späthellenistischen Gemäldezyklus, die sowohl der Toreut des augusteischen Bechers als auch die Sarkophagwerkstätten des 2. Jahrhunderts n. Chr. benutzt haben, läßt sich durch Rückschluß von der Szene der „Medea-Sarkophage“ die Darstellung des Bechers ebenfalls als Geschenksszene mit Jason und Kreusa deuten. Die Geschenke sind auf dem Becher jedoch nicht wie im Mythos, Kranz und Peplos, sondern Alabastron, Schirm und Früchte in einer Schale. Erklärt wird dies, wie auch die übrigen Unterschiede, als eine Entschärfung der Vorlage, die erfolgte, um mit der Darstellung des Bechers einen zeitgenössisch politischen Bezug zur Hochzeit von Tiberius und Julia oder auch zur neuen Ehegesetzgebung des Augustus herstellen zu können⁷.

Untersuchungen der Darstellungen auf den stadtrömischen Sarkophagen, die Szenen aus dem griechischen Mythos wiedergeben, haben jedoch ergeben, daß die Bildhauer der Sarkophagwerkstätten keineswegs auf einheitliche Bildvorlagen in der Form von Bilderzyklen der älteren Malerei zurück-



1 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Erster Knabe, Säule.



2 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Stehender Mann.



3 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Zweiter Knabe.



4 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Sitzende Frau.



5 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Frau mit Fackel.



5 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Frau mit Fackel.



6 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. „Baitylos“.

griffen. Ganz im Gegenteil: Die Bildhauer der Sarkophage arbeiteten eklektisch und benutzten für ihre Darstellungen Bildmotive aus unterschiedlichen Zusammenhängen und unterschiedlicher Herkunft. Übernommen wurden Motive und Szenen, die in der römischen Kleinkunst, etwa auf Glaspasten und geschnittenen Steinen vorlagen, ebenso wie Motive aus der offiziellen Staats- und Repräsentationskunst⁸. Aufgegriffen wurden außerdem Szenen und Motive, die auf Silbergerät und anderen toreutischen Erzeugnissen dargestellt waren, und deren Übermittlung mit Hilfe von Gipsabdrücken erfolgte⁹. Im Bildrepertoire der römischen Kaiserzeit lagen also verschiedene Motive und Szenen vor, die für die Darstellungen der Sarkophage übernommen und neu zusammengesetzt wurden.

Im Fall der Szenen von Silberbecher und Sarkophagen bedeutet dies dann jedoch, daß für die „Medea-Sarkophage“ die Bildvorlage auf dem Becher aufgegriffen und derart umgestaltet wurde, daß die Szene im Zusammenhang der „Medea-Sarkophage“ als Hochzeit von Jason und Kreusa gedeutet werden konnte. Die Szene des Bechers kann dann jedoch unabhängig von der mehr als 100 Jahre später erfolgten Motivaufnahme der Sarkophage betrachtet und interpretiert werden. Ist man dadurch davon befreit, die Hauptfiguren der Becherszene als Jason und Kreusa deuten zu müssen, ergibt sich für die Szene des Silberbeckers ein anderes Bild: Die Szene auf dem Becher gehört zu einer Reihe von eklektisch-klassizistischen Schöpfungen des späten Hellenismus und der frühen Kaiserzeit.

Bereits mehrfach betont wurde die Ähnlichkeit des aufgestützten jungen Mannes im Hüftmantel (Abb. 2) zu Figurenmotiven des 4. Jahrhunderts v. Chr.¹⁰. Tatsächlich sind dann jedoch direkte Vergleiche aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. schwer zu finden. Stand- und Stützmotiv des jungen Mannes zitieren wohl ein Statuenmotiv wie das des Angelehnten Satyrn, der in zahlreichen römischen Wiederholungen vorliegt¹¹. Das Original des Satyrn wird mit Praxiteles in Verbindung gebracht und in die 30er Jahre des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert¹². Vergleichbar ist die Haltung mit dem auf der Standbeinseite in die ausgebogene Hüfte gestützten Arm und

dem pendelnd zwischen Stütze und Standbein zurückgesetzten Spielbein. Die Haltung des jungen Mannes auf dem Becher ist allerdings steifer als die des Satyrn und läßt den für Werke des Praxiteles so charakteristischen S-Schwung vermissen. Relativ nahe kommt dem Figurenmotiv des Mannes auf dem Becher ferner das eines aufgestützten Asklepios, das im 4. Jahrhundert v. Chr. auf Weih- und Urkundenreliefs erscheint¹³. Allerdings trägt Asklepios ein Himation, das auch die linke Schulter bedeckt, und stützt sich auf seinen Stab. Der sehr muskulös wiedergegebene Oberkörper mit den ausgeprägten Schultern des Mannes vom Becher erinnert an polykletische Formen¹⁴. Ob der bartlose Kopf mit der stark gelockten Kurzhaarfrisur einen spätklassischen oder eher einen hellenistischen Kopftypus aufgreift, bleibt unklar. Ähnlich ist der Kopf des Ares Ludovisi, der mit Skopas oder Lysipp in Zusammenhang gebracht wurde, dessen Kopftypus aber auch für Statuen im späten 2. und im 1. Jahrhundert v. Chr. verwendet wurde¹⁵. Vergleichen lassen sich aber auch Köpfe hellenistischer Zeit¹⁶. Vermitteln also Stand- und Stützmotiv des Mannes auf dem Becher einen spätklassischen, sein muskulöser Oberkörper einen hochklassischen und sein Kopf einen spätklassischen oder hellenistischen Eindruck, so haben Form und Tragweise des Hüftmantels die engsten Parallelen an Beispielen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit. Einen vergleichbaren Hüftmantel, der um den linken Oberarm gelegt und ohne Schulterbausch getragen wird, hat ein jugendlicher Krieger auf dem Krater Medici, der wohl bald nach 50 v. Chr. entstanden ist¹⁷. Aus der frühen Kaiserzeit stammen das Ravenna-Relief und ein Relief in Algier, die ein Mitglied des Kaiserhauses mit dem gleichen Hüftmantelmotiv zeigen¹⁸. Der Krieger des Medici-Kraters hat den Mantel nur ein wenig knapper um den Unterkörper gezogen als der junge Mann des Silberbeckers, auf dem claudischen Ravenna-Relief und dem neronischen Relief in Algier dagegen wurde der Mantel um die Beine faltenreicher wiedergegeben.

Das Figurenmotiv des aufgestützten jungen Mannes im Hüftmantel auf dem Silberbecher (Abb. 2) ist damit eklektisch¹⁹. Die Figur soll einen

spätclassischen Eindruck vermitteln. Erreicht wird dies durch das spätclassische Stand- und Stützmotiv. Für die Inskriptionen des Oberkörpers wurde dagegen auf hochclassische Motive zurückgegriffen, der Kopf wiederholt eine spätclassische oder hellenistische Vorlage und der Hüftmantel gibt in Führung und Tragweise Formen der frühen römischen Kaiserzeit wieder. Die Figur des jungen Mannes dürfte also kaum früher entstanden sein als der Becher selbst.

Auch bei der sitzenden Frau (Abb. 4) werden Motive unterschiedlicher Zeitstellung gemischt: Das Motiv der in einer Ädikula auf einem Stuhl mit geschwungener Rückenlehne, einem *klismos*, sitzenden Frau erinnert an griechische Grabreliefs klassischer Zeit²⁰. Vielleicht soll mit der auf dem *klismos* sitzenden Frau auch ein Aphrodite-Bild der Hochklassik zitiert werden, das, wie zahlreiche Kopien der römischen Kaiserzeit belegen, sehr bekannt gewesen sein muß²¹. Bei der Sitzenden des Bechers fällt jedoch ihr für einen *klismos* ungewöhnliches Sitzmotiv auf. Auf einem *klismos* Sitzende lehnen sich üblicherweise an die Rückenlehne an, und häufig stützen sie zusätzlich einen Arm auf die Rückenlehne²². Die Sitzende des Bechers stützt jedoch ihren Körper mit ihrem linken Arm nach hinten auf der Sitzfläche des *klismos* ab. Ihr Sitzmotiv entspricht eigentlich dem von Personen, die ohne Rückenlehne sitzend, zum Beispiel auf einem Felsen, dargestellt werden. Vergleichen läßt sich das Sitzmotiv von Aphrodite-Bildern hellenistischer Zeit²³. Einige dieser Aphrodite-Figuren zeigen überdies eine ähnliche Beinhaltung und Fußstellung wie die Frau auf dem Becher²⁴. Außerdem hatte das für die Sitzende vom Becher benutzte Figurenmotiv wie diese Aphrodite-Figuren wahrscheinlich ebenfalls einen bloßen Oberkörper. Denn nur durch eine nachträgliche Bekleidung des Oberkörpers der Frau auf dem Becher läßt sich der fehlende Chitonsaum unter ihrem Mantel erklären. Da der schmale, überlängte und fast in die Vorderansicht gedrehte Oberkörper in späthellenistischer Zeit Parallelen hat²⁵, dürfte die Sitzende ein späthellenistisches Figurenmotiv einer auf einem Felsen nach hinten abgestützt sit-

zenden Frau mit bloßem Oberkörper und Hüftmantel übernommen haben (ähnlich wie Abb. 10).

Das Ambiente mit der Ädikula auf sehr dünnen Säulen, dem „Baitylos“, den Tänien und der von einer vasenförmigen Urne bekrönten Säule (Abb. 1; 4; 6) hat Entsprechungen auf Wandmalereien des frühen 3. Stils und gehört damit in die Entstehungszeit des Bechers selbst²⁶. Die Komposition aus drei handlungslos nebeneinander gesetzten Figuren, dem stehenden jungen Mann, der sitzenden Frau und der stehenden Frau mit der Fackel, in einem durch architektonische Versatzstücke charakterisierten Ambiente (Abb. 7) hat eine zeitgleiche Parallele in den Szenen der Portlandvase²⁷. Die Kombination aus stehendem Mann und sitzender Frau läßt sich zudem mit Figurenzusammenstellungen einiger der sogenannten neuattischen Reliefs vergleichen, die ebenfalls einen vor einer sitzenden Frau stehenden Mann zeigen. Die Deutung dieser Paare geht jedoch nicht immer aus der Darstellung selbst hervor. Auf einem Relief mit Paris und Helena in Neapel (Abb. 9) sind die Figuren glücklicherweise inschriftlich bezeichnet²⁸. Ebenfalls Paris und Helena sind wohl, wegen der Beifiguren, auf zwei zusammengehörenden Terracotta-Reliefs in Florenz gemeint²⁹. Bei einer Serie von Campanaplaten wird eine Deutung des Paares auf Theseus und Ariadne durch die Trauergesten beider und einen Schiffsporn zwischen ihnen begründet³⁰. Auf dem sog. Telephosrelief aus Herculaneum (Abb. 10) ist die Deutung des Paares bis heute umstritten³¹. Als nicht ausreichend geklärt gilt weiterhin auch die Deutung der Szenen auf der Portlandvase und die Darstellung auf dem Krater Medici, die, vielleicht wegen uns fehlender Informationen, nicht gedeutet werden können, vielleicht aber auch gar nicht in einer heute als befriedigend erachteten Form gedeutet werden sollten³².

In die Reihe derartiger Darstellungen gehört nach der Art der benutzten Figurenmotive und der Form der Komposition auch die Szene des Silberbechers (Abb. 7). Eine eindeutige Erklärung der Darstellung ist zumindest mir nicht möglich. Die Verwendung eklektisch klassizistischer Figurenmotive weist darauf hin, daß Gestalten des Mythos

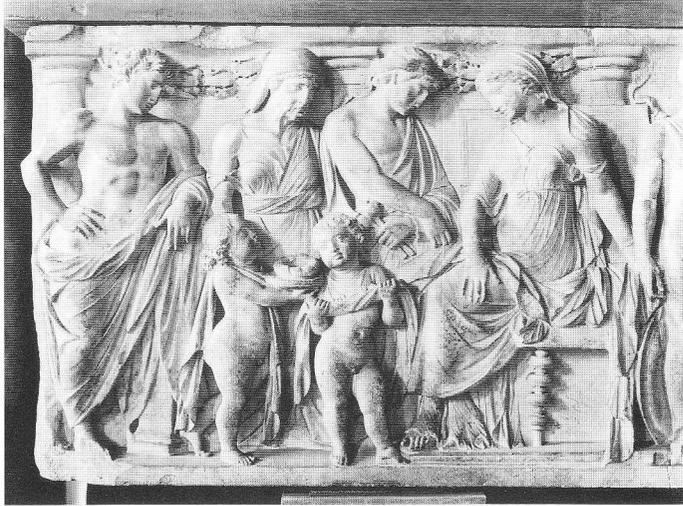


7 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Abrollung.

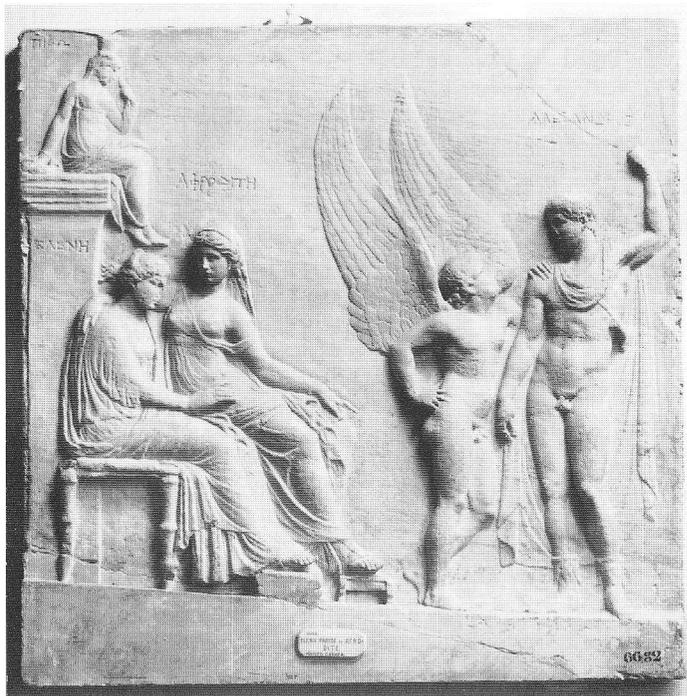
oder eines idealisierten, heroischen Umfeldes gemeint sind, doch sind diese nicht eindeutig zu benennen. Bereits E. Künzl hat auf die aphrodisischen Aspekte der in einer Ädikula sitzenden Frau (Abb. 4) hingewiesen³³. Zu den aphrodisischen Kennzeichen gehören außer dem auf die Schulter gerutschten Ärmel³⁴ und dem an Aphroditesta-tuetten orientierten Sitzmotiv auch der *klismos*, auf dem die Frau sitzt, sowie die Haube, die sie trägt³⁵. Allerdings kennzeichnen beide Merkmale nicht ausschließlich Aphrodite. Beide werden auch im Zusammenhang mit Darstellungen nicht mythologischer Mädchen- und Frauengestalten eingesetzt³⁶. Gleiches gilt für Schirm und Alabastron, die der linke Knabe trägt (Abb. 1). Sie sind sowohl als allgemeine Frauenattribute zu finden als auch für Aphrodite belegt³⁷. Auch die beiden Knaben helfen nicht dabei, in der sitzenden Frau eindeutig Aphrodite zu erkennen. Sie sind keine Eroten, da ihnen die Flügel fehlen (Abb. 1; 3). Andererseits sind sie jedoch auch nicht als reale Kinder gemeint, da sie, wie Eroten, nackt dargestellt werden. Der bartlose Mann mit dem muskulösen Oberkörper

(Abb. 2) wird durch den Hüftmantel als idealisierte Gestalt gekennzeichnet³⁸. Im Zusammenhang mit Aphrodite denkt man an Ares, auf den auch der an der Säule aufgehängte Schild hinweisen könnte (Abb. 1). Ares/Mars wird, ebenfalls ohne Helm und Waffen, dafür aber mit gelocktem kurzem Haar auch in der pompejanischen Wandmalerei in der Liebesszene mit Aphrodite/Venus dargestellt³⁹. Mars im Hüftmantel stand neben Venus im Giebel des Mars-Ulter-Tempels auf dem Augustus-Forum⁴⁰. Da jedoch nicht einmal sicher ist, ob eine Liebes- oder gar eine Hochzeits-Szene dargestellt ist, muß eine eindeutige Benennung der Gestalten offen bleiben. Wahrscheinlich waren sogar Assoziationsspielräume beabsichtigt. Die Frau mit der Fackel (Abb. 5) könnte auf eine Hochzeit hinweisen⁴¹ oder aber auch, als Dienerin mit einer Fackel, einfach eine nächtliche Szenerie beleuchten⁴². Der sehr kurze Mantel, den die Frau mit der Fackel trägt, läßt eher an die Tracht einer Dienerin denken⁴³ als eine Deutung der Frau als Diana oder Iuno Lucina zu⁴⁴. Ebenso bleibt offen, ob Tänien und Wollbinden (Abb. 3) zur Ausstattung einer

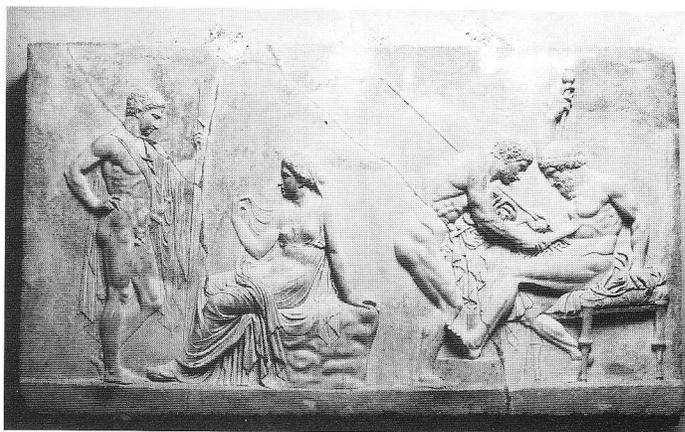
Jason und Kreusa?



8 „Medea-Sarkophag“, Iason und Kreusa.
Berlin, Pergamonmuseum.



9 Paris-Helena-Relief. Neapel, Museo Nazionale.



10 „Telephosrelief“. Neapel, Museo Nazionale.

Hochzeit oder aber eines Heiligtums gehören⁴⁵. Gleiches gilt für Säule und „Baitylos“ (Abb. 1; 6), die einerseits als Chiffren für Hochzeit und Ehe gedeutet wurden⁴⁶, andererseits aber auch Kennzeichen einer Sakrallandschaft sind⁴⁷.

Die Szene des Bechers (Abb. 7) ist anscheinend als eine Liebesszene im weitesten Sinne zu verstehen, da erotenhafte Knaben Geschenke bringen. Angespielt wird wohl auf ein mythisches Liebespaar, vielleicht Ares/Mars und Aphrodite/Venus, wobei jedoch auch die Möglichkeit einer allgemei-

neren Assoziationsebene nicht ausgeschlossen werden kann. Die Tatsache, daß Jason und Kreusa keinesfalls zu den bekannten Liebespaaren gehören, macht eine Deutung in dieser Richtung eher unwahrscheinlich.

Die Assoziationsmöglichkeit der Becherszene als Liebes- oder Hochzeitsbild eines idealisierten Paares könnte auf den Zweck seiner Herstellung hinweisen: Vielleicht war der Silbercalathus ursprünglich eine Hochzeitsgabe⁴⁸.

Anmerkungen

1 Künzl 1969, 321ff. 334ff. 358ff.

2 Zu Form und technischen Angaben: Künzl 1969, 321ff. 328ff.

3 Zur Deutung auf Jason und Kreusa: Künzl 1969, 342ff.; LIMC V (1990) 635 Nr. 69 s.v. Jason (J. Neils); LIMC VI (1992) 123 Nr. 13 s.v. Kreousa II (G. Berger-Doer) (mit Querverweisen); V. Gaggadis-

Robin, Jason et Medée sur les sarcophages d'époque impériale, Coll. de l'Ecole Française de Rome 191 (1994) 136ff. mit Anm. 2. – Dagegen: N. Himmelmann, Ann Pisa Ser. 3, 4.1, 1974, 152f.; H. Froning, JdI 95, 1980, 330f.

4 Vgl. LIMC VI (1992) 120ff. s.v. Kreousa II (G. Berger-Doer); 386f. s.v. Medeia (M. Schmidt).

5 G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage, HdArch (1982) 159ff.; Gaggadis-Robin a.O. 125ff.

6 LIMC VI (1992) 122 Nr. 2–12 s.v. Kreousa II (G. Berger-Doer) (mit Querverweisen); Gaggadis-Robin a.O. 126ff.

7 Künzl 1969, 358ff. 374ff.; V. Fehrentz, JdI 108, 1993, 166ff.

- ⁸ Vgl. G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (1993) 53f.; S. Rogge, ASR IX 1,1 Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos (1995) 94f.
- ⁹ H. Froning, JdI 95, 1980, 322ff. – Vgl. ferner Anm. 8.
- ¹⁰ Künzl 1969, 386 mit Anm. 159; Gaggadis-Robin a.O. 131.
- ¹¹ Vgl. Chr. Vorster, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1, Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jhs. v. Chr. MAR XXII (1993) 55ff. Nr. 22. 23. 24 Abb. 100–109.
- ¹² P.C. Bol in: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke I (1988) 102ff. Nr. 25; Vorster a.O. 55ff. Nr. 20.
- ¹³ LIMC II (1984) 886 Nr. 320–378; 895: Typus Este mit Varianten (B. Holtzmann); M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs. 13. Beih. AM (1989) 296 Nr. A 109; 68; 237 mit Anm. 1687ff. Taf. 32,1.
- ¹⁴ Vgl. P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) 4–45; 76ff. – Zu Polyklet: D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet (1990); Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Klassik, Ausst.Kat Frankfurt (1990).
- ¹⁵ J. Fink, RM 71, 1964, 152ff. Taf. 34–37; Zanker a.O. 78f. – Zum Ares Ludovisi: LIMC II (1984) 481 Nr. 23 s.v. Ares (P. Bruneau); 514f. Nr. 23 s.v. Ares/Mars (E. Simon); A. Costantini in: A. Giuliano (Hrsg.), La Collezione Boncompagni Ludovisi (1992) 74ff. Nr. 1 (mit weiterer Literatur).
- ¹⁶ J. Fink, RM 76, 1969, 239ff. Taf. 76–78; Zanker a.O. 9f. Nr.6 Taf. 5,2; Vorster a.O. 63 zu Nr. 25.
- ¹⁷ S. Maggi, RdA 14, 1990, 69 Abb. 13; D. Grassinger, Römische Marmorkratere (1991) 163ff. Kat. 8 (B) Abb. 41.
- ¹⁸ Ravenna-Relief: Herrscher und Athlet, Die Bronzen vom Quirinal. Ausst.Kat. Bonn (1989) 241 Nr. 22; Maggi a.O. 64 mit Anm. 22. – Relief in Algier: E. Simon, Augustus (1986) 226 Abb. 282; Maggi a.O. 64 mit Anm. 20.
- ¹⁹ Vgl. Zanker a.O. 76ff.
- ²⁰ Künzl 1969, 360. 386 mit Anm. 160. 161 – Zum *klismos*: G.M.A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (1966) 33ff. 102.
- ²¹ Künzl 1969, 386 mit Anm. 160; LIMC II (1984) 90f. s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann); C. Maderna-Lauter in: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke II (1990) 204ff. Nr. 205 Taf. 142–149; L. Koch, Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption (1994) 15ff.; 183ff. Nr. 3.
- ²² Vgl. Richter a.O. Abb. 166–195; 509–513.
- ²³ LIMC II (1984) 94 Nr. 880. 881. 884. 886; 128 Nr. 1348. 1349 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann).
- ²⁴ Ebd. 94 Nr. 884. 886; 128 Nr. 1348. 1349.
- ²⁵ Künzl 1969, 386. – Vgl. etwa die Beispiele bei H.-H. v. Prittwitz und Gaffron, Der Wandel der Aphrodite (1988) 33ff. Nr. 3.2.1; 3.2.2; 3.2.6 Abb. 9. 10. 13–15.
- ²⁶ Künzl 1969, 359f. – Vgl. die Beispiele bei: W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (1987) 13ff. 31ff. 47ff. Taf. 16–21.
- ²⁷ So bereits Künzl 1969, 358 mit Anm. 100. – Zur Portlandvase zuletzt: G. Schwarz, RM 99, 1992, 287ff.
- ²⁸ H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (1981) 63ff.; LIMC IV (1988) 526 Nr. 146 s.v. Helene (L. Kahil – N. Icard) (mit Querverweis).
- ²⁹ LIMC 527 Nr. 150.
- ³⁰ H. v. Rohden – H. Winnefeld, Die antiken Terrakotten IV 2 (1911) 102ff. Abb. 189. 191 Taf. 110,1; LIMC III (1986) 1058 Nr. 71–74 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).
- ³¹ Froning a.O. 100ff.: Telephos und Auge; LIMC I (1982) 378 Nr. 51 s.v. Aigisthos: Orest und Elektra (R. M. Gais); Schwarz a.O. 294ff.: Achill und Polyxena; LIMC VII (1994) 866 Nr. 44 s.v. Telephos: Telephos und Auge (M. Strauss) (mit Querverweisen); R. Förtsch, RM 103, 1996, 67ff.: Achill.
- ³² Vgl. Froning a.O. 148.
- ³³ Künzl 1969, 345. 360. 386.
- ³⁴ Vgl. LIMC II (1984) 25 Nr. 159; 28ff. Nr. 182. 187. 195. 196. 200. 204; 37f. Nr. 250. 255; 40 Nr. 273; 43 Nr. 317; 45 Nr. 339. 344 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann).
- ³⁵ Zu Aphrodite auf einem *klismos*: s.o. Anm. 21; LIMC II (1984) 91 Nr. 830. 833 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann). – Zu Aphrodite mit Haube: ebd. 61 Nr. 497; 62 Nr. 514; 113 Nr. 1158. 1159; 119 Nr. 1231. – Gut zu vergleichen, auch in der Zusammenstellung mit einem stehenden jungen Mann, ist die sitzende Frau in einer Gruppe auf einem Sardonyx in Den Haag, für die eine Deutung als Aphrodite und Adonis in Erwägung gezogen wurde: M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 41f. Anm. 23; 104 Taf. 34,1.2 (freundlicher Hinweis von Chr. Vorster).

³⁶ Vgl. z. B. Richter a.O. (s. o. Anm. 20) Abb. 171-175. 186-189. – Zur Haube als Kopfbedeckung für Mädchen und Frauen: H. Brandenburg, Studien zur Mitra (1962) 69ff. 73ff. 76.

³⁷ Aphrodite: LIMC II (1984) 91 Nr. 833; 120 Nr. 1237; 122 Nr. 1268 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann). – Frauenattribute: z. B. Richter a.O. Abb. 257. 480. – Vgl. ferner: Künzl 1969, 345 Anm. 36–38.

³⁸ Vgl. K. Fittschen, JdI 91, 1976, 175ff.; S. Maggi, RdA 14, 1990, 63ff.

³⁹ LIMC II (1984) 547 Nr. 376. 377; 556ff. s.v. Ares/Mars (E. Simon). – Vgl. auch: LIMC II (1984) 482 Nr. 55 s.v. Ares (P. Bruneau).

⁴⁰ LIMC II (1984) 534f. Nr. 279 s.v. Ares/Mars (E. Simon).

⁴¹ Künzl 1969, 346 mit Anm. 39.

⁴² Fackeln zur Beleuchtung: RE VI (1909) 1945ff. s.v. Fackeln (Mau).

⁴³ Vgl. Dienerin bzw. Nymphe beim Tod der Semele und beim Bad des Dionysos auf einem Silberbecher aus der Casa del Menandro: Maiuri 1933, 336ff. Nr. 9 Abb. 130. 131 Taf. 38. 39. –

Das Gewandmotiv wird wiederverwendet bei Dienerinnen auf römischen Sarkophagen: R. Amedick, ASR I 4 Die Sarkophage aus dem Menschenleben. Vita Privata (1991) 151 Nr. 179 Taf. 63,1; 154 Nr. 198 Taf. 54,1.

⁴⁴ So Künzl 1969, 346 mit Anm. 40; V. Fehrentz, JdI 108, 1993, 168.

⁴⁵ Künzl 1969, 346ff.

⁴⁶ Fehrentz a.O. 166ff.

⁴⁷ Künzl 1969, 348ff. 352ff.

⁴⁸ So bereits: N. Himmelmann, Ann Pisa Ser. 3, 4.1, 1974, 152f.

Abbildungsnachweis

1–6 Rhein. Landesmuseum Bonn; 8 Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin; 9. 10 DAI Rom Inst.Neg. 77.1820 u. 61.1231; 7 nach E. Künzl, Bjb 169, 1969, 344 Abb. 18.