

Antike Plastik

Hellenistische Plastik



Martina Seifert, Isabel Heydorn, Regina Zimmermann

Ariadne - ein Online-Repititorium für die Klassische Archäologie

Universität Hamburg / Hamburg Open Online University

[cc-by-nc-sa](#) | 04-2017

Hellenistische Plastik

Mit der Expansion der griechischen Kultur in Folge der Kriegszüge Alexanders des Großen stand die griechische Kunst unter völlig neuen Voraussetzungen. Zum einen hatte der geographische Raum sich bedeutend erweitert. Zum anderen spaltete sich ebenfalls der gesellschaftliche Raum der griechischen Kultur auf. Neben die alten griechischen Zentren mit ihren traditionellen Oberschichten traten fernab die neu gegründeten Städte und vor allem die Herrscherhöfe mit ihren kulturellen Ambitionen und Aufgaben. An den Herrscherhöfen wurden auch in der Bildkunst neue Themen aufgebracht und die griechische Kultur musste sich mit den jeweils lokalen, sehr heterogenen Traditionen verschiedener orientalischer Kulturen auseinandersetzen.

Als Folge dieser Situation verlor die Bildkunst wie auch andere Zweige der Kultur jene relative Einheitlichkeit verloren, welche für die Kunst der archaischen und klassischen Poleis typisch gewesen war. Einzelne Kultur schaffenden Zentren entwickelten nebeneinander ihre eigenen Aufgaben, Themen und Stile bei teils sehr divergent verlaufenden chronologischen Entwicklungen. Diese Situation hat der Forschung beträchtliche Schwierigkeiten besonders bei der Bewertung von hellenistischer Plastik verursacht, die den gegenwärtigen Stand bestimmen.

Aufgrund der genannten Divergenz von Bildthemen, lokalen Bildtraditionen und Stilrichtungen ist die chronologische Entwicklung der hellenistischen Kunst viel schwerer zu fassen und konzentriert sich auf einzelne Zentren. Die Quellenlage ist zudem sehr heterogen: es gibt nur sehr wenige Werke mit gesicherter Datierung und die in der Forschungsliteratur diskutierten Datierungen können bisweilen um zwei bis drei Jahrhunderte variieren.

Die Quellenlage zu den Zentren der hellenistischen Bildhauerkunst ist sehr ungleich verteilt: Über die Schriftzeugnisse sind wir am besten über Alexandria informiert. Die antike Stadt ist aber von der modernen Großstadt überbaut und nur sehr unzureichend ausgegraben worden. Hier sind Werke der Großplastik nur sehr vereinzelt zutage getreten und der Eindruck alexandrinischer Kunst bleibt zunächst unbestimmt. Weitaus geringer noch sind die Informationen über Antiochia und den gesamten Raum des Seleukidenreiches oder mit dem Makedonien der Antagoniden. Eine günstige Ausgangslage liegt hingegen für Pergamon vor, dessen antike Stadt weitgehend frei von rezenter Bebauung ist. Die groß angelegten Grabungen des letzten Jahrhunderts ließen zahlreiche Werke der pergamenischen Kunst ans Tageslicht kommen. Neben diesen Metropolen der Monarchen spielen Rhodos, das als Handelsmacht zu großer Blüte gelangte und Delos, das seit 166 v. Chr. als Freihafen zum merkantilen Zentrum der Ägäis wurde, eine wichtige Rolle. Weniger bekannt ist die Plastik aus Athen und den Städten der Peloponnes.

Zusätzlich zu dem Überlieferungsgeschichtlichen Ungleichgewicht waren hellenistische Bildwerke bei den Römern weniger geschätzt und wurden daher nicht in breitem Umfang überliefert. Symptomatisch ist die berühmte Formulierung des Plinius (*Naturalis historia* 34,52) über die Epoche nach der Generation des Lysipp und seiner Schüler bis zur Neuorientierung der klassischen Bildhauer an klassischem Stil im späteren Hellenismus (296/3-156/53): "cessavit deinde ars ac rursus---revixit", d.h. "Dann hörte die Kunst auf und lebte wieder auf...". Dieses weit verbreitete klassizistische Urteil ignorierte den Hellenismus als Kunstepoche. Die pathetischen oder realistischen Bildwerke dieser Epoche wurden somit auch seltener in

römischen Kopien überliefert ist. Eine Ausnahme bilden dionysische Themen und die mit ihnen verbundenen Figuren, so z.B. Satyrn und Nymphen.

Zur Erstellung eines Chronologiegerüsts ist immer noch der Ansatz von Gerhard Krahmer in den 1920er Jahren bedeutsam, der aus den Seherfahrungen des Expressionismus ein neues formanalytisches Verständnis der hellenistischen Kunst entwickelte. Krahmer unterschied die Plastik in drei große Epochen: in den Frühhellenismus (300-230 v. Chr.), in den Hochhellenismus (230-150 v. Chr.) und in den Späthellenismus (150-30 v. Chr.). Es handelt sich weitgehend um eine kunsthistorische Gliederung in Stilepochen, die keine genauen Entsprechungen in den Phasen der allgemeinen Geschichte dieser Zeit hat.

Statue des Maussolos von Halikarnassos

Die sogenannte Statue des Maussolos steht heute im British Museum (Inv.-Nr. 1857,1220.232; H 3m; Marmor) und ist nach Ausgrabungen von Charles Thomas Newton in Halikarnassos im Jahre 1857 dorthin gebracht worden. Die Statue war stark fragmentiert und wurde aus ungefähr 74 Fragmenten zusammengesetzt.

Die aufrechtstehende und frontal ausgerichtete Statue trägt Chiton und Himation. Das Gewicht ruht auf dem rechten Bein, das linke ist leicht durchgedrückt und im Knie gebeugt. Das Gesicht weist deutlich individualisierte Züge auf, die Haare sind lockig und in einzelne Strähnen unterteilt und gehen etwas bis zur Höhe des Oberkiefers. Sie sind über der Stirn „anastolé-artig“ aufgebauscht und fallen seitlich weg. Die Figur hat markante Gesichtszüge, die Augen sind recht klein und schmal, liegen sehr tief und haben eine sehr ausgeprägte Brauenpartie, mit scharfen Brauenbogen. Falten sind auf der Stirn, unter den Augen und bei den Nasolabialfalten angedeutet, jedoch nicht stark ausgearbeitet. Er trägt einen kurzen Bart, der von den Wangen über das Kinn und oberhalb der Lippe reicht. Der Kopf ist beschädigt, ein großer Teil der linken Kopf- und Gesichtshälfte fehlt. Beide Arme sind nicht mehr erhalten, auf Höhe der linken Hüfte fehlen Teile vom Gewand bis hinauf zur Schulter. Der linke Fuß ist ab dem Knöchel abgebrochen, Hinzu kommen zahlreichere kleinere Abstoßungen, beispielsweise an Nase und Gewand.

Kontext und Datierung: Die Statue stammt von dem für Maussolos gebauten Mausoleum in Halikarnassos, das eines der antiken sieben Weltwunder war. Maussolos, der von 377 bis zu seinem Tod 353 v. Chr. regierte, begann bereits zu Lebzeiten mit dem Bau des Mausoleums für sich und seine Ehefrau (und Schwester) Artemisia, die zwei Jahre nach ihm starb und den Bau vollendete. In diesem Zusammenhang ist die erhaltene und als Artemisia identifizierte Statue zu erwähnen, die ebenfalls im Britischen Museum (Inv.-Nr. 1857,1200.233; H 3,67m; Marmor) steht und zusammen mit der als Maussolos identifizierten Statue gefunden wurde. Beide Statuen werden auf ca. 350 v. Chr. datiert. Nach Plinius war das Mausoleum dreistufig aufgebaut und bestand aus einem 19m hohen würfelförmigen Unterbau, einer 11m hohen Säulenhalle und einer pyramidalen Bedachung aus 24 Stufen sowie einer bekrönenden Quadriga. Insgesamt soll es ca. 42 m hoch gewesen sein. Es war geschmückt mit Friesen von Amazonomachien, Kentaumachien und Wagenkämpfen, sowie über 20 Stauen in verschiedenen Größen und 56 Löwenfiguren. Die vermeintliche Identifizierung der Statuen als Maussolos und Artemisia erfolgte zum Teil über den Fundkontext. Teile der Funde wurden auf

dem Nachbargrundstück hinter einer 2m hohen Mauer geborgen. Alle Funde, die hinter dieser Mauer gefunden wurden, müssen demnach aus einer bestimmten Höhe gefallen sein. Da diese Statuen dort ebenfalls gefunden wurden, wurde von der Annahme ausgegangen, dass die beiden Statuen als Stifter des Monuments möglichst hoch und gut sichtbar - eventuell hinter der bekrönenden Quadriga - positioniert waren und demnach als Maussolos und Artemisia identifiziert.

Quellen: Plinius: Nat. Hist. 36, 30-31; Strabon: 14, 2, 16.

Literatur

W. Hoepfner, Halikarnassos und das Maussolleion. Die modernste Stadtanlage der späten Klassik und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos (Darmstadt 2013)

G. Waywell, The free-standing sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum. A Catalogue (London 1978)

G. B. Waywell, Das Mausoleum von Halikarnassos, in: P. A. Clayton - M. J. Price (Hrsg.), Die sieben Weltwunder (Stuttgart 1990) 134-223.

Laokoon

Die Laokoongruppe wurde im Januar 1506 nahe der Traiansthermen, genauer bei S. Pietro in Vincoli in einer verschütteten Gewölbekammer, gefunden. Die Figurengruppe (H 1,84m) steht heute in den Vatikanischen Museen in Rom. Die Fragen nach der Datierung der Gruppe und ob es sich um ein Original oder eine Kopie handelt, sind bis heute nicht sicher geklärt. Die Gruppe ist aus Marmor gearbeitet und nicht monolithisch, sondern setzt sich aus sieben Stücken zusammen. Besonders ist die dabei Ausarbeitung, so sind die Übergänge der einzelnen sieben Stücke in der Komposition so angeordnet, dass ein Übergang kaum zu erkennen ist.

Dargestellt ist Laokoon mit je einem seiner zwei Söhne an einer Seite (zu seiner Linken der Ältere und zu seiner Rechten der Jüngere), die gegen zwei Schlangen ankämpfen. Laokoon ist mittig halb auf einen vermutlichen Altar gesunken (rechteckiger Unterbau mit darüber liegenden Tuch und zwei heraufführenden Stufen), eine der Schlangen hat sich um seine linke Wade und seinen rechten Oberschenkel gewunden. Die zweite Schlange führt an seinem Rücken entlang und über seinen linken Unterarm. Während er sie mit der linken Hand versucht festzuhalten, beißt der Kopf der Schlange ihn in die linke Hüfte. Sein Gesicht ist gen Himmel gerichtet. Der Sohn auf zu seiner Rechten ist an seinem rechten Knie vom Körper der Schlange umwickelt, ebenso wie beide Oberarme. Der Kopf der zweiten Schlange beißt ihn seitlich in die rechte Brust, er versucht den Kopf mit der linken Hand abzuwehren. Er hält sich nur noch mit den Zehen seines linken Fußes auf dem Boden. Der Sohn zu Laokoon linker Seite steht auf dem rechten Bein und versucht das angezogenen linke Bein aus der Umwindung der Schlange auf Knöchelhöhe zu lösen. Sein Oberkörper ist dabei leicht nach vorn geneigt, er blickt nach rechts zum Geschehen. Über seinen rechten erhobenen Oberarm windet sich eine weitere Schlange. Über der linken Schulter trägt er ein Manteltuch, das bis auf den Boden reicht. Die unterschiedliche Darstellung der drei Figuren kann als narrative Darstellung verschiedener Zeitebenen gesehen werden: der Sohn an Laokoons rechter Seite ist noch im Begriff sich zu

befreien, seine Körperhaltung wendet sich vom Geschehen ab. Laokoon ist im Prozess gegen die Schlangen anzukämpfen, wird jedoch zeitgleich gebissen und hat keine Aussicht auf Errettung. Der Sohn an Laokoons linker Seite ist bereits von den Schlangen erfasst und befindet sich im Fall, die Erzählung befindet sich hier bereits im Ende, die Schlangen haben ihr Werk so gut wie vollendet. Der Aufbau der Komposition ist pyramidal, die Bewegungen der Figuren fliehen jedoch nach außen. Aufgrund der Tatsache, dass der Sohn zu Laokoons Linken in der Komposition ein wenig abseits steht und Unterschiede in der Gestaltung (vgl. Haargestaltung) aufweist, ist die These aufgekomen, er könnte erst später zu der Komposition hinzugefügt worden sein, dies lässt sich jedoch nicht nachweisen. Es sind mehrere Rekonstruktionen ergänzt worden, dazu gehören die Basis, der hintere Altarblock und der Schlangenkopf an Laokoons Hüfte. Nicht mehr erhalten sind der rechte Arm des jüngeren Sohns, ebenso wie die hier zugehörigen Teile der Schlange und die rechte Hand des älteren Sohns. Der rechts angewinkelte Arm des Laokoon wurde 1905 gefunden und nachträglich hinzugefügt. Vorher war der Arm als ausgestreckt rekonstruiert.

Es sind zwei mögliche mythische Hintergründe der Szene überliefert: Die erste Version stellt Laokoon, Priester des Apollon, als Frevler dar, der auf dem Altar des Apollon seine Kinder zeugte. Aus Rache für diese Verfehlung schickte der Gott zwei Seeschlangen, die Laokoon und seine Söhne töten sollen. Diese Version tritt im 6. Jh. v. Chr. bei Arktinos von Milet auf. Die zweite Version bezieht Laokoon mit in das trojanische Kriegsgeschehen ein, indem er, als Priester des Apollon, die Trojaner vor dem hölzernen Pferd der Griechen warnen will. Da Athena auf Seiten der Griechen kämpft, schickt sie bevor Laokoon die Trojaner warnen kann, zwei Seeschlangen, die ihn und seine Söhne töten. Diese Version tritt in Vergils Aeneis auf, die in der Zeit von 25 v. Chr. bis 19 n. Chr. entstand. Ein möglicher Hinweis auf die Darstellung der ersten Version ist, dass Bohrlöcher in den Haaren des Laokoon erkennbar sind, die auf einen einsetzbaren Kranz hindeuten und somit seine vermeintliche Funktion als Priester stützen würden.

Datierung und Original oder Kopie: Eine der zwei Hauptpositionen in Bezug auf Datierung und Original oder Kopie ist, dass der Laokoon ein Marmororiginal aus frühaugusteischer bis flavischer Zeit ist. Eine vielfach herangezogene Quelle für diese mögliche Datierung der Figurengruppe ist Plinius (Nat. Hist. 36,37), der die Marmorgruppe des Laokoon den Künstler Agesandros, Athanodoros, Polydoros aus Rhodos zuschreibt. Des Weiteren schreibt er, dass die Gruppe aus einem Stück (monolith) gearbeitet sei und im Hause des Titus stehe. Diese These wird gestützt durch die Signatur derselben Künstler auf der Skylla-Gruppe aus Sperlonga und stilistische Übereinstimmungen mit den Sperlonga-Gruppen (vgl. Weinschlauchträger der Polyphem-Gruppe und der rechte Sohn des Laokoon). Jedoch ist auch die Datierung der Sperlonga-Gruppe umstritten. Sie wird häufig auf 30-20 v. Chr. datiert, da das Tricinium, in dem sie gefunden wurde, eine Ziegelschichtung aufweist, die erst in augusteischer Zeit auftritt (das sogenannte „Opus Reticulatum“). Die zweite Hauptposition ist, dass die Laokoongruppe eine römische Marmorkopie eines bronzenen spätpergamenischen Originals ist, das in das 2. Jh. v. Chr. datiert. Als stilistischer Vergleich dazu wird üblicherweise der Gigantomachiefries des Pergamonaltars herangezogen (vgl. Klytios, Ostfries und Alkyoneus). Ein weiterer stilistischer Vergleich wird häufig zu den sog. Florentiner Niobiden gezogen, die spätklassisch datieren.

Das Motiv der Ermordung des Laokoon und seiner zwei Söhne durch die Schlangen ist weit verbreitet, beispielsweise sowohl in römischen Wandmalereien aus dem 1. Jh. n. Chr. in

Pompeji, als auch auf einer Gemme, die möglicherweise in das 4./3. Jh. v. Chr. datiert. Die offensichtlich vielseitige Verwendung des Motivs erschwert die Datierung ebenfalls.

Literatur

B. Andreae, Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten (Frankfurt 1991)

S. Muth, Laokoon, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005)

M. Wiggen, Die Laokoon-Gruppe. Archäologischen Rekonstruktionen und künstlerische Ergänzungen (Mainz 2011)

B. Andreae, Plinius und der Laokoon (Mainz 1987)

Die trunkene Alte

Aufbewahrungsort: Von dem ursprünglich griechischen Original sind noch zwei römischen Kopien erhalten, die heute in der Glyptothek in München (Inv.-Nr. 437, H 0,92m) und den vatikanischen Museen (Inv.-Nr. 299, H 0,94m) stehen.

Fundort: Es ist nicht bekannt, wo die Münchener Kopie der Statue ausgegraben wurde. Sie befand sich im Jahre 1700 in der Galerie des Kardinals Ottoboni in Rom, 1714 beim Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf, 1803 in Mannheim und kam schließlich in die Münchner Residenz. 1895 wurde sie von Adolf Furtwängler in der Glyptothek aufgestellt.

Maße & Material: H: 0,92/0,94 m. Marmor.

Datierung: Die römischen Kopien datieren vermutlich auf das frühe 1. Jh. n. Chr., das Original wahrscheinlich auf das mittlere bis späte 3. Jh. v. Chr.

Es ist eine auf dem Boden hockende, deutlich gealterte Frau in Lebensgröße dargestellt. Zwischen ihren Beinen hält sie ein Gefäß (Lagynos), das sie mit der rechten Hand am Hals und der linken Hand am Bauch festhält. Um den Hals der Lagynos sind Efeublätter gelegt. An der linken Hand trägt sie zwei Ringe. Ihr Kopf ist in den Nacken gelegt, ihr Gesicht nach oben gewandt. Es trägt keine porträthaften Züge. Die Trunkenheit äußert sich vor allem in dem weit geöffnetem, zahnlosen Mund und dem nach oben gerichteten Blick. Sie trägt ein bodenlanges Gewand, das an den Schultern zusammengefasst und an der rechten Schulter heruntergerutscht ist. Man sieht sowohl am Rücken als auch den Schlüsselbeinen deutlich die Knochen hervortreten. Ihre Haare sind frisiert, im Nacken zusammengeschlagen und am Hinterkopf mit einem Tuch bedeckt, das bis in die Stirn reicht. Das Gesicht weist deutliche Altersmerkmale auf. An den Ohrläppchen sind Löcher für Einsatzschmuck zu erkennen.

Paul Zanker deutete die Statue als gealterte Hetäre. Er verweist dabei auf ihre Kleidung und den (zum Teil einsetzbaren) Schmuck. Die Kleidung zeugt seiner Meinung nach von Qualität und Fülle, der Faltenwurf lehnt sich an den sogenannten reichen Stil an. Das Kopftuch ist charakteristisch für zurecht gemachte Frauen und ist auch oft bei Aphroditedarstellungen zu finden, ebenso wie die Freilegung einer Schulter durch ein heruntergerutschtes Gewand. Sowohl das Kopftuch, als auch das heruntergerutschte Gewand sind jedoch im Zusammenhang mit ausgeprägten Alterskennzeichen Bestandteil des ikonographischen Topos von Ammen. Jedoch ist die Trunkenheit bei vergleichbaren Ammendarstellungen nicht belegt.

Eventuell war die trunkene Alte dionysischen Kontext, eventuell als Weihestatue innerhalb eines Heiligtums aufgestellt. Ein Hinweis darauf wäre der Efeukranz, der um den Hals der Lagynos gelegt ist. Lagynoi waren im 2. und 3. Jahrhundert in Kleinasien und Alexandria verbreitet und werden in Verbindung mit einem von Ptolemaios IV gestifteten Fest gebracht, das für die Randgruppen der Gesellschaft ausgerichtet war und im Palastbezirk stattfand. Der König ließ dabei Strohmatten auslegen und Wein ausschenken. Die Teilnehmer mussten lediglich die Gefäße, also Lagynoi, mitbringen. Wrede nimmt allerdings an, dass Frauen von diesen Lagynophorien ausgeschlossen waren. Auch eine Deutung als Hetäre lehnt er ab, da sich für karikaturistische Zwecke bereits das Statuettenformat etabliert hätte. Wrede spricht sich daher für eine Deutung als Matrone oder Dionysospriesterin aus. Die Aufstellung würde er auch in einem Dionysosheiligtum verorten.

Der Kopf der Münchner Kopie war abgebrochen, ist aber als sicher zugehörig zu identifizieren. Die Kopie in den vatikanischen Museen ist deutlich glatter und weniger differenziert ausgearbeitet (besonders am Rücken zu erkennen).

Quellen: Plinius beschreibt eine Statue einer trunkenen Alten in Smyrna (Nat. Hist. 36, 32).

Literatur

H.-P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz am Rhein 1982).

M. Nickel (Hrsg.), Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Katalog zur Ausstellung im LVR-Landesmuseum Bonn 25.02.2009-07.06.2009 (Mainz 2009) 107-123.

S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (Frankfurt 1989).

H. Rühfel, Ammen und Kinderfrauen im klassischen Athen, AW 19/4, 1988, 43-54.

B. Wagner-Hasel, Alter in der Antike. Eine Kulturgeschichte (Köln 2012).

H. Wrede, RM 98, 1991, 163-188.

P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten (Frankfurt am Main 1989).

Schlafender Hermaphrodit

Aufstellungsort: Paris, Louvre, Inv. MA 231

Fundort: 1619 fand man die Figur nahe den Diokletiansthermen im Garten von S. Maria Vittoria in Rom. Bis 1638 war der Hermaphrodit in der Villa Borghese ausgestellt. Unter Napoleon gelang die Figur im frühen 19. Jh. in das Louvre nach Paris, wo sie auch heute noch ausgestellt ist.

Maße & Material: L: 1,48 m. Marmor.

Datierung: Bronzeoriginal: späthellenistisch, 2. H. des 2. Jh. v. Chr.

Der sogenannte Schlafende Hermaphrodit, auch bekannt als Typus Borghese, ist in acht maßgleichen und einer kleineren Replik erhalten. Das Bronzeoriginal ist verloren.

Der Betrachter hatte vermutlich zunächst einen Blick auf die Rückenansicht der unbekleideten Figur. Sie liegt mit dem Unterkörper ihrer rechten Seite auf einem Manteltuch, das sich um den ausgestreckten rechten Fuß wickelt und auf Kniehöhe beide Beine umbindet. Das linke Bein ist angewinkelt und ab der Mitte des Unterschenkels abgebrochen. Das Gesäß ist leicht nach hinten und oben ausgestreckt und weist üppige Rundungen auf. Der Oberkörper weist eine Drehung nach links auf, wodurch der Brustkorb auf dem Untergrund anliegt und einen Teil der rechten Brust freigibt. Die Arme hat die Figur verschränkt nach vorne abgelegt, sodass ihr Kopf mit einer Rechtsdrehung auf ihnen ruht. Das Gesicht hat ruhige Züge, die Lippen sind voll und leicht geöffnet, die Augen geschlossen. Ihre Frisur ist aufwendig in langen Locken gestaltet, die sich, durch ein Haarband gehalten, am Haaransatz um den Kopf herum wickeln und vereinzelt in das Gesicht der schlafenden Figur fallen. Betrachtet man sie von der anderen Seite, sieht man den erigierten Phallus der Figur zwischen ihren Schenkeln. Der schlafende Hermaphrodit scheint sich im Schlafe zu räkeln und offenbart sein erigiertes Glied und seinen Glutaeus. Die Komposition ist ein Wechselspiel aus Schlaf, Lebendigkeit und Lust - der Hermaphrodit schläft zwar, scheint jedoch einen erotischen Traum zu haben, der sich auf die Aktivität seines Körpers auswirkt und diesen zur Schau stellt.

Der Umgang mit dem Thema Hermaphroditismus in der Antike gestaltet sich vielfältig und komplex. Während mythische Erzählungen meist positiv konnotiert waren, war es der göttliche Sohn Hermaphroditos selbst, der sich in ein negatives Licht versetzte. Im vierten Buch der Metamorphosen des Ovids ist von Hermaphroditos, dem Sohn des Hermes und der Aphrodite die Rede. Jener war ein Prototyp eines schönen Jünglings, dessen Erscheinung die Nymphe Salmacis sehr beeindruckte - sie beehrte ihn und lockte ihn in ihre Quelle. Der Jüngling sträubte sich jedoch gegen die Versuche der Nymphe, mit ihm zu schlafen, sodass sie die Götter um Hilfe bat, ihn nie wieder von ihr trennen zu mögen. Und so geschah es, dass jener Jüngling als Hermaphrodit die Quelle der Salmacis verließ und seine Eltern um Rache bat - jeder Mann, der sich von der Nymphe in ihre Quelle verführen ließ, sollte diese ab sofort zweigeschlechtlich verlassen. Das traditionelle Rollenbild des aktiven, kriegerischen Mannes wurde durch die Verwandlung zu einem Hermaphroditen aufgebrochen - die Zweigeschlechtlichkeit war so negativ konnotiert, dass Hermaphroditos in ihr einen Grund zur Rache sah und sich selbst nur noch als Halbmann bezeichnete.

Trotzdem entstanden zahlreiche Bilder des Hermaphroditen in den verschiedensten Gattungen. Ein Kult ist nicht eindeutig nachweisbar, eine Zuweisung der gezeigten Objekte zu diesem also nicht möglich. Oftmals wird das Motiv des Hermaphroditen mit dem dionysischen Kontext in Zusammenhang gebracht, wobei diese These lediglich auf Attributen wie der Nacktheit, bukolischer Umgebung und der Frisur beruhen und demnach sehr vage ist. Vielmehr scheint es sich um ein so originelles Thema zu handeln, dass dieses es wert war, einen eigenen Platz in der Bilderwelt zu erhalten. Die Faszination an der Divergenz des Hermaphroditen, von Ideal und Mangel, Reiz und Makel, Gottheit und Ungeheuer schuf ein Bild hoher Beliebtheit innerhalb der römischen Gesellschaft.

Es fehlen alle Finger der linken, sowie Zeigefinger und Daumen der rechten Hand und das rechte Ohr läppchen. Die Figur weist Bruchstellen am Mantel, der Frisur und im Rückenbereich auf. Ergänzt wurden der linke Fuß und Teile des Unterschenkels, die Peniskuppe und Nasenspitze, sowie eine marmorne Matratze, die kurz nach dem Fund der Figur durch Bernini hinzugefügt wurde.

Literatur

B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001) 178-189

L. Brisson, Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity (Los Angeles 2002)

S. Oehmke, Das Weib im Manne (Berlin 2004)

J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic Age (Cambridge 1986)

A. Raehs, Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst (Frankfurt a.M. 1990)

A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (Berlin 1999)

Die Sperlonga-Gruppe

Der Ort Sperlonga liegt an der tyrrhenischen Küste zwischen Neapel und Rom, die Bezeichnung leitet sich von der dort liegenden Grotte ab (italienisch „spelunca“ = Grotte). Die am Kalkfelsen Monte Ciannito liegende Grotte hat einen Durchmesser von ca. 21m und weist die Form einer Viertelkugel auf. Als zugehörig zu dieser Grotte wurde eine römische Villa identifiziert, die bereits in spätrepublikanischer Zeit erbaut wurde (spätestens 50 v. Chr., verwendet wurde beim Bau Opus Incertum) und daher auch den Namen „praetorium spelunca“ (Kaiservilla der Grotte) trägt. Das Gebiet wird seit 1957 ergraben. Durch Tacitus (Ann. 4, 59) und Sueton (Tib. 39) ist überliefert, dass Tiberius hier Gastmähler abhielt und dabei 26 n. Chr. beinahe durch einen Steinschlag getötet wurde. Die Grotte wird dabei als „Stibadium“ bezeichnet. Die Grotte gliedert sich in die natürliche Grotte, die um zwei Ausbuchtungen in der rechten und linken hintere Ecke erweitert wird und mehreren vor und in der Grotte künstlich angelegten Becken. Diese Becken setzen sich zusammen aus einem der Grotte angepassten, in ihr gelegenen runden Becken, das sich nach vorne zu dem außen gelegenen Becken öffnet und mittig auf einer kleinen Insel Platz für die Aufstellung einer Statuengruppe bildet. Die Öffnung zum äußeren Becken erfolgt durch eine Öffnung des runden Beckens, dabei entstehen rechts und links zwei in die Öffnung hineinragenden Zungen. Das Becken außen ist rechteckig gestaltet mit einer mittig angelegte, ebenfalls rechteckigen Insel, das als Inseltriklinium genutzt wurde. Die Grotte und ihre Nutzung zeichnet sich durch ihre Ausgestaltung in Form verschiedener Statuengruppen aus. Fünf Statuengruppen sind in Fragmenten erhalten und wurden als Darstellung folgender mythischer Gruppen identifiziert: die Blendung Polyphems, Angriff der Skylla, die Bergung des Achill, der Raub des Palladions und die Statue des Ganymeds zusammen mit dem als Adler dargestellten Zeus. Die Aufstellung wurde von B. Andreae rekonstruiert, dabei vermutet er die Aufstellung der Polyphemgruppe in der rechten hinteren Ausbuchtung der Grotte, die Skyllagruppe auf der mittig angelegten Insel des runden Beckens innerhalb der Grotte, die Bergung des Achill auf der linken eingezogenen Zunge und den Palladionraub auf der rechten Zunge. Die Figur des Ganymedes war auf dem Felsen über dem Eingang der Grotte platziert. Die Frage, ob es sich bei den Statuen um marmorne Kopien bronzener Originale (eventuell aus der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr.) oder die Originale handelt, ist bis heute ungeklärt, ebenso wie ihre genaue Datierung.

Das Bildprogramm nimmt durch die dargestellten Fatale Troiana, die Bedingungen für die Eroberung Trojas aufgrund der Leistungen des Odysseus und die daraus resultierende Flucht des Aeneas, Bezug auf den Gründungsmythos Roms. Tiberius, der seinen Stammbaum auf Odysseus zurückführt und durch die Adoption der Iulii seinen Stammbaum ebenfalls auf Aeneas zurückführen kann, inszeniert hier so ein mythisches Bildprogramm, das die Entstehung Roms und seine Person zusammenführt. Mit in dieses Bildprogramm einzubeziehen ist die Statuengruppe von Ganymedes und dem als Adler dargestellten Zeus über der Grotte, da die Ereigniskette, die schließlich zum Urteil des Paris führte und daraus folgend den trojanischen Krieg auslöste, mit der Entführung des Ganymedes seinen Ursprung nahm. Ein bekanntes Vergleichsstück zu der Grotte von Sperlonga ist die sogenannte Blaue Grotte auf Capri, die ebenfalls von Tiberius ausgebaut und mit einem Statuenprogramm ausgestattet wurde. Die dortigen Statuen stellten jedoch einen Meerethiasos dar. Auf einer Inschrift aus der Grotte sollen angeblich zwei der Künstler (Athanodoros und Hagesandros) genannt gewesen sein, die ebenfalls die Skyllagruppe aus Sperlonga signiert haben, die Inschrift ist jedoch verschollen.

Skyllagruppe:

Die Skyllagruppe besteht aus der zentralen Figur der Skylla, die Odysseus und sechs seiner Gefährten angreift. Die deutlich überlebensgroße Figur der Skylla ist mittig angeordnet, ihr menschlicher Oberkörper wird ergänzt von einem Unterkörper, der aus Hundeoberkörpern und Fischschwänzen/Tentakeln besteht. Zu ihrer Rechten ist das Schiff dargestellt, auf dem Odysseus und ein weiterer Gefährte stehen. Ihr rechter ausgestreckter Arm greift den am Bug des Schiffes stehenden Gefährten am Kopf, während ihr linker Arm das Ruder des Schiffes über ihren Kopf hält. Die übrigen fünf Gefährten befinden sich bereits unterhalb des Schiffes in den Fängen der Tentakel oder Hunde. Es sind verschiedene Variationen des mythischen Ursprungs der Skylla überliefert, unter anderem wird der Mythos von Homer (Od. 12, 80-110 und 222-259), Ovid (Met. 14, 57-70) und Vergil (Ecl. 6, 74-77) beschrieben.

Nach B. Andreae handelt es sich hierbei um eine Marmorkopie aus tiberischer Zeit (14-19 n. Chr.) eines bronzenen Originals aus Rhodos von ca. 180 v. Chr. Erhalten sind die Signaturen der drei Künstler Athanodoros, Hagesandros und Polydoros aus Rhodos. Die Signaturen der gleichen Künstler sind ebenfalls auf dem Laokoon erhalten. (à Verweis Artikel Laokoon!) Auf eine Kopie würden die mehrfach erhaltenen vierkantigen Puntelli sprechen, die deutlich zu erkennen sind. Die Gruppe wurde aus ca. 7000 Fragmenten rekonstruiert und steht heute im Archäologischen Nationalmuseum von Sperlonga (Inv.-Nr. 498; H 379cm, L 290cm, B 250cm). Die Rekonstruktion stützte sich unter anderem auf eine Darstellung der Skylla und ihres Angriffs auf einem Mosaiktondo aus Gubbio in Perugia, das auf 100 v. Chr. datiert. Des Weiteren ist eine kleinere (H 0,34m L 0,12m B 0,15-0,17m) Marmorkopie der Skylla (nur noch der Oberkörper erhalten), die heute im Archäologischen Museum von Afyon (Inv.-Nr. 1875) steht, erhalten. Ein Argument für Rhodos als Entstehungsort ist die gewählte Form des Bootes, ein sogenanntes Trihemiolia. Dieses Schnellruderboot ist aus Literatur und einem Relief aus Lindos bekannt und wurde zwischen 188-168 v. Chr. für die Bekämpfung der Piraten genutzt. Eine bronzene Ausfertigung der Gruppe stand seit 515 n. Chr. auf dem Hippodrom in Konstantinopel und wurde 1204/5 von Kreuzfahrern zerstört und eingeschmolzen.

Polyphemgruppe:

Die Polyphemgruppe stellt die Blendung Polyphems durch Odysseus und seine Gefährten dar. Der deutlich überlebensgroße Zyklus Polyphem ist schlafend und erhöht dargestellt. Zwei der drei dargestellten Gefährten des Odysseus tragen von unten links das hintere Ende des angespitzten Holzpflöcks, mit dem Polyphem geblendet werden soll, an ihn heran, während Odysseus - auf einer Höhe mit Polyphem - das obere Ende des Pflöcks auf das Auge des Zyklopen zuführt. Rechts ist der dritte Gefährte dargestellt, der sogenannte Weinschlauchträger, der den Weinschlauch (mit dem der Zyklop betrunken gemacht wurde, um ihn so schlafend überlisten zu können) noch in der linken Hand hält.

B. Andreae geht ebenfalls von einer Marmorkopie tiberischer Zeit aus, datiert das zugehörige bronzene Original jedoch (anhand stilistischer Untersuchungen) auf 160-150 v. Chr. Als Argument einer Kopie spricht er die deutlich sichtbaren und vorhandenen Puntelli an. Auch diese Gruppe ist nur in Fragmenten erhalten (ebenfalls im Archäologischen Nationalmuseum von Sperlonga, H des Polyphem 3,50m) und wurde anhand verschiedener Abbildungen und Repliken rekonstruiert. Eine Replik ist aus der Villa Hadriana bekannt, des Weiteren ist eine Reliefnachbildung von 180 n. Chr. aus Catania erhalten. Eine vollständige Rekonstruktion der Gruppe ist in der Universität Bochum aufgestellt und misst 6m in der Länge und 1,50m in der Tiefe. Die Figuren sind leicht überlebensgroß dargestellt, der rekonstruierte Weinschlauchträger weist eine Höhe von 2,21m auf. Die Gruppe und ihre Ausgestaltung sind in keinen literarischen Quellen überliefert. Der Mythos der Blendung Polyphems ist unter anderem von Homer (Od. 9, 105-566) und Ovid (Met. 13, 750-897) beschrieben.

Pasquino-Gruppe:

Die Pasquino-Gruppe besteht aus zwei männlichen Figuren, von denen eine - offenbar bereits leblos - von der anderen getragen wird. Die aufrechtstehende Figur stützt sich mit dem Gewicht auf das linke, durchgedrückte Bein und lagert das Gewicht nach vorne, während sie mit dem rechten Arm den Torso der anderen Figur umgreift. Die Figur trägt ein Manteltuch und einen Helm. Die andere, unbekleidete Figur liegt rücklings über dem linken Knie der anderen Figur, der Oberkörper und der Kopf hängen leblos nach hinten, ebenso wie die Arme. Der Unterkörper ruht auf den Knien, die Unterbeine liegen auf dem Boden auf und führen durch die gespreizten Beine der anderen Figur durch. Die Gruppe war ein weit verbreitetes und beliebtes Motiv der plastischen Bildkunst und wird üblicherweise als die in der Ilias beschriebene Bergung des Leichnams des Patroklos durch Menelaos identifiziert (weitere erhaltene Beispiele sind unter anderem: sogenannter Torso Pasquino von Menelaos in Rom, Piazza Pasquino; eine Replik in der Loggia dei Lanzi, Florenz; fünf Fragmente der Statuengruppe, gefunden in der Villa Hadriana, Rom, Vatikanische Museen). Anhand dieser erhaltenen Gruppen erfolgte ebenfalls die Rekonstruktion der Gruppe in Sperlonga durch B. Schweitzer und F. Hackebeil, eine Rekonstruktion steht heute in der Antikensammlung der Universität Leipzig (H 2,50m). Nicht sicher ist jedoch, ob es sich bei der Statuengruppe aus Sperlonga eventuell um die Bergung des Leichnams Achills handelt (als ein Hinweis darauf wird oft der „schleifende“ Fuß angeführt, der auf die durchtrennte Sehne hindeuten könnte). Da die restlichen Figurengruppen Bezug auf Odysseus nehmen und dieser bei Sophokles (Philoktet 372/3) und später Ovid (Met. 13, 282-285) als Retter von Achills Leichnam genannt wird (anstelle von Aias, dem in der Ilias die Bergung Achills zugeschrieben wird), würde sich diese Version besser in das Bildprogramm einfügen. B. Andreae vermutet ein Bronzeoriginal der Gruppe, das um 160 v. Chr. datiert und die Bergung

des Patroklos darstellte, während in der tiberischen, marmornen Kopie Achills Leichnam geborgen wird. Die Fragmente der Statuengruppe aus Sperlonga befinden sich ebenfalls im Archäologischen Nationalmuseum von Sperlonga.

Palladionraub:

Von der nur noch äußerst fragmentarischen erhaltenen Statuengruppe sind noch ein männlicher Körper ohne Kopf, ein männlicher Kopf und der Oberkörper und Kopf einer unterlebensgroßen, weiblichen Statuette erhalten. Die Gruppe stellt den Palladionraub durch Diomedes und Odysseus dar. Der männliche Torso wurde als Odysseus identifiziert, das Gewicht lagert auf dem linken, vorgelagerten Bein, das rechte ist zurückgestellt. Der rechte Arm ist ab dem Unterarm abgebrochen, jedoch noch als angewinkelt und vom Körper wegführend zu erkennen. Der linke Arm ist ebenfalls angewinkelt und liegt am Körper an. Er trägt ein über die linke Schulter und den linken Arm führendes Manteltuch. Der männliche Kopf ist als der des Diomedes identifiziert worden, der Kopf ist leicht nach links gewandt, der Blick geht nach oben. Die helmtragende Palladionstatuette ist ab Höhe der Taille abgebrochen, beide Arme sind vom Körper abgewinkelt, der linke zeigt nach vorne, der rechte ist angewinkelt und zeigt nach oben. Über die Brust greift die Hand des Diomedes, der das Palladion trägt. Der hier dargestellte Moment des Palladionraubs wurde anhand eines Reliefs auf einer Osteothek aus Megiste (Nationalmuseum, Athen. Inv.-Nr. 1189, H 0,43m, um 150 n. Chr.) rekonstruiert und zeigt den Moment, als der das Palladion tragende Diomedes das gezogene Schwert des Odysseus sieht und sich ebenfalls schwertziehend zu ihm umdreht. B. Andreae datiert das vermutete Original der Gruppe auf die zweite Hälfte des 2. Jh. und die marmorne Kopie auf tiberische Zeit. Beschrieben wird der Mythos um den Palladionraub unter anderem Ovid (Met. 13, 337-353). Die Statuen befinden sich ebenfalls im Archäologischen Nationalmuseum von Sperlonga.

Ganymed:

Die Statue des Ganymeds ist aus mehreren Fragmenten wieder zusammengesetzt, jedoch noch fast vollständig erhalten. Dargestellt ist eine männliche, aufrechtstehende Figur. Das Gewicht lastet auf dem linken vorgesetzten Bein, das rechte (das Unterbein fehlt) ist leicht zurückgesetzt. Er trägt phrygische Tracht und eine phrygische Mütze. Sein Kopf gen Himmel gerichtet, ebenso wie sein Blick. Auf seinen Schultern setzten die Klauen des Adlers auf, dessen Flügel seinen gesamten Oberkörper von hinten umspannen. Die Statue ist aus Buntmarmor gearbeitet und befindet sich im Archäologischen Nationalmuseum von Sperlonga (H 2,25m). Eine Replik der Statue ist über der Grotte am ursprünglichen Ort aufgestellt. Den Mythos um die Entführung Ganymeds durch Zeus beschreiben unter anderem Homer (Il. 20, 229-235), Ovid (10, 155-162) und Vergil (Aen. 252-260).

Literatur

B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001).

B. Andreae, Laokoon und die Gründung Roms, Kulturgeschichte der antiken Welt 39 (Mainz 1988).

N. Himmelmann, Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften 340 (Opladen 1996).

A. Mücke, in: K. Stemmer (Hrsg.), Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1995) 410-412 Nr. D 8.

W.-H. Schuchhardt - F. Eckstein, Die Skulpturen von Sperlonga, Antike Plastik 14 (Berlin 1974).

V. Strocka, Zur Datierung der Sperlonga-Gruppen und des Laokoon, in: Gedenkschrift für Andreas Linfert. Hellenistische Gruppen (Mainz 1999) 307-322.

Die Herkulanerinnen

Die Bezeichnung der zwei weiblichen Gewandstatuen leitet sich von ihrem Fundort Herculaneum ab (1711 ausgegraben), wo sie ursprünglich im nördlich des Stadtzentrums gelegenen Theater aufgestellt gewesen waren. Seit 1736 befinden sie sich im Albertinum in Dresden (Große Herkulanerin: Inv.-Nr. Hm 326; Kleine Herkulanerin: Inv.-Nr. Hm 327).

Beide Statuen sind aus Marmor gefertigt, die Bezeichnung der Kleinen und Großen Herkulanerin leitet sich aus dem Größenunterschied der beiden Statuen her (Große Herkulanerin H 1,96; Kleine Herkulanerin H 1,80m). Mit den beiden Statuen der sog. Herkulanerinnen wurde ein weiterer Torso einer weiblichen Gewandstatue gefunden, der sich ebenfalls im Albertinum in Dresden befindet (Inv.-Nr. Hm 328). Es handelt sich um weit verbreiteten Statuentypus, der auf ein griechisches Original von 330-310 v. Chr. zurückgeht und über mehrere Jahrhunderte im gesamten Mittelmeerraum verbreitet und kopiert wurde, es sind über 140 Fundorte bekannt. Ihre Deutung ist bis heute nicht sicher zu klären, es handelt sich vermutlich um ein weiblichen Pendant zu den männlichen Ehrenstatuen der Oberschicht.

Die beiden Statuen sind nicht sicher zu datieren, da jedoch das Theater in den 20ern des 1. Jh. v. Chr. erbaut und durch den Vesuvausbruch 79 n. Chr. zerstört wurde, lässt sich dies als zeitlicher Rahmen festlegen.

Es handelt sich um zwei weibliche Figuren, beide sind frontal ausgerichtet und stehend dargestellt. Die Große Herkulanerin trägt einen bis zu den Füßen reichenden Chiton, ihr linkes Bein ist leicht angewinkelt. Darüber trägt sie ferner ein Manteltuch, das den linken, am Körper anliegenden, Arm umhüllt. Ihr rechter Arm ist vor der Brust angewinkelt und hält das über den Kopf führende Manteltuch (*capite velato*). Ihr Gesicht ist leicht nach links unten geneigt, die durch das Manteltuch nicht verdeckten Haare sind in einzelne Haarsträhnen gedrehte Locken gelegt (sogenannte Melonenfrisur). Die Kleine Herkulanerin ist ebenfalls in Chiton und Manteltuch gekleidet, auch ihr linker Arm ist am Körper angelegt, während der rechte Arm angewinkelt zur linken Schulter führt und dort das Manteltuch festhält. Im Gegensatz zur Großen Herkulanerin ist ihr rechtes Bein leicht angewinkelt und die Zehen ihres rechten Fußes schauen unter dem Chiton heraus. Ihr Kopf ist nicht durch das Manteltuch verdeckt und ist frontal und leicht nach unten ausgerichtet. Auch ihre Haare sind als Melonenfrisur dargestellt. Beide Statuen wurden in Fragmenten gefunden, bei der Großen Herkulanerin war zusätzlich der Kopf abgebrochen, wurde jedoch als sicher zugehörig identifiziert. Bei der Kleinen Herkulanerin ist eine Vertiefung im Nacken zu erkennen, die eventuell zur Befestigung der Statue im Theater diente. Beide Statuen waren ursprünglich polychrom gefasst.

Literatur

J. Daehner (Hrsg.), Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008)

H.-J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. (Göttingen 1975)

Antike Plastik

Hellenistische Plastik

Martina Seifert; Isabel Heydorn; Regina Zimmermann

ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-Kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](#).

Entstanden im Rahmen des Projekts "Online-Repetitorium Ariadne – Grundwissen zur Kultur und Archäologie des antiken Mittelmeerraumes" der Universität Hamburg / Hamburg Open Online University (www.hoou.de).

