

Christa Landwehr, **Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Band III. Idealplastik. Bacchus und Gefolge – Masken – Fabelwesen – Tiere – Bukranien – nicht benennbare Figuren.** Aufnahmen von Florian Kleinfenn. Mit Beiträgen von Rita Amedick, Dagmar Grassinger und Adrian Zimmermann. Philipp von Zabern, Mainz 2006. xvi und 127 Seiten, 11 Abbildungen, 80 Tafeln sowie 32 Beilagen.

Mit dem vorliegenden Band, dem dritten des auf fünf Monographien aufgeteilten Katalogs der Skulpturen von Cherchel, ist die Bearbeitung der Idealplastik abgeschlossen. Der vierte Band, dessen angekündigte Drucklegung auf ein baldiges Erscheinen hoffen lässt, wird die aus der nordafrikanischen Stadt stammenden Porträts beinhalten. Daher erscheint es sinnvoll, dass das für den letzten Band geplante Gesamtregister aufgliedert und die Erschließung der bislang behandelten Idealplastik durch ein Ortsregister der verglichenen Stücke bereits vorgezogen wurde. Den überwiegenden Teil der in diesem Katalog behandelten Gegenstände nehmen dionysische Figuren, Masken und Reliefs ein, denen kleinere und zum Teil recht unscheinbare Fragmente von Tieren und Fabelwesen angeschlossen wurden; im dritten, mit »Nicht benennbare Figuren« überschriebenen Teil werden dagegen bedeutende Stücke wie um Beispiel der bislang für Juba I. in Anspruch genommene Kopf Kat. 256 (dazu s. u.) oder das Schmuckrelief Kat. 269 (s. u.) besprochen. Der große Umfang des Themenkreises zu Bacchus und seinem Gefolge war ursprünglich wohl eine der Ursachen dafür, dass dieser Komplex aus dem alphabetisch geordneten zweiten Katalogband ausgegliedert wurde und gesondert im Rahmen einer studentischen Qualifikationsarbeit behandelt werden sollte, um dann in die Reihe aufgenommen zu werden. Die ungedruckte Berner Dissertation von Adrian Zimmermann (Kopienkritische Untersuchungen zum Satyr mit der Querflöte und verwandten Statuentypen, 1994), der auf Grund »anderer beruflicher Interessen aus der Archäologie ausschied und damit das Projekt verließ«,

stand der Verfasserin und den Mitautorinnen Rita Amedick und Dagmar Grassinger bei der Abfassung der Texte zur Verfügung. Den beiden Letztgenannten, auf die etwa jeder fünfte Katalogeintrag zurückgeht (zwei weitere entstammen der Feder von Zimmermann), ist die Bearbeitung von so beliebten und oft wiederholten Werken des späteren Hellenismus wie dem Dornauszieher (Kat. 188, s. u.) und der Hermaphroditengruppe (Kat. 191 und 192, s. u.) zu verdanken.

In ihren Vorbemerkungen stellt die Autorin fest, dass »es für die dionysischen Skulpturen von Cherchel ... nur in einigen Fällen ältere Vorbilder gab, die auch an anderen Orten kopiert wurden.« Vor allem Werke aus den Magazinbeständen hätten dazu beigetragen, dass sich innerhalb der Idealplastik dieser Stadt »das Mengenverhältnis zwischen Kopien, Konzeptfiguren und Einzelfiguren stark zugunsten der letzten Gruppe verschoben« habe (S. XVI). Als Konzeptfiguren werden die Dionysos- beziehungsweise Bacchusstatuen Kat. 176–179 bezeichnet (kritisch zu dem von der Verfasserin eingeführten Begriff R. von den Hoff, *Gnomon* 68, 1996, 715 f. und *Rez.*, *Bonner Jahrb.* 201, 2001, 580 f.). Kat. 176–178 folgten demselben »Haltungsmuster« und wiesen wohl auch dieselbe »Attributkombination« auf: Der Gott präsentiert sich mit dem Thyrsos in der Linken, während der ihn begleitende Panther nach dem Inhalt des Kantharos beziehungsweise nach den Trauben in der gesenkten Rechten greift. Kat. 176 trägt freilich zusätzlich ein Ziegenfell, und obgleich alle drei Figuren auf ihrem rechten Bein stehen, ist die Ponderation im Körperaufbau ganz unterschiedlich gestaltet. Bei Kat. 179 hingegen war das Standmotiv vertauscht; das »Haltungsmuster« dieses Statuenfragmentes wird mit der überlebensgroßen Statue des Antinoos aus der Sammlung Casali in Kopenhagen in Verbindung gebracht; der Gott war allerdings nicht mit der Nebris ausgestattet, sondern mit einem Fellmantel, der auf der linken Schulter auflag. Die Proportionen des Gesichts mit der breit angelegten Wangenpartie und dem kurzen Untergesicht, die weiche Modellierung der Wangen sowie der versonnene Ausdruck – diese Eigentümlichkeiten setzten für das Fragment in Cherchel, in dem man, übrigens zu unrecht, schon den Liebling Hadrians erkennen wollte, das Bildnis des Bithyniers voraus. Nahe verwandt ist ihm darin der Kopf des Dionysos Bevilacqua in der Münchner Glyptothek, der sich auch stilistisch sehr gut vergleichen lässt (*Rez.*, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen Band VI. Römische Idealplastik [München 1992]* 86 ff. Nr. 13).

Diese Dionysosstatuen rechnet Landwehr einer Gruppe zu, die nicht nur durch Attribute, sondern noch »durch weitere Übereinstimmungen verbunden« sei (S. 2). Ungeachtet der bereits an Kat. 176–179 sichtbar gewordenen Variationsbreite erweitert die Verfasserin das Spektrum des Möglichen durch zusätzliche, divergierende Beispiele von Dionysosstatuen. Dennoch soll es sich nicht um Einzelstücke handeln: vielmehr wird hinter diesen Darstellungen ein durch mehrfaches Vorkommen und die immer wiederkehrende Kombina-

tion von »Merkmalen« klar definiertes Bildmuster, ein »Konzept« angenommen (vgl. *Jahrb. DAI* 113, 1998, 141). Doch bereits Kat. 176–179 zeigen die Schwierigkeit, für diese Figuren überhaupt ein Tertium comparationis auszumachen. Eine Vorstellung von der Entstehung und der konkreten Form der »Konzeptfiguren« lässt sich aus den Ausführungen in dem immer wieder zitierten Aufsatz der Autorin kaum gewinnen – sie bleiben nebulos und ihre Existenz fraglich.

Auf ein durch zwei großplastische Wiederholungen und mehrere Statuetten überliefertes Werk des späten Hellenismus geht hingegen Kat. 182 zurück. Berühmtheit erlangte die 1862 in Pompeji zutage getretene, mit Basis 63 cm hohe Bronzestatuette, die dem Typus den Namen »Narcissus« bescherte und in unzähligen Nachgüssen Verbreitung fand. Dass es sich um den mit Ziegenfell, Korymbenkrantz und Schnürstiefeln ausgestatteten Dionysos handelt, stellt schon Heinrich Brunn unmittelbar nach der Auffindung fest (*Boll. dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 1863, 92). Diese Statuette wird wegen ihrer vollständigen Erhaltung von Landwehr zum Ausgangspunkt einer neuen Rekonstruktion und Interpretation des dargestellten Sujets genommen. Auf Friedrich Hauser geht die Beobachtung zurück, dass die Figur mit der antiken, aber möglicherweise nicht ursprünglichen Basis nicht sachgemäß verbunden ist (*Jahrb DAI* 4, 1889, 113 ff.). Aus ihrer Ponderation ergibt sich nämlich zwingend, dass das Körpergewicht ausschließlich auf dem rechten Bein lastete und dessen Fuß folglich mit der ganzen Sohle auftreten müsste. Bei entsprechender Aufstellung verändert sich wesentlich die Haltung der Statuette, deren Oberkörper sich nun schräg nach hinten verschiebt. Im Vergleich zu der zeichnerisch veranschaulichten »Richtigstellung« bei Hauser neigt Landwehr in ihrer Textabbildung die Körperachse jedoch um einiges stärker: Der Gott droht nach hinten zu kippen, eine Haltung, die ihn als trunken charakterisieren soll. Schwankend versuche er, »mit der ausgestreckten rechten Hand und zusätzlich mit den ausgestreckten Fingern ... sein Gleichgewicht zu finden und zu halten« (S. 13). Für die Existenz eines Panthers, der mit dem Gott im Aktionszusammenhang stehend die ungewöhnliche Geste der rechten Hand erklären würde, sieht die Verfasserin kein Indiz.

Während Hausers Rekonstruktionszeichnung durchaus plausibel und ansprechend erscheint, fordert der neue Vorschlag mit der übertrieben gekippten Haltung nicht nur aus ästhetischen Gründen geradezu zum Widerspruch auf. Die Differenz in der Höhe der unter der rechten Sohle stehengebliebenen Masse beträgt wenige Millimeter, was bei einem flach auf die Unterlage auftretenden Schuhwerk eine Neigung der Figur von nur wenigen Grad ergeben kann; das dürfte in etwa der Hauserschen Wiederherstellung entsprechen. Schon ein Blick auf die Textabbildung macht dagegen klar, dass das Standbein nicht senkrecht auf den Boden trifft und der Fuß nicht waagrecht beziehungsweise plan der Basisoberfläche anliegt. Diese kippelige Haltung lässt sich mit dem nach den Prinzipien des Tragens und

Lastens gestalteten Körperbau nicht in Einklang bringen, sie kann so nicht intendiert gewesen sein. Ganz fraglos wich im zugrunde liegenden Entwurf der Oberkörper des Gottes zurück, eine Bewegung, die der Meister der Bronzestatuetten allerdings glaubte »korrigieren« zu müssen, indem er die Schrägstellung der Figur begradigte. Ein ganz ähnlicher Sachverhalt liegt beim Silen mit dem Dionysosknaben vor, der in der Wiederholung des Braccio Nuovo im Vatikan aus seiner angelehnten Haltung aufgerichtet wurde und im Vergleich zu der Replik im Louvre zu schreiten scheint: Aus der veränderten Haltung ergab sich auch hier die Notwendigkeit, unter dem nun nicht mehr aufliegenden rechten Standbein die Fußinnenseite zu unterlegen und den entstandenen keilförmigen Spalt durch stehengelassenen Marmor auszufüllen (vgl. die Wiedergabe der vatikanischen Replik nach Gips bei H. Meyer, Riv. Arch. 10, 1986, 26 Abb. 5). Die Statuette aus Pompeji ist aber durch einen solchen »Kunstgriff« nicht nur in die Vorderfläche geholt worden, die tragende Funktion des Standbeines scheint zusätzlich durch die Verlagerung des Körperschwerpunktes auf die linke Seite konterkariert worden zu sein. Im Vergleich zu den großplastischen Wiederholungen lastet bei ihr das Gewicht nicht in der senkrechten Achse über dem rechten Bein, die Medianlinie ist sehr viel stärker gebogen und der Brustkorb infolgedessen links stärker gewölbt. Besonders die Rückseite macht die Krümmung des Torsos deutlich, die wohl auch der Hervorhebung des Gesäßes dienen sollte. Zu diesem Zweck scheint auch die Nebris des Gottes vom Körper abgerückt worden zu sein: Bei der Bronzestatuetten aus der Sammlung Käppeli in Basel schmiegte sie sich an und so auch bei den beiden großplastischen Wiederholungen. Dass die Baseler Statuette das Motiv getreuer überliefert, nimmt schon P. Amandry, *La revue des arts* 5, 1955, 203 f. an.

Die Statuette in Neapel erweist sich somit als eine raffinierte, das erotische Element herausstreichende Modifizierung eines Urbilds, das nach bisherigem Stand der Forschung in späthellenistischer Zeit entstanden ist. Der Verfasserin zufolge hat es ein solches Original allerdings nicht gegeben, da »alle drei [sic!] Figuren unterschiedliche Maße« aufweisen sollen. Die Überlieferung umfasst freilich mehr als drei Werke, neben mindestens drei Statuetten auch zwei großplastische Torsi. In der im sechzehnten Jahrhundert komponierten Gruppe in Florenz misst der antike Teil des Dionysos vom Halsansatz bis zu den Knien 0,85 m; es handelt sich also um eine maßgleiche Replik des Torsos in Charchel, an dem die entsprechende Entfernung, abgenommen am Gipsabguss in München (vgl. H.-U. Cain in: *Dionysos. Die Locken lang, ein halbes Weib?* Ausst. München 1997/98, Taf. 10), nämlich 0,86 m beträgt. Die Übereinstimmung in den Maßen und die ikonographische Gebundenheit innerhalb der Überlieferung sprechen gegen den Vorschlag, dass es »im vorliegenden Fall genügt, ein Bildmuster anzunehmen, das allen Künstlern der erhaltenen Figuren bekannt war« (S. 13). Die Verfasserin nimmt weiterhin an, dass die

Komposition »innerhalb der Kleinkunst entstanden« sei und »dass das Bildmuster Verbreitung fand und Bronzestatuetten in unterschiedlichen Formaten und mit kleinen Veränderungen ausgeführt wurden. Diese Vorlage wurde dann in antoninischer Zeit in großformatige Marmorskulptur umgesetzt« (S. 13). Hier scheint sich die Vorstellung über die Existenz von wie auch immer gearteten »Konzeptfiguren«, denen offensichtlich auch die Bronzestatuetten aus Pompeji zugeordnet wird (S. 13 f.), zu verselbständigen. Die Frage nach der Methodik drängt sich auf.

Auch bei Kat. 184 (in Algier) handelt es sich nach Meinung der Verf. »um eine individuelle Ausgestaltung eines Bildmusters« (S. 16). Von der ursprünglich etwa 1,30 m hohen Figur eines Knaben, den links eine »kleine Begleitfigur« und rechts eine »Wildkatze« flankiert haben, existieren Wiederholungen in Agnano und im Museo Torlonia in Rom. Der Eindruck einer stärkeren Biegung und Drehung des Torsos in Rom, die als Unterschied zu Kat. 184 herausgestrichen werden, beruht auf dem Aufnahmewinkel und der falschen Aufstellung des lediglich in der Publikation von Carlo Lodovico Visconti von 1884 vorgelegten Stücks. Aussagen über die angeblich unterschiedliche Armhaltung erscheinen angesichts des Erhaltungszustandes gewagt: Darüber, wie weit der rechte Oberarm vom Körper entfernt gehalten wurde, informiert lediglich die besser erhaltene Statue in Agnano, deren Ellenbogen mittels eines Stegs mit dem Rumpf verbunden war. Vertrauen verdient diese Haltung deswegen, weil sich an derselben Stelle an der Hüfte der Statue in Algier ebenfalls die Spur eines Verbindungssteigs erhalten hat. Die Form der Bruchstelle schließt übrigens einen am Körper anliegenden Ellenbogen aus, wie ihn die Verfasserin S. 15 annimmt. Eine tatsächliche Abweichung stellen in Agnano allerdings die Flügel des kindlichen Begleiters und das Fehlen des Panthers dar. (Ob dieser beim Stück im Museo Torlonia vorhanden war, bleibt ungewiss; es muss jedenfalls damit gerechnet werden, dass es sich bei dem Tier in Algier um eine Zutat des antoninischen Kopisten handelt.) Ansonsten stimmen die drei Werke in der Haltung und Gewanddrapierung des heranwachsenden Knaben überein – selbst die am Hals rechts herabfallende Locke kehrt bei allen wieder – sowie in der Komposition mit dem Kleinkind, das dem stützenden Baumstamm vorgeblendet seinen rechten Arm nach oben, dem Begleiter entgegen streckte. Das lässt doch mit einiger Sicherheit annehmen, dass hinter der Gruppe mehr als ein Bildmuster steht; vielmehr wird man davon ausgehen dürfen, dass mit den drei Repliken die Kerngruppe nach einem Entwurf wohl des späten Hellenismus fassbar wird. Dieser hat ganz offensichtlich auf römische Kopisten anregend gewirkt: Auf dieselbe Vorlage geht fraglos die von der Autorin erwähnte Gruppe im Louvre zurück (Anm. 12), in der die Hauptfigur und ihr kindlicher Begleiter jeweils durch kleine Hörnchen und das Pedum zu Panfiguren umgestaltet wurden. Der jugendliche Gott trägt als Schultermäntelchen ein Fell, das ähnlich über dem linken

Unterarm liegt wie bei dem ebenfalls in den Zusammenhang gehörigen Ganymed im Konservatorenpalast (LIMC IV [1988] 155 Nr. 4 mit Abb. s. v. Ganymedes [H. Sichtermann]; Verf. im Cherchekatalog II 67 f. Kat. 107 Beil. 30 b). Auch der Mundschenk des Zeus trug in seiner Linken ein Pedum, wie es ebenfalls für die Figur in Agnano rekonstruiert wird: Dort weisen mehrere Bruchstellen am linken Oberarm darauf hin, dass die Hand einen länglichen, nach oben weisenden Gegenstand gehalten hat, der ganz ähnlich wie beim Pan im Louvre bis an die Schulter hinaufgereicht haben muss. Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass sich auf dem Stoffbausch über der linken Schulter der Statue in Algier ebenfalls der Rest eines Stegansatzes befindet (S. 15). Bei der Deutung der Gruppe müsste dies berücksichtigt werden.

Die erneute Rezension der Repliken des Dornausziehers (unter Kat. 188) bestätigt, dass diese von einem einzigen Entwurf abhängen (vgl. dazu schon P. Zanker, *Klassizistische Statuen* [Mainz 1974] 71 ff.). Dem Zeitgeschmack des mittleren zweiten Jahrhunderts n. Chr. entspricht die fülligere Körpergestaltung bei den Wiederholungen in Cherchel und Berlin, während die Stücke im Konservatorenpalast und in London die knapperen und schlankeren Formen der frühen Kaiserzeit aufweisen. Diese unterschiedliche Modellierung bewegt sich im Rahmen dessen, was auch sonst innerhalb einer Replikenreihe beobachtet werden kann. Die von Amedick formulierte Feststellung, »dass die Bildhauer ihr gemeinsames Vorbild jeweils selbständig interpretierten und entsprechend variierten« (S. 21), kommt der Praxis des Kopistenwesens zweifellos sehr viel näher als die Vorstellung eines ausschließlich mit »Konzepten« operierenden Werkstattbetriebs. Interessanterweise wurde auch an dem Dornauszieher in Cherchel von dem Kopisten das zugrundeliegende Urbild in seiner Neigung verändert: Er ist leicht nach vorne gekippt, so dass der sich dadurch ergebende Spalt unter der rechten Ferse durch stehengelassene Marmorasse ausgeglichen werden musste. Obgleich die Statue darüber hinaus durch die Zufügung eines Hundes erweitert wurde (vgl. Textabb. S. 21), ist sie dennoch der direkten Überlieferung der hellenistischen Vorlage zuzurechnen – die auch in diesem Falle schon bald nach ihrer Entstehung im späten dritten Jahrhundert v. Chr. Anreiz zu mannigfaltigen Variationen und Umgestaltungen geboten zu haben scheint. Eine solche Variation zum Thema des Dornausziehers stellt Kat. 190 dar: ein Satyr zupft einem auf dem Fell gelagerten Pan den Stachel aus dem Huf. Als solche stellt sie ein Einzelstück dar, das sich kompositorisch gut mit den sogenannten einansichtigen Gruppen vergleichen lässt. Deswegen wird von Rita Amedick der Entwurf für das in antoninischer Zeit entstandene Werk in Cherchel in den späten Hellenismus gesetzt.

Einansichtig sind auch Kat. 191 und 192, welche die in mehreren »nahezu maßgleichen« Repliken überlieferte Gruppe von Hermaphrodit und Satyr wiederholen. Dagmar Grassinger kann ermitteln, dass nicht nur die Satyrköpfe Berlin und Torlonia 157 ergänzt sind,

sondern auch dass derjenige von Torlonia 151 nicht zugehörig ist. Die Ergänzungen der beiden römischen Gruppen hatten dazu geführt, dass der Gruppe in Cherchel beziehungsweise Algier ein inzwischen verschollener bärtiger Kopf aus den Westthermen der Stadt zugewiesen wurde. Dieser Vorschlag erübrigt sich nun, und das Aussehen des Satyrkopfes bleibt ungewiss, anders als noch von Adrian Stähli angenommen (Die Verweigerung der Lüste [Berlin 1999] 381). Kat. 191 macht aber deutlich, dass er vom Hermaphroditen abgewandt war, wie dies die Textabbildung 1 veranschaulicht.

Drei Repliken des Satyrs mit der Querflöte (Kat. 204–2006) setzen die Reihe der Kopien nach hellenistischen Werken fort; die Schöpfung scheint sich besonderer Beliebtheit erfreut zu haben, denn es sind über fünfzig Wiederholungen nachgewiesen. Für die »kritische Untersuchung der einzelnen Repliken und die Rekonstruktion des Originals« wird auf die oben genannte Dissertation von Zimmermann verwiesen (S. 48 Anm. 3); ein Zusammenfassung dieser Recensio wäre freilich an dieser Stelle willkommen. Es wird aber dennoch nachvollziehbar, dass an der zu den qualitativsten Werken des Museums zählenden Statue Kat. 206 der virtuose Kopist eine Reihe von subtilen Abwandlungen vorgenommen hat; er veränderte unter anderem auch die Stellung der Füße, an der anscheinend auch sonst gern herumexperimentiert wurde (vgl. S. 47 zu der Statue im Louvre MA 594, deren »diagonal in die Tiefe führende Räumlichkeit« in Beilage 17 durch Aufnahme schräg von unten eine deutliche Steigerung erfahren hat).

Der erotische Charakter, der vor allem auf der Rückseite von Kat. 206 in Erscheinung tritt, wird bei dem Satyrn mit dem Schweinsfell noch gesteigert. Die Repliken tragen ein Ziegenfell (Kat. 207) beziehungsweise eine Pardalis (Kat. 208), doch wird für das Urbild der Überlieferung dem Schweinsfell, das die meisten der Wiederholungen aufweisen, der Vorzug zu geben sein. Den Versuch, das Vorbild mit Hilfe von Gipsabgüssen aus dem Vatikan und aus Kassel zu rekonstruieren, dokumentiert inzwischen der Ausstellungskatalog *Die zweite Haut. Panther-, Wolfs- und Ferkelfell im Bild des Satyrn*, Ausst. München 2005, 36 ff. Dort wird ausführlich die sexuelle Konnotation des Schweinsfells behandelt.

Unter die »Nicht benennbare Figuren« ist im Teil C der Kopf Kat. 256 aufgenommen, dessen Benennung als Juba I. die Verf. bereits in einem Aufsatz (Jahrb. DAI 116, 2001, 277 ff.) in Abrede gestellt hatte. Die Asymmetrien in der Frisurwiedergabe und im Gesicht lassen erkennen, dass der Kopf nach rechts gedreht war und auf Taf. 68 a in der richtigen Ansichtsseite wiedergegeben ist. Unverständlich erscheint es dagegen, wenn an der nur grob bearbeiteten Rückseite eine schräg durch den Nacken verlaufende Fläche als Anhaltspunkt für die Neigung des Kopfes nach vorne genommen wird (vgl. dazu Taf. 68 b). Der Fortsatz, der sich im Nacken rechts unmittelbar unter dem Lockenrand befindet (die Abbildung der rechten Profilseite fehlt; vgl. dafür K. de

Kersaoun, Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains I [Paris 1986] 120f. Nr. 54), spricht wohl eher dafür, dass der Kopf ehemals mittels eines heute weggebrochenen Einsatzkegels – bei der Beschreibung des Erhaltungszustandes heißt es: »Nacken und Hals sind schräg gebrochen« – in eine Statue oder Herme eingesetzt war; eine Vorstellung von dessen Form könnte die Kybele aus dem ersten Katalogband zu Cherchel Nr. 56 Taf. 82 vermitteln (s. auch ebenda Nr. 1 Taf. 1–3 a). Eine aufrechte Kopfhaltung empfiehlt sich auch angesichts des Haarfalls: die langen, dicht gedrehten Korkenzieherlocken weisen bei der postulierten Neigung nicht senkrecht nach unten, sondern schräg nach hinten.

Die bereits in der Erstpublikation durch Victor Waille vertretene und von Klaus Fittschen untermauerte Identifizierung des Kopfes als Juba I. ist nach Meinung der Verfasserin nicht aufrecht zu erhalten. Ihre Feststellung »Eine eindeutige, unverwechselbare Übereinstimmung zwischen Münzen und Marmorkopf besteht nicht«, basiert auf den Ausführungen im genannten Aufsatz. Dort wird vor allem daran Anstoß genommen, dass Fittschen in Gesicht und Bart des Kopfes eine Stilisierung in der Art spätklassischer Götter erkennt, die auf den Münzen Jubas nicht vorhanden sei. Dies soll die Gegenüberstellung des in unglückliche Schrägstellung gebrachten linken Profils – Wiederum fehlt das für den Münzvergleich geeignetere rechte Profil! – mit einem Denar des Königs belegen (Jahrb. DAI 116, 2001, Abb. 2 und 3). Die Durchsicht der Münzprägungen lässt allerdings den Verdacht aufkommen, dass die Autorin absichtlich eine pathetische Version ausgewählt hat, auf der der Bart nach einheimischer Tradition besonders stark hervortritt und spitz zuläuft. In der Regel zeigen die Münzen einen glatten, langgesträhten Bart und eine beruhigte Physiognomie (vgl. z. B. N. Franken, Jahrb. DAI 114, 1999, 143 Abb. 11; G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans II* [London 1971] Nr. 472 a; dies., *The Portraits of the Greeks III* [London 1965] Abb. 2004; J. M. C. Toynbee, *Roman Historical Portraits* [London 1978] 91 Abb. 148), die ganz übereinstimmend auf der von der Autorin nicht erwähnten Glaspaste in Würzburg (E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I* [München 1986] 75 Nr. 72 Taf. 17), aber auch auf den Gemmen in der Bibliothèque Nationale (Richter, *Engraved Gems a. a. O. I* [1968] Nr. 668 und II [1971] Nr. 472 = K. Fittschen in: *Die Numider*. Ausst. Bonn 1979/80, 210 Abb. 125 = D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* [Oxford 1999] Nr. 130 Taf. 23) und in der Sammlung Velay (Richter, *Engraved Gems a. a. O. II* Nr. 473) vorkommt und durchaus an spätklassische Götterbilder denken lässt. Fittschens Schlussfolgerung, wonach das durch Münzen und geschnittene Steine überlieferte Porträt Jubas (Unbeachtet dabei ein provinzielles Relief aus Chemtoui, das ebenfalls mit guten Gründen auf den Numiderkönig bezogen wird, vgl. zuletzt F. Bertrand, *Ant. Africaines* 22, 1986, 57 ff.) und der rundplastische Kopf mit Binde im Louvre auf ein gemeinsames Urbild zurückzuführen seien, er-

scheint somit gut begründet und daher überzeugend. Wenig plausibel dagegen der Vorschlag der Verfasserin, in Kat. 256 den ikonographisch nicht recht fassbaren mauretanischen Gott Deus Maurus zu erkennen. Auch die stilistischen Vergleiche mit Werken hadrianischer Zeit (Kat. 111 und 115 sowie dem Porträt Kat. 302 aus dem noch nicht erschienenem vierten Band der Cherpel publikation, vgl. dazu auch Jahrb. DAI a. a. O. 285 ff.) sind nicht geeignet, eine so späte Datierung für das Porträt zu begründen. Erstaunlicherweise wird übersehen, dass der in die Königszeit datierte Hermentkopf Kat. 212 eine frappante Parallele bildet (vgl. die Augenbildung und die charakteristische Bohrtechnik sowohl an den Spirallocken, als auch am Nackenhaar des Hermentkopfes [Taf. 44 d] und dem Bart des Porträts [Taf. 68 b]), und dieser wiederum aufs engste übereinght mit dem Porträt Jubas II. (Kat. 79; vgl. K. Fittschen, *Madrider Mitt.* 15, 1974, Taf. 21 a und b; Verf., *Arch. Anz.* 2002, 99 ff. Abb. 2). Anschließen lassen sich das Bildnis der Kleopatra VII. in Cherchel (Fittschen a. a. O. Taf. 31 c und d; R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* [Oxford 1988] Taf. 45 Nr. 69; Verf., *Arch. Anz.* a. a. O. Abb. 1) und schließlich die kolossalen Köpfe Kat. 118–123, die vermutlich den Palast Jubas II. schmückten. Man wird hinter diesen Schöpfungen dieselbe Werkstatt vermuten dürfen (vgl. dazu auch H. Herdejürgen, *AntK* 44, 2001, 25 f.), der offenbar auch die Ausführung von Ahnenporträts (s. dazu K. Fittschen in: N. Bonacasa – A. Di Vita [Hrsg.], *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani I* [Rom 1983] 165 ff.; vgl. Smith, *Royal Portraits a. a. O.* 98. 106. 140; D. W. Roller, *The World of Juba II. and Kleopatra Selene* [New York 2003] 30. 138 f.) anvertraut wurde. Der Kopf Kat. 256 muss deswegen als derjenige des Vaters des mauretanischen Königs Juba II. Teil der damals entstandenen »Ahnengalerie« gewesen sein, deren Existenz von Landwehr allem Anschein nach aber angezweifelt wird (s. Jahrb. DAI a. a. O. 281 Anm. 25); man darf gespannt sein, was sie – wie angekündigt – im vierten Band dagegen einzuwenden hat.

Ein Glanzstück unter den Funden aus Cherchel ist auch das heute im Louvre aufbewahrte Schmuckrelief Kat. 269, zu dem es, ebenfalls im Louvre, eine aus einer Florentiner Sammlung stammende Replik gibt (Beil. 31 b und d; 32 a; Textabb. 2). Eine mit Chiton und Mantel bekleidete weibliche Gestalt lehnt auf einem großen Prunkgefäß, dessen Körper figurlich verziert ist. Rechts davon hat sich am Bruchrand beider Reliefs ein Globus erhalten, der für die am häufigsten ausgesprochene Deutung der Frau als die Muse Urania ausschlaggebend war. Dem schließt sich die Verfasserin an, obgleich sie einräumen muss: »Eine Urania, die der auf den Schmuckreliefs ähnlich wäre, gibt es bislang aus der spätrepublikanischen und augusteischen Zeit nicht«. Der Vergleich mit einem Sarkophag aus Civita Castellana rechtfertigt jedoch die Benennung (S. 97 f.).

Das Prunkgefäß und seine Dekoration werden ausführlich besprochen und die dritte Wiederholung des

Kraters auf einem Silberbecher aus dem Schatz von Berthouville mit einbezogen. Übereinstimmend kehren darauf eine Raubszene und ein »Mann in Rückenansicht« wieder. Für die Gruppe eines weit ausschreitenden Mannes, der eine nackte weibliche Gestalt davonträgt, wurde meist der Leukippidenraub vorgeschlagen. Wegen der Nacktheit der Frau sei diese Deutung jedoch abzulehnen, ebenso der Bezug auf Cassandra: »für eine Interpretation [des frevlerischen Frauenraubes] fehlen bislang konkrete Anhaltspunkte« (S. 97). Offen lässt die Autorin auch die Benennung des Mannes rechts davon. Das »spitze, lang herabfallende Gebilde« auf dem Relief in Cherchel (S. 100 Anm. 36) ist, wie schon Theodor Schreiber richtig sieht, zweifellos ein Gewand zu interpretieren, und zwar als die lange Chlamys, die bei dem auf Kresilas zurückgeführten Diomedes (s. dazu die Rezension zum zweiten Band der Chercchellpublikation in *Bonner Jahrb.* 201, 2001, 582 f.) in breiten Zickzackfalten von der linken Schulter bis an die Wade des zurückgesetzten linken Beines herabfällt. Neben der Ponderation stimmen auch die Kopf- und Armhaltung mit dem großplastischen Vorbild überein, und zu allem Überflus trägt die Figur auf dem Relief in Florenz auch noch das Palladion in dem angewinkelten und zurückgenommenen linken Arm (die Ritzlinien als dessen archaische Gestalt »anzusehen«, ist ziemlich eindeutig und nicht nur »möglich«, wie die Verfasserin Anm. 36 schreibt). Das Palladion hatte die Verfasserin allerdings dem Urbild abgesprochen, ebenso wie das Schwert in der Rechten (so im zweiten Band *Kat.* 79 und 80; vgl. *Jahrb. DAI* 107, 1992, 103 ff. bes. 116 ff.). Auf dem Gefäß des Silberbechers von Berthouville ist auf Tafel 10 bei E. Babelon, *Le trésor d'argenterie de Berthouville* (1916) aber deutlich zu sehen, dass die nackte männliche Gestalt in ihrem linken Arm nicht nur das Palladion mit dem Speer in dem gewinkelt angehobenen Arm trägt, sondern auch ein aufwärts gerichtetes Schwert in der Rechten, ganz so, wie dies die Nachklänge des *Opus nobile* in der Vasenmalerei, den Münzen und Gemmen sowie anderen Medien überliefern (vgl. dazu *Rez.*, *Bonner Jahrb.* 201 a. a. O. 583). Über die Benennung der Figur auf den Prunkgefäßen kann somit kein Zweifel bestehen, ebenso wenig wie über die Deutung des zugrundeliegenden Urbilds, zu dem diese Attribute gehört haben müssen.

Wie bei Prachtgefäßen häufig, wurde für die figürliche Dekoration des dargestellten Kraters auf ein klassisches Vorbild zurückgegriffen (D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* [Mainz 1991] 53 ff.). Die ikonographische Herleitung der Raubszene hingegen stellt vor Probleme: Die Ähnlichkeit mit dem Leukippidenraub ist unübersehbar, doch wird man durch Diomedes auf einen Darstellungsinhalt geführt, der – dem trojanischen Sagenkreis entnommen – eher an Cassandra denken lässt. Zwar wird bei Vergil geschildert, wie Aias die Seherin vom Kultbild der Athena wegriß (»Siehe, da schleppte man fort die Jungfrau, Priamus' Tochter, flatternden Haars, Cassandra hinweg vom Altare Minervas« [Verg. *Aen.* 2, 404–405]), doch fand diese Version

keinen entsprechenden Niederschlag in der bildlichen Überlieferung. Auch wenn sich die Raubgruppe einer Deutung hartnäckig widersetzt, so scheint das Prachtgefäß für die Interpretation des Reliefbildes doch eine Schlüsselrolle zu spielen. Schon wegen der bis auf wenige kleine Details übereinstimmenden dreifachen Wiederkehr des Dekors muss ihm mehr als die Funktion einer bloßen Stütze zugekommen sein – es muss zum Verständnis des Wesens der darauf gelehnten Figur beigetragen haben. Für Urania erscheint ein mit Sagenstoff verziertes Metallgefäß als Attribut kaum erklärbar. Auch stellt sich bei dieser von der Forschung bevorzugten Deutung die Frage, welchen Gegenstand die Figur dann in der Linken gehalten haben könnte: Die Bruchstelle auf dem Hals des Kraters belegt eindeutig dessen ehemalige Existenz. In der Rechten wird der Radius ergänzt, mit dem die Muse auf den an der Bruchkante erhaltenen Globus gewiesen haben soll. »Die nach rechts hin offene Komposition« und die Betonung der linken Bildhälfte lassen nach Meinung Landwehrs aber »auf eine mögliche Erweiterung des Schmuckreliefs ... schließen« (S. 98). Diese Beobachtung möchte ich aufgreifen und vorschlagen, den Globus mit einer rechts folgenden Figur, nämlich der dort anschließenden Urania zu verbinden. Dies nicht nur wegen der Schwierigkeit, die das anzunehmende Attribut in der Linken der erhaltenen Frauengestalt bereitet, sondern auch, weil ein langer Radius, quer über die Darstellung auf dem Gefäß verlaufend, diese gleichsam entwerten würde. Ein kurzer Griffel, der etwa in Schulterhöhe endete und die Szenen sichtbar ließe, erscheint plausibler. Dies hätte zur Folge, dass in der Linken der somit als die Muse Klio ausgewiesenen Frau eine Buchrolle zu ergänzen wäre. Darüber hinaus wären damit die Bedenken hinsichtlich der für Urania singulären Ikonographie aus dem Wege geräumt, denn anders als für diese können für die Muse der Geschichte Parallelen angeführt werden. Durch die Beischrift gesichert erscheint sie auf einem Mosaik aus der Villa von Baccano (*LIMC* VII [1994] 1014 Nr. 3 mit Abb. s. v. *Musae* [J. Lancha]): In lässiger Haltung und mit überschlagenen Beinen lehnt sie an einem Pfeiler, in der aufgestützten Linken das Diptychon haltend, auf das sie mit dem Griffel zeigt. Wie die weibliche Gestalt auf den Reliefs ist sie in Dreiviertelansicht wiedergegeben, ihr rechter Arm quer vor dem Körper geführt, und auch der gegürtete Chiton sowie der Verlauf des Mantels stimmen überein; den aphrodisischen Zug, der an den Relieffiguren durch die üppigen Formen und den durchscheinenden Stoff zum Ausdruck gebracht wird, betont das von der Schulter herab gegliederte Gewand. Anschließen lassen sich die in denselben ikonographischen Zusammenhang gehörenden Darstellungen der Klio auf Sarkophagen (M. Wegner, *Die Musensarkophage*. Die antiken Sarkophagreliefs V 3 [Berlin 1966] 20 Nr. 36 Taf. 31 b; 75 f. Nr. 196 Taf. 72 und 74 a; vgl. L. Paduano Faedo in: *ANRW* II 12, 2 [Berlin und New York 1981] Tab. 8) und in der Malerei (vgl. A. De Simone – S. C. Nappo [Hrsg.], ... *Mitis Sarni opes* [Neapel 2000] Abb. S. 34).

Auf den beiden Schmuckreliefs im Louvre weist die Muse der Geschichte auf die Exzerpte aus dem Mythos um Troja; zum Zeitpunkt der Entstehung des zugrunde liegenden Urbilds könnten diese durchaus im Sinne einer aitiologischen Ausdeutung der Prinzipatsideologie verstanden worden sein (vgl. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* [München 2003] 210 f.).

Die Feststellung der Verfasserin, im dritten Band der Skulpturen von *Caesarea Mauretaniae* hätten wir es »bis auf wenige Ausnahmen ... mit genuin römischen Werken zu tun« (S. XVI), bedarf nach dem oben Gesagten zweifellos einer Relativierung. Das darin publizierte Material gliedert sich vielmehr in Werke, die sich als Wiederholungen nach bestimmten griechischen

oder römischen Originalen erweisen, und solche, die eine allgemeine Vorstellung von einer Gottheit vermitteln, die verschiedenen Aspekte ihres Wesens oder die für sie charakteristischen Aktionen veranschaulichen, ohne dabei auf ein konkretes Vorbild zurückgeführt werden zu können. Angesichts des Gestaltungsspektrums dieser römischen Skulpturen stellt sich die Frage, ob eine scharf umrissene Kategorisierung und damit eine Festlegung auf ein entsprechendes terminologisches Gerüst im Sinne Georg Lippolds überhaupt möglich und nötig ist.

München

Michaela Fuchs