

Hanz Günter Martin, *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik. Studi e materiali del Museo della Civiltà Romana 12. L'Erma di Bretschneider, Rom 1987. 271 Seiten, 44 Tafeln, 48 Abbildungen.*

Römische Tempelkultbilder sind im Gegensatz zu griechischen bisher nicht systematisch bearbeitet worden (die Arbeit von W. SCHÜRMANN, *Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung stadtrömischer Minervakultbilder* [1985] konnte offenbar nicht mehr zitiert werden). Der ursprüngliche Plan des Verf., das Thema von der römischen Republik bis zum Einsetzen des Christentums zu behandeln, hat sich wegen der Komplexität der Probleme nicht durchführen lassen. Die Einschränkung auf Tempelkultbilder der Republik ist jedoch insofern besonders aktuell, als in den letzten Jahren die literarischen Quellen zur republikanischen Kunst durch Jucker, Hölscher, Pape und Lahusen vor allem unter soziologischen Gesichtspunkten neu aufgearbeitet worden sind. Profitiert hat die Arbeit außerdem von den Forschungen zum mittellitalischen Hellenismus und der Topographie Roms, insbesondere von Coarelli.

Nach dem Zeugnis Varros sollen die Römer mehr als 170 Jahre hindurch die Götter ohne Kultbilder verehrt haben (S. 14). Dies stimmt mit der traditionellen Datierung des Tempels des Iuppiter Optimus Maximus und der Errichtung seines Kultbildes durch Tarquinius Priscus überein (zur Datierung des Kapitoltempels ist H. DRERUP, *Marburger Winckelmann-Progr.* 1973, 1 ff. nachzutragen). Sein Nachfolger Servius Tullius hat dann das Heiligtum der Diana auf dem Aventin und das der Fortuna auf dem Forum Boarium errichten lassen (S. 15). Ausgehend von der Ansicht des Plinius, die Römer hätten bis zur Aufnahme griechischen Einflusses vornehmlich hölzerne und tönernen Statuen errichtet, stellt Verf. eingangs die entsprechenden literarischen Zeugnisse zusammen (S. 18 ff.). Sicherlich zu Recht wird Coarellis Gleichsetzung der Fortuna Ἐπιστροφόμενη mit der Fortuna Redux statt der Respicens zurückgewiesen (S. 22); auch Coarelli selbst rückt jetzt von der These ab (*Il Foro Boario* [1988] 258). Im Fortunatempel der heutigen Area Sacra di S. Omobono kann nach den Quellen nur die eine Statue der Göttin gestanden haben, die von Servius Tullius geweiht und später so von togae praetextae bedeckt war, daß sie auch für ein Bild des Königs gehalten werden konnte (S. 21). – Aus Terrakotta war die erste Statue des Iuppiter Optimus Maximus im Kapitol, die bis 83 v. Chr. erhalten blieb. Aus der Nachricht, daß der Triumphator während des Triumphes als Iuppiter erschien, kann für die Statue nicht unbedingt, wie es häufig geschieht, geschlossen werden, daß diese in der Tracht des Triumphators dargestellt war (S. 30). – Der Abschnitt zum Hercules Fictilis (S. 31 ff.) zieht eine Synthese aus einzelnen Stellungnahmen Coarellis, die dieser jetzt selbst in einem soeben erschienenen, grundlegenden Buch zusammengefaßt hat (a. a. O.). Aufgrund einer bisher nicht berücksichtigten Servius-Stelle, kann Verf. nachweisen, daß die älteste Janusstatue aus Terrakotta auf einem normalen männlichen Körper vier Häupter hatte, während die von Augustus geweihte Bronzestatue deren zwei besaß (S. 44 f.).

Marmor ist als Material erstmals für das Kultbild des Apollotempels am Marcellustheater 179 v. Chr. nachzuweisen (S. 50), so daß sich die Ansicht des Plinius von der anfänglichen Bevorzugung hölzerner und tönerner Statuen im Prinzip als richtig erweist. Wenn S. 50 von den 'eingeführten Materialien' gesprochen wird, so ist dies doppeldeutig, gemeint sind die 'altvertrauten'.

Übersichtlich stellt Verf. die Anlässe für die Einführung neuer Kulte und Tempelweihungen zusammen (S. 52). Von überragender Bedeutung in dieser Hinsicht ist in der Republik die Erfüllung von vota durch Feldherrn, deren Weihungen das 3. Hauptkapitel gewidmet ist. Die Ausstattung von Tempeln mit erbeuteten Kunstwerken war von Pape bereits eingehend behandelt worden, so daß sich Verf. auf die Kultbilder, die archäologisch und literarisch noch faßbar sind, konzentrieren kann. Zu den griechischen Künstlern, die nach Livius und Plutarch mit den siegreichen Feldherrn nach Rom gekommen sind, gehören Timarchides und seine Söhne. Für das Werkverzeichnis der Bildhauer (S. 60) ist Becattis Schema der Verwandtschafts-

verhältnisse zugrunde gelegt. Ausgehend von der Adventus-Szene am Trajansbogen von Benevent mit drei Göttern (Portunus, Hercules, Apoll) im Hintergrund glaubte Becatti 1935 den Typus des 179 v. Chr. durch M. Fulvius Nobilior aufgestellten Timarchides-Apoll wiederentdeckt zu haben. Der Fund einer von La Rocca vorgestellten kolossalen rechten Hand aus dem Tempelareal könnte zu dem Lykeios-Motiv des rechten Armes stimmen. Doch ist durch das Relief am Bogen von Benevent nicht zu erweisen, daß der Apoll wie der Typus Kyrene, den auch Verf. als Ausgangspunkt für seine kritisch gesichtete Replikenliste nimmt, eine Kithara hält. Da auch die Scham des Gottes am Beneventer Bogen in Gegensatz zum Kyrener Typus verdeckt ist, greift Coarelli jetzt die Deutung auf den Apollo Caelispex wieder auf, der sich in der Nähe der carceres des Circus Maximus befunden haben muß (a. a. O. 156 ff.). Die Begründungen des Verf. für die Kopiedatierungen reichen mitunter – auch aufgrund fehlenden besseren Abbildungsmaterials – nicht aus (z. B. Dijon; zum Apollo aus Hochscheid s. G. WEISGERBER, *Das Pilgerheiligtum des Apollo und der Sirona von Hochscheid im Hunsrück* [1975] 58 f.; 62 f. Taf. 53,1–2; 54; 55; W. BINSFELD, K. GOETHERT-POLASCHEK u. L. SCHWINDEN, *Katalog der röm. Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier 1*. CSIR Deutschland IV 3 [1988] 8 f. Nr. 13 Taf. 4). Daß der Typus zusammen mit Musen auch als Musagetes aufgestellt werden kann (Milet, Faustathermen), findet seine Parallele an stadtrömischen Musensarkophagen (M. WEGNER, *Die Musensarkophage*. ASR V 3 [1966] Nr. 16 Taf. 22; Nr. 55 Taf. 25), ist also so 'auffällig' nicht. Coarellis Vermutung, daß auch das 177 v. Chr. aufgestellte Kultbild der Diana von Timarchides sei, schließt sich Verf. ausdrücklich an. Die erhaltene Hand (Taf. 5) erscheint mir jedoch viel gröber als die Hand des Apoll (Taf. 1) aus dem Tempel des M. Fulvius Nobilior.

Eine Deutung des kapitolinischen weiblichen Akrolithkopfes mit ehemals eingelegten Augen auf Venus (so Stewart) wird durch den vom Verf. erstmals beobachteten, zu ergänzenden Schleier jetzt ausgeschlossen (S. 89). Den schon von Coarelli gezogenen Vergleich zu dem von ihm identifizierten Hercules des Polykles ist aus stilistischen und handwerklichen Gründen zuzustimmen, so daß der Vorschlag des Verf., in dem Göttinnenkopf einen Teil des Kultbildes der Iuno Regina in der Porticus Octaviae zu erkennen, das von Polykles und Dionysios gemeinsam geschaffen und 146 v. Chr. durch Metellus Macedonicus aufgestellt wurde, an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Die vergoldete Herculesstatue im Konservatorenpalast (in Farbaufnahme auf dem Umschlag und als Frontispiz abgebildet) ist im 15. Jahrh. zusammen mit der von Peruzzi rekonstruierten Tholos bei der unter S. Maria in Cosmedin liegenden Ara Maxima gefunden worden. Durch eine bisher nicht berücksichtigte Plutarchstelle kann Verf. die Vermutung Coarellis sichern, der Rundbau sei die aedes rotunda des Hercules Victor, die Scipio Aemilianus 142 v. Chr. errichtet hat (S. 90). Die vom Verf. als Replik des Hercules Aemilianus angesprochene Statue in Burdur (Taf. 10) weist auf der Rückseite (Autopsie des Rez.) eine ungewöhnlich hohe Zahl von Meßpunkten auf, ist also sehr genau, aber nach einer Weiterbildung, kopiert worden.

Die Akrolithstatue aus der Tholos auf dem Largo Argentina, die Coarelli als den nach der Schlacht von Vercellae 101 v. Chr. durch Q. Lutatius Catulus errichteten Tempel der Fortuna huiusque diei erweisen konnte, rekonstruiert Verf. entgegen Marchetti-Longhi aufgrund der Basismaße als stehend (S. 103 ff.). Coarellis Zuschreibung an Scopas Minor bleibt nach wie vor reine Hypothese. Leider fehlt gerade zu diesem fest datierten Werk die stilistische Auswertung. Flüchtige Formulierungen, z. B. die Statue habe 'auf dem rechten Bein gestanden' (S. 108), wiederholen sich mehrfach.

Das schon Cicero kurios erschienene Aussehen der Iuno Sospita von Lanuvium ist durch eine Statue im Vatikan (Abb. 28) bekannt. Zu dem im Heiligtum gefundenen Akrolithkopf (Kat. 6) wurden bisher zwei extreme Datierungen genannt (v. Kaschnitz: antoninisch, Hafner: 4. Jahrh. v. Chr.). Verf. rückt den Kopf dagegen in die Zeit der Erneuerung des Heiligtums (60/50 v. Chr.).

Den schönen Akrolith von S. Omobono (Taf. 17; 18), der wahrscheinlich vom Kapitol heruntergerollt ist und den Squarciapino daher als Kultbild der Ops gedeutet hat, möchte Verf. nun der Fides zuschreiben, da deren Heiligtum näher am Abhang gelegen habe. Solche Hypothesen sind begrifflicherweise anfechtbar. Fuchs hatte den Kopf für ein überarbeitetes und wiederverwendetes Original des 5. Jahrh. v. Chr. gehalten. Überzeugender ist es (so Verf. mit Squarciapino), den Kopf für eine vorzügliche klassizistische Arbeit des 1. Jahrh. v. Chr. zu halten. Hierfür spricht neben der weichen Mundpartie auch die Behandlung der Augen.

Die Benennung eines klassizistischen Akrolithkopfes in praxitelischen Formen im Konservatorenpalast als 'Mens' wird wohl am meisten Kritik finden, da Verf. zu seiner Benennung auf dem Ausschlußwege gelangt: der Unbekannten sind zu viele, um eine derartige Benennung zu wagen.

Zum kapitolinischen Iuppiter erwarten wir die Arbeit von B. Krause. Die Bemerkungen des Verf. verstehen sich als vorläufige Überlegungen, die von erhaltenen Iuppiterkultbildern in den Provinzen, besonders Nordafrika, auf die stadtrömischen zurückschließen: danach war das flavische Kultbild offenbar nicht wesentlich von dem spätrepublikanischen unterschieden. Es entsprach diesem im Sitztypus, der Armhaltung und im Gewandmotiv.

Im Kapitel 'Religion und Propaganda' wird in chronologischer Folge die öffentliche Selbstdarstellung untersucht, die römische Triumphatoren mit Tempelweihungen und Aufstellung erbeuteter griechischer Kunstwerke trieben (s. hierzu E. KÜNZL, *Der röm. Triumph* [1988] 109 ff.). Juckers Auffassung, das Verhalten der Feldherrn sei vor allem durch ihre zu griechischer Bildung hingewandte Geisteshaltung zu erklären, kritisiert Verf. als zu idealisierend (Anm. 840). Die von ihm bevorzugten Begriffe wie 'Öffentlichkeitsarbeit' (S. 157; 161) oder 'Propagandasprache' (S. 160) werden sich allerdings dereinst als ebenso zeitgebunden erweisen.

Der Titel des 5. Kapitels 'Die Auswirkungen' ist mißverständlich. Gemeint sind Kultbilder außerhalb von Rom. Der Hercules-Koloß von Alba Fucens gab dem Verf. Anlaß, sich mit dem Problem des Herakles Epitrapezios des Lysipp auseinanderzusetzen (S. 162 ff.; zuletzt P. MORENO in: J. CHAMAY u. J.-L. MAIER, *Lysippe et son influence. Hellas et Roma* 5 [1988] 22 f.). Nach der philologischen Untersuchung von H. Cancik-Lindemaier kann 'Epitrapezios' nicht 'auf dem Tisch', sondern muß 'an dem Tisch' heißen, so daß die These, sich den Herakles als eine Art Tafelaufsatz vorzustellen, entfallen muß. Der Beiname Epitrapezios ist nach Verf. überhaupt erst eine Erfindung des Statius (S. 166).

Von der These, ein Torso aus graublauem Marmor (Abb. 46) sei das Kultbild der Fortuna Primigenia in Praeneste, rückt Verf. mit anderen ab, da dieses nach Plinius aus Bronze bestand. M. G. Lauro hat eine Deutung des Torsos als Isistytche erarbeitet.

Seit A. Alföldi das dreigestaltige, durch einen Balken verbundene Kultbild der Diana von Nemi auf Denaren (Abb. 47) nachwies, kann ein archaischer Bronzekopf in Kopenhagen (so Rijs) und ein archaisierender Marmorkopf im Thermenmuseum, da sie entsprechende Zurichtungen aufweisen, auf die Göttin bezogen werden. Der Akrolithkopf aus Nemi (Taf. 32;33) in Kopenhagen folgt im Typus der Artemis von Versailles, die nach Verf. wahrscheinlich ebenfalls in Nemi gefunden wurde. Daß die kolossale Akrolithstatue, von der der genannte Kopf (H. 54 cm) stammt, als Kultbild später durch die nur knapp überlebensgroße Artemis von Versailles ersetzt worden sein soll, kommt mir indes unwahrscheinlich vor. Die Statue hätte wenig in einen vorgegebenen architektonischen Rahmen gepaßt.

Das Abschlußkapitel faßt die Beobachtungen zu Technik und Stil republikanischer römischer Kultbilder zusammen. Zu Recht wendet sich Verf. gegen die alte These Arndts, die Akrolithtechnik, bei der die Körperteile mit sichtbarem Inkarnat aus Marmor gefertigt werden, sei in dem marmorknappen Alexandria entstanden (S. 197). Verf. verweist vor allem auf hellenistische Bildhauer wie Damophon, dessen Kultbildgruppe aus Lykosoura erhalten ist. Die Akrolithtechnik läßt sich jedoch bereits in der Klassik beobachten. Sie muß wohl in enger Verbindung zur Gold-Elfenbein-Technik gesehen werden. Im Bestreben, Kultbilder polychrom zu gestalten, ist der Marmor ein Äquivalent zu dem schwer zu beschaffenden Elfenbein. – Im Katalog sind die technischen Zurüstungen der Akrolithe sorgfältig beschrieben. Zusätzliche, wenn auch kleinformatige Aufnahmen von möglichst vielen Seiten erleichtern seine Benutzung. Leider sind Aufnahmen von den Rückseiten der häufig ausgehöhlten Akrolithköpfe vielfach – der schweren Beweglichkeit wegen – nicht zu erreichen.

Die Herstellung des sonst reich ausgestatteten Buches in Italien ist offenbar der Grund für eine ungewöhnliche Fülle von Druckfehlern – selbst in Überschriften. Ein griechischer Begriff (S. 82) erscheint sogar seitenverkehrt.

Verf. hat ein interessantes und anregendes, wenn auch notwendig hypothesenreiches Buch geschrieben. Der Hauptakzent liegt auf der Untersuchung des vielschichtigen historischen und religionspolitischen Hintergrundes. Das untersuchte Material ist – im Vergleich zum ehemaligen Bestand – sicher eine der am lückenhaftesten überlieferten Gattungen, mit entsprechenden Problemen für Rekonstruktion, Datierung und Benennung. Es ist zweifellos schon viel erreicht, wenn ein Buch die Diskussion neu belebt.