

Claudio Gallazzi, Bärbel Kramer, Salvatore Settis (Hrsg.), **Il Papiro di Artemidoro** (P.Artemid.). Unter Mitarbeit und mit Beiträgen von Gianfranco Adornato, Dario Benedetti, Elza Bontempi, Laura Depero, Duilio Bertani, Luca Consolandi, Silvia Bruni, Vittoria Guglielmi, Agnese Cartocci, Mariaelena Fedi, Pier Andrea Mandò, Francesco Taccetti, Albio Cesare Cassio, Andrea Migliori, Chiara Perelli Cippo und Agostino Soldati. Verlag LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2008. Textband mit 616 Seiten und zahlreichen Abbildungen, Tafelband mit 40 Tafeln, 4 Faltafeln und einer DVD.

Zehn Jahre nach der ersten knappen Bekanntgabe des Papyrus, der dank einer großzügigen Stiftung im Museo Egizio von Turin zu bewundern ist (AFP 44, 1998), und zwei Jahre nach der ersten vollständigen Vorstellung in dem Ausstellungskatalog Turin (C. Gallazzi / S. Settis, *Le tre vite di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco romano*) liegt hier in zwei gewichtigen Bänden von ungewöhnlich aufwendiger Ausstattung die vollständige Publikation eines ebenso ungewöhnlichen Papyrus vor. Es ist eine Gemeinschaftsarbeit der drei genannten Autoren, deren Beiträge nicht immer abgegrenzt werden und vieler weiterer Mitarbeiter, unter denen Gianfranco Adornato für die Ikonographie und Albio Cesare Cassio für den Artemidortext hervorgehoben werden.

Der Papyrus wurde als Teil einer Pappmachécollage im früheren zwanzigsten Jahrhundert in Ägypten gefunden und exportiert. Fundort und sekundäre Verwendung des Materials sind unbekannt. Im gleichen Konvolut gefundene Urkunden weisen auf Antaiopolis als mögliche Provenienz hin. Ihre Publikation erfolgt an anderer Stelle. Die ausführliche Beschreibung des Rotulus sowie die naturwissenschaftlichen Untersuchungen des Papyrus lassen keinen vernünftigen Zweifel an der Echtheit mehr zu. Man möchte hoffen, dass die Angriffe dagegen (s. S. 56 f.), die in Heftigkeit und Ton an die Gelehrtenfeinden des neunzehnten Jahrhunderts erinnern, jetzt verstummen. Die Radiokarbonuntersuchungen erlauben eine Datierung des Papyrus in das erste nachchristliche Jahrhundert. Der Rotulus war ursprünglich drei Meter lang und enthält mit Lücken und Beschädigungen fünf Kolumnen des geographischen

Werkes des Artemidor aus dem zweiten Buch über Spanien, wie ein Zitat bei Stephanus von Byzanz beweist (S. 68). Nach der zweiten Kolumne des Textes ist eine Karte eingefügt. Auf dem unbeschriebenen Anfang des Rotulus und nach dem Text finden sich Zeichnungen von Köpfen und Gliedmaßen, die zu einer späteren Verwendung gehören. Der Text ist offensichtlich nicht bis zu Ende kopiert worden. Die Zeichnungen sind spätere Werkstattübungen. Weitere Graphiken auf der Rückseite bilden ein enger zusammenhängendes Repertoire von zum Teil phantastischen Tieren, das man sich ebenfalls in einer Werkstatt vorstellen muss. Darauf wird noch einzugehen sein.

Die Publikation des Artemidortextes nimmt knapp ein Drittel des Bandes ein (172 von 616 Seiten). Das ist bei einem Text von nicht einmal zweihundert erhaltenen Zeilen sehr viel und weist auf die Gründlichkeit, mit der sich der Herausgeber Cassio um jeden einzelnen Buchstaben bemüht hat. Schriftzeichen, die nur im Abdruck auf der Gegenseite der Rolle erhalten sind, sind in den Text eingefügt und in roter Farbe abgesetzt. Da jede Textkolumne auch in mehreren großformatigen Abbildungen unter verschiedenen Beleuchtungen vorgelegt wird, hätte die Diskussion jedes nicht ganz sicheren Buchstabens auch kürzer ausfallen können. Kolumne eins und zwei enthalten eine in asianischem Stil gehaltene Lobpreisung der Geographie. Von Kolumne drei sind nur wenige Lettern erhalten. Die Kolumnen vier und fünf enthalten einen Periplus der spanischen Küste mit Entfernungsangaben von heutigen Katalonien bis nach Galizien. Der Kommentar liefert hier ausführlich die Parallelen und mögliche Identifikationen der genannten Orte. Neu ist zum Beispiel die erst seit kurzer Zeit durch Münzen bekannt gewordene Stadt Ipsa (S. 252 f.) in der Baetica.

Wesentlich schwieriger als der Text ist das Verständnis der Karte, die vor der Beschreibung Spaniens in den Text eingefügt ist. Die Autoren betonen (S. 274–309), dass sie neben einer genauen Beschreibung Deutungsvorschläge machen, aber nicht alle Fragen beantworten können. Die Karte ist wohl wie der Text nicht fertig gestellt worden. Sie enthält keine Beschriftung, sondern eine Vielzahl von Linien, einfachen, die als Straßen, sowie doppelten, die als sehr breite Flüsse interpretiert werden. Ferner gibt es im oberen Teil des Plans eine Reihe von Vignetten für verschiedene große Orte, ummauerte Städte, Kastelle, Grabmonumente (?) usw. Nach der Position dieser Karte vor der Beschreibung Spaniens könnte es nahe liegen, dass dieses Land oder ein Teil von ihm gemeint ist. Dem widerspricht allerdings, dass der Text eine Beschreibung der Küste enthält, in der Karte aber nichts dergleichen erkennbar ist. Trotzdem wird die Möglichkeit der Identifizierung mit dem Tal des Ebro oder der Baetica ausführlich diskutiert. Ein klares Ergebnis ist nicht möglich. Die Besprechung endet mit dem Hinweis, dass auch Ausschnitte der Tabula Peutingeriana ohne Namensbeischriften nicht identifizierbar wären. Das gibt immerhin einen Hinweis darauf, dass hier möglicherweise eine andere

Art von Karte intendiert ist als in der astronomisch-mathematischen Geographie eines Eratosthenes oder Ptolemaios. Weitere Forschungen sind notwendig, ein einfacher Ausweg aus der Aporie ist aber nicht zu erwarten.

Es erfolgt dann die ausführliche Besprechung der vierzig Zeichnungen auf der Rückseite des Papyrus (S. 311–460). Es ist plausibel, dass damit im späteren ersten nachchristlichen Jahrhundert die Wiederverwendung der unvollendeten Buchrolle begann. Alle Tierdarstellungen hatten ursprünglich eine Beischrift. Eine Art Zusammenfassung (S. 425) nennt »Tiere, die den Okeanos bewohnen, fliegende, laufende und Meerungeheuer (Kete)«. Neben Einzeltieren sind auch Gruppen dargestellt, meistens im Kampf miteinander. Ein großer Teil der Wesen ist phantastisch, so Adlergreifen und Chimärengreifen, Pantherkrokodile und verschiedene Meerungeheuer, die sonst aus der Antike nicht bekannt sind. Die möglichen zoologischen Identifizierungen dieser Tiere, die antiken Traditionen dazu und die bildlichen Darstellungen sind mit bemerkenswertem Fleiß und großer Umsicht zusammengestellt. Hier gibt es nur wenig kritisch zu bemerken. Der Kastor V6 ist wohl eher ein doggenähnlicher Hund mit einem Dioskurennamen als ein Biber. Die Wildziege V38 hat nicht vier Hörner, sondern deren zwei und sehr lange Ohren. Sie wird in der Art eines Löwen von einem »Lynx« angegriffen, der sie am Maul gepackt hat und versucht, sie zu ersticken. Das Raubtier hat die Pinselohren eines Luchses. Sein langer Schwanz zeigt aber, dass der Zeichner keine direkte Anschauung von einem Luchs hatte. Das gilt auch für den »Tigris« V31, dessen schlanker Körper den Panther V19 und V28 ähnelt. Ein angeblich mythischer Vogel »Stymphalis« V7 ist meines Erachtens mit dem bis in den Sudan verbreiteten »Sekretär« zu identifizieren (s. B. Grzimek, Grzimeks Tierleben VII [1968] 339).

Wichtig ist natürlich die Frage nach der Funktion dieser Zusammenstellung. Die Autoren sehen darin ein Repertorium, ein Bestiarium für den Gebrauch innerhalb einer Werkstatt, etwa als Vorlage für Mosaiken. Als Beispiel dafür nennen sie die Fischmosaik aus Pompeji, die von ähnlichen Rollen mit einzelnen Fischen als Vorlage abgeleitet sein sollen. Der Funktionsanalyse wird man grundsätzlich zustimmen, jedoch nicht in der hier vorgeschlagenen Spezifizierung. Es erscheint fraglich, ob die mit extremer Feinheit der Farbschattierung und Nuancen ausgeführten Mosaiken des Späthellenismus – nicht nur Fischmosaik – auf rein zeichnerischen Vorlagen wie etwa V5 oder VI1 beruhen können. Hier möchte man Vorlagen auf Pergament annehmen. Die Beispiele auf dem Papyrus geben ja nur ganz grob die Umrisse, die Flossen und Reihen von Schuppen, also die wichtigsten ikonographischen Details. Malerische Einzelheiten sind weitgehend vermieden, bis auf Konturschatten zur Angabe des Volumens. Die später zu besprechenden Köpfe hingegen mit größeren Varianten von Modellierungen zur Darstellung eines Gesichtes wären sehr viel leichter etwa in Malereien des vierten pompejanischen Stils umzusetzen. Auch hier

müssen die Farben aber vom ausführenden Künstler eingesetzt werden. Der Artemidorpapyrus würde meines Erachtens nur für eher summarische Bilder als ikonographischer Anhaltspunkt genügen. Ein viel älteres Beispiel, der Fries von Marissa (J. P. Peters / H. Thiersch, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa* [London 1905]) weist solche Figuren auf. Vielleicht erklärt sich die seltsame Ikonographie des ganzen Frieses mit der Zusammenfügung von realistischer Jagdszene einerseits und Skizzen zu jagdbaren und phantastischen Tieren sowie schließlich ungewöhnlichen Fischen andererseits aus der Verwendung eines solchen Papyrus als Vorlage. Die Wundertiere könnten noch als Überhöhung der Jagdtaten eines Bewohners von Marissa angesehen werden. Die Fische passen aber nicht zur Wüste Negev in der Umgebung der Stadt. Die Fische (Peters/Thiersch a. a. O. Taf. 6) sind in der Art der Darstellung gut mit denen des Artemidorpapyrus zu vergleichen. Für qualitativ gute Arbeiten in *Opus vermiculatum* müssen genaue Vorlagen verwendet worden sein (s. Rez., Kopien in Mosaiken und Wandmalereien. In: K. Junker / A. Stähli / Ch. Kunze [Hrsg.], *Original und Kopie* [Wiesbaden 2008] 177 ff.).

Ausführlich bespricht im Folgenden Adornato die Zeichnungen auf dem Recto des Papyrus (S. 463–578), das heißt auf dem Vorsatzblatt und im Anschluss an die Textkolumnen mit der Beschreibung Iberiens. Es handelt sich um sechs Köpfe und sechzehn Hände bzw. Füße. Für alle diese werden parallele Details in der antiken Skulptur vom fünften vorchristlichen bis ins dritte nachchristliche Jahrhundert genannt und oft auch abgebildet, die unterschiedlich genau sind. Für Füße und Hände werden trotz dieser vielen Vergleichsbilder stilistisch-chronologische Festlegungen vermieden. Bei den Köpfen sind die Zuweisungen dagegen oft genau. Hier gibt es einige Bedenken. So soll R 1, ein nach oben schauender bärtiger älterer Mann, den epikureischen Philosophen Metrodor wiedergeben und nach einem Abguss der Statue gezeichnet sein. Metrodor hat jedoch ein viel schmaleres Gesicht und ist stets mit gesenktem Haupt gezeigt. Die Identifikation ist also sehr zweifelhaft. Bei diesem Kopf soll – wie schon in der Einleitung des Abschnitts vorgetragen – die Bildung des Unterlides in der Zeichnung erkennen lassen, dass er nach dem Gipsabguss eines Bronzeoriginals gefertigt sein müsse. Schattierte Unterlider beziehungsweise Tränensäcke finden sich sehr viel ähnlicher aber in der Wandmalerei des ersten nachchristlichen Jahrhunderts. Man kann etwa den berühmten Herakles in dem Telephosbild aus Herkulaneum vergleichen (s. M. M. Gabriel, *Masters of Campanian Painting* [New York 1952] Taf. 3). In solchen Köpfen findet sich auch die breite parallele Schattierung für das Volumen des Gesichts. Man wird sehen, dass es auch bei anderen Köpfen des Artemidorpapyrus Indizien dafür gibt, dass sie auf malerischen Vorlagen basieren.

Der bärtige Kopf im Profil mit vorspringendem Bart und in die Stirn hängender Anastole R 2 wird mit Vatergottheiten wie Zeus, Poseidon und besonders Saturn

verglichen. Bei genauer Betrachtung sind die Haare aber weitgehend von gezackten Blättern bedeckt, die deutlich in mehreren Schichten übereinander liegen. Dies wird als Schleier des Saturn gedeutet, was nicht zutreffen kann. Der Kopf dürfte vielmehr auch wegen der schlängelnden Gebilde am Hals (Schlangen oder Seetang) einen Okeanos darstellen. Ein vergleichbarer Kopf des ersten Jahrhunderts findet sich in Stuck modelliert in den Forumstermen von Pompeji (J. Overbeck / A. Mau, *Pompeji*⁴ [Leipzig 1884] 204 Abb. 117; Negativ im Deutschen Archäologischen Institut Rom 31.2836). Noch ähnlicher sind spätere Mosaiken, etwa im House of the Calender in Antiochia (F. Çimok, *Antioch Mosaics. A Corpus* [Istanbul 2000] 46 f.). Auch hier ist eine Herkunft der Zeichnung aus der Flächenkunst also wahrscheinlicher.

Vom nächsten Kopf ist nur der lange Bart, ein Teil der Nackenhaare sowie Teile des Abdrucks der Kalotte erhalten (R 19). Die kürzeren Nackenhaare sind nur leicht gebogen, die längeren Barthaare gelegentlich eingerollt. Adornato sieht beim Bart Parallelen in der Skulptur des Strengen Stils, bei den Nackenhaaren im vierten Jahrhundert wie in dem Porträt Platons. Eher zu vergleichen wäre in der Wandmalerei der kleinformatige Zeus der Farnesina mit ähnlich geschlossenen Konturen (M. R. Sanzi di Mino, *La Villa della Farnesina in palazzo Massimo alle Terme* [Mailand 1998] Abb. 97).

Die Korkenzieherlocken dieses kleinen Gemäldes verbinden sie auch mit dem Kopf R 20, einem jugendlichen Haupt in der Art des Strengen Stils. Das Erscheinungsbild der langen, weit auf die Brust herabhängenden Locken lässt sich schlecht mit der These verbinden, dass diese Zeichnung auf Abgüsse von Köpfen zurückgehe, die in der Werkstatt hingen (S. 615).

Das gilt auch für den rätselhaften Kopf R 21 mit riesigen Augen und starrem Blick, fliehendem Kinn, komplizierten Locken und wiederum weit herabhängenden, sich überkreuzenden Korkenzieherlocken. Da der Hals unter dem Kehlkopf in glatter Linie endet, kann man sich einen Abguss des Kopfes mit solchen Locken als Vorbild schwer vorstellen. Ein gemaltes Vorbild, vielleicht ein von Perseus gehaltenes Gorgoneion, scheint plausibler. Eine genaue Parallele ist allerdings nicht bekannt. Der Kopf mit Buckellocken R 23 wird von Adornato als später Ptolemäer gedeutet. Er gehört ebenfalls zu einer ganzen Figur, wie Halsausschnitt und Schulter erkennen lassen. Insgesamt scheinen die Köpfe wie die Hände und Füße des Papyrus eher als Studien nach Gemälden und als Vorlagen für spätere Malereien oder Mosaiken denkbar denn als Kopien nach Abgüssen. Trifft diese Deutung zu, müssen wir uns im ersten nachchristlichen Jahrhundert in Ägypten klassizistische Gemälde vorstellen, zu denen wir im Westen bisher nur in den Bildern der Farnesina und in den Marmorgemälden aus den Vesuvstädten Parallelen haben. Das würde unser Bild von der Spätphase der alexandrinischen Kunst erheblich bereichern.

Eine Zusammenfassung von Settis unter dem Titel *Il contributo del papiro alla storia dell'arte antica*

(S. 581–616) rundet den Band ab. Sicher zu Recht betont er, dass die Zeichnung als Vorübung der Malerei, für die wir vor allem zu den Malern des vierten vorchristlichen Jahrhunderts schriftliche Überlieferungen haben, auch später noch große Bedeutung gehabt haben muss. Weitere Forschungen sollen folgen (s. auch S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI* [Turin 2008]).

Es sind hier vor allem Bedenken und Korrekturmöglichkeiten vorgebracht worden. Zum Schluss soll noch einmal der Gewinn betont werden, den die ausführliche und gelehrte Vorlage dieses für uns einmaligen Werkes bedeutet. Vieles wird weiter in der Diskussion bleiben, die sich aber immer auf dieses Buch stützen müssen.

Bonn

Harald Mielsch