

STEFAN LEHMANN

Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen aus Serdica in Thrakien

Das Archäologische Nationalmuseum Sofia bewahrt ein Relief auf, das im Jahre 1920 in der bulgarischen Hauptstadt selbst ausgegraben wurde (Abb. 1; 2)¹. Die Marmorplatte mißt 77 cm in der Breite, 59 cm in der Höhe und ist etwa 2,5 cm dick. Sie ist im jetzigen Zustand aus 23 Fragmenten zusammengesetzt; ein Stück in der Mitte sowie die beiden oberen Ecken sind ergänzt. Da der Zweck des antiken Gebäudes, in dem das Relief gefunden wurde, unklar ist, bieten Fundort und -lage keine Anhaltspunkte bei der Bestimmung der Aufstellung und Funktion (Abb. 3)².

Seit Ivan Velkov den Fund 1921 veröffentlichte und eine erste Datierung und Deutung gab, ist unser Reliefbild eine beliebte Illustration für das antike Zirkuswesen und dessen Tierwelt geworden. Auch in der Forschungsliteratur, die sich mit der antiken Geschichte Bulgariens und der dortigen Kunst beschäftigt, ist es oft erwähnt und abgebildet³. Und doch fehlt bislang eine umfassende Untersuchung vor allem seiner stilistischen und ikonographischen Probleme; dies liegt allerdings nicht zuletzt an der

Vorbemerkung: Für Hilfe, Rat und Unterstützung danke ich J. Dresken (Rom), B. Fischer (Marbach), H. Gabelmann (Bonn), T. Hölscher, U. Kreilinger (Heidelberg), E. Lane (Columbia/Missouri), W. Raeck (München), D. Salzmann (Bonn), D. Stutzinger (Frankfurt) sowie für briefliche Auskunft F. Naumann (Köln).

¹ Archäologisches Nationalmuseum Sofia Inv. Nr. 5926.

² VELKOV 20 ff. ('... in der Nähe der Kirche Sveta Nedelia, in den Ruinen eines antiken Gebäudes, ...'); R. F. HODDINOTT, *Bulgaria in Antiquity* (1975) 175 f. Hier wird das Gebäude, in dem das Relief gefunden wurde, als 'Praetorium' bezeichnet.

³ G. JENNISON, *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* (1937) Taf. nach S. 70; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater* (1961) 421 ff.; TOYNBEE 88 ff.; J. IRMSCHER, *Antike und Mittelalter in Bulgarien* (1960) Taf. 4 Abb. 2; I. VENEDIKOV-TODOROV, *Monuments des Terres Bulgares. Préhistoire – Antiquité* (o. J.) 152 ff. Nr. 165 Taf. 165; HODDINOTT a. a. O. 175 f. Abb. 114; *Kunstschätze in Bulgarischen Museen und Klöstern. Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen* (1964) Nr. 171 Abb. 171; *Bulgarien – 7000 Jahre Kunst und Kultur in Sofia. Ausst.-Kat. Schloß Schallaburg* (1979) 119 Nr. 169 Abb. 16; D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 277 f. Abb. 108; M. J. VERMASEREN in: *Festschr. A. Garcia y Bellido* 4 (1979) 9 ff. Abb. 5; *CCCA VI* (1989) 100 Nr. 341 Taf. 86.

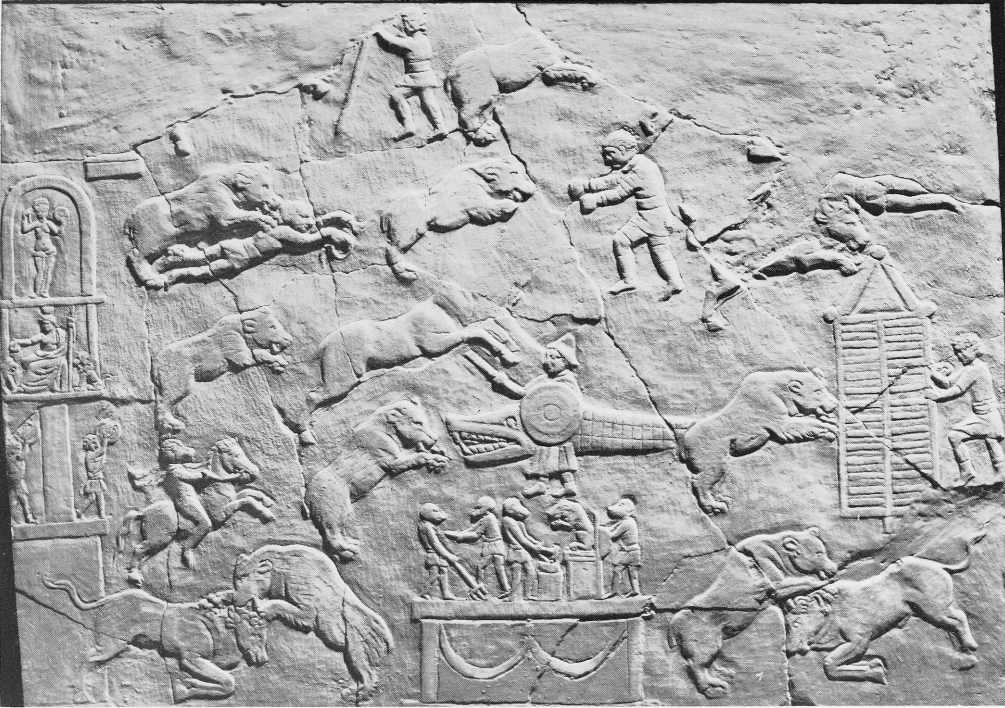


1 Relief mit Zirkusspielen. Sofia, Archäologisches Nationalmuseum.

bisherigen Einzigartigkeit des Werks, seiner Provenienz und am Mangel von Werken derselben Gattung.

Auf dem Relief sind – unregelmäßig gestaffelt und in fünf verschiedenen Zonen angeordnet – Szenen der Tierhetze (*venatio*) und eine Theateraufführung dargestellt⁴. In der Mitte der ersten Zone befindet sich ein mit Girlanden geschmücktes bühnenartiges Podium, auf dem vier Schauspieler und ein kleiner Bär agieren. Die Mimen sind kleiner als die Kämpfer in der Arena und tragen Tiermasken. Die beiden linken Schauspieler sind einander zugewandt; der eine hält einen gesenkten Dreizack, sein Gegenüber bedroht ihn wohl mit einem kurzen Schwert. Die beiden anderen Maskierten befinden sich vor und hinter, d. h. links und rechts von einem Stuhl mit Rückenlehne, auf dem der kleine, sich anscheinend die Tatzen leckende Bär hockt. Der eine Darsteller steht dem Bären gegenüber und schlägt mit einem Hammer auf einen vor ihm stehenden Amboß; der Schauspieler hinter dem Tier hält einen runden Gegenstand – vielleicht einen Schild oder ein Tympanon –, auf den er zu schlagen scheint. Wie seine Schauspielerkollegen ist er mit einem kurzen gegürteten Gewand

⁴ Das Wort bedeutet zwar ursprünglich Jagd, ist aber auf die verschiedenen Formen des Tierkampfes übertragen worden. Es unterscheidet nicht zwischen dem Kampf Mensch gegen Tier und Tier gegen Tier. Zu Tierkämpfen: FRIEDLÄNDER II 77 ff.; HÖNLE-HENZE 66 ff.; K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa* (1978) 65 ff.; J. AYMARD, *Essay sur les chasses romaines* (1951) 74 ff.



2 Gipsabguß von Abb. 1. Rom, Museo della Civiltà Romana.

bekleidet. Ihre angelegten Masken tragen affenähnliche Züge⁵. Die Bühne bildet auf der Grundlinie die Achse für zwei symmetrisch aufeinander bezogene, deutlich größere Tierkampfgruppen. Jeweils ein auf den Hinterbeinen stehender Bär hat mit seinen Vordertatzen einen Stier niedergezwungen und beißt ihn in den Nacken.

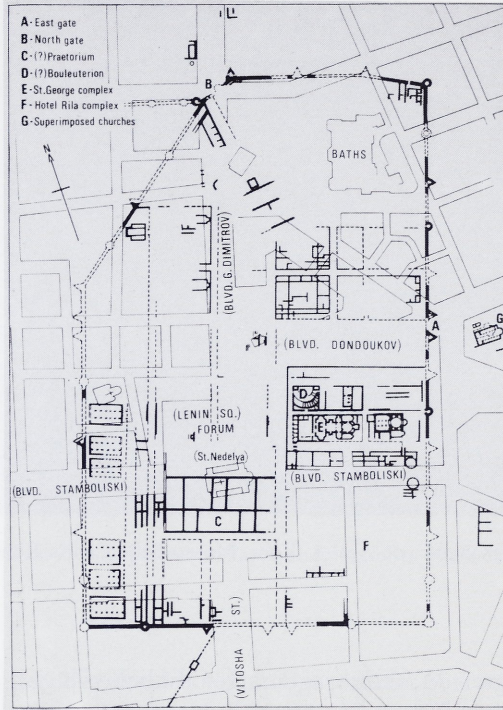
In der zweiten Zone sprengt ein Pferd von links nach rechts. Sein Reiter, dessen Gewand frei nach hinten flattert, trägt ebenfalls eine Affenmaske, ist aber größer als die Figuren auf der Bühne⁶. Möglicherweise soll er ein Tier in die Mitte der Arena treiben, denn vor ihm trottet ein Bär auf ein Krokodil zu, das drohend seinen Rachen aufgerissen hat. Die Haut des in der Arena selten gezeigten Reptils ist zu kleinen ornamentalen Vierecken stilisiert; das zottige Fell des Bären wirkt dagegen wirklichkeitsnäher. Ob es sich bei diesem Krokodil bloß um eine 'Holzattrappe' handelt – so Toynbee⁷ –, kann allein von dieser Darstellung her nicht entschieden werden. Vor

⁵ VELKOV 30 f.; TOYNBEE 51 f. In der Literatur überwiegend als hundeköpfig bezeichnet. TOYNBEE a. a. O. unentschieden. Anders HÖNLE-HENZE a. a. O.; sie deuten die Gruppe und den Reiter mit Maske als dressierte Affen. Die Dressur von Affen war zwar beliebt (vgl. AEL. 5,26), doch wird die Verkleidung von Menschen im folgenden wahrscheinlich gemacht.

⁶ In ihm einen maskierten Attis zu sehen, ist eher unwahrscheinlich, da er als maskierter Reiter ikonographisch nicht belegt ist. Vgl. LIMC III (1986) s. v. Attis Nr. 287; 288; 297–303 (M. J. VERMASEREN u. M. B. DE BOER).

⁷ TOYNBEE 90 f. Ein Hinweis auf andersartige Attrappen ist auf dem Areobindus-Diptychon zu finden

dem Krokodil, im Zentrum des Geschehens unmittelbar über dem Podium, steht eine große männliche Figur. Sie trägt ein langes Gewand, Stiefel, einen Schild und eine weiche Mütze. In der vorgestreckten Rechten hält sie einen stabähnlichen Gegenstand, an dem zwei Flügel angebracht sind; es könnte sich dabei um ein unserer Holzrassel vergleichbares Lärminstrument handeln. Seine zentrale Stellung weist ihm



3 Serdica, Stadtplan, Gebäudekomplex C.

inhaltlich eine besondere Rolle in der Arena zu; dementsprechend hat Velkov diese Figur auch als 'Zirkusmeister' bezeichnet⁸. Rechts von ihm springt ein Bär gegen ein vierflügeliges Drehgatter, das durch einen Pfosten im Arenaboden verankert ist. Der bestiarius – oder besser ursarius, wie man den mit Waffen, Schlingen, Netzen oder anderen Gegenständen gegen Bären kämpfenden Mann auch nennt – hält in seiner Rechten eine Schlinge oder ein Lasso und hat hinter diesem Gatter Zuflucht gesucht⁹.

(s. VOLBACH Nr. 11 Taf. 5), wo sie einerseits zur Aufstachelung der Tiere dienen, zum anderen als Zuflucht für die Kämpfer benutzt wurden (z. B. als Fluchtkorb). Zu Krokodilen in der Arena: TOYNBEE 211 ff. Von der Anwesenheit eines Krokodils auf die Existenz eines Wasserbeckens zu schließen, ist zu vage. vgl. HÖNLE-HENZE 104 f. Daß Krokodile in der Arena gezeigt wurden, belegt SYMM. epist. 2,46; 4,12; 7,121; 9,141.

⁸ VELKOV 30; CONST. PORPHYR. de caerim. 1, 83 p. 381 belegt für die Spiele in Byzanz einen Spielmeister für das 6. Jahrh. – Der Rundschild als Jagdwaffe findet sich in der Szene mit der Bärenjagd auf der Meerstadtplatte aus dem Silberschatz von Kaiseraugst: Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst. Basler Beitr. zur Ur- u. Frühgesch. 9 (1984) 220 f. Anm. 39; 224 f.

⁹ An eine Art Maulkorb ist hier nicht zu denken. Diptychen in Paris und Zürich: VOLBACH Nr. 21 Taf. 9 und Nr. 8 Taf. 4. – Drehgatter auf sog. Kontorniaten: A. u. E. ALFÖLDI, Die Kontorniat-Medaillons.

In der dritten Zone verfolgt ein Bär ein vor ihm fliehendes Huftier, das man wegen seines Stummelschwanzes und des langen Halses als Hirsch oder Antilope ansprechen kann¹⁰. In der vierten Zone wird ein Bär gezeigt, der einen ursarius zu Fall gebracht hat und sich gerade auf ihn stürzen will. Deutlich zu erkennen sind eine Schlinge und ein weiterer Gegenstand, vielleicht ein Tuch (*mappa*), die das auf dem Bauch liegende Opfer in seinen ausgestreckten Händen hält. Die Schlinge sollte er eigentlich dem Bären um das Maul legen, wofür jetzt kaum noch Zeit sein dürfte. Rechts von dieser Szene ist ein weiterer Bär zu sehen, dessen Gegner mit *balteus* und Wickelgamaschen (*fasciae*) bekleidet ist. Dieser hat kurzgeschorenes Haar, nur am Hinterkopf erkennen wir eine Haarlocke, den *cirrus*. Diese Frisur unterscheidet ihn deutlich von den anderen Kämpfern und weist ihn ikonographisch als Schwerathleten aus¹¹. Seine Hände und Arme sind bis zur Schulter bandagiert, in den Fäusten hält er Schlagringe (*caestus*), die für den Bärenkampf gut geeignet scheinen, da sie gegen die scharfen Krallen Schutz bieten und die Wirkung der Schläge erhöhen¹². Es ist nicht zu erkennen, ob sie, wie für Gladiatorenkämpfe der späten Kaiserzeit überliefert, Metalleinlagen haben. Dieser Boxer kämpft wohl mit dem Ziel, den Bären k. o. zu schlagen. Eine Stelle bei Plinius belegt, daß dieses Unterfangen nicht so aussichtslos gewesen sein kann, wie es auf den ersten Blick scheint¹³. Bemerkenswerterweise ist eine solche Gruppe aus Faustkämpfer und Bär an keinem weiteren Beispiel belegt, lediglich ein Relief in Istanbul stellt Kämpfe von Ringern und Pankratiasten gegen Bären dar¹⁴. Eine stark fragmentierte Gruppe hinter dem Faustkämpfer zeigt einen Stier, über den sich ein Artist hinüberschleudert. Diese Zirkusnummer wiederholt sich in der abschließenden, nur lückenhaft erhaltenen Zone: Der Akrobat schickt sich hier an, mit Hilfe eines Stabes, vergleichbar dem heutigen Stabhochsprung, über einen Stier zu springen, der jetzt allerdings nur noch an seinen Hufen zu erkennen ist¹⁵. Diese Übung (*contomonobolon*) wird in der *Anthologia Graeca* so beschrieben: 'An einem Stabe empor, den flink er zu Boden gestoßen, schwang sich im Sprung ein Mann in die Luft; auf hob sich die Bestie, über sie aber hinweg glitt wendig der Mensch; sie vermochte nicht ihn zu fassen; da jauchzte das Volk ob der Rettung des Mannes' (Übersetzung H. Beckby) (Abb. 19)¹⁶.

Antike Münzen u. geschliffene Steine VI 1 (1976) Nr. 222 Taf. 89,7; DIES., Die Kontorniat-Medaillons. Antike Münzen u. geschliffene Steine VI 2 (1990) 216 Rs. Nr. 207–209; GABELMANN 51 ff. Anders bei HÖNLE-HENZE 104 f., die in dem Drehgatter eine Art Zugang zu den *carceres* sehen. Geschlossene Türflügel sind aber sicher nicht gemeint, da der Tierkämpfer das Gatter umklammert hält, um sich vor dem Bären zu schützen; abgesehen von der sichtbaren Verankerung des Gatters im Boden.

¹⁰ Diptychon in Liverpool: DELBRUECK Nr. 58 Taf. 58; VOLBACH Nr. 59 Taf. 32 – hier ist der mittlere Hirsch sehr ähnlich gestaltet.

¹¹ RE Suppl. IX (1962) 1306 ff. s. v. Pygme (*pugilatus*) (J. JÜTHNER u. E. MEHL). Zur Athletenfrisur s. M. BERGMANN, *Wiss. Zeitschr. d. Humboldt-Univ. Berlin* 2–3, 1982, 146 mit Anm. 36. Ein Kindersarkophag im Vatikan aus dem Ende des 2. Jahrh. n. Chr. zeigt ebenfalls Kämpfer mit dieser Frisur, vgl. H. SICHTERMANN in: DERS. u. G. KOCH, *Röm. Sarkophage. Handbuch d. Archäologie* (1982) 124 f. Abb. 128.

¹² SICHTERMANN a. a. O. Die Athleten auf dem Kindersarkophag tragen eine Faustwehr derselben seltenen Form, die bis zu den Oberarmen gewickelt ist.

¹³ PLIN. nat. hist. 8,130.

¹⁴ L. ROBERT, *Les gladiateurs dans l'Orient grec* (1940) Taf. 24.

¹⁵ DELBRUECK Nr. 12 Taf. 12 und VOLBACH Nr. 11 Taf. 5 und Nr. 17 Taf. 8. Auch auf sog. Kontorniaten: ALFÖLDI a. a. O. (Anm. 9) Nr. 209.

¹⁶ GEORGES, *Lateinisch-deutsches Handwörterbuch* (1879) s. v. *contomonobolon*. *Anth. Graeca* 9,533 (Grie-

Rechts unter der oberen Mitte der Platte hat ein Bär die Hatz umgekehrt und den ursarius in die Flucht geschlagen. Ein Fuß des Flüchtlenden ist noch sichtbar. Rechts und links der Gruppe sind Teile zweier Sockel zu erkennen; an diesen Stellen des Bildfeldes standen wahrscheinlich Statuen. Spuren einer griechischen Inschrift finden sich auf dem kleinen Teil, der in der oberen Mitte der Platte erhalten ist. Es sind Reste dreier Buchstaben, von denen der mittlere möglicherweise ein Sigma oder ein Zeta war.

Die linke Seite des Zirkusreliefs wird durch eigenartige Aufbauten abgeschlossen. Ein hoher Sockel, der an der Unter- und Oberkante mit Schlußprofilen versehen ist, ragt hier vom unteren Rand des Reliefs empor. Auf diesem steht ein Pfeiler, der von zwei Figuren flankiert wird. Beide tragen ein kurzes, gegürtetes Gewand, die Exomis, das die rechte Schulter freiläßt, und Stiefel; auf dem Kopf des Linken ist ein Helm zu erkennen. Die nach rechts gewandten Männer schlagen mit einem kurzen Schwert gegen ihre über die Köpfe erhobenen, runden Schilde, dabei scheinen die zwei tanzend den Pfeiler in ihrer Mitte zu umkreisen. Es handelt sich um Waffentänzer (Pyrrhichisten), die ursprünglich mit dem Mythos der Rhea verbunden waren und als Korybanten, d. h. als Kulddiener der Göttin Kybele zu deuten sind¹⁷.

Der 'Bildstock' zeigt den seit klassischer Zeit gängigen Aufbau griechischer Weihreliefs – Sockel, Pfeiler und Relief –, wie z. B. auf einem Nymphenrelief im Athener Nationalmuseum aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., dem eine Vielzahl weiterer Beispiele an die Seite gestellt werden kann¹⁸. Auch die Form der Reliefplatte mit halbrundem oberen Abschluß und zweizonigem Aufbau findet sich schon an Werken des 4. Jahrhunderts, etwa am Weihrelief der attischen Wäscher¹⁹.

Im unteren Teil des Reliefs ist eine sitzende Figur dargestellt. Sie wird in der Literatur überwiegend als männlich und bärtig, zumeist als Serapis gedeutet, doch zeigt die Photographie nach dem Gipsabguß des Museo della Civiltà Romana (Abb. 2) deutlich ein weibliches Gesicht; zudem treten die Brüste über der hohen Gürtung augenfällig hervor²⁰. Diese Figur stellt Kybele dar, die in einen Mantel gehüllt zwischen zwei sitzenden Löwen – dem heiligen Tier der Göttin – thront. Ihre vorgestreckte Rechte hält eine Patera, die Linke ein Szepter. Der Typus lehnt sich an einen in der römischen

chisch-Deutsch ed. H. BECKBY, 1958): Κοῦρον ἀνὴρ κατέπηξε, δέμας δ' εἰς ἤρα ῥίψας ἰδνώθη προκάρηνος, ἀνεγρομένοιο δ' ὑπερθεν θηρὸς ὑπερκατέβαιναν ἐυστρέπτοισι πόδεσσιν· οὐδὲ λάβεν· λαοὶ δὲ μέγ' ἴαχον, ἔκφυγε δ' ἀνὴρ. Zur Ikonographie des Stabspringers und angreifenden Bären s. ALFÖLDI VI 2 (Anm. 9) 217 Rs. Nr. 211.

¹⁷ RE XI 2 (1921) 2250 ff. s. v. Kybele (SCHWENN); M. J. VERMASEREN in: Festschr. A Garcia y Bellido 4 (1979) 18 f.; andere Deutungen: VELKOV 30 ff.; HODDINOTT a. a. O. (Anm. 2) 175 f. – Zu den Korybanten s. L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo: indagine sulla lanx di Parabiagio* (1983) 24 f.; 65 ff.; 97 f.

¹⁸ J. N. SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum* 2 (1911) 65i Taf. 171.

¹⁹ C. BLÜMEL, *Die griechische Skulptur* 3 (1928) K 87 Taf. 74. Immer wieder wurde bemerkt, daß in der Spätantike Rückgriffe auf die Kunst des 'Hellenismus' erfolgten, wobei mit dem Begriff unkritisch umgegangen wurde. Es mußte zunächst aber diese Affinität zur klassischen und hellenistischen Kunst untersucht werden. Vgl. TH. B. STEVENSON, *Miniature Decoration in the Vatican Vergil. A Study in Late Antique Iconography* (1983); E. KITZINGER, *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 95 ff.; K. WEITZMANN, ebd. 14, 1960, 61 ff.; DERS., *Alte und neue Kunst* 3, 1954, 41 ff.

²⁰ Kunstschatze in Bulgarischen Museen und Klöstern a. a. O. (Anm. 3) Abb. 171; IRMSCHER a. a. O. (Anm. 3) Taf. 4 Abb. 2. Dagegen VERMASEREN a. a. O. 18 (Anm. 17) und CCCA VI (1989) 100 Nr. 341 als Kybele gedeutet.



4 Silberrelief mit thronender Kybele. Thessaloniki, Archäologisches Museum.

Kaiserzeit geläufig an²¹. Allerdings gibt es auch einige Unterschiede. Sind die Statuen der Göttin sonst streng frontal angelegt – dem folgt auch die Frontalansicht des Oberkörpers unserer Figur –, so sind hier die Beine nach ihrer Rechten gewandt und somit in Dreiviertelansicht dargestellt²²; die beiden antithetisch einander gegenüber-sitzenden Löwen werden wiederum in strenger Seitenansicht gezeigt. Und statt der sonst geläufigen Mauerkrone trägt die Göttin hier einen Polos. Der Typus der sitzenden Kybele geht ursprünglich auf ein Kultbild im Metroon der Athener Agora aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurück²³. Die Variante, in der die Göttin ein Szepter statt des Tympanons hält, ist ebenfalls für diese Zeit belegt²⁴. Darstellungen

²¹ HELBIG⁴ I Nr. 604 (H. v. HEINTZE); F. NAUMANN, Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst. *Istanbuler Mitt. Beih.* 28 (1983) passim.

²² Das hängt wohl mit der Schwierigkeit zusammen, frontal Sitzende im Relief nicht ohne unschöne Verkürzungen darstellen zu können. V. K. MÜLLER, *Athen. Mitt.* 43, 1918, 160 f.; G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III* 2 (1936) 54 ff. Nr. 604 Taf. 28; E. v. SALIS, *Jahrb. DAI* 28, 1913, 1 ff.; M. J. VERMASEREN, *Cybele and Attis. The Myth and the Cult* (1977) 1 ff.

²³ NAUMANN a. a. O. 159 ff.

²⁴ Ebd. 188 ff.

der Kybele mit einer Dreivierteldrehung der Beine und einem Szepter in der Linken kennen wir seit der späten Klassik oder dem frühen Hellenismus. Auf einem silbernen Motivplättchen aus Mesembria in Thessaloniki thront die Göttin in diesem Schema (Abb. 4)²⁵. In römischer Zeit finden wir diese Darstellungsform dann vor allem auf Münzen²⁶. Es verwundert, daß in unserem Relief die thronende Kybele zu finden ist, da sich in Zirkusdarstellungen bis in das 4. Jahrhundert hinein die löwenreitende Göttin findet²⁷. Insofern stellt dieser Typus bislang eine Ausnahme dar²⁸.

Im Obergeschoß des Reliefbildes steht eine Statue der Aphrodite. Sie hat beide Arme erhoben, in der Linken hält sie einen runden Spiegel, in ihrer Rechten einen Kamm. Das Gewand ist unterhalb der Hüfte zusammengeknötet und läßt den Oberkörper frei. Diese Statue folgt einem bekannten Aphroditetypus, der sich auch in der Groß- und Kleinplastik seit dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. nachweisen läßt, der im Hellenismus beliebt war und viele Umbildungen erfuhr: 'Aphrodite bei der Toilette' (Abb. 5)²⁹. Bis in die späte Kaiserzeit erfreute sich der Typus großer Beliebtheit und wurde stark variiert³⁰. Die Beziehungen zwischen Kybele und Aphrodite scheinen allgemeiner Art zu sein. Ihre bildliche Verbindung ist bislang ohne sichere Parallele³¹. Bemerkenswert ist allerdings, daß in Heiligtümern der Kybele Aphroditbilder gefunden wurden³².

Bevor wir uns der Deutung zuwenden, sei anhand einer Analyse der Komposition und des Stils die zeitliche Stellung des Reliefs untersucht, das die Forschung bisher vom 3. bis ans Ende des 5. Jahrhunderts datiert hat³³. Das Relief ist klar gegliedert und in Zonen gestaffelt. Die Komposition verzichtet weitgehend auf einen organischen Bildaufbau; daß dies nicht auf mangelhaftes Können zurückzuführen ist, zeigt die Weise der Präsentation, die alles Wesentliche anschaulich macht³⁴. Unmittelbar sticht dem Betrachter die Betonung der Fläche ins Auge: bar jeder räumlichen Illusion sind Architektur, Gegenstände, Tiere und Menschen über die Bildfläche verteilt. Und

²⁵ Ebd. 211 f. Nr. 442 Taf. 31; CCCA VI (1989) Nr. 335 Taf. 84; K. REBER, *Antike Kunst* 26, 1983, 78 ff. (4. Jahrh. v. Chr.).

²⁶ M. BIEBER, *Latomus* 103, 1969, 31 ff. Taf. 16 Nr. 2 b; 3 b; 4 b.

²⁷ NAUMANN a. a. O. (Anm. 21) 268 mit Anm. 133; J. H. HUMPHREY, *Roman Circuses. Arena for Chariot Racing* (1986) 273 ff.

²⁸ Ebd. 268 Anm. 135.

²⁹ Slg. Schwarzkopf. Zur Kulturgesch. d. Haar- u. Schönheitspflege. Ausst.-Kat. Köln (1970) Nr. 279; W. HORNOSTEL, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlung, Erwerbungen 1969, 32 ff.; DERS., *Jahrb. Hamburger Kunstslg.* 19, 1974, 158 ff.; DERS., *Kunst der Antike. Schätze aus nord-deutschem Privatbesitz. Ausst.-Kat. Hamburg* (1977) Nr. 161 Abb. 161. Zum hellenistischen Vorbild: N. HIMMELMANN, *Marburger Winckelmann-Progr.* 1958, 2 ff.; W. HORNOSTEL, *Jahrb. Hamburger Kunstslg.* 19, 1974, 158 ff. (mit weiterer Lit.); LIMC II (1983) 59 f. s. v. Aphrodite (A. DELIVORRIAS); sich spiegelnde Aphrodite a. a. O. 60 f.; halbbedeckte Aphrodite seit dem 4. Jahrh. v. Chr. a. a. O. 63 f.; J. J. BERNOULLI, *Aphrodite* (1873) 308 ff.

³⁰ A. KAUFMANN-HEINIMANN in: *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Basler Beitr. zur Ur- u. Frühgesch.* 9 (1984) 318 Nr. 64.

³¹ Vgl. die Indices in *Vermaserens Materialsammlungen zu Kybele und Attis* (s. Anm. 22).

³² VERMASEREN, CCCA III (1977) 7 Nr. 5; 114 Nr. 372. s. aber OV. am. 3,2,43 ff.; FRIEDLÄNDER II 44 f.

³³ VENEDIKOV a. a. O. (Anm. 3) 164 f.; TOYNBEE 88 f.; HODDINOTT a. a. O. (Anm. 2) 175 f.; Ausst.-Kat. Essen a. a. O. (Anm. 3) Nr. 171; Ausst.-Kat. Schloß Schallaburg (Anm. 3) 119 Nr. 169; CCCA VI (1989) 101 (4. Jahrh. n. Chr.). PH. BRUNEAU, *Bull. Corr. Hellénique* 86, 1962, 222 f., und CH. SETTIS-FRUGONI, *Cahiers Arch.* 24, 1975, 26 f., datieren das Relief ohne nähere Begründung in das 5. Jahrh.

³⁴ H. KÄHLER, *Acta ad arch. et artium hist. pertinentia* 6, 1975, 45 ff. Taf. 1-18; E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden* (1984) 64 ff. Abb. 60.61; GABELMANN 56 f.



5 Aphroditestatue. Privatbesitz.

doch zeigt die Anordnung 'nach oben' nicht eine Erstreckung in die Höhe, sondern ein räumliches Hintereinander, das auf den Betrachter wie eine Aufsicht wirkt. Der im ganzen Relieffeld neutral gehaltene Grund ist als Arenaboden aufzufassen. Das Kompositionsprinzip geht konsequent von der Fläche aus, es ist offenbar nicht interessiert an einer organischen Zusammengehörigkeit der verschiedenen Gruppen und Handlungen; ein anderer Anlaß für das Nichtumsetzen des Grundes in einen einheitsstiftenden, organisierenden Raum ist nicht denkbar. Die klare Staffelung der Komposition läßt aber gerade wegen der Zergliederung des Ganzen in viele Teile eine genaue Betrachtung der einzelnen Bildelemente zu. Diese Zerlegung des Bildganzen in einzelne Teile legt nun eine weitergehende Interpretation nahe: Die Komposition gibt ein wesentliches Merkmal der Reliefkunst, die Einheit von Raum und Zeit, zugunsten einer Auflösung in viele Augenblicke auf; ja man könnte das Tierkampffeld mit seinen unterschiedlichen Gruppen als eine bildliche Zusammenführung verschiedener, aber nicht notwendig gleichzeitiger Szenen auffassen. Es stellt sich nun die Frage

nach dem Verhältnis der Bildelemente zueinander, zum Raum und zum Bildganzen. Der Hintergrund ist zugleich der Untergrund, und somit sind Fläche und Raum miteinander verbunden. Der Reliefgrund ist die Ortsangabe des Geschehens, ohne daß er aber ein perspektivischer Raum ist. Dies ist sicherlich für die antike Reliefkunst ein neuer Zug, der in dem Zirkusspielrelief schon voll ausgeprägt ist³⁵. Weiterhin ist unser Relief auf die Mittelachse ausgerichtet, die durch das Podium, den 'Festleiter', das Krokodil, die Antilope und den Faustkämpfer gebildet wird; diese Mittelachse wird durch die symmetrische Anordnung der Tierkämpfergruppen noch zusätzlich betont. An die Stelle der hier fehlenden Perspektive tritt so eine Rangordnung des Dargestellten. Mit der Staffelung in verschiedene Zonen, mit der festen vertikalen Gliederung durch die Mittelachse und die Architektur am linken Rand gewinnt das Relieffeld die Statik eines Schaubildes. Menschen, Tiere und Gegenstände sind ohne Beziehung im Raum und nur über die Fläche in ihren Aktionsbezügen verbunden. Die einzelnen Gruppen sind ganz auf den Betrachter ausgerichtet, demgegenüber ist der bildkünstlerische Bezug im Relief vernachlässigt. Dieses Kompositionsprinzip ist Grund für die sonst unerklärlichen Proportionsunterschiede, die zwischen einzelnen Gruppen, etwa der Bühne mit den kleinen Schauspielern 'im Vordergrund' und dem kleinen Pferd mit Reiter einerseits und dem großen Krokodil andererseits, bestehen. Der Betrachter soll in eine punktuelle, assoziative und entschlüsselnde Beziehung zu den einzelnen Vorgängen im Relief treten. Dabei kommt nicht nur den Personen und Tieren Bedeutung zu, sondern auch den Gegenständen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß der Verzicht auf eine perspektivische Organisation der Bildeinheit – also die Aufhebung der illusionistischen Raumauffassung, die Auflösung der Einheit des Bildes zugunsten der Staffelung und der Mittelachse, die Entwertung der organischen Proportionen sowie die Verschiebung des Akzents auf das Bedeutungsmäßige – der Darstellung etwas Abstraktes und Symbolisches gibt³⁶. Damit steht wohl auch in Verbindung, daß die erdrückende Wirkung der neutralen Relieffläche mitverantwortlich ist für die eigentümliche Verhärtung der plastischen Formen bis hin zur Silhouettenhaftigkeit. Alle diese Merkmale sind als eigentlich spätantik anzusehen. Von daher läßt sich zunächst sagen, daß unser Zirkusspielrelief der spätantiken Kunst angehört; eine nähere Eingrenzung der Datierung soll jetzt eine Untersuchung des Stils erbringen³⁷.

Nur wenige gut datierbare Werke des ausgehenden 4. und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts bilden die Grundlage für die Beurteilung der stilistischen Entwick-

³⁵ Diese Entwicklung beginnt im Osten früher, vgl. dazu: G. RODENWALDT, *Journal Hellenic Stud.* 53, 1933, 195 ff. Abb. 9 (Jagdsarkophag in Adalia). Er zeigt schon diese Tendenzen, wie auch die Relieffragmente mit Venatio-Szenen aus Sardes, G. M. A. HANFMANN u. N. H. RAMAGE, *Sculptures from Sardes. The Finds through 1975* (1978) 120 ff. Nr. 146 Abb. 285.286; Nr. 147 Abb. 290; Nr. 148 Abb. 291 (von den Autoren ins 2. oder 3. Jahrh. n. Chr. datiert); B. ANDREAE, *Die röm. Jagdsarkophage* (1980) 68 f.

³⁶ Zur spätantiken Bildsprache s. L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildsprache* (1983) mit Rez. von W. RAECK, *Gnomon* 57, 1985, 357 ff.

³⁷ G. RODENWALDT, *Jahrb. DAI* 55, 1940, 12 ff.; DERS., *Jahrb. DAI* 59–60, 1944–1945, 81 ff.; J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941) passim; G. EGGER, *Jahrb. kunsthist. Slgn. Wien* 64, 1968, 45 ff.; H. G. SEVERIN, *Jahrb. Mus. Berlin* 12, 1970, 211 ff.; E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden* (1984) passim (mit Lit.); GABELMANN 59 ff.



6 Diptychon des Probus, 406 n. Chr. Aosta, Domschatz.

lung in dieser Zeit. Als Ausgangspunkt dienen die Sockelreliefs vom Theodosiusobelisk (390–392 n. Chr.)³⁸. Theodosiussäule, Arcadiussäule und Marciansäule sind wegen des schlechten Erhaltungszustandes für unsere Frage nur von bedingtem Wert, zeigen aber dennoch die allgemeine Tendenz einer fortschreitenden Verhärtung und linearen Behandlung der Oberfläche³⁹. Rar sind auch rundplastische Werke. Ein zwischen 388 und 392 zu datierendes Porträt aus Aphrodisias zeigt wohl Valentinian II. (375–392)⁴⁰. Eine Weihinschrift datiert Statuetten aus einem Mithräum in Sidon in das Jahr 389⁴¹. Hinzu kommen drei datierte Elfenbein-Diptychen westlicher Provenienz: das des Probus⁴² von 406, des Felix⁴³ (428) und des Asturius⁴⁴ von 449 (Abb. 6–8). Diesen können als toreutische Werke das Missorium des Theodosius⁴⁵ in Madrid (388) und das des Konsuls Aspar Ardabur⁴⁶ von 434 zur Seite gestellt werden (Abb. 9–10). Als allgemeine stilistische Eigenarten können wir anhand dieser Denkmäler feststellen: Die Körper haben einen konturbetonten und geschlossenen Umriss. Die Köpfe sind meist oval und zeigen klar gegliederte Gesichtsformen, bei denen pausbäckige Wangen und die vorspringende Kinnpartie auffallen. Das zumeist kurze Haar liegt kappenartig an⁴⁷.

Für stilistische Vergleiche mit dem Relief aus Serdica bieten sich vor allem einige spätantike Elfenbein-Diptychen an⁴⁸. Diese Diptychen, die der herrschenden Gesellschaftsschicht als Geschenke dienten, sind nicht nur durch die Erwähnung in einem Gesetz von 384 datierbar; einige der Elfenbein-Diptychen nennen auch die Namen der jeweiligen Konsuln, wodurch sie aufs Jahr genau bestimmt werden können⁴⁹. Mit ihnen besitzen wir – neben den wenigen anderen festdatierten Werken – absolute chronologische Anhaltspunkte für die stilistische Entwicklung des 4. bis 6. Jahrhunderts in der Flächenkunst. Von großer formaler Aussagekraft für das Relief aus Serdica sind auch einige nicht fest datierte Elfenbeintafeln, weil sie ebenfalls verschiedene Arten von Tierkämpfen zeigen, die die Konsuln anlässlich der Festlichkeiten zu ihrer Amtseinführung im Zirkus oder Amphitheater gaben⁵⁰. Des weiteren können die Nachbildungen von Diptychen in anderen Materialien (wie z. B. Ton oder Glas) chronologischen und ikonographischen Aufschluß geben⁵¹.

³⁸ s. Anm. 24; J. DRESKEN in ihrer ungedruckten Bonner Diss. von 1990 über reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit 1 ff.

³⁹ *Theodosiussäule*: W. MÜLLER-WIENER, Bildlexikon zur Topographie Istanbuls (1977) 262 f.; S. SANDE, *Acta ad arch. et artium hist. pertinentia* 12, 1981, 3 ff. – *Arcadiussäule*: MÜLLER-WIENER a. a. O. 250 ff. – *Marciansäule*: ebd. 54 ff.; KOLLWITZ a. a. O. 3 ff.

⁴⁰ Zuletzt R. ÖZGAN u. D. STUTZINGER, *Istanbuler Mitt.* 35, 1985, 243 ff.; W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst* (1958) Nr. 50; 51 Taf. 50; 51.

⁴¹ S. REINACH, *Revue Arch.* 11, 1888, 92 ff.; DRESKEN a. a. O. 2 ff. (mit Lit.).

⁴² VOLBACH Nr. 1 Taf. 1.

⁴³ Ebd. Nr. 2 Taf. 2.

⁴⁴ Ebd. Nr. 3 Taf. 3.

⁴⁵ Kat. Frankfurt Nr. 228.

⁴⁶ VOLBACH Nr. 109 Taf. 109.

⁴⁷ KITZINGER a. a. O. (Anm. 37) 64 ff.

⁴⁸ Über die Schwierigkeiten der stilistischen Einordnung spätantiker Diptychen klagte schon DELBRUECK 23 ff.; B. KILERICHT u. H. TORB, *Jahrb. DAI* 104, 1989, 348 f.; ALAN CAMERON, *Literature and Society in the Early Byzantine World* (1985) 127 ff.

⁴⁹ COD. THEOD. 15,9,1; VOLBACH 28 f.

⁵⁰ GABELMANN 52 ff.

⁵¹ H. FUHRMANN, *Röm. Mitt.* 55, 1940, 92 f.; J. W. SALOMONSON, *Bull. Ant. Besch.* 44, 1969, 45 ff.; DERS.,



7 Diptychontafel des Felix, 428 n. Chr. Paris, Bibliothèque Nationale.

Vergleichen wir nun unser Relief zunächst mit dem Missorium des Theodosius I. (378–395) in Madrid, welches durch das in der Inschrift erwähnte 10. Regierungsjubiläum auf das Jahr 388 datiert ist (Abb. 9)⁵². Die Figuren sind denen des Sofioter

ebd. 48, 1973, 12 ff.; J. GARBSCH, Bayer. Vorgeschbl. 45, 1980, 171 f.; 175 f.; 180 f.; J. GARBSCH u. B. OVERBECK, Spätantike zwischen Heidentum und Christentum. Ausst.-Kat. München (1989) 195 ff. Zum Thema Amphitheater: K. M. D. DUNBABIN, The Mosaics of Roman North Africa (1978) 75 ff.; Becher mit Zirkusszenen als Zeugnis für die Beliebtheit dieser Darstellungen s. H. R. WIEDEMER in: Jahresber. Ges. pro Vindonissa (1962–1965) 5 ff.; HÖNLE-HENZE 1 ff. Die zahlreich überlieferten Mosaiken mit Jagdszenen wurden für die Datierung nicht herangezogen, da neben erheblichen Gattungsunterschieden auch ihre Datierungen noch diskutiert werden. Vgl. G. HELLENKEMPER SALIES, Bonner Jahrb. 187, 1987, 286 ff.

⁵² Kat. Frankfurt Nr. 228 mit weiterer Lit.; zu stilistischen Fragen s. B. KILLERICH u. H. TORP, Jahrb. DAI 104, 1989, 339 ff.

Reliefs in Umriß und Detailformen verwandt, auch zeichnen sich die Körperformen unter den Gewändern kaum ab. Dennoch sind sie auf dem Missorium weitaus reicher und differenzierter gestaltet. Ferner wirken die Falten organischer gebildet. Die Köpfe der Figuren auf dem Silberteller sind oval und ebenmäßig, im Gegensatz zu den länglichen, spitz zulaufenden und kantiger wirkenden Köpfen der Figuren unseres Reliefs. Diese Unterschiede lassen sich ebenfalls im Vergleich mit den Darstellungen auf dem Theodosiusobelisken feststellen. Auch die Köpfe des Honorius auf dem



8 Diptychontafel des Asturius, 449 n. Chr. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Diptychon des Probus von 406 zeigen noch die stilistische Verbundenheit zu denen auf dem Missorium (Abb. 6)⁵³. Ein Elfenbein-Diptychon im Louvre präsentiert Tierkampfgruppen, wie sie auch auf dem Relief zu finden sind (Abb. 11)⁵⁴. In der oberen Hälfte thront der Veranstalter der Spiele. Unten in der Arena findet eine Bärenhatz statt. Auf der rechten Hälfte der Tafel wehrt sich ein ursarius seiner Haut. Mit einer Schlinge versucht er, einen auf sich zuspringenden Bären zu fesseln. Darunter kämpfen zwei Bären gegeneinander. Das Diptychon wird etwa in die Zeit um 400 datiert⁵⁵. Vergleicht man diese Szene mit der Bären-Boxer-Gruppe auf dem Relief, so lassen sich Ähnlichkeiten in den konturbetonten Formen und Proportionen erkennen: Der

⁵³ VOLBACH Nr. 1 Taf. 1.

⁵⁴ DELBRUECK 221 f. Nr. 57 Taf. 57; VOLBACH 53 f. Nr. 58 Taf.

⁵⁵ Zur Datierung s. Anm. 30.



9 Missorium des Theodosius I., 388 n. Chr. Madrid, Akademie.

Pelz des Bären ist ebenfalls durch kurze Linien angedeutet, zwar skizzenhaft, aber dennoch detailliert. Ebenso ist die Kleidung des Kämpfers in ihrer schematischen Gestaltung vergleichbar; auch hier sind die einzelnen Gewandteile und deren Falten nur spärlich angegeben. Gemeinsamkeiten bestehen weiter in der unräumlichen Anordnung der Figuren.

Die um 400 datierten Tafeln im Bargello mit der Paulusgeschichte und der Paradiesdarstellung zeigen vergleichbare Menschen und Tiere. Vor allem die Gewänder in ihrer dicken Stofflichkeit und den schlicht fallenden Falten sind denen im Relief vergleichbar (Abb. 12)⁵⁶, so etwa beim sitzenden Paulus, dessen Gewand durch wenige Falten charakterisiert wird, und der Kybele in unserem Relief. Aber auch die Gewänder der Stehenden lassen sich mit denen der Tierkämpfer vergleichen. Die Tiere auf

⁵⁶ VOLBACH Nr. 108 Taf. 58; A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst* (1955) 28 Taf. 21; 91.



10 Missorium des Konsuls Aspar Ardabur, 434 n. Chr. Florenz, Archäologisches Museum.

der Paradiestafel sind in ihrer Silhouettenhaftigkeit mit denen des Reliefs verwandt. Den Florentiner Elfenbeintafeln lassen sich zwei weitere Diptychen anschließen. Auf einem Liverpooler Stück, das an den Anfang des 5. Jahrhunderts datiert wird, ist ein Kampf mehrerer bestiarii gegen fünf Hirsche dargestellt (Abb. 13)⁵⁷. Das andere Diptychon, in der Leningrader Eremitage, zeigt auf seinen beiden Flügeln die Auseinandersetzung zwischen Tierkämpfern und Löwen (Abb. 14)⁵⁸. Dieses Relief ist wohl in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstanden. Sowohl auf dem Liverpooler als auch auf dem Leningrader Diptychon fällt freilich auf, daß neben der dekorativen, in Zonen gegliederten Flächenfüllung auch die gestalträumliche Vorstellung der einzelnen Tiere durch zum Teil gewaltsame Körperdrehungen kompliziert ist. So stemmt z. B. auf der Liverpooler Tafel der verletzte Hirsch seine Beine widerstrebend in den

⁵⁷ DELBRUECK Nr. 58 Taf. 58; VOLBACH Nr. 59 Taf. 32; K. WEITZMANN (Hrsg.), *Age of Spirituality*. Ausst.-Kat. New York (1977) Nr. 84; Kat. Frankfurt 63 ff. Nr. 222.

⁵⁸ DELBRUECK Nr. 60 Taf. 60; VOLBACH Nr. 60 Taf. 32; *Age of Spirituality* a. a. O. 94 ff. Nr. 85; E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden* (1984) 77 ff. Abb. 71.



11 Diptychon eines Senators mit Priesterkrone. Paris, Louvre.

Boden und dreht sein Geweih ein wenig zur Seite. Noch stärker tordiert wirken die Tierkörper auf dem Leningrader Diptychon: Besonders der dritte Löwe windet sich förmlich um den Speiß des venators, der ihn damit gerade niedersticht.

Eine gewisse räumliche Wirkung ergibt sich durch die Angabe von Standleisten unter den einzelnen Figuren und Gruppen. Sie wird noch verstärkt durch die Plastizität dieser Leisten, so beim Elfenbeindiptychon mit der Hirschjagd⁵⁹. Diese Standleisten fehlen aber auf dem Relief aus Serdica völlig; wie schon bemerkt, erscheinen hier die Kampfszenen in Zonen gestaffelt vor einem neutralen Reliefgrund, auch sind die Tierkörper silhouettenhaft auf die Fläche bezogen und ihre Umrisse lediglich eingritz. Die Gewänder der venatores und Spielgeber in der Hirschkampfsszene zeigen ebenfalls die dicklichen und schlichten Falten wie bei den Kleidern der Figuren auf unserem Relief. Auf dem Leningrader Stück sind sie allerdings differenzierter aufge-

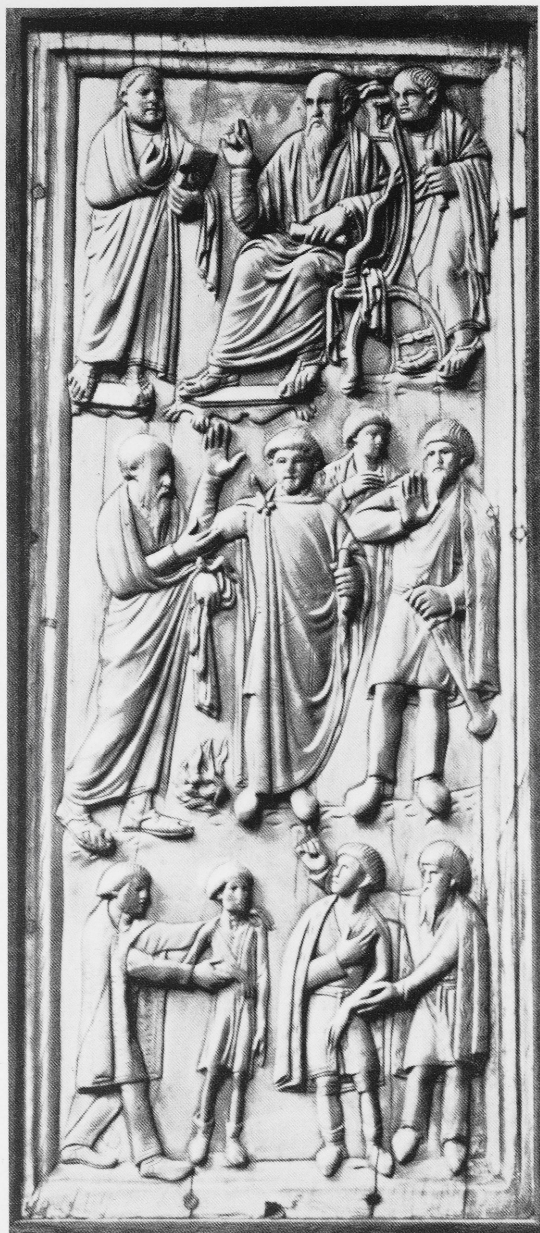
⁵⁹ Eine Besonderheit stellt die Art und Weise dar, wie die Standleiste aus dem Reliefgrund plastisch herausgearbeitet ist. Sie ist in Form einer Bodenerhebung gearbeitet, die zur Akzentuierung mit Bohrungen versehen wurde. KITZINGER ebd. 77 Abb. 70.



12a Tafel eines Diptychons mit Paradiesszene. Florenz, Bargello.

faßt. Diesen Werken kann man das Konsulardiptychon des Felix von 428 stilistisch an die Seite stellen, ebenso die Tafeln in Bourges aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts (Abb. 7; 15)⁶⁰. Ersteres ist, wie schon Volbach bemerkte, dem Missorium des Konsuls Aspar Ardabur von 434 besonders in der Gestaltung der Kleidung verwandt

⁶⁰ VOLBACH Nr. 2 Taf. 2; Nr. 36 Taf. 20.

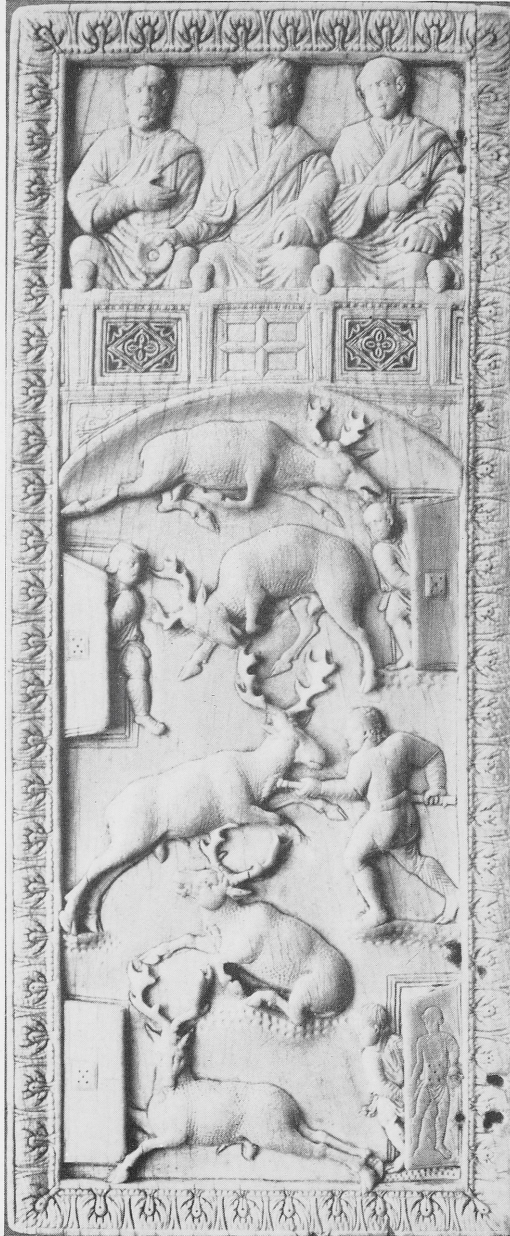


12b Tafel eines Diptychons mit Paulusgeschichte. Florenz, Bargello.

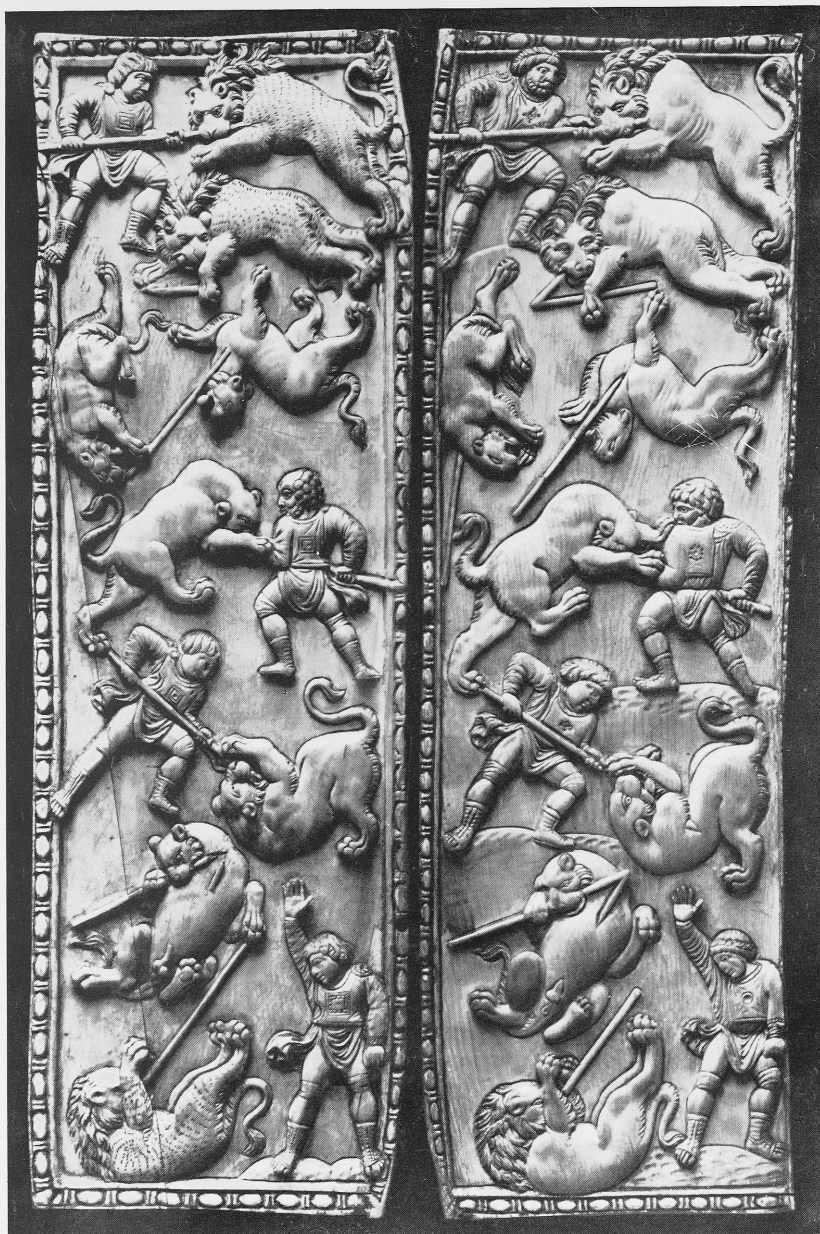
(Abb. 10)⁶¹. Vergleicht man die Gewänder der genannten Werke mit denen der Figuren auf unserem Relief, so sind die dicklichen Falten in ihrer linearen und summarischen Anlage sehr ähnlich. Die Köpfe sind in den Gesichtsformen verwandt und zeigen die kappenartige Haaranlage mit dem akzentuierten Haarsaum⁶².

⁶¹ W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst* (1958) Nr. 109 Abb. 109.

⁶² Hier ist noch das Diptychon des Asturius von 449 in Darmstadt anzuschließen, s. VOLBACH Nr. 3 Taf. 3.



13 Konsulardiptychon mit Szenen einer Hirschhetze. Liverpool, City Museum.



14 Diptychon mit Löwenkämpfen in der Arena. Leningrad, Eremitage.

Die Diptychen des Areobindus von 506 in Zürich, Besançon, Paris und Leningrad zeigen dagegen eine deutliche stilistische Entfernung von unserem Relief. Die Gewänder sind durch harte skizzenhafte Falten charakterisiert, die Köpfe sind runder und die Frisur durch abstrakt wirkende Ritzungen angegeben. Die Proportionen der Figuren wirken gestaucht und voluminöser (Abb. 16–19)⁶³. Die Tafeln des Kaisers Anastasius I. von 517 haben ebenfalls einen deutlich anderen stilistischen Habitus (Abb. 20; 21)⁶⁴. Die Vergleiche zeigen, daß unser Relief in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstanden sein muß, aufgrund der engen Beziehungen zum Felix-Diptychon und zum Missorium des Aspar wohl gegen die Mitte des Jahrhunderts⁶⁵. Einen wahrscheinlichen historischen Terminus ante quem erhalten wir außerdem durch die Nachricht von der Zerstörung Serdicas durch die Hunnen im Jahre 447; eine Datierung nach diesem Ereignis ist aus historischen Gründen kaum anzunehmen⁶⁶.

Blickt man auf die beobachteten Unterschiede zwischen unserem Relief und den herangezogenen Elfenbein-Diptychen, so muß man auch in Erwägung ziehen, ob diese nicht durch eine provinzielle Werkstatt, das andere Material oder den Gattungsstil bedingt sein könnten. In der Frage der Provenienz scheint die Entscheidung unmöglich, ob es sich bei dem Relief aus Serdica um eine einheimische Arbeit handelt, ob der Steinmetz aus dem Osten oder Westen kam und es in Serdica hergestellt hat oder ob das Relief weiter im Osten, also in Konstantinopel, entstanden ist. Einige Indizien weisen auf die letzte Vermutung. Die Denkmäler aus dem thrakischen Raum sprechen, was Stil und Ikonographie angeht, seit der mittleren Kaiserzeit eine andere Sprache⁶⁷. Zu vergleichbaren einheimischen Denkmälern zeigt unser Zirkusrelief keine stilistische Nähe, auch sind ikonographische Parallelen aus Thrakien nicht

⁶³ VOLBACH Nr. 8–14 Taf. 4–7; Kat. Frankfurt Nr. 223; A. CUTLER, *Byzantion* 54, 1984, 77 f.

⁶⁴ VOLBACH Nr. 17–19 Taf. 8; 9.

⁶⁵ Die Differenzierung nach Kunstzentren unterblieb. Vergleiche mit den Sigillata-Tabletts zeigen bei aller Vorsicht gegenüber ihrer chronologischen Einordnung keine grundsätzlichen stilistischen Abweichungen. J. GARBSCH, *Bayer. Vorgeschbl.* 45, 1980, 161 ff.; 197 f.; DERS. in: *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum* (Anm. 51) 165 ff.

⁶⁶ Zu Serdica allgemein: R. STILLWELL (Hrsg.), *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites* (1976) 828 ff. s. v. Serdica; V. VELKOV, *Roman Cities in Bulgaria* (1980) 237 ff. Eine frühchristliche Inschrift aus der Zeit Tiberius II. (578–582) erwähnt die Instandsetzung von Häusern und Aquädukten, was auf umfassende Zerstörungen schließen läßt. Vgl. I. VENEDIKOV, Eine neuentdeckte altchristliche Inschrift aus Serdica, in: *Untersuchungen zu Ehren des Akademiestandes D. Decev* (1958) 323 ff. Als Indiz kann auch die zeitliche Lücke bei den reichlichen Münzfunden auf den antiken Straßen gelten, die bei den Grabungen 1953/54 zum Vorschein kamen. Es wurden Münzen von Gallien (253–268), Theodosius II. (405–450) und dann erst wieder Münzen von Justinianus II. (565–578) gefunden. Dazu s. T. IVANOV u. S. BOBSCHEV, *Archeologitscheski material i proutschwanija* 1 (1964) 56 f.

⁶⁷ R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom. Das Ende der Antike* (1971) 297 ff.; M. OPPERMANN, *Klio* 62, 1980, 113 ff. z. B. einen reitenden Asklepios aus Botkun; E. KALINKA (Bearb.), *Antike Denkmäler in Bulgarien*. *Schr. Balkankomm.* 4 (1906; Nachdr. 1976). – Direkte ikonographische Beziehungen unseres Reliefs zu den Diptychen und sog. Kontorniaten zeigen sowohl der Mann am Drehgatter als auch die contomonobolon-Gruppe, s. hierzu GABELMANN 54 f.; 62 ff. Im allgemeineren Sinne trifft das auch für die Tierkämpfer im Ausfallschritt zu, deren Armhaltungen allerdings je nach Situation verändert werden. Sie zeigen eindeutige Beziehungen der Reliefdarstellung zur offiziellen Repräsentationskunst. Hinzu kommt, daß diese Spiele erst ein wichtiges Thema des offiziellen Repräsentationsbildes der Spätantike werden. Vgl. GABELMANN 59 ff.; G. RODENWALDT, *Jahrb. DAI* 55, 1940, 12 ff. bemerkte, daß die Trennung in volkstümliche oder provinzielle und höfisch-offizielle Kunst in der Spätantike nicht mehr strikt durchzuführen sei, da dieses Thema in die offizielle Reliefkunst 'aufsteigt' und somit auch 'volkstümliche' Darstellungsformen übernommen werden.

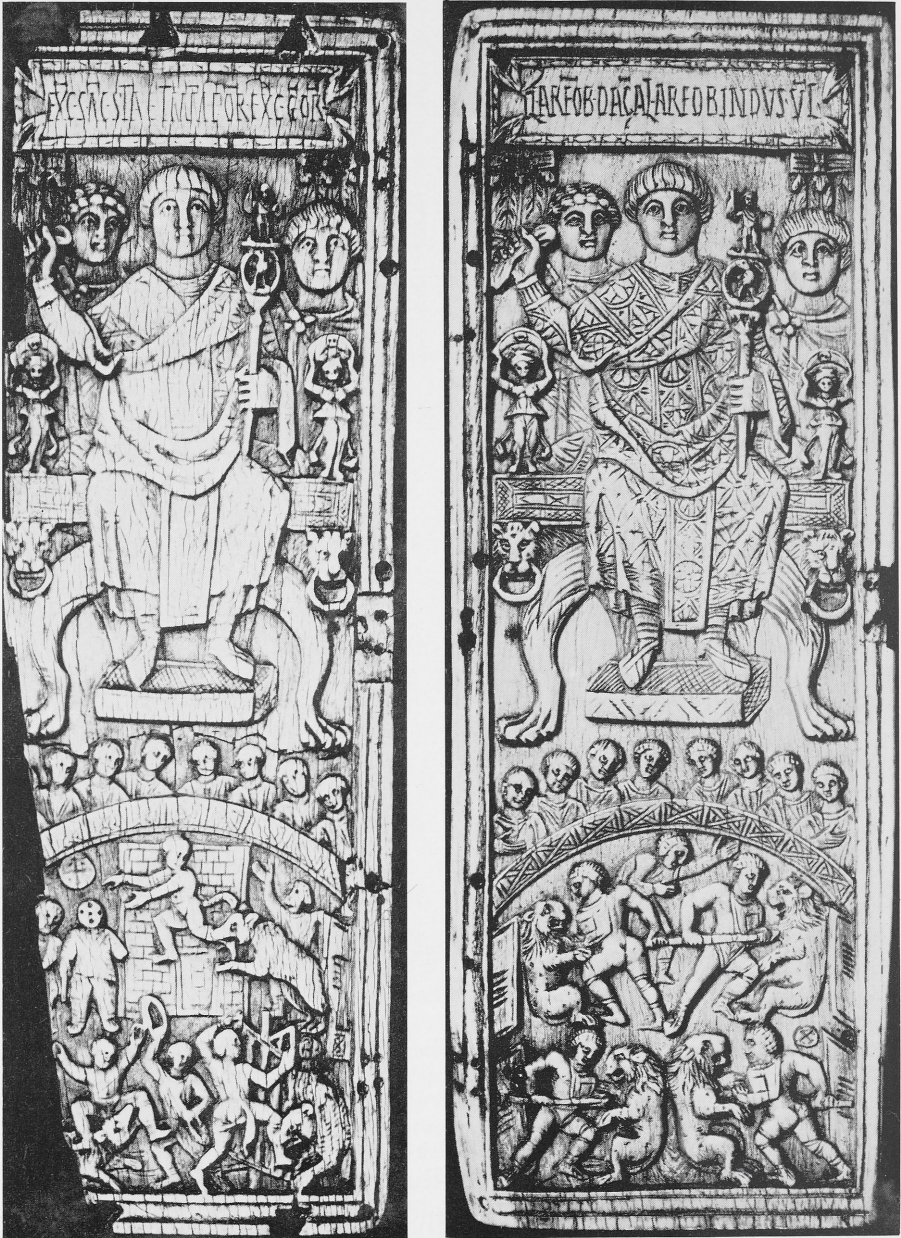


15 Konsulardiptychon. Bourges, Museum.

bekannt. Eine Entstehung hier würde dennoch nicht verwundern, denn entlang der Flüsse Struma und Mariza (Hebros) ist der Kult für Kybele allein wie auch für Kybele in Verbindung mit anderen Göttern auffallend oft archäologisch belegt⁶⁸. Vermutlich wurden diese Kulte durch die vielen fremden Soldaten verbreitet; ebensogut konnten sie aber auch auf den Handelswegen, z. B. über das Schwarze Meer und dann den Flußläufen entlang, eindringen, ohne daß sie durch Griechenland oder Rom direkt beeinflusst worden wären⁶⁹. Des weiteren verband ein sehr gutes Straßennetz den

⁶⁸ V. GERASSIMOVA-TOMOVA, *Klio* 62, 1980, 91 ff. Hier werden einige interessante Aspekte der wirtschaftlichen und religiösen Beziehungen Thrakiens zum Osten behandelt. V. VELKOV, *Geschichte und Kultur Thrakiens und Mösians* (1988) 155 ff.; DERS., *Roman Cities in Bulgaria* (1980) 215 ff.

⁶⁹ GERASSIMOVA-TOMOVA a. a. O. 92 ff.



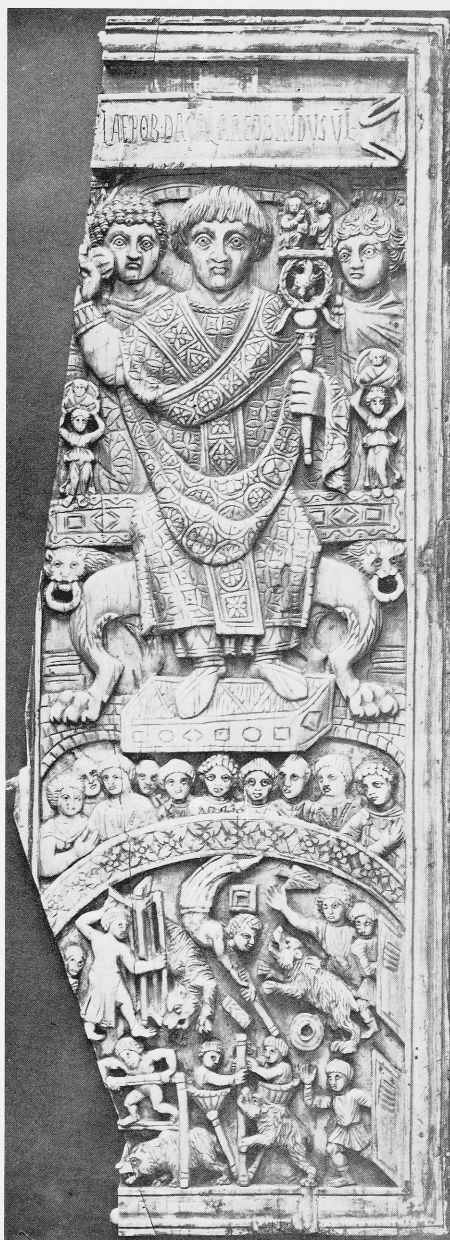
16 Diptychon des Areobindus, 506 n. Chr. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.



17 Diptychontafel des Areobindus,
506 n. Chr.
Besançon, Museum.



18 Diptychontafel des Areobindus,
506 n. Chr.
Paris, Musée Cluny.



19 Diptychontafel des Areobindus, 506 n. Chr. Leningrad, Eremitage.

Balkanraum mit Konstantinopel, der Hauptstadt seit 330. Solche Beziehungen zum Osten belegen auch die archäologischen Funde; es können zahlreiche Zentren lokalisiert werden, in denen die östlichen Kulte besonders stark vertreten waren⁷⁰.

⁷⁰ GERASSIMOVA-TOMOVA a. a. O. 92 f. Strumatal mit dem Zentrum Serdica; Tal von Hebros mit Philippo-

Kommen wir nun zur Deutung. Unmittelbar auffallend im Vergleich zu den Elfenbein-Diptychen ist bei dem Relief aus Serdica das Fehlen von Zuschauern. Ob der sonst stets gegenwärtige Spielgeber dargestellt war, läßt sich nicht sagen, möglicherweise war er auf dem jetzt fehlenden Teil abgebildet. Das Fehlen von Zuschauern schließt wohl ein offizielles Repräsentationsbild aus und legt eine Weihung nahe; auf sie deutet auch die im oberen Teil des Reliefs angebrachte Inschrift hin. Folgt man den deutlichen Hinweisen des linken Bildteils mit der Darstellung der Korybanten und der Göttin und bringt man die hier dargestellten zirkensischen Spiele mit der Göttin in Verbindung, so stoßen wir bei der Durchsicht des römischen Festkalenders auf drei mögliche Anlässe: auf die *ludi megalenses* – dieses Frühlingsfest fand zunächst eintägig, in der späteren Kaiserzeit mehrtägig im April statt –, ferner die *lavatio* und die *hilaria*⁷¹. Betrachtet man die verschiedenen Hauptfestlichkeiten, so scheidet die *lavatio*, die am 27. März stattfindet, sicher aus: auf dem Relief finden sich sowohl mimische wie zirkensische Darbietungen, eine Kombination, die für dieses Fest nicht überliefert ist. Wenig wahrscheinlich sind auch die *hilaria*, die am 25. März begangen wurden⁷². Dieses Fest der Tag- und Nachtgleiche stand in besonders enger Verbindung mit dem Attismythos: Der mythische Priester der Göttin, dessen Tod man beweint hatte, war wiederauferstanden⁷³. Vor diesem Hintergrund ist gerade das Fehlen des Attis im Relief schwer erklärbar. – Es bleiben die *ludi megalenses*. Sie wurden bis ins 4./5. Jahrhundert hinein gefeiert, wie dem Festkalender des *Furius Dionysius Philocalus* aus dem Jahre 354⁷⁴ und dem *Codex des Polemii Silvii* von 448/449 zu entnehmen ist⁷⁵.

Bei der Aufnahme des Kultes der *Kybele* in Rom (204 v. Chr.) waren mit ihm noch keine Spiele verbunden⁷⁶; erst nach der Fertigstellung des Tempels der Göttin auf dem Palatin 191 v. Chr. sind sie nachzuweisen⁷⁷. Ein Programmpunkt dieser Spiele anlässlich der *ludi megalenses* sind bald auch die *venationes*, die in republikanischer Zeit noch im Zirkus, später dann im Amphitheater durchgeführt wurden. Diese gehörten zum Gemeingut zirkensischer Vorführungen: Nach *Livius* fand die erste Tierhatz in Rom 186 v. Chr. statt⁷⁸. Mit der territorialen Ausdehnung des römischen

polis als Zentrum; Tonsustal mit der Stadt Kabyle und einige weitere Städte entlang der Schwarzmeerküste. V. VELKOV, *Roman Cities in Bulgaria* (1980) 251.

⁷¹ RE Suppl.V (1931) 626 ff. s. v. *Ludi publici* (HABEL); F. CUMONT, *Die orientalischen Religionen in röm. Zeit* (1910) 57 f.; 63 f.; FRIEDLÄNDER II 11 f.; M. J. VERMASEREN, *Cybele und Attis. The Myth and the Cult* (1977) 124 ff.; K. LATTE, *Röm. Religionsgeschichte* (1960) 261 ff.; H. H. SCULLARD, *Röm. Feste, Kalender und Kult* (1985) 60 f.; 151 ff.

⁷² CIL I², p. 313; RE VIII 2 (1913) 1597 ff. s. v. *Hilaria* (F. CUMONT).

⁷³ RE II (1896) 2250 f. s. v. *Attis* (F. CUMONT); VERMASEREN a. a. O. (Anm. 71) 120 ff.

⁷⁴ CIL I², p. 260 und 262; RE XIX 2 (1938) 2432 ff. s. v. *Philocalus* (W. KROLL); H. H. SCULLARD a. a. O. (Anm. 71) 68 f.

⁷⁵ CIL I², p. 263; RE XXI 1 (1951) 1260 ff. s. v. *Polemii Silvii* (K. ZIEGLER); SCULLARD a. a. O. (Anm. 71).

⁷⁶ LIV. 29,14,13 ff. Durch offiziellen Senatsbeschluß s. Kat. Frankfurt 113 f.

⁷⁷ K. LATTE, *Röm. Religionsgeschichte* (1960) 261 f.; Der Tempel wurde am 10. April geweiht, s. SCULLARD a. a. O. (Anm. 71) 151 f.

⁷⁸ LIV. 29,22,2; SCULLARD a. a. O. (Anm. 71) 356 Anm. 122; FRIEDLÄNDER II 77 ff. – Tierhetzen im Amphitheater s. HÖNLE-HENZE 66 ff. Zu Zirkusspielen allgemein s. CH. DAREMBERG u. E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments* 5 (o. J.) 700 ff. s. v. *venatio* (G. LAFAYE); EAA VII (1966) 1122 ff. s. v. *venatio* (T. DOHRN); I. WEILER, *Der Sport bei den Völkern*



20 Diptychontafel des Anastasius, 517 n. Chr. Ehem. Berlin, Antiquarium.



21 Diptychon des Anastasius, 517 n. Chr. Paris, Bibliothèque Nationale.

Reiches kamen aus den Provinzen immer mehr exotische Tiere in die Hauptstadt. Im Jahre 55 v. Chr. veranstaltete Pompeius anlässlich der Einweihung seines Theaters fünf Tage währende Tierjagden, wobei angeblich tausend Tiere gezeigt und getötet wurden⁷⁹. Zur Feier des zweiten dakischen Triumphs unter Trajan (107 n. Chr.) wurden bei dem vier Monate dauernden Fest – so wird berichtet – elftausend Tiere aufgeboten⁸⁰. Konstantin der Große verbot 325 für das östliche Teilreich diese blutigen Kämpfe in der Arena, und am Anfang des 5. Jahrhunderts dehnte Kaiser Honorius (395–423) das Verbot auf das ganze Reichsgebiet aus⁸¹. Tierkämpfe dagegen erfreuten sich, den bildlichen Darstellungen nach, bis ins 7. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit; dabei veränderten sich die Tierkämpfe zu artistischen Darbietungen, wie wir sie auch auf dem Relief aus Serdica sehen⁸².

In der Tat fallen auf unserem Relief die akrobatischen Auseinandersetzungen mit Tieren auf, die ohne blanke Waffen ausgetragen werden. Interessant in diesem Zusammenhang sind die beiden Flügel eines in Konstantinopel gefertigten Elfenbein-Diptychons des Areobindus, das ins Jahr 506 datiert ist (Abb. 16)⁸³. Die in Zürich aufbewahrten Tafeln zeigen wie unser Relief eine artistische Tierhatz. Im Gegensatz zur herkömmlichen *venatio* auf der Vorderseite, die mit Waffen ausgetragen wurde, finden sich auf der Rückseite unblutiger wirkende Kämpfe. Weitere Diptychen des Areobindus in Besançon (Abb. 17), Paris (Abb. 18) und Leningrad (Abb. 19) sowie des Anastasius, ehem. Berlin (Abb. 20) und Paris (Abb. 21), zeigen ebenfalls diese Kampfform⁸⁴. Sie als völlig harmlos zu bezeichnen, trifft wohl nicht uneingeschränkt zu, denn zwei Akteure werden von Bären gebissen. Auch auf unserem Relief finden sich Männer in aussichtslos scheinender Lage, hilflos am Boden liegend. Ihnen steht wohl ein blutiges Ende bevor.

Mit den 'unblutigen' Tierkämpfen, die ein höheres Maß an Mut, Geschicklichkeit und Witz voraussetzen als die mit Waffen ausgetragenen, wurde eine Form zirkusischer Darbietung geschaffen, die die natürlichen Anlagen der Akteure in den Vordergrund stellte. Die Hilfsmittel der Kämpfer sind auf wenige defensive reduziert: Schlinge, Attrappe, Holzrassel (?), Schild, Drehgatter und Sprungstab. Nur die *caestus* bilden hierbei eine Ausnahme. Wie Libanius ausführt, soll so die Überlegenheit der menschlichen Intelligenz über das Tier in einer den Zuschauer faszinierenden Art und Weise vorgeführt werden⁸⁵.

der Alten Welt² (1988) 239 ff. (Lit.); 253 ff.; 260 f. (Lit.); G. LUKAS, *Der Sport im Alten Rom* (1982) 129 ff.; F. SAVI, *I gladiatori. Storia, organizzazione, iconografia* (1980) 53 ff. Taf. 27. Inschriften in Rom s. P. SABATTINI TUMOLESI, *Epigrafia anfiteatrale del Occidente Romano* 1 (1988) 47 ff.; 129 ff.; ALAN CAMERON, *Porphyrius the Charioteer* (1973) 229 ff.

⁷⁹ FRIEDLÄNDER II 81 ff.

⁸⁰ DIO CASS. 68,15; FRIEDLÄNDER II 81 f.; G. JENNISON, *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* (1937) führt die Stellen der *Historia Augusta* auf, welche Tierkämpfe und -schauen behandeln.

⁸¹ COD. THEOD. 15,12,1; COD. IUST. 11,41.

⁸² I. ROCHOW, *Klio* 60, 1978, 483 ff.; 494 f. – Eine Übersicht der in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. üblichen Tiernummern gibt CASSIOD. *varia* 5,24; Kat. Frankfurt 637 Nr. 223.

⁸³ DELBRUECK Nr. 9 Taf. 9; VOLBACH Nr. 8 Taf. 4; Kat. Frankfurt 637 Nr. 223; E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden* (1984) 96 f.

⁸⁴ Ein schönes Beispiel für das Fortleben eines großen Interesses an der blutigen Tierhatz trotz offiziellen Verbots VOLBACH Nr. 9; 10; 11 Taf. 5; Nr. 17 Taf. 8; Nr. 21 Taf. 9.

⁸⁵ In den Briefen des Rhetors Libanios aus der Mitte des 4. Jahrh. n. Chr. kommen die Beliebtheit und der



22 Detail von Abb. 2.

Wenden wir uns wieder dem Festprogramm zu Ehren der Kybele zu, so finden wir in ihrer literarischen Überlieferung neben den Kämpfen in der Arena auch Theatervorführungen⁸⁶. Dies ist so ungewöhnlich nicht, denn überhaupt scheinen solche szenischen Spiele in Verbindung mit Tierkämpfen recht geläufig gewesen zu sein. Das Elfenbein-Diptychon des Anastasius z. B. aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts, das sich in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet, zeigt auf einem Flügel Tierspiele, während der andere eine Theaterszene darstellt (Abb. 21)⁸⁷. Auf dem untersten Fries der Tafel sind rechts drei maskierte Schauspieler in Frauenkostüm zu sehen und links davon eine Szene mit einer Blindenheilung. Die Wundertäter, eine Frau und ein Mann, legen jeweils einem Sklaven in kurzer tunica die rechte Hand auf den Kopf. Für den Kybelekult sind solche Theaterprogramme durch Livius schon für die republikanische Zeit belegt⁸⁸. Von Maskeraden, die während des Frühlingsfestes der Göttin stattfanden, berichtet für die Zeit des Commodus (180–192) der Schriftsteller Herodian⁸⁹. Und auch auf unserem Relief aus Serdica findet sich eine Bühnenposse,

ethische Aspekt der *venatio* zum Ausdruck. LIB. 217 F: 'Außerdem, wenn die Männer Erstaunliches leisten und durch Intelligenz über die Kraft der wilden Tiere obsiegen, dann werden die, . . . loben'.

⁸⁶ H. JÜRGENS, *Pompa Diaboli*. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater. *Tübinger Beitr. zur Altertumswiss.* 46 (1972) 178 ff.; 180 f.; 214 f.; H. H. SCULLARD, *Röm. Feste* (1985) 152 f.; 157 ff.

⁸⁷ DELBRUECK Nr. 21 Taf. 21; VOLBACH Nr. 21 Taf. 9; KITZINGER a. a. O. (Anm. 83) 69 Abb. 86.

⁸⁸ LIV. 26,36,4.

⁸⁹ HDN. 1,10,5; L. LEFEVRE (Hrsg.), *Das röm. Drama* (1978) 112 ff.

in der Schauspieler mit Tiermasken auftreten⁹⁰. Betrachten wir diese Masken, so lassen die stark gelängten Schnauzen und sehr kleinen Ohren keinen Zweifel daran, daß wir es bei ihnen mit Affenphysiognomien zu tun haben (Abb. 22). Ebenso trägt neben den Maskierten auf dem Podium auch der Reiter auf dem zur Mitte des Reliefs sprengenden Pferd eine Affenmaske⁹¹. Affen erfreuten sich im Theater einer allgemeinen Beliebtheit: sie wurden in der Kaiserzeit oft als Karikaturen von Göttern, Heroen und mythischen Helden ausgestattet, oder sie vollführten so manche Dressurnummer⁹². Erinnerung sei hier nur an den Affenlaokoon. Beispiele für Affenmasken dagegen sind selten und datieren viel früher. Die Sammlung Elie Borowski besitzt eine qualitätvolle hellenistische Statuette eines Schauspielers, der eine Pavianmaske trägt (Abb. 23)⁹³. Diesem Stück läßt sich eine alexandrinische Bronze eines Mannes mit Affenmaske an die Seite stellen⁹⁴.

Wenn wir nun auf unserem Relief aus Serdica ein Podium mit einem Bären und mehreren Schauspielern sehen, die Pavianmasken tragen, so führt das zur Annahme, hier die Aufführung eines Mimus oder Pantomimus zu sehen⁹⁵. Diese Vermutung wird unterstützt durch Parallelen in einer literarischen Quelle. Der 1929 veröffentlichte Papyrus Berolyniensis 13927 enthält auch eine Requisitenliste für die sieben Bühnenstücke, die er am Anfang verzeichnet. Hier ist unter dem Fundus für den Leukippos-Mimus vermerkt: '... für den auftretenden Schmied (v. 1,17) ist ein Hammer und ein Werkstück vorgesehen'. Diese Liste belegt nach Wiemken auch das Auftreten eines Tiers⁹⁶. Und so wie wir auf dem Relief einen Bären und einen Schmied bei der Arbeit finden, so gibt es auch ein Musikinstrument, vielleicht die Klapper, die wie die Handpauke ebenfalls für den Mimus überliefert ist⁹⁷. Daß der Mimus kontinuierlich bis in byzantinische Zeit fast unverändert aufgeführt werden konnte, bezeugt der Kirchenvater Johannes Chrysostomos⁹⁸.

⁹⁰ Beispiele bei VELKOV 21 ff. Abb. 13, 14 zeigen keine Hunde- oder Affenköpfe. Unentschieden bei TOYNBEE 50 f. Diese Maskeraden sind auch in byzantinischer Zeit noch üblich, denn in Konstantinopel treten bei den 'gotischen Spielen' ebenfalls Schauspieler mit Tiermasken auf: CONST. PORPHYR. *de caerim.* 1, 83; ROCHOW a. a. O. (Anm. 82) 486 f. (bei Umzügen); 488 f. (bei mimischen Darstellungen) 492 f.

⁹¹ Vgl. den Reiter mit der Peitsche auf der r. Seite des Anastasius-Diptychons Paris: VOLBACH Nr. 21 Taf. 9.

⁹² Zu Masken allgemein: RE XV 2 (1930) 2070 ff. s. v. Maske (M. BIEBER); RE I 1 (1894) 706 ff. s. v. Affe (ODER); O. KELLER, *Die antike Tierwelt* 1 (1909; Nachdr. 1980) 3 ff.; H. REICH, *Der Mimus I*² (1903) 418 ff. – Zur Frage, ob wirkliche Tiere oder verkleidete Mimen spielten s. TOYNBEE 50 f. Die wenigen bildlichen Darstellungen zeigen, daß wir hier Menschen mit Pavianmasken dargestellt sehen. Vgl. Tonlampe mit hockendem Affen im Britischen Museum: D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 275 f. Abb. 107; Reliefdarstellung mit einem Affenpärchen (Museo Ostiense) in: R. CALZA u. M. F. SQUARCIA-PINO, *Museo Ostiense* (1962) 20 f.; 134 Nr. 8 Abb. 4; Relieffragment mit hockenden Affen (Thorvaldsenmuseum Kopenhagen): TOYNBEE Abb. 14; Silberteller aus Lampsakos (Istanbul): H. GRAEVEN, *Jahrb. DAI* 15, 1900, 202 f. Abb. 6; D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate* (1966) 198 ff. (4./5. Jahrh. n. Chr.).

⁹³ N. LEIPEN u. A., *Glimpses of Excellence. A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection*. Ausst.-Kat. Toronto (1985) 43 Nr. 40.

⁹⁴ *Antike Kunst* 4, 1961, Abb. der Anzeige des Kunsthändlers Dr. K. Deppert, Frankfurt/Main.

⁹⁵ LEVI a. a. O. 276 ff. Abb. 108; JÜRGENS a. a. O. (Anm. 86) 80 ff.; 230 ff.; 239 f. mit Anm. 4.

⁹⁶ A. MÜLLER, *Neue Jahrb. für d. Klass. Altert.* 23, 1909, 36 f.; H. WIEMKEN, *Der griechische Mimus* (1972) 191 f.; 202 f.; 204 f. – Zur Bedeutung des Mimus: I. ROCHOW, *Klio* 60, 1978, 483 ff.

⁹⁷ WIEMKEN a. a. O. 208 f. Anm. 102 – Zum Podium: Ein deutlich früheres Relief in Ariccia zeigt ein ebenfalls mit Girlanden verziertes Podium. Die Personen darauf sind auch kleiner dargestellt als die Figuren auf dem Reliefstreifen: *Not. Scavi* 4, 1919, 106 ff. Abb. 107.

⁹⁸ REICH a. a. O. (Anm. 92) 109–130; LEFÈVRE a. a. O. (Anm. 89) 361 ff.; REICH a. a. O. (Anm. 92) 109 f.;



23 Bronzestatuette eines Schauspielers mit Affenmaske. Privatsammlung Elie Borowski.

Es bleiben noch einige Bemerkungen zu den Gruppen mit den stiertötenden Bären, welche das Podium links und rechts flankieren. Unmittelbar fällt bei ihnen die antithetische Anordnung und vor allem die Übergröße ins Auge, die in seltsamem Kontrast zu den kleinformatigen Schauspielern daneben steht. Es liegt nahe, in diesen Tierkampfgruppen, den einzigen des Reliefs, einen weiteren Hinweis auf die *ludi megalenses* der Kybele zu sehen. Die Gruppen mit den Bären, die jeweils einen in die Knie gesunkenen Stier reißen, spielen möglicherweise auf das zu den Mysterien der Kybele notwendig gehörende Stieropfer an, das der mystischen Wiedergeburt der Eingeweihten dienen soll⁹⁹. In diesen Gruppen wäre dann eine Opfertötung zu erken-

M. BIEBER, *The History of Greek and Roman Theater* (1961) 250 f.; MÜLLER a. a. O. (Anm. 96) 36 f. – Zur Rolle des Bären: JENNISON a. a. O. (Anm. 80) 1 ff.; M. SPANNAGEL, *Jahrb. Hist. Mus. Bern* 53–54, 1969–1970, 57 ff.

⁹⁹ Bär-Stier-Kämpfe in der Arena: FRIEDLÄNDER II 77 ff.; MART. *epigr.* 9, 17 und SEN. *dial.* 3,43,2. Aristo-

nen. Ein Indiz hierfür könnte sein, daß diese beiden Tierkämpfe hervorgehoben wirken¹⁰⁰.

Eine weitere Erklärung ergibt sich aus der Beobachtung, daß es keine zeitliche Einheit gibt. Somit könnten die beiden blutigen Tierkampfgruppen auf Kämpfe an einem anderen Festtag hindeuten. Ebenso könnte dann auch das Podium mit den Schauspielern, die durch ihr kleines Format einen so eigentümlichen Kontrast zu den großen Tierkampfgruppenbildern formen, ebenfalls auf Theatervorführungen weisen, die zu einem anderen Zeitpunkt als die Tierspiele stattfanden.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß wir in dem Relief aus Serdica, das seiner Komposition und seinem Stil nach wohl von Konstantinopel beeinflusst ist, eine reiche Illustration eines paganen Festes vor uns haben, das vom linken Relieffeld her auf Kybele bezogen werden kann. Die Kombination von Theaterszenen mit artistischen Kämpfen gegen Tiere und die Abwesenheit des Attis machen wahrscheinlich, daß es sich bei dem dargestellten Fest um die *ludi megalenses* handelt, die in Serdica inschriftlich für das 3. Jahrhundert belegt sind. Weiterhin hat die Beurteilung des Stils, vor allem im Vergleich mit Elfenbein-Diptychen, eine stilistische Einordnung in theodosianische Zeit ergeben, vermutlich in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Das Relief gehört somit in die Zeit verschärfter Auseinandersetzungen zwischen Christen und Heiden¹⁰¹. Seit Konstantin dem Großen (312–337) befand sich der Paganismus im östlichen Teil des Reichs in ständigem Rückgang; dennoch waren die alten Kulte in der Bevölkerung fest verwurzelt, wie die vielen Maßnahmen gegen sie zeigen¹⁰². Erinnerung sei an das Edikt 'De fide catholica' des Theodosius I. von 380, in dem das nicänische Bekenntnis Staatsreligion wurde, oder das Verbot der heidnischen Kulte 391 oder daran, daß seit dem Jahre 392 Schlachtopfer als Hochverrat geahndet wurden. Die heidnischen Kulte befanden sich unter starkem offiziellem Druck und auf dem Rückzug¹⁰³. Verbote öffentlicher Schaustellungen gab es schon seit dem

teles berichtet, wie ein Bär ein Rind erlegt (ARISTOT. hist. an. 8,7,3). Eine etwas andere Schilderung finden wir bei PLIN. nat. hist. 8, 35, 53.

¹⁰⁰ Zum taurobolium: RE XI 2 (1922) 2274 ff. s. v. Kybele (SCHWENN); RE V A1 (1934) 16 ff. s. v. Taurobolia (H. OPPERMANN); R. DUTHOY, *The Taurobolium* (1969); G. ZIPPEL, *Das Taurobolium*, in: *Festschr. L. Friedländer* (1895); M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion* 2² (1961) 624 f. erwähnt, daß es in Form einer Tierhetze stattfand. Für die römische Kaiserzeit ist die Bedeutung von Tierkampfdarstellungen erst in Ansätzen untersucht, s. für den sepulkralen Zusammenhang G. KOCH u. H. SICHTERMANN, *Röm. Sarkophage* (1982) 444 ff., für den dionysischen H. U. CAIN, *Bonner Jahrb.* 88, 1988, 183 f. Tierkampfgruppen im zirkensischen Zusammenhang als allgemeine Glückschiffre aufzufassen ist schwierig, da nur auf dem Areobindus-Diptychon in Paris (VOLBACH Nr. 10 Taf. 5) eine Gruppe zu finden ist. Der ikonographischen Tradition der Bär-Stier-Kampfgruppen muß noch nachgegangen werden, vgl. auch G. HANFMANN u. N. RAMAGE, *Sculptures from Sardis* (1978) Nr. 147; 148 Abb. 290; 291.

¹⁰¹ K. L. NOETHLICH, *Die gesetzgeberischen Maßnahmen der christlichen Kaiser des 4. Jahrh. gegen Häretiker, Heiden und Juden* (1971) 166 ff.; J. GEFFCKEN, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums* (1920) 90 ff.; 178 ff.; s. Beiträge in: A. MOMIGLIANO (Hrsg.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the 4th cent.* (1963); A. DEMANDT, *Die Spätantike* (1989) 159 ff.; 414 ff.; 416 ff.; V. VELKOV, *Geschichte und Kultur Thrakiens und Mösiens* (1988) 173 ff.; 227 ff.

¹⁰² DEMANDT a. a. O. 103 f.; H. BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (1975) 15 ff.; 70 ff.; D. METZLER in: M. WARNKE (Hrsg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes* (1973) 26 ff.

¹⁰³ I. IRMSCHER, *Klio* 63, 1981, 683 ff. mit weiterer Lit.; zur Geschichte Thrakiens in der Spätantike s. V. VELKOV, *Thrakien und die Thraker in der Spätantike*, in: *Actes du II^e congr. internat. de Thracologie* 2 (1980) 445 ff.

4. Jahrhundert; betroffen war hiervon vor allem der Mimus. Arcadius (395–408) setzte die Christianisierungspolitik seines Vaters Theodosius fort und ließ die noch offenen Tempel schließen. Theodosius II. (408–450) schloß dann alle Nichtchristen von sämtlichen Ämtern aus, und ein kaiserliches Edikt von 423 stellt fest, daß es keine Heiden mehr gibt¹⁰⁴. Daß dem nicht so war, belegen allerdings deutlich die Gesetze Justinians II. (585–595) und die Verbote der heidnischen Bräuche und Feste, die das trullanische Konzil im Jahre 692 erließ¹⁰⁵. Dort wurden Mimus, öffentliche Tierhatz und Tänze auf der Bühne unter Strafe der Exkommunikation gestellt¹⁰⁶.

Für die Tierhetzen ergibt sich ein diffuses Bild. Konstantin verbot 325 das Abhalten blutiger Kämpfe und Anastasius dann 498/499 die Tierspiele im ganzen Reich¹⁰⁷. 536 ordnete Justinian I. (527–565) wieder an, daß der Konsul bei den *processus consulares* auch Tierkämpfe geben solle¹⁰⁸. Die Schriftquellen, Diptychen, die sog. Kontorniaten, Sigillata-Tabletts und unser Relief zeigen die ungebrochene Beliebtheit der Tierspiele. Die artistische Tierhatz ist uns überhaupt nur auf Werken der Spätantike überliefert. H. Gabelmann charakterisierte sie im politischen Kontext als eine Kompensation politischer Ohnmacht und gesuchte Ablenkung, gleichsam als ein sentimentales Sinnbild für die gute alte Zeit¹⁰⁹. Die Spiele waren auch im paganen Bereich beliebt und so stark verwurzelt, daß sie trotz aller Verbote veranstaltet wurden und auf politischen und religiösen Denkmälern bis ins 6. Jahrhundert hinein dargestellt werden konnten.

Vor dem historischen Hintergrund verschärfter Auseinandersetzungen zwischen Christen und Heiden in der Entstehungszeit unseres Reliefs läßt sich auch noch eine Vermutung zur bis auf drei Buchstaben verlorenen Inschrift des Reliefs anstellen¹¹⁰. Die gesetzlichen Verbote machen es nun wahrscheinlicher, daß es sich um eine private oder städtische Dedikation handelt¹¹¹. Für eine solche spricht auch das Fehlen des Publikums sowie das Fehlen von Ortsangaben (etwa Amphitheater, Stadion oder Zirkus); dieses deutet möglicherweise darauf, daß das Relief an keine konkreten Spiele erinnern will, sondern eine allgemeine Illustration solcher Spiele ist. Diese Deutung wird von der dominanten Figur im Zentrum der Komposition unterstützt. Der Mann

¹⁰⁴ K. BIKLMEYER u. H. TÜCHLE, Kirchengeschichte 1 (1962) 217 f. – Theodosius, der von Gratian zum Nachfolger des Valens ernannt wurde, ließ in dem Edikt 'De fide catholica' vom Februar 380 allen Untertanen das nicänische Bekenntnis als religiöse Norm vorschreiben.

¹⁰⁵ I. ROCHOW, *Klio* 60, 1978, 483 f.; zur christlichen Polemik gegen heidnische Feste: RAC VII (1969) s. v. Feste 764 f. (T. KLAUSER).

¹⁰⁶ REICH a. a. O. (Anm. 92) 50 ff.; 617 f.; I. WEILER, *Der Sport bei den Völkern der Alten Welt* ?(1988) 276 f.; W. WEISMANN, *Kirche und Schauspiel im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin* (1972) passim; J. EBERT, *Stadion* 1, 1975, 185 ff.

¹⁰⁷ DEMANDT a. a. O. (Anm. 101) 389 ff.; 506 f.

¹⁰⁸ FRIEDLÄNDER II 101 f.; DEMANDT a. a. O. 398 f.

¹⁰⁹ GABELMANN 63 ff.

¹¹⁰ Die Form der Buchstaben scheint die Datierung zu stützen; s. A. C. BANDY, *The Greek Christian Inscriptions of Crete* 1 (1970) Nr. 59 (4.–5. Jahrh. n. Chr.). Freundlicher Hinweis von A. Chaniotis (Heidelberg).

¹¹¹ DEMANDT a. a. O. (Anm. 101) 407; LIB. epist 1399, 218 f. Eine Inschrift auf einem Weihrelief für Kybele erwähnt einen Tempel der Göttin in Serdica, s. G. MIHAILOV, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae* IV (1966) Nr. 1938.

wirkt so, als leite er das Geschehen in der Arena¹¹². Wie die Göttinnen im Relief ist auch er frontal dargestellt und somit hervorgehoben. Daher liegt es nahe, in ihm den exercitator bestiarum zu sehen, der möglicherweise auch das Relief geweiht haben könnte¹¹³.

Das Relief in Sofia macht auf die interessante Tatsache aufmerksam, daß ein offiziell diskreditiert scheinendes Thema wie das der Tierhetzen bis weit in frühchristliche Zeit hinein sowohl in politischem als auch religiösem Darstellungskontext erscheinen konnte. Allen restriktiven Gesetzen und Direktiven sowie dem Eifer der Christen zum Trotz bestand eine offenbar sehr vitale Tradition fort.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|-------------------------------|--|
| CCCA I-VI
DELBRUECK | M. J. VERMASEREN, <i>Corpus Cultus Cybelae Attidisque</i> (1977 ff.).
R. DELBRUECK, <i>Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler</i> (1926–1929). |
| FRIEDLÄNDER | L. FRIEDLÄNDER, <i>Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms</i> ¹⁰ (1920–1922). |
| GABELMANN | H. GABELMANN, <i>Der Tribunaltypus der Consulardiptychen und seine Vorstufen</i> , in: <i>Classica et Provincialia. Festschr. E. Diez</i> (1978) 51–65. |
| HÖNLE-HENZE
Kat. Frankfurt | A. HÖNLE u. A. HENZE, <i>Röm. Amphitheater und Stadien</i> (1981).
<i>Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog des Liebieg-Hauses Frankfurt</i> (1983). |
| TOYNBEE
VELKOV | J. M. C. TOYNBEE, <i>Tierwelt der Antike</i> (1983).
I. VELKOV, <i>Reliefs zirkowi igri ot Sofija</i> . <i>Bull. Inst. Arch. Sofia</i> 1, 1921–1922, 20 ff. |
| VOLBACH | W. F. VOLBACH, <i>Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters</i> ³ (1976). |

Abbildungsnachweis

- 1 nach Velkov
 2; 22 Arch. Inst. Heidelberg
 3 nach R. F. Hoddinott, *Bulgaria in Antiquity* (1975) 170 Abb. 35
 4 F. Naumann, Köln
 5 nach *Kunst der Antike* (1977) 180
 7; 9; 10; 21 Hirmer Fotoarchiv Nr. 581.0508; FK 53; 561.3106; 581.0518
 15 Fotoarchiv des RGZM Mainz
 23 nach *Glimpses of Excellence. Ausst.-Kat. Toronto* (1985) Abb. S. 43
 G. Waurick, RGZM Mainz, genehmigte freundlicherweise für Abb. 6; 8; 11–14; 16–20 den Nachdruck aus dem Werk von W. F. Volbach, die Druckfilme stellte der Verlag Philip von Zabern zur Verfügung.

¹¹² Vgl. Anm. 8; TOYNBEE 88 f.; M. J. VERMASEREN in: *Festschr. A. Garcia y Bellido* 4 (1979) 18 glaubte in der Hand des Mannes einen Zauberstab erkennen zu können und bezeichnete ihn als magischen Domp-
 teur.

¹¹³ Vgl. VOLBACH 32 f. Nr. 8.