

Franz Alto Bauer

Phidias in Konstantinopel?

Reale und virtuelle Präsenz eines
Künstlers und seines Kunstwerks

SCHNELL + STEINER

Phidias in Konstantinopel?



ANANEOSIS

SPÄTANTIKE
FRÜHMITTELALTER
BYZANZ

Aktuelle Forschungen zu Archäologie und Kunstgeschichte
BAND 1 Hrsg. von Franz Alto Bauer und Sabine Feist

Die Reihe ANANEOSIS setzt sich zum Ziel, aktuelle Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte der Spätantike und des westlichen wie byzantinischen Mittelalters als Monographien oder Sammelbände zu publizieren. Die Bände erscheinen in gedruckter Form und sind zugleich als open-access-Veröffentlichungen allgemein zugänglich.

Franz Alto Bauer

Phidias in Konstantinopel?

Reale und virtuelle Präsenz
eines Künstlers und seines Kunstwerks

SCHNELL + STEINER

Umschlagabbildung: Antoine Helbert / Straßburg



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

© 2024 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Umschlaggestaltung und Satz: typegerecht berlin

ISBN 978-3-7954-3920-0

ISBN 978-3-7954-3921-7 (PDF)

DOI <https://doi.org/10.61035/3795439217>

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de

Inhalt

Einführung	7
I. Phidias' Zeus in Konstantinopel?	11
I.1. Die Quellenlage	11
I.2. Wo befand sich die Statuensammlung ἐν τοῖς Λαύσου?	13
I.3. Die Bildwerke der Lausos-Sammlung	16
I.4. Ein »elfenbeinerer Zeus des Phidias, den Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ«	24
II. Vom Götterbild zum <i>ornamentum urbis</i>	33
II.1. Antike Statuen in Konstantinopel	33
II.2. Kultwert versus Kunstwert	36
II.3. <i>Ad ornatum publicum</i> : das Versetzen von Statuen in der Spätantike	38
II.4. Überführungen von monumentalen Goldelfenbeinstatuen in der Spätantike?	42
III. Das Zeusheiligtum von Olympia in der Spätantike	51
III.1. Wem gehörte der Zeus von Olympia?	51
III.2. Tempel und Heiligtümer in der spätantiken Provinz Achaia	56
III.3. Die Altis in der Spätantike	68
IV. Vom Bildwerk zum <i>exemplum</i>: Das Zeusbild als Inbegriff künstlerischer Perfektion	83
IV.1. Das Zeusbild als Weltwunder	83
IV.2. Phidias erhält ein Gesicht	90
IV.3. Das Zeusbild als Höhepunkt griechischen Kunstschaffens	94
IV.4. Durch das Zeusbild hindurch die oberste Gottheit denken	96
IV.5. Als die Bilder laufen lernten: Aus Kunstwerken werden Worte	100

V. Virtuelle Präsenz: Phidias in Konstantinopel	109
V.1. Bildungskanones: Phidias muss man kennen	109
V.2. ›Phidias‹ als Qualitätsetikett	115
V.3. Assoziative Verknüpfungen und Irrtümer	121
V.4. Übertreibungen und Ausschmückungen als Anpassung an zeitgemäÙe Verstehensmuster	124
 VI. Epilog: Zeus und Christus	 131
 English Summary	 135
Bibliographie	139
Register	161
Abbildungsnachweis	168

Einführung

Im Heiligtum von Olympia befand sich das wohl berühmteste Götterbild der Antike. Wer den Haupttempel des Heiligtums betrat, sah sich einer kolossalen Sitzstatue des Göttervaters gegenüber, die aus Gold, Elfenbein und anderen wertvollen Materialien gefertigt worden war (Abb. 1).¹ Urheber dieses Bildwerks war der Bildhauer Phidias. Nachdem er in Athen die ebenfalls goldelfenbeinerne Monumentalstatue der Athena für den Parthenon geschaffen hatte und sich mit einer Anklage wegen angeblicher Unterschlagung des für die Statue vorgesehenen Golds konfrontiert sah, begab er sich im Jahr 438 vor Christus nach Olympia, um dort einen neuen Großauftrag anzunehmen.² Dort stand der dem Zeus errichtete Tempel seit fast zwei Jahrzehnten ohne Götterbild da.³ Ein solches sollte in den folgenden Jahren Phidias schaffen, wobei er alle Register der Bilderei und Toreutik zog und ein Zeusbild fertigte, das nicht nur seine eigene Athena Parthenos übertraf, sondern auch in den Kanon der Sieben Weltwunder Eingang fand. Den Beschreibungen antiker Autoren zufolge sah man den thronenden Göttervater, der in seinen Händen eine Nikestatue und ein Stabzepter hielt. Das

gigantische Götterbild bestand aus einer inneren Holzkonstruktion, die mit wertvollen Materialien verkleidet wurde: Elfenbein für die Körperpartien, Goldüberzug für den Hüftmantel, der über die linke Schulter gezogen war. Die Kosten für die Werkstoffe und den Aufwand, den Phidias betrieb, lassen sich kaum ermessen. Hierzu ein Detail: Bei Grabungen in der gegenüber dem Tempel gelegenen Werkstatt des Phidias förderte man Tonmatrizen zutage, mittels derer man einst aus Glas Gewandpartien für die Nikestatue gefertigt hatte. Vermutlich hinterlegte man diese mit Blattgold oder Farbe, um den Effekt schimmernder Stofflichkeit hervorzurufen.⁴ Derartige Einzelteile wurden in jahrelanger Arbeit in einer eigens errichteten Werkstatt gefertigt und in der Cella des Tempels zusammengefügt. Mit 12,50m Höhe füllte die Sitzstatue die gesamte Höhe des Tempelinneren aus.⁵

Ein solches Bildwerk bedurfte aufgrund der Fragilität und der Empfindlichkeit der verwendeten Materialien beständiger Pflege. Schon in hellenistischer Zeit war eine erste Restaurierung vonnöten. Bis in die römische Kaiserzeit waren die Nachkommen des Phidias mit der Pflege der

1 Wichtigste jüngere Literatur: Faulstich 1997, 66–103; Bergbach-Bitter 2008; Davison 2009, I, 319–404 (mit ausführlicher Bibliographie) u. III, 1351–1370; Lapatin 2011; verschiedene Beiträge in McWilliam u. a. 2011; Hölscher 2017, 506–512. Alle Schriftquellen sind in DNO II, 221–284 Nr. 942–1020, gesammelt. 2 Zur Chronologie zuletzt DNO II, 282–283. 3 Pausanias zufolge sei der Tempel aus der Beute eines Sieges, den die Eleer um das Jahr 472 vor Christus über Pisa errungen hatten, errichtet worden (Pausanias V 10, 2). Im Jahr 456 vor Christus muss der Tempel soweit fertiggestellt gewesen sein, dass die Spartaner an der Tempelfront einen goldenen Schild samt Stiftungsinschrift anbringen lassen konnten, in der auf die Schlacht von Tanagra Bezug genommen wurde (Pausanias V 10, 4). Man hat vermutet, eine ältere Zeusstatue sei aus dem Heratempel in den neuerrichteten Zeustempel überführt worden, bevor Phidias das goldelfenbeinerne Zeusbild vollendet hatte: vgl. Romano 1980, 144; Barringer 2010, 162. 4 Schiering 1991; Ekschmitt 1991, 141–142; Schiering 1999; Kyrieleis 2011, 49. 5 Zu den Umbauten in der Cella des Zeustempels vor der Aufrichtung des Zeusbilds s. Buchert 2000, 118–120; Hennemeyer 2012 u. 2014.



Goldelfenbeinstatue beauftragt.⁶ Zudem weckten die wertvollen Materialien Begehrlichkeiten: Dem Göttervater sollen einmal zwei Locken von seinem Haupt gestohlen worden sein.⁷ Das Zeusbild musste nicht nur konserviert, es musste auch bewacht und vor Diebstahl geschützt werden.

Doch was geschah mit dem Götterbild in der Spätantike, einer Zeit, in der weder die finanziellen Ressourcen, noch das Bedürfnis vorhanden waren, den Kultbetrieb in Olympia aufrecht zu erhalten? Solange das panhellenische Heiligtum respektiert wurde und seine Infrastruktur funktionierte, war für den Erhalt des Zeusbilds gesorgt. Solange die überregionale, identitätsstiftende Bedeutung Olympias gewahrt war und sich die benachbarte Stadt Elis für den Kultbetrieb zuständig fühlte, war die wertvolle Kolossalstatue sicher. In der Spätantike änderten sich diese Voraussetzungen in mehrerlei Hinsicht: Zum einen war die innere Sicherheit des römischen Reichs mehr und mehr bedroht. Fremde Völkerschaften zogen seit dem dritten Jahrhundert immer wieder plündernd durch Griechenland und verursachten Zerstörungen in den betroffenen Städten. Zum anderen führten verschiedene Faktoren dazu, dass die Städte ihre finanzkräftige Oberschicht verloren und nur noch eingeschränkt für den Erhalt öffentlicher Bauten aufkommen konnten. Schließlich schwand mit der Verdrängung des Heidentums auch der Bedarf am Kultbetrieb in der Altis, verlor das Zeusbild seine religiöse Bedeutung und wurde nun als einzigartiges Kunstwerk begriffen.

Abb. 1: So kann man sich das Aussehen der kolossalen Zeusstatue des Phidias in etwa vorstellen: Eine annähernd fünf Meter hohe marmorne Sitzstatue Jupiters aus römischer Zeit wurde 1861 von Zar Alexander I. für die Eremitage in Sankt Petersburg aufgekauft und nach den antiken Beschreibungen des olympischen Zeusbilds mit Mantel, Stabzepter und Nike ergänzt. Der Adler entspricht nicht dem Zeusbild des Phidias.

Gerade in dieser Zeit, im frühen fünften Jahrhundert, soll das Zeusbild des Phidias nach Konstantinopel überführt worden sein. Lausus, der einflussreiche Kämmerer des Kaisers, soll es neben anderen bedeutenden Skulpturen in seinem Anwesen ausgestellt haben, bis im Jahr 475 ein Brand Palast und Kunstwerke vernichtete. Obwohl in der bisherigen Forschung kaum Zweifel an Überführung und Ausstellung des Zeusbilds in Konstantinopel bestehen, stellen sich aus verschiedenen Gründen Fragen zur Wahrscheinlichkeit eines solchen Szenarios: Hatte sich die goldelfenbeinerne Statue bis zu diesem Zeitpunkt in ihrem Tempel erhalten? War man in der Lage, ein derart fragiles Bildwerk zu demontieren, über eine weite Strecke zu transportieren und in der Konstantinopler Residenz des Lausus wieder zusammensetzen? Hatte man überhaupt das Recht dazu? Vor allem aber: Wie vertrauenswürdig ist die schriftliche Überlieferung, die uns von der Überführung berichtet?

Ziel dieser Untersuchung ist es, diesen Fragen nachzugehen und deren Beantwortung in einen größeren Kontext zu stellen, in dem die Bedeutung des Bildhauers Phidias in der ausgehenden Antike beleuchtet wird.

Der Titel des Buchs ist eine offensichtliche Anlehnung an Thomas Pekárys 2007 erschienene Monographie *Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis*, die entscheidend zum gewandelten Verständnis dieses Künstlers am Ende der Antike beigetragen hat. Für Hilfe und Anregungen danke ich Martin Bentz (Bonn), Albrecht Berger (München), Armin Bergmeier (Leipzig), Daphni Doepner (Bonn), Johannes Eber (Zürich), Sabine Feist (Bonn), Jane Fejfer (Kopenhagen), Ralf Krumeich (Bonn), Tanja S. Scheer (Göttingen), Elise Tacconi-Garman (Köln/München), Yannick Wiechmann (Bonn) und den anonymen Gutachterinnen und Gutachtern des Manuskripts. Am Institut für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität und an der Abteilung

6 S. u. S. 45. 7 S. u. S. 45.

Christliche Archäologie der Universität Bonn durfte ich meine Thesen vorstellen und viele Anregungen mitnehmen. Gedankt sei ferner allen Personen, Museen und Institutionen, die Bilder und Bildrechte unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben: Hans Effenberger (Weinböhla), Antoine Helbert (Straßburg), Deutsches Archäologisches Institut (Athen und Rom), John Paul Getty Museum (Malibu), Metropolitan Museum (New York), Musée Saint-Raymond (Toulouse), Museo

Archeologico Nazionale (Florenz), Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke (München), Staatliche Museen, Antikensammlung und Münzkabinett (Berlin) und Trinity College Library (Cambridge).

Gewidmet ist das Buch Johannes G. Deckers, dem wir Schüler ein Verständnis der Spätantike jenseits der Schubladen ›heidnisch‹ und ›christlich‹ verdanken.

I. Phidias' Zeus in Konstantinopel?

I.1. Die Quellenlage

Will man dem byzantinischen Geschichtsschreiber Georgios Kedrenos glauben, dann war die berühmte Zeusstatue des Phidias der Höhepunkt einer Sammlung von Bildwerken, die ein gewisser Lausus, ein hochrangiger Beamter der theodosianischen Zeit, zusammengetragen hatte.⁸ In der um 1100 verfassten Weltchronik ist Folgendes zu lesen: »Im Lausus-Viertel (ἐν τοῖς Λαύσου) befanden sich verschiedene Gebäude und einige Herbergen, wo die Philoxenos-Zisterne Wasser spendete, weshalb sie auch den Beinamen »philoxenos« (sc. »die gastfreundliche«) erhielt. Dort stand auch die Statue der Lindischen Athena, vier Ellen hoch, aus Smaragd, eine Arbeit der Bildhauer Skyllis und Dipoinos, welche Sesostris, der Tyrann von Ägypten, einst als Geschenk an Kleobulos, den Tyrannen von Lindos, sandte. Und die Knidische Aphrodite aus weißem Stein, nackt, allein die Scham mit der Hand bedeckend, ein Werk des Knidiars Praxiteles. Und die Samische Hera, ein Werk des Lysipp und des Bupalos aus Chios. Und ein geflügelter Eros mit Bogen, aus Myndos. Und der elfenbeinerne Zeus des Phidias, den Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ. Und die Statue, die den Chronos darstellt, ein Werk des Lysipp, hinten kahlköpfig, vorne mit Haaren. Und Einhörner, Tiger, Geier, Kameloparden, ein Taurelefant, Kentaure und Pane.«⁹

Dieser Kedrenos A genannte Abschnitt findet sich in der sogenannten Bautenliste, die unter die Ereignisse der Regierungszeit Theodosius' I. (378–395) eingereiht wurde. Dort werden zahlreiche weitere Bildwerke auf den Platzanlagen Konstantinopels angeführt, was die Vermutung nahelegt, dass hier ein Einschub vorliegt, der auf älterem Quellenmaterial beruht.¹⁰ Dass Kedrenos die Statuen im Anwesen des Lausus nicht gesehen haben konnte, lag schlicht daran, dass sie 475 bei einem Brand zerstört wurden, wie er an anderer Stelle schreibt: »Als er (sc. Kaiser Basiliskos, 475–476) ausgerufen worden war, ereignete sich in der Stadt ein Brand, der ihren blühendsten Teil zerstörte. Denn er begann mitten im Chalkopraten-Viertel und verzehrte beide Säulenhallen und alles, was daran angrenzt, sowie die sogenannte Basilika, in der sich eine Bibliothek mit 120.000 Büchern befand. Zu diesen Büchern zählte eine 120 Fuß lange Drachenhaut, auf der Homers Gedichte, nämlich die Ilias und die Odyssee, zusammen mit der Geschichte der Heldentaten in goldenen Lettern geschrieben waren. Es (sc. das Feuer) zerstörte auch die Portiken auf beiden Seiten der Mese und die hervorragenden Weihgeschenke des Lausus-Viertels (τῶν Λαύσου τὰ κάλλιστα ἀναθήματα): Denn dort wurden viele antike Statuen (ἀγάλματα) aufgestellt, nämlich die der berühmten Aphrodite von Knidos, die der Samischen Hera und die der

⁸ Die wichtigste Literatur zur Lausus-Sammlung: Corso 1991, 128–142; Vickers 1992; Mango – Vickers – Francis 1992; Bassett 2000; Corso 2001, 43–46; Bassett 2004, 98–120; Stevenson 2011; Bravi 2014, 292–299; Martins de Jesus 2019, 79–81; Berger 2021, 51–52. ⁹ Kedrenos, hist. I, p. 564_{s-19}; Bekker. Übersetzung: DNO II, 280 Nr. 1020 (mit geringfügigen Änderungen). ¹⁰ Kedrenos, hist. I, p. 563₁₈₋₅₆₇₇; Bekker. Zur Bautenliste s. Berger 1988, 153–155.

Lindischen Athena aus einem anderen Material, die Amasis, der König von Ägypten, dem weisen Kleobulos und unzähligen anderen geschickt hatte. Das Feuer erstreckte sich bis zum sogenannten Forum Konstantins des Großen.«¹¹ In dieser Kedrenos B genannten Passage ist abermals von Bildwerken im Lausus-Viertel die Rede, jedoch bleiben gegenüber Kedrenos A einige unerwähnt, darunter auch der Zeus aus Olympia. Ein ähnlicher Eintrag findet sich in dem Geschichtswerk des Johannes Zonaras aus dem frühen zwölften Jahrhundert: »Unter seiner (sc. Basiliskos') Herrschaft ereignete sich in Konstantinopel ein großer Brand, der im Chalkopraten-Viertel seinen Ausgang nahm, sich auf die umliegenden Gebiete ausbreitete und die öffentliche Säulenhalle sowie die angrenzenden Gebiete in Asche legte, einschließlich der sogenannten Basilika, in der sich eine Bibliothek mit 120.000 Büchern befand. Zu diesen Büchern zählte eine 120 Fuß lange Drachenhaut, auf die Homers Gedichte, nämlich die Ilias und die Odyssee, zusammen mit der Geschichte der Heldentaten in goldenen Lettern geschrieben waren, wie Malchos in seiner Kaisergeschichte erwähnt. Das Feuer zerstörte diesen Gegenstand vollständig, sowohl die Pracht im Stadtviertel des Lausus (ἐν τοῖς Λαύσου τῆς πόλεως) wie auch die dort aufgestellten Statuen (ἀγάλματα), die Samische Hera, die Lindische Athena und die Knidische Aphrodite, berühmte Kunstwerke, und breitete sich bis zum Forum aus.«¹² Zonaras' und Kedrenos' Abschnitte über den Stadtbrand des Jahres 475 stimmen weitgehend überein, mit einer Ausnahme: Zonaras nennt als Gewährsmann den spätantiken Historiographen Malchos, dessen Geschichtswerk nur aus Fragmenten bekannt ist.¹³ Wie ist diese Überlieferung zu bewerten? Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Passagen ziehen?

Cyril Mango zufolge stellt sich die Überlieferung dieser Nachrichten wie folgt dar:¹⁴ Malchos' nicht erhaltenes Geschichtswerk, dessen Abschnitt über die Jahre 473–480 bei späteren Autoren immer wieder zitiert wird, dürfte die Primärquelle der Informationen über den Brand des Jahres 475 und die Zerstörung der Bildwerke im Lausus-Viertel sein. Der aus Philadelphia (Amman) stammende Malchos lebte in Konstantinopel, war vermutlich Zeuge des Stadtbrands und fügte eine entsprechende Passage in sein Geschichtswerk ein, wie aus der Suda, einem im zehnten Jahrhundert kompilierten byzantinischen Lexikon, hervorgeht: »Malchos von Byzanz, Sophist. Er schrieb eine Geschichte von der Herrschaft Konstantins bis zu Anastasios, in der er ziemlich ausführlich die Ereignisse der Zeit von Zenon und Basiliskos und den Brand der öffentlichen Bibliothek und der Statuen des Augusteions schildert und gewisse andere Dinge, die er wie in einer Tragödie beklagt.«¹⁵ Doch bezog Kedrenos seine Information über das Ereignis nicht direkt aus dem Geschichtswerk des Malchos, sondern – so Cyril Mango – von einem Autor des zehnten Jahrhunderts, Konstantinos Rhodios.¹⁶ Dieser verfasste ein langes Gedicht über die sieben Wunder Konstantinopels und die Apostelkirche, das nur unvollständig überliefert ist.¹⁷ Die hier genannten Monumente Konstantinopels decken sich teilweise mit jenen, die Kedrenos in seiner Bautenliste auflistet, in der sich wiederum die Passage über die Lausus-Sammlung findet (Kedrenos A). Kedrenos könnte somit Konstantinos' vollständiges Gedicht – mit einem mutmaßlichen Abschnitt zur Lausus-Sammlung – vorgelegen haben. Dies würde auch erklären, dass sich in der Bautenliste Einschübe in jambischem Versmaß finden, in dem auch Konstantinos' Gedicht abgefasst ist.¹⁸ Alternativ zur These Mangos ließe sich mit Oskar Wulff

11 Kedrenos, *hist. I*, p. 615₂₁–616₁₇ Bekker. 12 Zonaras, *ep. hist. III*, 130₁₅–131₁₂ Büttner – Wobst. 13 Zu Malchos s. Baldwin 1977; Blockley 1981, 71–85. 14 Mango – Vickers – Francis 1992, 89–92. In jüngerer Zeit diskutierte die Überlieferungsgeschichte ausführlicher Stevenson 2007, 72–79, der im wesentlichen Mangos These folgt. 15 Suda III, p. 315 (M 120) Adler; Blockley 1983, 404–405. 16 Mango – Vickers – Francis 1992, 92. 17 Textedition und englische Übersetzung bei Vassis 2012. Zu Konstantinos Rhodios und seinem Gedicht s. James 2012, 129–180; Lauxtermann 2012, 298–308. 18 Mango – Vickers – Francis 1992, 92; Stevenson 2007, 78.

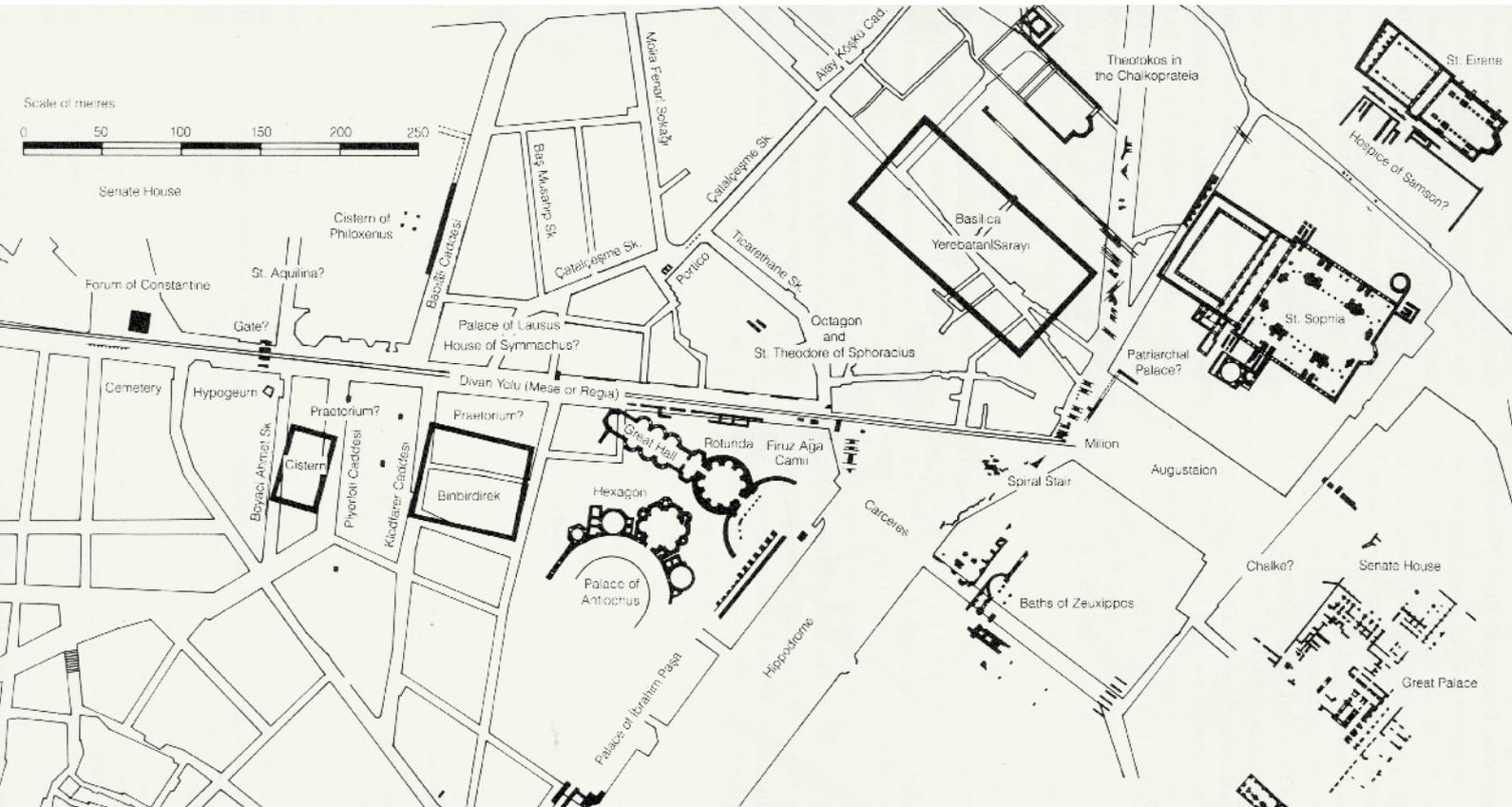


Abb. 2: Plan des Altstadtzentrums von Konstantinopel: Das Lausus-Viertel (τὰ Λαύσου) muss Jonathan Bardill zufolge nördlich der Mese (des heutigen Divan Yolu) und östlich des Konstantinsforums lokalisiert werden.

Position des kaiserlichen Kämmerers belegt. Ihm ist die *Historia Lausiaca* des Bischofs Palladius gewidmet, eine Sammlung von Geschichten zu ägyptischen Mönchen, in deren Vorwort Lausus für seine Freigebigkeit gegenüber Bedürftigen und seine Frömmigkeit gerühmt wird, denn »... während alle nach Eitlem haschen und steinerne Bauten errichten, von denen sie keinen Nutzen haben, suchst Du erbauliche Belehrung.«²⁴ Irdischen Besitztümern scheint Lausus nicht völlig entsagt zu haben, denn er besaß in Konstantinopel ein prunkvolles Anwesen, das in byzantinischen Quellen τὰ Λαύσου genannt wird. Den *Patria Konstantinupoleos*, einer Sammlung von mit Legenden angereicherten Texten zu verschiede-

nen Monumenten Konstantinopels zufolge sei τὰ Λαύσου mit »mehrfarbigen und kostbaren kleinen Säulen und Marmorverkleidungen« ausgestattet gewesen. Angeblich sah man dort auch »steinerne Adler, Schalen, Stufen und viereckige Sockel, die zum Schmuck der Stadt Wasser verströmten.«²⁵ Ob diese Informationen einen historischen Kern besitzen, sei dahingestellt; immerhin fügen sie sich in das Bild einer reichgeschmückten Residenz des kaiserlichen Kämmerers ein.

In *Kedrenos A* werden die Gebäude und die Fremdenherberge von τὰ Λαύσου bei der Philoxenos-Zisterne lokalisiert, die wiederum in den *Patria* und im *Synaxar Konstantinopels*, einem Verzeichnis aller Feste im Laufe eines Kirchenjahres,

²⁴ Palladius, Brief an Lausus 1, p. 10 Lucot. Übersetzung: Krottenthaler 1912, 317. ²⁵ *Patria Konst.* II, 36 = p. 170_{4–12} Preger. Berger 1988, 284–285; Bravi 2014, 292–293.



Abb. 3: Zu schön, um wahr zu sein: Diese Rekonstruktion der Aufstellung des Zeusbilds in einem monumentalen Apsidensaal, dessen Reste in der Nähe des Hippodroms von Konstantinopel ergraben wurden, scheidet allein schon daran, dass sich das Lausus-Viertel woanders befand.

beim Konstantinsforum verortet wird.²⁶ Die traditionelle Gleichsetzung der Philoxenos-Zisterne mit der heute Binbirdirek genannten Zisterne kann, wie Jonathan Bardill belegen konnte, nicht aufrechterhalten werden (Abb. 2). Vermutlich ist sie mit einer Zisterne nördlich der Mese gleichzusetzen.²⁷ Τὰ Λαύσου befand sich demnach nordöstlich des Konstantinsforums und nicht, wie zuvor vermutet, in dem Zwickel zwischen Hippodrom und Mese. Dort hatten Rüstem Duyuran und Rudolf Naumann einen spätantiken Komplex ausgegraben, der aus einem halbkreisförmigen Eingangs-

bereich, einem Nischenrundbau als Durchgangsraum und einer Halle mit abschließender Apsis bestand und den sie mit dem Anwesen des Lausus identifizierten.²⁸ Die über 50m lange Halle, die erst nachträglich die markanten sechs Nebenapsiden erhielt, hatte man sogar als Ausstellungsraum für die Lausus-Sammlung interpretiert (Abb. 3), doch entbehrt eine solche Vermutung jeglicher Grundlage.²⁹

In den Quellen wird als Toponym stets τὰ Λαύσου verwendet. Meist wird diese Angabe im Sinne von ›Anwesen des Lausus‹ oder ›Lau-

26 Patria Konst., disp. top. 191 = p. 300₂₋₄ Preger; Synaxarion eccl. Const. p. 429₁₀₋₁₂ u. 748₁₃₋₁₄ Delehay. Berger 1988, 616–617; Bardill 1997, 71. 27 Bardill 1997, bes. 71–83. 28 Ältere Ausgrabungsberichte: Dolunay – Naumann 1964; Naumann 1965. Identifikation mit dem Lausus-Palast: Krautheimer 1986, 71 mit Abb. 30; Müller-Wiener 1977, 238; Berger 1988, 286; Mango – Vickers – Francis 1992, 89. 29 Vgl. die Rekonstruktion in Mango – Vickers – Francis 1992, 94 Abb. 2. Nachträglicher Anbau der Apsiden: Naumann 1965, 139–142.

«Palast» verstanden und übersetzt. Allerdings scheint diese Auslegung zu eng gefasst. Kedrenos lokalisiert ἐν τοῖς Λαύσου verschiedene Gebäude und einige Fremdenherbergen (οἰκήματα παμποικίλα καὶ ξενοδοχεῖά τινα), was weniger an ein klar umrissenes Anwesen im Sinne eines Palastes oder einer Stadtvilla denken lässt, sondern an ein Gebiet, das den Namen des markantesten Besitzes erhielt: das Lausos-Viertel.³⁰ Folglich muss nicht zwangsläufig an eine Sammlung in Lausos' Wohnsitz gedacht werden; denkbar wäre auch eine öffentliche Zurschaustellung von Statuen im Umfeld des Lausos-Anwesens, die nicht unbedingt dessen Privatbesitz gewesen sein müssen.³¹ Wenn im Folgenden von der Lausos-Sammlung die Rede ist, dann ist dies im Sinne von »Sammlung im Lausos-Viertel« zu verstehen.

I.3. Die Bildwerke der Lausos-Sammlung

Kedrenos A	Kedrenos B
Lindische Athena des Skyllis und Dipoinos	Lindische Athena
Knidische Aphrodite des Praxiteles	Aphrodite von Knidos
Samische Hera des Lysipp und Bupalos	Samische Hera
Geflügelter Eros aus Myndos	-
Zeus des Phidias aus Olympia	-
Chronos des Lysipp	-
Tiere und Fabeltiere	-

Damit zur Frage, welche Bildwerke angeblich in τὰ Λαύσου zu sehen waren. Kedrenos A präsentiert eine beeindruckende Liste prominenter Statuen, von denen nur ein Teil in Kedrenos B genannt wird. Allein dieser merkwürdige Widerspruch zwischen Kedrenos A und Kedrenos B, der dem Verfasser dieser Chronik nicht auffiel, weckt Zweifel an der Überlieferung. Prüfen wir im Folgenden die Anga-

ben auf ihre Vertrauenswürdigkeit, wobei der Zeus von Olympia gesondert behandelt wird.

- *Götterbild (ἄγαλμα) der Lindischen Athena, vier Ellen hoch, aus Smaragdstein (ἐκ λίθου σμαράγδου), eine Arbeit der Bildhauer Skyllis und Dipoinos, welche Sesostris, der Tyrann von Ägypten, einst als Geschenk an Kleobulos, den Tyrannen von Lindos, sandte.*

Die »Lindische Athena« wird auch in Kedrenos B genannt.

Skyllis und Dipoinos waren kretische Bildhauer des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts und Zeitgenossen des Tyrannen Kleobulos, der zu dieser Zeit die Herrschaft über Lindos innehatte und den ersten steinernen Athenatempel errichten ließ.³² Beide galten Plinius zufolge als Pioniere der Marmorbildnerie.³³ Ein Pharao namens Sesostris kommt als Stifter nicht in Frage, da alle Träger dieses Namens dem Mittleren Reich, also dem frühen zweiten Jahrtausend vor Christus, zuzuordnen sind.³⁴ In Kedrenos B hingegen wird ein Amasis als Stifter erwähnt, offenbar Pharao Amasis, der von 570 bis 526 vor Christus regierte und gemäß Herodot und der Lindischen Tempelchronik zwei Statuen in den Tempel der Athena Lindia geweiht haben soll.³⁵ Die Tempelchronik nennt als Gewährsmann einen gewissen Xenagoras, dem zufolge eine der Statuen die griechische Inschrift »Ich, Amasis, weithin berühmter König von Ägypten, weihte dies« trug, die andere hingegen eine Hieroglyphen-Inschrift. Eric D. Francis und Michael Vickers schlossen hieraus mit gutem Grund, dass es sich bei der Statue aus »Smaragdstein« um letztere Statue handelte. Sie wäre demnach kein Werk griechischer Bildhauer, sondern eine knapp 2m hohe Statue ägyptischen Ursprungs, höchstwahrscheinlich aus grünem Basalt gefer-

³⁰ Vgl. Berger 1988, 166–168 u. 284–287. ³¹ Stevenson 2007, 79–81; Stevenson 2011. An eine öffentlich zugängliche Portikus im Anschluss an das Anwesen des Lausos dachte bereits Bassett 2000, 19, und Bassett 2015, 251. ³² Albani 1999. ³³ Plinius, hist. nat. 36, 9–11. ³⁴ Dass der Name Sesostris nicht nur in der Spätantike und Byzanz prototypisch für den siegreichen Welt-herrscher stand, hat zuletzt Anke Napp betont: Napp 1017, 78–80. Vgl. ferner Ivantchik 1999, 436–438. ³⁵ Herodot, hist. I 182, 1 (u. ferner III 47, 1–3: Schenkung eines Leinenpanzers mit Goldschmuck); Lindische Tempelchronik 29 = p. 24₃₆–26₅₅ Blinkenberg.

tigt.³⁶ Die Zuweisung an die Bildhauer Skyllis und Dipoinos wäre somit ein Irrtum. Alternativ wäre denkbar, dass es sich bei der Lindischen Athena in der Lausos-Sammlung um die – offenbar griechisch-archaische – Statue mit der griechischen Inschrift handelt, wofür wiederum die Nennung der Bildhauer Skyllis und Dipoinos spricht. Dann aber kann die Materialangabe nicht stimmen.

Eine dritte Möglichkeit bestünde in der Annahme, eine beliebige Athenastatue habe nachträglich das Etikett »lindisch« erhalten und sei mit widersprüchlichen Informationen über die Weihgeschenke in Lindos verknüpft worden. So befand sich auf dem Konstantinsforum eine prominente Athenastatue, die späteren Quellen zufolge aus Lindos gewesen sein soll – obwohl es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die bronzene Athena Promachos von der Athener Akropolis handelte.³⁷ Zosimus zufolge befand sich vor dem Zugang zum Senat am Augusteion eine weitere »Lindische Athena«, die vermutlich bei dem Brand des Jahres 404 vernichtet wurde.³⁸ Wie dem auch sei, »Athena« und »Lindos« scheinen gerne miteinander assoziiert worden zu sein, und eine solche Assoziation mochte auch eine Athenastatue in der Lausos-Sammlung zur »Lindischen Athena« promoviert haben. Die fiktive Zuweisung an die Bildhauer Dipoinos und Skyllis könnte durch eine Passage

bei Clemens von Alexandria (oder ähnlichen Passagen) angeregt sein, in der das Paar als Schöpfer anderer Götterstatuen genannt wird.³⁹

- *Und die Knidische Aphrodite aus weißem Stein (ἐκ λίθου λευκῆς), nackt, allein die Scham mit der Hand verdeckend, ein Werk des Knidiers Praxiteles.*

Die »Knidische Aphrodite« wird auch in Kedrenos B genannt.

Die Notiz ist weniger verdächtig, wenn auch die Charakterisierung der Statue wohl nicht auf Augenschein beruht, sondern von Lukians bekannter Beschreibung in den *Amores* angeregt sein könnte.⁴⁰ Falsch ist die Angabe, Praxiteles sei Knidier. Unklar bleibt, ob es sich bei der Aphrodite in der Lausos-Sammlung um das Original des Praxiteles handelte oder – wahrscheinlicher – um eine der zahlreichen späteren Kopien (Abb. 4).⁴¹ Die Beliebtheit der knidischen Aphrodite im spätantiken Konstantinopel wird durch eine Reihe von Epigrammen in der Anthologia Planudea belegt, also in jener Sammlung von 2.400 Epigrammen, die Maximus Planudes im frühen vierzehnten Jahrhundert aus älteren Sammlungen zusammentrug. Planudes' Lemmata, die zumeist Knidos als Aufstellungsort nennen, beruhen nicht auf Autopsie des Bildwerks, sondern auf der Kenntnis des Urhebers und einstigen Aufstellungsorts.⁴²

36 Francis – Vickers 1984a; Francis – Vickers 1984b, 119–122. 37 Konstantinos Rhod. v. 150–163; Kedrenos, hist. I, p. 565 Bekker. Bassett 2004, 188–192 (Kat. Nr. 107). Die Statue, die während der Eroberung und Plünderung Konstantinopels im Jahr 1204 zugrunde ging, wird von Niketas Choniates genau beschrieben: Niketas Chon., hist. p. 559₇₄–560₈₉ van Dielen. Übersetzung: Grabler 1958, 133. S. u. S. 34–35. 38 Zosimus, hist. V 24. Bassett 2004, 149 (Kat. Nr. 17). Denkbar wäre, dass Zosimus die Athenastatue vor dem Senat am Augusteion mit der Athenastatue auf dem Konstantinsforum verwechselte, wo sich ebenfalls ein Senatsgebäude befand. 39 Clemens Alex., protrept. 47, 8. Die beiden Bildhauer werden auch von Pausanias gemeinsam erwähnt: Pausanias II 15, 1. 40 Lukian, amores 13–17. Vgl. ferner Plinius, hist. nat. 36, 21. Corso 1991, 130. 41 Zu den zahlreichen Kopien der Aphrodite von Knidos s. Blinkenberg 1933, 118–189; Closuit 1978; Havelock 1995, 64–131; Corso 2007, 56–182. In Knidos fand man Skulpturenfragmente, die möglicherweise dem Tempelbild des Praxiteles zuzuweisen sind, vielleicht aber auch späteren Kopien, die im Heiligtum aufgestellt waren: Corso 1991, 130. 42 Anth. Pal. XVI, 159–170. Martins de Jesus 2019, 80–81. Die zwölf kurzen Versgedichte stammen von verschiedenen Dichtern aus der Zeit vom vierten vorchristlichen bis zum zweiten nachchristlichen Jahrhundert; anonym sind die Epigramme XVI, 159, 162, 168 und 169 sowie der Zusatz zu XVI, 160. Martins de Jesus 2019, 81, zufolge könnten das Epigramm XVI, 159 und der Zusatz zu XVI, 160 »byzantinisch« sein. Planudes versah die meisten Epigramme mit Lemmata: εἰς ἄγαλμα Ἀφροδίτης τῆς ἐν Κνίδῳ (159), εἰς τὸ αὐτὸ (160–161), ἄλλως (162), εἰς τὸ αὐτὸ (163–165) und ἔτι εἰς τὴν ἐν Κνίδῳ (166–167). 168 blieb ohne Lemma. Die beiden Epigramme, denen zufolge eigentlich (Phidias') Athena Parthenos Paris' Siegespreis verdient hätte, tragen die Lemmata εἰς τὸ αὐτὸ καὶ εἰς τὴν Ἀθήνας Ἀθήναι (169) und εἰς τὸ αὐτὸ (170).



Abb. 4: Wenn auch die Knidische Aphrodite ein Werk des Praxiteles war, so war jener noch lange kein Knidier. Von der berühmten Statue haben sich viele römische Kopien und Varianten erhalten, von denen eine durchaus ein Bestandteil der Lausos-Sammlung gewesen sein könnte (München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke).

Sie belegen das immaterielle Weiterleben eines Bildwerks, das man vermutlich im spätantiken Konstantinopel sehen konnte, aber zu Planudes' Zeiten nur noch auf literarisch-intellektueller Ebene bekannt war.⁴³

- *Und die Samische Hera, ein Werk des Lysipp und des Bupalos aus Chios.*

Die »Samische Hera« wird auch in Kedrenos B genannt.

Lysipp und Bupalos können nicht gleichzeitig an einer Statue gearbeitet haben, da letzterer im sechsten, ersterer im vierten vorchristlichen Jahrhundert tätig war. Auch jeweils für sich genommen scheinen die Zuweisungen fiktiv: Eine Herastatue des Lysipp ist nicht bekannt. Auch für Bupalos ist keine solche überliefert, doch scheint er zur Zeit der Erneuerung des Hera-Heiligtums unter dem Tyrannen Polykrates (ca. 538–522 vor Christus) in Westkleinasien tätig gewesen zu sein.⁴⁴ Vermutlich liegt eine Verwechslung vor, und ist mit der »Samischen Hera« das berühmte, etwas ältere hölzerne Xoanon des Smilis gemeint, das noch Pausanias erwähnt und das von christlichen Apologeten der Spätantike gerne als Beleg für den heidnischen Irrglauben herangezogen wird.⁴⁵ Euseb nennt das Samische ξύλινον ἕδος zusammen mit dem Lindischen Ἀθήνας ἕδος⁴⁶ – ähnliche Textstel-

len mochten zu einer Verwechslung und zu der fälschlichen Zuweisung der Samischen Hera an den Bildhauer Bupalos geführt haben.

Alle folgenden Bildwerke fehlen in Kedrenos B.

- *Und ein geflügelter Eros mit Bogen, aus Myndos.*⁴⁷

Vermutlich ist der Name Lysipp, der irrigerweise im Zusammenhang mit der Hera aus Samos genannt wurde, mit diesem Bildwerk zu verbinden.⁴⁸ Eine Lysipp zugeschriebene Statue eines Eros mit Bogen hat sich in mehreren römischen Kopien und Varianten erhalten (Abb. 5).⁴⁹ Verdächtig ist jedoch die Ortsangabe Myndos: Denn mit Ausnahme von Lampsakos und Lindos fertigte Lysipp kein Bildwerk für eine kleinasiatische Stadt.⁵⁰ Sollte man tatsächlich eine Erosstatue Lysipps aus der karischen Stadt nach Konstantinopel transferiert haben, dann wird es sich kaum um das Bronzeoriginal des vierten vorchristlichen Jahrhunderts gehandelt haben, sondern um eine spätere Marmorkopie.⁵¹ Das Original wird sich im griechisch-mutterländischen Bereich, vielleicht in Thespiiai, befunden haben, wie die ältesten, dort entstandenen Kopien nahelegen.⁵²

- Zeus des Phidias aus Olympia: s. u. S. 24–31.

43 Vgl. Martins de Jesus 2019, 81. 44 Corso 1991, 131; Neudecker 1997; DNO I, 120–128 Nr. 201–209. 45 Pausanias VII 4, 4 u. VII 4, 7; Clemens Alex., protrept. 4, 46, 3 u. 4, 47, 2; Athenagoras, leg. 17, 3; Arnobius, adv. nationes 6, 11. DNO I, 161–168 Nr. 241–248. Zu den frühen Herabildern im Heiligtum von Samos s. Hölscher 2017, 409–424. 46 Euseb, praep. ev. III 8, 1 (= DNO I, 163 Nr. 243). 47 Bassett 2000, 9; Bassett 2004, 235 Kat. Nr. 154. 48 Frickenhaus 1915; DNO III, 308–309 Nr. 2158. 49 Döhl 1968, 5–40; Bassett 2000, 9; Moreno 2011, 111–129. 50 DNO III, 298–380 Nr. 2145–2238. Vgl. jedoch Moreno 2011, 166–168, der von zwei verschiedenen Eros-Statuen Lysipps, die eine in Thespiiai, die andere in Myndos, ausgeht. 51 Antonio Corso (Corso 2001, 42) zufolge habe sich eine Variante des Eros mit dem Bogen an der Fassade des Kaiserpalasts im Hebdomon befunden. Dabei bezieht er sich auf zwei Gentile Bellini zugeschriebene Zeichnungen, die mutmaßlich einen Ausschnitt der Reliefs der Theodosiussäule wiedergeben, der eine Prozession vor einer Architektur mit Nischengliederung und Statuendekor zeigte. Als Stich wiedergegeben bei Menestrier 1765, Taf. I. Vgl. ferner Becatti 1960, 121–125; Moreno 2011, 168. 52 Döhl 1968, 38–39. Pausanias IX 27, 3, zufolge schuf Lysipp einen Eros für die Thespiier. Unklar ist, ob der Eros des Lysipp im ersten nachchristlichen Jahrhundert nach Rom geschafft und 70 nach Christus dort durch einen Brand zerstört wurde: Pausanias IX 27, 3–4. In Thespiiai befand sich neben dem Eros des Lysipp auch ein Eros des Praxiteles. Aus Pausanias' Formulierung geht nicht klar hervor, welche der beiden Statuen zunächst Caligula und dann, nachdem sie unter Claudius den Thespiern zurückerstattet wurde, Nero ein zweites Mal nach Rom überführen ließ. Döhl 1968, 39–40.



Abb. 5: Auch vom bogenhaltenden Eros des Lysipp gibt es mehrere Kopien, von denen eine in die Lausos-Sammlung gelangt sein könnte (Venedig, Museo Archeologico Nazionale).

- *Und die Statue, die den Chronos darstellt, ein Werk des Lysipp, hinten kahlköpfig, vorne mit Haaren.*⁵³

Es handelt sich hier vermutlich um einen Schreibfehler; anstelle von χρόνος sollte es καιρός heißen.⁵⁴ Ein dem frühhellenistischen Dichter Poseidipp von Pella zugeschriebenes Epigramm, das eine Kairosstatue des Lysipp beschreibt, findet sich in der Anthologie des Planudes.⁵⁵ Das Lemma εἰς ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ legt nahe, dass sich das Bildwerk einst in Konstantinopel befand. Auch Kallistratos und Himerios, denen wir eine Beschreibung der Statue verdanken, könnten den Kairos Lysipps in Konstantinopel gesehen haben.⁵⁶ Allerdings lautet der Titel der ausführlichen Ekphrasis von Kallistratos εἰς τὸ ἐν Σικυῶνι ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ. Entweder hatte man das Bildwerk aus Sikyon nach Konstantinopel transferiert, oder Kallistratos wusste von Lysipps Herkunft aus Sikyon und dichtete dem in Konstantinopel ausgestellten Bildwerk diese Herkunft an. Sikyon war als Kunstzentrum bekannt. Dort waren berühmte Maler und Bildhauer tätig, darunter Kanachos, sein Bruder Aristokles, Polyklet und Lysipp.⁵⁷ Letzterer arbeitete angeblich zunächst als Kupferschmied bevor er bronzene Bildwerke schuf.⁵⁸ Er soll mehr Statuen als alle anderen Bildhauer geschaffen haben, angeblich 1.500 Werke, wie Plinius behauptet.⁵⁹

Kallistratos' Ekphrasis lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um eine Bronzestatue handelte – vermutlich das spätklassische Original, will man nicht von einer späteren Bronzekopie ausgehen (Abb. 6).⁶⁰ Später, im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert erwähnen Johannes Tzetzes und Nikephoros Blemmydes die Statue, die von Tzetzes als χρόνος im Sinne von ›guter Zeitpunkt‹ bezeichnet wird.⁶¹ Beide wissen um Lysipps Herkunft aus Sikyon. Ob sie das Bildwerk aus eigenem Augenschein kannten, ist ungewiss.

- *Und Einhörner, Tiger, Geier, Kameloparden, ein Taurelefant, Kentauren und Pane.*⁶²

Kentauren und Pane zählen zu den Standardthemen antiker Plastik; ebenso waren Tierstatuen ein gängiges Genre in der griechischen und römischen Kunst.⁶³ Viele entstanden als Weihgeschenke, zugleich bereicherten sie die Gärten römischer Villen und Häuser. Im Hippodrom Konstantinopels sah man zahlreiche Bronzestatuen verschiedener Tiere: Pferde, Ochsen, Kamele, Bären, Löwen, einen Elefanten, einen Adler mit einer Schlange in den Krallen, eine Gans, einen Wolf und, als Fabelwesen, geflügelte Sphingen.⁶⁴ Weitere Tierdarstellungen, darunter ein Adler, ein Wolf, Schildkröten, Vögel und Schlangenfrauen, befanden sich einer sehr unsicheren Überlieferung zufolge auf

53 Altekamp 1988, 138–148; Bassett 2004, 237–238 (Kat. Nr. 156); Bäbler – Nesselrath 2006, 70–78; Moreno 2011, 190–195. 54 Dies mag dadurch begünstigt worden sein, dass sich die Bedeutung der beiden Begriffe teilweise deckte: Levi 1923. 55 Anth. Pal. XVI 275 (= DNO III, 310–311 Nr. 2160). 56 Kallistratos, ekphr. 6 (= DNO III, 311–314 Nr. 2161); Himerios, or. 13, 1 = p. 100_{2–13} Colonna (= DNO III, 314–315 Nr. 2162). 57 Maler: Plinius, hist. nat. 75–77, 123, 127 u. 151. Angeblich sei in Sikyon die Malerei erfunden worden: Plinius, hist. nat. 35, 15–16. Kanachos: Pausanias II 10, 4–5 (= DNO I, 396–397 Nr. 481). Herkunft aus Sikyon: VII 18, 10 (= DNO I, 401–402 Nr. 486). Aristokles: Pausanias VI 9, 1 (= DNO I, 402 Nr. 487). Polyklet: Plinius, hist. nat. 34, 55. Lysipp: Plinius, hist. nat. 34, 61. 58 Plinius, hist. nat. 34, 61. 59 Plinius, hist. nat. 34, 37 (= DNO III, 292–293 Nr. 2134). 60 Moreno 2011, 190, zufolge gab es mehrere Bronzeoriginale des Kairos. 61 Joh. Tzetzes, ep. 70 = p. 99_{7–100}₂₉ Leone (= DNO III, 315–317 Nr. 2163); ders., ep. 95 = p. 140_{10–14} Leone (= DNO III, 317 Nr. 2164); ders., Chil. VIII 409–427 = p. 316 Leone (= DNO III, 317–318 Nr. 2165); ders., Chil. X 264–274 = 398 Leone (= DNO III, 319 Nr. 2166); ders., X 289–290 = p. 399 Leone (= DNO III, 319–320 Nr. 2167); Nikephoros Blemmydes, Βασιλικὸς Ἀνδριάς 142–144 (= DNO III, 322–323 Nr. 2171). 62 Bassett 2004, 233 (Kat. Nr. 150) u. 235 (Kat. Nr. 153). 63 Vgl. Keesling 2009. 64 Pferde, Ochsen, Kamele, Bären, Löwen: Robert de Clari, Eroberung von Konstantinopel 90; Übersetzung: Sollbach 1998, 132 (Bassett 2004, 213 Nr. 121). Kalydonischer Eber: Anth. Pal. XV 51; Niketas Chon., hist. 519₄₆ van Dieten (Bassett 2004, 214 Nr. 125). Elefant, Adler, Wolf, Greifen: Niketas Chon., hist. p. 650_{22–651}₁ van Dieten (Bassett 2004, 216 Nr. 130–131, 230–231 Nr. 143 u. 147). Gans: Bassett 2004, 216 Nr. 132.



Abb. 6: Rekonstruktion der vollplastischen Statue des Kairos des Lysipp (Hans Effenberger). Kallistratos' ausführliche Ekphrasis auf den Kairos in Konstantinopel lässt keinen Zweifel daran, dass der Dichter in Konstantinopel eine Bronzestatue sah.

dem Amastrion, einem Ort an der Gabelung der Hauptstraße Konstantinopels.⁶⁵ Rätselhaft bleibt die Überlieferung von Bronzedarstellungen von Mücke, Fliege und Wanze auf dem Theodosiusforum.⁶⁶ Eine Sammlung von Tierkulpturen in der Lausus-Sammlung wäre demnach nicht erstaunlich. Allerdings lassen sich vollplastische Darstellungen eines Einhorns,

Tigers, Geiers, Kameloparden (sc. Giraffe) und Taurelefanten (vermutlich ein indischer Büffel) bislang nicht nachweisen. Auf Bodenmosaiken findet man öfters exotische Tiere und Fabelwesen, etwa auf dem bekannten Mosaik im Heiligtum der Fortuna Primigenia in Praeneste, der sogenannten Großen Jagd in Piazza Armerina oder den Mosaiken im Peristyl des Kaiserpalasts

⁶⁵ Parastaseis 41 = p. 47₆₋₈ Preger; Patria II 52 = p. 179₁₅₋₁₆ Preger. Berger 1988, 341–346; Bassett 143 Nr. 1. Unklar ist, ob es sich um vollplastische Bildnisse handelte. ⁶⁶ Patria III 200 = p. 278₁₋₅ Preger. Berger 1988, 502.

in Konstantinopel.⁶⁷ Selbst das Einhorn wird ab und an auf spätantiken Mosaikböden abgebildet.⁶⁸ Daher könnte man vermuten, in der Lausus-Sammlung hätten sich zweidimensionale Darstellungen von exotischen Tieren und Fabelwesen befunden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um Reliefs handelte. Hierfür spricht eine Passage in der Kirchengeschichte des Philostorgius, der unter den exotischen Tieren Äthiopiens neben Walen und Elefanten, »Stierelefanten« (ταυρελέφανται) und gigantischen Schlangen (δράκοντες) auch ein Einhorn (μονόκερως) erwähnt, eine Kreatur mit Schlangenkopf, kurzem Horn, zotteligem Fell, langem Hals, dem Körper eines Hirschen und den Beinen eines Löwen.⁶⁹ Man könne in Konstantinopel, so Philostorgius, ein ἐκτύπωμα dieses Einhorns sehen, also einen »Abdruck«, vermutlich ein Relief mit Darstellung des Einhorns. Philostorgius' Beschreibung fährt fort mit der Erwähnung von Giraffen (καμηλοπάρδαλις) und den verschiedensten Affenkreaturen, darunter auch eine »Pan« genannte Affenart mit Ziegengesicht und Ziegenhörnern. Angeblich habe der König von Indien Kaiser Konstantius II. (337–361) ein Exemplar zukommen lassen.⁷⁰ Die partielle Übereinstimmung zwischen den in Kedrenos A genannten und den von Philostorgius erwähnten Tieren lassen vermuten, dass Philostorgius die Darstellungen in der Lausus-Sammlung kannte oder aber einen Text rezipierte, der auf Autopsie beruhte.⁷¹ Die Tierdarstellungen in τὰ Λαύσου waren demnach aller Wahrscheinlichkeit nach Reliefs wie so viele andere Tierdar-

stellungen in Konstantinopel: Im Hippodrom soll sich den Parastaseis Syntomoi Chronikai, einer mit Legenden angereicherten Beschreibung von Bauten und Bildwerken Konstantinopels aus dem achten oder neunten Jahrhundert zufolge ein ἐκτύπωμα eines Drachens mit einer Hyäne darüber befunden haben.⁷² Auf dem Artopoleion, einem Ort an der Hauptstraße Konstantinopels, sah man eine ganze Sammlung von Tieren, eine kleine Hündin aus Marmor mit 20 Zitzen und Köpfe von Pfauen, einem Adler, einer Löwin, einem Widder, Spatzen, Krähen, einer Taube, einem Wiesel und fünf brüllende Rinder sowie zwei Gorgoneia.⁷³ Dabei wird kein Unterschied zwischen vollplastischen Darstellungen und solchen in Relief gemacht. Ob sich die Angabe ἀπὸ μαρμάρων ἀναγεγλυμμέναι nur auf die Gorgoneia oder alle Tierdarstellungen bezieht, ist unklar. Sarah Bassett vermutet hinter den Angaben in den Parastaseis plausibel wasserspeiende Protome eines Brunnens.⁷⁴

Was folgt aus diesem Überblick? Die Lausus-Sammlung verfügte durchaus über bemerkenswerte Skulpturen, wahrscheinlich den originalen bronzenen Kairos des Lysipp, einen Eros desselben Künstlers, entweder in Bronze oder, wahrscheinlicher, als Marmorkopie, die Knidische Aphrodite des Praxiteles, vermutlich ebenfalls als spätere Marmorkopie, ferner nicht näher spezifizierte Bildwerke der Athena und der Hera, die vermutlich nachträglich mit einer prominenten Herkunft versehen wurden. Wie aber steht es nun um Kedrenos' Angaben zum Zeus von Olympia?

67 Praeneste: Andreae 2003, 78–109. Piazza Armerina: Carandini – Ricci – de Vos 1982, 194–230. Peristyl des Kaiserpalasts von Konstantinopel: Talbot Rice 1947, 64–97; Talbot Rice 1958, 121–160. 68 Einhorn 1976, 85; Canivet – Canivet 1979. 69 Philostorgius, hist. eccl. III 11. Corso 1991, 134–135; Corso 2001, 44. 70 Euseb, vita Const. IV 50, zufolge erhielt Konstantius' Vater Konstantin von einer Gesandtschaft aus Indien exotische Tiere. 71 So Corso 191, 135. 72 Parastaseis 62 = p. 60₁₈–61₆ Preger. Bassett 2004, 219 Nr. 137. 73 Parastaseis 40 = p. 44₁₂–45₅ Preger; Patria II 46. Berger 1988, 312–314; Bassett 2004, 145–146 Nr. 6. 74 Bassett 2004, 146.

I.4. Ein »elfenbeinerne Zeus des Phidias, den Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ«

*Und der elfenbeinerne Zeus des Phidias, den Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ.*⁷⁵

Die Angabe enthält eine Ungenauigkeit und einen Fehler. Die Materialangabe (ἐλεφάντινος) beschränkt sich auf Elfenbein, obwohl das Zeusbild des Phidias gerade für die kombinierte Verwendung von Gold und Elfenbein berühmt war. Möglicherweise geht diese unvollständige Angabe auf Strabons Beschreibung des Olympischen Zeus zurück, in der ebenfalls nur Elfenbein als Werkmaterial erwähnt wird.⁷⁶ Eine alternative, wenn auch sehr unwahrscheinliche Möglichkeit könnte sein, dass die Kolossalstatue, als sie in Konstantinopel ankam, ihrer goldenen Verkleidung beraubt worden war.⁷⁷ In diesem Fall hätte man anstelle des goldenen Gewandes die Holzoberfläche gesehen, auf die die Goldfolie aufgetragen worden war. Die Angabe, Perikles habe die Aufstellung veranlasst, ist falsch – jedenfalls nach unserem derzeitigen Wissensstand. Unter Perikles wurde das ebenfalls von Phidias gefertigte chryselephantine Monumentalbild der Athena für den Parthenon geschaffen.⁷⁸ Zwar wird in antiken Quellen eine enge Verbindung zwischen Phidias und Perikles angedeutet, doch wird nirgends überliefert, der Athener Staatsmann habe auf die Stiftung des Zeusbilds von Olympia Einfluss genommen.⁷⁹

Alternativ zu einer Überführung der goldelfenbeinernen Kolossalstatue könnte man vermuten, es sei eine Kopie des Zeusbilds nach Konstantinopel gelangt. Kopien des phidiasischen Zeus zu identifizieren, ist mit zwei grundsätzlichen Problemen behaftet. Zum einen ist uns das exakte Aussehen des Zeusbilds nicht überliefert: Antike Beschreibungen und Darstellungen auf Münzen vermitteln zwar eine verlässliche Vorstellung vom Gesamterscheinungsbild, die in zahllosen Rekonstruktionen anschaulichen Ausdruck findet, bleiben aber bei Details eher unspezifisch oder lückenhaft.⁸⁰ Zum anderen stellt sich die Frage, was eigentlich eine »Kopie« ist: Definiert man sie als exaktes Imitat, dann musste der Zeus von Olympia – allein schon aufgrund seiner Kolossalität und seiner wertvollen Materialien – ohne Kopien bleiben.⁸¹ Erweitert man den Kopiebegriff um Nachbildungen in reduziertem Format und anderem Material, dann mochte es durchaus Imitate des Zeus von Olympia gegeben haben, so wie auch Phidias' zweites berühmtes chryselephantines Monumentalbild, die Athena Parthenos, als Marmorstatuette reproduziert wurde: Zwar fehlen in den unterlebensgroßen Repliken bestimmte Details, die wir aus Pausanias' und Plinius' Beschreibungen kennen, etwa der Speer oder der Reliefdekor des Sockels und des Schilds, doch gelten sie als verlässliche Wiedergaben des Gesamterscheinungsbilds der Athena Parthenos (Abb. 7).⁸² Ähnliche Miniaturrepliken könnten durchaus auch vom Zeus zu Olympia angefertigt worden sein – wenn sich auch keine erhalten hat.

75 Bassett 2000, 9; Bassett 2004, 238 Kat. Nr. 157. 76 Strabon, geogr. VIII 3, 30. Corso 1991, 132. 77 So Corso 1991, 132; Corso 2001, 45. 78 Antonio Corso (Corso 1991, 132) vermutet, Perikles habe auf die Stiftung des Phidiasischen Zeus in Olympia Einfluss genommen. Perikles trägt den Beinamen Olympios, was ebenfalls zu Kedrenos' fehlerhaften Angabe geführt haben mochte: Aristophanes, Acharner 530; Diodor XII 40; Plinius, hist. nat. 34, 81; Valerius Maximus V 10, ext. 1; Plutarch, Perikles 8, 3–4. 79 Zur engen Verbindung zwischen Phidias und Perikles s. Plutarch, Perikles 31, 2–5. Vgl. auch Lippold 1950, 144. 80 Alle Schriftquellen gesammelt bei: Bergbach-Bitter 2008, 16–178; DNO II, 221–284 Nr. 942–1020; Davison 2009, II (ohne nach Werken zu gliedern). Zum Wert der Münzdarstellungen s. Schrader 1941, 5–13; Lacroix 1949, 266; Liegle 1952, 17–112; Franke 1984a, 325–331; Franke 1984b, 24 u. 26; Vlizos 1999, 10–13; Davison 2009, I, 325–326; Lapatin 2011, 81–88; LIMC VIII, 366 Nr. 497. 81 Einen engen Kopiebegriff vertreten Schrader 1924, 35–36 (»Vom Zeus in Olympia sind statuarische Nachbildungen nicht vorhanden.«); Liegle 1952, 8 (»Es gibt von dem Werk des Phidias keine Nachbildung und wird nie eine geben.«); Richter 1966, 166 (»No marble or bronze copy, large or small, has survived«); Fink 1967, 9. Vgl. jüngst Vlizos 1999, 4, u. Vlizos 2015, 47–65, demzufolge es keine »Kopie« des Zeusbilds gäbe. Zur Zurückhaltung, kolossale Kultbilder maßstabsgetreu zu kopieren, s. Brigger 2002. 82 Zur Varvakion-Athena und anderen möglichen Repliken der Athena Parthenos s. Leipen 1971, 2–19; Lapatin 1996; Lapatin 2001, 63–79; Nick 2002, 236–254; Davison 2009, I, 155–202 Nr. 1–56; Hölscher 2017, 499–506; Meyer 2017, 193–206.

Abb. 7: Miniaturrepliken kolossaler Götterbilder hat es durchaus gegeben: So reproduziert die sogenannte Varvakion-Athena, eine etwas über einem Meter hohe Marmorstatuette aus dem dritten Jahrhundert nach Christus getreu das Gesamterscheinungsbild der goldelfenbeinernen Athenastatue des Phidias im Parthenon zu Athen (Athen, Archäologisches Nationalmuseum).



Wenn man eine Kopie noch breiter und als Variation mit eigenen Gestaltungselementen unter Beibehaltung eines allgemeineren Schemas begreift – herrschaftlich thronender Zeus mit nacktem Oberkörper, angetan mit einem Hüftmantel, der über den Rücken auf die linke Schulter geführt wird, in der erhobenen Linken ein Stabzepter und in der abgesenkten Rechten eine Nike oder ein anderes Attribut –, dann erweitert sich die Zahl von Nachempfndungen erheblich. Richtet man den Blick weniger auf Details, sondern auf den allgemeinen Habitus dann findet man eine ganze Reihe von analogen Zeusbildern oder Bildern von anderen Vatergottheiten in den verschiedensten Bildgattungen und Formaten.⁸³ Bedeutende hellenistische Kultbilder wie der Zeus Sosipolis von Magnesia am Mäander oder der Zeus von Aigeira nahmen sich offenbar den Zeus des Phidias zum Vorbild,⁸⁴ und auch kaiserzeitliche Tempelbilder wie die Sitzstatuen aus Gaza, Antiochia in Pisidien und Pergamon scheinen ihm nachempfunden zu sein (Abb. 8).⁸⁵ Schließlich wurde im Habitus des olympischen Zeus auch das Kultbild des Jupiter Capitolinus in Rom gestaltet, der wiederum vorbildhaft wurde für eine Reihe von Darstellungen im westlichen Reichsteil.⁸⁶ Daneben konnten auch andere Gottheiten im Habitus des Zeus von Olym-

pia dargestellt werden, wobei auch auf die Materialien Gold und Elfenbein zurückgegriffen wurde, etwa beim Asklepios des Thrasymedes in Epidaurus, dem Dionysos des Alkamenes in Athen und der Hera des Polyklet in Argos.⁸⁷

Auch Schriftquellen deuten auf die Vorbildrolle des phidiasischen Zeus hin.⁸⁸ Im Tempel des Zeus Olympios in Megara sah Pausanias ein unvollendetes Zeusbild, dessen Gesicht aus Gold und Elfenbein gefertigt wurde, während der Körper aus Ton und Stuck gestaltet war.⁸⁹ Angeblich habe Phidias dem einheimischen Bildner Theokosmos bei der Fertigung geholfen. König Herodes ließ Flavius Josephus zufolge im neuerrichteten Augustustempel in Caesarea eine Kolossalstatue des Kaisers aufstellen, die dem Olympischen Zeus nachempfunden war.⁹⁰ Vermutlich orientierten sich auch das von Hadrian (117–138) für den Tempel des Zeus Olympios in Athen gestiftete chryselephantine Kolossalbild und das in spätantoinischer Zeit fertiggestellte kolossale Tempelbild des Zeus Olympios in Kyrene am phidiasischen Zeus in Olympia.⁹¹

Neben diesen prominenten Zeusbildern muss es in hellenistischer und römischer Zeit eine Vielzahl von Statuen, vor allem aber kleinformatige Statuetten gegeben haben, die Zeus im Habitus der kolossalen Sitzstatue von Olympia zeigten (Abb. 9).⁹²

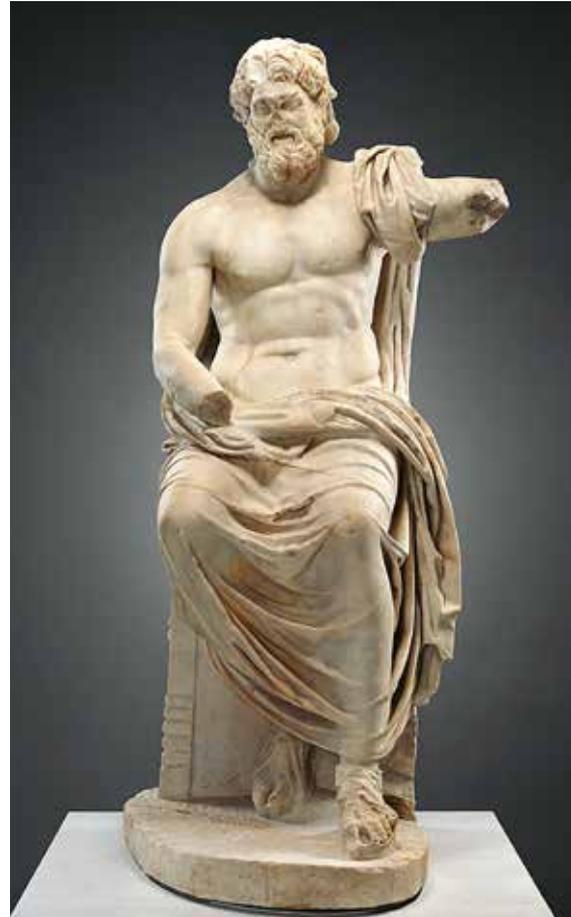
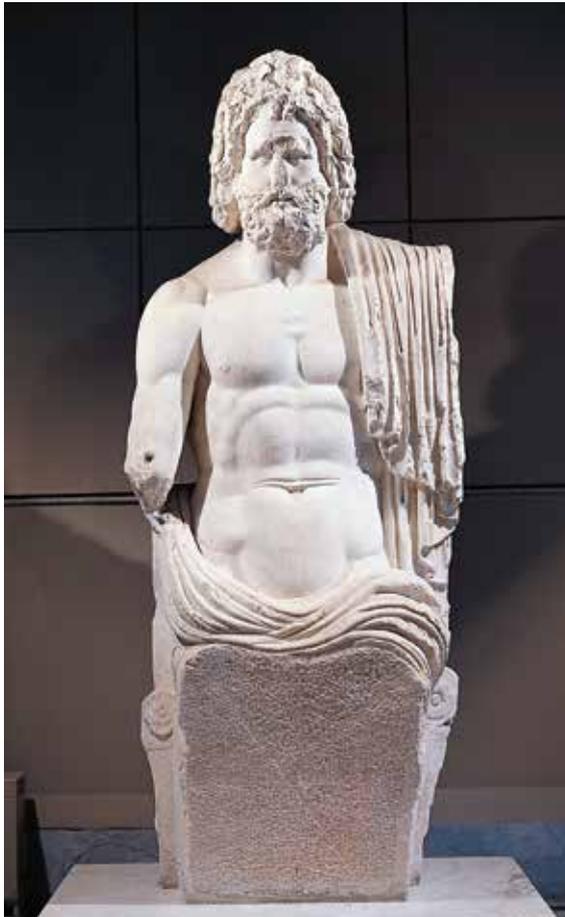
⁸³ Vlizos 1999 u. Vlizos 2015; Lapatin 2011, 80–81 u. 90–91. Als besonders enge ikonographische Anlehnung an den Zeus von Olympia gilt die Statuette im Musée Lapidaire von Lyon: Schrader 1941, 55; Vlizos 1999, 15 u. 122 Nr. L.1; Davison 2009, I, 361 Nr. 1. Weitere Statuetten bzw. Reliefdarstellungen im »Lyon-Schema«: Vlizos 1999, 122–127 Nr. L2-WR13; Davison 2009, I, 362–363, Nr. 2–6. ⁸⁴ Zeus Sosipolis aus Magnesia: Laubscher 1960, 6–9; Faulstich 1997, 85–94; LIMC VIII 347 Nr. 257. Kultbild aus dem Zeustempel von Aigeira: Faulstich 1997, 94–100; LIMC VIII 347 Nr. 258 = 348 Nr. 279. Der ca. dreifach lebensgroße, mit einem Hüftmantel bekleidete Zeus Sosipolis aus Magnesia saß auf einem Thron, sein fehlender linker Arm hielt höchstwahrscheinlich einst ein Zepter. Ob er in der rechten Hand eine Nike hielt, ist fraglich (so etwa Laubscher 1960, 7). Anders als beim Zeus des Phidias ruhten die Füße des Zeus Sosipolis nicht auf einem Schemel. Dafür soll er wie der Zeus von Olympia seinen kleinen Tempel bis zum Dach ausgefüllt haben. Das ebenfalls kolossale Kultbild aus dem Zeustempel von Aigeira, das von Pausanias beschrieben wird (Pausanias VII 25, 9), wurde von dem Athener Skulpteur Eukleides – in Anlehnung an den Zeus von Olympia – nicht vollplastisch gestaltet, sondern in Akrolithtechnik gefertigt. ⁸⁵ LIMC VIII, 352 Nr. 302 u. 304–305. Gaza (Archäologisches Museum Istanbul): Vlizos 1999, 123 L3; Pergamon (Berlin, Staatliche Museen): Vlizos 1999, 84. ⁸⁶ LIMC VIII, 465–468 Nr. 478–534. Zum »Schema Rom« s. Vlizos 1999, 42–56. ⁸⁷ Asklepios in Epidaurus: Krause 1974; Lapatin 2001, 109–111; LIMC II, 871 Nr. 44 u. 874 Nr. 84; Hölscher 2017, 513–514. Dionysos in Athen: LIMC III, 446 Nr. 214; Lapatin 2001, 98–100; Hölscher 2017, 515–516. Hera in Argos: LIMC VI, 662 Nr. 3; Hölscher 2017, 518–522. ⁸⁸ Pekáry 2007, 60. ⁸⁹ Pausanias I 40, 4. LIMC VIII, 327 Nr. 90. ⁹⁰ Flavius Josephus, bellum Iudaicum I, 414 (vgl. auch Josephus, antiquitates Iudaicae XV 15, 363–364). Kontext und Wortwahl zeigen, dass die Statue hinsichtlich ihrer Kolossalität nicht hinter das Zeusbild des Phidias zurücktrat, dem es ähnelte (κολοσσὸς Καίσαρος οὐκ ἀποδέων τοῦ Ὀλυμπίασιν Διός, ᾧ καὶ προσείκασται). ⁹¹ Olympieion in Athen: Pausanias I 18, 6. Zeustempel in Kyrene: Goodchild – Reynolds – Herington 1958; Steuernagel 2009, 321–323; Vlizos 2015, 51–53; Hölscher 2017, 511. ⁹² LIMC VIII, 347–348 Nr. 259–262; 352–353 Nr. 305–308 u. 312; 427–428 Nr. 39–51. Vgl. ferner die Zusammenstellung bei Langlotz 1947, 106 Anm. 26.

Abb. 8a-c: Kopie des Zeus von Olympia oder nicht? Wenn man den Kopiebegriff nicht zu eng fast, stößt man auf zahlreiche Bildwerke, die dem Vorbild des Phidias nachempfunden waren: Sitzstatue des Zeus Sosipolis aus Magnesia am Mäander, Ende des dritten Jahrhunderts vor Christus (Berlin, Staatliche Museen); Sitzstatue des Zeus aus Gaza, zweites Jahrhundert nach Christus (Istanbul, Archäologisches Museum); sogenannter Marbury Hall Zeus, erstes Jahrhundert vor Christus (Malibu, John Paul Getty Museum).



a

b



c



Abb. 9: Unzählige Statuetten scheinen das phidiasische Zeusschema mehr oder weniger frei aufgegriffen zu haben. Eine fünfzig Zentimeter hohe Zeusstatuette aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus in Lyon gilt als besonders getreue Wiedergabe. Die Arme sind modern ergänzt (Lyon, Musée des Moulages).

Dabei konnte das Attribut in der rechten Hand – statt der Nike ein Adler, ein Blitzbündel oder eine Phiale – variieren, das Himation anders drapiert sein und sich ein Adler zu Seiten des Throns befinden, doch blieb das Gesamterscheinungsbild auffallend einheitlich. Keine dieser Statuetten ist eine exakte Nachbildung des Zeus von Olympia, und vermutlich wurden sie von Bildhauern gefertigt, die nie in Olympia waren. Sie hatten ein populäres Zeus- bzw. Vatergottheitschema aufgegriffen, das sich zwar schon in der Zeit vor Phidias' Tätigkeit in Olympia nachweisen lässt (Abb. 10), aber durch

das goldelfenbeinerne Zeusbild populär wurde und zur Darstellungsform des herrschaftlichen Göttervaters schlechthin wurde.⁹³ Hierzu musste man nicht geflissentlich jedes Detail kopieren; es reichte die Gesamterscheinung eines thronenden Bärtigen mit nacktem Oberkörper und Attributen in erhobener Linker und abgesenkter Rechter, um als Reminiszenz der berühmtesten Zeusstatue der antiken Welt zu gelten.

Münzdarstellungen aus hellenistischer und römischer Zeit bestätigen diesen Eindruck.⁹⁴ Sie zeigen auffallend häufig eine Seitenansicht des

⁹³ Das Schema des auf einem Thron sitzenden Zeus gab es schon vor Phidias, wie Darstellungen in der Vasenmalerei und Münzen des Arkaderbunds und der Stadt Elis aus der Zeit von ca. 480–430 vor Christus belegen: Gardner 1887, 169–173 Nr. 2–47; Richter 1966, 168; LIMC VIII, 364–365 Nr. 473–475; Barringer 2015, 28; Kanis 2021, 31–32 u. 59–62. Weitere Beispiele bei Vlizos 1999, 1. ⁹⁴ Zeusbild mit Zepter und Nike: Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 53–54 Nr. 3, 85 Nr. 11; Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 75 Nr. 2, 83 Nr. 8, 90 Nr. 4, 94 Nr. 2; Imhoof-Blumer – Gardner 1887, 51–52 Nr. 19; LIMC VIII, 365–366 Nr. 491–506. Zepter und

thronenden Gottes, die von prominenten Tempelbildern angeregt sein könnte und somit Beleg für weitere Sitzstatuen des Göttervaters im »olympischen Schema« wäre.⁹⁵ Selbst auf Gemmen wird dieses Motiv aufgegriffen.⁹⁶

Die Zeusstatue von Olympia wurde nie im strengeren Sinn kopiert, durchaus aber unter Beibehaltung des Grundschemas mehr oder weniger frei variiert. Der damalige Betrachter hatte nicht den Blick eines mit Kopienkritik befassten Archäologen. Er führte das marmorne Bild eines thronenden bärtigen Gottes mit erhobener Linker und abgesenkter Rechter nicht auf den Zeus des Phidias zurück, weil er ihn in Olympia in Augenschein nehmen konnte. Der herrschergleiche Darstellungsmodus des Göttervaters wurde mit Phidias in Verbindung gebracht, weil er, wie man wusste, *das* Zeusbild schlechthin geschaffen hatte.⁹⁷ An die Stelle eines aktiven, kämpferischen Zeus war der würdevolle, erhaben thronende Göttervater getreten. Judith Barringer interpretiert dieses gewandelte Konzept des Zeusbilds im Kontext des panhellenischen Heiligtums Olympia: Während das Heiligtum zunächst mit Wettkämpfen, Krieg und Sieg in Verbindung gebracht wurde, wie aus den älteren Weihgaben hervorgeht, wandelte es sich nach den Perserkriegen zu einer Schiedsstätte, in der innergriechische Konflikte gelöst wurden.⁹⁸ Gleichzeitig wurde aus dem kriegerischen Zeus, der die Ikonographie der frühen Statuen und Statuetten nicht nur in Olympia bestimmte, ein erhabener, würdevoller Göttervater.⁹⁹ Er legte das Kriegerische ab und wandelte sich in einen zeitlos-herrschaftlichen obersten Gott, der die Angelegenheiten Grie-



Abb. 10: Das Schema des sitzenden Göttervaters mit Stabzepter und Attribut in der abgesenkten Rechten war keine Erfindung des Phidias. Arkadische Münzen zeigen das Schema des thronenden Zeus bereits, bevor Phidias ans Werk ging (München, Staatliche Münzsammlung).

chenlands überwachte – und gerade deshalb in der von Phidias geschaffenen Gestalt paradigmatisch wurde für weitere Bilder des Göttervaters.

Eine Nachbildung des Zeusbilds von Olympia bzw. im Schema des Zeusbilds von Olympia musste nicht exakt sein, um mit Olympia und Phidias in Verbindung gebracht zu werden. Dies wird durch einen epigraphischen Befund im kilikischen Claudiopolis nahegelegt: Dort fand man den Sockel einer (verlorenen) Statuette oder eines Statuettenpaares, dessen kaiserzeitliche Inschrift eine Athena und den »anderen Phidiasischen« nennt, womit

Adler: Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 54 Nr. 4, 85 Nr. 11. LIMC VIII, 364–365 Nr. 473–489. Zepter und Blitzbündel: Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 66 Nr. 10; LIMC VIII, 366 Nr. 512–515. Zepter und Phiale: LIMC VIII, 366–367 Nr. 516–521. ⁹⁵ Zeus des Eukleides in Aigeira: Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 94 Nr. 2; LIMC VIII, 347 Nr. 258 = 348 Nr. 279; LIMC VIII, 366, 502. Zeus Meilichos in Argos: Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 85–86 Nr. 11; LIMC VIII, 366 Nr. 505. Zeus Olympios in Athen: Imhoof-Bloomer – Gardner 1887, 33–34; LIMC VIII, 366 Nr. 506. Zeus in Megalopolis: Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 107–108 Nr. 1; LIMC VIII, 367 Nr. 527. Zeus Olympios in Megara: Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 53–54 Nr. 3; LIMC VIII, 366 Nr. 500; Hölscher 2017, 512–513. Zeus Olympios in Patras: Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 83 Nr. 8; LIMC VIII, 366 Nr. 498. Zeus Meilichos in Sikyon: Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 78–89 Nr. 6. ⁹⁶ Richter 1966, 167–170; LIMC VIII, 358–360 Nr. 360–397, 438 Nr. 186–191 (thronender Zeus mit unterschiedlichen Attributen: Zepter, Nike, Adler, Blitzbündel, Sphaira, Phiale); Davison 2009, I, 368–371 Nr. 21–31. ⁹⁷ Vgl. Vlivos 2015, 54–65. ⁹⁸ Barringer 2015. ⁹⁹ Barringer 2010, 155; Barringer 2015, 19 u. 28–29; Kanis 2021, 73–74.

eigentlich nur der Zeus von Olympia gemeint sein kann.¹⁰⁰ Nun könnte man vermuten, dass die Zeusstatuette in Miniaturform exakt das Aussehen des olympischen Zeus reproduzierte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass man ohne die Absicht, ein verkleinertes Imitat herzustellen, das allseits bekannte Schema des thronenden Gottes aufgriff und es als »phidiasisch« etikettierte. Φειδιακός – das war das Synonym für eine Darstellungsform, die der allgemeinen Vorstellung vom Göttervater am ehesten entsprach.¹⁰¹ So wird auch eine Statue der Athena in Nea Paphos auf Zypern in der begleitenden, vermutlich frühkaiserzeitlichen Inschrift auf ihrer Statuenbasis als φειδιακή bezeichnet.¹⁰² Vermutlich wurde auch hier auf einen allgemeineren Habitus rekurriert, das auf eine der berühmten Athenastatuen des Phidias zurückging. Wer eine Zeusdarstellung »phidiasisch« nannte, musste sich somit nicht auf das Original in Olympia beziehen, sondern konnte ein Darstellungsschema meinen.

Demzufolge muss man nicht davon ausgehen, die originale Goldelfenbeinstatue sei von Olympia nach Konstantinopel transportiert worden; ebenso gut hätte es sich um eine bescheidenere Zeusstatue gehandelt haben können, deren Darstellungsmodus an das olympische Zeusbild erinnerte. Nach und nach mochte in der schriftlichen Überlieferung aus einem solchen Zeusbild der Zeus des Phidias geworden sein, mochte sich das Material in Elfenbein verwandelt haben, mochte es zum Zeusbild aus dem Tempel in Olympia aufgestiegen sein, das irrtümlich mit Perikles in Verbindung gebracht wurde. Wie großzügig man in der Vergabe des Etiketts »Phidias« war, belegt eine weitere Passage in dem Geschichtswerk eben jenes Kedre-

nos, dem wir die verworrenen Angaben zur Lausos-Sammlung entnehmen: Dort wird berichtet, auf dem Amastrianon in Konstantinopel habe sich ein »Götterbild des Zeus aus weißem Marmor, ein Werk des Phidias, wie es scheint, auf einer Kline sitzend,« befunden.¹⁰³ Offenbar ließen Sitzstatuen des Zeus gerne an *das* Zeusbild schlechthin denken, das Zeusbild des Phidias in Olympia. Und schon wurde aus einem x-beliebigen Bildwerk ein έργον Φειδίου.

Denkbar, wenn auch unwahrscheinlich, wäre, dass sich in der Lausos-Sammlung ein anderes Zeusbild aus Olympia befand. Pausanias bezeugt mehrere Zeusstatuen in der Altis, die er in seiner Beschreibung in einem eigenen Abschnitt bündelt.¹⁰⁴ Bei diesen Weihgeschenken verschiedener griechischer Städte handelt es sich um Statuen des stehenden Zeus mit unterschiedlichen Attributen, Blitzbündel, Adler, Zepter und Blumenkranz. Bronzefigurinen und Münzen der Stadt Elis zeigen eine Vielfalt verschiedener Zeusdarstellungen, die vermutlich auf die zahlreichen Statuen in der Altis zurückgehen.¹⁰⁵ Bei drei Statuen gibt Pausanias Höhenangaben: sechs Ellen, sieben Ellen und achtzehn Fuß, also etwa zweieinhalb bis fünf Meter – wesentlich realistischere Maße für eine Statue, die in der Spätantike von Olympia nach Konstantinopel transferiert worden sein soll. Auch elfenbeinerne Bilder sah man bis in die hohe Kaiserzeit in der Altis: Pausanias erwähnt mehrere derartige Statuen im Heiligtum von Olympia, allerdings – mit Ausnahme des Tempelbilds – keine Zeusstatuen.¹⁰⁶

Theoretisch hätte ein elfenbeinernes Zeusbild auch von anderswo seinen Weg nach Konstantinopel finden können. Götterbilder aus diesem Mate-

100 Bean – Mitford 1970, 233 Nr. 271: Ἀθηνᾶ | *vacat* | Φλωρίνα | έποίησε | και ἄλ<λ>ον | φειδιακό|ν. Florina scheint entweder die Bildhauerin oder die Auftraggeberin zu sein. Linfert 1981; SEG 31, 1981, 349 Nr. 1323. 101 S. u. S. 83–107. 102 Ross – Welcker 1850, 522–524; Kaibel 1878, 323 Nr. 794; Löwy 1885, 361–363 Nr. 532. Linfert 1981, 253–254; SEG 39, 1989, 492 Nr. 1529: [Ἀσπί]δα και Νείκην Παλλάς χειρί θ[είσ]α π[άρειμι(?)] | ὅπλων οὐ χρῆζω πρὸς Κύπριν έρχομένη. | [Κεκρο]πίδης μ' ανέθηκε πάτρης ἅπο πατρίδ' ές ἄλλην | [Ερ]μόδοτος Παφίους Φειδιακήν χάριτα. Übersetzung: »Einen Schild und die Nike in den Händen haltend benütze ich, Pallas (Athena), nicht die Waffen, wenn ich zur Kypris (= Aphrodite) gehe. Der Kekropide Hermodotos, von einer Heimat zur anderen gewechselt, hat mich, die Phidiasische, den Paphiern als Dank aufgestellt.« Die beiden Epigramme lassen vermuten, dass nebeneinander eine waffenlose Athena zusammen mit einer Aphrodite aufgestellt waren. 103 Kedrenos, hist. I, p. 567_{1–2} Bekker: βρέτας Διὸς έκ λευκοῦ λίθου, έργον Φειδίου, ίζάνον τῶ δοκεῖν έπι κλίνης. 104 Pausanias V 17, 1 u. V 22–24. 105 Münzen: Gardner 1879, 47–53; Imhoof-Blumer – Gardner 1886, 74–78. Bronzefigurinen: Barringer 2010. 106 Pausanias V 17, 3.

rial waren in großer Zahl vorhanden. Lebensgroße Götterbilder mit Elfenbeinverkleidung waren bereits in vorklassischer Zeit keine Seltenheit, und auch nach Phidias wurden zahlreiche Götterbilder in dieser Technik hergestellt.¹⁰⁷ In der Spätantike scheinen sie noch weit verbreitet gewesen zu sein. Die im vierten Jahrhundert redigierten Regionenverzeichnisse der *Notitia Regionum Urbis XIV* und des *Curiosum Urbis Regionum XIV* nennen für Rom 74 bzw. 84 *dei eburnei*, und noch in der in die Kirchengeschichte des Pseudo-Zacharias von Mytilene integrierten Liste von Bauten und Bildwerken Roms aus dem sechsten Jahrhundert werden 66 *signa eburnea deorum* aufgeführt.¹⁰⁸ Daher wäre es prinzipiell möglich, dass sich in der Lausus-Sammlung ein solches Elfenbeinbild des Zeus befand und in der späteren Überlieferung um die Angabe »die Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ« bereichert wurde.

Somit sind durchaus Alternativen zu einer Überführung des goldelfenbeinernen Zeusbilds aus Olympia nach Konstantinopel denkbar. Unter den vorgeschlagenen Optionen erscheint eine marmorne Statue oder Statuette am wahrscheinlichsten, die durch die Verknüpfung mit Phidias und dem olympischen Tempel nachträglich aufgewertet wurde, doch bleibt auch diese Möglichkeit unsicher.

Selbst wenn man den Plan gefasst hätte, die Kollossalstatue zu überführen: Hätte ein ebenso reicher wie einflussreicher Beamter vom Schlag eines Lausus überhaupt ein derartig berühmtes Götterbild wie den Zeus von Olympia nach Konstantinopel überführen dürfen? Dies führt zur Frage, wem die Statue gehörte, welche Relevanz überkommene Besitzverhältnisse in der Spätantike hatten und in welchem Verhältnis kultische Bedeutung und ästhetischer Wert des Bildwerks standen.

107 Lapatin 2001, 22–60 u. 96–133. 108 *Curiosum Urbis Romae* bzw. *Notitia Urbis Romae* ed. Nordh 1949, 104₁₄. Ps.-Zacharias, *hist. eccl.* p. 132₁₃ Brooks (CSCO Script. Syri 39). Geoffrey Greatrex vermutet, die Liste gehe auf den Rombesuch des Isaak von Amida im fünften Jahrhundert zurück: Greatrex 2011, 50. Vgl. Coates-Stephens 2017, 313–314.

II. Vom Götterbild zum *ornamentum urbis*

Götterbilder wurden nie nur als Vergegenwärtigungen des Numinosen begriffen, sondern immer auch als Kunstwerke geschätzt. Im Lauf des vierten Jahrhunderts verloren Bildwerke paganer Gottheiten weiter an religiöser Bedeutung und riefen in einem zunehmend vom Christentum geprägten Umfeld verschiedene Reaktionsmuster hervor. Sie konnten von Heiden ehrfurchtsvoll betrachtet und verehrt, von eifrigen Christen kritisiert, mutwillig zerstört oder exorziert werden. Sie konnten von Bewohnern großer Städte als Ausweis einer lange zurückreichenden, prestigeträchtigen Stadtgeschichte begriffen werden oder aber galten in einer Zeit der Unsicherheit als prophetische Kündiger künftiger Ereignisse. Angesichts einer dramatisch abnehmenden Produktion vollplastischer Skulpturen gewannen ältere Werke eine völlig neue Qualität. Sie wurden zu Zeugen einer Epoche, über deren bildhauerische Gestaltungsfähigkeit man nicht mehr verfügte oder verfügen wollte, standen für Historizität im weitesten Sinne und wurden gerade deshalb nach ihrem Kunstwert bemessen, denn: Vergleichbares wurde in der Spätantike kaum mehr produziert.

II.1. Antike Statuen in Konstantinopel

Die Statuenausstattung Konstantinopels bestand zu einem Großteil aus älteren Bildwerken, die seit Konstantin (306–337) aus anderen Orten in die neue Residenzstadt gebracht wurden.¹⁰⁹ Solche Überführungen in Zentren politischer Macht waren damals kein Novum: Immer schon eigneten sich Sieger die Götter der Besiegten an, indem sie deren Kultbilder übersiedelten. Rom wurde seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert mit Werken berühmter griechischer Bildhauer geradezu überschwemmt, da die Eroberung des griechischen Ostens für die erfolgreichen Feldherren den Zugriff auf schier unbegrenzte Mengen von Bildwerken bekannter Bildhauer eröffnete.¹¹⁰ Der Statuentransfer ins spätantike Konstantinopel war jedoch anderer Natur: Wenn auch der Gründung Konstantinopels die Eroberung des von Licinius (308–324) beherrschten Ostteils des Reiches voranging, so ging es bei der Statuenüberführung weniger um die Dokumentation der Sieghaftigkeit des Kaisers, sondern um die Verwandlung des öffentlichen Raums der vormali-

¹⁰⁹ Zur Überführung älterer Statuen nach Konstantinopel s. v. a. Mango 1963, 55–59; Corso 2001, 39–49; Bassett 2004; Bravi 2014, 249–299; Berger 2021. ¹¹⁰ Jucker 1950, 46–86; Pape 1975; Galsterer 1994; Hölscher 1994; Strocka 1999, 16–25; Döhl 2000; Bravi 2014.

gen Provinzstadt Byzantion in den einer bedeutenden Metropole. Und dazu zählten Statuen, die in so großem Ausmaß herbeigeschafft wurden, dass Hieronymus in seiner Chronik bemerken konnte, Konstantinopel sei »unter Entblößung fast aller Städte eingeweiht« worden.¹¹¹ Die möglichen Gründe dieser Überführung zahlreicher Bildwerke, zu denen auch Statuen der alten Götter zählten, sind vielfach erörtert worden. Eher unwahrscheinlich sind religiöse Erklärungsmodelle, denen zufolge Konstantin hierdurch den Heiden in seiner Stadt entgegenkommen wollte oder aber, im Gegenteil, Statuen heidnischer Gottheiten dem Spott der Bevölkerung aussetzte, wie dies Euseb und andere dem Kaiser unterstellten.¹¹² Vielmehr galt es, die im Jahr 330 eingeweihte Residenzstadt mit einem würdigen Statuenschmuck zu versehen, der mit dem anderer Metropolen des Mittelmeerraums konkurrieren konnte und ihr das Antlitz einer reichen, über Jahrhunderte gewachsenen Stadt verlieh (Abb. 11).¹¹³ Entsprechend wurden die Bildwerke teils namhafter Bildhauer und Bronzegießer nicht museal als kunstvolle Pretiosen präsentiert, sondern unter bestimmten thematischen Gesichtspunkten neu kontextualisiert:¹¹⁴ Statuen, die auf den Troja-Mythos und damit auf die Weltherrschaftsidee anspielten, sah man auf dem Forum Konstantins, solche, die mit Mühe und Sieg konnotiert waren, fanden im Hippodrom Aufstellung, und solche, die gerechte Regierung und Weisheit ausdrückten, positionierte man gerne an Orten politischer Entscheidungsfindung. Umfangreiche Sammlungen älterer Statuen wie die in den Zeuxipposthermen waren kein zufälliges Sammelsurium verschiedenster Bildwerke, sondern ein beziehungsreiches Geflecht bewusst nach inhaltlichen Aspekten ausgewählter und positionierter Statuen.¹¹⁵

Bisweilen scheinen seit alters berühmte Bildwerke ihren Weg nach Konstantinopel gefunden zu haben. Als gesichert gilt, dass man auf dem Konstantinsforum eine kolossale Athenastatue sah, die vielleicht mit der Athena Promachos von der Athener Akropolis zu identifizieren ist (Abb. 12).¹¹⁶ In der dem Augusteion benachbarten Basilika fand der Herakles des Lysipp Aufstellung.¹¹⁷ Ob der Zugang zum Senat am Augusteion von einer Statue des Zeus aus dem Heiligtum in Dodona und einer Athenastatue aus Lindos flankiert wurde, ist nicht gesichert.¹¹⁸ Euseb erwähnt ohne Angabe des Aufstellungsorts Statuen eines Apollon aus Delphi und des Apollon Smintheus.¹¹⁹ Sozomenos zufolge ist angeblich auch eine Pan-Statue, welche der Spartanerkönig Pausanias und die griechischen Städte nach dem Krieg gegen die Perser dem Delphischen Apoll weihten, nach Konstantinopel transferiert worden.¹²⁰ Einige der Statuen in den Zeuxipposthermen könnten berühmte griechische Bildwerke gewesen sein: Unsicher ist, ob man die Statue des Achill als Doryphoros des Polyklet identifizieren kann; etwas sicherer ist die Identifizierung des sandalenlösenden Hermes mit einem Werk des Lysipp.¹²¹ Fraglich bleibt in den meisten Fällen, ob es sich bei den Götterbildern um griechische Bronze- oder Marmororiginale handelte oder um spätere römische Kopien. Ebenso fraglich ist, ob die Götterstatuen aus Athen, Delphi, Dodona und Lindos überhaupt Tempelbilder waren, also bedeutende Götterbilder, die einst kultische Verehrung fanden. Spätantike Quellen nennen bisweilen die Provenienz einer Statue (etwa »Samische« Hera, »Lindische« Athena – Σάμια Ἥρα, Λίνδια Ἀθήνα etc.), doch erwähnen sie nie explizit die Überführung eines Tempelbilds. Daher ist nicht auszuschließen, dass es sich nicht um *den* Zeus aus Dodona oder

111 Hieronymus, Chron. ad an. 334, p. 232_{24–25} Helm. 112 Euseb, vita Const. III 54, 3; Socrates, hist. eccl. I 16. 113 Bedeutende Bronzestatuen als Zierde der Stadt: Sozomenos, hist. eccl. II 5, 3–4; Sokrates, hist. eccl. I 16, 3. 114 Dies hat vor allem Sarah Bassett in mehreren Studien herausgearbeitet: Bassett 1996; Bassett 2004; Bassett 2007; Bassett 2015. Vgl. ferner Bravi 2014, 253–278. 115 Stupperich 1982; Bravi 2014, 269–274. 116 Bassett 2004, 188–192 Nr. 107. 117 Bassett 2004, 152–154 Nr. 21. 118 Bassett 2004, 149 Nr. 17 u. 151–152 Nr. 19. 119 Euseb, vita Const. III 54. Bassett 2004, 245–246 Nr. 170 u. 171. 120 Sozomenos, hist. eccl. II 5, 4. Bassett 2004, 248 Nr. 177. 121 Achill: Bassett 2004, 160 Nr. 26; sandalenlösender Hermes: Bassett 2004, 172–173 Nr. 63.

Abb. 11: Der öffentliche Bereich Konstantinopels war übersät mit Bildwerken, darunter zahlreichen älteren Statuen, die seit Konstantin aus den Städten des griechischen Ostens in die neue Residenzstadt transferiert wurden: Ausschnitt aus den 1574/75 angefertigten Zeichnungen im sogenannten Freshfield-Album, welche die Reliefs der 1719 eingestürzten Arkadiussäule dokumentieren (Cambridge, Trinity-College).

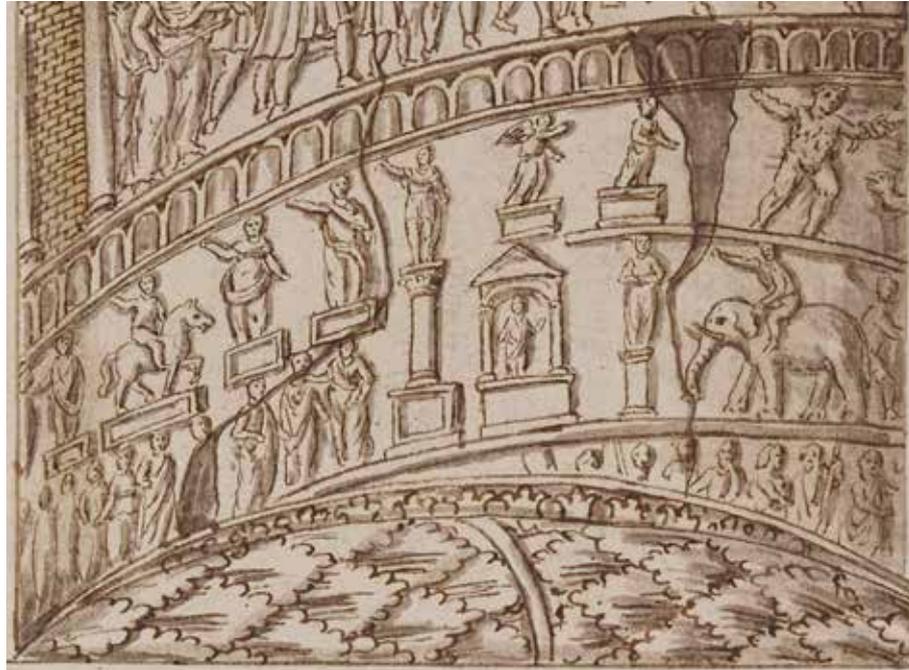
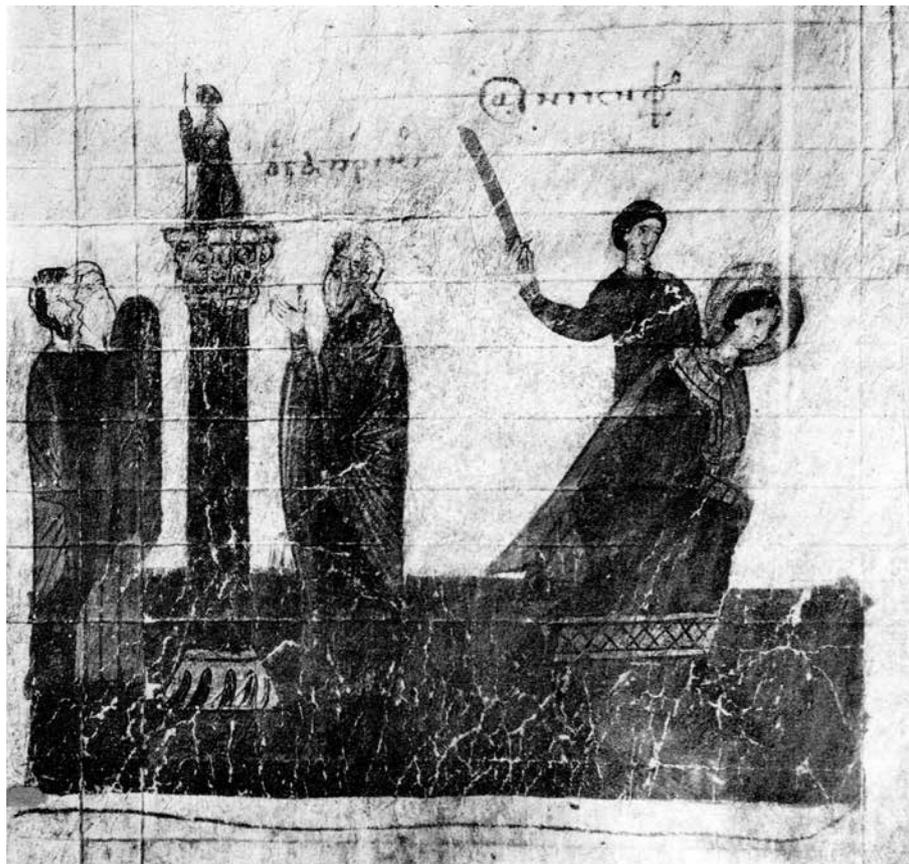


Abb. 12: Auf dem Konstantinsforum sah man eine kolossale bronzene Athenastatue, vermutlich die Athena Promachos, die man von der Athener Akropolis nach Konstantinopel transferiert hatte: Miniatur aus einer verlorenen Handschrift des elften Jahrhunderts, welche die Enthauptung des heiligen Nikephoros zeigt (Izmir, ehemalige Evangelische Schule, heute verloren).



die Athena aus Lindos handelte, sondern entweder um Repliken oder Statuen dieser Gottheiten, die man sich in großer Zahl als Weihgeschenke in den griechischen Heiligtümern vorstellen muss. Für letztere Annahme spricht die Vielzahl von Dreifüßen und Apoll-Statuen aus Delphi, die man Zosimus zufolge in der Stadt sah und bei denen es sich nur um Weihgeschenke aus dem Heiligtum handeln konnte.¹²²

II.2. Kultwert versus Kunstwert

Eine Überführung von Kultbildern aus den Tempeln nach Konstantinopel ist bis ins spätere vierte Jahrhundert unwahrscheinlich und hätte der gleichzeitigen Gesetzgebung widersprochen, die bis zur Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert Götterbilder – ebenso wie ihre Tempel – als *ornamenta* unter Schutz stellte.¹²³ Im fünfzehnten Buch des Codex Theodosianus finden sich unter dem ersten Abschnitt mit dem Titel *de operibus publicis* zahlreiche kaiserliche Erlasse, die den Erhalt überkommener Bausubstanz zum Thema haben.¹²⁴ Die Spolisierung älterer Bauten wird verboten; man solle ältere Bauten instand setzen anstatt neue zu errichten.¹²⁵ Daneben wird immer wieder der Schutz von Statuen angemahnt. Kaiser Julian verbietet im Jahr 363 pauschal das Entfernen oder Versetzen von Statuen jedweden Materials – offenbar auch um Götterbilder in Heiligtümern zu schützen.¹²⁶ Erlasse betreffs der Bewahrung heidnischer Tempel und ihrer Statuen finden sich im zehnten

Abschnitt des sechzehnten Buchs des Codex Theodosianus mit dem Titel *de paganis, sacrificiis et templis*. In einem bekannten Reskript des Jahres 382 an Palladius, den *dux* der Osrhoene, bestimmen die Kaiser Gratian, Valentinian II. und Theodosius I., der Tempel – vielleicht der Haupttempel von Edessa –, der dem Volk als Versammlungsort diene, habe geöffnet zu bleiben und die dort aufgestellten Götterbilder (*simulacra*) seien nach ihrem Kunstwert (*artis pretio*), nicht nach ihrem göttlichen Gehalt (*divinitate*) zu beurteilen.¹²⁷ Der Erlass lässt vermuten, dass man den betreffenden Tempel in eine Art profanisierte Statuengalerie verwandelt hat, und belegt den zweifachen Blick auf antike Götterbilder: Sie waren Adressaten eines – in den Augen christlicher Fanatiker verdammenswerten – Kults, wurden aber mehrheitlich als schutzwürdige Kunstwerke betrachtet.¹²⁸ Wenig später hören wir von Zerstörungen heidnischer Tempel und ihrer Götterbilder im östlichen Reichsteil – teilweise mit kaiserlicher Duldung.¹²⁹ Im Jahr 386 wird angeblich mit Hilfe kaiserlicher Truppen der Zeustempel von Apameia in Syrien zerstört.¹³⁰ 388 lässt der Praetorianerpräfekt des Ostens, Maternus Cynegius, im östlichen Reichsteil mehrere Tempel zerstören, was Libanios zu seinem bekannten Plädoyer *pro templis* veranlasst.¹³¹ Konkret beklagt er die Zerstörung eines Tempels in einer nicht genannten Stadt nahe der persischen Grenze, vielleicht Carrhae.¹³² 392 nach Christus folgt die Zerstörung des Tempels und der Statue des Serapis in Alexandria auf Veranlassung des dortigen Patriarchen Theophilus.¹³³ Augustinus berichtet, im Jahr 399 seien

122 Zosimus, hist. II 31. Vgl. Bravi 2014, 255. 123 Vgl. hierzu Janvier 1969; Fowden 1978, 53–56; Kunderewicz 1971, 145–153; Saradi-Mendelovici 1990, 49 u. 51–52; Geyer 1993, 69–74; Alchermes 1994; Lepelley 1994; Klein 1995, 142–146; Meier 1996, 364–369; Götz 1999, 11–14 u. 79–86; Dally 2003, 97–100; Stevenson 2007, 65–70. 124 Janvier 1969, 100–281; Götz 1999, 79–81 (mit deutscher Übersetzung). 125 Vgl. v. a. Cod. Theod. XV 1, 19 (376); XV 1, 25 (389); XV 1, 37 (398); XV 1, 48 (411). Mehrfach wird auch die Spolisierung älterer Grabmäler verboten: Cod. Theod. IX 17, 1 (340); IX 17, 3 (356); IX 17, 4 (356); IX 17, 5 (363). 126 Cod. Iust. VIII 10, 7. Der Erlass richtet sich an Avitus, den *vicarius Africae*. 127 Cod. Theod. XVI 10, 8 (382). Identifikation des Tempels mit dem von Batnai: Jones 2013, 862–864. 128 Vgl. hierzu etwa Alchermes 1994, 170–172; Lepelley 1994, 7. 129 Zur Zerstörung paganer Heiligtümer in der Spätantike s. Klein 1995; Klein 1999; Hahn 2001; verschiedene Beiträge in: Emmel – Hahn – Gotter 2008 und Lavan – Mulryan 2011; Jacobs 2013, 286–291 u. 300–304. 130 Sozomenos, hist. eccl. VII 15; Theodoret, hist. eccl. V 21, 5; Theophanes, Chron. p. 71_{31–33} de Boor. Fowden 1978, 62–69; Busine 2013, 327–330. 131 Zosimus, hist. IV 37, 3; Theodoret, hist. eccl. V 21, 5. Libanios, pro templis 8–10 u. 42–43, ed. Nesselrath u. a. 2011, 46–49 u. 66–69 (mit deutscher Übersetzung). 132 Libanios, pro templis 44–45. 133 Eunapios, vita Soph. VI 11, 1–5; Theodoret, hist. eccl. V 23; Rufinus, hist. eccl. 11, 23–28. Fowden 1978, 69–71; Hahn 2008; Kristensen 2013, 118–125.

in Anwesenheit zweier *comites* die heidnischen Tempel Karthagos und deren Götterbilder zerstört worden.¹³⁴ 401 fordern die Teilnehmer des fünften Konzils von Karthago von den Kaisern, dass nicht nur entlegene Tempel, sondern auch die *reliquiae idolorum* zu vernichten seien.¹³⁵ 402 werden auf Veranlassung des Bischofs von Gaza, Porphyrius, und mit Billigung der Kaiserin Eudoxia acht pagane Tempel, darunter der des Zeus Marneios, entweder abgerissen oder niedergebrannt.¹³⁶

Etwa zur selben Zeit ändert sich auch der Tenor der kaiserlichen Reskripte. Im Jahr 399 ergehen gleich mehrere Erlasse zu diesem Thema. Ein Reskript der Kaiser Arkadius und Honorius an Macrobius, den *vicarius Hispaniarum*, und Proclianus, den *vicarius quinque provinciarum*, verbietet zwar die heidnischen Opfer, setzt sich aber für den Erhalt der zugehörigen Kultbauten als *publicorum operum ornamenta* ein.¹³⁷ Götterbilder bleiben in diesem Gesetz unerwähnt. Ein gleichzeitiges Reskript an Euty chius, den *praefectus praetorio Orientis*, erlaubt die Zerstörung paganer Kultbauten in ländlichen Gegenden.¹³⁸ Zur selben Zeit erhält Apollodorus, der Prokonsul von Africa, den Bescheid, selbst Tempel, die nicht mehr kultisch genutzt wurden, dürften nicht zerstört werden¹³⁹ – vermutlich eine Reaktion auf die von Augustinus belegten Tempelzerstörungen in derselben Provinz und im selben Jahr.¹⁴⁰ Zwei Erlasse aus den Jahren 400 und 401 stellen zu Tempeln gehörige Gebäude (*aedificia iuris templorum* bzw. *aedificia de iure templorum*) unter Schutz.¹⁴¹

Erst wieder 407/408 ist von Götterbildern die Rede: Die Kaiser Arkadius, Honorius und Theodosius II. befahlen in einem Reskript an Curtius, den *praefectus praetorio Italiae et Africae*, jene Götterbilder (*simulacra*) aus Tempeln zu entfernen, die Kult empfangen, die Tempel selbst zu reinigen und dem öffentlichen Gebrauch (*ad usum publicum*)

zuzuführen.¹⁴² Von einer Zerstörung der Kultbilder ist nicht die Rede. Vermutlich wurden nicht wenige aus den Heiligtümern entfernt, um als *ornamenta* öffentlich ausgestellt zu werden. Dies gilt wohl auch für die zahllosen dortigen Weihgeschenke: Sie dürften wie die Tempelbilder nach und nach aus den profanisierten Tempelbezirken fortgeschafft worden sein. Im Jahr 435 verlieren die paganen Tempel ihren gesetzlichen Schutz: Die Kaiser Theodosius II. und Valentinian III. befahlen Isidorus, dem *praefectus praetorio Orientis*, alle paganen Heiligtümer und Tempel bei gleichzeitiger Aufrichtung des Zeichens der christlichen Religion zu zerstören.¹⁴³

In dem halben Jahrhundert zwischen 382 und 435 hatte sich die Einstellung gegenüber Tempeln grundlegend gewandelt: Konnten sie zunächst profanisiert als städtische Zierde fortbestehen, so billigte die Zentralregierung schließlich deren Abriss. Von der Zerstörung der Götterbilder ist in den kaiserlichen Reskripten jedoch nie die Rede. So sie nicht im Zuge von Ausschreitungen vernichtet wurden, wandelten sich die *simulacra* in religiös unbelastete *ornamenta*, die ihren Aufstellungsort wechseln konnten.¹⁴⁴

Diesen distanzierten Blick auf den ästhetischen Wert einer Götterstatue, der bereits in dem Edikt des Jahres 382 zum Ausdruck kommt, fordert auch Libanios in seiner Verteidigungsrede für den Erhalt der Tempel ein. Er beklagt, dass mit dem gesetzwidrigen Wüten der Christen gegen Götterstatuen unschätzbare Kunstwerke verloren gingen, obwohl diesen überhaupt keine Opfer dargebracht wurden: »In der Stadt Beroia gab es eine bronzene Götterstatue, einen Asklepios in Gestalt des schönen Sohnes des Kleinias; die Kunst dieses Standbildes war ganz nach der Natur, und es zeigte so viel an jugendlicher Schönheit, dass auch diejenigen, die jeden Tag die Möglichkeit hatten, es zu sehen,

134 Augustinus, de civitate dei 18, 54. 135 Gian Domenico Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* 3: *Ab anno 347 ad annum 409*, 1759, 766C. Saradi-Mendelovici 1990, 52. 136 Marcus Diaconus, *Vita Porphyrii* 63–66. Fowden 1978, 72–76; Busine 2013, 330–332; Kristensen 2013, 81–85. 137 Cod. Theod. XVI 10, 15 (399). 138 Cod. Theod. XVI 10, 16 (399). 139 Cod. Theod. XVI 10, 18 (399). 140 Lepelley 1994, 8. 141 Cod. Theod. XV 1, 41 (401) u. Cod. Theod. X 3, 5. Foschia 2009, 215–216. 142 Cod. Theod. XVI 10, 19 (407/8). 143 Cod. Theod. XVI 10, 25 (435). 144 Vgl. auch Brandenburg 1989, 242–245; Bauer 1996, 310–316.

dennoch (immer wieder) Verlangen hatten, es zu betrachten. ... Und dieses Standbild, mein Kaiser, das in solcher Schönheit mit viel Mühe (wie man sich denken kann) und mit strahlender Beiseeltheit ausgeführt war, ist jetzt zerstört und (für immer) dahin, und die Arbeit der Hände des Phidias haben viele (andere Hände) zerschlagen.«¹⁴⁵ Wer unter dem Vorwand, gegen heidnische Opfer vorzugehen, die – wie Libanios übertreibend anführt – »Arbeit der Hände des Phidias« zerstört, der zerstört unwiederbringlich einzigartige Werke berühmter Künstler. Die Statuen der alten Götter waren nicht nur Adressaten einer schwindenden heidnischen Kultpraxis, sondern Kunstwerke, die nicht mit religiösen Augen gesehen werden mussten, sondern ästhetischen Genuss bereiteten. Daher konnte Prudentius in einer vielzitierten Passage aus der in Gedichtform abgefassten Schrift *contra Symmachum* fordern: »Wascht den von verspritztem Blut verfärbten Marmor ab, ihr Männer von Adel! Erlaubt den Statuen, Werken großer Künstler, unbefleckt dazustehen! Schönster Schmuck unserer Vaterstadt mögen sie werden, und Missbrauch möge nicht mehr die Denkmäler einer Kunst besudeln, die man zur Sünde gemacht hat.«¹⁴⁶ Purifiziert konnten in religiöser Hinsicht bedenkliche Statuen als Zierde dienen, vor allem jene, die als Werke bekannter Bildhauer galten. Dieser religiös unbelastete Blick auf antike Götterstatuen war die Ursache dafür, dass eine große Zahl antiker Bildwerke nicht nur bewahrt, sondern versetzt und zum Teil über größere Distanz verfrachtet wurde, um anderenorts als Kunstwerke zur Schau gestellt zu werden.

II.3. *Ad ornatum publicum*: das Versetzen von Statuen in der Spätantike

Transport und Versetzen von Statuen waren die ganze Antike über gängige Praxis, intensivierten sich aber in der Spätantike. Auslöser hierfür waren tiefgreifende Transformationsprozesse in der spätantiken Stadt, eine abnehmende Bevölkerung und, damit einhergehend, die mangelnde Fähigkeit der lokalen Verwaltung und städtischer Stifter, die Infrastruktur und den gesamten öffentlichen Raum instand zu halten. Folge waren aufgegebene Bereiche und verfallende Bauten innerhalb der Stadt, deren Statuenausstattung in nach wie vor frequentierte Bereiche transloziert werden konnte. Für den lateinischen Westen des Reichs belegen dies spätantike Inschriftenbasen, die von der Überführung der Statuen *de sordentibus locis, ex abditis locis* oder *de ruinis* sprechen.¹⁴⁷ Weder wird in diesen Translationsinschriften spezifiziert, woher genau die Statuen kamen, noch erfährt der Leser, um was für ein Bildwerk es sich handelte.¹⁴⁸ Ein Hinweis auf die Statue war überflüssig, da ja der damalige Betrachter – im Gegensatz zu uns – das Bildwerk auf dem Sockel sah. Ebenso unwichtig war es zu erwähnen, woher die Statue kam, solange der Kontrast zwischen der Verwahrlosung des alten Standorts und dem offensichtlichen Glanz des Kontexts der Neuaufstellung deutlich wurde. Deshalb greifen einige der Inschriften Formulierungen wie *ad ornatum publicum* oder *ad faciem publicam* auf, um den Beitrag des für die Neuaufstellung Verantwortlichen für die Verschö-

145 Libanios, pro templis 22 ed. Nesselrath u. a. 2011, 54–57 (mit deutscher Übersetzung). 146 Prudentius, contra Symmachum I, 501–505: *marmora tabenti respergine tincta lavate / o proceres: liceat statuas consistere puras, / artificum magnorum opera: haec pulcherrima nostrae / ornamenta fiant patriae nec decolor usus / in vitium versae monumenta coinquinat artis*. Übersetzung: Tränkle 2008, 145. De Rossi 1865, 6; Lanciani 1899, 35; Van Stekelenburg 1987, 104; Bauer 1996, 315–316. 147 Ward-Perkins 1984, 32–33; Brandenburg 1989; Curran 1994; Lepelley 1994, 10–12; Machado 2006, 179–185; Pekáry 2007, 121–130; Witschel 2007, 122–123; Jacobs 2010, 271; Jacobs 2013, 404–406. Ausweis dieses Recyclings ist die Wiederverwendung von Statuenbasen, die offenbar obsolet geworden waren und nun an anderem Ort eine neue Statue mit neuer Inschrift tragen konnten: Machado 2017. 148 Ausnahme: ILS 9357 aus Khamisa-Thubursicum nennt ein *signum Traiani*, das *in forum novum* transferiert wurde. CIL VIII 5290 aus Calama-Guelma nennt eine Fortuna Victrix mit *simulacrae* von Victorien, die [ex] *infrequenti et inculto loco in ista sede priv[ato sumptu]* transferiert wurde. CIL VIII 20965 aus Cherchel-Caesarea nennt eine Iuno Regina ... *translata de sordentibus locis*. CIL VIII 20963, ebenfalls aus Cherchel-Caesarea, lautet: (*statua*) *Herculi translata de sordentibus locis*. Brandenburg 1989, 236 u. 239.

nerung des Antlitzes der Stadt kenntlich zu machen. Eine derartige Maßnahme geht auf Gabinius Vettius Probianus zurück, der entweder 377 oder 416 Stadtpräfekt Roms war. Er ließ während seiner Amtszeit eine Reihe von älteren Bildwerken auf dem Forum Romanum wiederaufrichten, teils um der wiederhergestellten Basilica Iulia zusätzliche *ornamenta* zu verleihen.¹⁴⁹ Schon Giovanni Battista de Rossi vermutete, dass eine Reihe von flachen Basen mit den Namen berühmter griechischer Bildhauer mit dieser Ausstattungsmaßnahme zusammenhängen: *opus Polycliti – opus Praxitelis – opus Timarchi – opus Bryaxidis – opus Tisicratis* (Abb. 38).¹⁵⁰ Trifft diese Annahme zu, dann hätte Gabinius Vettius Probianus Bildwerke berühmter griechischer Bildhauer – oder, wahrscheinlicher, Bildwerke, die sich als solche ausgaben – aus uns unbekanntem Kontexten auf das spätantike Forum Romanum transferiert.

Typische Orte spätantiker Statuenaufstellung waren, wie der archäologische Befund vor allem in Kleinasien und Nordafrika belegt, Kolonnadenstraßen, Thermen und Nymphäen.¹⁵¹ Einzelne Bereiche und Bauten der Stadt, die man als prestigeträchtig erachtete, erhielten einen Statuenschmuck, der vermutlich aus aufgegebenen oder verfallenen Gegenden stammte. Dabei konnte es sich um Statuen von Göttern, mythischen Personen, Personifikationen oder von älteren Kaisern handeln: Im Vordergrund stand die reiche Statuenausstattung an sich, die in ausgewählten Bereichen den Bewohnern und Besuchern der Stadt ungebrochenen Reichtum und Wohlstand signalisierte, vielleicht auch nur suggerierte.

Neben der öffentlichen Neuaufstellung älterer Statuen lässt sich in der Spätantike auch privates Sammlertum nachweisen. Archäologisch bezeugt ist eine Sammlung von älterer Porträt- und Idealplastik sowie von – als Großauftrag gefertigten – Skulpturen aphrodisischer Bildhauer, die ein reicher Villenbesitzer in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts für seine Villa in Chiragan anschaffen ließ.¹⁵² Er und seine Familie, deren Bildnisse auf uns gekommen sind, besaßen Repliken klassischer Götterbilder und Meisterwerke, etwa die Athena des Myron und die Aphrodite von Knidos, Bildwerke dionysischer und bukolischer Thematik, Bildnisse griechischer Intellektueller und Porträts römischer Kaiser und Kaiserinnen (Abb. 13). Vor allem in Gallien und auf der iberischen Halbinsel lassen sich mehrere spätantike Villen beobachten, in denen sich eine aus zum Teil älteren Statuen bestehende Ausstattung fand.¹⁵³ In einzelnen Fällen mögen die oft heterogenen Skulpturensammlungen über Jahrhunderte gewachsen sein,¹⁵⁴ wahrscheinlicher ist bei einer spätantiken Entstehung der Villa oder umfangreichen spätantiken Erneuerungen aber ein gleichzeitiges Zusammentragen der Skulpturensammlungen. Die vermögenden Besitzer kauften neugefertigte Ware und auch ältere Werke, die auf dem Markt waren und bisweilen recycelt wurden.

Wie man sich einen solchen Kunstmarkt vorstellen kann, ist nur in sehr groben Umrissen rekonstruierbar. Vermutlich glied er dem Markt für Architekturteile, Säulen, Kapitelle, Basen etc., die temporär in spätantiken Materiallagern aufbewahrt wurden, um als Spolien anderenorts Wiederverwendung zu finden.¹⁵⁵ Hierfür sprechen

149 CIL VI 1658a–e, 3864a–b, 31886, 41337 u. 41338. Brandenburg 1989, 239; Curran 1994, 48–49; Bauer 1996, 29–30, 35 u. 406–407. Zu Vettius Gabinius Probianus s. PLRE I, 734 s. v. »Probianus 4«. 150 CIL VI 10039–10043. De Rossi 1874, 180. S. u. S. 118–119. 151 Zusammenfassend für Kleinasien: Jacobs 2010, 271–277; Jacobs 2013, 395–445. Ephesos, Thermen und Nymphäen: Auinger – Rathmayr 2007; Milet, Faustinthemen: Schneider 1999, 8–12; Aphrodisias, Hadriansthermen: Smith 2006, 56–58, u. Smith 2007; Sagalassos: Jacobs 2016, 93–104; Jacobs 2019; Bulla Regia, Apollotempel: Merlin 1908, 28; Leone 2013, 169–176; Bulla Regia, Thermen der Julia Memmia: Thébert 2003, 446; Leone 2013, 175; Caesarea-Cherchel, Westthermen: De Bruyn 2016, 5–11; Thuburbo Maius, Sommer- und Winterthermen: Drappier 1920, 63; Leone 2013, 153–154. 152 Stirling 2005, 49–62; Bergmann 2007. 153 Hannestad 1994, 117–149; Stirling 2005, bes. 29–90; Stirling 2007. Zu dem spektakulären Befund der spätantiken Villa von Valdetorres, deren Ausstattung ältere Statuen und Statuetten umfasste, die zum Teil aus Aphrodisias stammten, s. Kousoulas 2014. 154 Dies hat Bergmann 2007 für die Sammlung von Porträts römischer Kaiser in der Villa von Chiragan wahrscheinlich gemacht. 155 Brandenburg 1996, 24, 28–29 u. 31; Pensabene 1999b, 28–35; Machado 2017, 335–336.

a



b



c



d



zum einen Schriftquellen, etwa ein spätantiker Papyrus aus Arsinoe oder Oxyrhynchos, der zur Wiederverwendung bestimmte Spoliensäulen auflistet, aber auch Besitzmarken und im Zuge von Ausgrabungen aufgedeckte Materiallager.¹⁵⁶ Eine der trajanischen Dakerstatuen, die am Konstantinsbogen wiederverwendet wurde, trägt auf der Plinthe die Inschrift *ad arc(um)*, was auf eine Zwischenlagerung der Skulptur hindeutet.¹⁵⁷ Fragmente weiterer Dakerstatuen fand man zusammen mit den Cancellaria-Reliefs und der *ara* der *vicomagistri* in einem spätantiken Depot auf dem Marsfeld.¹⁵⁸ Auch im tripolitanischen Sabratha scheint man im vierten Jahrhundert Statuendepots angelegt zu haben: So fand man in einem Annexraum der Basilica und in den *favissae* des Kapitols eine Reihe von Inschriftenbasen von Kaiserstatuen.¹⁵⁹

Offenbar wurde die Wiederverwendung und Neuaufstellung von Statuen zumindest teilweise kommerzialisiert, schalteten sich Zwischenhändler ein, die das Material in einem ersten Schritt erwerben und in einem zweiten Schritt veräußerten.¹⁶⁰ Während dieses Zwischenschritts konnten auch Überarbeitungen erfolgen, die sich immer wieder beobachten lassen:¹⁶¹ In einer Art Werkstatt hinter dem Bouleuterion von Aphrodisias wurden in der Spätantike nicht nur neue Skulpturen gefertigt, sondern auch ältere Skulpturen aufbewahrt und restauriert.¹⁶² Im gallischen Aquae Tarbellicae, dem

heutigen Dax, fand man eine Gruppe von hochkaiserzeitlichen Bronzestatuetten und anderer Bronzeobjekte, die im späten dritten oder frühen vierten Jahrhundert in einem Gebäude unklarer Funktion gelagert und repariert wurden, um weiter veräußert zu werden.¹⁶³ Käufer derartiger Statuen könnte etwa der Besitzer eines spätantiken Stadthauses in Clermont-Ferrand gewesen sein, der erneuerte ältere und jüngere Skulpturen besaß.¹⁶⁴

Offenbar bestand durchaus ein gewisses Angebot an älteren Skulpturen, die aus ungenutzten oder zum Abriss freigegebenen Gebäuden stammten und fortan belebte öffentliche Bereiche wie reiche private Anwesen schmückten. Der lückenhafte Befund deutet aber auf eher lokale Maßnahmen und Kunstmärkte: Zumeist legten die Statuen nur kurze Wege von ihrem Primärkontext über temporäre Depots bis zu ihrem spätantiken Sekundärkontext zurück. Ein überregional aktiver Kunsthandel ist nicht belegt, aber auch nicht auszuschließen. Aufwändige Translationen etwa von Kolossalstatuen über weite Distanzen lassen sich in der Spätantike nur für den Zielort Konstantinopel feststellen.

Seit dem späten vierten Jahrhundert wurde es einfacher, eine Statuensammlung anzulegen: Infolge der Profanisierung zahlreicher älterer Heiligtümer verloren unzählige Götterstatuen ihren kultischen Schutz. Viele von ihnen dürften veräußert worden sein, einige könnten in Privatbesitz gelangt sein. Zu dieser Zeit trug Marina, die Tochter des Kaisers Arkadius (395–408), eine Sammlung von Götterstatuen zusammen, auf die der Epigrammatiker Palladas folgende Verse dichtete: »Nun der olympischen Hallen Besitzer zu Christen geworden, / wohnen sie sicher dahier, und kein Tiegel bedroht sie in Zukunft, / der auf dem flammenden Feuer zum nährenden Sechser sie umschmilzt.«¹⁶⁵ Offenbar befanden sich in der nahe dem Kaiserpa-

Abb. 13a–d: Nicht nur in der Lausus-Sammlung befanden sich Kopien bedeutender griechischer Originale, sondern auch in einer reich ausgestatteten spätantiken Villa in Chiragan. Neben Bildnissen griechischer Intellektueller und römischer Kaiser, Bildwerken dionysischer und bukolischer Thematik und vielem mehr sah man dort kaiserzeitliche Kopien der Athena des Myron (a), der sogenannten Athena Velletri, möglicherweise des Kresilas (b), der Knidischen Aphrodite des Praxiteles (c) und des Herakles des Lysipp (d) (Toulouse, Musée Saint-Raymond).

156 Papyrus: P. Lond. III 755 (p. 221–223). Papaconstantinou 2013; Machado 2017, 335–336 mit Anm. 61; Materiallager in Ostia: Cébeillac-Gervasoni – Caldelli – Zevi 2010, 202–205 Nr. 57.2; Pensabene 1999a, 765; Machado 2017, 336. Materiallager in Portus: Pensabene 1999b, 31. 157 CIL VI 36617. Patrizio Pensabene 1999b, 33. 158 Pensabene 1999b, 31; Holloway 2004, 30. 159 Witschel 2007, 122 u. 157. 160 Jacobs 2013, 404; Machado 2017, 335–336. 161 Allg.: Hannestad 1994; Kleinasien: Jacobs 2013, 419–422; Chiragan: Hannestad 1994, 127–141, und – zurückhaltender – Bergmann 2007, 331–336. 162 Smith 2007, 213–214. 163 Stirling 2005, 84–85. 164 Stirling 2005, 85. 165 Anth. Pal. IX 528. Lemma: εἰς τὸν οἶκον Μαρίνης. Übersetzung: Beckby 1965, III, 325.

last gelegenen *domus nobilissimae Marinae* mehrere Bronzestatuen heidnischer Götter, die dem Schmelzofen entgingen.¹⁶⁶ Das Anwesen war kaiserlicher Besitz und ging später auf Leon VI. (886–912) über, der sich dort ein Bad einrichtete, vielleicht auch nur ein älteres Bad instand setzen ließ, auf das Leon Choiosphaktes ein Gedicht verfasste.¹⁶⁷ Hier ist zu lesen, dass in dem Bad ἀγάλματα verschiedener Thematik zu sehen waren, wobei es sich bei den beschriebenen Bildwerken nicht immer um vollplastische Statuen handelte und obendrein nicht sicher ist, ob diese aus der spätantiken Sammlung der Marina stammten.¹⁶⁸

Die zweite bekannte Sammlung älterer Bildwerke war jene ἐν τοῖς Λαύσου, die eingangs ausführlich besprochen wurde. Ob sie von dem Kämmerer Lausos im frühen fünften Jahrhundert zusammengetragen wurde – was wahrscheinlich ist –, oder ob es sich um eine auf unbekannte Initiative zusammengetragene Sammlung handelt, die sich im Lausos-Viertel befand, wird sich nicht zweifelsfrei klären lassen. Wie dem auch sei: Die Zeiten für den Ankauf von älterer Skulptur waren günstig, und Reichtum und Rang hätten es Lausos durchaus erlaubt, in dieser Zeit bekannte und teure Bildwerke zusammenzutragen.¹⁶⁹

Indes: Hatte man denn je versucht, ein derart fragiles Gebilde zu transferieren? Hatte jemals eine der wenigen chryselephantinen Monumentalstatuen ihren Aufstellungsort gewechselt?

II.4. Überführungen von monumentalen Goldelfenbeinstatuen in der Spätantike?

Der Wunsch nach Besitz griechischer Bildwerke sorgte bis in die frühe Kaiserzeit für Beschlagnahmen älterer Bildwerke in griechischen Städten und Heiligtümern und deren Überführung nach Rom, wobei dieses Verhalten gerne tyrannischen Kaisern zugeschrieben wird. Kaiser Caligula (37–41) habe angeblich angeordnet, das olympische Zeusbild nach Rom zu überführen.¹⁷⁰ Dies behauptet neben anderen der jüdische Historiker Flavius Josephus in seiner Geschichte des jüdischen Kriegs, die in der Schilderung der Eroberung Jerusalems kulminiert und das traumatische Ereignis der Zerstörung des Jerusalemer Tempels im Jahr 70 nach Christus auf der Grundlage einer Darlegung der römisch-jüdischen Beziehungen von Augustus bis zu den Flaviern zu verstehen versucht.¹⁷¹ Caligula kommt bei Josephus besonders schlecht weg, habe er doch von den Juden göttliche Verehrung eingefordert. Der Kaiser verstieg sich zu der inakzeptablen Forderung, im Jerusalemer Tempel seine Statue als *Zeus Epiphanes Neos Gaios* aufzurichten – wovon Caligula angesichts ungünstiger Vorzeichen abgeraten wurde und wozu es infolge des vorzeitigen Todes des Kaisers nicht mehr kam.¹⁷² Caligula war in seinem mangelnden

166 Magdalino 1988, 99–199; Mango 1991; Bassett 2004, 118. 167 Edition und englische Übersetzung des Gedichts: Magdalino 1988, 116–118. 168 Magdalino 1988, 101–116; Mango 1991, 326–327 (der vermutet, die Bildwerke stammten überwiegend aus der Sammlung der Marina). Die ἀγάλματα werden in Z. 16 erwähnt. Ferner nennt Choiosphaktes »ehrwürdige Greise« und Schlachten (Z. 23–26) im Zugangsbereich, ein Paar, Poseidon und Amphitrite oder Okeanos und Thetys, in einer Konche (Z. 33–40), Flussgötter (Z. 45–48), eine maritime Landschaft: Fischer mit Angel und Netz sowie Bankette auf Inseln (Z. 51–54), Quellnymphen (Z. 55–58) und verschiedene Tiere: eine Schlange (Z. 73), einen Löwen (Z. 74) und einen Kranich (Z. 75), vegetabile Darstellungen (Z. 81–84) und einen feuerspuckenden Drachen (Z. 87–90). Nicht alle Darstellungen waren vollplastisch: Bei den Greisen und Schlachtendarstellungen handelte es sich wohl um Reliefs, das Paar in der Konche waren wohl Statuen, vermutlich auch die (gelagerten?) Flussgötter. Die maritime Darstellung war mit Sicherheit ein Mosaik, auf dem wohl auch die Quellnymphen dargestellt waren. Auch die Tierdarstellungen (einschließlich der vegetabilen Motive und des Drachens) dürften in Mosaik ausgeführt gewesen sein, wofür die Charakterisierung des Kranichs als »saphirfarben« spricht. Von der spätantiken Statuensammlung der Marina haben sich somit allenfalls das Paar in der Konche und die Flussgötter in dem Bad erhalten. 169 Vgl. Bassett 2004, 100. 170 Bergbach-Bitter 2008, 76–86. 171 Vgl. jüngst Free 2017. 172 Flavius Josephus, bellum Iudaicum XVIII 2–9. Bernt 2007, 266–287; Free 2017, 598 u. 611–615.

Verständnis für die jüdische Religion für Josephus nicht nur ein Wegbereiter der Zerstörung des Jerusalemer Tempels; sein Größenwahn zeigte sich auch im Umgang mit griechischen Heiligtümern, denn »es gab keinen Tempel in Griechenland, den er ungeplündert ließ, und was man an Werken der Malerei oder der Bildhauerkunst sowie an Statuen und Weihgeschenken dort vorfand, befahl er zu sich zu transportieren.«¹⁷³ Als Begründung führte der Kaiser an, es sei nicht richtig, wenn sich schöne Gegenstände nicht am schönsten Ort befänden, und dieser sei nun mal Rom. Mit den griechischen Bildwerken schmückte er seinen Palast mitsamt den Gärten und seine Anwesen in ganz Italien. »Er wagte es sogar zu befehlen, den olympischen Zeus, der von den Griechen verehrt und »Olympier« genannt wird und den der Athener Phidias geschaffen hatte, nach Rom zu bringen. Dies gelang ihm aber nicht, weil die Architekten zu Memmius Regulus, der mit der Überführung betraut war, sagten, das Werk würde kaputtgehen, wenn man es bewegte. Es heißt, Memmius habe deswegen und aufgrund von Zeichen, die zu groß waren, um ihnen nicht Glauben zu schenken, davon abgesehen. Das schrieb er auch an Gaius als Entschuldigung. Folglich riskierte er, hingerichtet zu werden, doch wurde er gerettet durch den Tod des Gaius, der ihm zuvorkam.«¹⁷⁴

Übermäßiger Kunstgenuss und Privatisierung griechischer Bildwerke, die bereits in der späten Republik als Zeichen unerwünschter *luxuria* und der Entfernung von den Pflichten am Staatswesen gesehen wurden, sind bei Josephus nur untergeordnete Aspekte der Kritik an dem verhassten Caligula. In erster Linie geht es um die Brandmarkung der frevelhaften Angleichung des Kaisers an den obersten Gott. Die Parallelen zwischen dem vergeblichen Ansinnen, eine Kaiserstatue im Jerusalemer Tempel aufzurichten, und dem ebenso vergeblichen Versuch, die olympische Zeusstatue nach

Rom zu überführen, sind offensichtlich: Höhere Zeichen und schließlich der Tod des Kaisers verhinderten die Entweihung der beiden Heiligtümer in Jerusalem und Olympia.¹⁷⁵

Der römische Geschichtsschreiber Sueton setzt in seinen Kaiserbiographien, die von Augustus bis Domitian reichen, noch eins drauf. Der Kaiser habe sich zum Allherrscher aufschwingen wollen, habe für sich göttliche Ehren beansprucht. »Also gab er den Auftrag, Götterbilder, die besonders verehrt und kunstvoll gearbeitet waren, unter anderem auch das Standbild des Jupiter aus Olympia, von Griechenland nach Rom zu bringen, diesen dann den Kopf abzunehmen und ihnen den seinen aufzusetzen.«¹⁷⁶ Sueton zufolge habe sich der wahnsinnige Caligula als Gott begriffen: Der Tempel des Castor und des Pollux auf dem Forum Romanum sei in eine Vorhalle des Palastes umfunktioniert worden, und der Kaiser habe sich zwischen den Dioskuren stehend anbeten lassen. Auch soll er seiner Gottheit einen Tempel mit einem lebensgroßen goldenen Bild, das seine Gesichtszüge trug, errichtet haben.¹⁷⁷ Täglich legte man der Statue die gleichen Kleider an, die der Kaiser gerade trug; täglich sollten ihr Flamingos, Pfauen, Auerhähne, afrikanische und andere Perlhühner sowie Fasane, nach Arten geordnet, geopfert werden. Eine Brücke soll den Palatin mit dem Kapitol verbunden haben, damit der Kaiser der Einladung Jupiters Folge leisten könne, in den Tempel der Kapitolinischen Trias einzuziehen.¹⁷⁸ Wenn sich Caligula am bedeutendsten Zeusbild, dem in Olympia, vergreifen wollte, dann war dies nur eine Facette einer Selbstangleichung an die oberste Gottheit.

Ähnlich wie Sueton geht es auch Cassius Dio in seiner Römischen Geschichte um eine Darlegung des moralisch Richtigen und Falschen am Beispiel des Verhaltens der Herrscher. Die Hoffnung, mit dem Regierungsantritt Caligulas wäre eine Rückkehr zu republikanischen Traditionen

173 Josephus, *antiquitates Iudaicae* XIX, 8–10 (= DNO II, 272–273 Nr. 1012 mit Übersetzung). 174 Ibid. 175 Rajak 2014, 204. 176 Sueton, *Caligula* 22, 2 und 22, 57 (= DNO II, 274 Nr. 1013). Übersetzung: Martinet 2014⁴, 475. 177 Sueton, *Caligula* 22, 3. 178 Vgl. zu diesem Phänomen s. Kunst 1999.

verbunden, wurde bald enttäuscht durch Grausamkeit, Größenwahn und Selbstvergottung des Kaisers. Letztere äußerte sich im Plan der Überführung des Zeusbilds aus Olympia.¹⁷⁹ Cassius Dio zufolge diente die Überführung der Kolossalstatue dazu, einem neuerrichteten Tempel auf dem Palatin ein Götterbild zu verschaffen. Dieser Tempel sei von Caligula als bewusste Konkurrenz zum Jupitertempel auf dem Kapitol errichtet worden. Der Kaiser habe Jupiter, mit dem er öfters Zwiesprache hielt, beneidet, da jener das Kapitol schon vor ihm besetzt habe. Mit dem Tempel für Caligula auf dem Palatin habe er mit Jupiter gleichziehen wollen. Vor dem Hintergrund dieser Konkurrenz zwischen Kaiser und oberstem Gott gewinnt die auch bei Cassius Dio überlieferte Absicht, der Kaiser habe das Zeusbild von Olympia umarbeiten wollen, um ihm seine Gestalt zu verleihen, eine besondere Bedeutung: Indem Caligula beabsichtigte, das berühmteste Bild des Göttervaters in sein eigenes umzuwandeln, wollte er dem Göttervater eins auswaschen.

Doch ging der Plan schief, und Cassius Dio erläutert, warum: »Die Absicht erwies sich jedoch als undurchführbar; das für den Transport erbaute Schiff wurde nämlich vom Blitz getroffen, und man hörte lautes Gelächter, wenn die Leute nahten und das Götterbild berühren wollten. So musste sich Gaius zufriedengeben, Drohungen gegen die Gottheit zu richten und selbst ein weiteres Bildnis von sich in den Tempel zu stellen.«¹⁸⁰ Cassius Dio verwendet für das Götterbild hier den Begriff ἔδος, also »Wohnstatt« oder »Sitz«, und charakterisiert damit das Zeusbild als temporären Aufenthaltsort des Göttervaters.¹⁸¹ Er nahm just in dem Moment in seiner Statue Platz, als Caligulas Emissäre den Tempel betraten, um die Statue zu demontieren, und vertrieb sie durch sein Lachen. Präsent im Bild nahm Zeus die Herausforderung des Kaisers an und wies ihn in die Schranken.

Hatte Caligula tatsächlich den Plan gefasst, die monumentale Zeusstatue zu überführen? Wohl kaum. Der tiefere Sinn dieser offenbar weit verbreiteten Legende ist die gescheiterte Herausforderung des obersten Gottes durch einen enthemmten Tyrannen. Schon mehrfach ist hervorgehoben worden, dass die übertriebenen Schilderungen des kaiserlichen Fehlverhaltens einen wahren Kern besitzen, etwa auf die gängige Praxis zurückgehen, in Tempeln eine Statue des Kaisers als σύνναος, also als gemeinsamer Tempelbewohner, aufzurichten.¹⁸² Das mag in einem Göttertempel im griechischen Osten angegangen sein; im Jerusalemer Tempel war das völlig inakzeptabel, weshalb es auch der Jude Flavius Josephus ist, der als erster von der angeblich geplanten Überführung des Zeus von Olympia berichtet – vermutlich mit dem Hintergedanken, ein für Griechen und Römer verständliches Analogon für den Frevel in Jerusalem zu entwerfen. Spätere Autoren übernahmen die Story und schmückten sie aus. Dadurch wurde sie aber nicht wahrer: Der angebliche Plan der Überführung des Zeusbilds von Olympia nach Rom scheint Tyrannentopik. Der frevelnde Kaiser habe es gewagt, sich an dem Bildwerk vergreifen wollen, das wie kein anderes für die erfahrbare Präsenz des Göttervaters auf Erden galt: das Zeusbild des Phidias von Olympia.¹⁸³ Wer den Vorwurf maximaler Frevelhaftigkeit machen will, der greift zum absoluten Superlativ: der Aneignung *der* Götterstatue par excellence. Daher ist es auch kein Zufall, dass der als tyrannisch verschriene Domitian (81–96) ebenfalls mit einer Art Aneignung des olympischen Zeusbilds in Verbindung gebracht wird, indem er ein mindestens ebenbürtiges Reiterstandbild schaffen ließ.¹⁸⁴ Der Epiker Statius preist die kunstreiche Vollendung der monumentalen Reiterstatue, welche das Trojanische Pferd übertreffe. Domitian möge sich an dem Bildwerk erfreuen, denn, so endet Statius' Gedicht, es übertreffe sogar den Zeus des Phidias in

179 Cassius Dio 59. 28, 2–4 (= DNO II, 275 Nr. 1014). 180 Cassius Dio 59. 28, 4. Übersetzung: Veh 2012, IV, 419. 181 Zur Begriffsbedeutung s. Scheer 2000, 21–23; Nick 2002, 22–24; Platt 2011, 104–105. 182 Vgl. Steuernagel 2010; Winterling 2012, 175–180. 183 S. hierzu u. S. 83–107. 184 Statius, silvae I 1. Bergemann 1990, 42 u. 164–166 (L31); Geysen 1996; Leberl 2004, 143–167.

Olympia. Phidias hätte sich gewünscht, ein Bild (*similis*) des Kaisers in einem neuen Tempel des Elischen Zeus aufzustellen.¹⁸⁵ Wenn auch Statius' Verse als Rühmung des Kaisers zu verstehen sind, so schreibt er doch für einen Kaiser, der in seiner Hybris ein Monumentalbild seiner selbst schaffen ließ, das den olympischen Zeus übertraf und den Kaiser in die Nähe des Göttervaters rückte. Und wieder war das Vorhaben zum Scheitern verurteilt: Nach dem Tod Domitians wurden alle Bildnisse des unliebsamen Kaisers getilgt, und auch das kolossale Reiterstandbild auf dem Forum hatte zu verschwinden.¹⁸⁶

Die in unserem Zusammenhang entscheidende Information verbirgt sich in der bereits zitierten Passage bei Flavius Iosephus, in der von dem Plan Caligulas die Rede ist, den Zeus des Phidias von Olympia nach Rom zu transferieren: »Dies gelang ihm aber nicht, weil die Architekten zu Memmius Regulus, der mit der Überführung betraut war, sagten, das Werk würde kaputtgehen, wenn man es bewegte.«¹⁸⁷ Offenkundig galt eine Überführung des fragilen Gebildes als nicht bewältigbar, mussten Abbau, Transport und Wiederaufbau unweigerlich zur Zerstörung des Bildwerks führen. In der Spätantike war das nicht anders: Die angebliche Überführung des Zeus von Olympia nach Konstantinopel ist ebenso unwahrscheinlich wie es den Ingenieuren Caligulas aus technischen Gründen unmöglich gewesen wäre, das Zeusbild nach Rom zu schaffen.

Eine ganz andere Frage ist, in welchem Zustand sich das Zeusbild am Ausgang der Antike befand.

Elfenbein war ein empfindliches Material, das konstanter Pflege und Luftfeuchtigkeit bedurfte, um nicht rissig zu werden. Pausanias zufolge soll der Bildhauer Damophon von Messene in der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts mit der Restaurierung des Elfenbeins der Monumentalstatue betraut worden sein: Er habe von den Eleern Auszeichnungen erhalten, nachdem er »auch den Zeus in Olympia, als das Elfenbein rissig geworden war, genauestens wieder zusammenfügte.«¹⁸⁸ An anderer Stelle bemerkt Pausanias, für die Pflege und Reinigung des Monumentalbilds seien die sogenannten Phaid(r)yntai, Nachkommen des Phidias, zuständig: Die Oberfläche des Elfenbeins musste mit Öl eingerieben werden, um nicht auszutrocknen und rissig zu werden.¹⁸⁹ Der aus dunklem Kalkstein gebildete Bodenbelag vor der Statue wurde als Auffangbecken für überschüssiges Öl gedeutet.¹⁹⁰ Ob im Jahr 52 vor Christus während der Herrschaft Julius Caesars tatsächlich ein Blitz in das Götterbild einschlug, wie Euseb behauptet, ist fraglich, da es sich hierbei um einen beliebten Topos christlicher Schriftsteller handelt.¹⁹¹ Lukian demonstriert die Machtlosigkeit des Götterbildes, indem er ihm vorwirft, sich nicht gegen Diebstahl wehren zu können: So verharrte Zeus regungslos, als Diebe zwei jeweils sechs Minen schwere Locken von seinem Haupt stahlen.¹⁹² Wenn wir hierin nicht den gerade bei Lukian häufig aufgegriffenen Topos der Handlungsunfähigkeit materieller Götterbilder erkennen wollen, dann vergriffen sich bisweilen Diebe an dem wertvollen Material.¹⁹³

185 Statius, *silvae* I 1, 99–104. Diese Analogie zwischen Domitian und Zeus greift auch Martial (*Martial* 7, 56 = DNO II, 238 Nr. 959) auf, der den Kaiser in göttergleicher Sakralität erscheinen lässt. Er preist in einem Epigramm den Architekten Rabirius, der den Domitianspalast auf dem Palatin errichten ließ. Sollte dem Zeus von Olympia je ein würdiges Haus errichtet werden, dann werde man von Domitian (der als Donnerer bezeichnet wird) den Architekten Rabirius erbitten (Leberl 2004, 318–320). Einem anderen Epigramm Martials zufolge (*Martial* 9, 24 = DNO II, 238–239 Nr. 960) habe ein Bildnis des Domitian das Goldelfenbeinbild des Zeus übertroffen. 186 Kritik an der Statuenrepräsentation Domitians: Plinius, *paneg.* 52, 3–5. Entfernen der Reiterstatue: vgl. Giuliani – Verucchi 1987, 121–122. Zur Tilgung der Bildnisse Domitians s. Varner 2004, 111–135. 187 S. o. S. 43. 188 Pausanias IV 31, 6 (= DNO II, 271 Nr. 1009 mit Übersetzung). Lapatin 2001, 83 u. 86. 189 Pausanias V 11, 10 (= DNO II, 226 Nr. 943) u. V 14, 4 (= DNO II, 277–278 Nr. 1017). 190 Vgl. Dörpfeld 1892a, 12–13. 191 Euseb, *praep. ev.* IV 2, 8 (= DNO II, 271–272 Nr. 1010). Entsprechend auch Hieronymus, *chron. ad an. 52 v. Chr.* p. 155_{17–18} Helm (= DNO II, 272 Nr. 1011). Oder aber Euseb verkehrt Pausanias' Schilderung eines Blitzschlags als Zeichen von Zeus' Billigung der Statue (V 11, 9) ins Gegenteil. 192 Lukian, *Timon* 4 (= DNO II, 276 Nr. 1015); Lukian, *Iupiter tragoedus* 25 (= DNO II, 277 Nr. 1016). Sechs Minen entsprechen etwa 2,6kg. 193 Je nach Überlieferung verwendete Phidias für die Statue der Athena Parthenos 40, 44 oder 50 Talente Gold, was 1040, 1144 oder 1300kg entspricht: Thukydides 2, 13 = DNO II, 183–184 Nr. 894; Scholion zu Aristophanes,

Die aufwendige und kostspielige Pflege des empfindlichen Zeusbilds konnte unmöglich bis in die Spätantike fortgedauert haben. Bereits im dritten Jahrhundert überforderte der finanzielle Aufwand, Kult und Spiele der großen Heiligtümer angemessen fortzuführen, die meisten zuständigen Städte.¹⁹⁴ Die Priesterämter wandelten sich von einer Ehre, die reiche lokale Familien aus Prestige-Gründen gerne übernahmen, in eine ungeliebte Bürde, mit deren Kosten man überfordert war. Im vierten Jahrhundert wurde die Situation nicht besser: Nun waren auch religiöse Gründe und, gegen Ende des Jahrhunderts, auch eine antipagane Gesetzgebung ausschlaggebend, die Aufrechterhaltung des Kults und die Pflege der Kultbilder und -bauten zu vernachlässigen. Auch wenn man – was sehr wahrscheinlich ist – das Zeusbild stolz als Wahrzeichen eigener Identität unter Schutz stellte und vor Beschädigung und Plünderung bewahrte, konnte man doch nicht den materiellen Verfall aufhalten: Umfangreiche Instandsetzungen, wie sie bereits zweieinhalb Jahrhunderte nach Phidias' Vollendung des Bildwerks notwendig waren, überforderten schon lange das Budget der Stadt Elis. Das Elfenbein wurde rissig, da es nicht mehr regelmäßig mit Öl eingerieben wurde; organische Materialien wie das Holz, das den Kern des Bildwerks bildete, wurden morsch. Nicht immer wird man Diebe davon abhalten haben können, sich an dem Gold zu bedienen.

All das macht es eher unwahrscheinlich, dass man das fragile Kolossalbild nach Konstantinopel transferierte. Man hätte das Bildwerk in seine Einzelteile zerlegen und nach Abschluss des Transports am Bestimmungsort wieder zusammenfügen müssen, was eine umfangreiche Restauration notwendig gemacht hätte. Und man hätte fortan für die Pflege des empfindlichen Bildes sorgen müssen,

also die Elfenbeinpartien mit Öl einreiben müssen, um einen weiteren Verfall zu stoppen.

Hatte man in der Spätantike überhaupt einmal ein goldelfenbeinernes Monumentalbild von einem Ort zum anderen überführt? In der Forschungsliteratur ist immer wieder zu lesen, man habe die ebenfalls von Phidias gefertigte Athena Parthenos von Athen nach Konstantinopel transferiert.¹⁹⁵ Explizit wird dies in keiner Quelle erwähnt. Allerdings lässt eine Passage in der von Marinus von Neapolis verfassten Biographie des in Athen ansässigen Universalgelehrten Proklos vermuten, man habe das Kolossalbild der Athena Parthenos aus dem Parthenon entfernt: »Dass er selbst nun gerade der philosophischen Göttin lieb wurde, leistete hinreichend seine Wahl des Lebens in der Philosophie, da sie so war, wie die Geschichte zeigte: Auch die Göttin selbst machte das unmissverständlich deutlich, als ihr Götterbild, bislang im Parthenon platziert, von denen, die »selbst Unbewegliches bewegen« (τὰ ἀκίνητα κινούντων), versetzt (μετεφέρετο) wurde. Denn es schien dem Philosophen im Traum eine schöne Frau zu kommen und ihm zu befehlen, dass er schnellstens sein Haus vorbereiten solle: »Denn«, sagte sie, »die Herrin von Athen will bei dir bleiben.«¹⁹⁶

Die Textstelle suggeriert, man habe während der Lebenszeit des Proklos, also vor 485, das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos aus ihrem Tempel forttransportiert. Dies sei auf Initiative jener, »die selbst Unbewegliches bewegen«, geschehen, womit abwertend Christen gemeint sein dürften.¹⁹⁷ Die Formulierung τὰ ἀκίνητα κινούντων meint somit nicht nur das technische Versetzen von Kultstatuen, sondern im übertragenen Sinne die frevelhafte Störung einer seit Anbeginn festgefügtten Ordnung durch Irrgläubige.¹⁹⁸ Athena sei nun Proklos im Traum erschienen und habe den Wunsch geäußert,

Pax 605a = DNO II, 199 Nr. 923; Diodor XII 40, 2–3 = DNO II, 188 Nr. 901. Vgl. DNO II, 207. Wieviel Gold für den Zeus des Phidias zur Verfügung gestellt wurde, ist unbekannt. ¹⁹⁴ Vgl. u. S. 63–68. ¹⁹⁵ So bereits Jahn 1848 und in jüngerer Zeit Brown 2006, 316. ¹⁹⁶ Marinus von Neapolis, Vita Procli 30. Übersetzung: Männlein-Robert 2019, 99 (mit einer abweichenden Übersetzung von μετεφέρετο). ¹⁹⁷ Saffrey 1968, xxii–xxiii Anm. 5; Saffrey 1975, 563 Nr. 19; Kaldellis 2009, 34; Männlein-Robert 2009, 174–175 Anm. 272; Hoffmann 2012, 177–178 Anm. 56; Breytenbach – Tzavella 2023, 155–156. ¹⁹⁸ Vgl. auch Saradi – Eliopoulos 2011, 268.

in sein Haus überzusiedeln. Damit kann unmöglich die Transferierung der monumentalen Athenastatue in ein Privathaus gemeint sein, das viel zu klein für ein ca. 11,50m hohes Bildwerk wäre. Auch die Überführung einer kleineren Replik der Athena Parthenos in Proklos' Anwesen scheint sehr unwahrscheinlich.¹⁹⁹ Denn die Traum-Passage ist im übertragenen Sinne zu verstehen: Aus dem konkret gedachten Götterbild im Parthenon wird nun die abstrakt gedachte Göttin der Weisheit, die in das Heim des Neuplatonikers übersiedelt.²⁰⁰

Offen bleibt, was mit dem Ausdruck *μετεφέρετο* gemeint ist: Ist damit ein Versetzen bzw. Überführen der Statue gemeint oder eher ein Fortschaffen ohne Rücksicht auf deren Erhalt? Der Kontext – Christen bewegen, was eigentlich nicht bewegt werden sollte – deutet auf eine Überführung an einen anderen Ort hin, wobei unklar bleibt, wohin das Götterbild geschafft wurde.²⁰¹ Hatte man es also in der Spätantike bewerkstelligt, ein fragiles Gebilde wie die Goldelfenbeinstatue der Athena zu versetzen?

Die Passage in der Vita Procli wird von den meisten Interpreten mit der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche in Verbindung gebracht, die entsprechend vor 485 erfolgt sein musste. Dies widerspricht allerdings der traditionellen Datierung des Kircheneinbaus ins sechste Jahrhundert und führt uns zum Problem der Datierung der Umwandlung des Parthenons in einen christlichen Kultbau.²⁰² Friedrich W. Deichmann begründete einst die Spätdatierung in seiner immer noch

grundlegenden Untersuchung mit Münzfunden in Gräbern an der Südseite des Parthenons aus der Zeit der Kaiser Justin I. (518–527), Justinian (527–565) und Tiberius II. (574–582).²⁰³ Doch definieren diese Gräber nur einen *terminus ante quem* – ebenso das älteste datierte christliche Graffito aus dem Jahr 693.²⁰⁴ Der Parthenon war zu diesem Zeitpunkt wohl eine Kirche, doch könnte die Christianisierung wesentlich früher erfolgt sein.²⁰⁵

Cyril Mango brachte in die Diskussion eine weitere Quelle ein, die nach dem Aufbewahrungsort des Manuskripts sogenannte Tübinger Theosophie.²⁰⁶ Dabei handelt es sich um die spätere Zusammenfassung eines um 500 nach Christus entstandenen Textes, in dem dargelegt wird, wie heidnische Orakelkunde und Weisheit die christliche Lehre vorwegnahmen. Darin findet sich ein Abschnitt, der von der Auffindung zweier Steinblöcke mit identischen Inschriften in Kyzikos und Athen zur Zeit des Kaisers Leon I. (457–472) berichtet: »Unter Kaiser Leon sollte ein zur gleichen Zeit wie die Stadt Kyzikos gegründeter Götzentempel von den Bürgern in ein Gebetshaus unserer glorreichsten Frau und Gottesgebärerinnen umgewandelt werden. An einer Seite des Tempels wurde ein Orakel entdeckt, das auf einem großen Stein eingraviert war. Dasselbe Orakel, das diesem in jeder Hinsicht gleicht, wurde in Athen auf der linken Seite des Tempels in der Nähe der Tür gefunden. Als die Bürger Apollo mit folgenden Worten befragten: »Sag uns, o Prophet Phoibos Apollo, wem soll dieses Haus geweiht werden?«, da prophezeite

199 So etwa Krumeich – Witschel 2010, 15 Anm. 77; Männlein-Robert 2019, 175 Anm. 273. Kleinere Kopien: Meyer 2017, 195–196. 200 Athena begegnet in Marinus' Vita Procli immer wieder im metaphorischen Sinn als handelnde Figur, so um Proklos bei seiner Geburt zu grüßen (Vita Procli 6, 5–10) oder um ihn bei seiner Rückkehr aus Alexandria zu ermahnen, sich der Philosophie zu widmen (Vita Procli 9, 10–11): Breytenbach – Tzavella 2023, 151–152. 201 Kaldellis 2009, 34, übersetzt *μετεφέρετο* mit »was displaced«, Männlein-Robert 2019, 99, mit »(wurde) an einen anderen Ort getragen«. 202 Deshalb wurde mehrfach vorgeschlagen, man habe mit dem Entfernen der Athenastatue den Parthenon vorerst nur profaniert; die Christianisierung sei erst später erfolgt: So etwa Frantz 1965, 200, u. Kaldellis 2009, 34–35. 203 Deichmann 1938/39, 137. Deichmanns Datierung wurde übernommen von: Norre 1966, 34; Frantz 1965, 200–201; Travlos 1971, 445; Korres 1994, 49; Kaldellis 2009, 35; Hoffmann 2012, 177–178; Burkhardt 2016, 143. Wieder andere zogen diesen *terminus ante quem* in Zweifel und brachten die Konversion des Parthenons in eine Kirche mit der Brandschatzung Athens durch die Slawen 582/583 in Verbindung: Tanoulas 1997, 270; Ward-Perkins 1999, 239–240; Ousterhout 2005, 302–303; Tanoulas 2020, 113. Überblick über die Datierungsvorschläge bei Breytenbach – Tzavella 2023, 371–372. 204 Orlandos – Vranousis 1973, 21 Nr. 34. 205 So etwa Ward-Perkins 1999, 237–238. 206 Mango 1995.

er wie folgt: »Tut, was zu Tugend und Ordnung anspricht. Ich für meinen Teil verkünde einen einheitlichen Gott, die Dreifaltigkeit, die im Himmel regiert, deren unzerstörbarer Logos von einem unschuldigen jungen Mädchen empfangen wird. Wie ein feuriger Pfeil wird er die Welt durchqueren, alle Dinge ergreifen und sie dem Vater als Geschenk darbringen. Dieses Haus wird ihr gehören. Ihr Name ist Maria.«²⁰⁷

Die Inschrift in Athen sei »auf der linken Seite des Tempels, an der Tür« entdeckt worden. In ihr gebiete der Orakelgott Apoll die Umwandlung des Tempels – vermutlich des Parthenon – in eine Kirche für die Muttergottes. Wie es scheint, zirkulierte im Athen des späteren fünften Jahrhunderts die Legende von einem Orakel, das mit der Umwandlung des Parthenons in eine Kirche in Verbindung gestanden habe.²⁰⁸ Die relevanten Passagen in der Vita des Proklos und in der Tübinger Theosophie bestätigen sich gegenseitig und deuten auf eine Christianisierung des Parthenon vor dem Jahr 485, möglicherweise sogar früher, während der Regierungszeit Leons I., also vor 472, hin.²⁰⁹ Diese Umwandlung eines Tempels in eine Kirche dürfte der Anlass für das »Versetzen« oder die »Überführung« der Athenastatue gewesen sein.

Nehmen wir an, diese Frühdatierung der Einrichtung einer Kirche in den Parthenon trifft zu: Wie müssen wir uns die Athenastatue im spätantiken Parthenon vorstellen? Jüngere Untersuchungen des Baus von Manolis Korres und Eleni Lambrinou konnten zeigen, dass es im dritten oder vierten nachchristlichen Jahrhundert zu einem Brand im Inneren des Parthenons kam, bei dem die Kolonnade in der Cella und deren Dach zerstört wurden.²¹⁰ Die Intensität des Brands wird belegt durch das Abplatzen der Oberfläche der Marmorquadern. Die Zerstörung, die Korres in einer Zeichnung überaus anschaulich macht (Abb. 14), musste zwangsläufig die Zerstörung der empfindlichen goldelfenbeinernen Athenastatue zur Folge haben.²¹¹ Bei der Wiederherstellung des Parthenons wurde nur mehr die Cella überdacht, während die Ringhalle ungedeckt blieb. Das Tempelinere wurde unter Verwendung von Spoliensäulen wiederhergestellt; zugleich legte man eine neue Basis für ein neues Tempelbild an.²¹² Dabei kann es sich nur um eine neugefertigte oder – wahrscheinlicher – eine wiederverwendete Athenastatue handeln, über deren Aussehen, Größe und Material nur spekuliert werden kann.²¹³ Wenn Himerios, der mit Unterbrechungen von der Mitte der 340er

207 *Theosophia Tubingensis* §53–54, p. 35–36 Erbse. Zu diesem Abschnitt Foschia 2000, 418–421; Kaldellis 2009, 47–53. 208 Kaldellis 2009, 47–53. 209 So Mango 1995 u. Kaldellis 2009, 52. Zustimmend: Di Branco 2006, 191; Di Branco 2008, 19–20; Di Branco 2009, 321; Breytenbach – Tzavella 2023, 182. Skeptisch, da die Identifizierung mit dem Parthenon nicht gesichert ist: Foschia 2000, 420–421; Kiilerich 2013, 193. 210 Korres – Bouras 1983, 201–400; Korres 1996, 141–143; Ousterhout 2005, 298; Kähler 2008, 155–162; Kaldellis 2009, 25–26; Lambrinou 2015, 70–179. Ob diese Zerstörung durch den Herulereinfall im Jahr 267 (so Travlos 1973, 232–233; Korres – Bouras 1983, 136–137; Korres 1996, 143; Korres 2014, 48; Lambrinou 2015, 31–34) oder 396, während der Brandschatzung Athens durch die Goten (so Frantz 1979; Frantz 1988, 2; Foschia 2009, 213) oder durch einen nicht überlieferten Brand im vierten Jahrhundert erfolgte (so Hurwit 1999, 285 u. 361 Anm. 12), ist in unserem Kontext unerheblich. Problematisch bleibt der Fund von Säulentrommeln der inneren Säulenstellung des Parthenons in der vermutlich in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts errichteten Spolienmauer auf der Agora. Diese Säulentrommeln weisen keine Brandspuren auf, können somit nicht mit dem von Korres und Lambrinou postulierten Brand des dritten Jahrhunderts in Zusammenhang stehen: Dinsmoor 1974, 142–151; Lambrinou 2015, 91–101. Sollten sie von der spätantiken Instandsetzung der inneren Säulenstellung stammen, dann müsste man erklären, wieso sie in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in eine Spolienmauer verbaut wurden, obwohl der Parthenon zu dieser Zeit (oder später) als Kirche diente und die doppelgeschossige Kolonnade als Trennung des Hauptschiffs von den Nebenschiffen diente. Vgl. Dinsmoor 1974, 151, u. Déroche 2005, 240–241. 211 Ousterhout 2005, 298; Kähler 2008, 155 u. 157; Lambrinou 2015, 72 u. 78–79. Vom Verbrennen der Statue der Athena Parthenos berichtet die äußerst legendenhafte Passio der Heiligen Philippus, Severus und Hermes, *Acta Sanctorum*, Octobris IX, 1869, 546F: *Arsi(t) et armata Minerva; nihil illam Gorgoneum pectus nec defendit illi pecturatus splendor armorum*. Fuehrer 1892. 212 Travlos 1973, 226–235; Korres 2014, 48; Lambrinou 2015, 86–179. Basis: Korres 1994, 145–146; Lambrinou 2015, 121–127 (Dübellöcher im Boden weisen auf zwei Basen verschiedener Größe hin). Dass man den Parthenon noch im späten vierten Jahrhundert kultisch nutzte, belegt eine Passage in der um 500 verfassten *Historia Nea* des Zosimos, der zufolge ein oberster Priester namens Nestorius unter dem Tempel-

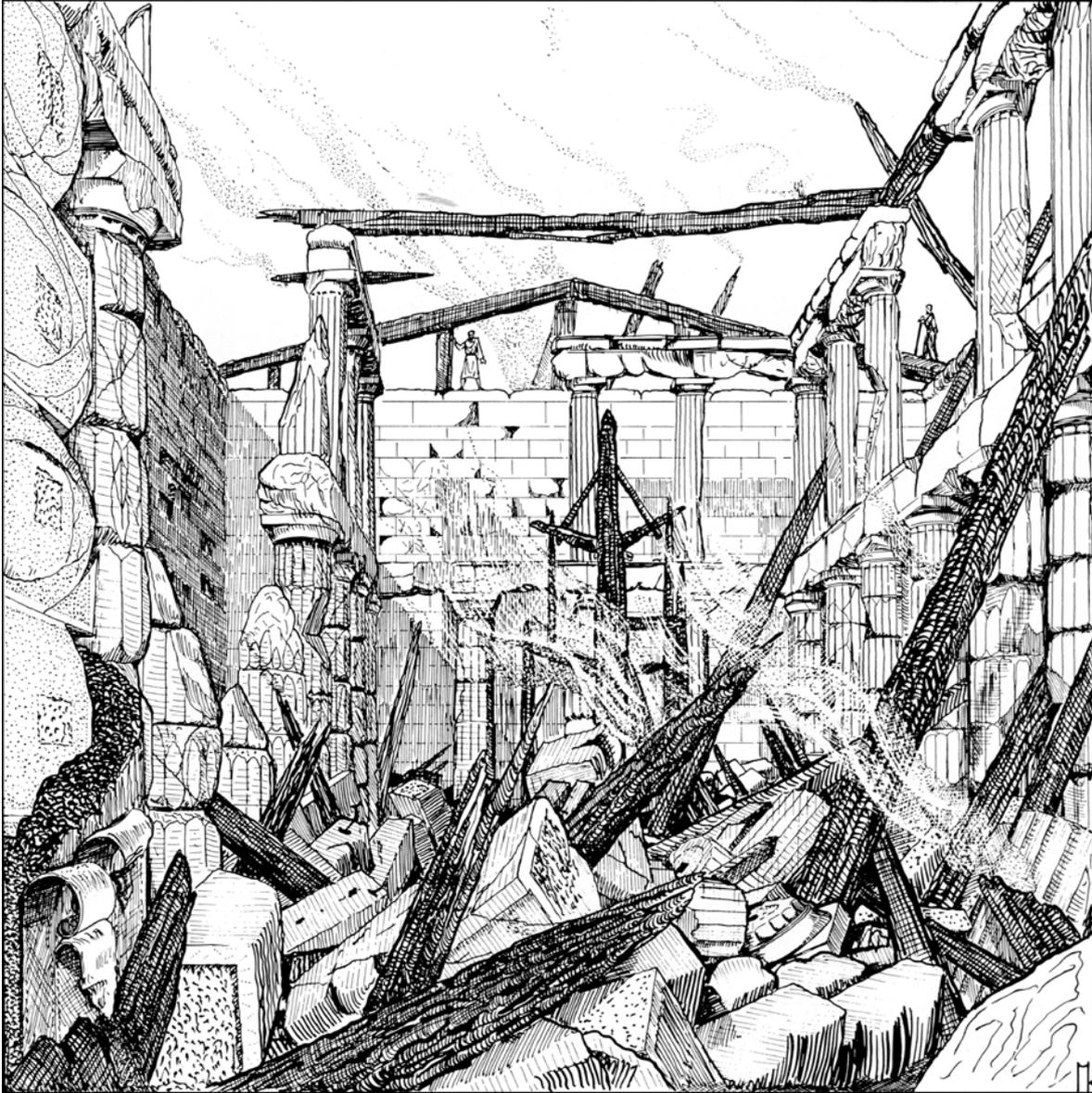


Abb. 14: Ob das goldelfenbeinerne Kolossalbild der Athena Parthenos diesen Brand in der Cella des Parthenon überstanden hätte? Im dritten oder vierten Jahrhundert nach Christus verwüstete ein Feuer das Innere des Tempels, was eine Wiedererrichtung der zweigeschossigen Säulenstellung und des Daches notwendig machte (Zeichnung: Manolis Korres).

bild der Athena Parthenos eine Ädikula (οἶκος μικρός) für Achill errichten ließ, um die Stadt vor einem Erdbeben zu bewahren: Zosimus, hist. IV 18, 1–4. Vgl. Déroche 2005, 241; Kähler 2008, 157. 213 Lambrinou 2015, 230–233 (mit Rekonstruktionsvorschlag Abb. auf S. 233), schließt aus dem archäologischen Befund auf eine Statue, deren Höhe 3m nicht überschritt. Damit erledigt sich auch die Diskussion, ob Marinus mit dem ἄγαλμα ... ἐν Παρθενῶνι die Athena Parthenos oder die – außerhalb des Parthenon, unter freiem Himmel aufgerichtete – Athena Promachos meint: Frantz 1988, 77 Anm. 143; Saffrey – Segonds – Luna 2002, 164 Anm. 15. Der Grund für diese Annahme ist der in mehreren byzantinischen Quellen belegte Transfer der Athena-Promachos-Statue nach Konstantinopel (Bassett 2004, 188–192 (Kat. Nr. 107). Vgl. Stefan Schorn, in: Männlein-Robert 2019, 350 Anm. 94.

Jahre bis ca. 380 in Athen als Rhetoriklehrer tätig war, bemerkt, Phidias habe neben dem Zeus von Olympia und der Athena Promachos auch die Athena Parthenos mit rötlichen Wangen gefertigt, dann muss das nicht bedeuten, dass er ein noch existierendes Bildwerk beschreibt.²¹⁴

Vielmehr geht es in dieser Passage der achtundsechzigsten Rede, in der Himerios etwas nostalgisch auf die große Vergangenheit Athens blickt, um die Verschiedenartigkeit in der Rhetorik, der auch die Verschiedenartigkeit der Kunstwerke des Phidias entspreche.²¹⁵ Welche Athenastatue auch immer im späteren fünften Jahrhundert aus dem Parthenon hinaus verlegt wurde – es handelte sich kaum um das chryselephantine Monumentalbild des Phidias. Dieses dürfte infolge des Brands zugrunde gegangen sein – weshalb wir auch keinerlei Hinweise auf eine Fortexistenz dieses Bildwerks haben. Die bisweilen geäußerte Annahme, die goldelfenbeinerne Athena Parthenos sei nach Konstantinopel transferiert worden, entbehrt jeglicher Grundlage. Dies gilt auch für den Zeus von

Olympia. Abgesehen von den technischen Schwierigkeiten einer Überführung war die chryselephantine Kolossalstatue viel zu empfindlich, um unbeschadet demontiert, transportiert und wieder zusammengesetzt zu werden.

Gesetzt den Fall, man trug sich in der Spätantike mit dem Gedanken, das Zeusbild des Phidias nach Konstantinopel zu transferieren: Musste ein solches Unterfangen nicht an lokalen Befindlichkeiten scheitern? Wie ging man im spätantiken Kerngriechenland mit älteren Heiligtümern und deren Statuenausstattung um? Waren die dortigen Götterbilder für Verkauf und Abtransport freigegeben? Oder achtete man auf den Bestand der jahrhundertealten Kultstätten? Gab man sich diesen gegenüber gleichgültig oder betrachtete man sie als schutzwürdige Zeugen griechischer Identität? Und schließlich: Wie stellt sich die spätantike Geschichte des Heiligtums von Olympia dar? Ist es vorstellbar, dass man es zuließ, dessen bedeutendstes Götterbild, das des Zeus im Haupttempel der Altis, abzutransportieren?

214 Himerios, or. 68, 4 = p. 239_{24–31} Colonna: »Denn auch die Begabung des Phidias und die Kunstfertigkeit der anderen Handwerker, deren Hände aufgrund ihrer Geschicklichkeit bewundert werden, wurde durch die Erfindung neuerer Werke sozusagen gestärkt. Nicht immer schuf Phidias einen Zeus, und nicht immer fertigte er im Bereich der Bronze-Plastik eine Athena-Statue mit Waffen, sondern er wandte seine Kunst auch auf andere Götter an und schmückte die jungfräuliche Göttin dadurch, dass er Röte über ihre Wangen goss, damit darunter statt unter einem Helm die Schönheit der Göttin verborgen wurde« (Übersetzung: Völker 2003, 347). Zur Identifikation der beschriebenen Statue mit der Athena Parthenos s. Plommer 1959; Magi 1976; Völker 2003, 347 Anm. 17. 215 Zur Analogisierung von Rhetorikstil und Bildhauerstil s. u. S. 109 u. 112.

III. Das Zeusheiligtum von Olympia in der Spätantike

Vieles spricht dafür, dass in der Spätantike Transport und Neuaufrichtung älterer Statuen weitverbreitet waren. Dies geschah sowohl auf kaiserlichen Befehl, um die neue Hauptstadt Konstantinopel zu verschönern, als auch auf Initiative privater Sammler, die ihre Anwesen mit prestigeträchtigen älteren Kunstwerken schmücken wollten. Und doch scheinen Demontage, Überführung und Zusammensetzung einer ebenso monumentalen wie empfindlichen Goldelfenbeinstatue eher unwahrscheinlich. Denn neben den technischen Herausforderungen gab es auch Fragen bezüglich der Besitzverhältnisse: Wem gehörten die Tempelbilder in Athen, Delphi, Olympia und anderswo? Ferner musste man auf lokale Empfindlichkeiten Rücksicht nehmen: Durfte man den Bewohnern oder Anwohnern bedeutender Heiligtümer ihre Götterbilder fortnehmen, die nicht nur kultische Bedeutung besaßen, sondern traditionsreiche, identitätsstiftende Denkmäler waren?

III.1. Wem gehörte der Zeus von Olympia?

Das Heiligtum von Olympia befand sich ursprünglich in einem Gebiet namens Triphylien, dessen Hauptort das nahe dem Heiligtum gelegene Pisa war.²¹⁶ Im frühen sechsten Jahrhundert vor Christus dehnten die Eleer ihr Gebiet gewaltsam

auf das fruchtbare Alpheiostal aus. Fortan fiel das Heiligtum unter die Zuständigkeit der Stadt Elis: Sie stellte Priesterschaft und Kultpersonal, welche die regelmäßigen Opfer organisierten; ihr oblag die Organisation der alle vier Jahre stattfindenden Wettkämpfe; auf sie ging die Errichtung des Zeus-tempels zurück. Die Zuständigkeit von Elis wurde von den Arkadern in Frage gestellt, die das alte Triphylien zu ihrem Machtbereich zählten. Im Jahr 364 vor Christus besetzten sie für kurze Zeit das Heiligtum, bevor es wieder unter die Kontrolle von Elis fiel.²¹⁷ Dieser Zustand überdauerte die römische Eroberung des griechischen Ostens und blieb auch während der römischen Kaiserzeit unverändert, wovon elische Gedenkmünzen mit der Darstellung des berühmten Zeusbilds anschauliches Zeugnis ablegen (Abb. 15).²¹⁸ Was diesen Status quo zementierte, war kein verbrieftes Besitzrecht, sondern eine jahrhundertelange Tradition kultischer Praxis, die als Teil griechischer Identität nicht hinterfragt wurde. Sie garantierte das Fortdauern von Kult und Fest sowie die Besitztümer des Heiligtums, an denen sich römische Feldherren und Kaiser gerne vergriffen hätten. Es gibt keine Hinweise auf einen systematischen Abtransport von Weihgeschenken aus Olympia während der römischen Republik und Kaiserzeit. Allein der als Despot verschriene Nero (54–68) soll aus Olympia einige der als Weihgeschenke gestifteten Statuen abtransportiert haben lassen.²¹⁹ Offenbar war er

216 S. zum Folgenden Sinn 1996, 9–13. 217 Xenophon, hell. VII 4, 33. 218 Vgl. S. 24, 30 u. 90. 219 Pausanias V 26, 3. Kru-meich 2019, 242–244. Vermutlich hatte Nero unter anderem Statuen des Hermes des Praxiteles und des elischen Athleten Pythokles von Polyklet aus Olympia in seine Domus Aurea schaffen lassen. Von dort ließ sie Vespasian auf das Forum Pacis transferieren: Tucci 2017, 234–237. Von Nero wird ferner berichtet, er habe 500 Statuen aus Delphi abtransportieren lassen: Pausanias X 7, 1.



Abb. 15a–b: Lokalprägungen der Stadt Elis aus der römischen Kaiserzeit mit der Beischrift HAEIQN (der Eleer) zeigen nicht mehr den Göttervater selbst, sondern Phidias' goldelfenbeinerne Monumentalstatue des Zeus bzw. eine Profilsicht ihres Kopfs. Sie war der ganze Stolz des Heiligtums von Olympia (Florenz, Museo Archeologico Nazionale; Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett).

bei seinem Besuch des Heiligtums von der Fülle, dem Alter und dem Kunstwert der Bildwerke so sehr überwältigt, dass er einige in seiner Domus Aurea in Rom wünschte.²²⁰ Jahrhundertealte, religiös sanktionierte Besitzverhältnisse waren ausgehebelt, wenn ein selbstherrlicher Kaiser Begehlichkeiten zu erkennen gab. Doch kann es sich bei den von Nero angeeigneten Statuen nur um einige ausgewählte Objekte gehandelt haben, da sich dem römischen Konsul Mucianus zufolge in flavischer Zeit tausende von *signa* in den griechischen Heiligtümern von Athen, Olympia und Delphi befunden haben sollen.²²¹ Dieser Zustand scheint bis ins späte zweite Jahrhundert fortgedauert zu haben, wie aus Pausanias' – selektiver – Beschreibung der Altis hervorgeht, die keine Hinweise auf den Abtransport der zum Teil uralten Bronzestatuen enthält.²²²

Das Entfernen von Bildwerken aus einem Heiligtum stellte auch aus römischer Sicht ein Problem dar. Das römische Recht basierte auf einer klaren Trennung von menschlicher und göttlicher Sphäre.²²³ Der römische Jurist Gaius unterscheidet zwischen göttlichem Recht (*res divini iuris*) und menschlichem Recht (*res humani iuris*) und subsumiert unter ersteres die *res sacrae*, die als *res extra commercium* dem Rechtsverkehr entzogen, keinem irdischen Besitzverhältnis untergeordnet und allein den Göttern geweiht waren.²²⁴ Unter die *res sacrae* fielen Tempel und Heiligtümer, also Dinge, die durch den Akt der *consecratio* den Göttern überantwortet wurden.²²⁵ Zu den *res sacrae* zählten ferner auch das *instrumentum* und das *ornamentum* eines Heiligtums, also Kultgeräte, Tempelschatz, Votivgaben und Weihgeschenke.²²⁶ Noch Justinians

220 Zu Neros Olympiabetesuch s. Mallwitz 1988, 30–31; Sinn 1996, 96–101; Sinn 2004, 199–202; Zoumbaki 2001, 171. 221 Plinius, hist. nat. 34, 36. Gaius Licinius Mucianus war 72 nach Christus zum dritten Mal Suffektkonsul. 222 Pausanias V 21, 1–VI 18, 7. 223 Vgl. Servius Sulpicius bei Macrobius, saturnalia III 3, 1–12; Cicero, de domo sua 12, 33 u. 41, 103; Cicero, de haruspicum responsis 6, 12 u. 14, 31; Gellius, Noctes Atticae IV 9, 8; Sextus Pompeius Festus, de significatu verborum p. 366_{19–23} Lindsay. Vgl. zum Folgenden Von Alvensleben 2018, 31–45. 224 Gaius, institutiones 2, 2. 225 Cicero, de domo sua 49, 127; Sextus Pompeius Festus, de significatu verborum p. 348_{22–350}₁₂ Lindsay (= FIRA 31). *Consecratio* als Voraussetzung für eine *res sacra*: Digesten I 8, 6.3 (Marcianus); Digesten I 8, 9.2 (Ulpianus); Institutiones II 1, 8 (Papinianus); Gaius, Inst. 2, 5. Von Alvensleben 2018, 37–41. 226 Macrobius, Sat. 3, 11, 5–6.

Institutiones folgen diesem Rechtsverständnis und unterscheiden zwischen Dingen »innerhalb unseres Besitzes« (*in nostro patrimonio*) und Dingen »außerhalb unseres Besitzes« (*extra nostrum patrimonium*), unter die auch die *res sacrae* fallen.²²⁷ Offenbar bestand die römische Scheidung von Gütern in von Menschen besitzbare und der Gottheit zugeordnete auch in der Spätantike fort, wenn auch statt Tempel nunmehr Kirchen unter die *res sacrae* fielen.

In Griechenland gab es keine vergleichbaren Regeln wie das römische Sakralgesetz. Hier wurde durch Tradition und Ritual festgeschrieben, was in Rom rechtlich geregelt war.²²⁸ Griechische Heiligtümer kannten keinen vergleichbaren Weiheakt, weshalb sie strenggenommen, zumindest nach römischem Verständnis, nicht unter die Kategorie *res sacrae* fielen, die eine *consecratio* voraussetze. Sie waren auch weiterhin den einzelnen Städten zugeordnet, die seit Jahrhunderten den Kultbetrieb garantierten, verfügten nach wie vor über Ländereien und bewahrten ihre althergebrachten Bräuche und Privilegien, etwa das Asylrecht.²²⁹ Jedoch: Mit der Eroberung des griechischen Ostens durch die Römer wurde nach und nach römisches Recht exportiert, wurde römisches Rechtsempfinden auf ältere griechische Heiligtümer übertragen.²³⁰ Sie wandelten sich trotz fehlender *consecratio* zu *res sacrae* und waren damit aus römischer Perspektive irdischen Besitzverhältnissen entzogen – jedenfalls in der Theorie. Solange dieser schleichende Übergang in die *res sacrae* keine Konsequenzen für die Heiligtümer hatte, kümmerte es niemanden.

In der Spätantike gewann dieser rechtliche Status an entscheidender Bedeutung, da der Kaiser nach und nach die *res sacrae* an sich zog und sie in *res privatae*, also kaiserlichen Privatbesitz, umwandelte. Wie es scheint, schuf bereits Konstantin (306–337) die Grundlage für eine Enteignung der Tempelbesitztümer.²³¹ Ein entsprechendes Edikt ist zwar nicht überliefert, doch finden sich in verschiedenen Quellen entsprechende Hinweise.²³² Unter seiner Regierung wurden einzelne Heiligtümer enteignet, wurden zahlreiche Statuen und Weihgeschenke nach Konstantinopel überführt.²³³ Laut Euseb wurden Tempelinventare beschlagnahmt und Statuen aus Heiligtümern zur Verschönerung Konstantinopels abtransportiert.²³⁴ Aus diesem Grund kritisierte Libanios Konstantin in seiner Rede *pro templis* scharf als »denjenigen, der die Heiligtümer beraubt hat.«²³⁵ Dabei ging es dem Kaiser – wie wir bereits hörten – nicht so sehr um ein Einschränken des heidnischen Kultus. Die Tempel blieben offen und konnten als Kultorte frequentiert werden. Die Tempelbesitztümer hingegen konnten eingezogen werden, da sie sich als willkommene Ressource anboten, die Staatsfinanzen aufzubessern und Bildwerke in die neugegründete Residenzstadt Konstantinopel zu überführen.

Auch Konstantius II. (337–361) scheint sich in den paganen Heiligtümern bedient zu haben. Libanios klagte ihn an, Tempelgüter an seine Höflinge verschenkt zu haben, als handle es sich dabei um Pferde, Sklaven, Hunde oder goldene Kelche.²³⁶ Bereits zuvor echauffierte sich Kaiser Julian (360–363) in seiner siebten Rede über die Söhne Kons-

227 Z. B. Digesten I 1, 10.2; I 8, 6.2; XLIII 1, 1; Institutiones II 1, 7. 228 Vgl. hierzu Carbon – Pirenne-Delforge 2012; Gawlinski 2021, bes. 21–24. 229 Kantor 2015, 4–5 u. 16. 230 Garnsey 2004; Kantor 2015, 17–18. Zur Aneignung römischen Rechts im griechischen Osten allg. s. Millar 1999, 105–108; Kantor 2009; Kantor 2015. 231 Vgl. hierzu Piganiol 1974, 57–58; Chastagnol 1960, 52–53; Metzler 1981, 29; Delmaire 1989, 641–645; Bonamente 1992; Bonamente 2009; Bonamente 2011; Lenski 2016, 170–172. 232 Die Enteignung von Tempelgütern beschreibt ein Anonymus in seinem *de rebus bellicis* genannten Werk: Anon., *de rebus bellicis* II 1–2. Gold und Silber seien der Öffentlichkeit (*ad publicum*) zugutegekommen. Vgl. ferner den Eintrag zum Jahr 331 in der Chronik des Hieronymus: Hieronymus, *Chron. ad an. 331* = p. 233_{4–5} Helm: *Edicto Constantini gentilium templa subversa sunt*. Vgl. ferner Philostorgius, *hist. eccl.* p. 206_{18–21} Bidez = Theophanes, *Chron.* p. 28_{32–35} de Boor. Ein Erlass der Kaiser Arcadius, Honorius und Theodosius II. aus dem Jahr 405 legt nahe, Konstantin habe die Ländereien (*possessiones*) von Tempeln (*templa*) enteignen lassen: *Cod. Theod.* X 10, 24. Vgl. zum Folgenden Lenski 2016, 171–172. 233 Vgl. die ausführliche Schilderung von Euseb, *vita Const.* III 54, die vermuten ließ, die Plünderung griechischer Heiligtümer sei auf der Grundlage eines kaiserlichen Erlasses erfolgt: Bonamente 1992, 177–184. 234 Euseb, *vita Const.* III 54, 5–7. Hierzu ausführlich Bonamente 2011, 55–59. 235 Libanios, *pro templis* 37. 236 Libanios, *or.* 30, 38. Ammianus Marcellinus 22 4, 3.

tantins, da sie die Tempel geschlossen und zerstört hätten, um über ihnen »Gräber« (= Kirchen) zu errichten.²³⁷ Das mag in Einzelfällen zugetroffen haben, doch ist kein Erlass Konstantius' II. bekannt, der die Zerstörung der Tempel genehmigte.²³⁸ Bezeugt ist jedoch ein Edikt, das heidnische Opfer (*sacrificiorum insania*) erstmals unter Strafe stellte.²³⁹ Vermutlich diente das Vorgehen gegen die pagane Kultpraxis als Vorwand für die Profanisierung der Heiligtümer: Sie konnten nun eingezogen, in kaiserlichen Privatbesitz umgewandelt und veräußert werden. Dafür spricht, dass Julian, der in religiöser Hinsicht das Rad zurückdrehen wollte, die Instandsetzung der zerstörten Tempel aus dem kaiserlichen Privatvermögen bestreiten ließ. Der dem Heidentum zugetane Kaiser bestimmte im Jahr 362, alle Besitztümer, die ehemals (*praeteritis temporibus*) fortgeschafft waren, seien den *idolis et neocoris et publicae rationae* zurückzuerstatten.²⁴⁰ Zugleich bekräftigte derselbe Kaiser die seit alters gewährte Steuerfreiheit von Delphi und Elis, da diese Städte panhellenische Agone auszurichten hatten.²⁴¹

Doch blieben Julians Restaurationsversuche eine vorübergehende Episode. Schon im Jahr 364 ordneten die Kaiser Valentinian I. (364–375) und Valens (364–378) in einem Reskript an Caesarius, den *comes rerum privatarum*, an, man solle alle Ländereien im Besitz von Tempeln enteignen und dem kaiserlichen Privatbesitz (*ei patrimonio, quod privatum nostrum est*) zuführen.²⁴² Wenig später im selben Jahr bekräftigte ein inhaltlich identischer Erlass an Mamertinus, den *praefectus praetorio Italiae, Africae et Illyrici*, diese Maßnahmen.²⁴³ Man befahl, alle Besitztümer, die Julian zuvor den Tem-

peln zukommen hatte lassen, *ad rem privatam nostram redire*, also der kaiserlichen Privatschatulle zurückzuerstatten.

Erst Kaiser Gratian (375–383) scheint sich an den Tempeln selbst vergriffen zu haben. Gratian – bekannt für die Enteignung der Vestalinnen in Rom – ordnete im selben Jahr 364 die Überführung der heidnischen Kultorte (*loca*) in kaiserlichen Privatbesitz (*nostra res*) an.²⁴⁴ Nicht wenige dieser Heiligtümer dürften profanisiert worden sein, um anderweitig genutzt zu werden; mancher Tempel dürfte abgetragen worden sein, um Kirchenbauten Platz zu machen oder um Baumaterial für Neubauten zu gewinnen. Die Aneignung der Tempel durch den Kaiser bei gleichzeitiger Duldung ihrer Zerstörung sei Libanios zufolge eigentlich ein Widerspruch: »Nicht wahr, die Tempel sind doch kaiserlicher Besitz, wie auch das übrige? Den eigenen Besitz aber zu versenken – sieh zu, ob dies das Verhalten vernünftiger Leute ist. ... Wenn aber ein Regierender eine Stadt um einen so bedeutenden Bestandteil unattraktiver macht, hat er dann eine große Wohltat begangen? Warum muss man denn etwas zerstören, dessen Funktion man neu bestimmen kann?«²⁴⁵ Libanios schlug die Kaiser mit ihrem eigenen Argument, einer Baugesetzgebung, die eigentlich den Wert dieser Bauten als *ornamenta* festschreibt.²⁴⁶ Sich Tempel anzueignen und zugleich deren Zerstörung zuzulassen, sei ein Widerspruch.

Libanios kämpfte auf verlorenem Posten, denn nun ging es Schlag auf Schlag: Das Opferverbot des Jahres 392 wurde um die Anweisung ergänzt, Orte (*loca*) heidnischer Kultpraxis den kaiserlichen Einnahmen (*fisco nostro*) zu überantworten.²⁴⁷ Ent-

237 Julian, or. 7 (contra Heraclium), p. 228B–D Bidez. 238 Im Gegenteil: Cod. Theod. XVI 10, 3 (346) schützt ländliche Tempel vor Zerstörung. 239 Cod. Theod. XVI 10, 2 (341). 240 Historia Acephala 9. Zugleich verfügt derselbe Kaiser, der Kirchenbesitz von Edessa sei der *res privata* zuzuführen: Julian, ep. 59, p. 424B–425A Bidez. 241 Julian, ep. 28, p. 408A–C Bidez. Zoumbaki 2001, 165–166. 242 Cod. Theod. X 1, 8 (364). 243 Cod. Theod. V 13, 3 (364). 244 Cod. Theod. XVI 10, 20.1 (Edikt der Kaiser Honorius und Theodosius II. aus dem Jahr 405). S. u. S. 55. Einer Rede des Libanios aus dem Jahr 381 zufolge (or. 2, 31) seien die Erträge der Ländereien paganer Heiligtümer nicht mehr »den Altären« (τοῖς βωμοῖς), sondern anderen Personen zugutegekommen. Aus einem Erlass der Kaiser Gratian, Valentinian II. und Theodosius aus dem Jahr 383 geht hervor, dass Tempelländereien in Privatbesitz übergehen konnten: Cod. Theod. X 3, 4. Einem Brief des Bischofs Ambrosius an Kaiser Valentinian II. aus dem Jahr 384 ist zu entnehmen, dass pagane Heiligtümer ihrer *praedia*, d. h. aller Ländereien und außerhalb der Heiligtümer gelegenen Besitztümer enteignet wurden: Ambrosius, ep. 18, 16. 245 Libanios, pro templis 43. Übersetzung: Nesselrath u. a. 2011, 69. 246 S. o. S. 53. 247 Cod. Theod. XVI 10, 12.2 (392).

sprechend konnten die Kaiser Arkadius (395–408) und Honorius (395–423) in einem Reskript an Asterius, den *comes Orientis*, aus dem Jahr 397 anordnen, Baumaterialien aus abgerissenen Tempeln für die Errichtung öffentlicher Bauten und den Erhalt der öffentlichen Infrastruktur wiederzuverwenden.²⁴⁸ Im Jahr 401 folgte ein Erlass derselben Kaiser an den *praefectus praetorio Italiae*, der die Angelegenheiten in Italien regelte: Erträge, die aus der Veräußerung von Tempeln und ihrer Besitztümer entstünden, sollten den jeweiligen Städten und Gemeinden zugutekommen.²⁴⁹ Im Jahr 407 wurde die Aufforderung, kultisch verehrte heidnische *simulacra* und ihre Altäre zu zerstören, um die Anordnung ergänzt, alle Tempel, innerhalb und außerhalb der Städte in den öffentlichen Fiskus zu überführen.²⁵⁰ Schließlich erging 415 ein Erlass der Kaiser Honorius und Theodosius II. (408–450), in dem erneut die Überführung von heidnischen Kultorten in den kaiserlichen Privatbesitz (*res nostra*) angeordnet wurde.²⁵¹ Dabei folgte man, wie aus dem Erlass hervorgeht, dem Vorbild Kaiser Gratians (375–383), der offenbar bereits zuvor Ähnliches angeordnet hatte.

Die gebetsmühenhafte Wiederholung inhaltlich ähnlicher Anordnungen kann in mehrere Richtungen gedeutet werden: als ein Fortbestehen heidnischer Kultstätten, die sich der Konfiskation entzogen, oder als eine widerrechtliche Aneignung derselben dem Kaiser zustehenden Kultstätten durch städtische oder kirchliche Institutionen. Die kaiserlichen Reskripte beantworteten Eingaben hoher Beamter in den verschiedenen Provinzen, die aufgrund konkreter Anlässe um Richtlinien gebeten hatten. Dabei gewinnt man den Eindruck, dass die Edikte nicht die Entwicklung steuerten, sondern ihr hinterherhinkten, dass bereits erfolgte Maßnahmen gegen heidnische Heiligtümer erst nachträglich per Edikt legitimiert wurden.²⁵² Mit anderen Worten: Ältere Heiligtümer waren in der

Spätantike lokalen Dynamiken ausgesetzt.²⁵³ Mal wurden sie widerrechtlich in Besitz genommen, um zur Wiederverwendung von Baumaterial abgebrochen zu werden, mal gingen sie im Zuge von antiheidnischen Ausschreitungen zugrunde, mal wurden sie unter Erhalt ihrer äußeren Gestalt in Kirchen umgewandelt und: Mal blieben sie unangetastet, wenn es den Bedürfnissen der lokalen Bevölkerung entsprach. Ob ein altes traditionsreiches Heiligtum als Teil der kaiserlichen *res privatae* konserviert, zerstört oder profanisiert wurde, hing von der Situation vor Ort ab. Für den Kaiser war die Wahrung von Ruhe und öffentlicher Ordnung von entscheidender Bedeutung. Deshalb legte er sich nicht mit der Kirche, den zum Teil sehr einflussreichen Bischöfen und lokalen Funktionären an. Kaiserliche Edikte konnten einen Tempel nicht vor dem Angriff eines christlichen Mobs schützen, der auf Initiative eines Bischofs ein Heiligtum stürmte. Ebenso wenig fiel ein Tempel einer per Erlass vorgeschriebenen Zerstörung zum Opfer, wenn sich die Lokalbevölkerung dagegenstemmte. Was sich im Nahen Osten und in Nordafrika ereignete, muss sich nicht in Kerngriechenland ereignet haben.²⁵⁴ Wenn in Alexandria, Gaza, Antiochia oder sonst wo im Zuge von Ausschreitungen Tempel zerstört wurden, geschah dies dort vor einem kulturhistorischen Hintergrund, der sich von dem der Provinz Achaia erheblich unterschied.

Was bedeutet das für das Heiligtum von Olympia? Da es sich auf dem Gebiet der Stadt Elis befand, war es auch in deren Besitz, wobei der Begriff ›Besitz‹ eher eine Zuständigkeit für die Priesterschaften bedeutete.²⁵⁵ Denn eigentlich war das Heiligtum im Besitz des Zeus. Mit der Ankunft der Römer endete die Autonomie der griechischen Städte, wenn auch manchen von ihnen Freiheit und Immunität gewährt wurden. Bald nach 146 vor Christus konstituierte sich aufs Neue der Achäerbund, in dem Olympia eine zentrale Rolle einnahm und der ein

248 Cod. Theod. XV 1, 36 (397). 249 Cod. Theod. XV 1, 41 (401). 250 Cod. Theod. XVI 10, 19.2 (407). 251 Cod. Theod. XVI 10, 20.1 (415). 252 Hunt 1993, bes. 143–144. 253 Vgl. Foschia 2009, 222–223. 254 Zu den regionalen Unterschieden im Umgang mit paganen Tempeln s. etwa Klein 1995, 142–146; Ward-Perkins 2003. 255 Zu den von Eleern ausgeübten Priesterämtern während der Kaiserzeit s. Zoumbaki 2001, 106–152.

wichtiges Organ bei der Kommunikation der Städte Achaïas mit dem Kaiser wurde.²⁵⁶ Vielleicht wurden auch dem Heiligtum von Olympia schon bald nach der Eroberung des griechischen Ostens Privilegien eingeräumt, doch ist dies unsicher.²⁵⁷ Einem unadressierten Brief Kaiser Julians zufolge habe Elis seit alters her Steuerfreiheit (ἀτέλεια) genossen, da es alle vier Jahre panhellenische Spiele auszurichten hatte.²⁵⁸ Doch verlangsamten derartige Sonderrechte nicht die allmähliche Romanisierung von Elis. Römer ließen sich dort nieder; Alteingesessene nahmen römische Namen an und konnten Ämter in der Reichsregierung erlangen; das römische Bürgerrecht verbreitete sich.²⁵⁹ Die elische Münzprägung, die Augustus unterbunden hatte, setzte unter Hadrian kurzfristig wieder ein und später noch einmal unter den Severern.²⁶⁰ Doch war sie kein Zeichen städtischer Autonomie mehr, sondern Ausdruck einer lokalen Identität vor dem Hintergrund der Städtekonkurrenz des zweiten und dritten Jahrhunderts. Wie alle anderen Städte hatte sich Elis dem Reichsrecht zu beugen, das seit den Severern verstärkt durchgesetzt wurde und in tetrarchischer Zeit verbindliche Norm war.²⁶¹

Das hatte zunächst noch keine Auswirkungen auf das Heiligtum und seinen Kultbetrieb, und doch war Olympia gleichsam schleichend zu einer *res sacra* geworden. Als solche ging es im Lauf des vierten Jahrhunderts in kaiserlichen Besitz über. Doch besagte diese veränderte Rechtsstellung wenig über den Umgang mit dem Tempel und seinem Götterbild. Rein ›rechtlich‹ hätten die Besitztümer des Heiligtums im späteren vierten Jahrhundert konfisziert werden können, aber das geschah nicht. Tempel und Heiligtum von Olympia blieben unbeschadet – weil es schlicht dem Bedürfnis der lokalen Bevölkerung entsprach und die Kaiser Konflikte vermeiden wollten.

Gesetze aus der Mitte und dem Ende des fünften Jahrhunderts unterscheiden zwischen städtischen

und agonothetischen Liegenschaften (*tam civilis ... iuris quam etiam agonotheticas possessiones*) bzw. zwischen patrimonialen, Tempel- und agonothetischen Ländereien (*fundos patrimoniales vel templorum aut agonotheticis*).²⁶² In den beiden betreffenden Gesetzen geht es um die Frage der Rechte der Pächter und ihrer Zahlungsverpflichtungen. Wenn auch zu dieser Zeit die Wettkämpfe in den panhellenischen Heiligtümern längst zum Erliegen gekommen waren, so scheinen doch ältere Besitzverhältnisse fortbestanden haben: Das Besitztum einer Stadt, einer Privatperson, eines Tempels und einer ehemaligen Wettkampfstätte. Auf die Heiligtümer, in denen regelmäßig Spiele veranstaltet wurden, bezogen würde dies bedeuten, dass zwischen dem Besitz der zuständigen Stadt, im Falle Olympias von Elis, dem Areal der Wettkampfstätte, etwa das Stadion o.ä., und dem eigentlichen Heiligtumsbereich, der Altis, unterschieden wurde, wobei letzterer schon seit längerem in den Besitz des Kaisers übergegangen war. Somit wird zum einen bestätigt, dass der Tempelbesitz im Lauf des vierten Jahrhunderts in die *res privatae* übergegangen war, zum anderen ist zu erfahren, dass im Lauf des fünften Jahrhunderts Ländereien der ehemaligen Heiligtümer und Wettkampfstätten verpachtet wurden, um landwirtschaftlich genutzt zu werden. Wie müssen wir uns diesen Transformationsprozess in der Provinz Achaïa vorstellen?

III.2. Tempel und Heiligtümer in der spätantiken Provinz Achaïa

Der Umgang mit paganen Heiligtümern konnte in der Spätantike je nach Gebiet und Stadt höchst unterschiedlich ausfallen. Das Spektrum reichte von bewusster Konservierung bis zu mutwilliger Zerstörung, von Gleichgültigkeit bis zu bewusster Christianisierung. In der spätantiken Provinz

256 Zoumbaki 2010. 257 Bernhardt 1971, 94; Zoumbaki 2001, 161–165; Zoumbaki 2010, 112–116. 258 S. o. S. 54 Anm. 241. Möglicherweise bezieht sich die Bemerkung Julians auf Augustus' Bestätigung der Freiheit für Elis nach der Schlacht bei Actium: Bernhardt 1971, 15 mit Anm. 460. 259 Zoumbaki 2001, 183–190. 260 Franke 1984a, 325–331; Franke 1984b, 23–26. 261 Bernhardt 1971, 228; Guerber 2009, 33. 262 Cod. Iust. II 70, 5 (451); Cod. Iust. II 62, 14 (491). Remijsen 2015, 301–302.

Achaia, besonders aber auf der Peloponnes, scheint das Bedürfnis nach Wahrung der überkommenen traditionsreichen Bausubstanz im Vordergrund gestanden zu haben. Dem widersprach es auch nicht, wenn bedeutende Tempel in Kirchen umgewandelt wurden, wie sich im spätantiken Athen beobachten lässt. Der Parthenon, das Erechtheion und das Hephaisteion waren im sechsten Jahrhundert von außen kaum als Kirchen zu erkennen. Sie präsentierten sich in ihrem traditionellen Erscheinungsbild mit ihrem mythologischen Skulpturenschmuck und wahrten so anschaulich die geschichtsträchtige Identität Athens.²⁶³ Große Teile des klassischen Skulpturenschmucks des Parthenon blieben intakt:²⁶⁴ Der schlecht sichtbare Panathenäenfries an den Außenwänden der Cella und die Figuren des Westgiebels blieben unangetastet. Vielleicht wurden die Metopen an den Schmalseiten und an der Nordseite mutwillig beschädigt – mit der bekannten Ausnahme einer Metope, die eine stehende und eine sitzende Gottheit zeigt und vermutlich in der Spätantike als Verkündigung an Maria interpretiert wurde.²⁶⁵ Die Umwandlung des Hephaisteions in eine Kirche beschränkte sich ebenfalls auf den Bereich innerhalb der Peristase, so dass sich der Tempel nach außen fast unverändert zeigte.²⁶⁶ Der Skulpturenschmuck der Giebel, die Metopen und die Friese über Pronaos und Opisthodom blieben an Ort und Stelle, da man sie offenbar nicht als anstößig erachtete.²⁶⁷

Der Einbau einer Kirche im Erechtheion erfolgte unter Wahrung der Nordvorhalle, der Außenmauern und der Korenhalle mit den weiblichen Karyatiden.²⁶⁸ Auch hier war von außen kaum zu erkennen, dass es sich um einen christlichen Kultbau handelte. Etwas anders verhält es sich mit den kleineren Heiligtümern Athens, deren Prestigewert geringer und deren Bausubstanz sich nicht für eine zwanglose Umwandlung in eine Kirche eignete. Sie konnten ihr Erscheinungsbild deutlich verändern, wurden offensichtlicher in christliche Kultstätten umgewandelt, so etwa das Asklepiosheiligtum an der Südflanke der Akropolis oder der Tempel der Artemis Agrotera am Ilissos.²⁶⁹ Doch deutet auch in diesen Fällen nichts auf eine konfliktbeladene Konvertierung hin.

Das Beispiel von Athen lehrt, Christianisierungen weniger als antiheidnische Maßnahmen zu verstehen, sondern als allmählichen Prozess, bei dem ältere Kultbauten ihre religiöse Bedeutung verloren, ihren Prestigewert für die Stadt hingegen bewahrten und deshalb sehr behutsam in christliche Kultbauten verwandelt wurden.²⁷⁰ Demonstrative religiös motivierte Tempelkonvertierungen lassen sich nirgends auf der Peloponnes belegen. Ausschreitungen gegen pagane Heiligtümer und explizite Christianisierungen sind an keinem Ort zweifelsfrei nachzuweisen.²⁷¹ Dort wo ein bereits bestehender paganer Kultbau in eine Kirche umgewandelt wurde, geschah dies zumeist

263 Deichmann 1938/39, 138; Ward-Perkins 1999, 237; Foschia 2000, 428–429; Krumeich – Witschel 2010, 15–16; Burkhardt 2016, 143–144. Eine Zusammenfassung der spätantiken Geschichte der Athener Akropolis findet sich bei Krumeich – Witschel 2010, 11–16. 264 Ward-Perkins 1999, 236; Krumeich – Witschel 2010, 15–16; Saradi – Eliopoulos 2011, 271; Kiilerich 2013, 197–200. 265 Rodenwaldt 1933. Ob eine intentionelle Beschädigung der Metopen im Zusammenhang mit der Umwandlung des Tempels in eine Kirche erfolgte, ist fraglich: Ward-Perkins 1999, 235, u. Bouras 2012, der die Zerstörung mit dem Einfall der Westgoten in Athen in Verbindung bringt (Kritisch hierzu, wenn auch unentschieden in dieser Frage: Chrysos 2018, 57–58). Der Erhalt der Metopen an der Südseite des Parthenons wird mit deren Unzugänglichkeit und schlechten Sichtbarkeit erklärt: Hurwit 1999, 171; Ousterhout 2005, 307. 266 Orlandos 1936, 207–216; Frantz 1965, 202–205; Travlos 1971, 262–263; Deichmann 1982 (1939), 82–85; Breytenbach – Tzavella 2023, 407–412. 267 Koch 1955, 109–144; Kiilerich 2013, 201. 268 Paton 1927, 492–523; Travlos 1971, 214 u. 216; Deichmann 1982 (1939), 82; Kiilerich 2013, 201–208; Lesk 2004, 315–343; Tanoulas 2020, 105–106 u. 115–116; Breytenbach – Tzavella 2023, 374–385. In jüngerer Zeit ist die Datierung der Umwandlung des Erechtheions in eine Kirche ins sechste Jahrhundert in Frage gestellt worden: Breytenbach – Tzavella 2023, 183–184 u. 377–385. 269 Asklepiosheiligtum: Xyngopoulos 1915; Travlos 1939/41; Frantz 1965, 194; Travlos 1971, 128–129; Gregory 1986, 237–239; Karivieri 1995; Bäbler 2020; Breytenbach – Tzavella 2023, 386–394. Tempel am Ilissos: Blegen 1946, 374–375; Chatzidakis 1951; Breytenbach – Tzavella 2023, 421–426. 270 Vgl. Peloschek 2010, 20 (»Denkmalpflege«) u. 25. 271 Vgl. Foschia 2000, bes. 424–425 u. 433; Lambropoulou 2000, 97; Peloschek 2010, 12–13; Sweetman 2015a, 514 u. 526.

aus pragmatischen Gründen und lange nachdem der Tempel seine kultische Funktion verloren hatte.²⁷² Zwischen der Aufgabe des Tempels und dem Bau der Kirche konnte bis zu einem Jahrhundert liegen.²⁷³ In solchen Fällen ist ein antiheidnisches Vorgehen sehr unwahrscheinlich. Wäre man an einer systematischen und offensichtlichen Christianisierung der alten Kultstätten interessiert gewesen, so wären viel mehr Tempel christianisiert worden. Tatsächlich blieben die meisten Tempel unberührt und wurden nicht in Kirchen umgewandelt.²⁷⁴

Bisweilen lassen sich intentionelle Zerstörungen von Heiligtümern feststellen, doch hatten diese offenbar keinen religiösen Hintergrund. Selbst in Korinth und Umgebung, wo manche Indizien auf Purifizierungen paganer Skulptur hinweisen, sind jüngeren Erkenntnissen zufolge keine religiös motivierten Zerstörungen älterer Heiligtümer nachzuweisen.²⁷⁵ Sie könnten ebenso gut durch Erdbeben oder im Zuge von Eroberungen und Plünderungen durch germanische Fremdvölker, etwa der Heruler im Jahr 267 oder der Westgoten in den Jahren 395–397, gebrandschatzt und zerstört worden sein.²⁷⁶ Ein weiteres nichtreligiöses Motiv für die Zerstörung eines alten Bauwerks war die Gewinnung von Baumaterial.²⁷⁷ In der Regel erfolgte die Spolisierung lange nach dem Verlust der kultischen Funktion und hatte als Auslöser drohende feindliche Angriffe, die zur Errichtung einer Befestigung zwangen.²⁷⁸

Die Auswahl des Bauplatzes für eine Kirche folgte auf der Peloponnes eher pragmatischen als ideologischen Erwägungen:²⁷⁹ Wo ließ sie sich zwanglos in einen bestehenden Bau integrieren? Wo konnten die Fundamente verfallener Bauten genutzt werden? Wo stand Baumaterial funktionsloser Bauten zur Verfügung? Vor allem aber: Wo befand sich die Siedlung? Wenn eine Kirche in einem Heiligtum oder in dessen Nähe errichtet wurde, dann war das nicht Ausdruck einer konfliktbeladenen Christianisierung, sondern Folge der Etablierung von Siedlungen im Bereich aufgelassener Heiligtümer.²⁸⁰ Kirchen in der Nähe von Tempeln müssen nicht im Sinne einer religiösen Konkurrenz oder Auseinandersetzung gedeutet werden, sondern können auch als Hinweis auf eine friedliche Koexistenz verschiedener Konfessionen in einer Zeit schleichender Transformation gesehen werden.²⁸¹ Die Vorstellung eines christlichen Mobs, der heidnische Tempel niederbrennt, mag für manche Städte des Nahen Ostens und Ägyptens zutreffen, nicht aber für Kerngriechenland. Jener Antagonismus heidnisch-christlich, den die ältere Forschung der spätantiken Gesellschaft gerne als Handlungsmuster unterstellt, lässt sich für die Provinz Achaia, vor allem aber für die Peloponnes, weder archäologisch noch quellschriftlich belegen. Hier vollzog sich die Christianisierung wesentlich zögerlicher als in anderen Provinzen des spätantiken Reichs; hier scheint Koexistenz statt Konflikt an der Tagesordnung gewesen zu sein.²⁸²

272 Foschia 2000, 423–424; Peloschek 2010, 13–15. Beispiele bei Sweetman 2010, 241–242. Vgl. auch Breytenbach – Tzavella 2023, 193–198, bes. 197, mit ähnlichen Schlussfolgerungen für das benachbarte Attika. 273 Foschia 2000, 432; Peloschek 2010, 12 u. 13; Sweetman 2015a, 518–519. 274 Ward-Perkins 2003, 286. 275 Exorzismen durch Kreuzzeichen und Verstümmelungen von älteren Statuen: Rothaus 2000, 119–124; Gutsfeld – Lehmann 2008, 199; Kristensen 2013, 93–106 (allg.); Sweetman 2015a, 510; Brown 2016. Mögliche intentionelle Zerstörungen von Tempeln: Asklepieion von Korinth (De Waele 1933, 434–437; Spieser 1976, 312–313; Rothaus 2000, 42–60; Saradi – Eliopoulos 2011, 288–289; Brown 2018, 132); Heiligtum der Demeter und Kore in Akrokorinth (Stroud 1965, 4; Bookidis – Fisher 1972, 284–285; Spieser 1976, 313; Stroud 1993, 73; Bookidis – Stroud 1997, 438–440; Gregory 2010, 453; Brown 2018, 144 u. 147); Aphrodision in Argos (Daux 1969, 1009–1012; Spieser 1976, 313; Oikonomou-Laniado 2003, 9). 276 Foschia 2000, 425–426. 277 Die Tempel des Zeus und Asklepios in Korinth wurde abgetragen, um Baumaterial für eine Befestigungsmauer zu gewinnen: Roebuck 1951, 25–26 u. 39; Brown 2018, 132. Der Poseidontempel von Isthmia wurde im sechsten Jahrhundert nicht aus religiösen Gründen abgetragen, sondern um Baumaterial für eine Befestigungsmauer zu gewinnen: Broneer 1971, 2; Spieser 1976, 313. 278 Hill 1966, 1. 279 Peloschek 2010, 13–15. 280 Peloschek 2010, 24. Korinth: Rothaus 2000, 99–104; Brown 2018, 147–149. Olympia: s. u. S. 70–72 u. 82; Nemea: s. u. S. 66–67. 281 Vgl. Sweetman 2015a, 502 u. 521, Sweetman 2015b, 293–295. 282 Bon 1951, 5–6; Gregory 1986, 235; Avraméa 1997, 147–155; Lambropoulou 2000, 97; Sweetman 2010, 246; Sweetman 2015a, 507–508.

Hierfür waren mehrere Gründe ursächlich. Wie in keiner anderen Gegend blickten die Bewohner Kerngriechenlands stolz auf ihre große Vergangenheit, die sich in jahrhundertealten Bauwerken manifestierte, deren Wurzeln bis in mythische Zeit reichten. Hier befanden sich alle panhellenischen Heiligtümer, die Inbegriff griechischer Identität waren. Ausschreitungen gegen diese wären zugleich Angriffe auf die eigene Kulturtradition gewesen. Ein weiterer Grund mag in der abgeschiedenen Lage der Peloponnes zu suchen sein. Die Halbinsel lag abseits der großen Verkehrsverbindungen und wies mit der am Isthmos gelegenen Stadt Korinth nur einen bedeutenden Hafen auf.²⁸³ Der religiöse Wandel, der vor allem am Meer gelegene Städte wie das vom Apostel Paulus besuchte Korinth bald erfasste, vollzog sich in den ländlichen Gebieten der Peloponnes nur langsam und spät.²⁸⁴ Hierfür war als weiterer Grund der schleichende Niedergang des Städtewesens ursächlich. Alle Städte, über die verlässliche archäologische Daten vorliegen, verzeichneten eine Verkleinerung des Siedlungsareals und, damit einhergehend, einen Bevölkerungsrückgang. Die lokalen Kurialen verarmten, hatten nicht mehr die finanziellen Mittel zur Aufrechterhaltung des Kultbetriebs und verzichteten auf die Übernahme kostspieliger Priesterämter. Handelszentren und arbeitsteilig organisierte Ballungsräume verloren an Bedeutung; stattdessen verlagerte sich das Leben aufs Land, ruralisierte sich die Peloponnes.²⁸⁵ Nicht wenige christliche Basiliken entstanden an Orten, an denen sich keine ältere römische Besiedlung feststellen lässt.²⁸⁶ Mit anderen Worten: Die Stadt als potentieller religiöser Konfliktort fiel aus; die

allmähliche religiöse Transformation war zu einem weiten Teil auch ein ländliches Phänomen mit einer Vielzahl lokaler Dynamiken, die erst langsam zu einer flächendeckenden Christianisierung führten.

Eine gegenüber anderen Gegenden des spätrömischen Reichs verzögerte religiöse Transformation legt auch der archäologische Befund nahe: Obwohl zahlreiche christliche Kultstätten nachweisbar sind, wurden diese hauptsächlich als einfache Basiliken außerhalb der Städte errichtet und datieren größtenteils in das späte fünfte oder sechste Jahrhundert.²⁸⁷ Heiligenverehrung und Mönchswesen – Phänomene, die in anderen Gegenden der Oikumene gang und gäbe waren, lassen sich für die Peloponnes kaum nachweisen: Hagiographische Texte zu Heiligen der Peloponnes fehlen. Lokale Märtyrer scheinen nur in Korinth, der wichtigsten Stadt der Peloponnes, verehrt worden zu sein. Quellenschriftlich belegt sind der hl. Leonidas und seine acht Gefährten, die in Korinth das Martyrium durchlitten, indem sie im Golf von Korinth ertränkt wurden, und möglicherweise in der gewaltigen Lechaion-Basilika verehrt wurden.²⁸⁸ Der fragmentarisch erhaltene Heiligenkalender aus Sikyon nennt zwei in Korinth hingerichtete Märtyrer, den hl. Kodratos mit seinen fünf Gefährten und einen Βικτω[ρ-], bei dem es sich um den hl. Victorinus handeln könnte.²⁸⁹ Kodratos soll mit seinen Gefährten Kyprianos, Dionysios, Aniketos, Paulos und Kreskes unter Kaiser Decius (249–251) das Martyrium erlitten haben.²⁹⁰ Seine Grabbasilika befand sich südlich der Lechaion-Basilika.²⁹¹ Victorinus und seine Gefährten sind hingegen nur aus ihrer Passionslegende bekannt,

283 Vgl. Avraméa 1997, 154; Gregory 1986, 235; Saradi – Eliopoulos 2011, 263. 284 Sweetman 2015a, 502. 285 Alcock 1993, 48, 59–60 u. 67; Avraméa 1997, 121–136; Sweetman 2010, 243 u. 245; Sweetman 2015a, 511. Zur ländlichen Peloponnes in römischer Zeit allg. s. Stewart 2010. 286 Sweetman 2010, 224–226. 287 Lambropoulou 2000, 99; Sweetman 2010, 211–212 u. 248–261 (tabellarischer Überblick); Sweetman 2015a, 501–502, 508 u. 512. Etwas veralteter Überblick über frühchristliche Kirchen auf der Peloponnes bei Pallas 1977, 153–200. Zur späten Datierung von Kirchenbauten im ländlichen Attika s. Breytenbach – Tzavella 2023, 300–301. 288 Syrisches Martyrologium aus dem Jahr 411: Nau 1915, 15; Kirchenkalender des Ioane Zosime: Gérard Garitte 1958, 60. Legende: Acta Sanctorum 11: Aprilis 2, 1675, 403 (16. April). Lechaion-Basilika: Pallas 1977, 95–101; Rothaus 2000, 96–97; Brown 2018, 135–137. 289 IG IV² 3, 1825. Als Festtag des Kodratos wird der 7. März angegeben, als Festtag für Βικτω[ρ-] der 10. März. 290 Schmidt 1896; BHG I, 119–120. 291 Pallas 1977, 156–163; Snively 1984, 122–123; Rothaus 2000, 97–98; Brown 2018, 132–134. Dort fand man auch eine Inschrift mit der Anrufung an den Heiligen auf einem Türsturz: Wiedergegeben bei Rothaus 2000, 98, und Brown 2018, 133.

Bischöfe peloponnesischer Städte, die an Konzilien teilnahmen:					
	Serdica 344	Konstantinopel 381	Ephesos 431	Chalkedon 451	Codex Encyclicus 457:
Argos		■			■
Asopos	■				
Elis	■				
Hermione		■			
Korinth			■	■	■
Korone	■				
Lakedaimon/ Sparta		■ (Sp.)			■ (L.)
Megalopolis		■			■
Messene		■		■	■
Methone	■				
Patras	■				■
Sikyon	■				
Tegea		■		■	

ebenso die hl. Helikonis sowie ein weiterer anonymer Märtyrer Korinths, der in Palladius' *Historia Lausiaca* erwähnt wird.²⁹² Ob die in Korinth gelegene Kraneion-Basilika ein Martyrium aufwies, ist umstritten.²⁹³ Ebenso unsicher ist, ob der 2009 entdeckte oktagonale Zentralbau am Hafen von Kenchreai eine Verehrungsstätte des Apostels Paulus war, die an seinen Besuch erinnerte.²⁹⁴ Ein bedeutendes Verehrungszentrum des hl. Andreas muss es spätestens seit dem sechsten Jahrhundert in Pat-

ras gegeben haben, wo man Reliquien des Apostels verwahrte.²⁹⁵ Lokalheilige konnten an keinem anderen Ort auf der Peloponnes identifiziert werden. Der epigraphische Befund bietet keinerlei Anhaltspunkte, und ob die wenigen auf der Peloponnes als Martyria identifizierten Anlagen bestimmten Heiligen geweiht waren, ist nach wie vor nicht gesichert.²⁹⁶ Klosteranlagen scheinen dort bis auf eine Ausnahme nicht existiert zu haben.²⁹⁷

Das bedeutet nicht, dass es im vierten Jahrhundert keine vereinzelt Christengemeinden gab. Im Jahr 344 nahmen Bischöfe aus sechs Städten der Peloponnes am Konzil von Serdica teil: Asopos, Elis, Korone, Methone, Patras und Sikyon. Eigenartigerweise tauchen die Bischöfe von vier dieser Städte in den Teilnehmerlisten späterer Konzile nicht mehr auf, einschließlich Elis. Waren diese Episkopate bzw. deren Städte in der Bedeutungslosigkeit versunken? Waren die dortigen Christengemeinden nicht von Dauer? In der zweiten Jahrhunderthälfte scheinen sich einige Episkopate neu etabliert zu haben, deren Bischöfe im Jahr 381 das Konzil von Konstantinopel besuchten. Die Akten des Konzils von Ephesos im Jahr 431 nennen sechs Bischöfe der Provinz Achaia, darunter nur einen der Peloponnes, nämlich den von Korinth, der offenbar eine Vorrangstellung innehatte.²⁹⁸ Die Akten des Konzils von Chalkedon, das zwanzig Jahre später stattfand, listen unter acht Bischöfen von Achaia vier Episkopate auf der Peloponnes auf: Korinth, Tegea, Messene und Argos.²⁹⁹ Der *Codex Encyclicus* aus dem Jahr 457, eine Sammlung von Antwortschreiben hoher Kleriker auf eine Anfrage Kaiser Leons I. (457–474) bietet verlässliche Informationen über die Struktur der Kirchenprovinz Achaia.³⁰⁰ Hier wird Korinth als Sitz des Metropoliten genannt,

292 Hl. Helikonis: *Acta Sanctorum Maii* VI, 1866, 728–730; BHG I, 243. Anonymer Märtyrer: Palladius, *Historia Lausiaca* 65. 293 Shelley 1933, 183; Pallas 1977, 154–156; Snively 123. 294 Hypothese, die Joseph Rife auf einer Tagung mit dem Titel »Christianization of Greece« im Dezember 2023 vortrug. 295 Erstmals erwähnt bei Gregor von Tours, *de gloria martyrum* 30. Angeblich spendete der *tumulus* am Festtag des Heiligen Manna und heilfähiges Öl. 296 Snively 1984, 121; Sweetman 2010, 232. Zu den spärlichen hagiographischen Befunden in Attika s. Breytenbach – Tzavella 2023, 311–312. 297 Gregory 1986, 235–236; Avraméa 1997, 154; Sweetman 2015a, 526. Zur Absenz von monastischen Anlagen in Attika s. Breytenbach – Tzavella 2023, 305–306. 298 Gerland – Laurent 1936, 60 u. 70–71 (Nr. 14 u. 96–100). Vgl. Duchesne 1895; Bon 1951, 8. 299 Schwartz 1937, 15 (Nr. 13), 33 (Nr. 230–233), 39 (Nr. 307–309); Bon 1951, 8. 300 Ediert bei Schwartz 1936. Bon 1951, 8–9.

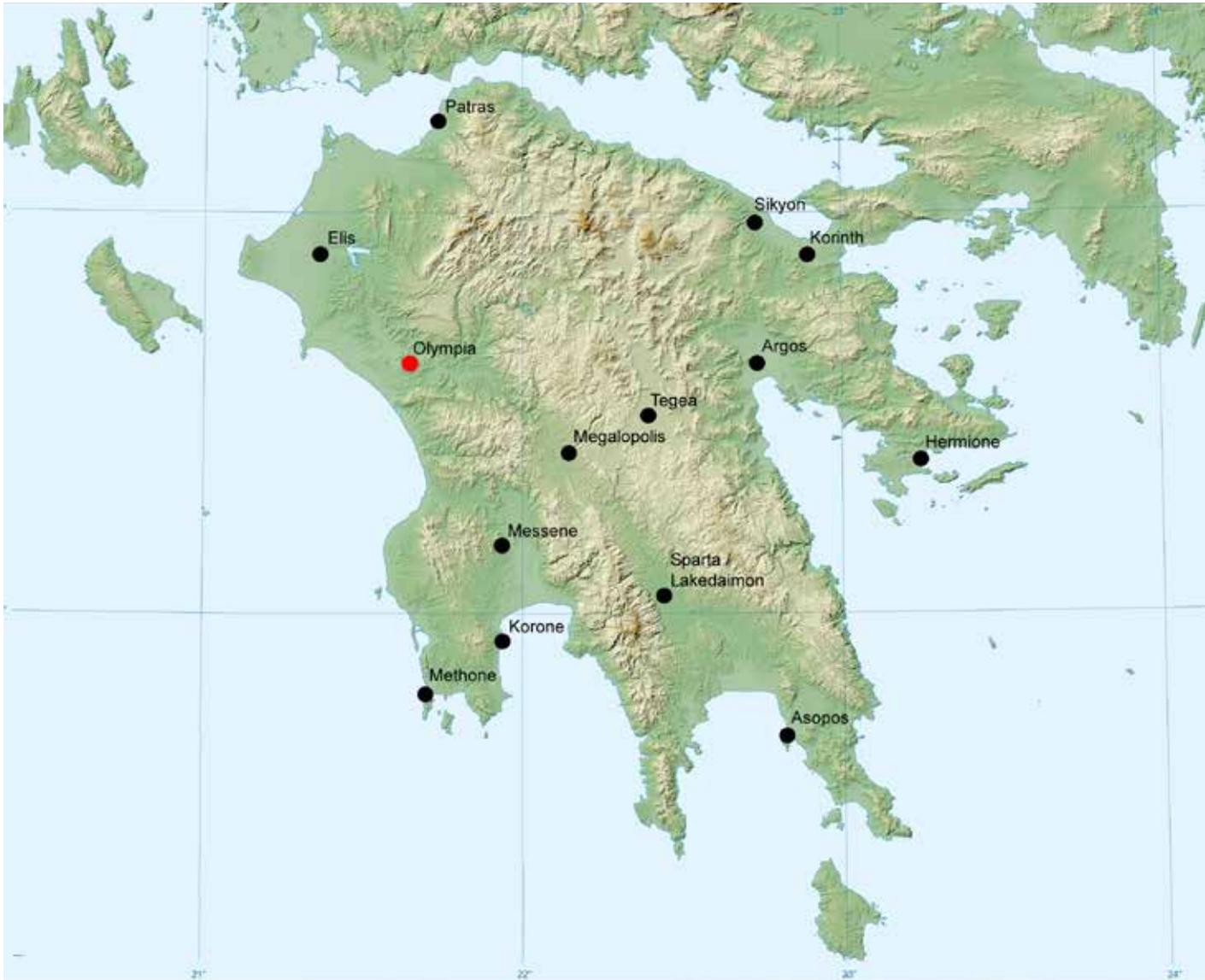


Abb. 16: In Konzilslisten des vierten und fünften Jahrhunderts erwähnte Bischofssitze auf der Peloponnes. Das rot markierte Olympia war kein Bischofssitz.

dem wiederum einundzwanzig Bischöfe unterstanden, für die Peloponnes die Bischöfe von Korinth, Patras, Lakedaimon (Sparta), Argos, Messene und Megalopolis (Abb. 16).

Wie ist dieses Bild zu interpretieren? Kirchliche Strukturen entstanden bereits früh an mehreren Orten der Peloponnes – bezeichnenderweise nicht selten in Hafenstädten, die oft einen multireligiö-

sen Charakter aufwiesen.³⁰¹ Dabei wird es sich um kleinere Gemeinden gehandelt haben, die im Lauf der Zeit den Episkopaten anderer Städte zugeschlagen wurden. Im ein oder anderen Fall darf vermutet werden, dass Siedlungen dramatisch an Bedeutung verloren haben, im Einzelfall vielleicht sogar aufgegeben wurden (wie Asopos, Elis, Hermione, Korone, Methone, Sikyon und Sparta). Zu-

301 Vgl. Sweetman 2010, 219–222 u. 241.

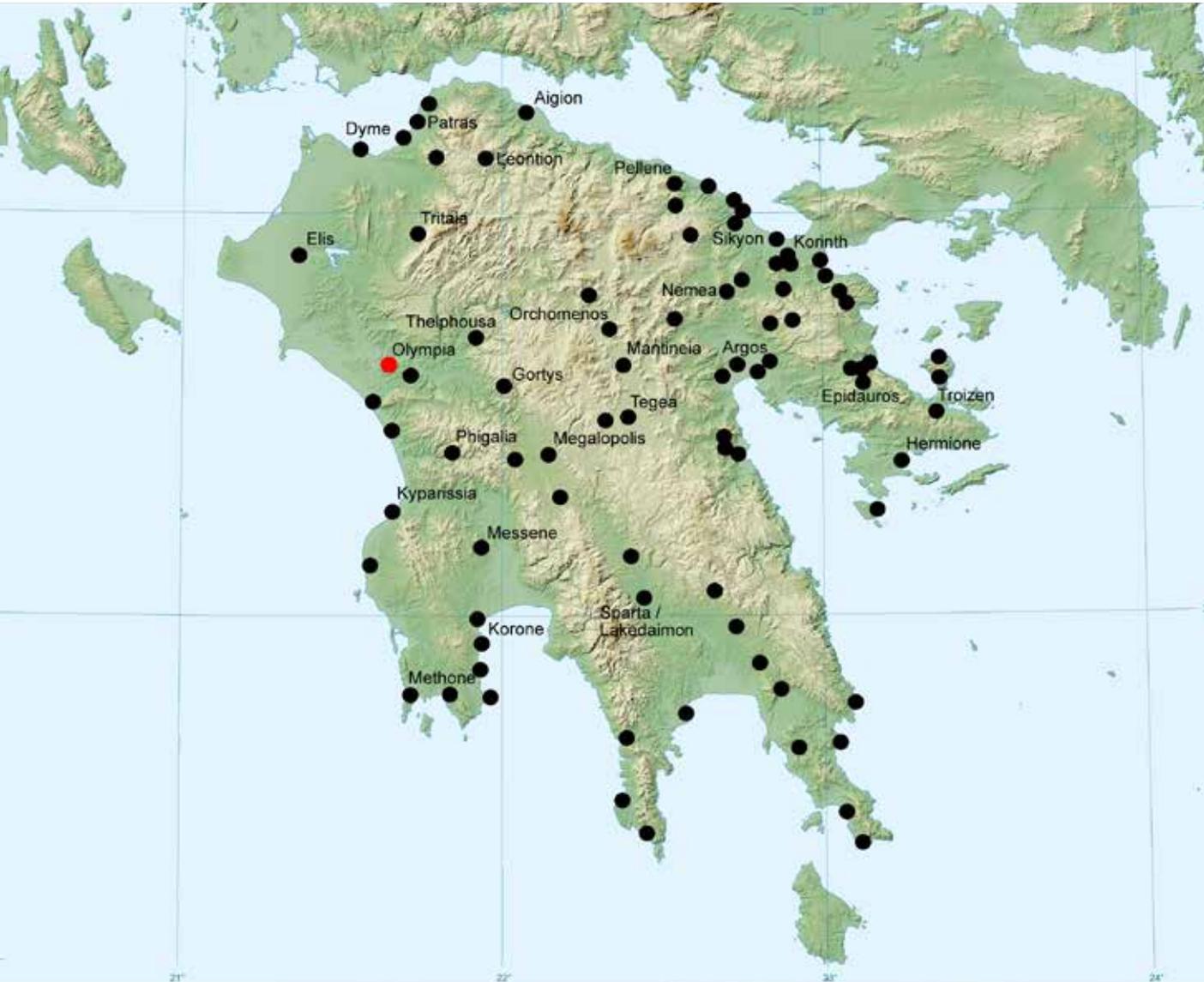


Abb. 17: Archäologisch bezeugte Kirchenbauten des vierten bis siebten Jahrhunderts auf der Peloponnes (nach Rebecca Sweetman). Ein schwarzer Punkt besagt nichts über die *Anzahl* der Basiliken an einem Ort.

gleich unterstreicht der Befund den Bedeutungsverlust des nordwestlichen Teils der Peloponnes, der in den Konzilslisten nur im Jahr 344 mit Elis vertreten ist. Dies zeigt auch eine Kartierung aller Basiliken auf der Peloponnes, die sich im Nordosten konzentrieren, während der Nordwesten relativ dünn belegt ist (Abb. 17).³⁰² Offenbar etablierte sich das Christentum in dieser Gegend, in der sich Elis

und Olympia befanden, noch zögerlicher. Dieses Bild bestätigt ein Vergleich zwischen der Tabula Peutingeriana und dem Synekdemos des Hierokles (Abb. 18 u. 19). Während die Tabula Peutingeriana ein Kartenwerk aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts reproduziert, ist der Synekdemos ein nach Provinzen gegliedertes, geographisch geordnetes Verzeichnis aller Städte aus justinianischer

³⁰² Sweetman 2010, 219–220.



Abb. 18: In der Tabula Peutingeriana verzeichnete Orte und Straßen. In Olympia gabelten sich von Elis kommend die Straße in einen nach östlich nach Megalopolis und einen südlich nach Methone verlaufenden Zweig.

Zeit, das vermutlich auf ein älteres Verzeichnis aus der Mitte des fünften Jahrhunderts zurückgeht.³⁰³ Die Tabula Peutingeriana verzeichnet auf der Peloponnes einunddreißig Orte, der Synekdemos hingegen nur noch fünfundzwanzig Orte, die sich nunmehr schwerpunktmäßig im Nordosten befinden.

Im Nordwesten der Halbinsel wird nur Elis als letzte verbliebene Stadt von Bedeutung genannt.³⁰⁴

Soweit ein Überblick über den religiösen Transformationsprozess auf der Peloponnes und seine Auswirkung auf die überkommene Bausubstanz. Wie aber stand es um die bedeutenden panhelleni-

³⁰³ Tabula Peutingeriana: Rathmann 2022; ausführliche Analyse des Straßennetzes bei Sanders – Whitbread 1990, 340–349; Synekdemos des Hierokles: Honigmann 1939, 1–11. ³⁰⁴ Honigmann 1939, 18. Bon 1951, 21–25; Avraméa 1997, 107–111; Ralli 2022, 109–110.



Abb. 19: Im Synekdemos des Hierokles genannte Orte auf der Peloponnes. Das rot markierte Olympia wird nicht erwähnt.

schen Heiligtümer, zu denen auch Olympia zählte? Behielten sie ihren Sonderstatus auch in der Spätantike? Erachtete man sie als besonders schützenswert?³⁰⁵

Das Apollonheiligtum von Delphi scheint bis ins vierte Jahrhundert als Kult- und Orakelstätte

von Bedeutung gewesen zu sein.³⁰⁶ Zwar ließ Konstantin mehrere der delphischen Statuen und DreifüÙe nach Konstantinopel bringen, doch scheint dies die Bedeutung des Orakelheiligtums zunächst nicht beeinträchtigt zu haben.³⁰⁷ Man errichtete dem Kaiser und seinen Söhnen mehrere Statuen

305 Zu den vier panhellenischen Heiligtümern in der Spätantike s. Brown 2006; Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007; Gutsfeld – Lehmann 2008. 306 Zu Delphi in der Spätantike s. Laurent 1899; Dyggve 1948; Vatin 1962; Spieser 1976, 316–317; Déroche 1989; Pétridis 1997; Levin 1989, 1615–1624; Déroche 2005; Brown 2006, 310–313; Kähler 2008, 99–116; Remijsen 2015, 55–56; Deligiannakis 2020, 140–141. 307 S. o. S. 34. Zum bereits während der Kaiserzeit einsetzenden Bedeutungsverlust des Orakels s. Baltés 2005.

im Zentralbereich des Heiligtums, die vielleicht als Ausdruck des Danks für eine uns nicht bekannte Zuwendung zu verstehen sind.³⁰⁸ Im fortgeschrittenen vierten Jahrhundert errichtete man vor dem Zugang zum Heiligtums aus Spolien die sogenannte Römische Agora, wo Inschriftenbasen der Kaiser Valentinian I. (364–375) und Valens (364–378) gefunden wurden.³⁰⁹ Zu dieser Zeit war das Orakel bereits verstummt.³¹⁰ Angeblich erhielt Kaiser Julian (360–363) auf eine Anfrage die Antwort, »Phoibos besitze kein Haus und keinen prophetischen Lorbeer mehr.«³¹¹ Andererseits scheint unter demselben Kaiser die Steuerfreiheit von Delphi, Elis und Olympia bekräftigt worden zu sein, was eine wie auch immer geartete Fortsetzung des Heiligtumsbetriebs nahelegt.³¹² Vermutlich verlagerte er sich auf sportliche Wettkämpfe, die sich bis ins fünfte Jahrhundert hingezogen zu haben scheinen. Hierfür spricht nicht nur ein kaiserlicher Erlass des Jahres 424, der nahelegt, Delphi habe finanzielle Schwierigkeiten, Veranstaltungen auszurichten,³¹³ sondern auch der hervorragende Erhaltungszustand des Stadions, das offenbar bis in die Spätantike intakt gehalten und nicht spoliert wurde.³¹⁴ Irgendwann im Lauf des fünften Jahrhunderts wurde der Zugang zum Stadion verengt, um leichter verschlossen werden zu können: Anscheinend diente das Stadion zu dieser Zeit als Weidefläche für Vieh.³¹⁵

Der delphische Tempel selbst, der noch in der Spätantike einer Reparatur unterzogen wurde,

wurde nie in eine Kirche umgewandelt.³¹⁶ Zu einer nicht genau feststellbaren Zeit wurde er bis auf die Fundamente abgetragen. Dies geschah jedoch nicht im Rahmen einer antiheidnischen Maßnahme, sondern schlicht, um Baumaterial zu gewinnen. Die vereinzelt Spuren einer Christianisierung, Kreuzgrafitti auf dem Schatzhaus von Kyrene und dem Hauptaltar vor dem Apollontempel, sind nicht als Hinweis auf einen religiösen Konflikt zu deuten, sondern wohl als nachträgliche spontane Maßnahmen, die einer Art Entsühnung dienten.³¹⁷

Inzwischen hatte sich auch innerhalb des Temenos eine Siedlung etabliert, die Wohngebäude, Geschäfte, Werkstätten sowie eine spätantike Wohnstätte in der Westportikus und eine Villa südöstlich der Umfassungsmauer umfasste.³¹⁸ Die Besiedlung des Heiligtums erklärt auch die Präsenz von Kirchen, die Jahrzehnte nach der Auflassung des Heiligtums errichtet wurden.³¹⁹ Innerhalb des einstigen Temenos verstreut fanden sich Reste von Baugliedern einer frühchristlichen Kirche, die sich jedoch nicht, wie ursprünglich angenommen, auf der Terrasse oberhalb des Apollontempels befinden haben kann, da hier schlicht der Platz fehlt.³²⁰ Eine weitere Basilika könnte im Anschluss an die römische Agora errichtet worden sein.³²¹ Zwei weitere Kirchen entstanden westlich des Heiligtums, am Zugang zum modernen Ort und in der Palästra des östlich gelegenen Gymnasiums, zwischen den Tempeln des Apoll und der Athena Pronaia. Eine gezielte Christianisierung des einstigen Orakel-

308 Vatin 1962, 229–235; Kähler 2008, 106 u. 254–255 Nr. Del. 10, 11, 14 u. 15. 309 Déroche – Pétridis – 1992, 709–710; Déroche – Pétridis 1993, 641–643; Déroche – Pétridis 1994, 423. Statuen: Vatin 1962, 238–241; Weir 2004, 95–97; Kähler 2008, 106 u. 254–255 Nr. Del. 16 u. 18. 310 Dass die Pythia verstummt sei, geht aus Themistios, or. 27 (333C – 334A), hervor: Baltes 2005, 153. 311 Kedrenos, hist. I, p. 531₂₂–532₁₀ Bekker. 312 Julian, ep. 198 p. 408A–C. Julians Interesse an Delphi belegt auch Ammianus Marcellinus 22 12, 8 (Wiederöffnung des vermauerten Zugangs zur Kastalischen Quelle). 313 Cod. Theod. XV 5, 4 (424): Der Erlass, der Delphi explizit erwähnt, erlässt den Städten des Illyricums Abgaben für das Abhalten von Spielen in Rom. Lehmann 2007a, 69; Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007, 232; Gutsfeld – Lehmann 2008, 193; Gregory 2010, 455; Remijsen 2015, 56. 314 Aupert 1979, 139–142, 179 u. 264. Gregory 2010, 455. 315 Aupert 1979, 140. 316 Zur Teilerstörung und Instandsetzung in der Spätantike s. Amandry 1989, 40–47 (Pierre Amandry vermutet eine intentionelle Zerstörung und eine Wiederherstellung des Tempels unter Kaiser Julian); Déroche 1989, 2720; Déroche 2005; Kähler 2008, 104–105; Lambrinou 2015, 161–164 u. 301 (mit Datierung der Reparaturphase ins späte dritte Jahrhundert). Martine Henry hingegen geht von einem Erdbeben aus: Henry 1985, bes. 50–52. Joseph Laurent hatte noch den Einbau einer Kirche in den Tempel vermutet, da hier ein Großteil der ›christlichen‹ Bauplastik gefunden wurde: Laurent 1899, 271–272. 317 Amandry 1981, 736–740. 318 Amandry 1981, 729–733; Déroche – Rizakis 1994, 861–866; Pétridis 1997, 685 u. 687–688; Kähler 2008, 113–114. 319 Déroche 1989; Pétridis 1997, 686–687; Brown 2006, 312–313. 320 Déroche 1989, 2717–2718 u. 2721. Freundliche Mitteilung von Platon Petridis. 321 Pétridis 1997, 686–687.

heiligtums ist nicht erkennbar; die Kirchen entstanden dort, wo die Menschen in der Spätantike siedelten. Der keramologische Befund legt nahe, dass diese Siedlung, die spätestens seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts über einen Bischof verfügte, bis ins frühe siebte Jahrhundert fortbestand, dann aber das Gebiet des Heiligtums verlassen wurde.³²²

Das panhellenische Zeusheiligtum von Nemea wurde vom benachbarten Argos betrieben. Die sportlichen Wettkämpfe, bekannt als die Nemeen, wurden bereits seit hellenistischer Zeit in Argos abgehalten, was einen Bedeutungsverlust des Heiligtums zur Folge hatte. Als Pausanias die Kult- und Wettkampfstätte besuchte, war der Tempel gerade baufällig und ohne Kultbild.³²³ Dies deckt sich insofern mit dem archäologischen Befund, als die korinthischen Säulen im Inneren der Cella längere Zeit der Witterung ausgesetzt waren.³²⁴ Trotz dieser ausgedehnten Phase der Baufälligkeit scheint der Kult fortgesetzt worden zu sein, da Pausanias explizit erwähnt, die für das Heiligtum zuständigen Argiver opferten dem Zeus und stellten die Priesterschaft.

Spätestens gegen Ende des vierten Jahrhunderts, möglicherweise sogar schon früher, endeten die Opfer an Zeus. Im benachbarten Argos wurden gegen Ende des vierten Jahrhunderts mehrere Bauten zerstört, vermutlich infolge einer Eroberung und Plünderung durch die Westgoten im Jahr 396.³²⁵ Wie lange Nemea Austragungsort überregionaler Wettkämpfe war und ob die Agone über das Ende des Zeuskults hinaus fort dauerten, ist nicht sicher zu bestimmen.³²⁶ Im Vergleich zu den Pythien, Olympien und Isthmien scheinen die Nemeen an Bedeutung verloren zu haben: So nennt Libanios in einer Rede an Kaiser Julian zwar Delphi, Pisa (Elis), Korinth und Athen als Orte

bedeutender Wettkämpfe, lässt aber Nemea unerwähnt.³²⁷ Auch Themistios vergisst diesen Ort, wenn er die Stätten bedeutender panhellenischer Spiele aufzählt: Olympia, Isthmia und Delphi.³²⁸ Dies könnte man als Indiz werten, dass die Wettkämpfe in Nemea vergleichsweise früh, vielleicht schon gegen Ende des vierten Jahrhunderts, zum Erliegen kamen.³²⁹

Noch im fünften Jahrhundert wandelte sich die Funktion des Stadiums, nutzte man es als Anbaufläche.³³⁰ Das Heiligtum wurde zum Zentrum einer landwirtschaftlichen Domäne mit einer Siedlung, die eine bescheidene Blüte in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts hatte.³³¹ Von dieser Siedlung zeugt neben Resten von Wohnbebauung und hundert Gräbern innerhalb des einstigen Temenos auch eine einfache dreischiffige Basilika mit Baptisterium, die im sechsten Jahrhundert über den verfallenen Räumen des Xenons errichtet wurde.³³² Dabei verwendete man als Baumaterial Werkstücke älterer Bauten wieder, die ihre (kultische) Funktion verloren hatten, und Inschriftenbasen von Statuen, die längst entwendet oder eingeschmolzen waren. Auch Werkblöcke des Zeustempels fanden sich in der Basilika wiederverwendet.³³³ Offenbar hatte man im sechsten Jahrhundert den Tempel abgetragen, um Baumaterial zu gewinnen. Zu dieser Zeit, vielleicht auch etwas später, riss man in Nemea die Säulen des Zeustempels um, um an die Bronzedübel zwischen den Säulentrommeln zu gelangen. Die Sturzlage der Säulen des Tempels, die alle nach außen fielen, kann nicht die Folge eines Erdbebens sein, wie lange angenommen wurde, sondern resultiert aus intentioneller Zerstörung.³³⁴ Diese hatte aber keinen religiösen Hintergrund, sondern war auf die Gewinnung von Baumaterial und Metall ausgerichtet. Die Besiedlung des einstigen Heiligtums endete noch vor der Wende zum siebten

322 Pétridis 1997, 688–695. Bischof von Delphi: Laurent 1899, 272–275. 323 Pausanias II 15, 2–3. 324 Miller 1986, 262–263; Miller 1990, 130. 325 Oikonomou-Laniado 2003, 77. 326 Zu Nemea in der Spätantike s. Gutsfeld – Lehmann 2005; Lehmann 2007, 65–66; Kähler 2008, 133–144; Remijsen 2015, 57–59. 327 Libanios, or. 14, 69. 328 Themistios, or. 15 (185D). 329 Remijsen 2015, 58. 330 Miller 2001, 124–129. 331 Landwirtschaftliche Nutzung: Miller 1990, 92. Der Schwerpunkt des numismatischen Befunds liegt in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts: Miller 1990, 93–94. 332 Wohnbebauung: Miller 1990, 90–92. Gräber: Miller 1990, 93. Kirche: Miller 1981, 57; Miller 1990, 78–96. 333 Miller 1986, 262. 334 Miller 1986; Miller 1990, 131; Völling 2018, 9.

Jahrhundert, vermutlich infolge der slawischen Invasionen gegen Ende des Jahrhunderts.³³⁵

Auch das Poseidonheiligtum von Isthmia scheint bereits im dritten Jahrhundert seine kulturelle Bedeutung eingebüßt zu haben.³³⁶ Das Spektrum der Keramikfunde um den Tempel lässt vermuten, dass der Tempel schon vor der Mitte des dritten Jahrhunderts außer Betrieb war oder der Kultbetrieb nur sehr eingeschränkt ausgeübt wurde.³³⁷ Andererseits erwähnt Libanios, ein korinthischer Aristokrat namens Menander habe sich »zum Isthmus« begeben, um dort an den Mysterien teilzunehmen, was eine wie auch immer geartete Kultkontinuität bis ins vierte Jahrhundert nahelegt.³³⁸ Auch Himerios erwähnt an einer Stelle die ungebrochene Verehrung des Poseidon in Isthmia.³³⁹ Hierfür spricht auch eine vermutlich aus dem vierten Jahrhundert stammende beschriebene Bleitafel, auf der vier Wettläufer verflucht werden.³⁴⁰ Die Wettkämpfe scheinen sich noch länger großer Beliebtheit erfreut zu haben.³⁴¹ Wie es scheint, hielt man das Stadion bis ins fünfte Jahrhundert intakt, was vermuten lässt, dass der sportliche Teil der Isthmien den kultischen Teil überlebt hatte.³⁴² Ein Hortfund aus dem Bereich des Heiligtums enthielt knapp hundert Münzen, deren jüngste 393 geprägt wurde, sowie einige Stücke kleinfiguriger Plastik. Möglicherweise wurde er vergraben, als sich die Westgoten 395 Korinth näherten.³⁴³ Hinweise auf Zerstörungen oder Plünderungen aus dieser Zeit fehlen; das Areal scheint weiterhin genutzt worden

zu sein: Die römische Therme nördlich des Tempels war vermutlich bis ins frühe fünfte Jahrhundert in Betrieb.³⁴⁴

Auch wenn der Poseidontempel zu dieser Zeit keine religiöse Funktion mehr hatte, so erachtete man ihn doch als schützenswert: Die Hexamilionmauer, die zu Beginn des fünften Jahrhunderts quer über die isthmische Landenge gezogen wurde, um Korinth und die Peloponnes zu schützen, verlief unmittelbar nördlich des Heiligtums und bezog es in den geschützten Bereich ein. Die Mauer wurde bezeichnenderweise nicht aus Spolien des Tempels errichtet, den man offenbar bewusst bewahrte und auch nie christianisierte.³⁴⁵ Dies änderte sich erst im sechsten Jahrhundert, als man den Tempel demontierte, um Baumaterial für die Errichtung einer Festungsanlage zu gewinnen, die an die ältere Hexamilionmauer anschloss.³⁴⁶ Die Spolisierung hatte somit keinen religiösen Hintergrund, sondern erfolgte aus rein pragmatischen Gründen. Im sechsten Jahrhundert endet auch der keramologische Befund innerhalb des Poseidonheiligtums, der von einer bescheidenen, agrarisch geprägten Siedlung zeugt.³⁴⁷

Die spätantike Entwicklung dieser panhellenischen Heiligtümer verlief weitgehend parallel:³⁴⁸ Die Kulte waren im Laufe des vierten Jahrhunderts erloschen, die traditionsreichen überregionalen Spiele, die ein letztes Mal in einem Brief Kaiser Julians erwähnt werden, mochten noch ein wenig fortgedauert haben.³⁴⁹ In den Heiligtümern etab-

335 Miller 1990, 94–95. Münzhortfund aus dem Tunnel des Stadions (Schlussmünze 576/7): Miller 2001, 134–138. 336 Zu Isthmia in der Spätantike s. Kardulias 1995, 49–53; Kardulias 2005, 1–6 u. 38–40; Lehmann 2007a, 67–68; Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007, 231–232; Gutsfeld – Lehmann 2008, 192–195; Kähler 2008, 117–132; Rife 2012, 117–134; Remijsen 2015, 56–57. 337 Gebhard – Hemans – Hayes 1998, 446; Kähler 2008, 120–125. 338 Libanios, or. 14, 7. Rothaus 2000, 84–86; Gregory 2010, 450–451. 339 Himerios, or. 47, 10 = p. 193_{82–84} Colonna. 340 Jordan 1994, 116–125 Nr. 5; Tremel 2004, 102 Nr. 8. 341 Lehmann 2007a, 67–68; Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007, 231–232; Gutsfeld – Lehmann 2008, 192–195. 342 Gutsfeld – Lehmann 2008, 192–193. 343 Beaton – Clement 1976; Kähler 2008, 128. Timothy E. Gregory zieht auch antipagane Maßnahmen als Anlass für das Vergraben des Hortfonds in Betracht, da die mit den Münzen gefundenen Skulpturen überwiegend heidnische Götter darstellen: Gregory 2010, 458–459. 344 Gregory 1993b, 149; Gregory 1995, 303; Rothaus 2000, 144–146; Gregory 2010, 456–457. 345 Lehmann 2007a, 67; Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007, 231; Gutsfeld – Lehmann 2008, 194–195. 346 Broneer 1971, 2. Zur Festungsanlage des sechsten Jahrhunderts: Kardulias 1993; Kardulias 1995; Kardulias 2005. Neben dem Tempel wurden auch der Tempel des Palaimon, die Stoai, und das Theater systematisch abgebaut: Broneer 1976, 418; Gregory 1993a, 139–140; Kardulias 1995, 49–51; Rife 2012, 121. 347 Gregory 1993b; Gregory 2010, 451–452 u. 471–473; Rife 2012, 125–129 u. 135–143. 348 Vgl. auch Kähler 2008, 239–247. 349 Julian, ep. 198 p. 408B: »Denn es gibt, wie wir wissen, vier sehr bedeutende und berühmte Spiele in Griechenland. Die Eleer feiern die Olympischen Spiele, die Delphier die Pythien, die Korinther die Isthmien und die Argiver die Nemeen.« Zur umstrittenen Autorschaft dieses Briefes s. Remijsen 2015, 52–54.

lierten sich agrarisch geprägte Siedlungen, die auch über Kirchen verfügten. Lange scheint man sich noch der Tempel als geschichtsträchtige und identitätsstiftende Monumente bewusst gewesen zu sein: Man renovierte sie zwar nicht, unterließ aber zunächst noch ihre intentionelle Zerstörung.³⁵⁰ Erst im sechsten Jahrhundert war der Wunsch nach Konservierung so weit zurückgegangen, dass man alte Tempel abbrechen konnte, um Baumaterial und Metall zu gewinnen.

III.3. Die Altis in der Spätantike

Lässt sich eine ähnliche Vorgehensweise auch in Olympia beobachten? Wurde auch hier in der Spätantike auf einen Erhalt des traditionsreichen Erscheinungsbilds Wert gelegt?³⁵¹

Lange galt der Herulereinfall des Jahres 267/68 als Zäsur des Städtewesens in Attika und auf der Peloponnes: Man hat hastig errichtete Spolienmauern gerne mit diesem Ereignis in Verbindung gebracht und vermutet, die einzelnen Städte und Siedlungen hätten sich so auf Angriffe vorbereitet. Jüngere Forschungen konnten hingegen zeigen, dass diesem Ereignis in den Städten Südgriechenlands keine signifikanten Zerstörungen zuzuweisen sind und keine der sogenannten Heruler-Mauern mit den Streifzügen der Heruler zu tun hat.³⁵² Das trifft auch für Olympia zu, das, im Westen der Peloponnes gelegen, vermutlich nicht von den Herulern heimgesucht wurde. Die spätantike Befestigungsmauer, die den Bereich zwischen Zeustempel und Südhalle einschließt, kann nicht im dritten Jahrhundert entstanden sein, sondern wird, wie Martin Miller gezeigt hat, frühestens im fünften Jahrhundert als Fluchtburg angelegt worden sein.³⁵³

Kultbetrieb und Wettspiele dauerten in der Altis bis ins vierte Jahrhundert fort. Kurz vor 300 verursachte ein Erdbeben Schäden an mehreren Bauten. Dabei wurde offenbar das Dach des Zeustempels in Mitleidenschaft gezogen:³⁵⁴ Man musste den Dachrand mitsamt den Löwenkopfspeiern erneuern, wobei offenbar eine auswärtige Bildhauerwerkstatt beauftragt wurde (Abb. 20).³⁵⁵ Vielleicht geschah dies auf Veranlassung von Licinius, der von 311 bis 324 Herrscher im Ostreich war und dem als Tetrarch eine besondere Verehrung für Jupiter / Zeus unterstellt werden kann. Goldene Gedenkmünzen, die 317/18 und 321/22 geprägt wurden und auf den Rückseiten den thronenden bärtigen Gott mit Langzepter und geflügelter Nike zeigen, könnten aus Anlass dieser Instandsetzung geprägt worden sein (Abb. 21).³⁵⁶ Auch das Heraion scheint zu dieser Zeit restauriert worden zu sein, indem man die Cella wiedererrichtete und eindeckte.³⁵⁷ Etwa um dieselbe Zeit, im späten dritten oder frühen vierten Jahrhundert wurde im Südwesten der Altis die sogenannte Leonidaiontherme errichtet.³⁵⁸ Im Heiligtum scheint zu dieser Zeit noch Hochbetrieb geherrscht zu haben.

Verschiedene Indizien belegen eine bewusste Instandhaltung des Heiligtums und seiner Ausstattung:³⁵⁹ Die Basen südlich des Ptolemäermomuments stammen vermutlich aus der Zeit nach der Wende zum vierten Jahrhundert.³⁶⁰ Etwa zur selben Zeit wurde die Mummiusbasis versetzt und auf spolisierten Triglyphenblöcken der Echohalle errichtet.³⁶¹ Aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts stammen auch drei der Halbrundbasen östlich des Zeustempels³⁶² und der in der Achse des Zeustempels vor der Echohalle errichtete steinerne Altar.³⁶³ Trotz Schäden an der Bausubstanz hielt man am Kultbetrieb fest.

350 Vgl. Spieser 1976, bes. 314–320; Foschia 2000, bes. 433–434. Delphi: Déroche 1989, 2721. 351 Zu Olympia in der Spätantike s. Moutzali 1994; Völling 2001; Brown 2006, 314–318; Kähler 2008, 65–98; Gutsfeld – Lehmann 2013a; Gutsfeld – Lehmann 2013b; Völling 2018. 352 Miller 2018, 136–138. Zu den Auswirkungen der Einfälle der Heruler in Achaia s. Avraméa 1997, 53–54; Eliopoulos 2006; Lehmann 2007b, bes. 50–51; Miller 2018, 135–138. 353 S. u. S. 72–80. 354 Mallwitz 1972, 113–114. 355 Willemssen 1959, 115–120 u. 123–124. 356 Lapatin 2011, 87–88; Völling 2018, 3–4. Nicomedia: RIC VII, 602 Nr. 20 u. 607 Nr. 42. Antiochia: RIC VII, 681 Nr. 32–33. RIC VII, 605–607 Nr. 37, 41 u. 42 (Nicomedia); 681 Nr. 31–33 (Antiochia). 357 Dörpfeld 1892b, 36; Mallwitz 1972, 114–115 u. 148–149. 358 S. u. S. 70–71. 359 Vgl. Miller 2018, 133. 360 Mallwitz 1972, 115–116. 361 Purgold 1892, 159–160 Nr. 19; Mallwitz 1981, 13. 362 Mallwitz 1981, 13. 363 Dörpfeld – Borrmann 1892; 164 Nr. 10; Mallwitz 1988, 43.



Abb. 20: Möglicherweise wurde dieser Löwenkopfwasserspeier unter Licinius (308–324) gefertigt, als man das Dach des Zeustempels instand setzte (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung).



Abb. 21: Dieser Aureus könnte unter Licinius (308–324) aus Anlass der Restaurierung des Tempels von Olympia geprägt worden sein. Er zeigt auf dem Revers den thronenden Zeus im Schema des von Phidias gestalteten Tempelbilds (Privatbesitz).

Festversammlung und Wettkämpfe fanden im Vierjahresturnus bis ins späte vierte Jahrhundert statt.³⁶⁴ Von der Steuerfreiheit der panhellenischen Wettkampfstätten Delphi und Olympia (mit Elis), die unter Kaiser Julian bestätigt wurde, war bereits die Rede.³⁶⁵ Eine spätantike Bronzetafel mit Siegerinschriften nennt als Sieger des Faustkampfes der Knaben während der 291. Olympiade im Jahr 385 einen gewissen Aurelios Zopyros aus Athen.³⁶⁶ Vielleicht kann man eine Passage in Claudians Panegyrikus auf den Konsul Flavius Manlius Theodorus als Beleg für ein Fortdauern der Wettkämpfe bis zum Ende des vierten Jahrhunderts werten: Dort gibt der Dichter seiner Hoffnung Ausdruck, die Sieger der Olympien und Isthmien mögen aus Anlaß des Antritts des Konsulats im Jahr 399 nach Rom kommen.³⁶⁷ Ob das im Jahr 391 erlassene Verbot von heidnischen Opferhandlungen auch das Ende des Kults und der Wettkämpfe bedeutete, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.³⁶⁸ Zwar bemerkt Kedrenos, die olympische Festversammlung (Ὀλυμπιάδων πανήγυρις) habe unter Theodosius I. (378–395) ihr Ende gefunden,³⁶⁹ doch soll einer anderen, eher unsicheren Überlieferung zufolge die olympische Festversammlung bis in die Zeit Theodosius' II. (408–450) fortgedauert haben, als der Zeustempel abbrannte. So heißt es in einem Scholion zu Lukian: »Und er (sc. der Wettkampf) bestand fort von der Zeit der jüdischen Richter bis zu Theodosius dem Jüngeren; denn nachdem der Tempel in Olympia den Flammen zum Opfer gefallen war, verschwand auch die Festversammlung (πανήγυρις) der Eleer.«³⁷⁰ Man hat diese Überlieferung spekulativ mit dem Edikt

Theodosius' II. des Jahres 426 oder 435 in Verbindung gebracht, das die heidnische Opferpraxis unter Strafe stellte.³⁷¹ Die Glaubwürdigkeit dieser Passage steht dahin, da es kaum Hinweise für eine Brandzerstörung des Olympischen Tempels gibt: Nur im Osten der Cella, am mutmaßlichen Ort der Treppen, die auf die Empore führten, fand man lokale Brandspuren.³⁷² Wie problematisch es ist, von den spätantiken Edikten auf die verschiedenen Realitäten vor Ort zu schließen, wurde bereits erwähnt.³⁷³ Sie beantworten Anfragen von hohen Beamten zu spezifischen Problemen an verschiedenen Orten und leiten keinesfalls eine strikte reichsweite Umsetzung der kaiserlichen Erlasse ein.³⁷⁴ Als wahrscheinlichstes Szenario bleibt eine Aufgabe des Kults im späten vierten oder frühen fünften Jahrhundert. Weder war der Bedarf nach Opferhandlungen zu dieser Zeit sehr groß, noch war die Stadt Elis in der Spätantike in der Lage, den Betrieb des Heiligtums zu gewährleisten.³⁷⁵ Die sportlichen Wettbewerbe könnten, wie dies auch bei anderen panhellenischen Heiligtümern zu vermuten ist, noch eine Weile weitergelaufen sein, wie Kleinfunde im Bereich des Stadions nahelegen.³⁷⁶

Im Lauf des fünften Jahrhunderts etablierte sich im ehemals heiligen Bezirk und in der unmittelbaren Umgebung einer Siedlung. Ältere Bauten verloren ihre ursprüngliche Funktion und wurden anderweitig genutzt:³⁷⁷ In die Leonidaiontherme wurde eine Kelteranlage eingebaut; im Leonidaion nisteten sich Handwerksbetriebe ein; die in der Kaiserzeit wiedererrichtete sogenannte Werkstatt des Phidias wurde in eine Kirche um-

364 Remijsen 2015, 38–51. Zum Heiligtum von Olympia in der Spätantike allg. s. Gutsfeld – Lehmann 2003, 147–153; Lehmann – Gutsfeld 2013b; Völling 2018, 3–6. 365 S. o. S. 65. 366 SEG 45, 1995, 101 Nr. 412. Ebert 1994; Ebert 1997; Ebert 1998; Sinn 2000; Wallner 2008, Remijsen 2015, 44–47. 367 Claudian, Panegyricus de consulatu Flavii Manlii Theodori 288–290. Remijsen 2015, 49. 368 Cod. Theod. XVI 10, 10. 369 Kedrenos, hist. I, p. 573_{1–4} Bekker. Zur Problematik dieser Passage s. Fagnoli 2003, 123–129; Remijsen 2015, 48–49. 370 Scholion zu Lukian, rhetorum praeceptor 9, ed. Hugo Rabe, *Scholia in Lucianum*, 1906, 175₂₅–176₆ u. 178_{1–7}. Drees 1967, 190; Remijsen 2015, 49. 371 Cod. Theod. XVI 7, 7 (426) oder XVI 10, 25 (435). Fagnoli 2003, 131–133; Remijsen 2015, 49. 372 Curtius – Adler – Hirschfeld 1876, 12; Dörpfeld 1892a, 16; Völling 2018, 5. Anders Weil 1877, 155 Anm. 1. 373 S. o. S. 55. 374 Cod. Theod. XVI 7, 7, beantwortet eine Anfrage des *praefectus praetorio Italiae*, Anicius Auchenius Bassus, Cod. Theod. XVI 10, 25, eine Anfrage des *praefectus praetorio orientis*, Anthemius Isidorus. Olympia fiel unter die Praefektur Illyricum. 375 Zu Elis in der Spätantike s. Lambropoulou 1991, 286–287; Lambropoulou 2000, 99; Zoumbaki 2001, 53; Zoumbaki 2008, bes. 128–130; Eliopoulos 2016, 2207–2215. 376 Völling 1996, 145 mit Anm. 3. 377 Miller 2018, 133–134.

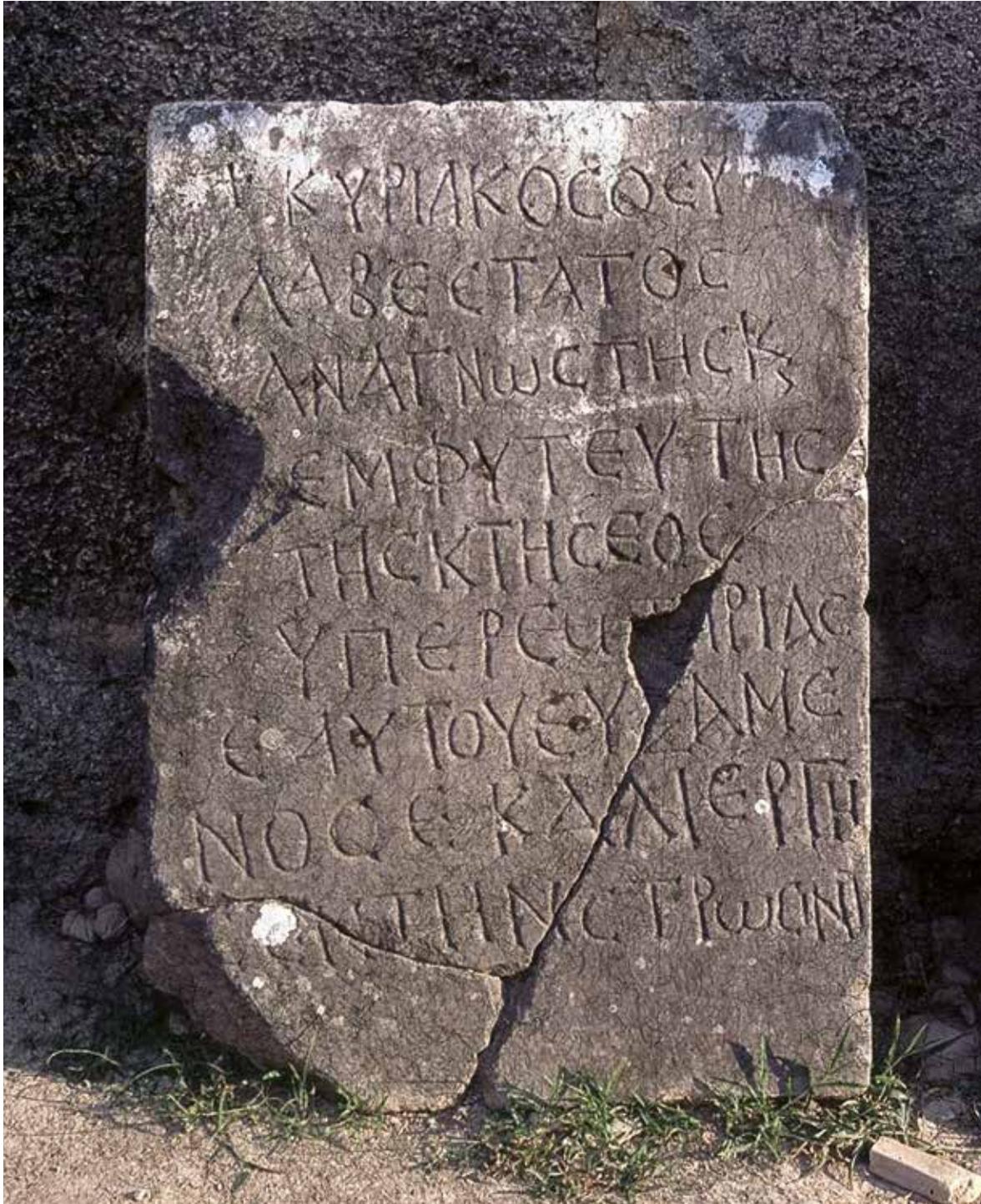


Abb. 22: Der Lektor Kyriakos, der den Bodenbelag der Kirche von Olympia stiftete, war laut Ausweis dieser Inschrift auch »Pächter des Besitzes« – offenbar einer Liegenschaft in unmittelbarer Nähe der Altis oder vielleicht sogar der Altis selbst? Als man die Inschrift anfertigte, was wohl kaum vor der Mitte des fünften Jahrhunderts der Fall war, war Olympia eine landwirtschaftlich geprägte Siedlung.

gewandelt.³⁷⁸ Funktionslose oder ruinöse Bauten wurden abgetragen, um Baumaterial für die wenigen spätantiken Neubauten zu gewinnen.³⁷⁹ Den agrarischen Charakter dieser Siedlung bestätigen nicht nur entsprechende Kleinfunde, sondern auch ein epigraphischer Befund aus der Kirche: Dort wird ein gewisser Kyriakos in einer Stifterinschrift als ἀναγνώστης κ(αί) ἐμφυτευτῆς τῆς κτήσεος bezeichnet, also als »Lektor und Pächter des Besitzes« (Abb. 22).³⁸⁰ Emphyteuten übernahmen kaiserlichen, städtischen oder privaten Grundbesitz, um ihn gegen eine Pacht zu bewirtschaften. Seit dem fünften Jahrhundert gab es auch kirchliche Domänen, die verpachtet wurden.³⁸¹ In der Inschrift wird nicht spezifiziert, welches Gut gemeint war, welcher Art diese κτήσις war, kaiserlich, kirchlich oder privat. Offenbar lag dies nahe und musste dem Leser nicht erläutert werden. Da sich die Inschrift als Bodenplatte in der Kirche befand, handelte es sich vermutlich um ein kirchliches Gut, vielleicht sogar eine Besitzung der Kirche von Olympia.³⁸² Es dürfte nahe der Altis gelegen haben, vielleicht sogar Teile der Altis miteingeschlossen haben.³⁸³ Offenbar hatten in der agrarisch geprägten Siedlung von Olympia lokale Kirchenfunktionäre das Sagen. Ob dieser Erbpächter, wie vermutet wurde, für die tiefgreifenden Transformationen des Heiligtums im fünften Jahrhundert verantwortlich war, ist nicht bewiesen.³⁸⁴

Eine dieser tiefgreifenden Transformationen stellt die Errichtung einer Festung in der Altis dar (Abb. 23 u. 24). Für deren Errichtung verwendete man zahlreiche Spolien älterer Bauten und Inschriftenbasen, verschonte jedoch den Zeustempel, der in das Festungswerk integriert wurde.³⁸⁵ Eigentlich wäre der benachbarte Kronoshügel ein wesentlich besserer Ort für eine Festung gewesen, da man dort das Umland überblicken und kontrollieren konnte.³⁸⁶ Dass man sie in der Altis errichtete, mag unter anderem den praktischen Grund gehabt haben, dass man das Baumaterial nicht weit zu transportieren hatte. Die Festungsmauer bildete ein Trapez von 124m bzw. 113m Länge in Nordsüdrichtung und 101,5m und 78m Breite in Westostrichtung.³⁸⁷ Sie umschloss im Norden den Zeustempel und den Bereich östlich davor und zog sich bis zur Südhalle hin, die ebenfalls in das Bollwerk miteinbezogen wurde. Hierfür bediente man sich des Baumaterials verschiedenster Bauten der Altis, die hierdurch zerstört, mindestens aber stark beschädigt wurden, unter anderem des Pelopion-Tors, des Metroons, mehrerer Schatzhäuser, darunter die von Gela, Megara und Selinunt, der Echohalle, des Bouleuterions, des Leonidaions und des benachbarten Gästehauses.³⁸⁸ Nicht nur die Bausubstanz der Altis hatte infolge des Festungsbaus dramatisch gelitten, auch der Statuens Schmuck wurde, sofern er aus Bronze bestand, fast vollständig demontiert. Doch hatte man die zahllosen Weihegeschenke nicht

378 Leonidaiontherme: Sinn – Ladstätter – Martin – Völling 1994, 241–247; Sinn – Ladstätter – Martin – Völling 1995, 169–174. Kirche in der Werkstatt des Phidias: Bauer – Oepen – Papanastasis o. J. 379 Gutsfeld – Lehmann 2013a, 10–12; Gutsfeld – Lehmann 2013b. 380 Kleinfunde: Völling 2002. Inschrift: Adler 1892, 101–102; Dittenberger – Purgold 1896, 671–672 Nr. 656; Bauer – Oepen – Papanastasis o. J., 61; Lambropoulou 2013, 793: Κυριακὸς ὁ εὐλαβέστατος | ἀναγνώστης κ(αί) | ἐμφυτευτῆς | τῆς κτήσεος | ὑπὲρ σωτηρίας | αὐτοῦ εὐξάμε|νος ἐκαλ(λ)ιέργη|σεν τὴν στρώσιν†. Übersetzung: »Der überaus fromme Lektor und Pächter des Besitzes Kyriakos hat um seine Erlösung bittend die Pflasterung (sc. der Kirche) schön gemacht.« 381 Novelle 7 des Jahres 535. Leclercq 1921, 2767–2768; Simon 1982; Kaplan 1992, 193–169; Bauer – Oepen – Papanastasis o. J., 61–63; Lambropoulou 2013, 798–803. 382 Adler 1892, 101. Der von Panagiotis Velissariou (Velissariou 1980, 164–165) zitierte Kanon der Synode von Chalkedon (Schwartz 1933, 15820–1599) aus dem Jahr 451, der Mönchen und Klerikern (οἱ ἐν τῷ κλήρῳ) jeden Ranges die Pacht von Ländereien und fremden Vermögens sowie allgemein die Führung und Verwaltung weltlicher Angelegenheiten verbietet, betraf sicherlich nicht dieses innerkirchliche Abhängigkeitsverhältnis, sondern profane, weltliche Tätigkeiten, etwa Lohnarbeit auf fremden Gütern, wie sie auch ausdrücklich genannt werden. Dass sich diese Regelung auch gegen das Bestellen kirchlicher Güter richtete, ist eher unwahrscheinlich: vgl. auch Lambropoulou 2013, 802–803. 383 Versuch einer Identifikation des Guts mit einem Gebiet am Ort des alten Pisa bei Lambropoulou 2013, 806–813. 384 So etwa Gutsfeld – Lehmann 2013b. 385 Völling 2018, 121–125; Miller 2018, 130–131. 386 Völling 2018, 120; Miller 2018, 138. 387 Völling 2018, 119–120; Miller 2018, 130. 388 Völling 2018, 122–125.

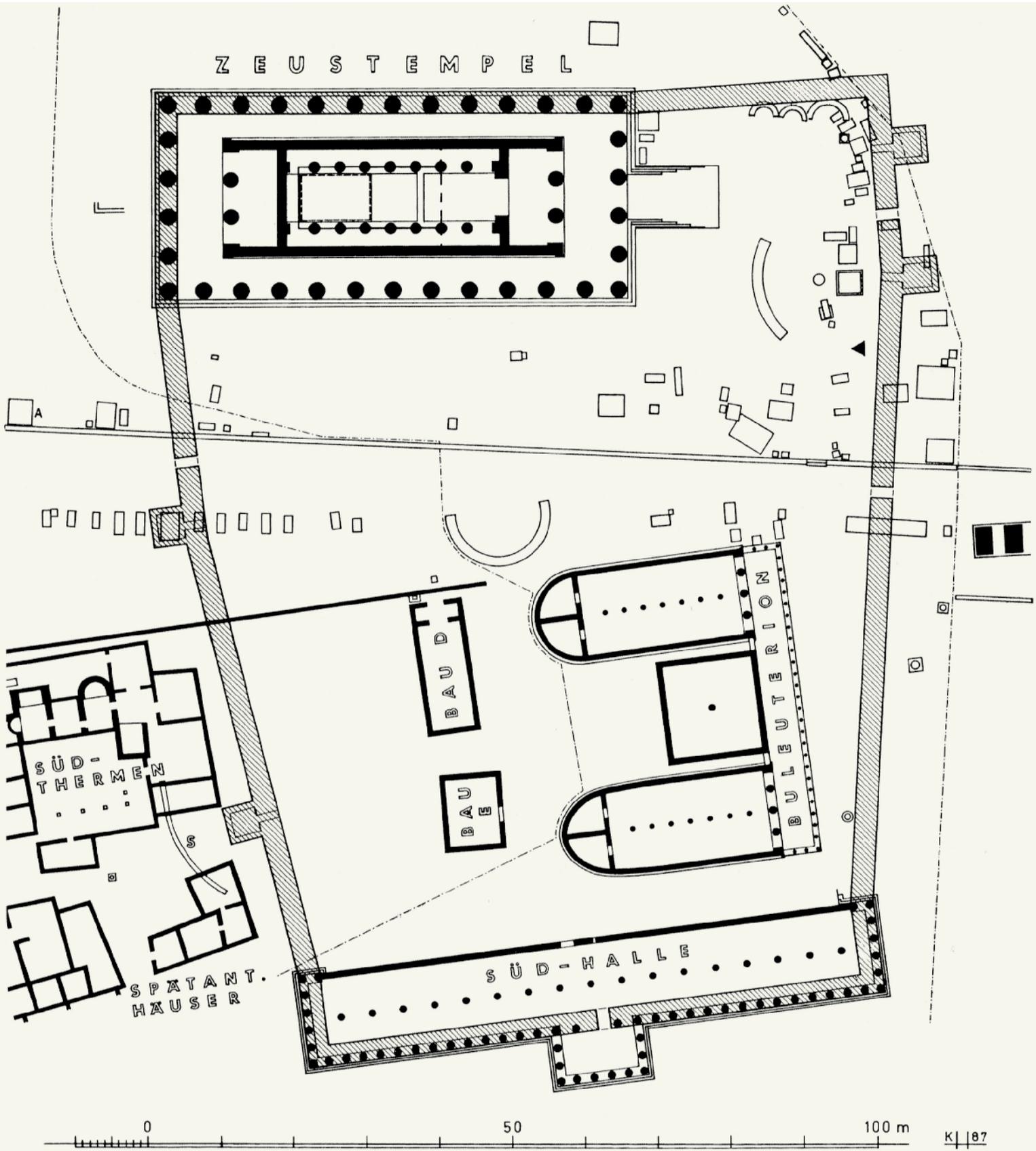


Abb. 23: Zahllose Spolien dienten als Baumaterial für eine Festung, die offenbar angesichts einer drohenden Gefahr eilig errichtet wurde: Ostflanke der inzwischen fast vollständig zerstörten spätantiken Befestigung von Olympia (Zustand im Jahr 1896).

fortgeschafft, um sie anderenorts auszustellen; vielmehr wurden sie in kürzester Zeit zerkleinert und zu Bronzeschrott verarbeitet, der eingeschmolzen werden konnte (Abb. 25). Hiervon zeugen,

wie Peter C. Bol erkannte, tausende von Bronzesplittern, die man in den oberen Fundschichten im Bereich der Altis fand.³⁸⁹ Sie konzentrieren sich um den Zeustempel – entweder weil hier die

³⁸⁹ Bol 1978, 3; Mallwitz 1988, 42; Gutsfeld – Lehmann 2013b, 93–94.



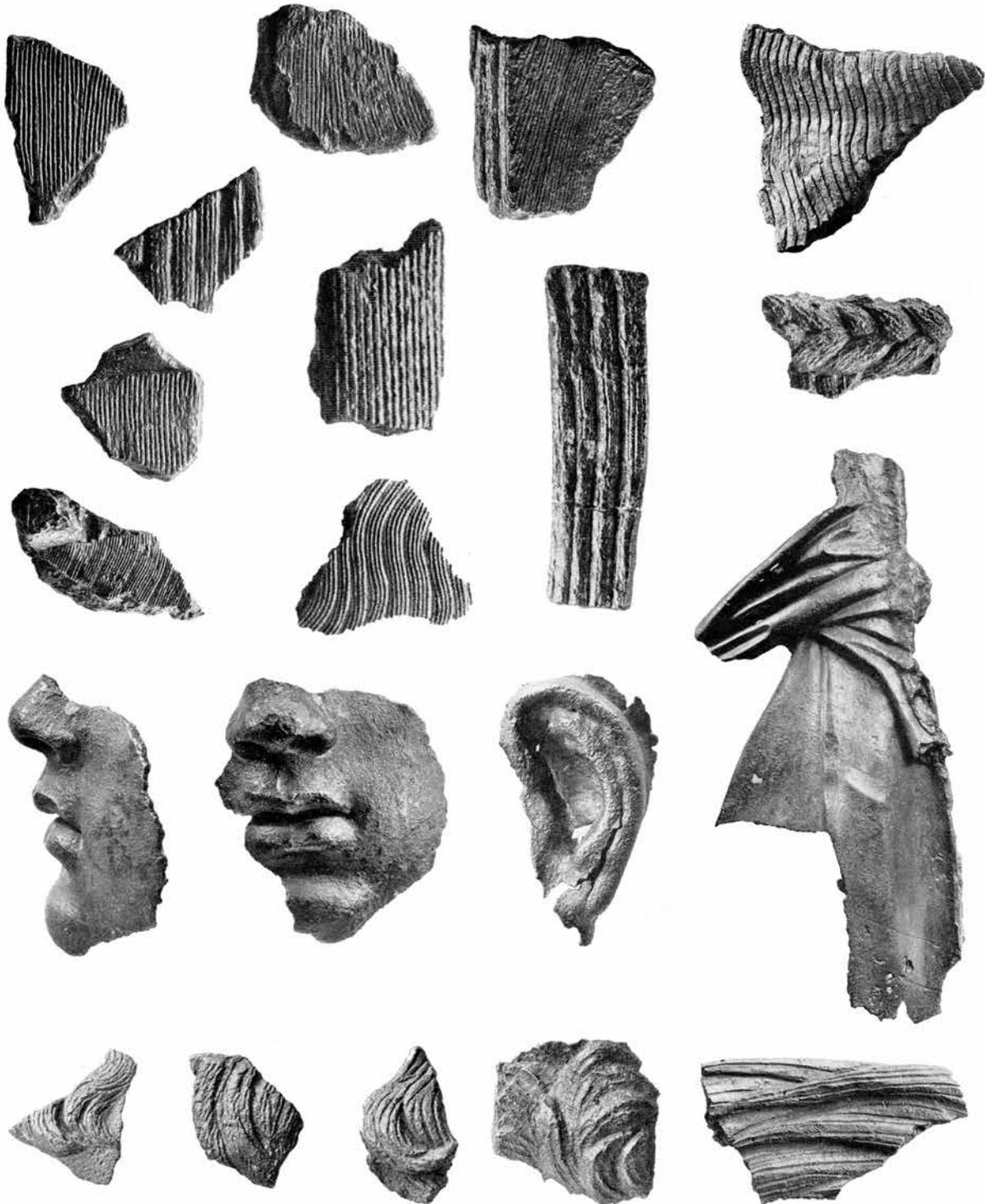


Abb. 25: So endeten die meisten Bronzestatuen Olympias. Sie wurden nicht als begehrte Kunstwerke abtransportiert, sondern vor Ort zerkleinert, um den Bronzeschrott zu veräußern oder einzuschmelzen.

Abb. 24: Die spätantike Befestigungsanlage von Olympia wurde mitten in der Altis errichtet und schloss den Zeustempel mit ein. Wollte man gar den größten Schatz, das goldelfenbeinerne Zeusbild, vor Plünderungen schützen?

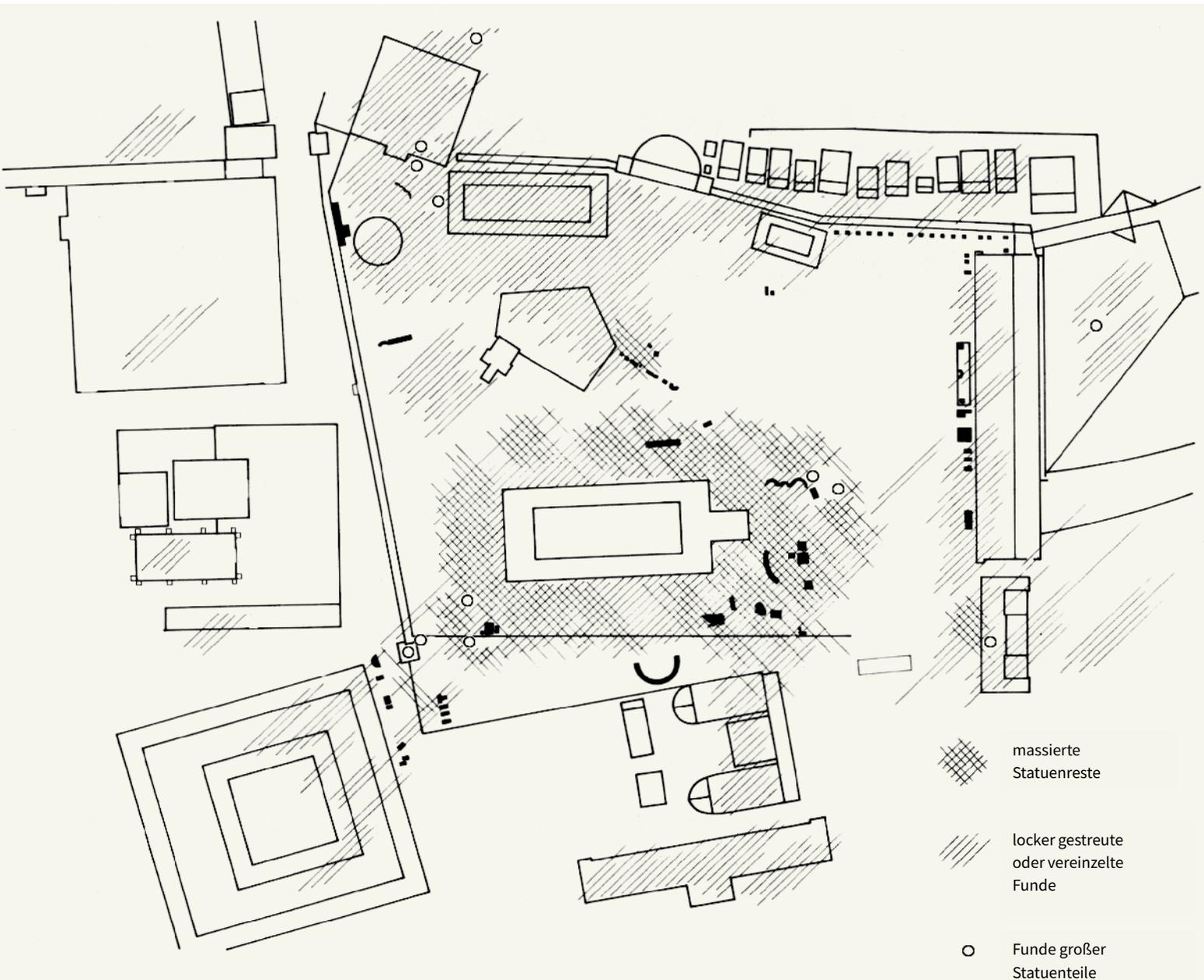


Abb. 26: Karte der Altis mit Markierung der Auffindungsorte von Fragmenten und Splittern von Bronzestatuen (Peter C. Bol). Wenn auch die Zerkleinerung der Bronzestatuen dem Bau der spätantiken Festung vorausging, so könnte es sich um eine kombinierte Maßnahme handeln, da viele der obsoleten Statuenbasen als Baumaterial wiederverwendet wurden.

meisten Bronzewarderke standen oder weil hier die Verarbeitung stattfand (Abb. 26). Dieses großangelegte Zerstörungswerk muss unmittelbar vor der Anlage der Festungsmauer stattgefunden haben, da die Verteilung der Bronzesplitter in der Altis und um den Zeustempel eine bereits erfolgte

Errichtung des Bollwerks nicht erkennen lässt.³⁹⁰ Zudem wurden in der Festungsmauer zahlreiche Basen eben jener recycelten Bronzestatuen gefunden: Offenbar wurden sie, da ihre Funktion verloren hatten, umgehend als Baumaterial wiederverwendet.³⁹¹

Wer war für diese Maßnahme verantwortlich? Fremde Plünderer, die die wertvolle Bronze transportfähig machten? Die lokale Bevölkerung, die aus unbekanntem Gründen einen plötzlichen Bedarf an Bronze hatte? Oder vor einer drohenden Plünderung das Edelmetall in Sicherheit brachte? Bezeichnenderweise entgingen einige Bronzestatuen der Zerstörung, traf man eine kleine Auswahl von Statuen, die man vor dem Schicksal der Zerkleinerung bewahrte. Dafür sprechen zwei Indizien: Unter dem Bronzeschrott fanden sich nur wenige Fragmente von Statuen der klassischen Zeit; die meisten stammen von solchen aus römischer Zeit, was für ein bewusstes Konservieren älterer Statuen spricht.³⁹² Zudem lassen sich noch heute zwischen den Interkolumnien der südlichen Ringhalle des Zeustempels Standspuren von insgesamt siebenundzwanzig Bronzestatuen beobachten, die dort ohne Sockel oder Plinthe direkt auf dem Stylobat aufgerichtet wurden (Abb. 27 u. 28).³⁹³ Da diese Zapflöcher nur an der Südseite des Zeustempels begegnen, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass zum Zeitpunkt der Neuaufstellung der Statuen der Zeustempel bereits in die Festungsmauer integriert war. Bol zufolge spiegeln sich in den Vertiefungen Standmotive von Statuen klassischer Zeit.³⁹⁴ Hatte man also die in den damaligen Augen wertvollsten Statuen bewusst vor der Verarbeitung zu Bronzeschrott bewahrt und sie innerhalb des geschützten Areals inszeniert?³⁹⁵ Wenn dem so war, dann wäre die Statuenzerkleinerung wohl eher als eine Maßnahme der lokalen Bevölkerung zu verstehen, um das wertvolle Bronzematerial vor feindlichem Zugriff zu schützen, zugleich aber einen ausgewählten Rest der geschichtsträchtigen Weihgeschenke als letzten Abglanz des einstmaligen panhellenischen

Heiligtums innerhalb des Festungswerks der Altis zu präsentieren.³⁹⁶ Andererseits lässt sich die spätantike Datierung dieser sekundären Statuenaufstellung nicht sicher belegen.³⁹⁷ Daphni Doepner hat jüngst schlüssig argumentiert, dass es sich zwar um Statuen der klassischen Zeit handelte, die in der späteren Kaiserzeit nach und nach aufgestellt wurden, jedoch nicht angesichts einer drohenden Gefahr innerhalb der spätantiken Befestigung, sondern als das Heiligtum noch kultisch genutzt wurde.³⁹⁸ Da ähnliche Standspuren auch an der Ostfront des Heratempels zu beobachten sind, ist die Neuaufstellung nicht als Schutzmaßnahme zu verstehen, da dieser Tempel, anders als der Zeustempel, außerhalb der spätantiken Festung gelegen war. Sie vermutet aufgrund der Anordnung der Standspuren Gruppierungen und symmetrische Bezüge nach inhaltlichen Gesichtspunkten.

Die entscheidende Schlussfolgerung aus diesem Befund betrifft das chryselephantine Zeusbild des Phidias, dessen Existenz in Olympia ein letztes Mal von Libanios bezeugt wird.³⁹⁹ Es dürfte wie die Masse der zum Teil jahrhundertalten Bronzestatuen bis zum Zeitpunkt der Festungsmauer überdauert haben. Denn die Festungsmauer wurde, wie schon mehrfach beobachtet wurde, mit dem Ziel errichtet, die wichtigsten Bauten und Schätze zu sichern: Den Haupttempel mit dem Zeus des Phidias, vielleicht auch einige als besonders wertvoll erachtete Bronzestatuen, die schon zuvor in den Interkolumnien der südlichen Ringhalle des Zeustempels aufgerichtet worden und der systematischen Zerkleinerung aller Bronzefiguren in der Altis entgangen waren.⁴⁰⁰

Wann aber wurde die Festung errichtet? Archäologisch lässt sich der Entstehungszeitraum

390 Gutsfeld – Lehmann 2013b, 94 u. 100–101. Peter C. Bol sieht in der Zerkleinerung der Statuen und der Errichtung der Festungsmauer eine gleichzeitige Maßnahme, auch wenn der Mauerbau damals noch als Folge des Herulereinfalls galt: Bol 1978, 3. 391 Bol 1978, 3–5; Miller 2018, 131; Völling 2018, 123. 392 Bol 1978, 3. 393 Dörpfeld 1892a, 18; Eckstein 1969, 76–84 u. 125 Anm. 26; Sinn 2004, 230; Miller 2019, 135; Völling 2019, 125. 394 Eckstein 1969, 126 Anm. 32; Bol 1978, 3. 395 So bereits Eckstein 1969, 84. 396 Mallwitz 1988, 42; Sinn 2004, 229–232; Gutsfeld – Lehmann 2013b, 101; Remijsen 2015, 40; Miller 2019, 142. 397 Ähnliche Befunde auf der Athener Akropolis werden hellenistisch bzw. kaiserzeitlich datiert: Krumeich – Witschel 2010, 8 mit Taf. 7 Abb. 11 u. 12. Es handelt sich dabei um die Treppenanlage westlich des Parthenons. 398 Doepner 2019, 314. 399 Libanios, or. 3, 4. 400 Vgl. Kunze 1958, 5; Herrmann 1972, 195; Mallwitz 1988, 42; Sinn 2004, 229–232; Remijsen 2015, 40; Miller 2019, 142.

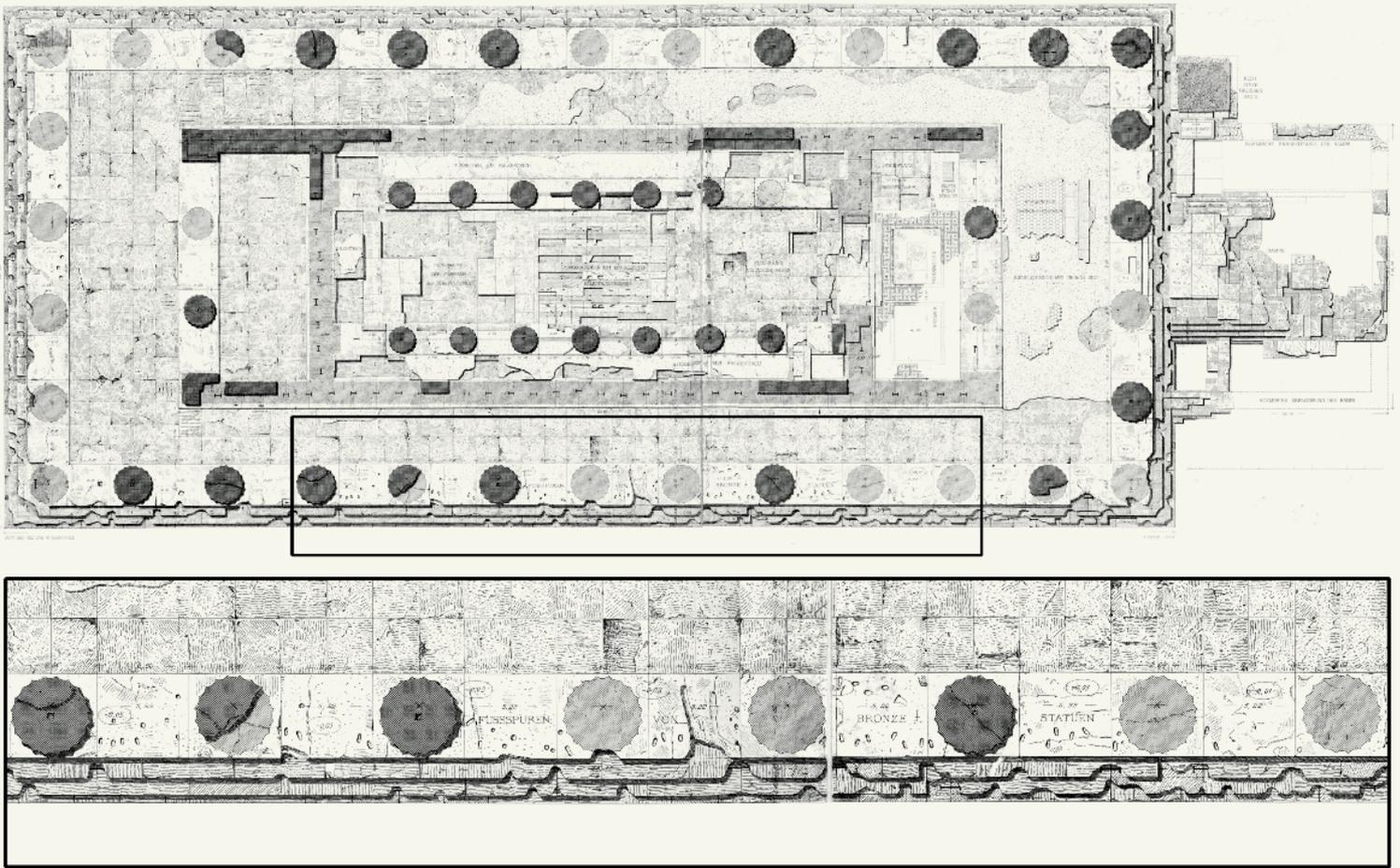


Abb. 27: Einlassspuren auf dem Stylobat in den Interkolumnien der südlichen Peristase des Zeustempels belegen, dass man hier in der Spätantike ältere Bronzestatuen aufrichtete (Curtius – Adler 1892). Geschah dies, um eine Auswahl besonders wertvoller Bildwerke innerhalb der Festungsmauer in Sicherheit zu bringen?

nur sehr grob auf das fünfte Jahrhundert eingrenzen.⁴⁰¹ Vermutlich wurde die Festung angesichts einer konkreten Bedrohung errichtet. Zwar ist es denkbar, dass sie ohne konkreten Anlass entstand, um potentiellen Feinden den Durchzug durch das Alpeiostal zu verwehren. Doch ist dies eher unwahrscheinlich, da es keine Indizien für eine permanent stationierte Garnison gibt.⁴⁰² Daher

ist eine Funktion als Fluchtburg für die lokale Bevölkerung zu vermuten, die angesichts einer konkreten Bedrohung hastig errichtet wurde. Konkrete Anlässe wären die Streifzüge der Westgoten gegen Ende des vierten Jahrhunderts oder eine drohende Invasion durch die Vandalen im Jahr 467.⁴⁰³ Ob Alarich und seine Westgoten, die sich von 395 bis 397 auf der Peloponnes aufhielten, das Heiligtum

⁴⁰¹ Miller 2018, 138–143 u. bes. 125–127. Vgl. ferner Sinn 2004, 229–230, Gutsfeld – Lehmann 2013b, 93–97, u. Völling 2018, 119–127. Marc Kähler vertrat wiederum eine Datierung in das späte dritte Jahrhundert und brachte die Errichtung der Festung mit dem Herulereinfall in Zusammenhang: Kähler 2008, 76–81. ⁴⁰² Miller 2018, 140–141. ⁴⁰³ Zu dem Vandaleneinfall, der kaum je als Anlass für die Errichtung der Festung in Betracht gezogen wurde, s. Bon 1951, 14 u. 17; Avraméa 1997, 59; Lambropoulou 2000, 105.



Abb. 28: Was auf den ersten Blick wie ein Foto der Grabungsmannschaft aus dem späten neunzehnten Jahrhundert aussieht, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als ein Nachstellen der möglicherweise spätantiken Statuenaufstellung in den Interkolumnien der südlichen Ringhalle des Zeustempels.

in Mitleidenschaft zogen, ist nicht sicher.⁴⁰⁴ In der jüngeren Forschung tendiert man dazu, in den gotischen Streifzügen keine katastrophale Zäsur des Städtewesens in Attika und auf der Peloponnes zu sehen. Vermutlich zogen die Westgoten nicht als Zerstörer brandschatzend durch das Land, da die Frage ihrer Ansiedlung innerhalb der Grenzen des Reichs im Vordergrund stand und möglicherweise auch die Peloponnes hierfür in Betracht gezogen wurde. Deshalb verhinderten die Kaiser auch

einen Kriegszug des Heermeisters Stilicho gegen die Westgoten, die sich zeitweilig in der nordwestlichen Peloponnes niederließen, und erklärten ihn zum Staatsfeind.⁴⁰⁵ Was diese Ereignisse für Olympia bedeuteten, ist unklar: Teile der in der Nähe siedelnden Westgoten dürften mit hoher Wahrscheinlichkeit durch das Alpheiostal gezogen sein und an Olympia vorbeigekommen sein. Dass man die Festungsmauer angesichts der nahenden Goten errichtete, ist eher unwahrscheinlich.⁴⁰⁶ Die be-

⁴⁰⁴ Wolfram 1980, 164–167; Chrysos 1982; Frantz 1988, 49–56; Heather 1991, 193–207; Avraméa 1997, 54–58; Chrysos 2018, 46–51. ⁴⁰⁵ Zosimus, hist. V 7, 1. Claudian, in Rufinum I, 297–353. ⁴⁰⁶ Die Annahme, die Festung sei angesichts der Bedrohung durch die Westgoten errichtet worden, findet sich bereits bei Boetticher 1886, 38.

scheidene Festung, die ein Areal von ca. 10.000 m² umschloss, konnte nur einer kurzfristigen Attacke, keiner länger währenden Belagerung, zu der die Westgoten in der Lage gewesen wären, standhalten.

Über den Einfall der Vandalen auf der Peloponnes im Jahr 467 ist kaum etwas bekannt. Prokop zufolge »brandschatzte er (sc. Geiserich) Illyrien, dazu die meisten Gebiete der Peloponnes und des restlichen Griechenlands sowie sämtliche benachbarten Inseln.«⁴⁰⁷ An anderer Stelle berichtete Prokop, Geiserich habe bei einem seiner Streifzüge das an der Südspitze der Mani gelegene Tainaron erobern wollen. Doch habe er sich unter großen Verlusten zurückziehen müssen und den Entschluss gefasst, die westlich der Peloponnes gelegene Insel Zakynthos zu überfallen.⁴⁰⁸ Archäologisch konnten diese angeblichen Eroberungszüge bislang nicht nachgewiesen werden, so dass der Verdacht naheliegt, Prokop habe übertrieben, wenn er vom Brandschatzen »der meisten Gebiete der Peloponnes« schreibt. Friedrich Adler hatte vermutet, die Festungsmauer in der Altis sei angesichts der Bedrohung durch Vandalen errichtet worden.⁴⁰⁹ Er argumentierte durchaus schlüssig, das Festungswerk richtete sich gegen Einfälle von Westen, sollte Feinde daran hindern, aus dieser Richtung in das Alpheiostal vorzudringen. Zudem wäre die Hast, mit der das Bollwerk errichtet wurde, besser zu erklären: Von der Ankunft der Westgoten, die gegen Ende des vierten Jahrhunderts erst langsam auf die Peloponnes vordrangen, war man sicherlich rechtzeitig informiert. Anders im Jahr 467: Die Vandalen könnten ohne Vorwarnung an der Westküste der Peloponnes gelandet sein und mochten einen eiligen Festungsbau provoziert haben. Wenn dem so war, dann hatten nicht nur die zahlreichen Bronzestatuen des einstigen Heiligtums bis dahin überlebt, sondern vielleicht auch der chryselephantine Zeus, der, unverrückbar, mitsamt seiner Behau-

sung, dem Zeustempel, in das Festungsbollwerk miteinbezogen werden musste – selbst wenn hierfür die Zerstörung zahlreicher Bauten der Altis in Kauf genommen wurde.

Der Konfliktfall trat offenbar nie ein. Die frühen Ausgräber bemerkten beim Abtragen der Festungsmauer, dass nirgends Brand- oder Zerstörungsstraten festzustellen waren.⁴¹⁰ Entweder erfolgte der befürchtete Angriff nie, oder man ergab sich angesichts feindlicher Übermacht. Letzteres hätte wohl bedeutet, dass man alle verbliebenen Schätze an den Feind auslieferte.

Der Zeustempel war bis ins sechste Jahrhundert nie Gegenstand mutwilliger Zerstörung, im Gegenteil. Jüngere bauarchäologische Untersuchungen legen nahe, dass der Tempel nochmals im vierten oder frühen fünften Jahrhundert instandgesetzt wurde: Dabei hatte man, wie Arnd Hennemeyer zeigen konnte, Gebälkblöcke in Säulentrommeln umgearbeitet, somit die umlaufenden Säulen auf Kosten des Dachs der Ringhalle ausgebessert.⁴¹¹ Allerdings wurde die Instandsetzung unterbrochen und nicht wiederaufgenommen, wie nicht vollendete Umarbeitungen von Architravblöcken in Säulentrommeln belegen. Das Vorhaben, wenigstens die Säulen des offenbar schwer beschädigten Tempels zu renovieren, um den repräsentativen Charakter des Bauwerks im Ansatz zu wahren, unterblieb aus unbekanntem Gründen. Diese nicht vollendete Restaurierung muss vor der Errichtung der Festung erfolgt sein, für die man die Interkolumnien der Nord- und Westseite vermauerte.

Die spätantike Kirche wurde nicht in den Tempel eingebaut, was bei entsprechendem Bauaufwand durchaus möglich gewesen wäre, sondern in die gegenüber gelegene Werkstatt des Phidias, deren Ausmaße denen der Tempelcella entsprachen.⁴¹² Die Kirche und der inzwischen kultisch inaktive Tempel koexistierten. Letzterer war kein Monument des

407 Prokop, bell. Vand. I 5, 23. 408 Prokop, bell. Vand. I 22, 16–18. 409 Adler 1897, 95. 410 So Eckstein 1969, 126 Anm. 37: Möglicherweise wurde das Bollwerk nie vollendet. So hatte man die Drypion-Basis zwar abgetragen und die Steine als Baumaterial zur Festungsmauer transportiert, doch wurden sie nicht verbaut: Eckstein 1969, 126 Anm. 37, mit Verweis auf einen Eintrag Wilhelm Dörpfelds in das Grabungstagebuch V, 108–109. Drypion-Basis: Purgold 1892, 158 Nr. 11; Dittenberger – Purgold 1896, 428–429 Nr. 303. 411 Hennemeyer 2013, 22–23. So erklärt sich auch das Fehlen von Gebälkstücken in Versturzlage. 412 Bauer – Oepen – Papanastasis o. J.

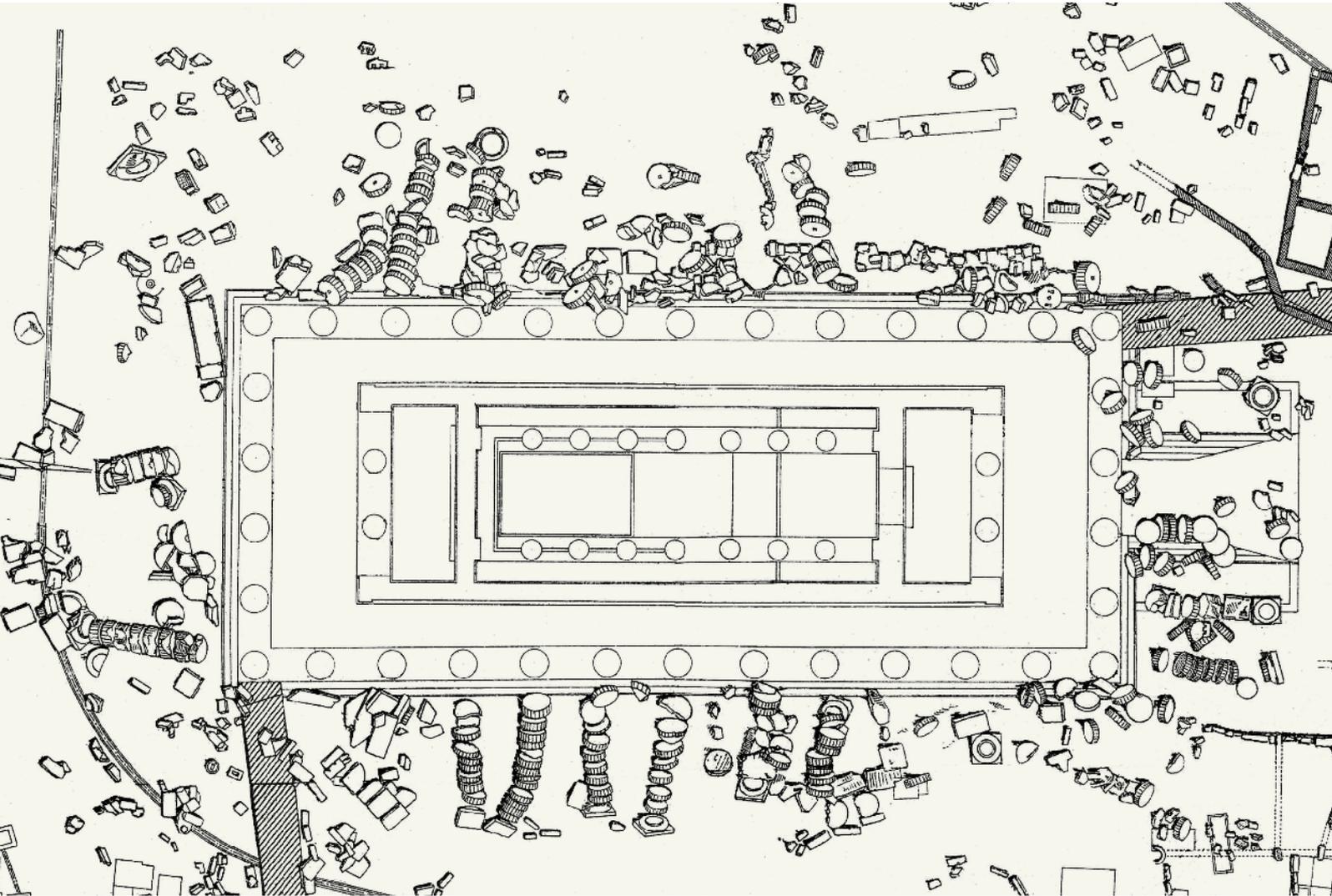


Abb. 29: Der Zeustempel von Olympia wurde nicht durch ein Erdbeben zerstört. Die Versturzlage der Säulen belegt, dass man sie intentionell umriss. Da man zuvor in einer letzten spätantiken Reparaturphase Architravblöcke der Ringhalle in Säulentrommeln umgearbeitet hatte, fehlen Gebälkstücke im Versturz.

Heidentums, sondern ein geschichtsträchtiger Bau, an dem die einstige Bedeutung des Ortes ablesbar war.⁴¹³ Er fiel letztlich dem Wunsch nach Gewinnung von Edelmetall zum Opfer. Man brachte im sechsten Jahrhundert den Tempel zum Einsturz, um an die geschätzten Bronzedübel und -klammern zu gelangen. Die Versturzlage der Säulentrommeln kann nicht auf ein Erdbeben zurückgehen, wie häu-

fig vermutet wurde; vielmehr riss man mit Hilfe von Zugwerken und Seilen Säule für Säule um (Abb. 29 u. 30).⁴¹⁴ Erst bei dieser Gelegenheit stürzten die Giebelskulpturen und Metopen, die unbeschadet an ihrer originalen Position verharrt hatten, zu Boden und zerbrachen. Für die schlussendliche Zerstörung waren somit nicht religiöse Gründe ausschlaggebend, sondern rein materielle.

⁴¹³ Spieser 1976, 314–315. M. E. nicht gerechtfertigte Interpretation als »religious competition« bei Brown 2006, 317. ⁴¹⁴ Alexandris – Psycharis – Protopapa 2014; Völling 2018, 9. Vgl. den Befund in Nemea: s. o. S. 66.

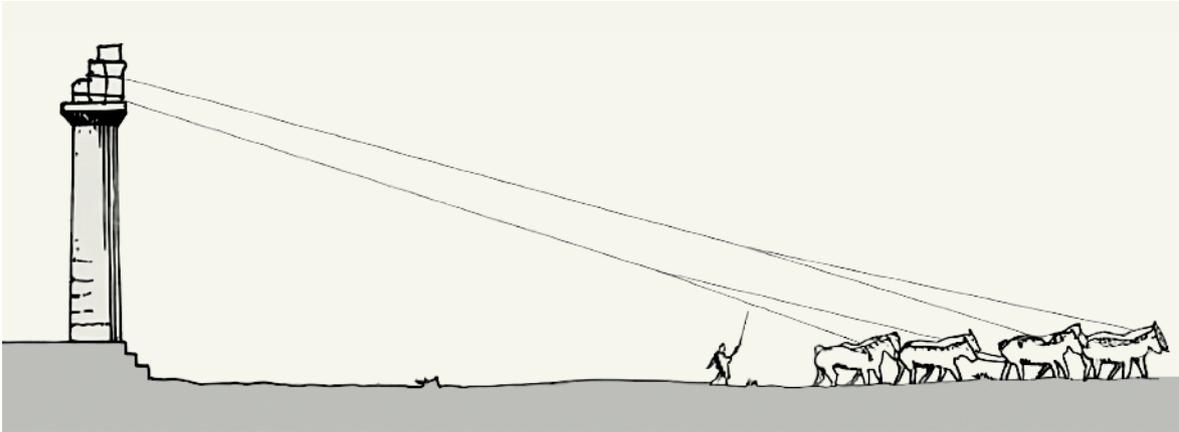


Abb. 30: So muss man sich wohl die Zerstörung des Zeustempels vorstellen: Man riss mit Hilfe von Zugtieren die Säulen um, um an die wertvollen Bronzedübeln zu gelangen (Zeichnung: Argyris Alexandris – Ioannis Psycharis – Eleni Protopapa).

Die erste frühbyzantinische Siedlung bestand bis um die Mitte des sechsten Jahrhunderts.⁴¹⁵ Ihr Ende wurde durch einen Erdbeben vom Kronoshügel besiegelt, der ein Aufstauen des Kladeos und eine Überschwemmung in der Altis hervorrief.⁴¹⁶ Dabei wurde das ehemalige Heiligtum unter Schlamm begraben, wovon eine ca. 60cm dicke Sandschicht zeugt. Auf diesem erhöhten Niveau etablierte sich eine zweite byzantinische Siedlung, die in der älteren Literatur oft als Slawensiedlung bezeichnet wird.⁴¹⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren der Zeustempel und die Festungsmauer bereits zerstört, denn die Behausungen wurden teils über den Mauerresten der Festung errichtet.⁴¹⁸ Hortfunde des späten sechsten Jahrhunderts zeigen, dass man

mit Belagerung und Plünderung durch die Slawen rechnete.⁴¹⁹ Um diese Zeit fand auch die zweite Siedlung ihr Ende.

Auch die Situation vor Ort weckt Zweifel an einer Überführung des goldelfenbeinernen Zeusbilds nach Konstantinopel. Trotz des allmählichen Verlusts der kultischen Funktion wurden die alt ehrwürdigen Heiligtümer bis in die Spätantike als Ausweis griechischer Identität begriffen und als solche konserviert. Dies traf in besonderem Maß für Olympia zu, wo inmitten der Altis im fünften Jahrhundert ein Festungswerk errichtet wurde, das offenkundig dazu diente, die verbliebenen Schätze des Heiligtums – möglicherweise auch den Zeus des Phidias – zu schützen.

415 Völling 2018, 6–9. 416 Erdbeben in Griechenland sind für die Jahre 522 und 551 überliefert: Avraméa 1997, 45–46. Dass diese Auswirkungen auf Olympia hatten, ist nicht belegt. 417 Völling 2018, 9–13. Thomas Völling zufolge handelte es sich bei dieser Ansiedlung nicht um eine Slawensiedlung, wie in der älteren Literatur häufig formuliert; die Slawen siedelten seit dem späten sechsten Jahrhundert im Umfeld Olympias, wie ein Brandgräberfeld nördlich des Kronoshügels belegt: Vida – Völling 2000; Völling 2001; Völling 2018, 13–14. 418 Völling 2018, 9. 419 Völling 1995 u. Völling 2001, 309. Zu Münzhortfunden aus dieser Zeit in Elis s. Penna 2002. Zu den Auswirkungen des Einfalls und der Ansiedlung der Slawen s. Bon 1951, 27–48; Avraméa 1997, 67–104; Lambropoulou 2000, 106–107; Lambropoulou 2009.

IV. Vom Bildwerk zum *exemplum*: Das Zeusbild als Inbegriff künstlerischer Perfektion

Der eigentliche Grund, warum eine Überführung des Goldelfenbeinbilds nach Konstantinopel so unwahrscheinlich ist, liegt in ihrer Qualität als Inbegriff künstlerischer Vollendung, Schönheit und Einzigartigkeit. Der Zeus des Phidias avancierte nicht nur zu einem der Sieben Weltwunder, er wurde auch zum entscheidenden Argument, wenn es darum ging, ob menschengestaltige Götterbilder denn legitim seien, und rückte als Quelle metaphysischer Erkenntnis gleichrangig neben die Dichtung. Von der materiell in Olympia vorhandenen Kolossalstatue koppelte sich ein gleichsam virtuelles Götterbild ab, das in den verschiedenen philosophischen und ästhetischen Diskursen ein Eigenleben führte.

IV.1. Das Zeusbild als Weltwunder

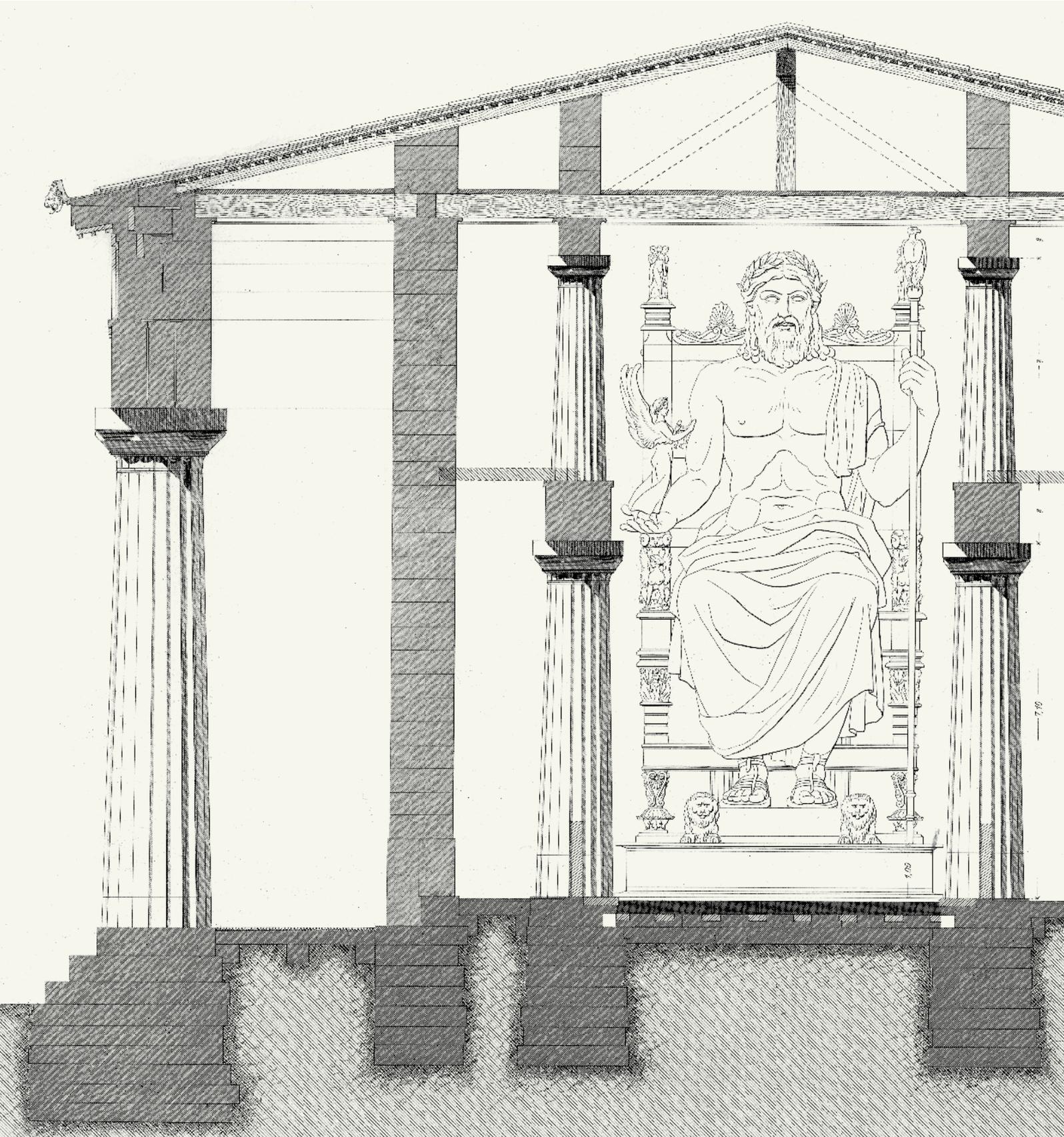
Wer das Stichwort »Zeus des Phidias« hörte, dem kamen sofort die Sieben Weltwunder in den Sinn, dessen Gedanken kreisten um Bauten und Bildwerke, die jeweils für sich unvergleichlich waren, und das ist noch heute so. Worin aber bestand die Einzigartigkeit des Zeusbilds von Olympia? Was waren die Gründe, die zu seiner Aufnahme in den Siebenerkanon staunenswerter Monumente führten?

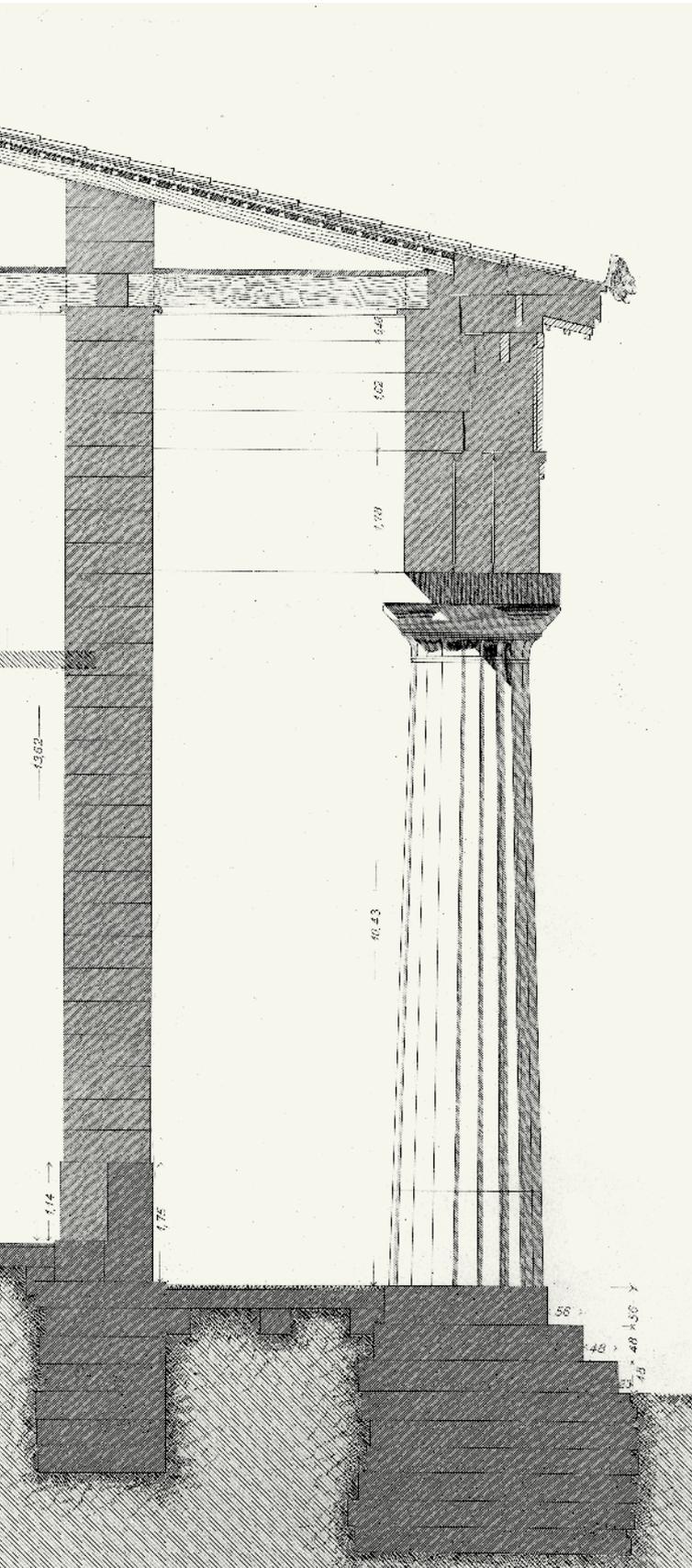
Die älteste Beschreibung des Zeusbilds von Olympia ist der sechste Jambos von Kallimachos

von Kyrene, einem bedeutenden Exponenten des alexandrinischen Geisteslebens im dritten Jahrhundert vor Christus.⁴²⁰ In dem nur fragmentarisch erhaltenen Gedicht wird vor allem auf technische Details, Maßangaben und Materialkosten eingegangen, wird Phidias' Kunstfertigkeit auf die Dimensionen der Statue und die teuren Werkstoffe reduziert, während die Gesamterscheinung des Bildwerks unberücksichtigt bleibt.⁴²¹ Aus dieser einseitigen Betonung der Maßangaben und Materialien hat man auf einen ironischen Grundton geschlossen: Einerseits habe sich der Autor einen Spaß gemacht, die trockenen Maßangaben in jambisches Versmaß zu bringen, andererseits habe er offenbar den Adressaten des Gedichts, einen unbekanntem Olympiabesucher, auf die Schippe nehmen wollen, da jener sich offenkundig nur für Ausmaße, technische Details und wertvolle Werkstoffe interessierte.⁴²²

Die trockenen Maß- und Materialangaben müssen nicht zwangsläufig als Seitenhieb gegen einen Dilettanten, sondern können auch als positive Wertung des kolossalen Bildwerks verstanden werden. Enorme Größe und besonderer Aufwand waren immer schon Merkmale außergewöhnlicher Dinge. Herodot zufolge definierte sich ein $\theta\acute{\omega}\mu\alpha$ bzw. $\theta\alpha\acute{\upsilon}\mu\alpha$, also eine Sehenswürdigkeit, unter anderem auch nach Ausmaß, Arbeitsaufwand und Kosten, wie es bei den beeindruckenden Bau-

⁴²⁰ Lehnus 1999. ⁴²¹ Pfeiffer 1941; Pfeiffer 1949, 188–191; Kerkhecker 1999, 147–181; Acosta-Hughes 2002, 268–271. Deutsche Übersetzung: Howald – Staiger 1955, 344–347; Acosta-Hughes 2002, 268–271 u. 288–294; Asper 2004, 232–235; Bergbach-Bitter 2008, 138–141 (Testimonium 29); DNO II, 227–229 Nr. 945. ⁴²² Vgl. Clayman 1980, 33–35; Zanker 1987, 64–65; Schmidt 1990, 127–129; Kerkhecker 1999, 164–174; Kerkhecker 2000, 142–144 u. 160; Acosta-Hughes 2002, 288–290; Priestley 2011, 111–112.





werken in Babylon oder Ägypten der Fall war.⁴²³ Um deren Einzigartigkeit zu belegen, überliefert Herodot oft genaue Zahlenangaben – mögen diese der Realität entsprochen haben oder nicht. Wenn Kallimachos in seinem sechsten Jambos mit Maßangaben und technischen Details um sich wirft, dann orientiert er sich vielleicht auch an Herodots Beschreibung großartiger Kunst- und Bauwerke.⁴²⁴

Überdimensionale Größe und wertvolle Materialien sind aber nicht nur Eigenschaften exotischer Sehenswürdigkeiten, sondern Ausweis ökonomischer Potenz und hohen Prestiges. Denn die Konkurrenz unter den griechischen Städten und Heiligtümern wurde auch über die Größe der Kultbauten und Götterbilder ausgetragen.⁴²⁵ Phidias stand im Zentrum dieses Strebens nach immer teureren und gewaltigeren Götterbildern.⁴²⁶ Seine um das Jahr 456 auf der Akropolis geweihte Bronzestatue der Athena Promachos, die aus der Beute siegreicher Schlachten finanziert wurde, war über neun Meter hoch; ihre Speerspitze konnte man noch von Sounion aus erkennen.⁴²⁷ Für den 447 vor Christus begonnenen Parthenon, dessen Ausmaße (30,86m × 69,51m) die des bereits zuvor vollendeten Tempels von Olympia (27,68m × 64,12m) übertreffen sollten, fertigte Phidias eine Kolossalstatue der Athena an, deren Höhe 11,50m betrug.⁴²⁸ Nach der Fertigstellung dieser Statue begannen die Arbeiten am Zeusbild von Olympia, das mit knapp 12,50m Höhe die Athena Parthenos übertraf.⁴²⁹

Abb. 31: Würde Zeus aufstehen, so würde er das Dach des Tempels durchstoßen: Rekonstruktion der von Phidias geschaffenen kolossalen Sitzstatue des Zeus in der Cella des Zeustempels von Olympia (Curtius – Adler 1892).

423 Herodot, hist. I 178–181 (Babylon); II 8 u. 124–127 (Ägypten). Hartog 1988, 230–237. 424 Priestley 2011, 115–122. 425 Vgl. hierzu Taraporewalla 2011 u. Junker 2020. 426 Vgl. Hurwit 2005, 140–142; Lapatin 2010, 142–145; Hölscher 2017, 497–498. 427 Vgl. zuletzt Meyer 2017, 184–193. Sichtbarkeit von Sounion: Pausanias I 28, 2. 428 Die Höhe der Athena Parthenos betrug 26 Ellen, d. h. 11,50m: Plinius, hist. nat. 36, 18 (= DNO II, 189–190 Nr. 906). 429 Die Höhe errechnet sich aus den fragmentarischen Angaben bei Kallimachos, Iambus 6 (= DNO II, 227–229 Nr. 945), der 30 Ellen erwähnt.



Abb. 32: Sollte diese Darstellung des thronenden Zeus in einem Tempel auf einem Karneol andeuten, dass man sich sagte, der Göttervater würde das Dach durchbrechen, wenn er aufstünde? (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles).

Für den Betrachter waren solche Größenunterschiede kaum nachzuvollziehen. Doch waren die Maßangaben durch Autoren wie Kallimachos bekannt und erlaubten die Festlegung einer Rangordnung.⁴³⁰ Hinzu kommt, dass der Zeus im Tempel zu Olympia – anders als die Athena Parthenos – eine Sitzstatue war: Hätte er sich aufgerichtet, so hätte er Athena höhenmäßig weit in den Schatten gestellt (Abb. 31). Strabon hat sich vorgestellt, wie es wäre, würde sich der Zeus von seinem Thron erheben. Ihm zufolge hatte es den Anschein, »als habe der Künstler das richtige Verhältnis verfehlt, hat er doch Zeus einerseits sitzend gebildet, ihn aber andererseits mit dem Scheitel fast an die Decke stoßen lassen, so dass es den Eindruck macht, er

werde, wenn er sich zu aufrechter Stellung erhebe, das Dach des Tempels abheben.«⁴³¹ Ein Karneol im Cabinet des Médailles in Paris zeigt den thronenden Zeus in einem Giebelgebäude, das er bis zum Dach ausfüllt (Abb. 32) – anders als entsprechende Münz- und Gemmendarstellungen anderer Götter in ihren Tempeln, die stets die Proportionen zwischen Gebäude und Kultbild wahren.⁴³² Wollte der Gemmenschneider andeuten, dass der Zeus von Olympia seine Tempelcella zu sprengen drohte?

Monumentalität war neben Exotik immer schon ein Kriterium für Einzigartigkeit, und es war genau diese Monumentalität des Zeusbilds von Olympia, das es neben den Pyramiden von Gizeh, dem Mausoleum von Halikarnass, dem Koloss von Rhodos, dem Artemistempel in Ephesos, den Hängenden Gärten der Semiramis und dem Leuchtturm von Alexandria zu einem der Sieben Weltwunder machte (Abb. 33).⁴³³ Zusammenstellungen von Sehenswürdigkeiten (θεάματα) in Siebenerlisten scheinen sich im Hellenismus herausgebildet zu haben. Diodor zufolge plante Alexander für seinen Vater Philipp ein Grabmal, das der größten Pyramide Ägypten gleichen sollte, »die man zu den sieben großen Werken zählt.«⁴³⁴ Kallimachos, dessen jambisches Gedicht auf die Zeusstatue von Olympia bereits Erwähnung fand, soll im dritten Jahrhundert vor Christus eine Auswahl von Wundern (παράδοξα) verfasst haben, wobei Anzahl, Art und Identität der genannten Werke unklar sind.⁴³⁵ Das älteste nur teilweise erhaltene Verzeichnis der Sieben Weltwunder entstand im zweiten Jahrhundert vor Christus. Dabei handelt es sich um ein Papyrusfragment, das unter den »sieben Sehenswürdigkeiten« neben den Pyramiden den Artemistempel von Ephesos und das Mausoleum von Halikarnass nennt.⁴³⁶

Der römische Gelehrte Varro soll neben anderen Siebenerlisten auch ein Verzeichnis der *septem opera in orbe terrae miranda* überliefert haben,

430 Taraporewalla 2011, 43. 431 Strabon, geogr. VII 3, 30 (= DNO II, 233–234 Nr. 951). 432 Richter 1966, 168–169; Davison 2009, I, 368 Nr. 21; Lapatin 2011, 88. 433 Łanowski 1965; Ekschmitt 1991, 123–145; Brodersen 1992; Brodersen 2003; Rügler 2003; Brodersen 2006, 18–20. 434 Diodor 18, 4, 5. 435 Pfeiffer 1965, 330 frgm. 407. 436 Berlin, Staatliche Museen (Papyrusammlung), Inv. P. 13044. Diels 1904, 9–10. Brodersen 1992, 59 u. 74–75; Bruer 2003; Reiter 2007.



Abb. 33: In der Phantasie wird alles größer: Obwohl sich Johann Fischer von Erlachs Rekonstruktion der Zeusstatue in ihrem Tempel aus dem Jahr 1725 als erste an der genauen Beschreibung von Pausanias orientiert, übertreibt sie die Größe des Bildwerks im Verhältnis zu den miniaturhaft wiedergegebenen Tempelbesuchern.

also eine Liste der »sieben staunenswerten Weltwunder« – ohne dass bekannt wäre, welche Denkmäler in die Liste Aufnahme fanden.⁴³⁷ Strabon kannte den Kanon der Sieben Wunder, zu denen er explizit jedoch nur das Mausoleum von Hali-

karnass, den Koloss von Rhodos, die Mauern von Babylon, die Hängenden Gärten und die Pyramiden zählte.⁴³⁸ Die älteste erhaltene vollständige Aufzählung der Sieben Weltwunder stammt von Antipatros von Thessalonike, einem Dichter der

437 Gellius, noctes Atticae 3, 10, 16. 438 Strabon, geogr. XIV 16 (Mausoleum von Halikarnass); XIV 5 (Koloss von Rhodos); XVI 5 (Stadtmauern von Babylon und Hängende Gärten); XVII 33 (Pyramiden). Zwar beschreibt er auch die Zeusstatue in Olympia und den Artemistempel von Ephesos, erwähnt sie aber nicht als Wunder. Zeusstatue: VIII 30; Artemistempel: XIV 22.

augusteischen Zeit, der in einem Epigramm auf den Artemistempel von Ephesos folgende weitere Monumente nennt: »Babylons ragende Stadt, ich sah sie mit Mauern, auf denen / Wagen fahren, ich hab Zeus am Alpheios gesehn, / sah des Helios Riesenkoloss und die hängenden Gärten, / auch den gewaltigen Bau der Pyramiden am Nil / und des Mausolos mächtiges Mal; doch als ich dann endlich / Artemis' Tempel erblickt, der in die Wolken sich hebt, / blasste das andre dahin. Ich sagte: »Hat Helios' Auge / außer dem hohen Olymp je etwas gleiches gesehn?«⁴³⁹ Zu den Sieben Wundern zählen somit (1) die Stadtmauern Babylons, (2) das Zeusbild von Olympia, (3) der Koloss von Rhodos, (4) die hängenden Gärten der Semiramis, (5) die Pyramiden, (6) das Mausoleum von Halikarnass und (7) der Artemistempel. Offensichtlich bestimmte ein wesentliches Kriterium die Aufnahme in die Sieben-Wunder-Liste: Kolossalität.⁴⁴⁰ Das galt auch für Bildwerke, weshalb neben gewaltigen Bauwerken der Zeus des Phidias und der Koloss von Rhodos Aufnahme fanden.

Die Fokussierung auf Dimensionen und technischen Aufwand hatte zur Folge, dass in mehreren Zusammenstellungen Bildwerke fehlen und nur Bauten genannt werden. Plinius variiert den Sieben-Wunder-Kanon im sechsendreißigsten Buch seiner Naturgeschichte, das den Steinen gewidmet ist: Er beschreibt in einem Exkurs ausführlicher die Pyramiden, den Leuchtturm von Alexandria, das Labyrinth von Knossos, die Hängenden Gärten, die Stadt Theben in Ägypten, den Artemistempel von Ephesos, den Tempel von Kyzikos und als alles übertreffendes (achtes) Wunder die Stadt Rom.⁴⁴¹ Da es ihm um Aspekte der Bautechnik geht, müssen der Zeus des Phidias und der Koloss von Rhodos wegfallen. Auch Valerius Martialis zählt in einem knappen Gedicht nur Bauten zu den Sieben Wundern, neben den Pyramiden Babylon (Stadt-

mauer und Hängende Gärten), den Artemistempel, das Mausoleum und den Hörneraltar von Delos, vor allem aber das Kolosseum in Rom, hinter dem alle anderen *miracula* zurückzutreten hätten.⁴⁴² Da mit dem Epigramm das Amphitheatrum Flavianum gerühmt wird, können als geringerwertige *comparanda* nur Bauwerke gelistet werden, nicht Bildwerke wie der Zeus in Olympia oder der Koloss von Rhodos, die andere Vergleichskriterien erforderten. Aus demselben Grund blieben die beiden Monumentalplastiken unerwähnt in einem spätantiken Epigramm auf den Palast des Kaisers Anastasios (491–518), in dem als Vergleiche das römische Kapitol, der Burgberg Pergamons, der Tempel von Kyzikos, die Pyramiden, der Koloss von Rhodos und der Leuchtturm von Alexandria erwähnt werden.⁴⁴³

Wenn weder der architekturbezogene Kontext der Nennung entgegensteht, noch ein Bauwerk vor dem Hintergrund der Sieben Wunder gepriesen werden muss, dann werden sowohl das olympische Zeusbild wie auch der Koloss von Rhodos genannt. Vermutlich aus der frühen Kaiserzeit stammt die Liste der Sieben Weltwunder, die in Hygins *fabulae* überliefert ist.⁴⁴⁴ Hygin nennt nach dem Artemistempel zu Ephesos, dem Mausoleum zu Halikarnass und dem Koloss von Rhodos an vierter Stelle das *signum Iovis Olympii, quod fecit Phidias ex ebore et auro sedens pedes LX*, also »ein Götterbild des olympischen Zeus, das Phidias aus Elfenbein und Gold fertigte, sitzend, sechzig Fuß,« gefolgt von dem Palast des Kyros zu Ekbatana (der die Hängenden Gärten der Semiramis ersetzt), den Mauern von Babylon und den Pyramiden. Wo es geht, nennt Hygin Höhe, Breite und Umfang, reduziert somit die Bedeutung der Weltwunder auf deren staunenswerte Dimensionen. Mehrere Listen der späten Kaiserzeit und des frühen Mittelalters beschränken sich auf die Nennung der Sieben

439 Anth. Pal. IX 58 (= DNO II, 265–266 Nr. 1001). Brodersen 1992, 74–77. Übersetzung: Beckby 1965, III, 43. Gow – Page II, 1968, 92–93. 440 Vgl. auch Pekáry 2007, 39–53. 441 Pyramiden: Plinius, hist. nat. 36, 16–17; Leuchtturm von Alexandria: 36, 18; Labyrinth von Knossos: 36, 19; Hängende Gärten: 36, 20; Hängende Stadt Theben: 36, 20; Artemistempel von Ephesos: 36, 21; Tempel von Kyzikos: 36, 22; Rom: 36, 24. Brodersen 1992, 76–87. 442 Valerius Martialis, *spectacula* I; Brodersen 1992, 86–87. 443 Anth. Pal. IX 656; Brodersen 1992, 94–97. 444 Hygin, *fabulae* 223; Brodersen 1992, 88–89

Wunder, zu denen stets der Zeus des Phidias zählt, und geben einige wenige Hinweise zu Materialien, Fertigungstechnik oder Dimensionen.⁴⁴⁵ Superlative waren en vogue.

Der Zeus von Olympia kann auch wegfallen, wenn er nicht in das religiöse Konzept passt. Er fehlt in zwei Listen, die sich in den Werken Gregors von Nazianz finden, – offenbar, weil der Kirchenvater ein implizites Lob auf ein heidnischen Götterbild vermeiden wollte.⁴⁴⁶ Auch Bischof Gregor von Tours unterschlägt in seiner Sieben-Wunder-Liste aus dem sechsten Jahrhundert den Zeus von Olympia und den Artemistempel als Zeugnisse des Heidentums und ersetzt sie durch biblische Wunderwerke, die Arche Noah und den Palast Salomons.⁴⁴⁷ Der Zeus fehlt auch in den frühmittelalterlichen Wunderlisten des Beda Venerabilis und Kosmas von Jerusalem, in denen unter anderem das römische Kapitol, eine Reiterstatue Bellerophons in Smyrna, das Theater der Stadt Herakleia, ein Bad des Apollonius von Tyana (Beda Venerabilis und Kosmas von Jerusalem) sowie die Hagia Sophia (Kosmas von Jerusalem) genannt werden.⁴⁴⁸

Die ausführlichste Sieben-Wunder-Liste wurde in der Spätantike von einem gewissen Philon von Byzanz verfasst.⁴⁴⁹ Seine Beschreibung ist von Angaben zu Materialien, Bau- und Fertigungstechnik sowie Ausmaßen geprägt. Beim Zeus von Olympia, den er als drittes *θέαμα* beschreibt, macht Philon eine Ausnahme: »Des Zeus Vater ist im Himmel Kronos, in Elis jedoch Phidias; ersteren Zeus hat die unsterbliche Natur hervorgebracht, letzteren die Hände des Phidias, die allein Götter zu schaffen vermögen – der glückliche, der selbst als einziger den König der Welt gesehen hat und dann anderen diesen Herrn des Donners zu zeigen vermag. Man

mag sich scheuen, von Zeus als Sohn des Phidias zu sprechen, doch ist jedenfalls die Mutter seines Bildes (*εἰκῶν*) die Kunst (*τέχνη*) geworden. Deshalb nämlich brachte die Natur Elefanten hervor, dass Phidias die Zähne der Tiere abschneiden und so auch das Material für die Verfertigung bereitstellen konnte. Daher also bestaunen wir die anderen der Sieben Weltwunder nur, dieses aber verehren wir sogar (*προσκυνοῦμεν*): Als Werk der Kunst ist es wundervoll, als Abbild (*μίμημα*) des Zeus heilig. So findet die Arbeit ihren Lobpreis, die Unsterblichkeit ihre Ehrerbietung.«⁴⁵⁰

Philon bedient sich aus dem reichen Fundus an Rechtfertigungen bildlicher Darstellungen von Göttern. Dem Schöpfer der Natur, Zeus im Himmel, entspreche Phidias auf Erden, der die Götter schuf: Er allein habe Zeus gesehen und anderen Menschen gezeigt. Phidias' Hände seien gleichsam ausführende Organe der Götter. Die Natur, die Zeus schuf, brachte das Elfenbein hervor, das die Kunstfertigkeit des Phidias in ein Zeusbild verwandelte. Als Abbild des Göttervaters verdiene dieses Weltwunder nicht nur Staunen, sondern, anders als die übrigen Weltwunder, Anbetung, da es als Abbild des Zeus heilig sei. Während das Kunstwerk Lob verdiene, gebühre der darin zum Ausdruck gebrachten Unsterblichkeit Verehrung. Von Homer ist in Philons Lobpreis auf das Zeusbild nicht mehr die Rede: Phidias sei der einzige gewesen, der des Göttervaters ansichtig wurde. Er sei der Einzige, der den Menschen eine Vorstellung von Zeus vermittelt habe.

Philon seine Rühmung des Zeusbilds fort, indem er es als Inbegriff der Größe Griechenlands preist.⁴⁵¹ Hellas' Blüte manifestiere sich in den schmuckreichen und kunstvollen Götterbildern

445 So etwa die Listen bei Ampelius, *liber memorialis* 8 (Brodersen 1992, 88–91); Cassiodor, *Variae* VII, 15 (Brodersen 1992, 96–99); Anon., *septem mira* (Brodersen 1992, 124–125). 446 Anth. Pal. VIII 177; Brodersen 1992, 90–91. Gregor von Nazianz, or. 43 auf Basileios d. Gr. 63; Brodersen 1992, 92–95. Daher fehlt der Zeus von Olympia auch in einem Kommentar des Ps.-Nonnos auf die in der 43. Rede genannten Wunder: Ps.-Nonnos, *narr.* 18 = p. 265_{1–18} Smith (CCSG 27); Brodersen 1992, 98–103. 447 Gregor von Tours, *de cursu stellarum* 1–16 = p. 8–11 Haase; Brodersen 1992, 108–115. 448 Beda Venerabilis, *de septem miraculis huius mundi*, PL 90, 961–962; Brodersen 1992, 116–121. Kosmas von Jerusalem, *Kommentar zu den Epigrammen des Gregor von Nazianz*: Brodersen 1992, 120–125. 449 Brodersen 1992, 14–37 (mit Edition und Übersetzung); Brodersen 2006, 18–20. 450 Philon, *Die Sieben Weltwunder* p. 28 Brodersen. Übersetzung: Brodersen 2006, 29 (mit geringfügigen Veränderungen des Verf.). DNO II, 267–268 Nr. 1003. 451 Philon, *Die Sieben Weltwunder* p. 28–30 Brodersen. Übersetzung: Brodersen 2006, 29–31.

und in dem einzigartigen Phidias, der den Menschen Abbilder der Götter zu zeigen vermochte. Keine Zeit davor und keine Zeit danach habe eine derartige Kulturleistung vollbracht. Das Gedicht endet mit der Apotheose des Phidias: »Ja, den Olymp hat Phidias längst übertroffen, um so viel, wie die Klarheit besser als die Vermutung, die sichere Kenntnis als die Suche nach ihr, die Anschauung als das Hörensagen ist.«⁴⁵² Phidias' Verdienst bestand darin, Klarheit geschaffen zu haben, wo zuvor Vermutungen herrschten, Erkenntnis vermittelt zu haben, wo man nach ihr suchte, und dem Hörensagen eine konkrete Anschauung gegenübergestellt zu haben. Dies, nicht die Monumentalität an sich, war Philon zufolge der Grund für die Aufnahme des Zeus von Olympia in den Sieben-Wunder-Kanon.

Philon beginnt seine ausführliche Beschreibung der Zeusstatue mit der Bemerkung, Reisen ersetze Bildung, die zu Hause schöne Dinge zeige, indem sie der Seele Augen verleihe.⁴⁵³ Verflüchtigte sich die Erinnerung an das Anschauliche bei Reisenden, so bewahrte das Wort die Merkmale der Bilder unauslöschlich.⁴⁵⁴ Damit bekräftigt Philon, selbst Dichter, die Prädominanz der Dichtung gegenüber dem Anschaulichen. Er erinnert abermals daran, dass Geschriebenes und Gesprochenes höherwertige Substitute für Gesehenes sind, dass das Anschauliche ein Parallelleben in Wort und Schrift hat, dass es nicht unsere Augen sind, die sehen, sondern unsere Seele, und dass der Zeus von Olympia auch durch Verse gegenwärtig werden kann. Vermutlich ist es ebenjene Welt der Worte, in der Phidias' Werk seine Reise antrat und schließlich nach Konstantinopel gelangte – eine Reise, die in der materiellen Welt unmöglich war.

Die Betrachtung der Sieben Wunder, ihrer Auswahl und Auswahlkriterien, führte in die Welt der Listen und Kanones, in eine Welt des Staunenswerten und Wissenswürdigen, die sich von den physisch manifesten Bauten und Statuen ab-

gekoppelt hatte. Ferne Wunder wie die Hängenden Gärten der Semiramis in Babylon kannten nur die wenigsten – so sie überhaupt je existiert haben. Aber auch jene Wunder, die im östlichen Mittelmeerraum angesiedelt waren, gingen – bis auf die heute noch zu bestaunenden Pyramiden – nach und nach zugrunde: Der Koloss von Rhodos stürzte noch im dritten Jahrhundert vor Christus ein und war damit das kurzlebigste der Sieben Wunder. Der Artemistempel zu Ephesos, schon 356 vor Christus von Herostrat niedergebrannt und anschließend wiederaufgebaut, scheint in der Spätantike abgebrochen worden zu sein. Der Zeus von Olympia war spätestens im sechsten Jahrhundert nicht mehr vor Ort zu bestaunen. Der Pharos von Alexandria verfiel nach und nach bis seine Quadern im fünfzehnten Jahrhundert in die Festung Qait-Bey verbaut wurden. Das Mausoleum von Halikarnass scheint bis ins zwölfte Jahrhundert fortexistiert zu haben, bis es ein Erdbeben schwer beschädigte und es im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert als Steinbruch ausgebeutet wurde. Und doch hat das Verschwinden der Bauten und Monumente bis heute nicht deren Zugehörigkeit zu den Sieben Weltwundern beeinträchtigt. Als Elemente eines Kanons überdauerten sie ihre Zerstörung.

IV.2. Phidias erhält ein Gesicht

Im Museum für angewandte Kunst in Köln wird eine Jaspis-Gemme verwahrt, welche die einander zugewandten Profilansichten des Zeus und eines bärtigen Mannes mit Glatze zeigt (Abb. 34). Das späthellenistische oder frühkaiserzeitliche Objekt geriet aus guten Gründen in den Verdacht, den Zeus von Olympia und seinen Schöpfer Phidias zu zeigen.⁴⁵⁵ Das Zeusbild entspricht Profildarstellungen des Zeus auf Münzen der Stadt Elis, die mit Sicherheit auf das Tempelbild rekurrieren. Entspre-

452 Philon, Die Sieben Weltwunder p. 30 Brodersen. Übersetzung: Brodersen 2006, 31. 453 Philon, Die Sieben Weltwunder p. 20–21 Brodersen. 454 Philon, Die Sieben Weltwunder p. 20–21 Brodersen. 455 Metzler 1964; Cremer 1995; Richter 1984, 176–177.



Abb. 34: Als Phidias ein Gesicht bekam (I): Zeigt eine vermutlich im ersten Jahrhundert vor Christus entstandene Jaspis-Gemme Profilbilder des Zeus (links) und des Phidias (rechts)? Wenn dem so ist, dann würde sie anschaulich machen, dass, wie man sich sagte, Phidias des Göttervaters gewahr wurde, bevor er ans Werk ging (Köln, Museum für angewandte Kunst).

chend könnte es sich bei dem Bärtigen mit Glatze, der weder mit einem Gott oder Heros, noch mit einem Herrscher oder Philosophen zu identifizieren ist, um Phidias handeln. Schaute man zunächst noch auf Bildhauer und Maler herab, da sie ihren Lohn mit ihrer Hände Arbeit verdienten, so verbesserte sich deren Image im Lauf der Zeit, erhielten die Berühmtesten unter ihnen eigene Biographien und nachträglich – fiktive – Bildnisse.⁴⁵⁶ Für Phidias kann das mit Sicherheit angenommen werden,

da sich das Fragment einer offenbar kaiserzeitlichen Herme erhalten hat, die einst ein ›Porträt‹ des Phidias zeigte (Abb. 35).⁴⁵⁷

Ein Epigramm des Dichters Philippos auf den Zeus des Phidias liest sich wie ein Kommentar zur Kölner Gemme: »Kam wohl vom Himmel der Gott, um selbst dir sein Antlitz zu zeigen, oder stiegst du hinauf, Phidias, um ihn zu sehn?«⁴⁵⁸ Der Zweizeiler, der vermutlich in der frühen Kaiserzeit entstand, thematisiert die vollkommene Wieder-

⁴⁵⁶ Künstlerbiographien: Donohue 1999, 885–886. ⁴⁵⁷ Lippold 1936, 90 Nr. 526b Taf. 26; Metzler 1964, 54; Cremer 1985, 159: kopflose Herme aus der sogenannten Villa des Brutus bei Tivoli mit der Inschrift Φειδίας. Eine Künstlersignatur ist eher unwahrscheinlich, da man im Anschluss an den Namen des Phidias im Nominativ ein ἔτοίει o. ä. erwarten würde. Theoretisch könnte die Inschrift auch nachträglich eingemeißelt worden sein, was aber nichts daran ändern würde, dass man das Bildnis der Herme als das des Phidias verstanden hatte. ⁴⁵⁸ Anth. Pal. XVI 81. Übersetzung: Beckby 1965, IV, 347. Zu Verfasser und Datierung: Cameron 1968, 331–338; Albani 2000.



Abb. 35: Als Phidias ein Gesicht bekam (II): Offenbar gab es Hermen, die Phidias zeigten, wie dieses Fragment mit der Aufschrift ΦΕΙΔΙΑΣ belegt (Rom, Vatikanische Museen).

gabe des Göttervaters in der kolossalen Sitzstatue zu Olympia. Entweder habe sich der Gott seinem Bildner gezeigt, oder der begnadete Phidias sei selbst in den Götterhimmel gestiegen, um Zeus in Augenschein zu nehmen (Abb. 36). In dem Epigramm bündeln sich gleich mehrere Diskurse der damaligen Zeit: Man könnte es als Anerkennung gestalterischer Tätigkeit werten, die lange als niederes Gewerbe diskreditiert war: Die Formvollendung des Zeusbilds erhebe dessen Schöpfer weit über alle übrigen Handwerker und weise ihn als unvergleichliches Genie aus. Philippos' Zweizeiler

ließe sich auch vor dem Hintergrund der Ideenlehre Platons als – eigentlich unmögliches – Überwinden der Barriere zwischen dem sichtbaren Diesseits und der Welt abstrakter Ideen verstehen. Die oberste Gottheit habe sich den Sinnesorganen des Künstlers offenbart, sei es indem sie sich in die materielle Welt der Menschen begab, sei es, dass Phidias in den immateriellen Bereich der Götter emporstieg. Auch eine Auslegung des Gedichts im bildtheoretischen Sinn wäre denkbar: Die vollkommene Wiedergabe der Erscheinung des Zeus drücke die Gleichsetzung des Bilds mit der Gott-

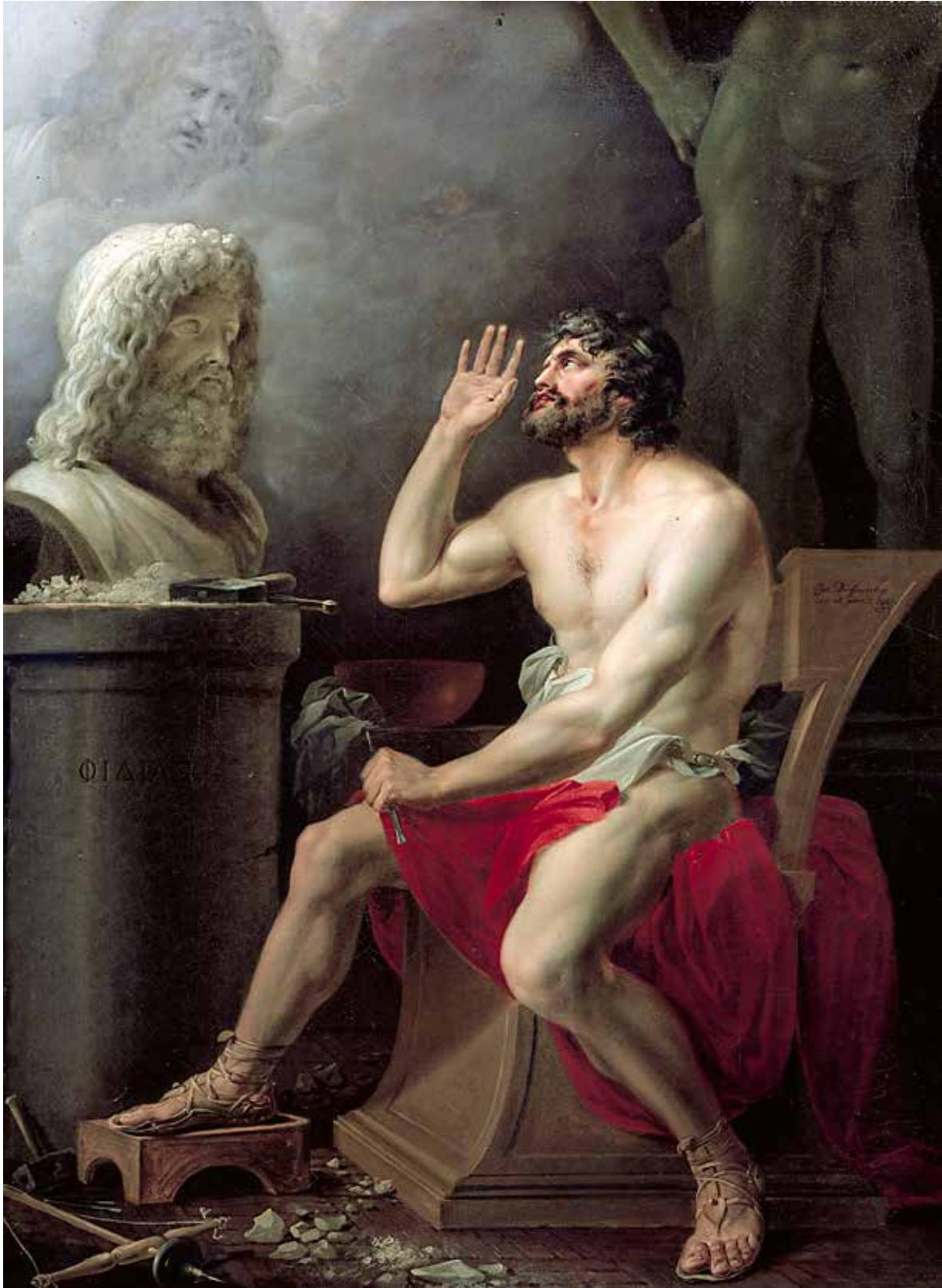


Abb. 36: Der Moment, in dem sich Zeus und Phidias in die Augen blicken: In dem Gemälde von Joseph Dorfmeister mit dem Titel »Phidias die Zeusbüste vollendend« (1802) gleicht das Zeusbildnis der Erscheinung des Göttervaters in den Wolken, ist somit Beleg, dass der Künstler eine getreue Nachbildung der Gottheit fertigte (Wien, Akademie der Bildenden Künste).

heit aus, die gedachte Anwesenheit der Gottheit in ihrem Tempelbild. Oder aber man nimmt das Epigramm im gegenteiligen Sinn als Bestätigung einer weitgehenden Ästhetisierung des Götterbilds: Es drücke die Überwältigung derjenigen aus, die nicht frommen Sinns nach dem Gott suchen, sondern als kunstbeflissene Betrachter eine Erklärung für die gestalterische Vollkommenheit des Bildwerks finden. Der Blick auf den Zeus des Phidias mochte variieren, doch erkannten alle das Exemplarische dieses Bildwerks: Es stand für die Legitimität anthropomorpher Götterbilder, galt als Inbegriff vollendeten Kunstschaffens und war Synonym für den Höhepunkt griechischer Kultur, zu der Rom bewundernd aufblickte.

IV.3. Das Zeusbild als Höhepunkt griechischen Kunstschaffens

Dem Perigeten Pausanias verdanken wir die ausführlichste Beschreibung des Zeusbilds.⁴⁵⁹ Absicht seiner im späteren zweiten Jahrhundert verfassten Reisebeschreibungen ist es, πάντα τὰ Ἑλληνικά, »alles Griechische« darzulegen.⁴⁶⁰ Was damit gemeint ist, definiert bereits die Auswahl der von ihm beschriebenen Kulturlandschaften: Attika, die gesamte Peloponnes, Böotien und Phokis – das eigentliche Griechenland somit, dessen Geschichte bis in die mythische Zeit zurückreicht und das reich an Schauplätzen und sichtbaren Zeugnissen einer großen Vergangenheit ist.⁴⁶¹ Pausanias preist vor allem die Bildhauer und Maler des siebten bis fünften Jahrhunderts vor Christus, darunter Kleantes, Alkamenes, Kalamis, Myron, Phidias und Polygnot, während sein Urteil über zwei Künstler der Spätklassik, Kephisodot und Praxiteles, schon etwas verhaltener ausfällt. Noch spätere Bildhauer sind ihm kaum der Rede wert, es sei denn sie renovierten ein älteres Bildwerk. Es ist, als habe die

Kunst des Hellenismus und der römischen Zeit nicht existiert. Je älter, desto besser.

In Pausanias' Beschreibungen tritt das Anschauliche besonders stark in den Vordergrund. Stets sind es die »sehenswerten« Bauten und Bildwerke, die ihm den Anlass für mythologische und historische Exkurse liefern. Sie bilden das Gerüst einer quasi-ephrastischen Schilderung einer an Monumenten reichen Erinnerungslandschaft, in der sich die große Vergangenheit Griechenlands spiegelt. Dies trifft auch auf Olympia zu: Pausanias präsentiert dem Leser das panhellenische Heiligtum geradezu als Griechenland *en miniature*, bietet es doch mit seinen Bauten und Bildwerken den Anlass, besonders ausführlich Mythos und Geschichte Griechenlands zu rekapitulieren.⁴⁶² Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf das Zeusbild. Er erläutert Aussehen, Gewandung und Attribute der Statue, benennt die verwendeten Materialien und geht präzise auf die Bildthemen des Throns, der Abschränkung vor dem Zeusbild, der oberen Partie der Lehne und des Fußschemels ein. Den Abschluss der Beschreibung bildet ein Lob auf die Kunstfertigkeit eines Phidias, die sogar göttlichem Anspruch gerecht werde: »Denn als die Statue fertig war, betete Phidias zum Gott, er möge ihm ein Zeichen geben, ob ihm das Werk nach Wunsch sei, und er habe sofort an der Stelle des Bodens einen Blitz niederfahren lassen, wo noch zu meiner Zeit die bronzene Hydria daraufstand.«⁴⁶³ Damit war das menschengestaltige Monumentalbild legitimiert.

In seiner Beschreibung des Throns listet Pausanias alle dargestellten Götter und Heroen auf und entführt die Leser auf eine *tour de force* durch die griechische Mythologie. Ihr galt Pausanias' ganze Aufmerksamkeit; in ihr spiegelte sich das Alter der griechischen Kultur: »In viewing Phidias' creation, one beheld not simply a statue, but a visual embodiment of Hellenic religious tradition itself.«⁴⁶⁴ Für Pausanias war der Zeus von Olympia gestaltgewor-

459 Pausanias V 11, 1–11 (= DNO II, 222–226 Nr. 943). Bergbach-Bitter 2008, 16–49. 460 Pausanias I 26, 4. 461 Habicht 1985, 133–135; Arafat 1992; Alcock 1994; Arafat 1996, 43–79; Hutton 2005, 54–68 u. 242–247; Platt 2011, 219–220. Elsner 1992, 5–6. 462 Habicht 1985, 34; Alcock 1994, 248 (»landscape of memory«); Elsner 2001, 17–18 (»metonym for the whole of Pausanias' Greece«, »sacred museum«). 463 Pausanias V 11, 9. Übersetzung: Meyer 1987, III, 31. Zu dieser Stelle s. Platt 2011, 225. 464 Platt 2011, 226.

dener Ausdruck der privilegierten Beziehung der Griechen zu ihren Göttern.

Dies hatten – zumindest im Fall von Olympia – auch die römischen Eroberer Griechenlands anzuerkennen, die gerne wertvolle Bildwerke als Beute mit nach Hause brachten. Nachdem Aemilius Paullus im Jahr 168 vor Christus den Makedonenkönig Perseus besiegt hatte, unternahm er eine Reise durch das unterworfenen Griechenland, die gleich von mehreren Autoren erwähnt wird.⁴⁶⁵ Dem hellenistischen Geschichtsschreiber Polybios zufolge sei Aemilius Paullus mit großen Erwartungen nach Olympia gekommen, doch habe die Realität seine Erwartungen bei weitem übertroffen. Angeblich »erschrak« der Besucher beim Anblick der dortigen Monumentalstatue und bemerkte, Phidias habe den Zeus des Homer nachgebildet.⁴⁶⁶ Im Kontext dieses intensiven Wahrnehmungserlebnisses verwendet Polybios das Verb *θεόωμαι*, »sehen« im Sinne von »erfahren« bzw. »bewundern« und »bestaunen«, und hebt damit den kulturellen Abstand zwischen Griechen und Römern hervor.⁴⁶⁷ Aemilius Paullus' Griechenlandreise wird so zu einer Art Grand Tour, in deren Verlauf sich der pragmatische Militär in einen staunenden Betrachter griechischer Zivilisation wandelte.

Eindringlicher beschreibt Livius die Begegnung des Feldherrn mit der Statue des Göttervaters in seinem Werk *ab urbe condita*, das die Geschichte von der Gründung Roms bis kurz vor die Zeitenwende abdeckt.⁴⁶⁸ Mit Livius, einem Zeitgenossen des Augustus, ändert sich der Blick auf die römische Expansion in den Osten. Roms Eroberung Griechenlands sei Folge römischer Tugend und Entschlusskraft. Hinweise auf die kulturelle Superiorität Griechenlands fehlen. Aemilius Paullus habe seine Griechenlandreise in der Absicht begonnen, die berühmten Stätten zu besichtigen, »von denen man Größeres gehört hat, als man dort sehen kann.«⁴⁶⁹ Mit anderen Worten: Die Realität

sei nicht an die Erwartungen herangekommen. In Olympia »besichtigte er auch andere Sehenswürdigkeiten; als er den Zeus betrachtete, wurde er im Innersten bewegt, als wenn er den Gott selbst vor sich hätte; er ließ deshalb ein ungewöhnlich reiches Opfer zurüsten, nicht anders, als wenn er auf dem Kapitol hätte opfern wollen.«⁴⁷⁰ Zwar kommt Livius nicht umhin, die Ergriffenheit des Olympiabesuchers Aemilius Paullus zu erwähnen, doch war das Opfer, das er für den dortigen Zeus ausrichten ließ, auch nicht aufwendiger als ein Opfer an den Jupiter Capitolinus in Rom.

Plutarch setzt in seiner zu Beginn des zweiten Jahrhunderts verfassten Biographie des Aemilius Paullus wieder andere Akzente. Er charakterisiert den Feldherrn als weisen Staatsmann und Verfechter traditioneller Werte, der das Ideal des *mos maiorum* hochhielt und sich in Griechenland als philhellenischer Wohltäter erwies.⁴⁷¹ Der Sieger von Pydna habe sich gegenüber den Besiegten als großzügig und gnädig erwiesen, habe die politische Ordnung wiederhergestellt, den Steuerdruck gelindert und Geschenke aus dem erbeuteten Königsschatz verteilt. Erweckt Livius' Beschreibung der Reise den Eindruck römischer Dominanz über die griechische Kultur, so unterstreicht Plutarch Aemilius' *philanthropia*. Stellt Livius die Zurschaustellung des Königsschatzes und den Abtransport nach Rom in den Vordergrund, so streicht Plutarch Aemilius Paullus' Desinteresse an den Reichtümern heraus. Plutarch lässt ihn voll Bewunderung das Zeusbild preisen und bemerken, offenbar habe Homers Zeusschilderung dem Zeusbild des Phidias Pate gestanden.⁴⁷²

Was Frömmigkeit anbetrifft, so war den Römern nichts vorzumachen; in kultureller Hinsicht mussten sie jedoch den Kürzeren ziehen: Griechenlands bis in mythische Zeit zurückreichende Geschichte war sinnlich erfahrbar durch eine Fülle alter Bauten und Bildwerken berühmter Künstler,

465 Ein Vergleich der Charakterisierung des Aemilius Paullus bei den Autoren Polybios, Livius und Plutarch findet sich bei Reiter 1988. Bergbach-Bitter 2008, 70–75. 466 Polybios XXX 10, 6. Bergbach-Bitter 2008, 172. Russell 2012. 467 Russell 2012, 163–164. 468 Eigler 2003. 469 Livius, *ab urbe condita* 45 27, 5. 470 Livius, *ab urbe condita* 45 28, 4–5. Übersetzung: Hillen 2000, 71. Vgl. ferner auch Plutarch, Aemilius Paulus 28, 2. 471 S. hierzu Bremmer 2004; Tröster 2012, bes. 227–234. 472 Plutarch, Aemilius Paulus 28, 2.

darunter an erster Stelle der Zeus von Olympia. In diesen bewundernden Blick auf griechische Bildwerke mischten sich religiöse Ehrfurcht, ästhetische Wertschätzung, Anerkennung der Kulturleistungen Griechenlands und der Wunsch nach Aneignung dieser Hochkultur. Und so wurden seit dem späten dritten Jahrhundert vor Christus zahllose, teilweise altehrwürdige und berühmte Bildwerke von siegreichen Feldherren aus dem griechischen Kulturkreis oft gewaltsam als Beute nach Rom überführt. Ihnen haftete eine Ambivalenz an: Einerseits waren sie Beutestücke, schutzlos den plündernden Eroberern ausgeliefert, andererseits waren sie materieller Ausweis der kulturellen Überlegenheit Griechenlands, die von den Römern durch ihre Inbesitznahme anerkannt wurde. Auch Aemilius Paullus konnte es sich nicht versagen, ein besonders geschätztes Werk in seine Heimat entführen: Er soll eine Athenastatue des Phidias nach Rom geschafft haben.⁴⁷³

IV.4. Durch das Zeusbild hindurch die oberste Gottheit denken

Die erstmals bei Polybios geäußerte Mutmaßung, Phidias habe das Zeusbild nach dem Vorbild der homerischen Charakterisierung des Göttervaters geschaffen, findet sich auch in den Geographika Strabons.⁴⁷⁴ Phidias sei von seinem Bruder oder Neffen, dem Maler Panainos, gefragt worden, nach welchem Vorbild (παράδειγμα) er die Gestalt des Zeus geschaffen habe. Da habe Phidias erwidert, seine Inspiration seien folgende homerische Verse gewesen: »Sprach es und nickte ihr zu mit den dunkeln Brauen, Kronion, / Und die ambrosi-

schen Locken des Herrschers wallten ihm nieder / Vom unsterblichen Haupt; es erbeben die Höhn des Olympos.«⁴⁷⁵

Homer galt als unumstrittene Autorität in der Charakterisierung der Götter. Indem man Phidias unterstellte, sich an dieser hochgeschätzten Quelle orientiert zu haben, legitimierte man sein Bild, verwahrte man sich gegen den Vorwurf, dem Gott sei eine willkürliche Gestalt gegeben worden. Und doch beharrt Strabon auf der Prädominanz des Schriftlichen gegenüber dem Bildlichen, denn »allein Homer soll die Gestalten der Götter gesehen oder dargestellt haben.« Die angebliche Rückführung der Gestaltung des Zeusbilds auf die Schilderung des Göttervaters in der Ilias spiegelt einen Diskurs wider, der die gesamte antike Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie durchzieht: in welchem Verhältnis standen Dichtung und bildende Kunst zueinander?⁴⁷⁶

In der platonischen Philosophie galten Bilder als suspekt, insbesondere Bilder von Göttern, anschauliche Reproduktionen des Metaphysischen somit. Die Abwertung des Abbildhaften beruht letztlich auf der Ideenlehre Platons. Ihr zufolge könne ein materielles, sinnlicher Wahrnehmung zugängliches Bild unmöglich eine übersinnliche Idee wiedergeben.⁴⁷⁷ Bilder seien Blendwerk, verwirrten die Sinne und vernebelten den rein geistigen Zugang zu höheren Wahrheiten. Zwar erkennt selbst Platon Phidias' Meisterschaft an, wenn er die ἀγαματοποιοί, also die Fertiger von Götterbildern, Phidias und Polyklet in seinem Dialog *Protagoras* als Inbegriff der Bildhauerei erwähnt,⁴⁷⁸ doch ändere dies nichts an dem grundsätzlichen Manko eines Bilds, eine höhere Idee auf einer reduzierten Seinsebene ausdrücken zu wollen.

473 Plinius, hist. nat. 34, 54. Die Athenastatue wurde in den Tempel der *fortuna huiusce diei* gebracht. Später ließ Q. Lutatius Catulus dortselbst (*in eadem aede*) zwei weitere Werke des Phidias aufstellen. 474 Polybios XXX 10, 6; Strabon, geogr. VIII 3, 30. Spätere Erwähnungen: Valerius Maximus, *facta et dicta memorabilia* 3,7 ext. 4 (= DNO II, 235–236 Nr. 953); Plutarch, Aemilius Paulus 28, 2; Proklos, Kommentar zu Platons *Timaios* I, p. 265_{18–20} Diehls (= DNO II, 257–258 Nr. 991); Macrobius, *Saturnalien* V 23 (= DNO II, 257 Nr. 990); Scholion zu Homer, *Ilias* 1, 528–529 (= DNO II, 258–259 Nr. 992); Eustathios, Kommentar zur *Ilias* 1, 529 = p. 1, 223, 11–17 von der Valk (= DNO II, 259–260 Nr. 993). Bergbach-Bitter 2008, 57–69. 475 Homer, *Ilias* I, 528–530. Übersetzung: Rupé 2013, 35. 476 S. u. S. 100–107. 477 Zu Platons Bewertung der bildenden Kunst s. Schweitzer 1953; Pollitt 1974, 41–49; Tatarkiewicz 1979, 139–167; Barasch 1985, 4–9; Hub 2009. 478 Platon, *Protagoras* 311c (= DNO II, 120 Nr. 842). Vgl. ferner Platon, *Hippias maior* 290a.

Der Fundamentalkritik am Bild stand somit die unbestrittene Könnerschaft des Phidias entgegen, dessen angeblich von Homer inspiriertes Zeusbild eine über die Grenzen des Anschaulichen hinausreichende Vorstellung des Göttervaters vermittelte. Hier genau liegt der Angelpunkt einer Argumentation, mit der selbst Denker in der Tradition Platons ein vollendetes Götterbild wie das des Zeus rechtfertigten: In seiner Vollkommenheit stelle es nicht den Anspruch, das Aussehen der Gottheit wiederzugeben, sondern der Idee ihrer herrschaftlichen Allmacht Ausdruck zu verleihen. Daher findet ein Cicero, selbst platonischem Denken verpflichtet, einen positiven Zugang zur Bildkunst: In seinem Werk *orator* entwirft er das Bild eines idealen Redners, der in der Realität gar nicht existieren, sondern nur gedacht werden könne.⁴⁷⁹ Ebenso verhalte es sich mit der Schönheit: Selbst außerordentliche sinnlich wahrnehmbare Schönheit werde übertroffen durch eine Schönheit, die nur geistig zu erfassen sei. Um dies zu veranschaulichen greift Cicero zu einem Vergleich mit der bildenden Kunst: »So sehen wir zwar nichts in ihrer Art Vollkommeneres als die Bildwerke des Phidias – und dennoch können wir uns in Gedanken noch Schöneres als sie und jene Bilder, die ich schon nannte, vorstellen. Auch hat jener Künstler, als er die Gestalt des Zeus oder der Athene (sc. Athena Parthenos) bildete, nicht irgendein Modell betrachtet, von dem er dann die Ähnlichkeit herleitete; ihm schwebte vielmehr im Geiste (*mens*) ein Bild außergewöhnlicher Schönheit vor, das er anschaute und auf das konzentriert er nach diesem Vorbild seine Künstlerhand lenkte.«⁴⁸⁰

Phidias habe nicht nach einem anschaulichen Vorbild gearbeitet, etwa indem ihm jemand Modell saß, sondern die transzendente Schönheit des Gottes in eine menschengestaltige Erscheinungsform überführt. Wenn auch das Zeusbild als sinnlich wahrnehmbares Bild defizitär sei, so habe doch

Phidias über die außergewöhnliche Fähigkeit verfügt, die höhere geistige Schönheit zu erkennen und sie in seinem Zeusbild zu bannen. Was das anschauliche Bild zum Katalysator des Erfassens einer transzendenten Instanz machte, war somit nicht die explizite Gestaltung – wir würden heute sagen: die Ikonographie – der Goldelfenbeinstatue, sondern vielmehr ihre Schönheit, also ein ästhetisches Empfinden vollendeter Formgebung. Ähnlich argumentiert auch Quintilian in seiner *institutio oratoria*: Phidias sei unerreicht, wenn es um die Darstellung der Götter gehe. Er wäre allen anderen überlegen gewesen, selbst wenn er nur die goldelfenbeinernen Götterbilder in Olympia und Athen gefertigt hätte, »deren Schönheit (*pulchritudo*) dem religiösen Empfinden etwas hinzugefügt hatte.«⁴⁸¹ Die Hinwendung zu den Göttern werde durch die Schönheit ihrer Abbilder befördert.

Diese Bewertung teilt auch Seneca der Ältere in einer kurzen Passage seiner *controversiae*, in denen verschiedene Rechtsfälle dargelegt werden. In einem dieser Fälle geht es um den Maler Parrhasios, der nach dem Vorbild eines alten Sklaven, den er eigens foltern ließ, ein Gemälde des gemarterten Prometheus gemalt haben soll.⁴⁸² Der Maler wurde angeklagt, ein derartiges Bild einem Athenatempel geweiht zu haben. Der Dialog zwischen Anklage und Verteidigung thematisiert nicht nur die Grausamkeit, einen Sklaven schinden zu lassen, um ein lebensechtes Vorbild für den angeketteten Prometheus zu erhalten, sondern auch die grundsätzliche Frage, ob man ein lebensechtes Vorbild benötige, um eine mythische Figur zu malen. Nun kommt Phidias ins Spiel: »Phidias hat Zeus nicht gesehen, dennoch hat er ihn als Donnerer geschaffen, und nicht stand Minerva vor seinen Augen, und dennoch ersann sein Geist (*animus*), würdig in jener Kunst, die Götter und stellte sie dar.«⁴⁸³ Anders als Parrhasios, dessen Malerei die (grausame) Wirklichkeit reproduziert, habe Phidias eine höhere

479 Bringmann 1971, 41–59; Wimmel 1974; Schofield 2022. 480 Cicero, *orator* 8–9. Übersetzung: Kytzler 1998, 11. Zu dieser Stelle s. Männlein-Robert 2003, 54–61; Perry 2005, 153–155. 481 Quintilian, *inst. or.* XII 10, 9. Perry 205, 155–156. 482 Seneca, *controversiae* 10, 5. Die Episode ist fiktiv: DNO II, 236 Nr. 954. 483 Seneca, *controversiae* 10, 5, 8 (= DNO II, 236 Nr. 954 mit Übersetzung). Perry 2005, 162.

Idee ins Bild umgesetzt, sei er in der Lage gewesen, das übersinnliche Wesen der Götter zu erfassen und ins Bild zu transponieren.

Eine maßgebliche Stimme im Diskurs um die Legitimität anthropomorpher Gottesdarstellungen ist Philon von Alexandria, Spross einer reichen jüdisch-hellenistischen Familie Alexandrias, dessen Denken ebenfalls in platonischer Tradition steht.⁴⁸⁴ In einer kurzen Schrift mit dem Titel *Über die Trunkenheit* erläutert er am Beispiel des olympischen Zeus, dass man hinter einem Bildwerk das unveränderbare Wesen der Dinge erkennen könne:⁴⁸⁵ »Vom berühmten Bildhauer Phidias erzählt man, er habe Kupfer und Elfenbein und Gold und andere verschiedene Stoffe zur Verfertigung seiner Statuen genommen, in ihnen allen jedoch nur eine und dieselbe Kunst zum Ausdruck gebracht, so dass nicht nur Sachverständige, sondern auch arge Laien den Schöpfer nach den Schöpfungen erkannten.«⁴⁸⁶ Ein Bildwerk wie den Zeus von Olympia könne somit als Medium dienen, gleichsam durch die äußere Gestalt hindurch zum Wesen der obersten Gottheit durchzudringen. Das Bildwerk bleibe als Gegenstand sinnlicher Erfahrung zwar ontologisch auf einem tieferen Level, biete aber eine Brücke zum Erfassen übergeordneter Ideen. Dies gelte insbesondere für einfachere Gemüter, die, fern geistiger Überlegungen zum Wesen Gottes, über das Bild zum Erkennen des Schöpfers geführt werden.

Maximos von Tyros, ein Redner und Philosoph des späteren zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, verfasste eine Reihe von Vorlesungen, deren Grundthema die praktische Vermittlung der Philosophie ist.⁴⁸⁷ Seine Erörterungen sind gespickt mit Allegorien und Bildern, die der Veranschaulichung abstrakter Inhalte dienen.⁴⁸⁸ Mehrfach fällt der Name Phidias als Inbegriff vollendeter

Kunstfertigkeit. Er dient stets dann als Paradigma, wenn es die vollendete bildhafte Veranschaulichung einer höheren Idee zu rechtfertigen gilt. In der siebenundzwanzigsten Erörterung plädiert er für die praktische Umsetzung von Wissenschaft: Wer der Wissenschaft ihren praktischen Anteil nehme, der handle »so falsch wie einer, der bei Phidias die Kunstfertigkeit (τέχνη) beibehält, die Materie (ύλη) jedoch weglässt und Kunstwerk und Materie gleichsetzt.«⁴⁸⁹ Theorie müsse praktisch umsetzbar sein; entsprechend müsse es möglich sein, den unvorstellbaren Göttern Bilder zu setzen. Für die Masse der Menschen bedürfe es der sichtbaren Veranschaulichung, wie ja auch Kinder vermittle Schrift und Bilder unterwiesen würden.⁴⁹⁰ Wie Verliebte dränge es die Menschen zu Bildern der Götter, und solange diese Bilder Ausdruck der Liebe zu den Göttern sind, sei dies den Menschen nachzusehen: »Wenn aber die Griechen die Kunst des Phidias zum Gedenken an die Gottheit aufruft und die Ägypter ihre Verehrung von Tieren, wenn die einen ein Fluss, andere Feuer begeistert, tadle ich diese Verschiedenheit nicht. Man soll nur wissen, soll nur lieben, soll gedenken.«⁴⁹¹ Neben das neuplatonische Argument, man erkenne durch das Bild hindurch die übersinnliche Idee des Göttlichen, tritt das Argument des Eros: Auch die Liebe des Menschen zu den Göttern bedürfe eines Bilds, um den Göttern dargebracht zu werden.⁴⁹²

Die Aufwertung des Bilds findet sich auch in den Schriften Plotins, des bedeutendsten Vertreters neuplatonischer Philosophie.⁴⁹³ In seinen *Enneaden* entwickelt Plotin ein Modell der Schöpfung, das in Anlehnung an Platon verschiedene Ebenen des Seins umfasst, die vom obersten Einen (τὸ ἓν) bis zur sinnlich wahrnehmbaren Welt reichen. Dieses Eine sei nur übervernünftig erlebbar, wenn man das Sinnliche und Geistige hinter sich

484 Runia 1986; Hadas-Lebel 2012. 485 Philon von Alexandria, *de ebrietate* 88. Übersetzung: Cohn – Heinemann – Adler – Theiler 1929, 37–38. 486 Philon von Alexandria, *de ebrietate* 89. Übersetzung: Cohn – Heinemann – Adler – Theiler 1929, 37–38. 487 Trapp 1997, xvi–xxxii. 488 Trapp 1997, xxxix–xl. 489 Maximos von Tyros, *diss.* 2, 7 = p. 231_{137–138} Trapp. Übersetzung: Schönberger – Schönberger 2001, 135 (mit Veränderungen des Verf.). 490 Maximos von Tyros, *diss.* 2, 2 = p. 14_{28–1548} Trapp. S. hierzu Platt 2011, 228–230. 491 Maximos von Tyros, *diss.* 2, 10 = p. 21_{198–202} Trapp. Übersetzung: Schönberger – Schönberger 2001, 29 (mit Veränderungen des Verf.). 492 Männlein-Robert 2003, 53. 493 Zu Plotins Philosophie s. Beierwaltes 1985, 38–154; Beierwaltes 2001.

lasse. Auf das Eine folge ontologisch die Denkwelt, der Nous (ὁ νοῦς), an dem der Mensch kraft seines Verstandes teilhaben kann. Die nächsttiefere Ebene bilde das Seelische, das sich wie das Geistige der sinnlichen Wahrnehmung entzieht. Die Seele überführe – unter Mitwirkung des Nous – die Ideen in die formlose Urmaterie und erschaffe die sinnlich wahrnehmbare materielle Welt. Bei der Transformation immaterieller Ideen in gegenständliche Körper bediene sich die Seele der Vorstellung (φαντασία), um in einem ersten Schritt aus den Ideen immaterielle Bilder zu erzeugen, die in einem zweiten Schritt Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung (αἴσθησις) werden können.

Ein zentraler Begriff in Plotins Philosophie ist die ›Schönheit‹:⁴⁹⁴ Wahrnehmbare Schönheit sei stets ein Widerschein einer höheren, gestaltlosen Schönheit. Die Überführung der Idee des Schönen ins sinnlich Fassbare veranschaulicht Plotin am Beispiel eines Bildhauers, der Störendes entfernt, um das Schöne freizulegen.⁴⁹⁵ Ein Bildwerk sei nicht dazu verdammt, aufgrund unzulänglicher Mimēsis (μίμησις) ein die Idee verfälschendes Zerrbild zu sein, sondern könne durchaus eine Vorstellung vom übergeordneten Schönen vermitteln, wie Plotin im achten Buch der fünften Enneade ausführt.⁴⁹⁶ Die Schönheit im Geist eines schöpferischen Menschen übertrage sich auf sein Artefakt, das wiederum auf diese abstrakte Schönheit verweise. Nun wird Phidias als Kronzeuge für die Teilhabe des Künstlers am geistig Schönen herangezogen: »Denn so hat auch Phidias seinen Zeus nicht nach einem sinnlichen Vorbild geschaffen, sondern, indem er ihn nahm [auffasste], wie Zeus hätte sein können, wenn er uns vor den Au-

gen erscheinen wollte.«⁴⁹⁷ Grundlage für Phidias' Gestaltung des Zeusbilds sei nicht Naturbeobachtung oder ein menschliches Vorbild gewesen, sondern die Ideenschau. Das olympische Zeusbild täusche nicht die Erscheinung des – sinnlich nicht fassbaren – Göttervaters vor, stattdessen verweise es auf Phidias' geistige Gewärtigung des Numinosen und spiegele die transzendente Schönheit einer obersten Gottheit. Für Plotin war das Bild des Zeus gleichsam »durchsichtig auf das Unsichtbare« hin.⁴⁹⁸ Es bot der Phantasia des Betrachters eine Brücke von der sinnlichen Wahrnehmung zur höheren Einsicht.⁴⁹⁹

Diesen Gedanken wiederholt in verkürzter Form der Rhetoriklehrer Himerios, der intensiv die Schriften Platons rezipierte.⁵⁰⁰ In seiner nur fragmentarisch überlieferten vierundzwanzigsten Rede an seinen Freund und Schüler Severus, die in den 360er Jahren entstanden sein muss,⁵⁰¹ charakterisiert er Phidias als Schöpfer vollendeter Bildwerke:⁵⁰² Zwar habe Daidalos die Kunstfertigkeit begründet, doch habe sie Phidias im Hinblick auf das Schöne vervollkommnet. In seiner ebenfalls nur unvollständig erhaltenen zweiunddreißigsten Rede aus den späten 350er Jahren präzisiert er, worin die Genialität des Künstlers bestand: »Phidias wusste sehr wohl, wie groß Zeus ist und bei wie vielen er verehrt wird, weil seine Seele (ψυχή) noch weiser war als seine Hand geschickt. Da er das Wesen (φύσις) des Zeus in einer einzigen Statue einfangen wollte, schuf er, indem er Gold und Elfenbein miteinander verband, für die Eleer den Zeus in Olympia, für die anderen Menschen aber den Zeus an sich in einem einzigen Bild (εἰκὼν) so groß, wie er war.«⁵⁰³ Phidias' Hände hätten es ver-

494 Zu Plotins »Bildtheorie« bzw. »Kunsttheorie« s. de Keyser 1955, bes. 29–65; Rich 1960; Pollitt 1974, 55–58; Tatarkiewicz 1979, 361–376; Pépin 1992a; Barasch 1985, 34–42; Halfwassen 2007; Beierwaltes 2013. 495 Plotin, Enneaden I 6, 9. Beierwaltes 2013, 15–16. 496 Plotin, Enneaden V 8, 1, 32–38. Übersetzung: Beierwaltes 2013, 20. Zu dieser Stelle s. Männlein-Robert 2003, 65–67. Zum Begriff des Schönen bei Plotin allg. s. Anton 1967, 94–97; Pépin 1992a, 311–315; Beierwaltes 2013, 17–23. 497 Plotin, Enneaden V 8, 1, 38–40. Übersetzung: Beierwaltes 2013, 20. Vgl. zu dieser Stelle auch Pépin 1992b. 498 Halfwassen 2007, 52; Beierwaltes 2001, 64–66 mit Anm. 188. 499 Zur Phantasia bei Plotin s. Watson 1988, 97–103. 500 Vgl. Richtsteig 1921; Völker 2003, 26–27. 501 Himerios, or. 24 = p. 115–118 Colonna. Übersetzung: Völker 2003, 207–209. 502 Himerios, or. 24 = p. 115₁₂–116₁₇ Colonna. Übersetzung: Völker 2003, 207 (mit einer Korrektur: Statt Πλατωνική wird man πλαστική ergänzen müssen: Penella 2007, 227 Anm. 90). 503 Himerios, or. 32, 12 = p. 141_{36–42}. Deutsche Übersetzung: DNO II, 255 Nr. 986 (vgl. auch Völker 2003, 238). 504 Vgl. hierzu Beierwaltes 1965; Beierwaltes 1985, 155–192 u. 226–280; Beierwaltes 2007, 85–108; Chlup 2012, 47–111.

mocht, die Transzendenz des Göttervaters zu erfassen und ihr anschauliche Gestalt zu verleihen und so für den Betrachter ein Medium zu erschaffen, sich der übersinnlichen Idee eines obersten Gottes anzunähern. Wenn auch die Eleer als Herren von Olympia die Zeusstatue als ihren Besitz ansahen, so vermittele sie doch allen Menschen das übergeordnete Wesen des Göttervaters.

Plotins Gedankenwelt findet sich auch in den Werken des spätantiken Philosophen und Universalgelehrten Proklos wieder, doch geht dieser noch einen Schritt weiter.⁵⁰⁴ Seiner Ansicht nach können Artefakte je nach ihrer Nähe zu den metaphysischen Urbildern schön oder hässlich sein. Imitierten sie ein sinnlich fassbares Vorbild, so entfernten sie sich von der übergeordneten Schönheit, seien sie nach einem geistigen Vorbild gestaltet, näherten sie sich der Schönheit an. »Denn auch Phidias, der den berühmten Zeus schuf, blickte nicht auf etwas Gewordenes, sondern gelangte zur Vorstellung (ἔννοια) des Zeus bei Homer. Wenn er aber noch bis zu dem vom Verstand erfassten Gott selbst hätte gelangen können, hätte er sein Werk noch besser gemacht. Von dem Modell (παράδειγμα) also kommt dem Bild das Schöne oder Nicht-Schöne zu, von dem Künstler aber das Ähnliche oder das Unähnliche im Hinblick auf das Original (ἀρχήτυπος). Das Bild aber wird nach beidem benannt: im Hinblick auf das Vorbild Bild, im Hinblick auf den Schöpfer Werk und Ergebnis.«⁵⁰⁵ Mit anderen Worten: Anders als Plotin kritisiert Proklos den Zeus des Phidias als defizitär, da er sich an einer literarischen und damit konkreten Vorlage orientierte. Hätte sich Phidias von Homers Zeusvorstellung gelöst und sich rein geistig Zeus angenähert, so wäre sein Zeusbild noch schöner geworden, wäre es die vollendete Entsprechung zur Schönheit der Idee eines obersten Gottes gewesen. Phidias, so Proklos implizit, hätte Homer übertreffen können.

Trotz der Einwände eines Proklos wird das Götterbild in der neuplatonischen Philosophie an-

erkannt, sofern es den Betrachter durch das Bild hindurch zur Erkenntnis einer höheren Idee führt. Dass Phidias und sein Zeusbild immer wieder als Exemplum par excellence genannt werden, lag daran, dass man sich sagte, Phidias sei des Göttervaters ansichtig geworden, und sein Werk außerdem durch vollendete Schönheit bestach. Vor allem aber war es das Sujet der monumentalen Goldelfenbeinstatue: Zeus. Als Göttervater war er kompatibel mit der neuplatonischen Vorstellung eines obersten Eines.

IV.5. Als die Bilder laufen lernten: Aus Kunstwerken werden Worte

Bildhauer, Maler und Töpfer galten lange Zeit als Banausoi (βάνανσοι), das heißt, als Menschen, die mit ihrer Hände Arbeit ihren Lebensunterhalt bestritten.⁵⁰⁶ Keine der neun Musen war Patronin der bildenden Künste. Dichter hingegen standen seit je her in höchstem Ansehen; ihren Werken haftete nicht der Makel des Nachäffens der Natur an. Doch war die noch von Platon so vehement vertretene Unterordnung der Technē (τέχνη) gegenüber der Dichtung nicht von Dauer. Nach und nach trat die bildende Kunst als Vermittlerin transzendenter Vorstellungen neben die Dichtung, und Phidias sollte schon bald die Sphäre eines Homer erklimmen.

Er begegnet in der bekannten Olympischen Rede des Dion von Prusa, die wohl im Jahr 101 oder 105 nach Christus vor der Festversammlung in Olympia gehalten wurde.⁵⁰⁷ Ausführlich rechtfertigt sich Dion zu Beginn seiner Rede für seinen Vortrag und fragt die Anwesenden, ob sie seiner Rede lauschen wollten oder nicht doch die zahlreichen Bildwerke bestaunen wollten, darunter die Zeusstatue des Phidias, ein »wahrhaft beseligendes Bild«, das »eure Vorfahren mit einem Höchstmaß

⁵⁰⁵ Proklos, Kommentar zu Platons Timaios I, p. 265_{18–20} Diehls (= DNO II, 257–258 Nr. 991 mit Übersetzung). ⁵⁰⁶ Vgl. Schweitzer 1925, 55–58; Zilsel 1926, 22–29; Burford 1985, 12–13; Donohue 1999, 886–888; Anguissola 2017. ⁵⁰⁷ Zum Olympiakos s. Klauck – Bäbler 2000, 18–25. Zur Datierung ebd. 26–27. Männlein-Robert 2003, 63–65.

an Aufwendungen und durch Indienstnahme vollendeter Beherrschung der Kunst« anfertigen ließen.⁵⁰⁸ »Von allen Standbildern, die es auf Erden gibt, ist es das schönste und das dem Gott liebste. Phidias habe sich dafür ... an der homerischen Dichtung orientiert.« Dion zitiert hierauf die bekannte Homerverse und nimmt diese Gegenüberstellung von bildender Kunst und Dichtung zum Anlass für seine nächste Frage: »Oder sollten wir nicht gerade die beiden angesprochenen Größen, das dichterische Werk einerseits, die als Weihgaben aufgestellten Statuen andererseits, sorgfältiger untersuchen, und namentlich, ob es etwas Derartiges gibt, das der menschlichen Vorstellung über das Göttliche in irgendeiner Weise Form verleiht und ihr zur Darstellung verhilft, zumal wir uns ja im Moment in der Vorlesung eines Philosophen befinden?«⁵⁰⁹ Dann holt er zu einer Erläuterung des Gottesbildes bei den Menschen aus, die platonischem und stoischem Gedankengut verpflichtet ist:⁵¹⁰ Die Wahrnehmung der Welt geleite den Menschen zur Erkenntnis einer höheren Ordnung, zur Einsicht, dass sich in der sichtbaren Natur eine göttliche Ordnung spiegelt. Dion gliedert diese Erkenntnis in vier »Quellen«, erstens Schlussfolgerungen aus der Anschauung der materiellen Wirklichkeit, die zur Annahme von Göttern führt, zweitens, Vorstellungen, die sich (freiwillig) durch Belehrungen, Mythen und Bräuche in der Seele bildeten, und drittens, Vorstellungen, die (durch Zwang) von Gesetzgebern vermittelt werden.⁵¹¹ Als vierte Quelle nennt Dion die bildende Kunst »... und überhaupt die handwerkliche Fertigkeit, Weihstatuen und Abbilder von Gottheiten herzustellen. Ich spreche von Malern, von Bildhauern, von Steinmetzen, mit einem Wort von jedem, der sich für fähig genug hält, um als nachahmender Gestalter göttlichen Wesens mit Hilfe der Kunst hervorzutreten.«⁵¹² Dion führt als prominente Vertreter Phidias, Al-

kamenes, Polyklet, Aglaophon, Polygnot, Zeuxis und, als aller Vorbild, Daidalos an. Diese hätten – dem Vorbild der älteren Dichtung folgend – Sinnbilder des Göttlichen geschaffen.⁵¹³ Nach und nach traten sie neben die Dichter und »legen über den Gesichtssinn das göttliche Wesen für eine größere Zahl von weniger gebildeten Betrachtern aus.«⁵¹⁴

Diese Aufgabe erfülle wie kein anderes das Zeusbild des Phidias, das nun einer ausführlichen Rühmung unterzogen wird. Ausgangspunkt ist die fiktive Anklage, Phidias habe – bei aller lobenswerter künstlerischer Vollkommenheit – ein Götterbild in Menschengestalt geschaffen.⁵¹⁵ Nun lässt Dion Phidias auftreten, dem die Gelegenheit eingeräumt wird, sich zu rechtfertigen:⁵¹⁶ Der Mensch flüchte nun einmal ins Anschauliche, um zum Abstrakten vorzudringen. Wollte man ihn des Anthropomorphismus zeihen, so müsste man auch Homer anklagen, da auch jener die Götter bildhaft vergegenwärtigt habe. Phidias fährt fort, indem er die Unterschiede zwischen bildender Kunst und Dichtung erläutert.⁵¹⁷ Die bildende Kunst sei der anschaulichen Wirklichkeit mimetisch enger verhaftet. Anders als das Gehör verlangten die Augen ein »mehr an Eindeutigkeit. Denn die visuelle Wahrnehmung stimmt mit den Dingen, die gesehen werden, direkt überein.«⁵¹⁸ Und so habe er den Göttervater nicht wie Homer in all seiner Mannigfaltigkeit, seinen verschiedenen Eigenschaften und Facetten darstellen können, sondern ihm ein konkretes Aussehen geben müssen. Schließlich rechtfertigt sich Phidias gegen den grundsätzlichen Vorwurf, irdische Materialien seien ungeeignet, einen Gott darzustellen.⁵¹⁹ Denn auch der Schöpfer des Alls habe sich der Materie bedient, um die Welt zu erschaffen. Damit endet Phidias' fiktive Rechtfertigung – die sinnigerweise im Medium der kunstvollen Rede erfolgte, wofür ihm nach Dion ein Ehrenkranz gebühre.⁵²⁰

508 Dion von Prusa, or. 12, 25. Alle folgenden Übersetzungen nach Klauck – Bäbler 2000, 61–99. 509 Dion von Prusa, or. 12, 26. 510 Dion von Prusa, or. 12, 27–39. 511 Dion von Prusa, or. 12, 39–41. Als weitere Erkenntnisquelle wird in or. 12, 47, die Philosophie genannt, die aber auf die erste Erkenntnisquelle, die Anschauung der materiellen Wirklichkeit, bezogen werden muss, die der Deutung durch die Philosophen bedarf. 512 Dion von Prusa, or. 12, 44. 513 Dion von Prusa, or. 12, 45. 514 Dion von Prusa, or. 12, 46. 515 Dion von Prusa, or. 12, 49–54. 516 Dion von Prusa, or. 12, 55–83. 517 Dion von Prusa, or. 12, 64–72. 518 Dion von Prusa, or. 12, 71. 519 Dion von Prusa, or. 12, 80–83. 520 Dion von Prusa, or. 12, 84.

Soweit der Inhalt der Olympischen Rede, in der Dion das Potential der bildenden Kunst als Erkenntnisquelle thematisiert. Dions Theorie der vier Quellen, aus denen sich die Vorstellung von den Göttern speist, gründet auf der sogenannten dreigeteilten Theologie, die bereits bei Varro sowie auch bei Plutarch und Aëtios ausgeführt wird.⁵²¹ Die Vorstellung des Menschen von den Göttern resultiere aus der Wahrnehmung der Natur und ihrer Auslegung durch die Philosophen, aus dem Mythos, der Domäne der Dichter, und aus der Gesetzgebung. Dion erweitert diese Erkenntnisquellen um eine weitere Komponente, die bildende Kunst.⁵²² Damit wird die lange Zeit herablassend betrachtete *Technē* in den Rang einer epistemischen Erkenntnisquelle erhoben.⁵²³ Der entscheidende Schritt besteht darin, ein Bild – ganz im Sinne des Neuplatonismus – nicht mehr nach seiner reproduktiven Abbildhaftigkeit zu bewerten, sondern als Ausdruck eines übersinnlichen Konzepts. Dadurch wird es – wie die Dichtung – zu einem Medium, das den Betrachtenden in einen emotionalen und kognitiven Zustand versetzt, der Einblicke in übergeordnete Ideen erlaubt.

Wie nur wenige befasste sich Philostrat der Ältere im dritten Jahrhundert mit dem Vergleich der beiden Gattungen Dichtung und bildende Kunst. Philostrat ist der Verfasser einer Biographie des Apollonius von Tyana, eines Wandergelehrten, der auf seinen Reisen in entlegene Weltgegenden die Fahne des Griechentums hochhält.⁵²⁴ Im vierten Buch kehrt Apollonius aus der Fremde in den griechischen Kulturkreis zurück und besucht unter anderem auch Smyrna. Die Einwohner dieser Stadt sollten, so Apollonius, weniger auf den äußeren

Prunk der Stadt stolz sein, sondern auf ihre vorzüglichen Einwohner. Bauten, Kunstwerke und reiche Materialien könne man nur vor Ort bewundern; das Ansehen berühmter Männer hingegen strahle weit über die Grenzen der Stadt: »Schöne Städte dieser Art, so fuhr er (sc. Apollonius) fort, gleichen dem Zeusbild, das Phidias in Olympia geschaffen habe; stehe es doch dort so, wie es der Künstler gewollt habe. Männer dagegen kämen überall hin und ähnelten dem vielgestaltigen Zeus Homers, der vom Dichter viel bewunderungswürdiger dargestellt worden sei als der Elfenbeinerne. Jener ist auf die Erde festgenagelt, dieser im Himmel lebend vorzustellen.«⁵²⁵ Philostrat berührt hier die zentrale Frage, was denn Dichtung der bildenden Kunst voraus habe, und spielt Homers facettenreiche Charakterisierung gegen Phidias' statische Darstellung aus. Doch ist damit Philostrats Einstellung zur bildenden Kunst nur höchst unzureichend wiedergegeben, ja, es scheint, als habe er die altbekannte Homer-Phidias-Gegenüberstellung hier nur bemüht, um einen einleuchtenden Vergleich anzustellen, der dazu auffordern sollte, Ansehen nicht im Materiellen zu suchen, sondern im Geistigen.⁵²⁶

Materielle Konkretisierung und geistige Erkenntnis sind auch Thema, wenn sich Apollonius bemüht, Fremden ihren naiven Bildbegriff vor Augen zu halten und die Aufgabe der bildenden Kunst zu erläutern. In der indischen Stadt Taxila verwickelt er seinen Schüler und Begleiter Damis aus Ninive in ein Gespräch über das Wesen der Malerei, das an einen platonischen Dialog erinnert.⁵²⁷ Dabei dreht sich alles um eine Definition der *Mimēsis* (μίμησις) bzw. *Mimetikē* (μιμητική).⁵²⁸ Sie müsse im erweiterten Sinn definiert werden,

521 Klauck – Bäbler 2000, 186–192. Varro bei Augustinus, *de civitate dei* 6, 5 u. 6, 12 = frgm. 7 und 6 Cardauns; Plutarch, *amatorius* 18 = p. 763C Hubert; Aëtios, *de placitis philosophorum*, SVF II, 299–300 Nr. 1009. 522 Klauck – Bäbler 2000, 190–192. 523 Klauck – Bäbler 2000, 205–213. 524 Zu Philostrat und seiner »Kunsttheorie«: Pollitt 1974, 52–53; Bowie 2000; Bowie – Elsner 2009; Miles 2018. Zur Vita des Apollonius von Tyana: Platt 2011, 293–332; Bäbler – Nesselrath 2016. 525 Philostratos, *Apollonius von Tyana* 4, 7. Übersetzung: Mumprecht 1983, 359. 526 Apollonius von Tyana befasste sich bei seinem Besuch von Olympia kaum mit dem Zeusbild. Als er die Altis betrat, entbot er Zeus mit Blick auf seine Sitzstatue (ἔδος) den Gruß (Philostrat, *Apollonius von Tyana* 4, 28. Bäbler – Nesselrath 2016, 38–39). Wenig später hielt er von der Schwelle des Zeustempels Reden über Weisheit, Tapferkeit und Selbstbeherrschung und wurde von den Lakedaimoniern angesichts des Zeusbilds zu ihrem Vorbild erhoben (Philostrat, *Apollonius von Tyana* 4, 31). 527 Philostrat, *Apollonius von Tyana* 2, 22. Bäbler – Nesselrath 2016, 27–33 u. 100–106. 528 Birmelin 1933; Bäbler – Nesselrath 2016, 111–115.

sie sei doppelter Art: Sie ahme nicht nur mit der Hand, sondern auch mit dem Geist nach. Ein wahrer Künstler bedürfe nicht nur der Kunstfertigkeit, sondern auch der Fähigkeit, einer geistigen Vorstellung Ausdruck zu verleihen. Selbiges gelte auch für den Betrachter: Auch er bedürfe der Mimetikē, um in einem Bild nicht nur den Gegenstand selbst zu erkennen, sondern vor dem geistigen Auge Handlungen zu rekapitulieren, innere Zustände der Protagonisten zu reflektieren und übertragene Lehren zu ziehen, kurz: übertragene Bedeutung und Wesen einer Darstellung zu erfassen. Damit hatte sich die Bedeutung des Begriffs *Mimēsis* im Laufe der Jahrhunderte erheblich gewandelt.⁵²⁹ Für Platon war *Mimēsis* noch unzulängliche Imitation. Sie stand für den hoffnungslosen Versuch, einer höheren Idee bildhafte Anschaulichkeit zu verleihen. Anders als Platon begreift Aristoteles *Mimēsis* im Kontext der Wahrnehmung. Der Mensch verfüge über die Fähigkeit, das sinnlich Wahrgenommene nachzuahmen und entsprechend zu kommunizieren: Werke der bildenden Kunst, aber auch das Theater, brächten Dinge zum Ausdruck, die alle beschäftigten und könnten im Sinne der *Katharsis* zur Reinigung negativer Affekte beitragen. Philostrat geht noch einen Schritt weiter und erkennt in der *Mimēsis* die Fähigkeit, einer geistigen Vorstellung anschaulichen Ausdruck zu verleihen, zugleich aber auch in umgekehrte Richtung über die Anschauung zu einer geistigen Vorstellung zu gelangen. Damit folgt er dem neuplatonischen Konzept von *Mimēsis*, das in künstlerischem Schaffen nicht platte Nachahmung eines sinnlich fassbaren Gegenstands sieht, sondern die sichtbare Umsetzung einer höheren Idee, die der Künstler aus dem Transzendenten bezog.⁵³⁰

Im sechsten Buch überquert Apollonius die Grenze nach Äthiopien und lässt sich mit Thespe-

sion, dem Leiter der dortigen Gymnosophisten, auf ein Streitgespräch über die Darstellungsarten der Götter ein.⁵³¹ Apollonius kritisiert die tiergestaltigen Götterbilder der Äthiopen, die er als lächerlich empfindet. Auf die Gegenfrage seines Gesprächspartners Thespesion, wie denn die griechisch-römischen Götterbilder aussähen, antwortet Apollonius, »auf die schönste und würdigste Art, ... genau so, wie es sich gehört, Götter darzustellen.« Darauf wirft Thespesion ein, dies treffe doch nur für den Zeus von Olympia, die Athena Parthenos, die Aphrodite von Knidos und die Hera von Argos zu, doch erwidert Apollonius, dass die Kunst, Götterbilder zu verfertigen, (*ἀγαλαμοῖα*) ganz allgemein in der Lage sei, Götter würdig darzustellen. In Äthiopien hingegen verspottete man das Göttliche anstatt es zu ehren. Nun fragt Thespesion: »Sind denn Leute wie Phidias und Praxiteles in den Himmel hinaufgestiegen und haben die Götter dort nachgebildet und zu Kunstwerken gemacht? Oder was hat sie sonst zu der Art ihrer Darstellung geführt?« Darauf Apollonius: Es sei die *Phantasia* (*φαντασία*), »eine Künstlerin, die weiser ist als die Nachahmung (*μίμησις*). Diese stellt nur dar, was sie sieht, die *Phantasia* aber auch, was sie nicht sieht, da sie die Wahrheit als Grundlage ihrer Schöpfung nimmt.«

Nachahmungskunst, eben noch als Fähigkeit, einer geistigen Vorstellung Darstellung zu verleihen bzw. in einer Darstellung eine geistige Vorstellung zu erkennen, definiert, wird nun der *Phantasia* untergeordnet: Erst sie befähige zu sehen, was nicht zu sehen ist.⁵³² Noch bei Platon ist sie irgendwo zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Illusion angesiedelt. Sie biete keinerlei Erkenntnisgewinn, im Gegenteil: Ihr hafte etwas Trügerisches an. Bei Aristoteles wird die *Phantasia* als menschliche Fähigkeit definiert, über die Sinnes-

529 Birmelin 1933, 153–180; Sörbom 1966; Pollitt 1974, 37–41; Tatarkiewicz 1979, 114–115, 151–152 u. 173–178; Tatarkiewicz 2003, 421–447. 530 Tatarkiewicz 1979, 366–367; Tatarkiewicz 2003, 437; Anjos 2021, 44–118. 531 Philostrat, Apollonius von Tyana 6, 19. Alle folgenden Übersetzungen nach Mumprecht 1983, 647–649. Corso 2001, 13–17; Platt 2009; Platt 2011, 320–329; Bäbler – Nesselrath 2016, 48–52; Männlein-Robert 2003, 48–50. 532 Zur *Phantasia* allg.: Schweitzer 1925, 95–99; Birmelin 1933, 392–414; Schweitzer 1934; Pollitt 1974, 52–55 u. 293–297; Rosenmeyer 1986, 212–222; Watson 1988, 59–95 u. 96–133; Watson 1994; Corso 2001, 13–17; Perry 2005, 150–171; Platt 2009, 149–154; Bäbler – Nesselrath 2016, 118–122; Männlein-Robert 2003, 50–54.

wahrnehmung hinaus Vermutungen anzustellen, Gedankenbilder zu entwerfen und Bewegendes zu empfinden.⁵³³ Auf diesen Vorstellungsbildern gründeten Überlegung und Denkkraft und damit letztlich Einsicht.⁵³⁴ Mit der Philosophie der Stoa gewann der Begriff Phantasia eine schöpferische Komponente. Sie sei nicht nur Vermittlungsinstanz zwischen sinnlichem Empfinden und vernunftbegabtem Begreifen, sondern auch Grundlage schöpferischer Gestaltung.⁵³⁵ Von dieser erweiterten Definition geht auch Philostrat aus:⁵³⁶ Phantasia ermögliche die Vorstellung bestimmter Ideen und Bedeutungen, Möglichkeiten und Handlungsverläufe, Eigenschaften und Werte, die vom Künstler bildlich umgesetzt werden können. »Wer sich die Gestalt des Zeus vorstellt, muss ihn wohl zugleich mit dem Himmel, den Jahreszeiten und den Gestirnen erfassen können, wie dies Phidias getan hat. Wer die Athene darstellen will, muss Feldlager vor sich sehen und an Klugheit und Künste denken und darf nicht vergessen, wie sie dem Haupte des Zeus entsprungen ist.«⁵³⁷

Für Philostrat ist Phantasia künstlerische Artikulation einer höheren Wahrheit, eine Art seelische Energie, die, ausgehend von Bekanntem, Neues schafft.⁵³⁸ Doch darf sie sich nicht auf den Künstler beschränken, auch der Betrachter muss über Phantasia verfügen, da sonst das Bildwerk seine Wirkung verfehlt. Das Thema der Wechselwirkung zwischen dem Bildwerk und dem Vorstellungsvermögen des Betrachters durchzieht ein Werk Philostrats des Jüngeren mit dem Titel *Bilder (Eikones)*.⁵³⁹ Es umfasst zwei Bücher mit Beschreibungen von insgesamt fünfundsiebzehn Gemälden überwiegend mythologischen Inhalts in einer Bildergalerie in Neapel. Lange Zeit ist man davon ausgegangen,

Philostrat habe eine real existierende Bildergalerie beschrieben.⁵⁴⁰ Inzwischen betrachtet man das Werk eher als Ekphrasis im Sinne einer Anregung der Vorstellungskraft des Lesers, welcher die Bilder vor seinem geistigen Auge erstehen lässt.⁵⁴¹

Der Witz dieser Bildbeschreibungen liegt darin, dass die abwesende Malerei im Medium der Dichtung gerühmt wird. Wie die Dichtung wecke das Bild Vorstellungen, die jenseits von Text und (fehlenden) Bildern liegen.⁵⁴² Gerade in der Abwesenheit des Anwesenden, im Ausbleiben der Bilder, deren Anschaulichkeit über allen Maßen gepriesen wird, wird die Phantasia aktiviert, wird der Leser dazu gezwungen, sich eine Vorstellung zu machen. Es geht Philostrat somit weniger um einen *Paragone*, einen Wettstreit der beiden Gattungen, sondern um ihre analoge Wirkungsweise, um die »Kongentialität der beiden Gattungen«.⁵⁴³ Die Grundidee der *Bilder*, die Überführung des Anschaulichen ins Literarische (die in der Neuzeit zu einer Rückführung ins Anschauliche animiert hat), spricht eher für die Ebenbürtigkeit der beiden Gattungen: Je mehr sich der Sehvorgang in den Bereich der Phantasia verlagerte, umso mehr wurde die bildende Kunst als der Dichtung gleichwertig rehabilitiert.

Eine ähnliche Intention verfolgen auch die Kunstbeschreibungen des Kallistratos, die vermutlich im fünften Jahrhundert, vielleicht sogar vor einigen Bildwerken in der Sammlung des Lausus-Viertels angefertigt wurden.⁵⁴⁴ Seine Ekphraseis »beschreiben« neben einem Gemälde insgesamt dreizehn Statuen, darunter berühmte Werke wie die Bakche des Skopas, den Eros, Dionysos und Eitheos des Praxiteles sowie den Kairos des Lysipp. Die kontroverse Frage, ob Kallistratos reale

533 Busche 1997. 534 Aristoteles, de mem. 452a; de anima 427b und 431b. Watson 1988, 14–37. 535 Pollitt 1974, 54–55; Watson 1988, 38–58, 81–85 u. 94–95. 536 Watson 1988, 60–79 u. 85–86; Männlein-Robert 2003, 51–53. 537 Philostrat, Apollonius von Tyana 6, 19. Übersetzung: Mumprecht 1983, 649. 538 Männlein-Robert 2003, 53. 539 Zur Frage des Verfassers s. Anderson 1986, 291–296; de Lannoy 1997; Billault 2000, 5–7; Bowie 2000; Neumeister 2007; Bowie 2009, 31; Primavesi – Giuliani 2012, 27–32; Bachmann 2015, 14–21. 540 So etwa Lehmann-Hartleben 1941. Forschungsüberblick zu dieser Frage bei Schönberger 1968, 26–37; Primavesi – Giuliani 2012, 36–47; Bachmann 2015, 43–52. 541 Jüngere Ansätze: Webb 1999; Elsner 2000; Elsner 2002, 13–15; Webb 2006; Giuliani 2006; Webb 2009, 87–130; Bachmann 2015, 37–43. 542 Vgl. Miles 2018, 81–107. 543 Vgl. Bachmann 2015, 234–236. 544 Altekamp 1988, 77–82; Corso 2001, 17–23; Bäbler – Nesselrath 2006, 1–5. Zu Kallistratos s. Bowie 1999.

Bildwerke vor Augen hatte, wird weder mit einem klaren Ja oder einem klaren Nein zu beantworten sein.⁵⁴⁵ Manche scheint er aus eigener Anschauung gekannt zu haben, andere wiederum nicht. Doch ist das vielleicht gar nicht das Entscheidende, denn das Spiel, das Kallistratos treibt, entspricht dem des Philostrat: Der – spätantike wie moderne – Leser bzw. Hörer wird zu einer Imaginierung der Bildwerke veranlasst, die Frage der Realität der Bildwerke wird damit von der materiellen Ebene auf die Ebene der Vorstellung des Lesers transponiert. Hier waren die Bildwerke durchaus real; ob sie es auch in der physischen Wirklichkeit waren, ist letzten Endes zweitrangig.

Begnadete Künstler hätten, so Kallistratos in der Einleitung seiner Ekphrasis auf das Standbild der Bakche des Skopas, durchaus an göttlicher Eingebung teil:⁵⁴⁶ »Nicht nur die Künste von Dichtern und Prosa-Schriftstellern werden inspiriert, wenn Ekstase von den Göttern her ihre Zungen überkommt, sondern auch die Hände von bildenden Künstlern werden durch die Beiträge göttlicherer Anhauchungen ergriffen und zeigen dann wie Propheten, dass ihre Schöpfungen ergriffen und voll (göttlichen) Wahnsinns (ἐνθουσιασμός) sind.«⁵⁴⁷ Diese Idee einer göttlichen Eingebung ist alt, reicht bis zu Homers Odyssee und Hesiods Theogonie zurück, wird aber am klarsten in Platons Dialog *Phaidros* definiert. Dort nennt Sokrates die verschiedenen Formen übernatürlichen Wahnsinns (μανία), die seherische Inspiration des Apollon, die Inspiration der Mysterien des Dionysos, die dichterische Inspiration der Musen und den Liebeswahnsinn der Aphrodite und des Eros.⁵⁴⁸ Die künstlerische Eingebung, so Sokrates, »stammt von den Musen; wenn sie eine zarte und unberührte Seele erfasst, erweckt und begeistert sie diese zu Gesängen und sonstiger Dichtung und bildet durch Ausschmückung unzähliger Taten der Altvorderen die Nachgeborenen. Wer aber ohne den Wahnsinn der

Musen an die Pforten der Dichtkunst gelangt in der Überzeugung, er werde aufgrund seiner handwerklichen Begabung ein fähiger Dichter werden, der bleibt selbst unfertig und seine Dichtung, die auf Vernunft allein beruht, wird von derjenigen der Rasenden in den Schatten gestellt.«⁵⁴⁹ Dichtung und Gesang erlange nur durch Besessenheit und Wahn der Musen Vollendung. Von den Musen ergriffen seien Sänger und Dichter befähigt, zu vollkommenen künstlerischem Ausdruck zu kommen. Wem diese Inspiration fehlt, der müsse ein Stümper bleiben.

Kallistratos erweitert den Kreis der göttlich inspirierten um bildende Künstler, die ihre übernatürliche Anregung in ihre Bildwerke einfließen ließen. Entsprechend billigt er Bildwerken einen höheren ontologischen Status zu, wie er am Beispiel von Skopas' Bakche ausführt: »Das, was sich zeigte, war wirklich ein Abbild, aber die Kunst überführte die Nachahmung in das wirklich Seiende.«⁵⁵⁰ Damit wird das platonische Bildverständnis auf den Kopf gestellt: Ein Bild, einst das unzureichende Ergebnis eines mimetischen Vorgangs, rückt nun in den Rang von etwas höherrangig Seiendem auf!⁵⁵¹

Bisweilen versteigt sich Kallistratos in komplexe Überlegungen zum Verhältnis von Seinsstufen und Abbildhaftigkeit. In der fünften Ekphrasis beschreibt er eine Statue des Narziss, der sich beim Anblick seines Spiegelbilds im Wasser in sein eigenes Bild verliebt.⁵⁵² Kallistratos malt sich nun aus, wie der marmorne Narziss in einen Teich blickt, und spielt dabei mit verschiedenen Wirklichkeitsstufen des Bilds. Beim Blick ins Wasser ergoss sich das Bild seines Gesichtes in die Quelle, die nun ihrerseits die Eindrücke aufnahm und zur Bildgestaltung übergang. Der Abbildungsvorgang ist ein doppelter: Der Marmor wandelt sich in den wirklich seienden Knaben, dann erzeugt das reflektierende Wasser ein seinsmäßig ebenbürtiges Bild, indem es das durch die Statue vermittelte Vorbild

545 Corso 2001, 18–19; Bäbler – Nesselrath 2006, 12–15. 546 Vgl. Zilsel 1926, 34. 547 Kallistratos, ekphr. 2, 1. Übersetzung: Bäbler – Nesselrath 2006, 32. 548 Platon, *Phaidros* 244b–245c u. 265b. Hub 2009, 38–39. 549 Platon, *Phaidros* 245a. Übersetzung (mit geringfügigen Veränderungen): Paulsen – Rehn 2019, 28. 550 Kallistratos, ekphr. 2, 2. Übersetzung: Bäbler – Nesselrath 2006, 32–33. 551 Bäbler – Nesselrath 2006, 30. 552 Kallistratos, ekphr. 5, 1.

aufgreift. Das Spiegelbild ist somit dem Marmorbild ebenbürtig, obwohl es nur eine Reflexion des letzteren ist: es ging wie das Marmorbild aus dem Paradeigma (παράδειγμα), dem Vorbild Narziss, hervor.⁵⁵³ Ontologisch ist das Bild damit auf die Ebene der Wirklichkeit gerückt. Es speist sich wie die materielle Welt selbst aus den Paradeigmata, den übersinnlichen Mustern und Vorbildern.

Leitmotive in Kallistratos' Kunstbeschreibungen sind die *Technē* des Bildhauers, die dem Bildwerk Leben einhaucht, die täuschende Nähe zur Natur und die Beseelung des Bildwerks.⁵⁵⁴ Immer wieder lässt er Bildwerke agieren, sehen und fühlen, billigt ihnen damit Eigenschaften zu, die eigentlich nur Betrachtern zukommen. Diese hingegen stehen oft starr und sprachlos vor Staunen vor den Bildwerken – wodurch sich die Rollen zwischen Bild und Betrachter gleichsam umkehren.⁵⁵⁵ Indes ist und bleibt es die literarische Gattung der Ekphrasis, mittels derer die Möglichkeiten der bildenden Kunst, der Wirklichkeit Ausdruck zu verleihen, durchgespielt werden. Deshalb ist Kallistratos' Hohelied auf die Bildnerei – wie schon Philostrats Rühmung der Malerei – implizit zugleich eine Rühmung der Wortkunst.

Dions *Olympiakos*, Philostrats *Eikones* und Kallistratos' Statuenbeschreibungen verfolgen mit der Analogisierung von Dichtung und bildender Kunst ein ähnliches Ziel, jedoch auf unterschiedliche Weisen.⁵⁵⁶ Das Setting der olympischen Rede ist die Altis. Vermutlich versammelte man sich vor dem Zeustempel und konnte durch die geöffneten Türen einen Blick auf das Zeusbild werfen. Dion spielt diese Situation voll aus und wandelt seine Rede in ein gleichsam synästhetisches Erlebnis, in dem Zuhörer zugleich Betrachter sind, in dem Bild und Wort im Erleben der Anwesenden zueinanderfinden – gekrönt von dem fiktiven Auftritt des Phidias, der sein Werk verteidigt und so hinsichtlich des Erkenntnisertrags die Gleichrangigkeit von Dichtung und bildender Kunst postuliert. Phi-

lostrats theoretische Überlegungen sind eher kurz und bisweilen widersprüchlich gehalten. Seine Demonstration der kongenialen Wirkweise von Dichtung und bildender Kunst gründet auf einem Experiment, dem sich der Leser zu unterziehen hat: Die Bildbeschreibungen lösen in der Phantasia ein wahres Feuerwerk an bildhaften Vorstellungen aus und lassen Text wie Bild als ineinandergreifende Medien erscheinen, die gleichermaßen der Vermittlung von Wahrheit verpflichtet sind. Wieder einen Schritt weiter geht Kallistratos, wenn er auch den Bildnern göttliche Inspiration attestiert und den lebensechten Bildwerken einen höheren Seinswert beimisst.

Was den Reiz und das Wesen dieser Ekphrasis ausmacht, ist deren Potentialität. Ihre Fiktivität überschreitet nie die Grenze zum Irrealen oder Absurden. Ihr Thema ist das Mögliche, nicht das Unmögliche. Wer den Gehalt dieser Ekphrasis auf der Ebene der materiellen Wirklichkeit zu beantworten sucht, zwingt sich unsinnigerweise zwischen Existenz und Nichtexistenz eines Bildwerks zu unterscheiden. Wer diese Ekphrasis als Teil einer Vorstellungswelt begreift, für den ist letztlich irrelevant, ob die erwähnten Bildwerke physisch existierten.

Das Zeusbild von Olympia, das weder in Philostrats *Eikones*, noch in Kallistratos' Ekphrasis erwähnt wird, wird in dieser Welt literarischer Überhöhung von Bildwerken zu einem der Wortkunst gleichrangigen Medium der Vergegenwärtigung höherer *παράδειγματα*. Dichtung und bildende Kunst sind in der Phantasia frei konvertierbar. Deshalb können bildhafte Eindrücke sogleich die Erinnerung an Gehörtes auslösen und gemeinsam eine Vorstellung evozieren, die über das Gesehene hinausgeht. Umgekehrt können Worte anschauliche Assoziationen auslösen, kann bereits die Nennung des Zeus oder des Phidias zu Vorstellungen führen, in die Erfahrungen eigener Anschauung einfließen. Mit dem beliebig reproduzierbaren und

553 Vgl. Bäbler – Nesselrath 2006, 56–57 u. 65–66. 554 Altekamp 1988, 85–88. Deshalb wird Daidalos mehrfach als Schöpfer beseelter, lebendiger Werke genannt: Altekamp 1988, 87–88. 555 Vgl. Kallistratos, ekphr. 2, 3. Altekamp 1988, 85–86; Bäbler – Nesselrath 2006, 27. 556 Vgl. Primavesi – Giuliani 2012, 75.

ungehindert reisenden Wort wird zugleich der Auslöser bildhafter Vorstellungen mobil. So lernen die Bilder laufen.

Mit dem »elfenbeinernen Zeus des Phidias, den Perikles im Tempel der Olympier aufstellen ließ,« gelangte trotz aller Fehlerhaftigkeit dieser Angabe ein Bild des Olympischen Zeus nach Konstantino-

pel, nicht aber als materielles Werk, sondern als Gegenstand der Phantasia, vage und diffus für jene, die keine Vorstellung von der Statue hatten, konkreter und anschaulicher für jene, die gleichartige Abbildungen kannten oder mit Beschreibungen vertraut waren, in jedem Fall aber volatil und abgekoppelt von der Monumentalstatue in Olympia.

V. Virtuelle Präsenz: Phidias in Konstantinopel

Dies führt uns zur Frage, wie berühmte Bildwerke, obwohl untergegangen, ihre Existenz virtuell fortsetzen konnten und zum Bildungsgut wurden. Schöpfungen griechischer Bildhauer und Maler waren in aller Munde. Man kannte Phidias und seine Hauptwerke, und doch hatten nur wenige sie im Original gesehen. Wissen über Kunstwerke setzte nicht deren Autopsie voraus. Die Kunstkennerchaft der griechischen und römischen Antike unterschied sich von unserer heutigen, wenn auch nur graduell und nicht fundamental.⁵⁵⁷

V.1. Bildungskanones: Phidias muss man kennen

Die Kenntnis griechischer Kunst wurde in der römischen Gesellschaft zu einem Bildungsgut. Wer über ein Bildwerk Bescheid wusste, der deduzierte sein Wissen selten aus eigener Anschauung. Vielmehr musste man die wichtigsten Bildhauer und Maler ›drauf‹ haben, um in intellektuellen Konversationen mithalten zu können. Obwohl Rom wie keine andere Stadt die Möglichkeit bot, zahllose

berühmte Bildwerke in Augenschein zu nehmen, waren sie nur selten Gegenstand subtiler Betrachtung. Zwar trifft man in der Literatur der frühen und hohen Kaiserzeit immer wieder auf Hinweise, einzelne Statuen seien aufgrund ihres Stils einzelnen Künstlern zugeschrieben worden, doch finden sich diese zumeist in philosophischen und theoretischen Kontexten ohne konkreten Realitätsbezug.⁵⁵⁸ Oder aber die Stilformen einer Rede werden ganz allgemein mit bildnerischen Ausdrucksformen verglichen.⁵⁵⁹

Es geht nicht darum, den Exponenten römischen Geisteslebens eine subtile, auf Anschauung beruhende Beurteilung von Kunst pauschal abzuschreiben. Gelegentlich hören wir von Personen, deren Beobachtungsgabe es erlaubte, Urheber anonymen Bildwerke zu identifizieren. Cicero, der in den Verres-Reden zwar seine Unkenntnis griechischer Kunst bekundet, konnte offenbar bestimmte Werke aufgrund ihrer Gestaltung einzelnen Bildhauern zuweisen: »Wer zum Beispiel von denen, die ihre Aufmerksamkeit auch einmal Dingen von geringerem Gewicht zuwenden, sähe nicht, wie die Bildwerke des Kanachos zu steif sind, als dass sie

557 Zur Kennerschaft der Künste in der römischen Kaiserzeit s. Friedländer 1923, 114–116; Jucker 1950, 85–86; Borbein 2014, 519–525. 558 Vgl. etwa Philon, de ebrietate 89: »Sie sagen, dass der große Bildhauer Phidias Messing und Elfenbein und Gold und verschiedene andere Materialien nahm, um seine Statuen zu machen, und doch drückte er all diesen so den Stempel ein und derselben Kunst auf, dass nicht nur Adepten, sondern diejenigen, die es waren, vollkommen waren unwissend über solche Dinge, erkannte man den Künstler an seinem Werk.« Übersetzung: Cohn – Heinemann – Adler – Theiler 1929, 37–38. Philon will an diesem Beispiel veranschaulichen, dass Weisheit trotz ihrer verschiedenen Ausprägungen immer dieselbe bleibe. Wenn Athanasius, contra gentes 35, bemerkt, man könne aus den Werken den Künstler erkennen, wie die Schöpfungen des Phidias aufgrund ihrer Symmetrie und Proportionen den Urheber verrieten, dann will er dem Leser erläutern, dass sich der Logos Gottes in der Schöpfung der Welt offenbart. 559 Den Stil eines Redners zu charakterisieren sei – so Dionysius von Halikarnass, Demosthenes 50, 4 – so schwer wie die Charakterisierung eines Bildhauer- oder Malerstils. Man müsse schon ein Bildhauer oder Maler sein, um dies beurteilen zu können (vgl. auch Dionysios von Halikarnass, Deinarchos 7, 7).

die lebendige Wirklichkeit wiedergeben könnten? Die des Kalamis sind zwar auch noch hart, aber doch schon wieder weicher als die des Kanachos. Die des Myron reichen ebenfalls noch nicht nahe genug an die lebendige Wirklichkeit heran; dennoch würde man nicht zögern, sie schön zu nennen. Schöner noch, ja schon ganz vollkommen sind die Werke des Polyklet. Mir wenigstens erscheinen sie immer so.«⁵⁶⁰ Ein weiterer ›Kunstkenner‹ mit verfeinerter Beobachtungsgabe scheint ein gewisser Vindex gewesen zu sein, den uns Statius in seinen *Silvae* präsentiert. Vindex' Wissen um griechische Bildwerke habe ihn befähigt, aufgrund des Stils (*ductus*) Bildwerke bestimmten Skulpteuren zuzuweisen.⁵⁶¹ Auch Pausanias scheint im Verlauf seiner Reisen durch Griechenland ein Auge für Stilunterschiede entwickelt zu haben.⁵⁶² Seine Erfahrung erlaubte es ihm, bisweilen Statuen ohne identifizierende Inschrift einzelnen Bildhauern oder Kunstlandschaften zuweisen, wobei ihm aber auch Fehler unterliefen.⁵⁶³ Pausanias' Zeitgenosse Tatianos untermauerte die Wahrheit seiner religiösen Überzeugung durch den Verweis, er habe im Gegensatz zu anderen sein Wissen aus eigener Anschauung bezogen. Hierzu listet er achtunddreißig Bildwerke von Berühmtheiten wie Lysipp, Praxiteles, Bryaxis, Leochares und Kephisodot sowie von zwanzig weniger bekannten Bildhauern auf, die er auf seinen Reisen und in Rom kennengelernt hat.⁵⁶⁴ »Denn nicht versuche ich – wie es die meisten zu tun pflegen – meine eigene Weltanschauung durch fremde Meinungen zu stärken, sondern von allem, was auch immer ich selbst erfassen kann.«⁵⁶⁵ Jedoch: Die Bildnisse von Dichterinnen, die er zu Beginn seiner Auflistung nennt, begegnen fast identisch in einem Epigramm des Antipatros von Thessalonike.⁵⁶⁶ Auch Tatians Kenntnisse waren wohl überwiegend angelesen und gründeten kaum auf eigener Anschauung.

Wenn auch so mancher einen feinen Blick für unterschiedliche Erscheinungsformen entwickelt haben mochte, so gründete Kennerschaft weniger auf Anschauung und formaler Analyse; sie äußerte sich vor allem in der Aneignung von Informationen über den Künstler und seine Schöpfungen. Wer obendrein noch die Anekdoten kannte, die sich um diese rankten, der hob sich von der ungebildeten Masse ab, der konnte in intellektuellen Zirkeln bestehen. Plutarch findet für das Prestige, das Kunstkenntnis verleiht, einen treffenden Vergleich: »Ich erinnere mich, ... wie mir einmal ein Maler in Form eines Vergleichs keine schlechte Beschreibung der Betrachter von Bildern gegeben hat. Zuschauer, die Laien und ohne Kenntnis dieser Kunstfertigkeit sind, ähneln, sagte er, denen, die eine große Versammlung nur mit einer Geste begrüßen, während gebildete und kunstsinnige Zuschauer jenen gleichen, die für jeden, den sie treffen, ein persönliches Begrüßungswort haben. Erstere gewinnen nur einen allgemeinen und ungenauen Eindruck, während Letztere jedes Detail ihrem kritischen Urteil unterziehen und weder Gutes noch Schlechtes ihrem Blick und Kommentar entgeht.«⁵⁶⁷ Man musste eben, so Plutarch, in jeder Situation die treffende Bemerkung parat haben.

Diese vom Werk abgekoppelte Faktenkenntnis, dieses Wissen von Antworten auf ein wer, wie, was und wo machte Kennerschaft aus und verlieh Prestige, war aber auch Gegenstand des Spotts und der Invektive, wenn das Wissen nur oberflächlich war. Die Unkenntnis griechischer Kunst ist auch einer der Vorwürfe, die Cicero gegen den sizilianischen Statthalter Verres erhebt.⁵⁶⁸ Nicht nur, dass er sich widerrechtlich unzählige Werke angeeignet habe, auch habe er deren Kunstwert nicht einschätzen können und sich deshalb von zwei Brüdern aus Kibyra, Tlepolemos und Hieron, beim Stehlen von

560 Cicero, Brutus 70. Übersetzung: Kytzler 2000, 51–53. Jucker 1950, 87–91; Pekáry 1989, 96–97. 561 Statius, *silvae* IV 6, 22–31. Statius' Lob auf den Kunstkenner mag auch damit zusammenhängen, dass Vindex einer seiner Gönner war. 562 S. o. S. 94–95. 563 Pausanias VII 5, 5; VII 5, 9; IX 10, 2. Borbein 2014, 523. 564 Tatianos, Rede an die Griechen 33, 1–34, 9. Pekáry 1989, 101–102. 565 Tatianos, Rede an die Griechen 35, 1. Übersetzung: Nesselrath 2016, 103. 566 Anth. Pal. IX 26. Übereinstimmend werden genannt: Anytes, Praxilla, Sappho, Telesilla, Erinna, Korina und Myrtis. 567 Plutarch, *moralia* 575AB = *de genio Socratis* 1. 568 Vgl. zum Folgenden Jucker 1950, 107–108.

Kunstwerken beraten lassen.⁵⁶⁹ Kaum dass Verres eine Stadt Siziliens betreten hat, habe er seine »Spürhunde aus Kibyra« von der Leine gelassen, um bedeutende Werke ausfindig zu machen.⁵⁷⁰ Der Gegensatz zwischen dem Besitz prominenter Bildwerke und der Ignoranz bezüglich ihres Kunstwerts ist immer wieder Gegenstand ironischer Charakterisierungen von neureichen Kunstkennern. In einer Satire des Horaz hält der Sklave Davus während der Saturnalien seinem Herrn eine Strafpredigt und verspottet ihn als »feinen und bewanderten Kunstkenner«, obwohl sich dessen Bewunderung für einen Maler vom Schlag eines Pausias nicht von der Begeisterung eines Sklaven für Graffitizeichnungen unterscheidet.⁵⁷¹ An anderer Stelle gießt er seinen Spott über einen vermeintlichen Connaisseur namens Damasippus aus, der sich mit dem Ankauf von Kunstwerken spekuliert hatte.⁵⁷² Martial nimmt sich selbst auf die Schippe, wenn er in einem seiner Epigramme eine Statuette des Herakles Lysipps thematisiert, die er fälschlicherweise für ein Werk des Phidias hielt.⁵⁷³ Petronius wiederum macht uns zu Zeugen eines Bankettgesprächs im Haus des Trimalchio, in dem es um die Entstehung des korinthischen Erzgusses geht und sich das Parvenuehafte des Gastgebers darin äußert, dass er sein eigenes Metallgeschirr zum Anlass nimmt, sein Wissen über die Entstehung korinthischer Bronze zu demonstrieren.⁵⁷⁴ Auf derartige »Kunstkenner« scheint es auch Plinius abgesehen zu haben, wenn er bemerkt, der größere Teil dieser Leute würde keine Ahnung von der Materie haben und diese Kenntnis vortäuschen, um sich von der Masse abzusondern.⁵⁷⁵

À propos Plinius: Seine umfassende Naturgeschichte gründet, wie er einleitend bemerkt, auf einem gigantischen Zettelkasten, den er für 400.000 Sesterzen hätte verkaufen können.⁵⁷⁶ Plinius' so-

nannte kunsthistorische Bücher sind nicht etwa nach Kunstgattungen oder Künstlern geordnet, sondern nach Metall, Farben und Stein.⁵⁷⁷ Im Vordergrund stehen das Material und seine Verwendungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten, nicht die Bildwerke selbst. Seine Ausführungen werden gerne mit Anekdoten zu den Künstlern garniert, es werden technische Details wie Maße oder Material genannt und auch die Kosten der Bildwerke angegeben. Zwar kennt Plinius viele der Statuen, die an öffentlichem Ort in Rom zu sehen waren, doch verleitete ihn dies nur höchst selten zu eigenen Beobachtungen hinsichtlich Machart und Stil. Seine Kennerschaft bestand wie die seiner Zeitgenossen nicht aus Erfahrung in der Beurteilung der Bildwerke, sondern in der Aneignung von Namen und schmückenden Informationen zu berühmten Künstlern und ihren Werken.⁵⁷⁸

Freilich wirft Plinius diese Namen und Informationen nicht wahllos durcheinander, sondern sortiert sie historisch ein. Die Nennung der einzelnen Künstler und ihrer Werke ist zumeist in eine chronologisch stringente Entwicklungsgeschichte eingeflochten, die auf Erfindungen und Neuerungen beruht. Die einzelnen Bildhauer oder Maler werden zumeist als Repräsentanten für bestimmte Entwicklungsschritte genannt. Wer macht was als erster? Wer gilt als Erfinder einer Darstellungstechnik oder Darstellungsform? Wer war ein *protos heurètes*?⁵⁷⁹ Entwicklungen waren keine universellen, kontinuierlich verlaufenden Veränderungen, sondern ereigneten sich in Stufen, die berühmte individuelle Neuerer und Erfinder erklommen. Dieses Ordnungskonzept stammt nicht von Plinius, sondern geht auf ältere Traktate zu Bildhauerei und Malerei zurück, wie Plinius selbst zugibt. Er rezipierte offenbar direkt Varro, der die Schriften eines Xenokrates von Athen und eines Antigonos von

569 Cicero, in Verrem II 4, 33. 570 Cicero, in Verrem II 4, 47. 571 Horaz, sat. II 7, 95–101. 572 Horaz, sat. II 3, 16–26 u. 64–68. Vgl. auch Cicero, ep. ad Atticum XII 29, 2 und 33, 2; Cicero, ep. ad familiares VII 23. 573 Martial 9, 44. 574 Petronius, Gastmahl des Trimalchio 50. 575 Plinius, hist. nat. 34, 6. Bezeichnenderweise geht es auch bei dieser Textstelle um korinthische Bronze. Auch Begeisterung für bedeutende Werke war oftmals nur vorgetäuscht. Sie werde nur simuliert, um sich den Anschein von Kennerschaft zu geben: Quintilian, inst. or. XII 10, 3. 576 Vgl. Plinius, hist. nat. 1, 17; Plinius d. J., ep. III 5, 17. 577 Plinius, hist. nat. 33–36. Vgl. hierzu Pollitt 1974, 65–66 u. 73–81; Carey 2003; Arnhold 2019, 55–57. 578 Borbein 2014, 523–524. 579 Borbein 2014, 522.

Karystos verarbeitete und von Quintilian als profundester Kenner der griechischen Kultur bezeichnet wird.⁵⁸⁰ Xenokrates, möglicherweise selbst Erzgießer und Enkelschüler Lysipps, gilt als Verfasser von Schriften über Skulptur und Malerei, die von den Anfängen bis zur Spätclassik reichen. Nach den Fragmenten bei Plinius zu urteilen entwarf er eine »Geschichte der künstlerischen Probleme«.⁵⁸¹ In ihr definiert er zunächst Gestaltungsprobleme, die nach und nach von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten gelöst wurden, und spannt so den Bogen von zaghaften Lösungsversuchen der Frühzeit bis hin zur meisterhaften Bewältigung durch Skulpteure wie Phidias und Lysipp und Malern wie Apollodor und Apelles. Aus dieser nur in vagen Umrissen rekonstruierbaren Schrift des Xenokrates wird nach und nach ein Kanon bekannter Bildhauer destilliert, der von Phidias angeführt wird und Polyklet, Myron, Pythagoras, Lysipp, Alkamenes und andere umfasst.⁵⁸²

Derartige Zusammenstellungen berühmter Namen begegnen immer wieder. Hinter ihnen verbirgt sich eine Geisteshaltung, die wir bereits im Zusammenhang mit den Sieben-Wunder-Listen kennengelernt haben: Wissen ist in Listen systematisiert, in denen Herausragendes und Staunenswertes gebündelt ist. So ist es kein Zufall, dass sich die älteste Sieben-Wunder-Liste auf einem Papyrus findet, der neben den höchsten Bergen, größten Flüssen, schönsten Quellen, die bedeutendsten Gesetzgeber, Maler, Skulpteure, Architekten und Ingenieure jeweils in Siebenzahl auflistet.⁵⁸³ Die Bildhauer werden in die drei *Agalmatopoioi* (*ἀγαματοποιοί*) Phidias, Praxiteles und Skopas sowie die *Andrian-*

topoioi (*ἀνδριαντοποιοί*) Myron, Lysipp, Polyklet und Phryomachos unterteilt.⁵⁸⁴ All diese Listen und Kanones waren kondensiertes Bildungsgut, das in verschiedenen Kontexten immer wieder unterbreitet wird. Quintilian erläutert in seiner *institutio oratoria* die verschiedenen Stilarten des Vortrags mit den für bestimmte Bildhauer typischen Darstellungsformen.⁵⁸⁵ Er nennt als älteste Maler Polygnot und Aglaophon, deren Farbgebung noch schlicht war. Es folgen Zeuxis, der das Licht-Schatten-Spiel erfunden haben soll, und Parrhasios, der für die Präzision seiner Linien bekannt war. Eher vage fällt die Charakterisierung der nun folgenden Maler aus hellenistischer Zeit aus, Protogenes (Genauigkeit), Pamphilos und Melanthios (Methode), Antiphilos (Leichtigkeit), Theon (lebhaft, phantasiereiche Darstellungen), Apelles (natürliche Begabung und Anmut) und Euphranor (Kombination von hervorragenden Leistungen). Ähnlich verfährt Quintilian bei den Bildhauern, wobei die Charakterisierung ihrer Stile gleichermaßen an der Oberfläche verharrt. Kallon und Hegesias' Arbeiten galten als steif, die von Kalamis etwas weniger. Myrons Stil war fließender, während Polyklet handwerklich geschickter war und anmutiger darstellte. Kritiker beurteilten ihn als besten Bildhauer, attestierten ihm aber mangelndes Gewicht. Was Polyklet fehlte, hätten Phidias und Alkamenes gehabt, wobei ersterer als herausragend in der Darstellung von Göttern galt. Lysipp und Praxiteles hätten besonders realitätsnah dargestellt, Demetrios hingegen habe die Realitätsnähe übertrieben und die Schönheit hintangestellt. Ob Quintilian je die Werke all der genannten Künstler gesehen hat, ist höchst un-

580 Quintilian, inst. or. X 1, 95. Robert 1886, 32–48; Münzer 1895, 499–547; Kalkmann 1898, bes. 69–118; Jucker 1950, 118–146; Pollitt 1974, 73–81. Xenokrates von Athen: Schweitzer 1932; Pollitt 1974, 74–77; Koch 2000, 123–127; Neudecker 2002. Antigonos von Karystos: Von Wilamowitz-Moellendorff 1881, 7–15; Gärtner 1996. Plinius zitiert Varro mehrfach: hist. nat. 33, 52; 33, 85; 33, 136; 33, 155; 34, 56; 35, 11; 35, 113; 35, 136; 35, 147; 35, 154–155; 35, 160; 35, 173; 36, 14; 36, 17; 36, 39; 36, 41; 36, 91; 36, 93; 36, 135; 36, 202. 581 Schweitzer 1932, 16. 582 Plinius, hist. nat. 34, 48–52 u. 54–93. Zum Künstlerkanon bei Plinius s. Robert 1886, 28–82. Erwähnungen von Phidias bei Plinius, hist. nat. 34, 49, 1 und 35, 54, 4 und 36, 18, 1. 583 Berlin, Staatliche Museen (Papyrussammlung), Inv. P. 13044. Diels 1904, 6–14. S. o. S. 86. 584 *Αγαματοποιοί*: Fertiger von besonderen Götterbildern; *ἀνδριαντοποιοί*: Fertiger von anderen Statuen. Freilich wurden Götterbilder auch von den *ἀνδριαντοποιοί* gefertigt, doch hatten diese nicht den Rang der Götterbilder der *ἀγαματοποιοί*. Die Unterscheidung scheint künstlich und ist ein weiterer Beleg für den Systematisierungsdrang, der diese und ähnliche Listen charakterisiert. 585 Quintilian, inst. or. XII 10, 7–9. Pekáry 1989, 95–96; Perry 2005, 155–156.

wahrscheinlich. Quintilian hat hier – wie er selbst andeutet – abgeschrieben und reproduziert einen Kanon, der im hochhellenistischen Pergamon entstanden sein könnte.⁵⁸⁶

Wenn auch diese Listen irgendwann auf kundige Anschauung der Werke selbst zurückgegangen sein mochten, so entkoppelten sie sich rasch von den Bildwerken und führten ein Eigenleben als literarisches Bildungsgut. Die Namen der Top-Künstler Griechenlands waren ein Teil einer Allgemeinbildung, die weniger mit einer fortwährenden Auseinandersetzung mit den Bildwerken selbst zu tun hatte. Sie konnten auf pure Schlagwortketten reduziert werden, um dem Exemplarischen Klang zu verleihen: Martial nennt in einem Spottgedicht Myron, Skopas, Phidias und Mentor als oberste Vertreter der Bildhauerei.⁵⁸⁷ Origenes erwähnt ganz beiläufig die Bildhauer Phidias und Polyklet sowie die Maler Zeuxis und Apelles als Schöpfer wunderbarer Werke.⁵⁸⁸ Euseb nennt in seiner Weltchronik neben zahllosen Autoren und Philosophen und Rhetoren die Künstler Daidalos, Phidias, Zeuxis und Sostratos.⁵⁸⁹ Gregor von Nazianz listet als herausragende Exempla vergangener Bildhauer und Maler Phidias, Zeuxis, Polygnot und Parrhasios auf.⁵⁹⁰ Thomas Pekáry hat diese Gruppennennungen berühmter Bildhauer in der römischen Literatur ausführlich besprochen und dabei gezeigt, dass, angeführt von Phidias, immer die gleichen Personen genannt werden.⁵⁹¹ Man hatte die Namen dieser Stars als »Allgemeingut der Gebildeten« verinnerlicht.⁵⁹²

Diese Form eklektischer Bildung spiegelt sich in der typisch spätantiken Gestalt des *curiosus*: Der *curiosus* kennt Fakten und Anekdoten, er wirft mit Halbwissen um sich, das in die Breite geht, nicht in die Tiefe.⁵⁹³ Er weiß sich in Tischgesprächen zu behaupten, da er auf alles eine schnelle Antwort hat. Deshalb kennt er auch die Namen der bedeutendsten Persönlichkeiten aus Geschichte, Geis-

teswelt und eben auch Kunst, vermag er aus dem Stand die Namen der wichtigsten Bildhauer und Maler zu nennen. Werke wie Solinus' vermutlich im späten dritten Jahrhundert verfasste Schrift *de mirabilibus mundi* bzw. *collectanea rerum memorabilium* waren für diese *curiosi* kompiliert worden. Ihr Inhalt besteht zum größten Teil aus einer Zusammenstellung von Fakten und Merkwürdigkeiten, die der Autor überwiegend der Naturgeschichte des Plinius und der Erdbeschreibung des Pomponius Mela entnommen hat.⁵⁹⁴ Hier fand der Leser ein Sammelsurium an geographisch geordneten Informationen zu Mythos und Geschichte, Land und Leuten, Tieren und Pflanzen. Wenn Solinus Informationen vorfand, schrieb er sie ab; wenn ihm zu einzelnen Gegenden keine Informationen vorlagen, dann unterblieben sie eben. Ein an Fragestellungen orientiertes Nachforschen war nicht Solinus' Sache. Sein Wissen gründete nicht auf eigener Anschauung und Deduktion, sondern auf Informationen bei älteren Autoren – die ihrerseits kompilativ gearbeitet hatten.

Diese Anhäufung von Fachwissen, das abgekupfert war und auch keinen praktischen Zweck hatte, ist, wie Henri-Irénée Marrou zeigen konnte, typisch für die Spätantike.⁵⁹⁵ Der Gebildete dieser Zeit verfügte über ein Luxuswissen, das die wichtigsten Wissensfelder abdeckte: Philosophie, Mythologie, Geographie, Geschichte – und eben auch ›Kunstgeschichte‹. Dabei zeigte man eine Vorliebe für Ausgefallenes und *mirabilia* – je ausgefallener, um so wissenschaftlicher. Deshalb waren zu dieser Zeit auch Lexika und Listen so beliebt. Sammeln ersetzte die Wissenschaft. Die Wissenschaft war ›fertig‹: Sie war abgeschlossen, endgültig, und nichts versprach neuen Gewinn. Dem spätantiken Gelehrten fehlte das methodische Rüstzeug, naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu deduzieren. Wahrscheinlichkeiten wurden nicht mehr überprüft, weshalb selbst seriöse Autoren bisweilen ab-

586 Quintilian, inst. or. XII 10, 7. Brzoska 1883, 68–75; Robert 1886, 47–82; Borbein 2014, 521. 587 Martial 4, 39. 588 Origenes, contra Cels. 8, 17. 589 Pekáry 2007, 57–58. 590 Gregor von Nazianz, or. 28, 25. 591 Pekáry 1989; Pekáry 2007, 57–58 u. 65. 592 Pekáry 1989, 98. 593 Raeck 1992, 57–58; Marrou 1995, 130 u. 135. 594 Brodersen 2014. 595 Marrou 1995, 111–137.

Gruppenerwähnungen berühmter Bildhauer (nach Thomas Pekáry)															
Autor	Künstler	Kalamis	Myron	Polyklet	Phidias	Alkamenes	Lysipp	Praxiteles	Demetrios	Skopas	Euphranor	Mentor	Kanachos	Kallon	Sonstige
Auct. ad. Her. IV 6, 9			■	■			■	■							Chares
Cic., or. III 7, 26			■	■			■								
Cic., Brutus		■	■	■									■		
Dion. Hal., Isocr. III 3, 6		■		■	■										Kallimachos
Properz III 9, 9ff.		■			■		■	■				■			
Ovid, ex Ponto IV 1, 29ff.		■	■		■										
Columella, de re rust. I praef. 31				■	■		■	■							Bryaxis
Quintilian, inst. or. XII 10, 6		■	■	■	■	■	■	■	■		■			■	Hegesias
Martial 4, 39			■		■			■		■					
Statius II, 2			■	■	■										
Statius IV, 6			■	■	■			■							
Fronto, Brief an L. Verus p. 113 Naber		■		■	■								■		
Lukian, imag. 4f.		■			■	■		■							
Lukian, somn. s. Gallus 24			■		■			■							
Lukian, iup. tr. 7			■		■	■					■				
Lukian, Hermot. 19			■		■	■									
Lukian, sacrif. 11				■	■			■							
Lukian, philops. 18ff.			■	■					■						Kritias, Nesiotes
Tatianos, Rede an die Griechen 33.1–34.9							■	■							Kephisodot, Bryaxis und weitere 23 Künstler
Origenes, c. Cels. 8, 17				■	■										Zeuxis, Apelles
Hieronimus, Chron.					■										Daidalos, Zeuxis, Sostratos
Symmachus, ep. 1 29			■	■	■										
Gregor v. Naz., or. 28, 25					■										Zeuxis, Polygnot, Parrhasios
Sidonius Apoll., carm. 23, 503ff.				■	■			■		■		■			
Prokop, aed. 1 11,7.				■			■	■							
Photios, hom. 10, p. II 433 Aristarches = p. 102 Laourdas					■			■							Parrhasios, Zeuxis

sonderliche Nachrichten verbreiten. »Man besitzt ein bestimmtes Erkenntnisideal: man ist darauf aus zu wissen, um zu wissen.«⁵⁹⁶

V.2. ›Phidias‹ als Qualitätsetikett

In einer häufig zitierten Passage ›empfiehlt‹ der Fabeldichter Phaedrus, Artefakte mit Namen berühmter Urheber zu signieren, um deren Wert zu steigern: »Schieb irgendwo den Namen des Äsop, dem längst / ich das Geschuldete erstattet hab, ich ein, / so wisse: Wegen seines Renommees geschieht's: / So machen es gewisse Künstler unsrer Zeit, / die einen größern Preis erzielen fürs neue Werk, / wenn sie ›Praxiteles‹ auf Marmor, ›Myron‹ aufs / polierte Silber schreiben, ›Zeuxis‹ auf ihr Bild. / Um so viel mehr an Gunst schenkt Neid, der Bissige, / gefälschtem Alter als moderner Qualität.«⁵⁹⁷ Ist das, was Phaedrus hier thematisiert, Etikettenschwindel? Beschreibt er das Vorgehen von professionellen Fälschern?

Das Bildwerk an sich hatte geringe Bedeutung; nur wenn es auf einen Urheber zurückzuführen war, konnte es gedanklich einsortiert werden und stieg im Ansehen. Es ist bereits erkannt worden, dass mit dem Transfer griechischer Bildwerke nach Rom seit dem dritten Jahrhundert vor Christus das Bedürfnis aufkam, die geschätzten Skulpturen inschriftlich mit den Namen ihrer Schöpfer zu versehen.⁵⁹⁸ Erst die Attribuierung verlieh den Werken, die man aufgrund ihrer Gestaltung nicht unbedingt einem Künstler zuzuweisen vermochte, und den Besitzern Prestige. Ohne Namen ging gar nichts:⁵⁹⁹ Ansprechende Bildwerke konnten nicht in Anonymität verharren, sondern erhielten ein Etikett – mochte dies zutreffen oder nicht – und wurden bisweilen zu Werken berühmter Bildhau-

er.⁶⁰⁰ Deshalb konnten auch als schön empfundene Skulpturen unbekannter Schöpfer mit dem Namen eines Phidias versehen werden. Diese aus heutiger Sicht unzutreffenden Zuschreibungen sind weniger als Irrtümer zu verstehen, sondern als Folge des Bedürfnisses nach Identifikation und als Kompliment an das Bildwerk: Es konnte nun intellektuell einsortiert werden und war würdig, den Namen eines berühmten Bildners zu tragen. Der Name Phidias stand nicht mehr für einen spezifischen Bildhauer oder für eine bestimmte Gestaltungsform, sondern wandelte sich zu einem Etikett, das Qualität und Einzigartigkeit zum Ausdruck brachte. Phidias' Name hatte sich von Person und Werk entkoppelt und wurde neben den Namen Polyklets und Praxiteles' zu einem Synonym für künstlerische Perfektion.⁶⁰¹ Daher konnte ein uns unbekannter Gemmenschneider der hellenistischen Zeit sein Produkt mit der Inschrift $\Phi\epsilon\iota\delta\iota\alpha\varsigma \epsilon\pi\omicron(i)\epsilon\iota$ – »Phidias hat es gemacht« – versehen und so als besonders gelungen kennzeichnen (Abb. 37).⁶⁰² Das war nicht das Vorgehen von Fälschern – was bei Gemmen wenig Sinn gemacht hätte –, sondern ein Qualitätssiegel.⁶⁰³ Martial etikettiert in einem seiner Spottepigramme ein Reliefgefäß als *artis Phidiacae* und dürfte dies kaum wörtlich gemeint haben, sondern als Anspielung auf die lebenssechte Darstellung der Fische, die zu schwimmen schienen, wenn man Wasser eingoss.⁶⁰⁴ Phidias war kein Gemmenschneider und fertigte auch keine Reliefbecher; sein Name stand für gestalterische Vollendung.⁶⁰⁵ Dies bringt auch Epiktet zum Ausdruck, wenn er die Zugehörigkeit zu verschiedenen philosophischen Richtungen mit verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen vergleicht: »Wir bezeichnen eine Statue als phidiasisch, die gemäß der Kunst des Phidias gestaltet ist.«⁶⁰⁶

596 Marrou 1995, 130. 597 Phaedrus, fab. V, prooemium v. 1–9. Übersetzung: Holzberg 2018, 157. 598 Keesling 2018, 89–90. 599 Borbein 2014, 523; Keesling 2018, 96. Zurückhaltender: Perry 2005, 177–181. 600 Vgl. Plinius, hist. nat. 36, 27–29, der Beispiele falscher Zuweisungen nennt und sich fragt, wer die Urheber verschiedener Statuen bzw. Statuengruppen in der Porticus Octaviae und in den Saepta waren. 601 So etwa Cicero, orator 8–9; Plinius, hist. nat. 34, 54; Valerius Max. 3, 7, ext. 4; Quintilian, inst. or. XII 10, 9; Dion von Prusa, or. 12, 25; Aelius Aristides 34, 28. Pekáry 2007, 55–65; Palagia 2010, 97; Keesling 2018, 97–98. S. o. S. 94 u. 96. 602 British Museum, Inv. Nr. 1872,0604.1343. Walters 1956, 134 Nr. 1179. 603 Borbein 2014, 424; Keesling 2018, 97–98. 604 Martial 3, 35. 605 Anders Richter 1941, 381–382. 606 Epiktet, Diatribai II 19, 23.



Abb. 37: Diese offensichtlich hellenistische Gemme soll Phidias gefertigt haben? Vermutlich zeichnete der uns unbekannt Gemmenschneider sein Werk durch eine Inschrift mit dem Namen des berühmtesten Skulpteurs als besonders gelungen aus (London, British Museum).

Entsprechend konnten auch Statuen so geadelt werden. Plinius bemerkt an einer Stelle seiner Naturgeschichte, man wisse nicht mehr, wer die Statue der Venus im Templum Pacis geschaffen habe, und fährt fort: »Gleich zweifelhaft ist es, ob Skopas oder Praxiteles die sterbenden Kinder der Niobe im Tempel des Apollo Sosianus geschaffen hat; ebenso ob der Vater Ianus, der in seinem Tempel von Augustus geweiht und von Ägypten herbeigeschafft wurde, von einem der beiden stammt, zumal er jetzt jedenfalls auch noch mit einem Goldüberzug

bedeckt ist.«⁶⁰⁷ Offenbar wurden diese Skulpturen aufgrund ihrer Erscheinung oder ihrer prominenten Aufstellungsorte mit zwei berühmten Skulpturen in Verbindung gebracht – obwohl Plinius dies bezweifelt. An anderer Stelle schreibt er: »Von Phidias selbst wird berichtet, er habe auch in Marmor gearbeitet und seine Aphrodite zu Rom in der Porticus Octaviae sei von außerordentlicher Schönheit. Sicher ist, dass er den Athener Alkamenes, einen besonders ausgezeichneten Künstler, unterrichtete; von ihm stammen mehrere Werke in sakralen Ge-

⁶⁰⁷ Plinius, hist. nat. 36, 27–28. Übersetzung: König 1992, 31 (mit geringfügiger Veränderung des Verf.). Perry 2005, 178–179.

bäuden in Athen, und seine Aphrodite außerhalb der Stadtmauer, Aphrodite en kepois (Aphrodite in den Gärten) genannt, ist berühmt. Bei dieser soll Phidias selbst letzte Hand angelegt haben. Einer seiner Schüler war Agorakritos von Paros, ihm auch durch seine Jugend liebenswert; daher soll er mehrere von seinen eigenen Werken mit dessen Namen signiert haben.«⁶⁰⁸ Nun ist durchaus denkbar, dass Phidias am Finish der Aphrodite in den Gärten beteiligt war; wahrscheinlicher ist jedoch, dass man ein Werk des Alkamenes aufwertete, indem man auf das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden verwies und Phidias die Vollendung zuschrieb. Für den anderen Phidias-Schüler Agorakritos wird das explizit behauptet: er versah offenbar eigene Werke mit dem Namen seines Lehrers Phidias. Anonyme Statuen bekamen durch Attribuierungen eine Identität, zugleich wurde auf ihre künstlerische Qualität verwiesen.

Statuen erhoben sich zumeist auf Sockeln, deren Inschriften über Dedikanten und die Gründe für die Aufstellung informierten. Zu diesen Angaben konnten auch die Namen der Schöpfer der Bildwerke zählen. Schon im ersten Jahrhundert vor Christus, zur Zeit massiven Transfers griechischer Bildwerke nach Rom, versah man die umgesetzten Statuen mit Inschriften, welche die Urheberschaft bedeutender Bildhauer belegten.⁶⁰⁹ Bei den Ausgrabungen im Bereich des Forum Pacis fand man Inschriftenbasen mit den Namen Leochares, Polyklet, Praxiteles und Kephisodot, die vermuten lassen, sie hätten einst originale Werke der genannten Bildhauer getragen.⁶¹⁰ Noch im sechsten Jahrhundert sah Prokop einen Teil der Ausstattung, wobei er sich bei der Identifizierung der Künstler nicht

sicher war und sich an den zugehörigen Inschriften orientierte: »Dort steht nämlich seit alter Zeit ein vom Blitz getroffener Tempel der Pax. Und vorne an diesem Platz befindet sich ein alter Brunnen mit einem ehernen Rind darauf, einem Werk, wie ich glaube, des Atheners Phidias oder des Lysippos. An diesem Ort stehen ja viele Bildwerke von der Hand beider Künstler, so auch ein zweites von Phidias, wie die Aufschrift bezeugt. Ferner findet sich dort das Kalb des Myron. Denn die alten Römer ließen es sich angelegen sein, gerade die schönsten Kunstwerke Griechenlands nach Rom zu bringen.«⁶¹¹ Das Entscheidende des epigraphischen Befunds der Bildwerke auf dem Forum Pacis liegt in der Formulierung: Die Inschriften folgen nicht dem gängigen Formular »... ἐποίησεν« – »... hat gemacht«, sondern nennen das Sujet und den Urheber im Genitiv, etwa: Γανυμήδης Λεωχάρου Ἀθηναίου – »der Ganymed des Atheners Athenaios.«⁶¹² Aus der Signatur wurde eine Zuweisung.⁶¹³

Können die Inschriften auf den Basen vom Forum Pacis noch als höchstwahrscheinlich korrekte Attribuierung verstanden werden, so erheben sich anderenorts erhebliche Zweifel. In den Kapitولينischen Museen befindet sich die Inschriftenbasis einer Statue der »Cornelia, Tochter des Africanus, Mutter der Gracchen« (Abb. 38).⁶¹⁴ Bei der Geehrten handelt es sich um die zweite Tochter des Scipio Africanus, die im zweiten Jahrhundert vor Christus lebte, bei der Sitzstatue wiederum vermutlich um ein griechisches Original, das zunächst als Cornelia umgedeutet wurde, später aber als Werk des Teisikrates identifiziert wurde, wie die nachträglich in den Sockel eingebrachte Inschrift *opus Tisicratis* zeigt.⁶¹⁵ Die Bedeutung des Bildwerks lag nicht

⁶⁰⁸ Plinius, hist. nat. 36, 16–17. Übersetzung: König 1992, 23 (mit geringfügiger Veränderung des Verf.). Palagia 2010, 99. ⁶⁰⁹ Richter 1971; Ma 2012, 243. ⁶¹⁰ IGUR IV, 70–71 Nr. 1571 (= IG XIV 1253) u. 76–77 Nr. 1579–1580; SEG 416 Nr. 1442–1444. LaRocca 2001, 196–200; Ma 2012, 243–244; Tucci 2017, 223. Zur Statuenausstattung des Forum Pacis in der Spätantike s. Coates-Stephens 2017, 311–318. Die Basen mit den zugehörigen Bildwerken entstammen vermutlich der severischen Ausstattungphase dieser Platzanlage. ⁶¹¹ Prokop, bell. Goth. IV 21, 12–15. Übersetzung: Veh 1966, 881. Prokop besuchte das Forum Pacis im Jahr 537/538. ⁶¹² IGB 333–334 Nr. 505. Keesling 2018, 90–91. ⁶¹³ Keesling 2018, 90: »... the name of the sculptor is advanced as an attribution (»of Leochares«) ... rather than a signature (»Leochares made it«) ...« ⁶¹⁴ CIL VI 10043 = 31610 (= IGB 322 Nr. 493). Plinius, hist. nat. 34, 31, bezeichnet das Werk als Sitzstatue, Plutarch, Gaius Gracchus 4, 3, zufolge war die Statue aus Bronze. Keesling 2018, 91. ⁶¹⁵ Wann die sekundäre Inschrift entstand, ist unklar: Brigitte Ruck 2004 bringt sie mit der Erneuerung der Porticus Octaviae nach dem Brand des Jahres 192 in Verbindung.



Abb. 38: Sitzstatue der Cornelia oder Werk des Teisikrates? Die Inschrift auf der Basis einer Sitzstatue der Cornelia, der Tochter des Scipio Africanus und Mutter der Gracchen, wurde nachträglich um die Inschrift *opus Tisicratis* ergänzt (Rom, Kapitolinische Museen).

mehr in der Dargestellten, sondern in der Urhebererschaft. In ähnlicher Weise wurde die Statue einer bekleideten Aphrodite aus römischer Zeit aufgewertet, auf deren originaler Plinthe die Inschrift Πραξιτέλης ἐποίησεν zu lesen ist. Ging man in der älteren Forschung noch davon aus, dass es sich um eine Kopie oder freie Nachempfindung eines Originals des griechischen Bildhauers handelte, so haben sich schon bald Zweifel breit gemacht, und inzwischen geht man davon aus, dass die Inschrift in der späten Kaiserzeit aufgebracht wurde.⁶¹⁶ Eine

andere Frage ist, ob dies in betrügerischer Absicht geschah, um den Betrachter zu täuschen und das Werk als griechisches Original auszugeben.⁶¹⁷ Wahrscheinlicher ist, dass man den Kunstwert der Statue hervorhob, indem man sie mit einem berühmten Bildhauernamen verknüpfte.

Inschriftenbasen, die stereotyp ein *opus* einem griechischen Künstler zuweisen, lassen sich mehrfach nachweisen: Eine Reihe von flachen Inschriftenbasen, die sich auf dem Forum Romanum und anderswo fanden, nennen ein *opus Polycliti*, ein

⁶¹⁶ Fuchs 1999, 48–50 (mit ausführlicher Diskussion der älteren Forschung). ⁶¹⁷ So etwa Fröhner 1878, 190–191; Reinach 1930, 186–187; Fuchs 1999, 50.



Abb. 39: Praxiteles oder nicht? Die vermutlich spätantiken Basen mit Namen berühmter griechischer Künstler könnten Werke derselben getragen haben oder, wahrscheinlicher, x-beliebige ästhetisch ansprechende Bildwerke durch die Zuweisung an eine Künstlerberühmtheit geadelt haben.

opus Praxitelis, ein *opus Timarchi*, ein *opus Bryaxidis* und ein *opus Tisicratis* (Abb. 39).⁶¹⁸ Theoretisch wäre es möglich, dass die vermutlich spätantiken Basen Werke dieser Bildhauer trugen, doch wäre hier in Erwägung zu ziehen, dass man so deren gestalterische Qualität würdigte – und zugleich einen Kanon von Bildhauerberühmtheiten reproduzierte. Im modernen Sinn fiktiv sind auch die Sockelinschriften der Rossebändiger auf dem Quirinal, die als *opus Fidiaie* bzw. *opus Praxitelis* bezeichnet werden (Abb. 40).⁶¹⁹ Die Datierung der Dioskurenstatuen ist umstritten, und auch der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht sicher rekonstruierbar. Sehr wahrscheinlich ist, dass die beiden

Statuen im fünften Jahrhundert an ihren heutigen Standort gebracht wurden und ein spätantikes Nymphäum zierten.⁶²⁰ Die Etikettierung als Werke des Phidias und Praxiteles war kein Irrtum spätantiker Ignoranten; vielmehr sollten die beiden Dioskuren als einzigartige Bildwerke ausgewiesen werden, im Sinne von:⁶²¹ Sie hätten auch von Phidias und Praxiteles stammen können. Das galt auch für die berühmteste Statue Konstantinopels, die vergoldete Bronzestatue Konstantins auf der porphyrenen Ehrensäule inmitten des Konstantinsforums: Sie galt manchen als Werk des Phidias.⁶²²

Gewiss gab es auch Fälle, wo bewusste Fälschungen mit den Namen berühmter Urheber versehen

618 CIL VI.2 10039–10043; CIL VI 31610 (= IGB 319–322 Nr. 489–492). De Rossi 1874; Curran 1994, 46–48; Keesling 2018, 94. 619 CIL VI 10038 u. 33821 (= IGB 323–326 Nr. 494). Brandenburg 1989, 240–241; Keesling 2018, 93–94. Die aus Spolien errichteten Sockeln der Rossebändiger sind sicher spätantik, entsprechend mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die Inschriften: Coates-Stephens 2017, 320. 620 Zur spätantiken Inszenierung der beiden Statuen s. Lorenz 1979; Coates-Stephens 2017, 318–328. 621 Vgl. Brandenburg 1989, 241; Papini 2014, xii–xiv. Eine Datierung ins zweite Jahrhundert nach Christus und eine Herkunft aus dem Tempel des Serapis vertreten: Nista 1994; Coarelli 2014, 228–232. Moreno beobachtete eine spätantike Überarbeitung der Gesichter und Augen: Moreno 2013, 150. 622 Leon Gramm. p. 87_{15–18} Bekker; Theodosius v. Melitene, Chron. 63_{5–6} Tafel; Kedrenos, hist. I, 518_{5–6} Bekker. Hierzu ausführlich Preger 1901.

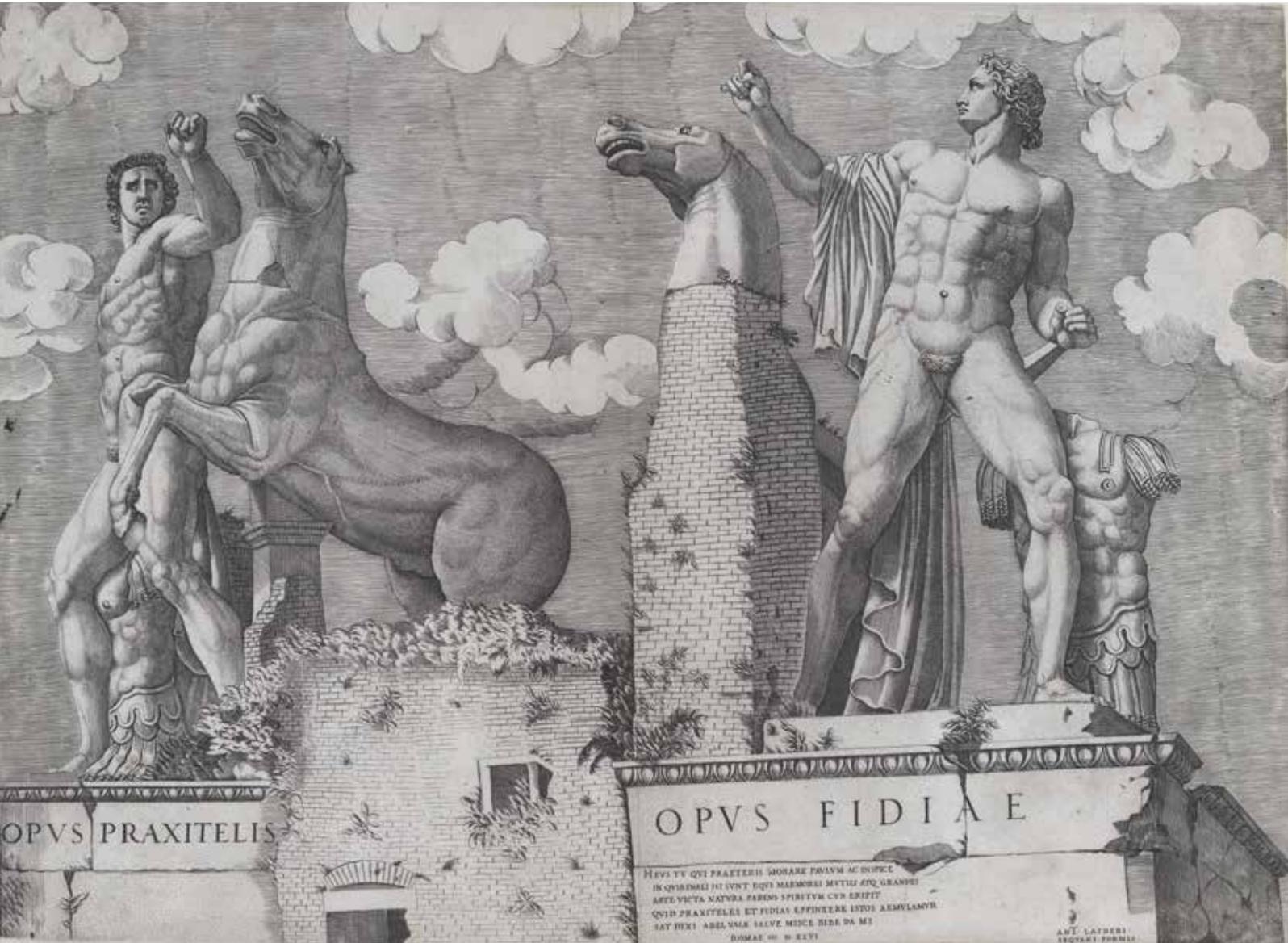


Abb. 40: Phidias oder nicht? Wie die Dioskuren tritt das Zweigestirn Phidias und Praxiteles als fiktiver Fertiger der monumentalen Statuen der Rossebändiger auf dem Quirinal in Rom auf. Abermals wertete man die vermutlich kaiserzeitlichen Monumentalplastiken durch die Namen dieser beiden Skulpteure als besonders qualitativ auf (Anonym, sechzehntes Jahrhundert).

wurden.⁶²³ Doch operierte man in der Spätantike nicht mit dem modernen Authentizitätsbegriff. Ob ein Bildwerk tatsächlich von der Hand eines Phidias oder Praxiteles stammte, spielte nicht die zentrale Rolle: Es hatte ansprechend zu sein und so das Prädikat ›phidiasisch‹ oder ›praxitelisch‹ zu

erwerben. Sidonius Apollinaris preist die Musenstatuen im Anwesen seines Freundes Consentius, die sich sogar einem Vergleich mit den Bronze- und Marmorstatuen eines Mentor, Praxiteles und Skopas entzögen. Weder habe Polyklet je etwas so Großartiges geschaffen, noch habe dies Phidias

⁶²³ Vgl. hierzu Friedländer 1923, 112–113; Pekáry 2007, 20–23, u. Donderer 2011, 192. Allg.: Andrén 1986, 52–57 (u. a. zum Verhältnis von römischer Kopie und ›Fälschung‹); Fuchs 1999, 44–52.

mit seinem Meißel erreicht.⁶²⁴ Wer zum künstlerischen Superlativ greift, fährt die ganz großen Namen auf und zeigt sich zugleich als Connoisseur, der mit den gängigen Kanones vertraut ist. Prokop rühmt die Statuen in den Arkadiusthermen in Konstantinopel, die den Vergleich mit den Werken eines Phidias, Lysipp und Praxiteles aufnahmen.⁶²⁵ Noch beschränkten sich diese Lobesformeln auf das Genus der Skulptur, rühmte man mit den Namen von Bildhauern das Bildhauerische. Das blieb nicht immer so: Die Lobesformeln wurden immer beliebiger je größer der Abstand zur Antike wurde. Patriarch Photios bemüht im neunten Jahrhundert die Namen Phidias, Parrhasios, Praxiteles und Zeuxis, wenn er den mit Tiermotiven geschmückten Mosaikboden einer Kirche preist und bemerkt, gemessen am Schöpfer dieses Bodens scheinen die genannten griechischen Künstler als Lehrlinge.⁶²⁶ In seiner Beschreibung der Ereignisse der Regierungszeit des Kaisers Romanos Argyros (1028–1034) kritisiert Michael Psellos den übertriebenen Aufwand, der beim Bau der Kirche des Peribleptos-Klosters in Konstantinopel betrieben wurde. Nichts war zu aufwendig, keine Kosten wurden gescheut, und – so Psellos – »die entsprechenden Handwerker wurden im Rang Künstlern wie Phidias, Polygnot und Zeuxis gleichgesetzt.«⁶²⁷ Niketas Eugenianos' Roman Drosilla und Charikles beginnt mit der Schilderung eines Dionysosfestes, während einige Bürger der Stadt Barzon sich in der Natur niederließen, wo sich auch ein Brunnen befand: »Inmitten des Quellsees erhob sich eine Säule, / im Inneren äußerst kunstgerecht gemeißelt, / nämlich einer langen Röhre gleichend, / durch die das strömende Nass in die Höhe stieg. / Dieses aber erwartete ein Adler – / aus Bronze stand er nämlich kunstvoll oben – / und spie es aus seinem Schnabel, und so floss es wieder herab. / Aus weißem Marmor stand inmitten des schönen Quellsees / ein Kreis

von wohlgeglätteten Skulpturen. / Die Statuen waren Werke des Phidias / und eine Arbeit des Zeuxis und Praxiteles, / der allerbesten Bildhauer.«⁶²⁸ Dass Zeuxis kein Bildhauer war, spielte offenbar keine Rolle, da auch sein Name zur gattungsübergreifenden Lobesformel geworden war. In einem Brief an Georgios Akropolites schildert der Kaiser Theodor II. Dukas Laskaris (1254–1258) seinen Besuch der Ruinenstadt Pergamon, wobei er den Ruhm vergangener Zeiten preist und die dortigen Brückenbögen mit einem besonderen Lob versieht: »Wenn ein Bildhauer wie Phidias diese sehen würde, so würde er deren präzise Gleichartigkeit und Fehlen von Neigung bewundern.«⁶²⁹ Wir sehen: Die Namen der gefeierten Bildhauer Griechenlands dienten als Maßstab, wenn Mosaikböden und steinerne Brücken gefeiert wurden. Selbst für die Rühmung aufwändigen Backwerks mussten die griechischen Berühmtheiten erhalten: Christophoros von Mytilene verfasste im elften Jahrhundert ein längeres Gedicht auf einen reich verzierten Kuchen, der mit den zwölf Tierkreiszeichen und Eiern verziert war und den Vergleich mit den Werken des Phidias, Zeuxis, Parrhasios, Polygnot und Polyklet nicht zu scheuen brauchte.⁶³⁰

V.3. Assoziative Verknüpfungen und Irrtümer

Wenn im Folgenden von Irrtümern die Rede ist, dann geht es weniger darum, bestimmten Autoren Unkenntnis nachzuweisen, sondern um ein Nachvollziehen der assoziativen Gedankengänge der spätantiken Bildungsschicht. Im modernen Sinne irriige Zuschreibungen lassen sich immer wieder beobachten.⁶³¹ Bisweilen mochten diese auf die falsche Einschätzung eines Betrachters zurückgehen, in der Regel ereigneten sich diese Fehlurteile

624 Sidonius Apollinaris, carmen 23, 495–506. 625 Prokop, aed. I 11,7. 626 Photios, hom. 10, p. II 433 Aristarches = p. 102 Laourdas. Engl. Übersetzung: Cyril 1958, 187. Mango 1963, 65. 627 Michael Psellos, Chronographia III 14. Übersetzung: Reinsch 2015, 143. 628 Niketas Eugenianos, Drosilla und Charikles p. 6₉₃–8₁₀₄ Burton. Übersetzung: Plepelits 2003, 29–30. Chatterjee 2021, 157. 629 Theodoros Dukas Laskaris, ep. 32 p. 107–108 Festa. Mango 1963, 69. 630 Kurtz 1903, 25₅₅–26₆₄. Magdalino 2003 (mit engl. Übersetzung); Chatterjee 2021, 201–202. 631 Beispiele bei Borbein 2014, 523–525; Pekárý 2007, 18–20.

in den Köpfen der Gebildeten, der eine Reihe von Künstlernamen zu behalten hatte, diese aber nicht immer korrekt einsortieren konnte. Hierzu einige Beispiele: Die Statue der Nemesis von Rhamnous wird von Strabon Diodotos oder Agorakritos von Paros zugeschrieben, wobei er bemerkt, der Urheber habe mit den Werken des Phidias gewetteifert.⁶³² Plinius wiederholt die Zuschreibung an den Phidias-Schüler Agorakritos, Pausanias jedoch, der den Ort kannte, sieht in ihr (fälschlicherweise) ein Werk des Phidias selbst. Zenobios wiederum verknüpft beide Namen, wenn er behauptet, die Nemesisstatue sei von Phidias geschaffen worden, aber von Agorakritos signiert worden.⁶³³ Die widersprüchlichen Angaben wurden so in ein sinnvolles Verhältnis gebracht – unabhängig davon, ob das zutraf oder nicht. Die chryselephantine Statue des Asklepios in Epidauros wird von Pausanias Thrasymedes von Paros zugewiesen, von Athenagoras hingegen – vermutlich wegen der verwendeten Materialien – irrtümlich als Werk des Phidias genannt.⁶³⁴ Eine weitere chryselephantine Statue, die der Athena in Elis, listet Plinius als Werk des Kolotes, eines Schülers des Phidias, während Pausanias der (irrigen) Ansicht folgt (»man sagt«), sie stamme von Phidias selbst.⁶³⁵ Kaum waren Elfenbein und Gold als Materialien im Spiel, dachte man fast zwangsläufig an Phidias. Derartige Statuen musste einfach auf ihn zurückgehen.

Apuleius listet in einer bekannten Passage jene Künstler auf, denen Alexander der Große gestattete, sein Bildnis anzufertigen: Polyklet sollte es in Bronze gießen, Apelles in Farben nachzeichnen, Pyrgoteles in Relief meißeln.⁶³⁶ Anstelle von Polyklet, der im fünften vorchristlichen Jahrhundert aktiv war, hätte es wohl Lysipp heißen müssen, der für seine Alexanderporträts bekannt ist. Polyklet

oder Lysipp: beide waren berühmte griechische Bildhauer, die man schon einmal verwechseln konnte. Ebenso erging es Ausonius beim Verfassen eines seiner Gedichte. Er nennt Phidias korrekterweise als den Schöpfer der Athena Parthenos und des Zeus von Olympia, irrt sich aber, wenn er ihm eine Statue des Kairos (*occasio*) zuweist, die bekanntlich Lysipp geschaffen hatte⁶³⁷ – im Übrigen jener Kairos, der seltsamerweise auch in der Lausos-Sammlung auftaucht. Prokop, von dessen Besuch des Forum Pacis bereits die Rede war, sah dort ein bronzenes Rind, »ein Werk, wie ich glaube, des Atheners Phidias oder des Lysipp.«⁶³⁸ Phidias oder Lysipp? Angesichts der offenkundigen Qualität musste es die Schöpfung eines der berühmtesten Bildhauer Griechenlands gewesen sein. Fiel der Name des einen, dachte man an den anderen, fiel der Name des anderen, dachte man an weitere.

Wie gesagt: Das sind keine Irrtümer im Sinne von falschen Zuschreibungen oder Verwechslungen, sondern Folge assoziativer Verknüpfungen. Wie solche Gedankenketten generiert wurden, illustriert anschaulich eine längere Passage in Clemens von Alexandrias Mahnrede an die Griechen, in der er heidnische Götzenbilder auf menschliche Urheber zurückführt: »Dass nun Phidias den Zeus zu Olympia und die Polias in Athen aus Gold und Elfenbein verfertigt hat, das ist doch wohl allen bekannt. Dass ferner das Schnitzbild der Hera in Samos von Smilis, dem Sohne des Eukleides, gemacht wurde, erzählt Olympichos in seinen *Geschichten von Samos*. Zweifelt nun nicht, dass von den sogenannten »Hehren Göttinnen« in Athen Skopas zwei aus dem sogenannten lychnäischen Stein verfertigte, Kalos aber die, welche die Mitte einnimmt: Als Beleg dafür kann ich dir Polemon anführen,

632 Strabon, geogr. IX 1, 17 (= DNO II, 396 Nr. 1142). 633 Plinius, hist. nat. 36, 17 (= DNO II, 396–397 Nr. 1143); Pausanias I 33, 2 (= DNO II, 394–396 Nr. 1141); Zenobios, proverbia 5, 82 (= DNO II, 397–398 Nr. 1144). Pekáry 2007, 27–28; Palagia 2010, 99–100. 634 Pausanias II 27, 2 (= DNO II, 655–656 Nr. 1451); Athenagoras, leg. 14, 61 (= DNO II, 656 Nr. 1452). Pekáry 2007, 28. Vermutlich war die irrije Zuschreibung an Phidias der Grund, warum die Statue in einer sehr späten Sieben-Wunder-Liste auftaucht: Corso 1991, 158–167; Brodersen 1992, 69 u. 135. 635 Plinius, hist. nat. 35, 54 (= DNO II, 629 Nr. 1425); Pausanias VI 23, 3 (= DNO II, 629–630 Nr. 1426). Palagia 2010, 99. 636 Apuleius, florida 7, 4–5. 637 Ausonius, ep. 33 (= DNO III, 320–321 Nr. 2169). Zum Kairos des Lysipp s. o. S. 21. 638 Prokop, bell. goth. IV 21, 12–14. Übersetzung: Veh 1966, 881. Ein Bronzerind des Phidias oder Lysipp ist in keiner anderen antiken Quelle überliefert. Zur komplizierten Frage der verschiedenen Kuh-Statuen auf dem Forum Pacis s. von Mosch 2021, der 324–331 von der Existenz einer bronzenen Kuh des Phidias ausgeht.

der es im vierten Buche seines Werkes *An Timaios* erzählt. Zweifelt auch nicht daran, dass eben jener Phidias die Standbilder des Zeus und Apollon in Patara in Lykien gemacht hat, die Standbilder ebenso wie die mit ihnen aufgestellten Löwen. Wenn es aber, wie einige sagen, ein Kunstwerk des Bryaxis war, so habe ich auch nichts dagegen einzuwenden; auch an ihm hast du einen Bildhauer; schreib das Werk zu, wem von den beiden du willst!«⁶³⁹ Offenkundig bezog Clemens all seine Informationen aus älteren Schriften und listet Künstler und Werke als Teil seiner Allgemeinbildung auf. Dann aber nennt er Statuen des Zeus und Apollon in Patara, wobei es ihm egal ist, ob es Werke des Phidias oder Bryaxis sind. Hauptsache, ein berühmter griechischer Bildhauer. Ein bedeutendes Götterbild führte zum nächsten, wer an den Zeus von Olympia dachte, dachte an die Athena auf der Akropolis und an die Hera von Samos. Wenig später erwähnt Clemens auch die kretischen Bildhauer Skyllis und Dipoinos als Verfertiger der Dioskurenstatuen von Argos, der Heraklesstatue in Tiryns und des Schnitzbilds der Artemis Munychia in Sikyon.⁶⁴⁰ Ein berühmter Name ließ an den nächsten denken; wer an ein gefeiertes Bildwerk dachte, dem kam gleich das nächste in den Sinn.

Namen zahlreicher Künstler und ebenso zahlreicher Kunstwerke geisterten durch die Gedankenwelt nicht nur des spätantiken, sondern auch des byzantinischen Intellektuellen. So schreibt der gelehrte Bischof Arethas in einem Scholion zu Aelius Aristides, die Bronzestatue vor dem Senat am Konstantinsforum sei dieselbe, die Aelius Aristides in seiner Rede nennt.⁶⁴¹ In der betreffenden Prunkrede *Gegen diejenigen, die Mysterien entweihen*,

nennt Aelius Aristides jedoch nicht nur eine, sondern gleich drei Athena-Statuen, neben dem Zeus von Olympia die Athena »von Athen«, vermutlich die Promachos, die »elfenbeinerne« Athena, also die goldelfenbeinerne Athena Parthenos, und die Athena Lemnia, die seinen Worten zufolge »ein Höchstmaß an künstlerischer Vollkommenheit erreicht haben« und »den Betrachtern außergewöhnliche Freude bereiten.«⁶⁴² Mit anderen Worten: Wenn Arethas in seinem Scholion die Athena auf dem Konstantinsforum mit der bei Aelius Aristides erwähnten identifiziert, dann lässt er völlig offen, um welche es sich handelt: Athena Promachos? Athena Parthenos? Athena Lemnia? Egal, solange es sich um eine der bekanntesten Athenastatuen des Phidias handelte.⁶⁴³

Konstantinos Rhodios brachte dieselbe Athenastatue auf dem Konstantinsforum mit Lindos in Verbindung, da er selbst aus Rhodos stammt: Nun wurde aus der Athena Promachos die »Lindische Athena«, die sich Kedrenos A zufolge in der Lausos-Sammlung befunden haben soll!⁶⁴⁴ Johannes Tzetzes nennt in seinen Chiliaden unter den Werken des Phidias in einem Atemzug mit zwei Statuen vom Konstantinsforum auch eine bronzene Athena.⁶⁴⁵ Im Anschluss nennt er einen Herakles des Phidias im Hippodrom, der vermutlich mit dem lysippischen Herakles gleichzusetzen ist, in keinem Fall aber von Phidias stammt.⁶⁴⁶

In späteren Kommentaren zu Gregor von Nazianz' Sieben-Wunder-Listen taucht auch der Zeus von Olympia wieder auf. Kosmas von Jerusalem erwähnt in seiner Erläuterung der Gedichte Gregors von Nazianz, der Syrakusaner Phidias habe ein Xoanon des thronenden Zeus geschaffen.⁶⁴⁷ Wie

639 Clemens Alex., protrept. 4, 47, 2–4. Bravi 2014, 294. 640 Clemens Alex., protrept. 47, 8. 641 Arethas, Scholion zu Aristides, or. 34 (50), 28 = p. 240 Nr. 3 Kougeas. 642 Aelius Aristides, or. 34 (50), 28 = p. 244_{11–14} Keil (= DNO II, 153–154 Nr. 827 mit Übersetzung). 643 Vgl. Bassett 2004, 189–192 Kat. Nr. 106. Bereits Stichel 1988 vermutete, es handle sich nicht um ein Werk des Phidias, sondern um eine archaisierende Statue der römischen Kaiserzeit, die fiktiv Phidias zugeschrieben wurde. Vgl. auch Bassett 2004, 191. 644 Konstantinos Rhod. v. 150–163. Auf der Grundlage dieser Quellenstelle nahmen Théodore Reinach und Andreas Linfert an, es handle sich um die Athenastatue aus Lindos: Legrand – Reinach 1896, 89–91; Linfert 1982, 59–66. Vgl. Bassett 2004, 191–192. 645 Joh. Tzetzes, Chiliaden VIII 317–332 = p. 311–312 Leone. 646 Bassett 2004, 218–219 Nr. 135; Stichel 1988, 161. Allerdings besteht die Möglichkeit, dass eine Heraklesstatue Lysipps, die sich zunächst in der Basilika befand, später in den Hippodrom transferiert wurde: Bassett 2004, 152–154 Nr. 21. 647 Kosmas von Jerusalem, Komm. zu Gregor von Nazianz, carm. 1,2,10,863 = PG 38, 582 (= DNO II, 260 Nr. 994).

Phidias zum Syrakusaner wurde, ist nicht recht erklärbar, und als Xoanon wurden in der Regel sehr alte, oft hölzerne Götterbilder bezeichnet.⁶⁴⁸ In einem weiteren anonymen Kommentar wird in einer Liste der »hammergetriebene goldene Zeus, sechzehn-ellig« erwähnt, dem »die ungläubigen Eleer die Ferse durchbohrten« bzw., so eine andere Handschrift, »die Ferse untersuchten«.⁶⁴⁹ Die Liste nennt ferner einen »Palast des Kyros in Pergamon« und »die Athena des Phidias in Athen, die aus Elfenbein und Gold hergestellt ist«, verknüpft also fehlerhaft Elemente älterer Listen und assoziiert frei die Athenastatue des Phidias, die unter den Sieben Wundern nichts verloren hat.⁶⁵⁰

Ein Name oder Begriff führte gedanklich zum nächsten. Die Schlüsselworte, die mit Phidias assoziiert wurden, waren »Zeus«, »Athena«, »Elfenbein« und »Olympia«. Ebenso führte gestalterische Exzellenz immer wieder zu Phidias. Das rege Kopisten- und Kompilationswesen der Spätantike und des byzantinischen Mittelalters führte dazu, dass bei jeder Abschrift bestimmte Schlüsselworte gedankliche Assoziationen auslösten, die als fehlerhafte Ausschmückungen in den neuen Text einfließen. »Zeusstatue«? Die konnte nur von Phidias sein und musste aus Olympia kommen. »Phidias«? Das führte unweigerlich zum Material Elfenbein und zum zweiten Hauptwerk, der Athena Parthenos, und wem diese in den Sinn kam, der dachte an Perikles, den Initiator des Neubaus des Parthenon.

Die eingangs zitierte Passage im Geschichtswerk des Kedrenos ist Ergebnis eines solchen Assoziationsprozesses. Namen finden zu weiteren Namen, Schlüsselbegriffe führen zu weiteren Schlüsselbegriffen. Und so wurde aus einer eher bescheidenen Sammlung im Lausos-Viertel ein Museum spektakulärer Bildwerke. Einige wenige Statuen könnten Originale gewesen sein, andere waren wohl Kopien von bekannten Originalen. Manche Werke wurden mit fiktiven Informationen ausgeschmückt, ent-

weder um ihre Einzigartigkeit zu betonen, oder weil ein Kopist des Lausos-Inventars fiktive Zuweisungen vornahm. Und einige Bildwerke existierten nur virtuell in Konstantinopel, darunter der Zeus von Olympia. Vielleicht hatte der angebliche Zeus des Phidias in der Lausos-Sammlung als Ausgangspunkt ein bescheideneres Zeusbild, das in der literarischen Überlieferung nach und nach ausgeschmückt wurde und sich immer weiter von seinem anschaulichen Kern entfernte. Aber selbst das ist unsicher: Er mochte Erwähnung gefunden haben, um die Lausos-Sammlung spektakulärer zu machen und sie um das Werk einer weiteren Bildhauerberühmtheit anzureichern.

V.4. Übertreibungen und Ausschmückungen als Anpassung an zeitgemäße Verstehensmuster

Veränderungen, Auskleidungen und Übertreibungen kann man aus positivistischem Blickwinkel als Irrtümer begreifen oder aber kulturimmanent als Anpassungen an zeitgemäße Bedürfnisse und Verstehensmuster. Die aus heutiger Sicht phantasiereichen und legendären Interpretationen antiker Statuen in Konstantinopel, die in den patriographischen Quellen des achten bis zehnten Jahrhunderts zu finden sind, kann man als abstruse Spinnereien abtun, die wenig oder nichts über die eigentlichen Bildwerke sagen, oder aber als Spiegel des damaligen Blicks auf die Welt verstehen, damaliger Befindlichkeiten, Erwartungen und Hoffnungen, Befürchtungen und Ängste.⁶⁵¹ Wenn etwa Euseb behauptet, man habe auf dem Konstantinsforum Statuen des Guten Hirten und Daniels zwischen den Löwen gesehen, dann ist das zunächst eine falsche Identifikation.⁶⁵² Und doch drückt sich in

⁶⁴⁸ Kosmas von Jerusalem wurde nach 675, also kurz nach dem Tod des Kaisers Constans' II. (641–668) geboren, der in Syrakus residierte. Zur Bedeutung des Begriffs »Xoanon« s. Scheer 2000, 19–21. Führte das Material Holz, aus dem das Gerüst der Zeusstatue von Olympia bestand, zu dieser Bezeichnung? ⁶⁴⁹ Scholia Alexandrina zu Gregorios' Reden: Brodersen 1992, 102–105. ⁶⁵⁰ In einer weiteren Fassung in den Scholien auf die Reden Gregors fällt der Zeus (und die Athena) wieder raus: Brodersen 1992, 106–107. ⁶⁵¹ James 1996. ⁶⁵² Euseb, vita Const. III 49.

ihr der Wunsch des Christen Euseb aus, der erdrückenden Fülle an Götterstatuen ein biblisches Pendant entgegenzusetzen, dem Stadtbild Konstantinopels eine christliche Komponente zu verleihen und Konstantin zu einem Anhänger des neuen Glaubens zu machen. Die irrije Identifikation sagt uns weniger etwas über die Statuen, sondern über Euseb und sein Bestreben, die Welt seinen Bedürfnissen anzupassen.

Ähnlich lassen sich auch die spätantiken Ekphraseis in verschiedene Richtungen auswerten, einerseits als Rückschlüsse auf verlorene Bilder, andererseits als eigenständige, vom realen Bildwerk unabhängige Gattung, die ihre eigene Gesetzmäßigkeit hat und mehr über Verfasser und Leser, ihre Wertvorstellungen und Diskurse, als über den Gegenstand der ›Beschreibung‹ verrät.⁶⁵³ Die Intention einer Ekphrasis (ἐκφρασις von ἐκφρασεῖν: deutlich aussprechen) ist nicht das systematische Erfassen eines absenten Bildes, sondern der Entwurf eines Gedankenbilds – unabhängig ob das Gedankenbild ein reales Pendant hat oder nicht. Seit dem Hellenismus lassen sich Epigramme auf fiktive Bildwerke beobachten, die so tun, als existierte das beschriebene Werk.⁶⁵⁴ Derartige Verse wollen nicht täuschen und vorgeben, es gäbe etwas, das physisch nicht vorhanden ist. Sie sind, wie wir bereits sahen, Ausdruck eines umfassenden Diskurses über das Verhältnis von bildender Kunst zur Rhetorik und Dichtung, provozieren ein Gedankenbild und animieren den Leser so, über die medialen Unterschiede von Text und Bild nachzudenken.⁶⁵⁵

Gegenstand einer Ekphrasis waren zunächst noch keine Bildwerke, im Gegenteil: In den verschiedenen Progymnasmata, also Lehranleitungen zur Rhetorik des ersten bis sechsten Jahrhunderts wird eine Ekphrasis auffallend einheitlich definiert, als – so Hermogenes von Tarsos – eine »Interpre-

tation, die beinahe Sehen durch Hören hervorruft«.⁶⁵⁶ Dabei geht es aber zunächst weniger um Bilder oder Bildwerke, sondern um Ereignisse, Orte, Personen, Handlungen. Diese sollten Lesern und Hörern eindringlich vor Augen geführt werden. Aphthonios, Verfasser einer weiteren Rhetorikanleitung, erweitert den Gegenstand der Ekphrasis um Statisches, wenn er als Exemplum die Beschreibung eines Akropolistempels in Alexandria liefert.⁶⁵⁷ Erst im fünften Jahrhundert erweitert Nikolaos von Myra in seinen Progymnasmata die Ekphrasis auf Kunstwerke, thematisiert er auch Bilder und Statuen: »Wir müssen, insbesondere wenn wir zum Beispiel Statuen oder Gemälde oder ähnliche Dinge beschreiben, versuchen, Gründe anzugeben, warum ein Maler oder Bildhauer die Dinge auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt hat, etwa aus welchem Grund er eine Person wütend oder glücklich dargestellt hat, oder wir werden ein anderes Gefühl erwähnen, das sich aus der Geschichte über die beschriebene Person ergibt. Auch bei anderen Arten der Ekphrasis tragen Begründungen in hohem Maße zur Veranschaulichung (ἐνάργεια) bei.«⁶⁵⁸

Erst in der Spätantike scheint man die Ekphrasis als eine Art Gattung begriffen zu haben, begegnet der Begriff in Titeln von Werken. Philostrat der Jüngere greift ihn im Vorwort zu seinen *Eikones* auf, und Kallistratos' Werk trägt den Titel *Ekphraseis*.⁶⁵⁹ Die Gattung florierte: Man denke nur an Christodoros Koptos' ›Beschreibung‹ der Statuensammlung der Zeuxipposthermen oder an so manches spätantike Epigramm in der *Anthologia Palatina*. Chorikios von Gaza ›beschreibt‹ in seiner *Laudatio Marciani* zwei Kirchen, und Johannes von Gaza verfasst eine Ekphrasis auf eine kosmologische Malerei. Prokop schildert eine Gemäldefolge mit Phaidra und Hippolytos; bekannter

653 Grundlegend: Webb 2009. Vgl. ferner James – Webb 1991; Webb 1999; Brassat – Squire 2017, 63–73. 654 Goldhill 1994; Männlein – Robert 2007, 37–81. 655 S. o. S. 100–107. 656 Hermogenes, Progymnasmata 10, 49 = p. 23_{10–11} Rabe. Ähnlich: Aelius Theon, Progymnasmata 7 = p. 66_{7–8} Patillon; Aphthonios, Progymnasmata 12, 1 = p. 147_{1–4} Patillon; Nikolaos, Progymnasmata p. 68_{8–9} Felten. James – Webb 1991, 4–5; Webb 2009, 39–59; Brassat – Squire 2017, 64. 657 Aphthonios, Progymnasmata 12, 4–12 = p. 148_{1–12} Patillon. 658 Webb 2007; Webb 2009, 55–56 u. 82; Brassat – Squire 2017, 64. 659 Philostrat d. J., Proömium zu den Eikones 2 = p. 5₁₁ Schenkl – Reisch.

ist seine Beschreibung der Hagia Sophia, der auch eine Versbeschreibung von Paulos Silentiarios gilt. Gemalte Bilder, Mosaiken, vollplastische Bildwerke, Bauten und Städte waren Gegenstand zahlreicher Ekphraseis – mochten sie physisch existiert haben oder nicht.

Es wäre falsch, eine Ekphrasis vom Gegenstand der Beschreibung her zu definieren; vielmehr muss sie von ihrem Effekt und ihrer Wirkung auf Hörer und Leser her begriffen werden.⁶⁶⁰ Ihr zentrales Merkmal sind lebendige Darstellung und Unmittelbarkeit der Vergegenwärtigung, die *Enargeia* (ἐνάργεια).⁶⁶¹ Erst die *Enargeia* der rhetorischen und dichterischen Darbietung bewirkt vor dem geistigen Auge eine Vorstellung – von Ereignissen aber auch von Bildern.⁶⁶² Sie regt die *Phantasia*, das Vorstellungsvermögen an, die nun auf der Grundlage von Erfahrungen und Assoziationen ein inneres Bild produziert.⁶⁶³ Der Redner Quintilian fasst diesen Effekt mit folgenden Worten zusammen: »Aber wie ist es möglich, sich ergreifen zu lassen? Die Gemütsbewegungen stehen doch nicht in unserer Gewalt! Auch hiervon will ich zu sprechen versuchen. Jeder, der das, was die Griechen φαντασία nennen – wir könnten *visiones* (Phantasiebilder) dafür sagen –, wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, dass wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben: jeder also, der diese Erscheinung gut erfasst hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein. Manche nennen den εὐφαντασίωτος (phantasievoll), der sich Dinge, Stimmen und Vorgänge am wirklichkeitsgetreuesten vorstellen kann, und das kann uns, wenn wir wollen, leicht gelingen.«⁶⁶⁴ Die Unmittelbarkeit der Schilderung ist eng an das Wecken von Emotionen verbunden. Ekphraseis sind keine nüchternen Schilderungen, sondern voller menschlicher Regungen: Lachen, Weinen, Freude, Leid.⁶⁶⁵ Die zumeist mythischen Protagonisten

der Wortbilder etwa eines Philostrat oder eines Kallistratos handeln, bewegen sich, sprechen und zeigen menschliche Regungen, die sich auf den Leser übertragen, der mitfühlt und mitfiebert. In der emotionalen Anteilnahme entfaltet die *Enargeia* ihre volle Wirkung.

John Onians hat vor geraumer Zeit die These aufgestellt, dass am Übergang zur Spätantike Schilderungen lebhafter werden, obwohl die anschaulichen Grundlagen gleichbleiben oder sogar abstrakter werden.⁶⁶⁶ Greifbar sei dies etwa in der spätantiken Panegyrik, die den Kaiser mit völlig übertriebenem Lob überhäuft, das bei nüchterner Betrachtung keiner Überprüfung standhält. Anreicherung und Übertreibung werden zu wesentlichen Elementen der Rede und wurden nicht wörtlich verstanden, sondern als bis zu einem gewissen Grad standardisierte Lobesformeln. Ähnlich – so Onians – verhalte es sich mit der Kunst und ihrer Wahrnehmung. Bildwerke und Bauten werden noch überschwänglicher gepriesen und als gleichsam übermenschliche Manifestationen gefeiert. Mit anderen Worten: Der Betrachter macht mehr aus dem, was er wahrnimmt, wenn man das ›mehr‹ im Sinne von Überhöhung und Überwältigung definiert. Wer in der Spätantike ein Bild oder einen Bau wahrnahm, der tendierte offenbar zu einer übermäßigen, aus unserer heutigen Sicht übertriebenen Bewertung, stellte Vergleiche an, die in der Vorstellung ein Feuerwerk an Assoziationen auslösten. Deshalb mussten so oft die Top-Künstler Griechenlands herhalten, wenn es galt, ein Bildwerk zu rühmen. Die patriographischen Quellen des achten bis zehnten Jahrhunderts sind voll von legendären Erzählungen und Deutungen, deren Kern die antiken Bildwerke Konstantinopels waren.⁶⁶⁷ Man könnte ihre aus heutiger Sicht fiktiven Storys als Fortsetzung einer Entwicklung betrachten, die in der Spätantike wurzelt: Weniger ist mehr. Das galt für die realen Bildwerke auf den

⁶⁶⁰ James – Webb 1991, 6–8; Brassat – Squire 2017, 6. ⁶⁶¹ Hermogenes, *Progymnasmata* 10, 49 = p. 23_{9–10} Rabe; Aelius Theon, *Progymnasmata* 7 = p. 69_{31–38}; Nikolaos, *Progymnasmata* p. 68_{8–10} Felten. ⁶⁶² Zanker 1981; Webb 2009, 52–53, 72–74 u. 87–105. ⁶⁶³ Webb 2009, 107–130. ⁶⁶⁴ Quintilian, *inst. or.* VI 2, 29–30. Übersetzung: Rahn 1995, 709–711. ⁶⁶⁵ Brubaker 1989, 23–26; James – Webb 1991, 9–11. ⁶⁶⁶ Onians 1980. ⁶⁶⁷ James 1996.

Straßen und Plätzen Konstantinopels, aber auch für die literarischen Bildwerke der Ekphraseis und vergleichbarer Texte. Auch sie lösten Assoziationen und Gedankenketten aus und trugen so dazu bei, dass ekphrastische Texte hymnisch angereichert wurden. Was das für die Lausos-Sammlung bedeutet, liegt auf der Hand: Die sukzessive Erweiterung der Lausos-Sammlung um einzigartige Bildwerke kann nicht nur als Folge von Assoziationen begriffen werden, sondern auch als eine hypertrophe Art des Lobs auf die Einzigartigkeit der Sammlung.

Da Ekphraseis keine Bildbeschreibungen im modernen Sinne sind, können sie auch übernommen, verändert und weiter angereichert werden.⁶⁶⁸ Wer als Autor eine ältere Ekphrasis oder Einzelpassagen aus ihr übernimmt, sie vielleicht verkürzt oder verändert in einen neuen Kontext bettet, ist kein Plagiator, der die Behauptung aufstellt, die ›beschriebenen‹ Werke gesehen zu haben. Er übernimmt bestehende Gedankenbilder und bereitet sie gleichsam auf. Eine phantasievolle Ausschmückung war legitim, denn man verfälschte ja nicht einen präzisen Rekurs auf eine physische Wirklichkeit, sondern bereicherte Vorstellungen um weitere Facetten.

Nun ist der kurze Eintrag in Kedrenos' Chronik keine Ekphrasis – oder doch? Man könnte darauf verweisen, dass er offenkundig aus dem Verswerk des Konstantinos Rhodios schöpfte, das eindeutig ekphrastische Qualität hat. Aber das ist nicht der Punkt. Denn trotz des rhetorischen Anspruchs, den noch die Progymnasmata an eine Ekphrasis stellen, ist sie gewissermaßen nach unten offen: Eine Rede wie der Olympiakos des Dion erzeugt sehr intensive Vorstellungsbilder, ebenso ein lebhaftes Epigramm auf ein Bildwerk. Doch trifft dies auch für weniger anspruchsvolle Schriftzeugnisse zu: kurze Charakterisierungen, Aufzählungen und bloße Nennungen. Letztlich besitzt jedes Wort und jeder Name das Potential, Assoziationen auszulösen und die Phantasia zu aktivieren. Es mag der simplen Aufzählung an Enargeia mangeln, und

doch kann sie in Ansätzen den Effekt einer elaborierten Ekphrasis haben. Für Kedrenos' Inventar der Lausos-Sammlung trifft das zweifelsohne zu. Niemand liest die Passage Kedrenos A ohne sich ein Bild von den Gebäuden im Lausos-Viertel zu machen, sich die wasserreiche Zisterne vorzustellen und die vielen Bildwerke vor dem geistigen Auge aufziehen zu lassen, manche aus Marmor, eines aus Smaragdstein, das andere aus Elfenbein, eines nackt, das andere mit einem Bogen in der Hand. Wenn die Liste in Kedrenos A überhaupt einem taxonomischen Prinzip folgt, dann ist es das Alte, Berühmte, Staunenswerte und Exotische.⁶⁶⁹ Die Gedanken des Lesers schweifen in die Ferne, Olympia, Chios, Samos, Lindos, Ägypten, und begegnen schließlich exotischen Tieren, die das Fremdartige untermalen. Verschiedenste Namen entwerfen ein Panorama vergangenen Kunstschaffens, Skyllis, Dipoinos, Praxiteles, Lysipp und schließlich Phidias. Es dominieren Götterbilder, die überwiegend aus Heiligtümern stammen und den Leser an die wichtigsten Götter Griechenlands und an die Hauptexponenten der Entwicklung der Skulptur denken lassen. Die berühmten Namen, Herrscher, Auftraggeber und Künstler, stehen geradezu für ein kondensiertes who-is-who der antiken Welt, signalisieren Paideia und markieren Einzigartigkeit.⁶⁷⁰

Kedrenos B wiederum weckt die Vorstellung eines gewaltigen Feuers, lässt bekannte Gebäude untergehen und eine reich bestückte Bibliothek, deren Prunkstück die mit Ilias und Odyssee beschriebene Drachenhaut war, die der Leser sich geradezu vorstellen muss. Der Einwohner Konstantinopels konnte beim Lesen der knappen Notiz regelrecht verfolgen, wie sich der Brand von Ost nach West, von der Chalkopratenkirche bis zum Konstantinsforum fraß, die Säulenstraße vernichtete und schließlich auch die Bildwerke der Lausos-Sammlung.

Waren das Ekphraseis? Wenn Ekphraseis nicht als literarische Gattung begriffen werden dürfen,

⁶⁶⁸ Vgl. hierzu Maguire 1974. ⁶⁶⁹ Vgl. Corso 2001, 44–45, und Bassett 2015, 253. ⁶⁷⁰ Zum Aspekt der Paideia s. Bassett 2015, 259–260. ⁶⁷¹ Vgl. Bauer 2010a u. Bauer 2010b, 29–30.



COUPE DV PALAIS DE LAUSOS V

Abb. 41: In das populäre Bild einer überreich mit Kunstwerken geschmückten Kaiserstadt Konstantinopel fügt sich die Vorstellung bestens ein, der Zeus von Olympia, eines der Sieben Weltwunder, sei hierher transferiert worden. Es fällt uns eben leichter, uns auszumalen, die Kolossalstatue sei Teil einer staunenswerten Sammlung eines kaiserlichen Kämmerers gewesen und bei einem Stadtbrand untergegangen, als im Ungewissen zu bleiben, was mit dem berühmtesten Bildwerk des Altertums in der Spätantike passiert ist. Der Straßburger Graphiker und Designer Antoine Helbert verlieh dieser Fiktion 2018 mit einer Rekonstruktion des Apsidensaals mit dem Zeusbild im Stil des neunzehnten Jahrhunderts wunderbaren Ausdruck. Zu den Widersprüchen dieser Veranschaulichung zählt, dass die Reste dieses Apsidensaals erst 1964 ergraben wurden und obendrein nicht Teil des Lausus-Palasts waren.



ME SIECLE CONSTANTINOPE

sondern als lebhaftes Schilderungen, die Enargeia besitzen und zu intensiven Vergegenwärtigungen führen, dann hatten auch die beiden Kedrenos-Passagen etwas von einer Ekphrasis an sich. Sie teilten aber noch zwei weitere Kriterien einer Ekphrasis. (1) Was sie schildern, muss nicht physisch vorhanden gewesen sein, und (2) ihre Ausschmückungen sind keine Irrtümer oder gar Täuschungen, sondern entsprechen dem Wesen einer Ekphrasis: die Phantasia zu stimulieren. Die Lausos-Sammlung wird es in der von Kedrenos beschriebenen Form realiter nie gegeben haben, und doch erzeugt seine nüchterne Schilderung in der Vorstellung des Lesers eine reiche Sammlung stauenswerter und einzigartiger Bildwerke.

Warum aber hielt die Forschung bis in jüngste Zeit so gerne an der Vorstellung fest, der Zeus des Phidias habe in Konstantinopel ein spätantikes Nachleben gehabt?

Hierfür scheint zum einen unser Blick auf Byzanz ursächlich.⁶⁷¹ Byzanz war in den Augen des Westens immer schon das unermesslich reiche Konstantinopel, dessen Straßen mit Gold gepflastert waren, bis die Stadt im Jahr 1204 geplündert wurde und ihre Schätze in den Westen, vor allem nach Venedig, gelangten. Aus diesen Beschreibungen speist sich bis heute das Bild eines Eldorados, das einst über unermessliche Reichtümer verfügte. Wie nur wenige Städte des Altertums provoziert Konstantinopel Rekonstruktionen dieses Glanzes und dieser Größe.⁶⁷² Es scheint, als wollten all die graphischen Wiederauferstehungsversuche in der Forschungsliteratur den Verlust kompensieren, den die Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453 und die Umwandlung in das moderne Istanbul zur Folge hatten. Konstantinopel eignet sich gerade, weil es nicht mehr da ist, als Projektionsfläche für übersteigerte Phantasien, die eine untergegangene Realität ersetzen. In dieses nostalgisch angehauchte Bild einer Prachtmetropole am Bosphorus passt die Vorstellung, das goldelfenbeinerne Monumentalbild des Zeus habe sich in Konstantinopel befunden, einfach zu gut.

Zum anderen ist es schlicht einfacher, sich vorzustellen, der Zeus des Phidias sei nach Konstantinopel transferiert worden und dort dem Stadtbrand des Jahres 475 zum Opfer gefallen, als im Ungewissen zu bleiben, was mit dem berühmtesten Bildwerk der Antike passierte. Die Passage in Kedrenos' Geschichtswerk bietet trotz ihrer Verworrenheit eine Antwort auf das wer, wann und wo, nennt einen Namen, Lausos, ein Datum, das Jahr 475, und einen Ort, Konstantinopel. Sie verleiht dem Zeusbild ein würdiges, ja fast spektakuläres Ende: Überführung, Musealisierung und Brandzerstörung. Sie bietet uns eine Antwort, wo zahllose Fragezeichen sind, wo unser Unbehagen steht, nichts über das Ende des berühmtesten Bildwerks der Antike zu wissen. In einem Brand in der bedeutendsten Stadt der ausgehenden Antike unterzugehen ist allemal würdiger als in einem verfallenden Tempel sang- und klanglos zu verrotten oder seiner wertvollen Materialien beraubt zu werden. Eben dieses Feuer, in dem die wie auch immer beschaffene Lausos-Sammlung älterer Bildwerke zugrunde ging, ist die notwendige Voraussetzung für die Bildung einer Legende, der auch die moderne Forschung bis heute gerne folgt. Denn erst durch die Zerstörung und die Auslöschung der Statuensammlung ergab sich der Freiraum für phantastische Auskleidung und Ergänzung: Was zerstört ist, entzieht sich der Überprüfung; das Untergegangene aufersteht im Wunschdenken zumeist spektakulärer (Abb. 41).

Heißt das also, dass der Zeus des Phidias nie nach Konstantinopel gelangte? Ja und nein. Als materielles Bildwerk gelangte er in der Tat nie in die Hauptstadt. Die tatsächlichen Bildwerke der Lausos-Sammlung begannen jedoch nach dem Brand des Jahres 475 ein literarisches Eigenleben zu führen, lebten als Sujets eines Bildungskanons fort und wurden zu Magneten weiterer exklusiver Attribute und Ausschmückungen. Als Lobesformel und Verweis auf Einzigartigkeit gelangte der Zeus des Phidias nach Konstantinopel und war in Byzanz allgegenwärtig.

⁶⁷² Verwiesen sei auf Tayfun Öners in hohem Maß fiktive Visualisierung der Stadt Konstantinopel vor dem Jahr 1204: <https://www.byzantium1200.com>

VI. Epilog: Zeus und Christus

Unter all den Künstlern der Antike kam Phidias eine Sonderrolle zu: Er wurde am häufigsten genannt, sein Name führte die Reihe berühmter Namen an. Er stand nicht nur für künstlerische Vollkommenheit, sondern auch für Authentizität und wahrhaftige Darstellung des obersten Gottes – was ihn für jene Byzantiner, die sich mit Fragen der Rechtmäßigkeit von Darstellungen Christi herumschlügen, noch interessanter machte.⁶⁷³ So berichtet der spätantike Kirchenhistoriker Theodoros Anagnostes in seiner fragmentarisch erhaltenen Chronik, zur Zeit des Patriarchen Gennadios (458–471) habe ein Maler ein Bild Christi nach dem Vorbild des Zeus gemalt: »Zur Zeit des Gennadios verdorrte die Hand eines Malers, als er es wagte, den Erlöser in der Gestalt des Zeus (ἐν τάξει Διός) zu malen. Aber Gennadios heilte ihn durch sein Gebet. Der Geschichtsschreiber (sc. Theodoros) bemerkt, die andere Darstellungsform (σχῆμα) Christi mit kurzem lockigen Haar sei die authentischere (ἀληθέστερον).«⁶⁷⁴ Die Episode ist in zweierlei Hinsicht von Interesse: Sie lässt ein letztes Mal die Frage aufkommen, ob sich ein bedeutendes Zeusbild – das des Phidias? – in Konstantinopel befand und als ikonographisches Vorbild für Christusdarstellungen diente. Zugleich führt sie uns abschließend in die Gedankenwelt

jener Byzantiner, die sich mit der Frage der Legitimität von Christusdarstellungen befassten.

Zur ersten Frage: Adolf Furtwängler hat auf der Grundlage dieser Überlieferung vermutet, der anonyme Maler habe Christus nach dem Vorbild des Zeus des Phidias gemalt, das sich ja angeblich in der Lausus-Sammlung befunden habe.⁶⁷⁵ Furtwänglers These kann leicht entkräftet werden: Die Passage in der Kirchengeschichte des Theodoros Anagnostes erwähnt kein spezifisches Zeusbild, sondern eine »Gestalt des Zeus« oder besser: ein »Zeusschema«. Mit dem Zeus, den der Maler kopierte, ist nicht ein bestimmtes Bild gemeint, sondern eine Darstellungsform des Göttervaters mit wallendem Haupthaar und Vollbart.⁶⁷⁶ Diese war wohlbekannt: Sie wurde durch das Zeusbild des Phidias kanonisiert als Ausdruck einer autoritären Göttergestalt und fand mit Variationen in einer unendlichen Fülle von Götterbildern Wiederholung.⁶⁷⁷ Wenn ein Maler im fünften Jahrhundert Christus »in der Gestalt des Zeus« malte, dann brauchte er hierfür nicht das chryselephantine Monumentalbild aus Olympia als Vorlage. Es genügte ein beliebiges Zeusbild, von denen es in Konstantinopel nachweislich mehrere gab.⁶⁷⁸

Eine andere Frage ist die nach der Zulässigkeit von Christusdarstellungen. Die bei Theodoros

⁶⁷³ Vgl. Mango 1963, 65–66. ⁶⁷⁴ Theodoros Anagnostes, *hist. eccl.* I 15 = p. 107_{21–24} Hansen. Mango 1986, 40; Spieser 2015, 421–422. ⁶⁷⁵ Furtwängler 1903, 119–120; Breckenridge 1959, 57–60; Vickers 1992, 219–220; Lapatin 2001, 137; Auffarth 2006, 12–13; Auffarth 2010. ⁶⁷⁶ Skeptisch auch Stevenson 2011, 166, der hier eine Aitiologie im Sinne »Sieg des Christentums über das Heidentum, Sieg Christi über Zeus« vermutet. ⁶⁷⁷ S. o. S. 24–31. ⁶⁷⁸ Bassett 2004, 151–152 Nr. 19; 231–232 Nr. 148; 240–241 Nr. 160. Steinerner Zeus Amastrianon: Kedrenos, *hist. I*, p. 567_{1–2} Bekker. S. o. S. 30. Zum Schema des bärtigen Christus mit langem Haar und seinen Vorbildern s. Warland 1986, 78–80; Büchsel 2003, 45–50; Spieser 2015, 421–460.

Anagnostes überlieferte Episode – die sich in ähnlichem Wortlaut in den späteren Geschichtswerken des Theophanes, Georgios Kedrenos und Nikephoros Kallistos Xanthopoulos findet⁶⁷⁹ – unterstreicht die Barmherzigkeit des als Kämpfer gegen Häresien bekannten Patriarchen Gennadios. Die Verfehlung des anonymen Malers bestand zunächst nicht darin, ein Christusbild angefertigt zu haben, sondern darin, ihm das Aussehen des Zeus gegeben zu haben. Zur Zeit des byzantinischen Bilderstreits wird die Episode von Johannes von Damaskos aufgegriffen, der im Anschluss an seine dritte Rede zur Verteidigung verehrter Bilder eine ganze Reihe von Belegen aus theologischen und historischen Schriften zitiert, darunter auch jene Passage aus dem Geschichtswerk des Theodoros Anagnostes: »Einem Maler verdorrten beide Hände, als er ein Bild unseres Herrn Christus malte. Den Auftrag zur Anfertigung des Bilds soll ihm ein Heide erteilt haben, und er soll unter dem Deckmantel des Namens des Heilands das Haupthaar gescheitelt gemalt haben, damit es das Gesicht nicht bedecke – denn in dieser Gestalt stellen die Heiden Zeus dar – und Umstehende glaubten, die Verehrung richte sich an den Erlöser.«⁶⁸⁰

In seiner Paraphrase verschiebt Johannes von Damaskos den ursprünglichen Sinn. Zunächst drehte sich die Episode eher um die Frage, *wie* Christus dargestellt werden solle, ob man ihn nach dem Vorbild des Zeus gestalten dürfe oder ob er nicht doch als Jüngling mit kurzem Lockenhaar dargestellt werden müsse. Johannes von Damaskos hingegen dient die Story als grundsätzlicher Beleg für die Rechtmäßigkeit von Christusbildungen – nur eben nicht nach dem Vorbild des Zeus. Die Strafe erteilte den Maler – er wird nun explizit als Heide apostrophiert – nicht wegen der Anfertigung eines Christusbilds an sich, sondern wegen der Art der Darstellung. Der Patriarch Gennadios, der bei Theodor Anagnostes seine wundersame

Heilkraft unter Beweis stellte, hat in Johannes von Damaskos' Exzerpt nichts mehr verloren. Johannes konzentriert sich ganz auf die Frage der Legitimität der Ikone.

Wiederum später, im zwölften Jahrhundert, wurde Phidias erneut im Kontext einer Christusbildung bemüht. Das bereits zitierte Epigramm des Dichters Philippos – »Kam wohl vom Himmel der Gott, um selbst dir sein Antlitz zu zeigen, oder stiegst du hinauf, Phidias, um ihn zu sehn?« – war wohl das Vorbild für ein viel späteres Epigramm des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos auf den Maler Eulalios: »Entweder kam Christus selbst vom Himmel herab und zeigte seine Gestalt (μορφῆς τύπος) ihm, der so ausdrucksstarke Hände hatte, oder aber der berühmte Eulalios stieg zum Himmel empor, und seine kunstfertige Hand malte genau die Erscheinung (θεῖα) Christi.«⁶⁸¹ Vermutlich bezog sich dieser Vers auf eine Darstellung des Pantokrators in der zentralen Kuppel der Apostelkirche in Konstantinopel, die der Maler Eulalios im zwölften Jahrhundert geschaffen hatte.⁶⁸² Zu dieser Zeit war der byzantinische Bilderstreit längst passé, und dennoch: Ein monumentales Christusbild in der Hauptkuppel der zweitwichtigsten Kirche der Hauptstadt hatte den Anspruch auf Wahrhaftigkeit zu erfüllen. Und wer war als Darsteller eines verbindlichen Bildes der obersten Gottheit besser geeignet als Phidias, der des Göttervaters ansichtig geworden sein soll? Wessen Gottesbild beförderte wie kein anderes eine transzendente Erfahrung, eine metaphysische Schau auf die oberste Gottheit? So wie die Authentizität des Zeusbilds von Olympia auf Autopsie beruhte, so war die Christusbildung des Malers Eulalios dadurch legitimiert, dass der Maler im Himmel die Gestalt Christi sah oder auf Erden seine Erscheinung. Die Pantokratordarstellung des Eulalios hatte dank Phidias ihre Rechtfertigung.

Diese Parallelisierung des berühmtesten Bild-

679 Theophanes, chron. I p. 112_{29–32} de Boor; Kedrenos, hist. I, p. 611_{5–8} Bekker; Nikephoros Kallistos, hist. eccl. XV 23. Überblick über die Quellenstellen bei von Dobschuetz 1899, 107–108. 680 Johannes v. Damaskus, pro imaginibus III, Anhang, p. 196 (III 130) Kotter = PG 94, 1414A. Mango 1986, 40–41. 681 Papadopoulos-Kerameus 1902, 46 Nr. 14; Bees 1916, 101. Epigramm des Philippos: S. o. S. 91–92. Mango 1963, 66–67. 682 Heisenberg 1908, 170–171; Bees 1916, 102 u. 238–239; Bees 1917, 59 u. 77.

hauers mit dem berühmten byzantinischen Maler zeigt aufs Neue, dass Phidias in Konstantinopel nie mit seinem physischen Zeusbild vertreten war, sondern als Inbegriff. Die goldelfenbeinerne Monumentalstatue war nie Bestandteil der Lausus-Sammlung und konnte daher auch nicht bei

dem Brand des Jahres 475 zugrunde gehen. Das Zeusbild des Phidias erreichte Konstantinopel als Paradigma in einer Gedankenwelt, die sich vom Anschaulichen abgekoppelt hatte, und wurde schließlich Teil einer Lausus-Sammlung, die nur mehr literarisch fortlebte.

English Summary

The Panhellenic sanctuary of Olympia boasted the most famous statue of a Greek god. Anyone entering the main temple would have seen a colossal seated statue of Zeus, crafted from gold, ivory and other precious materials by the famous sculptor Phidias in the 4th century BCE. This monumental statue, which was even included in the canon of the Seven Wonders of the World, is said to have been transferred to Constantinople in the early 5th century CE. A certain Lausos, an influential emperor's chamberlain, is said to have displayed it among other important sculptures in his city-residence until a fire destroyed the palace and the works of art in 475 CE. In previous research, there is little doubt about the transfer and exhibition of this particular statue of Zeus in Constantinople. And yet, for various reasons, one must ask whether such a scenario is likely: Had the chryselephantine statue survived in its temple at Olympia until that time? Was it possible to dismantle such a fragile work of art, transport it over a long distance and reassemble it in Lausos' Constantinopolitan residence? Did he even have the right to do so? But above all, how trustworthy is the written tradition that tells us about the transfer?

It is the Byzantine author Georgios Kedrenos who, in his *World Chronicle* written around 1100, passes on an inventory of sculpture that is said to have been in the Lausos collection, including, among others, a Lindian Athena made of emerald, a Knidian Aphrodite made of marble, a Samian Hera, and winged Eros with a bow and: »the ivory Zeus of Phidias, which Pericles had set up in the temple of the Olympians«. An analysis of this passage in the first chapter (pp. 11–31) shows that

much of the information is false or fictitious. It is probably the result of a copying process in which the original information was enriched with fanciful information that had little or nothing to do with the original text. It probably began with a passage in the chronicle of Malchos, who was an eyewitness to the city fire of 475 and reported on the destruction of the Lausos residence. Gradually, with each new transcription, the statues that were actually there were lined with legend, and new spectacular statues were added. As for the alleged Zeus of Phidias, in the course of time, a rather modest Zeus image may have become the Zeus par excellence, the one from Olympia, since Zeus was automatically associated with Phidias and his major work.

The subject of the second chapter (pp. 33–50) is the successive transformation of cult images into works of art, which were the objects of a lively, Mediterranean-wide art market in Late Antiquity. In fact, times were favorable for the accumulation of important statues, such as those that may have been in the Lausos collection. The gradual de-functionalization of older sanctuaries, which in the course of the 4th century were transferred as *res sacrae* to *res privatae*, i.e. to private imperial ownership, meant that older sculpture, statues of gods and votive offerings lost their cultic value, were understood more from an aesthetic point of view as *ornamenta* and could be sold to wealthy collectors. In this respect, important older statues of deities may well have been moved, as was the case when the public space of Constantinople was decorated. However, in no case is it known that any of the chryselephantine colossal statues were transferred.

Is such a scenario, meaning the dismantling of

a monumental statue, its transfer from Olympia to Constantinople and its re-assembly there, likely? The overview of the christianization of older sanctuaries in the province of Achaia, which is the subject of the third chapter (pp. 51–82), shows that there is no evidence of conflict between pagans and Christians, that violent forms of christianization, such as temple destruction, cannot be proven. Even though imperial jurisdiction repeatedly forbade pagan cult practices, at the same time buildings and sculptures were placed under protection. Whether significant statues were removed from a sanctuary or even a temple destroyed depended less on the imperial edicts, which responded to specific situations in specific places and were by no means systematically implemented throughout the empire. The highest priority was peace, stability and security. In the Peloponnese, the process of christianization seems to have been very slow, people seem to have held on to traditional (cult) practices for a long time and proudly referred to their own history by keeping older buildings in place. It seems that the Panhellenic sanctuaries, including Olympia, continued to operate until the cult gradually died out in the late 4th century. The games seem to have continued on into the 5th century, until settlements of an agrarian character were established within the sanctuaries. In Olympia, a fortress was built within the Altis in the 5th century. One of this structure's purposes was, apparently, to protecting the temple of Zeus, the temple treasures and perhaps also the greatest treasure of the sanctuary from being looted: the statue of Zeus by Phidias. A voluntary surrender of the statue to the chamberlain Lausus seems rather unlikely; more likely is a gradual decay of the delicate work of art or a handing over to besiegers or looters, whose identity we do not know.

The actual reason why a transfer of the Olympian Zeus to Constantinople is so unlikely lies in its transformation from a piece of art to an abstract symbol, as is explained in the fourth chapter (pp. 83–107). Since the 1st century CE at the latest, the image of Zeus was regarded as one of the Seven Wonders of the World, and the statue had become *the* example of Greek art. The sculptor Phidias and his main work, the Zeus of Olympia, were not only

a physical person and a physical work of art, but they stood for the authentic reproduction of the supreme deity. In Dion of Prusa's famous *Olympiakos*, delivered at the beginning of the 2nd century before the festival assembly at Olympia, Phidias is celebrated as the creator of an image that was the dearest even to Zeus. In Dion's speech, visual art is celebrated as a further, fourth epistemic source of knowledge alongside (1) the contemplation of material reality, (2) myths and customs, and (3) laws. For this reason, the Olympian Zeus is repeatedly cited as an exemplum by Neoplatonic thinkers: Not at all does it depict the appearance of the supreme deity, even if it was claimed that Phidias had caught sight of Zeus before creating his statue; rather, it was the perfect beauty of the statue that refers to the intellectually intangible supreme deity. Those who behold the Zeus of Olympia are able to conjure the idea of the supreme deity in their *phantasia*.

This process of abstraction, the transformation of an artist and his major work into an epitome of artistic perfection and truthfulness in the Neoplatonic sense transformed Phidias – among other important Greek sculptors and painters – into a condensed *Bildungsgut*. One had to know him and his most significant work. His name and those of his fellow sculptors had become detached from their works, and became abstract knowledge, as is explained in chapter five (pp. 109–130). These famous names could serve as markers of quality when it came to praising the beauty and perfection of a work of art: Thus, it happened that in late antiquity in particular, statues were – fictitiously – given the names of famous artists, such as the famous horse tamers on the Quirinal. From today's perspective, these erroneous attributions are not to be understood as attempts at deception or even forgery, but as a reference to the quality of a work of art. In this intellectual world of Late Antiquity, where names and factual knowledge mattered, associative links were made, a Zeus quickly became a Zeus of Phidias, a marble statue quickly became an ivory statue, a keyword was enough to result in associative embellishments. As such, Phidias' Zeus ended up in the Lausus collection in Constantinople: At the core, it might have been a modest statue of

Zeus that marked the starting point for a step-by-step enrichment with further fictitious attributes, which finally arrived in the chronicle of Georgios Kedrenos as »the ivory Zeus of Phidias, which Pericles had set up in the temple of the Olympians«.

The epilogue (pp. 131–133) reaffirms the exemplary nature of Phidias' statue of Zeus: The Byzantine painter Eulalios was praised for having caught sight of Christ, before painting a dome with an im-

age of Pantocrator in the 12th century – just as Phidias is said to have caught sight of the supreme deity when he created the image of Zeus in Olympia. Phidias' Zeus, according to the lesson of this episode, had reached Constantinople not as a physical work, but as an exemplar of artistic perfection, authentic representation of a deity and – what was particularly important in Byzantium – of the legitimacy of a pictorial representation of the supreme deity.

Bibliographie

- Acosta-Hughes 2002:** Benjamin Acosta-Hughes, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, 2002.
- Adler 1892:** Friedrich Adler, »Die Kirche«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung. Textband II: Die Baudenkmäler*, 1892, 93–105.
- Adler 1897:** Friedrich Adler, »Geschichte des Untergangs der Baudenkmäler zu Olympia«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia: die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung, Textband I: Topographie und Geschichte*, 1897, 93–98.
- Albiani 1999:** Maria Grazia Albani, Art. »Kleobulos [1]«, in: *Der Neue Pauly* 6, 1999, 576.
- Albiani 2000:** Maria Grazia Albani, Art. »Philippus [32]«, in: *Der Neue Pauly* 9, 2000, 810–811.
- Alcock 1993:** Susan E. Alcock, *Graecia Capta. The Landscape of Roman Greece*, 1993.
- Alcock 1994:** Susan E. Alcock, »Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias«, in: *Pausanias Historien* (= Entretiens sur l'antiquité classique 41), 1994, 241–267.
- Alexandris – Psycharis – Protopapa 2014:** Argyris Alexandris – Ioannis Psycharis – Eleni Protopapa, »The Collapse of the Ancient Temple of Zeus at Olympia Revisited«, in: *Second European Conference on Earthquake Engineering and Seismology*, Istanbul 2014, VIII, 7022–7033. Online: www.academia.edu/9730433/THE_COLLAPSE_OF_THE_ANCIENT_TEMPLE_OF_ZEUS_AT_OLYMPIA_REVISITED
- Altekamp 1988:** Stefan Altekamp, »Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos«, in: *Boreas* 11, 1988, 77–154.
- Amandry 1981:** Pierre Amandry, »Chronique delphique«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 105, 1981, 673–769.
- Amandry 1989:** Pierre Amandry, »La ruine du temple d'Apollon à Delphes«, in: *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique* 75, 1989, 26–47.
- Anderson 1986:** Graham Anderson, *Philostratus: Biography and Belles Lettres in the Third Century AD*, 1986.
- Andreae 2003:** Bernard Andreae, *Antike Bildmosaiken*, 2003.
- Andrén 1986:** Arvid Andrén, *Deeds and Misdeeds in Classical Art and Antiquities*, 1986.
- Anguissola 2017:** Anna Anguissola, »Künstler und Gesellschaft in der Antike«, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, 2017, 91–110.
- Anjos 2021:** Duarte João Venâncio dos Anjos, *Mimesis in Plato, Plotinus, and Proclus*, 2021. Online: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/51261/1/ulfdjvanjos_tm.pdf
- Anton 1967:** John P. Anton, »Plotinus' Conception of the Functions of the Artist«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, 91–100.
- Arafat 1992:** Karim W. Arafat, »Pausanias' Attitude to Antiquities«, in: *Annual of the British School at Athens* 87, 1992, 387–409.
- Arafat 1996:** Karim W. Arafat, *Pausanias' Greece. Ancient Artists and Roman Rulers*, 1996.
- Asper 2004:** Markus Asper, *Kallimachos: Werke*, 2004.
- Auffarth 2006:** Christoph Auffarth, »Das angemessene Bild Gottes: Der Olympische Zeus, antike Bildkonvention und die Christologie«, in: Natascha Kreutz – Beat Schweizer (Hg.), *Tekmeria. Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer*, 2006, 1–23.
- Auffarth 2009:** Christoph Auffarth, »Götterbilder im römischen Griechenland: Vom Tempel zum Museum?«, in: Olivier Hekster – Sebastian Schmidt-Hofner – Christian Witschel (Hg.), *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire*, 2009, 307–325.

- Auffarth 2010:** Christoph Auffarth, »The Materiality of God's Image: The Olympian Zeus and Ancient Christology«, in: Jan N. Bremmer – Andrew Erskine (Hg.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, 2010, 465–480.
- Auinger – Rathmayr 2007:** Johanna Auinger – Elisabeth Rathmayr, »Zur spätantiken Statuenausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 237–269.
- Aupert 1979:** Pierre Aupert, *Fouilles de Delphes II: topographie et architecture. Le stade, reliefs et restaurations*, 1979.
- Austin 1944:** Roland G. Austin, »Quintilian on Painting and Statuary«, in: *The Classical Quarterly* 38, 1944, 17–26.
- Avraméa 1997:** Anna Avraméa, *Le Péloponnèse du IV^e au VIII^e siècle. Changements et persistances*, 1997.
- Bachmann 2015:** Cordula Bachmann, *Wenn man die Welt als Gemälde betrachtet. Studien zu den Eikones Philostrats des Älteren*, 2015, 14–21.
- Bäbler 2020:** Balbina Bäbler, »From Asclepius to the ›Saints without Silver: The Transformation of a Sanctuary in Late Antique Athens« in: Ilinca Tanaseanu-Döbler – Leonie von Alvensleben (Hg.), *Athens II: Athens in Late Antiquity*, 2020, 123–136.
- Bäbler – Nesselrath 2006:** Balbina Bäbler – Heinz-Günther Nesselrath, *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, 2006.
- Bäbler – Nesselrath 2016:** Balbina Bäbler – Heinz-Günther Nesselrath, *Philostrats Apollonios und seine Welt. Griechische und nichtgriechische Kunst und Religion in der ›Vita Apollonii‹*, 2016.
- Bär 2012:** Silvio Bär, »Museum of Words: Christodorus, the Art of Ekphrasis and the Epyllic Genre«, in: Manuel Baumbach – Silvio Bär (Hg.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, 2012, 447–471.
- Baldwin 1977:** Barry Baldwin, »Malchus of Philadelphia«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, 89–107.
- Baltes 2005:** Matthias Baltes, »Der Niedergang des Delphischen Orakels. Delphis oracula cessant«, in: Marie-Luise Lakmann (Hg.), *Matthias Baltes: Epinoemata. Kleine Schriften zur antiken Philosophie und homerischen Dichtung*, 2005, 135–154.
- Barasch 1985:** Moshe Barasch, *Theories of Art from Plato to Winckelmann*, 1985.
- Bardill 1997:** Jonathan Bardill, »The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople: A Topographical Study«, in: *American Journal of Archaeology* 101, 1997, 67–95.
- Barringer 2010:** Judith M. Barringer, »Zeus at Olympia«, in: Jan N. Bremmer – Andrew Erskine (Hg.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, 2010, 155–177.
- Barringer 2015:** Judith M. Barringer, »The Changing Image of Zeus in Olympia«, in: *Archäologischer Anzeiger* 2015, 19–37.
- Bassett 1991:** Sarah Guberti Bassett, »The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45, 1991, 87–96.
- Bassett 1996:** Sarah Guberti Bassett, »Historiae custos: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos«, in: *American Journal of Archaeology* 100, 1996, 491–506.
- Bassett 2000:** Sarah Bassett, »Excellent Offerings: The Lausus Collection in Constantinople«, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, 6–25.
- Bassett 2004:** Sarah Bassett, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, 2004.
- Bassett 2007:** Sarah Bassett, »Ancient Statuary in Fourth-Century Constantinople: Subject, Style and Function«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 189–201.
- Bassett 2015:** Sarah Bassett, »Curious Art: Myth, Sculpture, and Christian Response in the World of Late Antiquity«, in: Hartmut Leppin (Hg.), *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike*, 2015, 239–261.
- Bauer 1996:** Franz Alto Bauer, *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos*, 1996.
- Bauer 2010a:** Franz Alto Bauer, »Byzanz – das andere Griechenland«, in: Elke Stein-Hölkeskamp – Karl-Jochen Hölkeskamp (Hg.), *Erinnerungsorte der Antike: Die griechische Welt*, 2010, 186–200.
- Bauer 2010b:** Franz Alto Bauer, »Die byzantinische Geschenkdiplomatie«, in: Falko Daim – Jörg Drauschke (Hg.), *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter, III: Peripherie und Nachbarschaft*, 2010, 1–55.
- Bauer – Oepen – Papanstasis o. J.:** Franz Alto Bauer – Alexis Oepen – Kostas Papanastasis, *Die Kirche in der Werkstatt des Phidias in Olympia*, unpubliziertes Manuskript, online abrufbar auf: www.academia.edu/42713574/Die_Kirche_in_der_Werkstatt_des_Phidias_in_Olympia
- Bean – Mitford 1970:** George E. Bean – Terence B. Mitford, *Journey in Rough Cilicia 1964–1968*, 1970.
- Beaton – Clement 1976:** Ann E. Beaton – Paul A. Clement, »The Date of the Destruction of the Sanctuary

- of Poseidon on the Isthmus of Corinth«, in: *Hesperia* 45, 267–279.
- Becatti 1960:** Giovanni Becatti, *La colonna coclide istoriata*, 1960.
- Beckby 1965, I–IV:** Hermann Beckby, *Anthologia Palatina, griechisch – deutsch*, I–IV, 1965².
- Bees 1916:** Nikos Bees, »Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 39, 1916, 97–117 u. 231–251.
- Bees 1917:** Nikos Bees, »Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 40, 1917, 59–77.
- Beierwaltes 1965:** Werner Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, 1965.
- Beierwaltes 1985:** Werner Beierwaltes, *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, 1985.
- Beierwaltes 2001:** Werner Beierwaltes, *Das wahre Selbst. Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*, 2001.
- Beierwaltes 2007:** Werner Beierwaltes, *Procliana: spätantikes Denken und seine Spuren*, 2007.
- Beierwaltes 2013:** Werner Beierwaltes, »Plotins Theorie des Schönen und der Kunst«, in: *Plato Revived. Essays on Ancient Platonism in Honour of Dominic J. O’Meara*, 2013, 3–26.
- Bergbach-Bitter 2008:** Beate Bergbach-Bitter, *Griechische Kultbilder – Archäologischer Befund und literarische Überlieferung*, 2008.
- Bergemann 1990:** Johannes Bergemann, *Römische Reiterstatuen: Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, 1990.
- Berger 1988:** Albrecht Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinopoleos*, 1988.
- Berger 2021:** Albrecht Berger, *The Statues of Constantinople*, 2021.
- Bergmann 2007:** Marianne Bergmann, »Die kaiserlichen Porträts der Villa von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble?«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 323–339.
- Bernett 2007:** Monika Bernett, *Der Kaiserkult in Judäa unter den Herodiern und Römern. Untersuchungen zur politischen und religiösen Geschichte Judäas von 30 v. bis 66 n. Chr.*, 2007.
- Bernhardt 1971:** Rainer Bernhardt, *Imperium und Eleutheria. Die römische Politik gegenüber den freien Städten des griechischen Ostens*, 1971.
- BHG I–III:** François Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, I–III, 1957.
- Billault 2000:** Alain Billault, *L’univers de Philostrate*, 2000.
- Birmelin 1933:** Ella Birmelin, »Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonius«, in: *Philologus* 88, 1933, 149–180 u. 392–414.
- Blegen 1946:** Elizabeth P. Blegen, »New Items from Athens«, in: *American Journal of Archaeology* 50, 1946, 370–377.
- Blinkenberg 1915:** Christian Blinkenberg, *Die Lindische Tempelchronik*, 1915.
- Blinkenberg 1933:** Christian Blinkenberg, *Knidia: Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, 1933.
- Blockley 1981:** Roger Blockley, *The Fragmentary Classicising Historians of the Later Roman Empire: Eunapius, Olympiodorus, Priscus and Malchus*, 1981.
- Blockley 1983:** Roger Blockley, *The Fragmentary Classicising Historians of the Later Roman Empire: Eunapius, Olympiodorus, Priscus and Malchus. Text, Translation and Historical Notes*, 1983.
- Blum 1989:** Wilhelm Blum, *Georgios Akropolites: Die Chronik*, 1989.
- Boetticher 1886:** Adolf Boetticher, *Olympia. Das Fest und seine Stätte*, 1886².
- Bol 1978:** Peter C. Bol, *Großplastik aus Bronze in Olympia* (= Olympische Forschungen 9), 1978.
- Bon 1951:** Antoine Bon, *Le Péloponnèse Byzantin jusqu’en 1204*, 1951.
- Bonamente 1992:** Giorgio Bonamente, »Sulla confisca dei beni mobili dei templi in epoca costantiniana«, in: Giorgio Bonamente (Hg.), *Costantino il Grande. Dall’antichità all’Umanesimo*, 1992, I, 171–201.
- Bonamente 2009:** Giorgio Bonamente, »Politica anti-pagana e sorte dei templi da Costantino a Teodosio II«, in: Ugo Criscuolo (Hg.), *Trent’anni di studi sulla Tarda Antichità: bilanci e prospettive*, 2009, 25–59.
- Bonamente 2011:** Giorgio Bonamente, »Einziehung und Nutzung von Tempelgut durch Staat und Stadt in der Spätantike«, in: Johannes Hahn (Hg.), *Spätantiker Staat und religiöser Konflikt. Imperiale und lokale Verwaltung und die Gewalt gegen Heiligtümer*, 2011, 55–92.
- Bookidis – Fisher 1972:** Nancy Bookidis – Joan E. Fisher, »The Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth. Preliminary Report IV: 1969–1970«, in: *Hesperia* 41, 1972, 283–331.
- Bookidis – Stroud 1997:** Nancy Bookidis – Ronald S. Stroud, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Topography and Architecture* (= Corinth XVIII.3), 1997.

- Borbein 2014:** Adolf H. Borbein, »Connoisseurship«, in: Clemente Marconi (Hg.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, 2014, 518–540.
- Bouras 2012:** Charalambos Bouras, »Alaric in Athens«, in: *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetairias* 33, 2012, 1–6.
- Bowie 1999:** Ewen Bowie, Art. »Callistratus [I 6]«, in: *Der Neue Pauly* 6, 1999, 207–208.
- Bowie 2000:** Ewen Bowie, Art. »Philostratus [5]«, in: *Der Neue Pauly* 9, 2000, 887–894.
- Bowie 2009:** Ewen Bowie, »Philostratus: the Life of a Sophist«, in: Ewen Bowie – Jaś Elsner (Hg.), *Philostratus*, 2009, 19–32.
- Bowie – Elsner 2009:** Ewen Bowie – Jaś Elsner (Hg.), *Philostratus*, 2009.
- Brandenburg 1989:** Hugo Brandenburg, »Die Umsetzung von Statuen in der Spätantike«, in: Hans-Joachim Drexhage – Julia Sünskes (Hg.), *Migratio et Commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben* (= Festschrift Thomas Pekáry), 1989, 235–246.
- Brandenburg 1996:** Hugo Brandenburg, »Die Verwendung von Spolien und originalen Werkstücken in der spätantiken Architektur«, in: Joachim Poeschke (Hg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, 1996, 11–48.
- Brassat – Squire 2017:** Wolfgang Brassat – Michael Squire, »Die Gattung der Ekphrasis«, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, 2017, 63–87.
- Bravi 2010:** Alessandra Bravi, »Ornamenta, Monumenta, Exempla. Greek Images of Gods in the Public Spaces of Constantinople«, in: Joannis Mylonopoulos (Hg.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, 2010, 289–301.
- Bravi 2014:** Alessandra Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, 2014.
- Breckenridge 1959:** James D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II (685–695, 705–711 a. D.)*, 1959.
- Bremmer 2004:** Jan N. Bremmer, »Plutarch and the Liberation of Greece«, in: Lukas de Blois – Jeroen Bons – Ton Kessels – Dirk M. Schenkeveld (Hg.), *Statesman in Plutarch's Works II: The Statesman in Plutarch's Greek and Roman Lives*, 2004, 257–267.
- Breytenbach – Tzavella 2023:** Cilliers Breytenbach – Elli Tzavella, *Early Christianity in Athens, Attica, and Adjacent Areas from Paul to Justinian I (1st–6th Century AD)*, 2023.
- Brigger 2002:** Eliane Brigger, »Roman ›Adaptations‹ of Classical Greek Cult Statues: The Case of the Nemes of Rhamnous«, in: *Mediterranean Archaeology* 15, 2002, 73–79.
- Bringmann 1971:** Klaus Bringmann, *Untersuchungen zum späten Cicero*, 1971.
- Brodersen 1992:** Kai Brodersen, *Reiseführer zu den Sieben Weltwundern: Philon von Byzanz und andere antike Texte*, 1992.
- Brodersen 2003:** Kai Brodersen, »Die Sieben (oder acht oder neun) Weltwunder der Antike«, in: Max Kunze (Hg.), *Die Sieben Weltwunder der Antike. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, 2003, 9–14.
- Brodersen 2006:** Kai Brodersen, *Die Sieben Weltwunder. Legendäre Kunst- und Bauwerke der Antike*, 2006.
- Brodersen 2014:** Kai Brodersen, *Gaius Iulius Solinus: Wunder der Welt, lateinisch und deutsch*, 2014.
- Broneer 1971:** Oscar Broneer, *Isthmia I: The Temple of Poseidon*, 1971.
- Broneer 1976:** Oscar Broneer, Art. »Isthmia«, in: *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, 1976, 417–419.
- Brown 2006:** Amelia R. Brown, »Hellenic Heritage and Christian Challenge: Conflict over Panhellenic Sanctuaries in Late Antiquity«, in: Harold A. Drake (Hg.), *Violence in Late Antiquity. Perceptions and Practices*, 2006, 309–319.
- Brown 2016:** Amelia R. Brown, »Crosses, Noses, Walls, and Wells. Christianity and the Fate of Sculpture in Late Antique Corinth«, in: Troels Myrup Christensen – Lea Stirling (Hg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*, 2016, 150–176.
- Brown 2018:** Amelia R. Brown, *Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman and Christian City*, 2018.
- Brubaker 1989:** Leslie Brubaker, »Perception and Conception: Art, Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium«, in: *Word and Image* 5, 1989, 19–32.
- Bruer 2003:** Stephanie-Gerrit Bruer, »Papyrus Berolinensis« in: Max Kunze (Hg.), *Die Sieben Weltwunder der Antike. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, 2003, 14–15.
- Brzoska 1883:** Julius Brzoska, *De canone decem oratorum Atticorum quaestiones*, 1883.
- Buchert 2000:** Ulf Buchert, *Denkmalpflege im antiken Griechenland. Maßnahmen zur Bewahrung historischer Bausubstanz*, 2000.
- Büchsel 2003:** Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts*, 2003.

- Burford 1985:** Alison Burford, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom*, 1985.
- Burkhardt 2016:** Nadin Burkhardt, »The Reuse of Ancient Sculpture in the Urban Spaces of Late Antique Athens«, in: Troels Myrup Christensen – Lea Stirling (Hg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*, 2016, 118–149.
- Burton 2004:** Joan B. Burton, *Drosilla and Charikles: a Byzantine Novel*, 2004.
- Busche 1997:** Hubertus Busche, »Hat Phantasie nach Aristoteles eine interpretierende Funktion in der Wahrnehmung?«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 51, 1997, 565–589.
- Busine 2013:** Aude Busine, »From Stones to Myth: Temple Destruction and Civic Identity in the Late Antique Roman East«, in: *Journal of Late Antiquity* 6, 2013, 325–346.
- Cameron 1968:** Alan Cameron, »The Garlands of Meleager and Philip«, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 9, 1968, 331–349.
- Canivet – Canivet 1979:** Maria Teresa Canivet – Pierre Canivet, »La Licorne dans les mosaïques d’Huarted’Apamène (Syrie), IV^e–V^e siècles«, in: *Byzantion* 49, 1979, 57–87.
- Carandini – Ricci – de Vos 1982:** Andrea Carandini – Andreina Ricci – Mariette de Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina: immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, 1982.
- Carbon – Pirenne-Delforge 2012:** Jan-Mathieu Carbon – Vinciane Pirenne-Delforge, »Beyond Greek Sacred Laws«, in: *Kernos* 25, 2012, 163–182.
- Carey 2003:** Sorcha Carey, *Pliny’s Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, 2003.
- CCSG:** Corpus Christianorum, Series Graeca, 1977–.
- Cébeillac-Gervasoni – Caldelli – Zevi 2010:** Mireille Cébeillac-Gervasoni – Maria L. Caldelli – Fausto Zevi, *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, 2010.
- Chastagnol 1960:** André Chastagnol, *La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*, 1960.
- Chatterjee 2022:** Paroma Chatterjee, *Between the Pagan Past and Christian Present in Byzantine Visual Culture: Statues in Constantinople, 4th–13th Centuries CE*, 2022.
- Chatzidakis 1951:** Manolis Chatzidakis, »Remarques sur la basilique de l’Ilissos«, in: *Cahiers Archéologiques* 5, 1951, 61–74.
- Chlup 2012:** Radek Chlup, *Proclus: an Introduction*, 2012.
- Chrysos 1982:** Evangelos Chrysos, »Οι Βησιγότθοι στην Πελοπόννησο (396–397)«, in: *Πρακτικά Β’ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών* (1981/82), 181–191.
- Chrysos 2018:** Evangelos Chrysos, »Haben die Barbaren die Nationalgötter Griechenlands zerstört?«, in: Walter Pohl – Maximilian Diesenberger – Bernhard Zeller (Hg.), *Neue Wege der Frühmittelalterforschung – Bilanz und Perspektiven*, 2018, 43–58.
- CIL:** *Corpus Inscriptionum Latinarum*. 1863–.
- Clayman 1980:** Dee L. Clayman, *Callimachus’ Iambi*, 1980.
- Closuit 1978:** Leonard Closuit, *L’Aphrodite de Cnide: Etude typologique des principales répliques antiques de l’Aphrodite de Cnide de Praxitèle*, 1978.
- Coarelli 2014:** Filippo Coarelli, *Collis: il Quirinale e il Viminale nell’antichità*, 2014.
- Coates-Stephens 2017:** Robert Coates-Stephens, »Statue Museums in Late Antique Rome«, in: *Archeologia Classica* 68, 2017, 309–342.
- Cohn – Heinemann – Adler – Theiler 1929:** Leopold Cohn – Isaak Heinemann – Maximilian Adler – Willy Theiler, *Philo von Alexandria: Die Werke in deutscher Übersetzung*, V, 1929 (Ndr. 1962).
- Corso 1991:** Antonio Corso, *Prassitele: Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, III, 1991.
- Corso 2001:** Antonio Corso, »Attitudes to the Visual Arts of Classical Greece in Late Antiquity«, in: *Eulimene* 2, 2001, 13–51.
- Corso 2007:** Antonio Corso, *The Art of Praxiteles II: The Mature Years 364–360 B. C.*, 2007.
- Cremer 1995:** Marielouise Cremer, »Der irdische Vater des Zeus«, in: *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 28, 1995, 157–160.
- CSCO Script. Syri:** Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptorum Syri, 1903–.
- Curran 1994:** John Curran, »Moving Statues in Late Antique Rome: Problems of Perspective«, in: *Art History* 17, 1994, 46–58.
- Curtius – Adler 1892:** Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia: die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung II: Die Bau- und Denkmäler*, 1892.
- Curtius – Adler 1897:** Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia: die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung, Textband I: Topographie und Geschichte*, 1897.
- Curtius – Adler – Hirschfeld 1876:** Ernst Curtius – Friedrich Adler – Gustav Hirschfeld, *Die Ausgrabungen zu Olympia I: Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875–1876*, 1876.
- Dally 2003:** Ortwin Dally, »Pfleger und Umnutzung heidnischer Tempel in der Spätantike«, in: Gunnar

- Brands – Hans-Georg Severin (Hg.), *Die spätantike Stadt und ihre Christianisierung*, 2003, 97–114.
- Daux 1969:** Georges Daux, »Chronique des fouilles de l'École Française en 1968«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 93, 1969, 955–1067.
- Davison 2009, I–III:** Claire C. Davison, *Pheidias. The Sculptures and Ancient Sources*, I–III, 2009.
- De Bruyn 2016:** Gabriel de Bruyn, »Briser les idoles païennes ou les sauvegarder? Le sort des statues divines de Caesarea (Cherchel, Algérie) à la fin de l'Antiquité«, in: *Revue Historique* 677, 2016/1, 3–25.
- Deichmann 1938/39:** Friedrich W. Deichmann, »Die Basilika im Parthenon«, in: *Athenische Mitteilungen* 63/64, 1938/39, 127–139 (wiederabgedruckt in: Friedrich W. Deichmann, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, 1982, 95–111).
- Deichmann 1982 (1939):** Friedrich W. Deichmann, »Frühchristliche Kirchen in antiken Heiligtümern«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 54, 1939, 105–136 (mit Nachträgen wiederabgedruckt in: Friedrich W. Deichmann, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, 1982, 56–94).
- De Keyser 1955:** Eugénie de Keyser, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, 1955.
- De Lannoy 1997:** Carolus de Lannoy, »Le problème des Philostrate (état de la question)«, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II 34.3, 1997, 2362–2449.
- Deligiannakis 2020:** Georgios Deligiannakis, »From Paganism to Christianity in Late Antique Athens: A Re-Evaluation«, in: Ilinca Tanaseanu-Döbler – Leonie von Alvensleben (Hg.), *Athens II: Athens in Late Antiquity*, 2020, 137–152.
- Delmaire 1989:** Roland Delmaire, *Largesses sacrées et res privata. L'aerarium impérial et son administration du IV^e au VI^e siècle*, 1989.
- Déroche 1989:** Vincent Déroche, »Delphes: la christianisation d'un sanctuaire païen«, in: *Actes du XI^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, 1989, III, 2713–2723.
- Déroche 2005:** Vincent Déroche, »La dernière réparation païenne du temple d'Apollon à Delphes«, in: *Travaux et Mémoires* 15, 2005 (= Mélanges Jean-Pierre Sodini), 231–244.
- Déroche – Pétridis 1992:** Vincent Déroche – Platon Pétridis, »Delphes: Agora romaine et »Thermes du Sud««, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 116, 1992, 709–711.
- Déroche – Pétridis 1993:** Vincent Déroche – Platon Pétridis, »Delphes: Agora romaine et Villa Sud-Est«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 117, 1993, 641–644.
- Déroche – Pétridis 1994:** Vincent Déroche – Platon Pétridis, »Delphes: Agora romaine et Villa Sud-Est«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 118, 1994, 423–428.
- Déroche – Rizakis 1994:** Vincent Déroche – Yvonne Rizakis, »Delphes: Portique Ouest«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108, 1984, 861–866.
- De Rossi 1865:** Giovanni Battista De Rossi, »Delle statue pagane in Roma sotto gli imperatori cristiani«, in: *Bullettino di Archeologia Cristiana* 3, 1865, 5–8.
- De Rossi 1874:** Giovanni Battista de Rossi, »La base di una statua di Prassitele testè scoperta e la serie di simili basi alla quale essa appartiene«, in: *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 2, 1874, 174–181.
- De Waele 1933:** Ferdinand J. de Waele, »The Sanctuary of Asklepios and Hygieia at Corinth«, in: *American Journal of Archaeology* 37, 1933, 417–451.
- Di Branco 2006:** Marco di Branco, *La città dei filosofi: storia di Atene da Marco Aurelio a Giustiniano, con un'appendice su »Atene immaginaria« nella letteratura bizantina*, 2006.
- Di Branco 2008:** Marco di Branco, »La metamorfosi del Partenone: da Atena alla Theomētōr«, in: Mauro della Valle (Hg.), *Bisanzio fuori da Costantinopoli*, 2008, 7–29.
- Di Branco 2009:** Marco di Branco, »La metamorfosi del Partenone: da Atena alla Theomētōr«, in: *Annuario della Scuola Italiana di Atene* 87, 2009, 313–327.
- Diels 1904:** Hermann Diels, *Laterculi Alexandrini aus einem Papyrus ptolemäischer Zeit* (= Separatum der Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.), 1904.
- Dinsmoor 1974:** William B. Dinsmoor, »New Fragments of the Parthenon in the Athenian Agora«, in: *Hesperia* 43, 1974, 132–155.
- Dittenberger – Purgold 1896:** Wilhelm Dittenberger – Karl Purgold, *Die Inschriften von Olympia*, 1896.
- DNO I–V:** Sascha Kansteiner – Klaus Hallof – Lauri Lehmann – Bernd Seidensticker – Klaus Stemmer (Hg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen I: Bildhauer und Maler von den Anfängen bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, 2014. Lilian Balensiefen (Hg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen II: Klassik: Bildhauer und Maler des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, 2014.

- Ralf Krumeich (Hg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen III: Spätclassik: Bildhauer des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, 2014. Axel Filges (Hg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen IV: Spätclassik, Hellenismus: Maler des 4./3. Jahrhunderts v. Chr., Bildhauer des 3./2. Jahrhunderts v. Chr.*, 2014. Lauri Lehmann (Hg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen V: Bildhauer und Maler vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert n. Chr.*, 2014.
- Döhl 1968:** Hartmut G. Döhl, *Der Eros des Lysipp – frühhellenistische Erosen*, 1968.
- Döhl 2000:** Hartmut G. Döhl, Art. »Kunsterwerb / Kunstraub«, in: *Der Neue Pauly* 14, 2000, 1147–1153.
- Doepner 2019:** Daphni Doepner, »Pinakes, Waffen und Statuen – Zur öffentlichen Präsentation von Bronzen am Außenbau griechischer Peripteraltempel«, in: Philipp Baas (Hg.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes: Resource, Reconstruction, Representation*, 2018, 307–318.
- Dörpfeld 1892a:** Wilhelm Dörpfeld, »Der Zeustempel«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, 1892, 4–22.
- Dörpfeld 1892b:** Wilhelm Dörpfeld, »Das Heraion«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, 1892, 27–36.
- Dörpfeld – Borrmann 1892:** Wilhelm Dörpfeld – Richard Borrmann, »Altäre«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, 1892, 161–167.
- Dolunay – Naumann 1964:** Necati Dolunay – Rudolf Naumann, »Untersuchungen zwischen Divan Yolu und Adalet Sarayı 1964«, in: *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı* 11–12, 1964, 136–140.
- Donderer 2011:** Michael Donderer, »Nicht immer wörtlich zu verstehen. Wie Bildhauer mit griechischen Inschriften Werbung betrieben«, in: *Bulletin Antieke Beschaving* 86, 2011, 185–207.
- Donohue 1999:** Alice A. Donohue, Art. »Künstler«, in: *Der Neue Pauly*, VI, 1999, 884–890.
- Downey 1955:** Glanville Downey, »Constantine the Rhodian: His Life and Writings«, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert M. Friend*, 1955, 212–221.
- Drappier 1920:** Louis Drappier, »Les thermes de Thurburbo Maius«, in: *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques* 1920, 55–75.
- Drees 1967:** Ludwig Drees, *Olympia. Götter, Künstler und Athleten*, 1967.
- Duchesne 1895:** Louis Duchesne, »Les anciens évêchés de la Grèce«, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* 15, 1895, 375–385.
- Dyggve 1948:** Ejnar Dyggve, »Les traditions culturelles de Delphes et l'église chrétienne«, in: *Cahiers Archéologiques* 3, 1948, 9–28.
- Ebert 1994:** Joachim Ebert, »Die beschriftete Bronzeplatte Inv. 1148«, in: *Nikephoros* 7, 1994, 238–241.
- Ebert 1997:** Joachim Ebert, »Zur neuen Bronzeplatte mit Siegerinschriften aus Olympia Inv. 1148«, in: Michael Hillgruber – Rainer Jakobi – Wolfgang Luppe (Hg.), *Joachim Ebert: Agonismata. Kleine philologische Schriften zur Literatur, Geschichte und Kultur der Antike*, 1997, 317–335.
- Ebert 1998:** Joachim Ebert, »Zur neuen Bronzeplatte mit Siegerinschriften aus Olympia«, in: Wolfgang Orth (Hg.), *Agonistik in der römischen Kaiserzeit*, 1998, 137–149.
- Eckstein 1969:** Felix Eckstein, *Ἀναθήματα. Studien zu den Weihgeschenken strengen Stils im Heiligtum von Olympia*, 1969.
- Eigler 2003:** Ulrich Eigler, »Aemilius Paullus: ein Feldherr auf Bildungsreise?«, in: Ulrich Gotter – Nino Luraghi – Uwe Walter (Hg.), *Formen römischer Geschichtsschreibung von den Anfängen bis Livius: Gattungen, Autoren, Kontexte*, 2003, 250–267.
- Einhorn 1976:** Jürgen W. Einhorn, *Spiritualis unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, 1976.
- Ekschmitt 1991:** Werner Ekschmitt, *Die Sieben Weltwunder: ihre Erbauung, Zerstörung und Wiederentdeckung*, 1991⁸.
- Eliopoulos 2006:** Demetrios Eliopoulos, »Η επιδρομή των Ερούλων στην Αττική και την Πελοπόννησο το έτος 267 μ.Χ.«, in: *Ηλιάκη Πρωτοχρονιά* 7, 2006, 149–160.
- Eliopoulos 2016:** Demetrios Eliopoulos, »Early Christian Elis: The Christian Presence in the Cradle of the Olympic Games«, in: *Costantino e I Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e I suoi sviluppi* (= Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae), 2016, II, 2207–2024.
- Elsner 1992:** Jaś Elsner, »Pausanias: a Greek Pilgrim in the Roman World«, in: *Past and Present* 135, 1992, 5–29.
- Elsner 2000:** Jaś Elsner, »Making Myth Visual: The Ho-

- rae of Philostratus and the Dance of the Text«, in: *Römische Mitteilungen* 107, 2000, 253–276.
- Elsner 2001:** Jaś Elsner, »Structuring »Greece«, Pausanias's Periegesis as a Literary Construct«, in: Susan E. Alcock – John F. Cherry – Jaś Elsner (Hg.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, 2001, 3–20.
- Elsner 2002:** Jaś Elsner, »The Genres of Ekphrasis«, in: *Ramus* 31, 2002, 1–18.
- Emmel – Hahn – Gotter 2008:** Stephen Emmel – Johannes Hahn – Ulrich Gotter (Hg.), *From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*, 2008.
- Erbse 1995:** Hartmut Erbse, *Theosophorum Graecorum Fragmenta*, 1995.
- Espérandieu 1910:** Émile Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine III: Lyonnaise 1*, 1910.
- Fagnoli 2003:** Iole Fagnoli, »Sulla »caduta senza rumore« delle Olimpiadi classiche«, in: *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité* 50, 2003, 119–154.
- Faulstich 1997:** Elisabeth I. Faulstich, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder*, 1997.
- Fink 1967:** Josef Fink, *Der Thron des Zeus in Olympia*, 1967.
- FIRA:** Karl G. Bruns, *Fontes Iuris Romani Antiqui: Scriptores*, 1909⁷.
- Fischer von Erlach 1725:** Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker*, 1725.
- Foschia 2000:** Laurence Foschia, »La réutilisation des sanctuaires païens par les Chrétiens en Grèce continentale (IV^e–VII^e siècle)«, in: *Revue des études grecques* 113, 2000, 413–434.
- Foschia 2009:** Laurence Foschia, »The Preservation, Restoration, and (Re)Construction of Pagan Cult Places in Late Antiquity, with Particular Attention to Mainland Greece (Fourth–Fifth Centuries)«, in: *Journal of Late Antiquity* 2, 2009, 209–223.
- Fowden 1978:** Garth Fowden, »Bishops and Temples in the Eastern Roman Empire A.D. 320–435«, in: *Journal of Theological Studies* 29, 1978, 53–78.
- Franke 1984a:** Peter R. Franke, »Ἡλιάκα – Ὀλυμπίακα«, in: *Athenische Mitteilungen* 99, 1984, 319–333.
- Franke 1984b:** Peter R. Franke, »Olympia und seine Münzen«, in: *Antike Welt* 15.2, 1984, 14–26.
- Frantz 1965:** Alison Frantz, »From Paganism to Christianity in the Temples of Athens«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965, 185–205.
- Frantz 1979:** Alison Frantz, »Did Julian the Apostate Rebuild the Parthenon?«, in: *American Journal of Archaeology* 83, 1979, 395–401.
- Frantz 1988:** Alison Frantz, *Late Antiquity: A. D. 267–700* (= *The Athenian Agora* 24), 1988.
- Free 2017:** Alexander Free, »Beobachtungen zu den Büchern 18–20 der Antiquitates Iudaicae des Flavius Josephus«, in: *Klio* 99, 2017, 586–628.
- Freshfield 1921/22:** Edwin H. Freshfield, »Notes on a Vellum Album Containing some Original Sketches of Public Buildings and Monuments, Drawn by a German Artist who Visited Constantinople in 1574«, in: *Archaeologia* 72, 1921/22, 87–104.
- Frickenhaus 1915:** August Frickenhaus, »Der Eros von Myndos«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 30, 1915, 127–129.
- Friedländer 1923:** Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, III, 1923.
- Fröhner 1878:** Wilhelm Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*, 1878⁴.
- Fuchs 1999:** Michaela Fuchs, *In hoc etiam genere graeciae nihil cedamus: Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, 1999.
- Fuehrer 1892:** Joseph Fuehrer, »Zur Geschichte des Elagabaliums und der Athena Parthenos des Pheidias«, in: *Römische Mitteilungen* 7, 1892, 158–165.
- Furtwängler 1903:** Adolf Furtwängler, »Der Zeus des Phidias«, in: *Mélanges Georges Perrot. Recueil des mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire anciennes*, 1903, 109–120.
- Gärtner 1996:** Hans Armin Gärtner, Art. »Antigonos [7]«, in: *Der Neue Pauly* I, 1996, 755–756.
- Galsterer 1994:** Hartmut Galsterer, »Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom«, in: Gisela Hellenkemper Salies (Hg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, 1994, II, 857–866.
- Gardner 1879:** Percy Gardner, *The Coins of Elis*, 1879 (als Aufsatz erschienen in: *Numismatic Chronicle* 19, 1979, 221–273).
- Gardner 1887:** Percy Gardner, *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum: Peloponnesus (Excluding Corinth)*, 1887.
- Garitte 1958:** Gérard Garitte, *Le calendrier palestino-géorgien du sinaïticus 34 (Xe siècle)*, 1958.
- Garnsey 2004:** Peter Garnsey, »Roman Citizenship and Roman Law in the Late Empire«, in: Simon Swain – Mark Edwards (Hg.), *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, 2004, 133–155.
- Gawlinski 2021:** Laura Gawlinski, »Greek Religion and Epigraphic Corpora: What's Sacrae about Leges Sa-

- crae?«, in: Emily Mackil – Nikolaos Papazarkadas (Hg.), *Greek Epigraphy and Religion*, 2021, 11–26.
- Gebhard – Hemans – Hayes 1998:** Elizabeth R. Gebhard – Frederick P. Hemans – John W. Hayes, »University of Chicago Excavations at Isthmia, 1989: III«, in: *Hesperia* 67, 1989, 405–456.
- Gerland – Laurent 1936:** Ernst Gerland – Vitalien Laurent, *Corpus notitiarum episcopatum ecclesiae orientalis graecae*, I, 1936.
- Geyer 1993:** Angelika Geyer, »Ne ruinis urbs deformetur ... Ästhetische Kriterien in der spätantiken Baugesetzgebung«, in: *Boreas* 16, 1993, 63–77.
- Geyssen 1996:** John W. Geyssen, *Imperial Panegyric in Statius. A Literary Commentary on Silvae 1.1*, 1996.
- Giuliani 2006:** Luca Giuliani, »Die unmöglichen Bilder des Philostrat: ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?«, in: *Pegasus* 8, 2006, 91–116 (wiederabgedruckt in: Hartmut Böhme – Christof Rapp – Wolfgang Rösler (Hg.), *Übersetzung und Transformation*, 2007, 401–424).
- Giuliani – Verducci 1987:** Cairola F. Giuliani – Patrizia Verducci, *L'area centrale del Foro Romano*, 1987.
- Götz 1999:** Wolfgang Götz, *Beiträge zur Vorgeschichte der Denkmalpflege*, 1999.
- Goldhill 1994:** Simon Goldhill, »The Naive and the Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World«, in: Simon Goldhill – Robin Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, 1994, 197–223.
- Goodchild – Reynolds – Herington 1958:** Richard G. Goodchild – Joyce M. Reynolds – John Herington, »The Temple of Zeus at Cyrene«, in: *Papers of the British School at Rome* 26, 1958, 30–62.
- Grabler 1958:** Franz Grabler, *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel. Die Regierungszeit der Kaiser Alexios Angelos, Isaak Angelos und Alexios Dukas, die Schicksale der Stadt nach der Einnahme sowie das »Buch von den Bildsäulen« (1195–1206) aus dem Geschichtswerk des Niketas Choniates*, 1958.
- Greatrex 2011:** Geoffrey Greatrex, *The Chronicle of Pseudo-Zachariah Rhetor*, 2011.
- Gregory 1986:** Timothy E. Gregory, »The Survival of Paganism in Christian Greece«, in: *American Journal of Philology* 107, 1986, 229–242.
- Gregory 1993a:** Timothy E. Gregory, *Isthmia V: The Hexamilion and the Byzantine Fortress*, 1993.
- Gregory 1993b:** Timothy E. Gregory, »An Early Byzantine (Dark-Age) Settlement at Isthmia: Preliminary Report«, in: Timothy E. Gregory (Hg.), *The Corinthia in the Roman Period*, 1993, 149–159.
- Gregory 1995:** Timothy E. Gregory, »The Roman Bath at Isthmia. Preliminary Report 1972–1992«, in: *Hesperia* 64, 1995, 279–313.
- Gregory 2010:** Timothy E. Gregory, »Religion and Society in the Roman Eastern Corinthia«, in: Steve J. Friesen – Dan N. Schowalter – James C. Walters (Hg.), *Corinth in Context: Comparative Studies on Religion and Society*, 2010, 433–476.
- Guerber 2009:** Éric Guerber, *Les cités grecques dans l'Empire romain. Les privilèges et les titres des cités de l'orient hellénophone d'Octave Auguste à Dioclétien*, 2009.
- Gutsfeld – Lehmann 2005:** Andreas Gutsfeld – Stefan Lehmann, »Vom Wettkampfpfplatz zum Kloster. Das Zeusheiligtum von Nemea (Peloponnes) und seine Geschichte in der Spätantike«, in: *Antike Welt* 36.2, 2005, 33–41.
- Gutsfeld – Hahn – Lehmann 2007:** Andreas Gutsfeld – Johannes Hahn – Stefan Lehmann, »Christlicher Staat und »panhellenische« Heiligtümer: Zum Wandel überregionaler paganer Kultstätten im spätantiken Griechenland«, in: Jörg Rüpke (Hg.), *Antike Religionsgeschichte in räumlicher Perspektive*, 2007, 232–240.
- Gutsfeld – Lehmann 2008:** Andreas Gutsfeld – Stefan Lehmann, »Pagane Heiligtümer im christlichen Umfeld. Zur Geschichte »panhellenischer« Heiligtümer im spätantiken Griechenland«, in: *Das Altertum* 53, 2008, 190–202.
- Gutsfeld – Lehmann 2013a:** Andreas Gutsfeld – Stefan Lehmann, »Olympia und seine zwei Leben in der Spätantike – vom panhellenischen Heiligtum zur Domäne«, in: *Gymnasium* 120, 2013, 1–18.
- Gutsfeld – Lehmann 2013b:** Andreas Gutsfeld – Stefan Lehmann, »Spolien und Spolisation im spätantiken Olympia«, in: Iris Gerlach – Dietrich Raue (Hg.), *Sanktuar und Ritual. Heilige Plätze im archäologischen Befund*, 2013.
- Habicht 1985:** Christian Habicht, *Pausanias und seine »Beschreibung Griechenlands«*, 1985.
- Hadas-Lebel 2012:** Mireille Hadas-Lebel, *Philo of Alexandria: A Thinker in the Jewish Diaspora*, 2012, 159–179.
- Hahn 2001:** Johannes Hahn, »Tempelzerstörung und Tempelreinigung in der Spätantike«, in: Rainer Albertz (Hg.), *Kult, Konflikt und Versöhnung. Beiträge zur kultischen Sühne in religiösen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen des antiken Mittelmeerraums*, 2001, 269–286.
- Hahn 2008:** Johannes Hahn, »The Conversion of the Cult Statues: The Destruction of the Serapeum 392 A.D. and the Transformation of Alexandria in the

- »Christ-Loving« City«, in: Stephen Emmel – Johannes Hahn – Ulrich Gotter (Hg.), *From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*, 2008, 335–366.
- Halfwassen 2007:** Jens Halfwassen, »Schönheit und Bild im Neuplatonismus«, in: Verena Olejniczak Lob-sien – Claudia Olk (Hg.), *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, 2007, 43–57.
- Hannestad 1994:** Niels Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production*, 1994.
- Hartog 1988:** François Hartog, *The Mirror of Herodotus: the Representation of the Other in the Writing of History*, 1988, 230–237.
- Havelock 1995:** Christine M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, 1995.
- Heisenberg 1908:** August Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins, II: Die Apostelkirche in Konstantinopel*, 1908.
- Helm 1956:** Rudolf Helm, *Die Chronik des Hieronymus / Hieronymi Chronicon*, 1956².
- Hennemeyer 2012:** Arnd Hennemeyer, »Der Zeustempel von Olympia«, in: Susanne Bocher – Hans-Joachim Gehrke – Wolf-Dieter Heilmeyer – Nikolaos Kaltsas (Hg.), *Mythos Olympia. Kult und Spiele*, 2012, 121–125.
- Hennemeyer 2013:** Arnd Hennemeyer, »Kontinuität und Wandel. Beobachtungen am Zeus-Tempel von Olympia«, in: Iris Gerlach – Dietrich Raue (Hg.), *Sanktuar und Ritual. Heilige Plätze im archäologischen Befund*, 2013, 19–26.
- Hennemeyer 2014:** Arnd Hennemeyer, »Der Umbau des Phidias im Zeustempel von Olympia«, in: *Architectura* 43, 2014, 1–18.
- Henry 1985:** Martine Henry, »Le témoignage de Libanius et les phénomènes sismiques du IV^e siècle de notre ère: Essai d'interprétation«, in: *Phoenix* 39, 1985, 36–61.
- Herrmann 1972:** Hans-Volkmar Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, 1972.
- Hill 1966:** Bert H. Hill, *The Temple of Zeus at Nemea*, 1966.
- Hillen 2000:** Hans J. Hillen, *Titus Livius: Römische Geschichte, Buch XLV*, 2000.
- Hölscher 1994:** Tonio Hölscher, »Hellenistische Kunst und römische Aristokratie«, in: Gisela Hellenkemper Salies (Hg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, 1994, II, 875–888.
- Höschele 2021:** Regina Höschele, »Cataloguing Sta-tues: Christodoros' Ekphrasis of the Baths of Zeuxippos«, in: Rebecca Laemmle – Cédric Scheidegger Laemmle – Katharina Wesselmann (Hg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond*, 2021, 401–419.
- Hoffmann 2012:** Philippe Hoffmann, »Un grief anti-chrétien chez Proclus: L'ignorance en Théologie«, in: Arnaud Perrot (Hg.), *Les chrétiens et l'hellénisme: identités religieuses et culture grecque dans l'Antiquité tardive*, 2012, 161–197.
- Holloway 2004:** Robert Ross Holloway, *Constantine and Rome*, 2004.
- Holzberg 2018:** Niklas Holzberg, *Phaedrus: Fabeln, lateinisch-deutsch*, 2018.
- Honigmann 1939:** Ernest Honigmann, *Le Synekdèmos d'Hiéroklos et l'opuscule géographique de Georges de Chypre*, 1939.
- Howald – Staiger 1955:** Ernst Howald – Emil Staiger, *Die Dichtungen des Kallimachos, griechisch und deutsch*, 1955.
- Hub 2009:** Berthold Hub, »Platon und die Bildende Kunst. Eine Revision«, in: *Plato Journal* 9, 2009, 1–82.
- Hunt 1993:** David Hunt, »Christianising the Roman Empire: the Evidence of the Code«, in: Jill Harries – Ian Wood (Hg.), *The Theodosian Code*, 1993, 143–158.
- Hurwit 1999:** Jeffrey M. Hurwit, *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, 1999.
- Hurwit 2005:** Jeffrey M. Hurwit, »The Parthenon and the Temple of Zeus at Olympia«, in: Judith M. Barringer – Jeffrey M. Hurwit – Jerome J. Pollitt (Hg.), *Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives*, 2005, 135–145.
- Hutton 2005:** William Hutton, *Describing Greece. Landscape and Literature in the Periëgesis of Pausanias*, 2005.
- IGB:** Emanuel Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1885.
- IGUR:** Luigi Moretti, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae, I–IV*, 1968–1990.
- ILS:** Hermann Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae, I–III.1*, 1892–1914.
- Imhoof-Blumer – Gardner 1885:** Friedrich Imhoof-Blumer – Percy Gardner, »Numismatic Commentary on Pausanias«, in: *Journal of Hellenic Studies* 6, 1885, 50–101.
- Imhoof-Blumer – Gardner 1886:** Friedrich Imhoof-Blumer – Percy Gardner, »Numismatic Commentary on Pausanias«, in: *Journal of Hellenic Studies* 7, 1886, 57–113.
- Imhoof-Blumer – Gardner 1887:** Friedrich Imhoof-

- Blumer – Percy Gardner, »Numismatic Commentary on Pausanias«, in: *Journal of Hellenic Studies* 8, 1887, 6–63.
- Ivantchik 1999:** Askold I. Ivantchik, »Eine griechische Pseudo-Historie. Der Pharao Sesostri und der skytho-ägyptische Krieg«, in: *Historia* 48, 1999, 395–441.
- Jacobs 2012:** Ine Jacobs, »The Creation of the Late Antique City: Constantinople and Asia Minor During the ›Theodosian Renaissance‹«, in: *Byzantion* 82, 113–164.
- Jacobs 2013:** Ine Jacobs, *Aesthetic Maintenance of Civic Space. The ›Classical‹ City from the 4th to the 7th c. AD*, 2013.
- Jacobs 2016:** Ine Jacobs, »Old Habits Die Hard. A Group of Mythological Statuettes from Sagalassos and the Afterlife of Sculpture in Asia Minor«, in: Troels Myrup Kristensen – Lea Stirling (Hg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture*, 2016, 93–117.
- Jacobs 2019:** Ine Jacobs, »Pagan-Mythological Statuary in Sixth-Century Asia Minor«, in: Ine Jacobs – Hugh Elton (Hg.), *Asia Minor in the Long Sixth Century: Current Research and Future Directions*, 2019, 29–43.
- Jacobs – Stirling 2017:** Ine Jacobs – Lea Stirling, »Re-using the Gods: a 6th-Century Statuary Display at Sagalassos and a Re-Evaluation of Pagan Mythological Statuary in Early Byzantine Civic Space«, in: *Journal of Roman Archaeology* 30, 2017, 196–226.
- Jahn 1848:** Otto Jahn, »Athena Parthenos«, in: *Archäologische Zeitung* 6, 1848, 239.
- James 1996:** Liz James, »Pray not to Fall into Temptation and Be on Your Guard: Pagan Statues in Christian Constantinople«, in: *Gesta* 35, 1996, 12–20.
- James 2012:** Liz James (Hg.), *Constantine of Rhodes, On Constantinople and the Church of the Holy Apostles*, 2012.
- James – Webb 1991:** Liz James – Ruth Webb, »To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium«, in: *Art History* 14, 1991, 1–17.
- Janvier 1969:** Yves Janvier, *La législation du Bas-Empire romain sur les édifices publics*, 1969.
- Jones 2013:** Christopher Jones, »Three Temples in Libanius and the Theodosian Code«, in: *The Classical Quarterly* 63, 2013, 860–865.
- Jordan 1994:** David R. Jordan, »Inscribed Lead Tablets from the Games in the Sanctuary of Poseidon«, in: *Hesperia* 63, 1994, 111–126.
- Jucker 1950:** Hans Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, 1950.
- Junker 2020:** Klaus Junker, »Vom Prachtgefäß zum Riesentempel. Archaische Kolossalwerke als Mittel der Konkurrenz«, in: Jan B. Meister – Gunnar Seelentag (Hg.), *Konkurrenz und Institutionalisierung in der griechischen Archaik*, 2020, 377–403.
- Kähler 2008:** Marc Kähler, *Untersuchungen zu griechischen Heiligtümern in ihrer Spätzeit*, 2008.
- Kaibel 1878:** Georg Kaibel, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, 1878.
- Kaldellis 2009:** Anthony Kaldellis, *The Christian Parthenon. Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, 2009.
- Kalkmann 1898:** August Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, 1898.
- Kanis 2021:** Eva Kanis, *Die sogenannten Vatergottheiten. Eine ikonographische Untersuchung*, 2021.
- Kantor 2009:** Georgy Kantor, »Knowledge of Law in Roman Asia Minor«, in: Rudolf Haensch (Hg.), *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der Römischen Welt* (= *Vestigia* 61), 2009, 249–265.
- Kantor 2015:** Georgy Kantor, »Greek Law Under the Romans«, in: Edward M. Harris – Mirko Canevaro (Hg.), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Law*, unpubl. Vorab 2015 online publiziert: www.academia.edu/16774629/Greek_Law_under_the_Romans
- Kaplan 1992:** Michel Kaplan, *Les hommes et la terre à Byzance du VI^e au XI^e siècle. Propriété et exploitation du sol*, 1992.
- Kardulias 1993:** P. Nick Kardulias, »Anthropology and Population Estimates for the Byzantine Fortress at Isthmia«, in: Timothy E. Gregory (Hg.), *The Corinthia in the Roman Period*, 1993, 139–148.
- Kardulias 1995:** P. Nick Kardulias, »Architecture, Energy, and Social Evolution at Isthmia, Greece: Some Thoughts about Late Antiquity in the Corinthia«, in: *Journal of Mediterranean Archaeology* 8, 1995, 33–59.
- Kardulias 2005:** P. Nick Kardulias, *From Classical to Byzantine: Social Evolution in Late Antiquity and the Fortress at Isthmia, Greece* (= *BAR International Series* 1412), 2005.
- Karivieri 1995:** Arja Karivieri, »The Christianization of an Ancient Pilgrimage Site: A Case Study of the Athenian Asklepieion«, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (= *Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband* 20), 1995, II, 898–905.
- Keesling 2009:** Catherine M. Keesling, »Exemplary Animals: Greek Animal Statues and Human Portrai-

- ture«, in: Thorsten Fögen – Mireille M. Lee (Hg.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, 2009, 283–309.
- Keesling 2018:** Catherine M. Keesling, »Epigraphy of Appropriation. Retrospective Signatures of Greek Sculptors in the Roman World«, in: Diana Y. Ng – Molly Swetnam-Burland (Hg.), *Reuse and Renovation in Roman Material Culture. Functions, Aesthetics, Interpretations*, 2018, 84–111.
- Keil 1898:** Bruno Keil, *Aelii Artistidis Smyrnaei quae supersunt omnia*, II, 1898.
- Kerkhecker 1999:** Arnd Kerkhecker, *Callimachus' Book of Iambi*, 1999.
- Kerkhecker 2000:** Arnd Kerkhecker, »Kallimachos, Wieland und der Zeus des Phidias«, in: Jürgen P. Schwindt (Hg.), *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, 2000, 135–162.
- Kiilerich 2013:** Bente Kiilerich, »From Temple to Church: The Redefinition of the Sacred Landscape on the Acropolis«, in: Sæbjørg W. Nordeide – Stefan Brink (Hg.), *Exploring the Sacralization of Landscape through Time and Space*, 2013, 187–214.
- Klein 1995:** Richard Klein, »Distruzione di templi nella tarda antichità. Un problema politico, culturale e sociale«, in: *Atti dell'Accademia Romanistica Costantiniana. X Convegno internazionale in onore di Arnaldo Biscardi*, 1995, 127–152.
- Klein 1999:** Richard Klein, »Spätantike Tempelzerstörungen im Widerspruch christlicher Urteile«, in: Raban von Haehling – Klaus Scherberich (Hg.), *Roma versa per aevum. Ausgewählte Schriften zur heidnischen und christlichen Spätantike*, 1999, 284–294.
- Koch 1955:** Herbert Koch, *Studien zum Theseustempel in Athen* (= Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Kl. 47.2), 1955.
- Koch 2000:** Nadia J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung*, 2000.
- König 1992:** Roderich König, *C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde, Buch XXXVI: die Steine, lateinisch-deutsch*, 1992.
- Korres 1994:** Manolis Korres, »The History of the Acropolis Monuments«, in: Richard Economakis (Hg.), *Acropolis Restoration. The CCAM Interventions*, 1994, 34–51.
- Korres 1996:** Manolis Korres, »The Parthenon from Antiquity to the 19th Century«, in: Panagiotis Tournikiotis (Hg.), *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, 1996, 136–161.
- Korres – Bouras 1983:** Manolis Korres – Charalampos Bouras, *Μελέτη αποκαταστάσεως Παρθενώνος*, 1983.
- Kougeas 1913:** Sokrates B. Kougeas, »Αί ἐν τοῖς σχολίοις τοῦ Ἀρέθα λαογραφικαὶ εἰδήσεις«, in: *Laographia* 4, 1912/13, 236–269.
- Kousoulas 2014:** Dimitrios A. Kousoulas, »Die Skulpturen aus der Villa in Valdetorres, Jarama: Hinweise zur Ikonographie und Verbindung mit der Bildhauerschule von Aphrodisias. Ein Beitrag zur spätrömischen Skulptur«, in: José M. Álvarez Martínez – Trinidad Nogales Basarrate – Isabel Rodà de Llanza (Hg.), *Actas del XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica*, 2014, II, 1309–1313.
- Krause 1974:** Bernd H. Krause, »Zum Asklepios-Kultbild des Thrasymedes«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1974, 240–257.
- Krautheimer 1986:** Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 1986⁴.
- Kristensen 2013:** Troels Myrup Kristensen, *Making and Breaking the Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity*, 2013.
- Krottenthaler 1912:** Stephan Krottenthaler, *Des Palladius von Helenopolis Leben der heiligen Väter, aus dem Griechischen übersetzt* (= Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 5), 1912.
- Krumeich 2019:** Ralf Krumeich, »Das Leben griechischer Porträtstatuen in den panhellenischen Heiligtümern von Olympia und Delphi«, in: François Queyrel – Ralf von den Hoff (Hg.), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, 2019, 225–314.
- Krumeich – Witschel 2010:** Ralf Krumeich – Christian Witschel, »Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort athenischer Identitätsbildung«, in: Ralf Krumeich – Christian Witschel (Hg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, 2010, 1–53.
- Kunderewicz 1971:** Cezary Kunderewicz, »La protection des monuments d'architecture antique dans le Code Théodosien«, in: *Studi in onore di Edoardo Volterra*, 1971, IV, 137–153.
- Kunst 1999:** Christiane Kunst, »Wohnen mit den Göttern«, in: Christophe Batsch – Ulrike Egelhaaf-Gaiser – Ruth Stepper (Hg.), *Zwischen Krise und Alltag. Antike Religionen im Mittelmeerraum*, 1999, 221–241.
- Kunze 1958:** Emil Kunze, »Die Ausgrabungen in den Wintern 1953/54 und 1954/55«, in: *VI. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, 1958, 1–11.

- Kurtz 1903:** Eduard Kurtz, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, 1903.
- Kyrieleis 2011:** Helmut Kyrieleis, *Olympia. Archäologie eines Heiligtums*, 2011.
- Kytzler 1998:** Bernhard Kytzler, *Marcus Tullius Cicero: Orator. Lateinisch – deutsch*, 1998⁴.
- Kytzler 2000:** Bernhard Kytzler, *Marcus Tullius Cicero: Brutus. Lateinisch – deutsch*, 2000⁵.
- Lacroix 1949:** Léon Lacroix, *Les reproductions des statues sur les monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique*, 1949.
- Lambrinou 2015:** Eleni Lambrinou, *Η υστερορωμαϊκή επισκενή του Παρθενώνα και τα χρησιμοποιηθέντα σε αυτήν ελληνιστικά στωικά κτήρια*, 2015.
- Lambropoulou 1991:** Anna J. Lambropoulou, »Θέματα της ιστορικής γεωγραφίας του νομού Ηλείας κατά την Παλαιοχριστιανική περίοδο«, in: Athanasios D. Rizakis (Hg.), *Αρχαία Αχαΐα και Ηλεία – Achaia und Elis in der Antike* (= Meletemata 13), 1991, 283–291.
- Lambropoulou 2000:** Anna J. Lambropoulou, »Le Péloponnèse occidental à l'époque protobyzantine (IV^e–VII^e siècles)«, in: Klaus Belke – Friedrich Hild – Johannes Koder – Peter Soustal (Hg.), *Byzanz als Raum. Zu Methoden und Inhalten der historischen Geographie des östlichen Mittelmeerraums*, 2000, 95–113.
- Lambropoulou 2009:** Anna J. Lambropoulou, »The Presence of Slavs in the Western Peloponnese during the 7th and 8th Centuries«, in: Dieter Quast (Hg.), *Foreigners in Early Medieval Europe: Thirteen International Studies on Early Medieval Mobility*, 2009, 197–217.
- Lambropoulou 2013:** Anna J. Lambropoulou, »Η εφαρμογή του θεσμού της εμφύτευσης στην πρωτοβυζαντινή Πελοπόννησο: η περίπτωση της Ολυμπίας«, in: *Αντικήνωρ. Τιμητικός τόμος Σπύρου Ν. Τρωιάνου – Antecessor. Festschrift für Spyros N. Troianos*, 2013, I, 791–815.
- Lambropoulou – Yangaki 2012/13:** Anna J. Lambropoulou – Anastasia G. Yangaki, »On the History of Olympia During the Transitional Period of the Byzantine Era. A Reappraisal of the Published Ceramic Data from the Settlement«, in: *Athenische Mitteilungen* 127/128, 2012/13, 317–354.
- Lanciani 1899:** Rodolfo Lanciani, *The Destruction of Ancient Rome*, 1899.
- Langlotz 1947:** Ernst Langlotz, *Phidiasprobleme*, 1947.
- Łanowski 1965:** Jerzy Łanowski, Art. »Weltwunder«, in: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. X, 1965, 1020–1030.
- Lapatin 1996:** Kenneth D. S. Lapatin, »The Ancient Reception of Pheidias' Athena Parthenos: The Physical Evidence in Context«, in: Lorna Hardwick – Stanley Ireland (Hg.), *The January Conference 1996: The Reception of Classical Texts and Images*, 1996, 1–20.
- Lapatin 2001:** Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, 2001.
- Lapatin 2010:** Kenneth D. S. Lapatin, »New Statues for Old Gods«, in: Jan N. Bremmer – Andrew Erskine (Hg.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, 2010, 126–151.
- Lapatin 2011:** Kenneth D. S. Lapatin, »Representing Zeus«, in: Janette McWilliam – Sonia Puttock – Tom Stevenson – Rashna Taraporewalla (Hg.), *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, 2011, 79–107.
- LaRocca 2001:** Eugenio LaRocca, »La nuova immagine dei fori imperiali. Appunti in margine agli scavi«, in: *Römische Mitteilungen* 108, 2001, 171–213.
- Laubscher 1960:** Hans P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilder*, 1960.
- Laurent 1899:** Joseph Laurent, »Delphes Chrétien«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 23, 1899, 206–279.
- Lauxtermann 2012:** Marc D. Lauxtermann, »Constantine's City. Constantine the Rhodian and the Beauty of Constantinople«, in: Liz James – Antony Eastmond (Hg.), *Wonderful Things: Byzantium Through its Art*, 2012, 295–308.
- Lavan – Mulryan 2011:** Luke Lavan – Michael Mulryan (Hg.), *The Archaeology of Late Antique Paganism*, 2011.
- Leberl 2004:** Jens Leberl, *Domitian und die Dichter: Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung*, 2004.
- Leclercq 1921:** Henri Leclercq, Art. »Emphytéose ecclésiastique«, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* IV.2, 1921, 2766–2777.
- Legrand – Reinach 1896:** Emile Legrand – Théodore Reinach, »Constantin le Rhodien, Description des Oeuvres d'art et de l'Église des Saints Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques publié d'après le manuscrit du Mont-Athos«, in: *Revue des études grecques* 9, 1896, 32–103.
- Lehmann 2007a:** Stefan Lehmann, »Spätantike Agone in Olympia und den anderen ›panhellenischen‹ Heiligtümern. Neue Perspektiven für die Geschichte der Agonistik«, in: Karl Lennartz u. a. (Hg.), *New Aspects of Sport History. The Olympic Lectures*, 2007, 63–72.
- Lehmann 2007b:** Stefan Lehmann, »Der ›Herulersturm‹ und die Kunstproduktion in der Provinz Achaia«, in: Elisabeth Walde – Barbara Kainrath (Hg.), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler*, 2007, 45–54.

- Lehmann-Hartleben 1941:** Karl Lehmann-Hartleben, »The Imagines of the Elder Philostratus«, in: *Art Bulletin* 23, 1941, 16–44.
- Lehnus 1999:** Luigi Lehnus, Art. »Kallimachos [3]«, in: *Der Neue Pauly*, 6, 1999, 188–194.
- Leipen 1971:** Neda Leipen, *Athena Parthenos. A Reconstruction*, 1971.
- Lenski 2016:** Noel Lenski, *Constantine and the Cities. Imperial Authority and Civic Politics*, 2016.
- Leone 2013:** Anna Leone, *The End of the Pagan City. Religion, Economy, and Urbanism in Late Antique North Africa*, 2013.
- Lepelley 1994:** Claude Lepelley, »Le musée des statues divines: la volonté de sauvegarder le patrimoine artistique païen à l'époque théodosienne«, in: *Cahiers Archéologiques* 42, 1994, 5–15.
- Lesk 2004:** Alexandra L. Lesk, *A Diachronic Examination of the Erechtheion and its Reception*, 2004.
- Levi 1923:** Doro Levi, »Il Kairos attraverso la letteratura greca«, in: *Rendiconti della Real' Accademia Nazionale dei Lincei (classe di scienze morali, storiche e filologiche)*, ser. 5, 32, 1923, 260–280.
- Levin 1989:** Saul Levin, »The Old Greek Oracles in Decline«, in: Wolfgang Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II: Prinzipat, Bd. 18.2: Religion*, 1989, 1599–1649.
- Liegle 1952:** Josef Liegle, *Der Zeus des Phidias*, 1952.
- LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**, 1997–2009.
- Linfert 1981:** Andreas Linfert, »Phidias im rauhen Kilien«, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 41, 1981, 253–255.
- Linfert 1982:** Andreas Linfert, »Athenen des Phidias«, in: *Athenische Mitteilungen*, 97, 1982, 57–77.
- Lippold 1936:** Georg Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III.1, 1936.
- Lippold 1950:** Georg Lippold, *Die griechische Plastik*, 1950.
- Löwy 1885:** Emanuel Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer mit Facsimiles herausgegeben*, 1885.
- Lorenz 1979:** Thuri Lorenz, »Monte Cavallo. Ein Nymphäum auf dem Quirinal«, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 41, 1979, 43–57.
- Lucot 1910:** Arthur Lucot, *Palladius: Histoire lausique – vies d'ascètes et de Pères du désert. Texte grec, introduction et traduction française*, 1912.
- Ma 2012:** John Ma, »Travelling Statues, Travelling Bases? Ancient Statues in Constantinople«, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 180, 2012, 243–249.
- Machado 2006:** Carlos Machado, »Building the Past. Monuments and Memory in the Forum Romanum«, in: William Bowden – Adam Gutteridge – Carlos Machado (Hg.), *Social and Political Life in Late Antiquity*, 2006, 157–192.
- Machado 2017:** Carlos Machado, »Dedicated to Eternity: The Reuse of Statue Bases in Late Antique Italy«, in: Katharina Bolle – Carlos Machado – Christian Witschel (Hg.), *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity*, 2017, 323–361.
- Männlein-Robert 2003:** Irmgard Männlein-Robert, »Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers«, in: Thomas Dewender – Thomas Welt (Hg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, 2003, 45–67.
- Männlein-Robert 2007:** Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild, Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, 2007.
- Männlein-Robert 2019:** Irmgard Männlein-Robert (Hg.), *Über das Glück. Marinos, Das Leben des Proklos*, 2019.
- Magdalino 1988:** Paul Magdalino, »The Bath of Leo the Wise and the »Macedonian Renaissance« Revisited: Topography, Iconography, Ceremonial, Ideology«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 42, 1988, 97–118.
- Magdalino 2003:** Paul Magdalino, »Cosmological Confectionery and Equal Opportunity in the Eleventh Century. An Ekphrasis by Christopher of Mitylene (Poem 42)«, in: John W. Nesbitt (Hg.), *Byzantine Authors: Literary Activities and Preoccupations*, 2003, 1–6.
- Magi 1976:** Filippo Magi, »Un passo di Imerio, la Lemnia e l'Atena pensierosa«, in: *Parola del Passato* 169, 1976, 324–335.
- Maguire 1974:** Henry Maguire, »Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, 113–140.
- Mallwitz 1972:** Alfred Mallwitz, *Olympia und seine Bauten*, 1972.
- Mallwitz 1981:** Alfred Mallwitz, *10. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. Frühjahr 1966 bis Dezember 1976*, 1981.
- Mallwitz 1988:** Alfred Mallwitz, »Olympia und Rom«, in: *Antike Welt* 19.2, 1988, 21–45.
- Mango 1958:** Cyril Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, 1958.
- Mango 1963:** Cyril Mango, »Antique Statuary and the Byzantine Beholder«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 53–75.
- Mango 1986:** Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*, 1986².
- Mango 1991:** Cyril Mango, »The Palace of Marina,

- the Poet Palladas and the Bath of Leo VI«, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1991, I, 321–330.
- Mango 1995:** Cyril Mango, »The Conversion of the Parthenon into a Church«, in: *Δελτίον τῆς Christianikῆς Αρχαιολογικῆς Ηεταίριας* 18, 1995, 201–203.
- Mango – Vickers – Francis 1992:** Cyril Mango – Michael Vickers – Eric D. Francis, »The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues«, in: *Journal of the History of Collections* 4, 1992, 89–92.
- Marrou 195:** Henri-Irénée Marrou, *Augustinus und das Ende der antiken Bildung*, 1995² (Original: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, 1938).
- Martinet 2014:** C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten – de vita caesarum. Berühmte Männer – de viris illustribus*, übersetzt von Hans Martinet, 2014⁴.
- Martins de Jesus 2014:** Carlos A. Martins de Jesus, »The Statuary Collection Held at the Baths of Zeuxippus (AP 2) and the Search for Constantine’s Museological Intentions«, in: *Synthesis* 21, 2014, o. S. (online-Publikation).
- Martins de Jesus 2019:** Carlos A. Martins de Jesus, »The Nude Constantinople: Masterpieces of Greek Sculpture According to the Greek Anthology«, in: Rui Morais – Delfim Leão – Diana Rodríguez Pérez – Daniela Ferreira (Hg.), *Greek Art in Motion: Studies in Honour of Sir John Boardman*, 2019, 78–84.
- McWilliam u. a. 2011:** Janette McWilliam – Sonia Puttock – Tom Stevenson – Rashna Taraporewalla (Hg.), *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, 2011.
- Meier 1996:** Hans-Rudolf Meier, »Alte Tempel – neue Kulte: Zum Schutz obsoleter Sakralbauten in der Spätantike und zur Adaption alter Bauten an den christlichen Kult«, in: Beat Brenk (Hg.), *Innovation in der Spätantike*, 1996, 361–376.
- Menestrier 1765:** Claude-François Menestrier, *Columna Theodosiana, quam vulgo »historiatam« vocant, ab Arcadio imperatore Constantinopoli erecta in honorem imperatoris Theodosii junioris a Gentile Bellino delineata: nunc primum aere sculpta et in xviii tabulas distributa*, 1765.
- Merlin 1908:** Alfred Merlin, *Le temple d’Apollon à Bulla Regia*, 1908.
- Metzler 1964:** Dieter Metzler, »Ein neues Porträt des Phidias?«, in: *Antike Kunst* 7, 1964, 51–55.
- Metzler 1981:** Dieter Metzler, »Ökonomische Aspekte des Religionswandels in der Spätantike: Die Enteignung der heidnischen Tempel seit Konstantin«, in: *Hephaistos* 3, 27–40.
- Meyer 1987:** Ernst Meyer, *Pausanias: Reisen in Griechenland*, I-III, 1987.
- Meyer 2017:** Marion Meyer, *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, 2017.
- Miles 2018:** Graeme Miles, *Philostratus. Interpreters and Interpretation*, 2018.
- Millar 1999:** Fergus Millar, »The Greek East and Roman Law: The Dossier of M. Cn. Licinius Rufinus«, in: *Journal of Roman Studies* 89, 1999, 90–108.
- Miller 1981:** Stephen G. Miller, »Excavations at Nemea, 1980«, in: *Hesperia* 50, 1981, 45–67.
- Miller 1986:** Stephen G. Miller, »Poseidon at Nemea«, in: *Φίλια ἔπη εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνάν δια τα 60 ἔτη του ανασκαφικοῦ του ἔργου*, I, 1986, 261–271.
- Miller 1990:** Stephen G. Miller, *Nemea. A Guide to the Site and Museum*, 1990.
- Miller 2001:** Stephen G. Miller, *Excavations at Nemea II: The Early Hellenistic Stadium*, 2001.
- Miller 2018:** Martin Miller, »Die sogenannte Herulermauer: Ein Beitrag zur spätantiken Geschichte des Heiligtums«, in: Thomas Völling, *Olympia in frühbyzantinischer Zeit. Siedlung – Landwirtschaftliches Gerät – Grabfunde – Spolienmauer (= Olympische Forschungen 34)*, 2019, 129–143.
- Moreno 1995:** Paulo Moreno, *Lisippo: l’arte e la fortuna*, 1995.
- Moutzali 1994:** Afendra G. Moutzali, »Η Ολυμπία κατά την πρωτοβυζαντινή περίοδο. Προβλήματα και προσεγγίσεις« in: *Πρακτικά Ηλειακού Πνευματικού Συμποσίου* (1993), 1994, 260–278.
- Müller-Wiener 1977:** Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, 1977.
- Münzer 1895:** Friedrich Münzer, »Zur Kunstgeschichte des Plinius«, in: *Hermes* 30, 1895, 499–547.
- Mumprecht 1983:** Vroni Mumprecht, *Philostrat: Das Leben des Apollonios von Tyana, griechisch – deutsch*, 1983.
- Napp 2017:** Anke Napp, »Sesostris, eine kulturelle Hieroglyphe«, in: *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 1, 2017, 75–99.
- Nau 1915:** François Nau, *Un martyrologe et douze mémoires syriaques: édités et traduits*, 1915.
- Naumann 1965:** Rudolf Naumann, »Vorbericht über die Ausgrabungen zwischen Mese und Antiochus-Palast 1964 in Istanbul«, in: *Istanbuler Mitteilungen* 15, 1965, 135–148.
- Nesselrath 2016:** Heinz-Günther Nesselrath, »Text, Übersetzung und Anmerkungen«, in: Peter Gemeinhardt – Marie-Luise Lakmann – Heinz-Günther Nesselrath – Ferdinand R. Prostmeier – Adolf Martin Rit-

- ter – Holger Strutwolf – Andrei Timotin (Hg.), *Gegen falsche Götter und falsche Bildung. Tatian, Rede an die Griechen*, 2016, 37–113.
- Nesselrath u. a. 2011:** Heinz-Günther Nesselrath – Okko Behrends – Klaus Stephan Freyberger – Johannes Hahn – Martin Wallraff – Hans-Ulrich Wiemer, *Libanios, Für Religionsfreiheit, Recht und Toleranz. Libanios' Rede für den Erhalt der heidnischen Tempel*, 2011.
- Neudecker 1997:** Richard Neudecker, Art. »Bupalos« in: *Der Neue Pauly*, 2, 1997, 853.
- Neudecker 2002:** Richard Neudecker, Art. »Xenokrates [4]«, in: *Der Neue Pauly*, 12/2, 2002, 623.
- Neumeister 2007:** Christoff Neumeister, »Die »Bilder« (Εἰκόνες) des Älteren Philostrat: Kunstauffassung und Technik der Bildbesprechung«, in: Hans von Steuben – Götz Lahusen – Haritini Kotsidu (Hg.), *Μουσείον. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift zu Ehren von Peter Cornelius Bol*, 2007, 263–275.
- Nick 2002:** Gabriele Nick, *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption* (= Athener Mitteilungen, 19. Beiheft), 2002.
- Nista 1994:** Leila Nista, »L'iconografia dei Dioscuri del Quirinale ed il restauro di Sisto V«, in: Leila Nista (Hg.), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, 1994, 193–208.
- Nordh 1949:** Arvast Nordh, *Libellus de regionibus Urbis Romae*, 1949.
- Oikonomou-Laniado 2003:** Anastasia Oikonomou-Laniado, *Argos paléochrétiene. Contribution à l'étude du Péloponnèse Byzantin* (= BAR International Series 1173), 2003.
- Onians 1980:** John Onians, »Abstraction and Imagination in Late Antiquity«, in: *Art History* 3, 1980, 1–23.
- Orlandos 1936:** Anastasios K. Orlandos, »Εργασίαι ἀνασθηλώσεως Βυζαντινῶν μνημείων«, in: *Archeion tōn Byzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados* 2, 1936, 203–216.
- Orlandos – Vranoussis 1973:** Anastasios K. Orlandos – Leandros Vranousis, *Τὰ χαράγματα τοῦ Παρθενῶνος, ἤτοι ἐπιγραφαὶ χαραχθεῖσαι ἐπὶ τῶν κίωνων τοῦ Παρθενῶνος κατὰ τοὺς παλαιοχριστιανικοὺς καὶ βυζαντινοὺς χρόνους*, 1973.
- Ousterhout 2005:** Robert Ousterhout, »Bestride the Very Peak of Heaven: The Parthenon after Antiquity«, in: Jenifer Neils (Hg.), *The Parthenon from Antiquity to the Present*, 2005, 292–329.
- Palagia 2010:** Olga Palagia, »Pheidias Epoiesen: Attribution as Value Judgement«, in: *Exploring Ancient Sculpture: Essays in Honour of Geoffrey Waywell* (= Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement 104), 2010, 97–107.
- Pallas 1977:** Dimitrios Pallas, *Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973*, 1977.
- Pallas 1990:** Dimitrios Pallas, Art. »Korinth«, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* IV, 1990, 746–811.
- Papaconstantinou 2013:** Arietta Papaconstantinou, »A Fourth Century Inventory of Columns and the Late Roman Building Industry«, in: Rodney Ast – Hélène Cuvigny – Todd M. Hickey – Julia Lougovaya (Hg.), *Papyrological Texts in Honor of Roger S. Bagnall*, 2013, 215–231.
- Papadopoulos-Kerameus 1902:** Athanasios Papadopoulos-Kerameus, »Νικηφόρος Κάλλιστος Εανθόπουλος«, in: *Byzantinische Zeitschrift* 11, 1902, 38–49.
- Pape 1975:** Magrit Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in die augusteische Zeit*, 1975.
- Papini 2014:** Massimiliano Papini, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, 2014.
- Paton 1927:** James M. Paton, *The Erechtheum*, 1927.
- Paulsen – Rehn 2019:** Thomas Paulsen – Rudolf Rehn, *Platon: Phaidros*, 2019.
- Pekáry 1989:** Thomas Pekáry, »Die griechische Plastik in den römischen Rhetorenschulen«, in: *Boreas* 12, 1989, 95–104.
- Pekáry 2007:** Thomas Pekáry, *Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis*, 2007.
- Peloschek 2010:** Lisa Peloschek, »Tradition und Neinterpretation. Konträre Verfahrensweisen mit antiker Bausubstanz in der griechischen Antike und im frühen Christentum in Attika und auf der Peloponnes«, in: *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 16, 2010, 9–28.
- Penella 2007:** Robert J. Penella, *Man and the Word. The Orations of Himerius*, 2007.
- Penna 1992:** Vaso Penna, »Νομισματική κυκλοφορία στην Ηλεία κατά τη βυζαντινή περίοδο. Μια πρώτη προσέγγιση«, in: Petros G. Themelis – Voula Konti (Hg.), *Πρωτοβυζαντινή Μεσσήνη και Ολυμπία. Αστικός και αγροτικός χώρος στη Δυτική Πελοπόννησο*, 2002, 229–237.
- Pensabene 1999a:** Patrizio Pensabene, »Monumenti di Roma tra continuità e perdita di funzione: trasformazione urbana e reimpiego in età tardo-antica«, in: *Mediterraneo Antico* 2, 1999, 749–776.
- Pensabene 1999b:** Patrizio Pensabene, »Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino«, in: Patrizio

- Pensabene – Clementina Panella (Hg.), *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, 1999, 13–42.
- Pépin 1992a:** Jean Pépin, »L'épisode du portrait de Plotin«, in: *Porphyre. La vie de Plotin II: Études d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie*, 1992, 301–330.
- Pépin 1992b:** Jean Pépin, »L'art de Phidias comme paradigme de l'esthétique du modèle intelligible«, in: *Porphyre. La vie de Plotin II: Études d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie*, 1992, 331–334.
- Perry 2005:** Ellen Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, 2005.
- Pétridis 1997:** Platon Pétridis, »Delphes dans l'antiquité tardive: première approche topographique et céramologique«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121, 1997, 681–695.
- Pfeiffer 1941:** Rudolf Pfeiffer, »The Measurements of the Zeus at Olympia«, in: *Journal of Hellenic Studies* 61, 1941, 1–5.
- Pfeiffer 1949:** Rudolf Pfeiffer, *Callimachus I: Fragmenta*, 1949, 188–191.
- Pfeiffer 1965:** Rudolf Pfeiffer, *Callimachus I: Fragmenta*, 1965.
- PG:** Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, I–CLXI, 1857–1866.
- Piganiol 1974:** André Piganiol, *L'empire chrétien (325–395)*, 1974.
- PL:** Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologia Latina*, I–CCXXI, 1844–1865.
- Platt 2009:** Verity Platt, »Virtual Visions: Phantasia and the Perception of the Divine in the Life of Apollonius of Tyana«, in: Ewen Bowie – Jaś Elsner (Hg.), *Philostratus*, 2009, 131–154.
- Platt 2011:** Verity Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, 2011.
- Plepelits 2003:** Karl Plepelits, *Niketas Eugeneianos: Drosilla und Charikles*, 2003.
- Plommer 1959:** Hugh Plommer, »Himerius and Athena«, in: *The Classical Review* 9, 1959, 206–207.
- PLRE I–III:** Arnold H. M. Jones – John R. Martindale – John Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire I: A.D. 260 – 395*, 1975; John R. Martindale, *The Prosopography of the Later Roman Empire II: A.D. 395 – 527*; John R. Martindale, *The Prosopography of the Later Roman Empire III: A.D. 527 – 641*, 1992.
- Pollitt 1974:** Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, 1974.
- Preger 1897:** Theodor Preger, Rez. zu Legrand – Reinach 1896, in: *Byzantinische Zeitschrift* 6, 1897, 166–168.
- Preger 1901:** Theodor Preger, »Konstantinos-Helios«, in: *Hermes* 36, 1901, 457–469.
- Pretzler 2007:** Maria Pretzler, *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, 2007.
- Priestley 2011:** Jessica Priestley, »Herodotean Wonder in Callimachus' Iambus 6«, in: Janette McWilliam – Sonia Puttock – Tom Stevenson – Rashna Taraporewalla (Hg.), *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, 2011, 109–122.
- Primavesi – Giuliani 2012:** Oliver Primavesi – Luca Giuliani, »Bild und Rede: Zum Proömium der Eikones des zweiten Philostrat«, in: *Poetica* 44, 2012, 25–79.
- Purgold 1892:** Karl Purgold, »Basen«, in: Ernst Curtius – Friedrich Adler (Hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, 1892, 144–161.
- Raack 1992:** Wulf Raack, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, 1992.
- Rahn 1995:** Helmut Rahn, *Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, lateinisch und deutsch*, 1995³.
- Rajak 2014:** Tessa Rajak, »Josephus in Rome: The Outsiders' Insider and Insiders' Outsider«, in: *Scripta Classica Israelica* 33, 2014, 191–208.
- Ralli 2022:** Priscilla Ralli, »Settled Landscapes in the Late Antique Peloponnese«, in: Angelo Castoraro Barba – Gabriele Castiglia (Hg.), *Perspectives on Byzantine Archaeology From Justinian to the Abbasid Age (6th–9th Centuries AD)*, 2022, 107–121.
- Rathmann 2022:** Michael Rathmann, *Tabula Peutingeriana. Die bedeutendste Weltkarte der Antike*, 2022⁴.
- Reinach 1930:** Salomon Reinach, »Adolf Furtwaengler et la plastique grecque«, in: *Amalthée. Mélanges d'archéologie et d'histoire*, I, 1930, 164–196.
- Reinsch 2015:** Diether Roderich Reinsch, *Michael Psellos: Leben der byzantinischen Kaiser (976–1075)*, 2015.
- Reiter 1988:** William Reiter, *Aemilius Paullus, Conqueror of Greece*, 1988.
- Reiter 2007:** Fabian Reiter, »Berliner Papyrus mit Kurzkatalogen berühmter Personen, Kunstwerke und Naturdenkmäler (P. Berl. inv. 13044 Rekto Kol. IV 10 – XII)«, in: Sascha Kansteiner – Lauri Lehmann – Bernd Seidensticker – Klaus Stemmer (Hg.), *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Ausstellung in der Abguss-Sammlung antiker Plastik Berlin*, 2007, 150–151.

- Remijsen 2015:** Sofie Remijsen, *The End of Athletics in Late Antiquity*, 2015.
- RIC VII:** Patrick Bruun, *The Roman imperial coinage VII: Constantine and Licinius A.D. 313–337*, 1972.
- Rich 1960:** Audrey N. M. Rich, »Plotinus and the Theory of Artistic Imitation«, in: *Mnemosyne*, ser. IV, 13, 1960, 233–239.
- Richter 1941:** Gisela M. A. Richter, »A Greek Silver Phiale in the Metropolitan Museum«, in: *American Journal of Archaeology* 45, 1941, 363–389.
- Richter 1966:** Gisela M. A. Richter, »The Pheidian Zeus at Olympia«, in: *Hesperia* 35, 1966, 166–170.
- Richter 1971:** Gisela M. A. Richter, »New Signatures of Greek Sculptors«, in: *American Journal of Archaeology* 75, 1971, 434–435.
- Richter 1984:** Gisela M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, 1984.
- Richtsteig 1921:** Eberhard Richtsteig, »Himerios und Platon«, in: *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 2, 1921, 1–32.
- Rife 2012:** Joseph L. Rife, *Isthmia IX: The Roman and Byzantine Graves and Human Remains*, 2012.
- Robert 1886:** Carl Robert, *Archaeologische Maerchen aus alter und neuer Zeit*, 1886.
- Rodenwaldt 1933:** Gerhart Rodenwaldt, »Interpretatio christiana«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1933, 401–405.
- Roebuck 1951:** Carl Roebuck, *The Asklepieion and Lerna (= Corinth XIV)*, 1951.
- Romano 1980:** Irene B. Romano, *Early Greek Cult Images*, 1980.
- Rosenmeyer 1986:** Thomas G. Rosenmeyer, »Phantasia und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik«, in: *Poetica* 18, 1986, 197–248.
- Ross – Welcker 1850:** Ludwig Ross – Friedrich G. Welcker, »Inschriften von Cypern«, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 7, 1850, 512–526.
- Rothaus 2000:** Richard M. Rothaus, *Corinth: The First City of Greece. An Urban History of Late Antique Cult and Religion*, 2000.
- Roueché 2002:** Charlotte Roueché, »The Image of Victory: New Evidence from Ephesos«, in: Vincent Déroche – Denis Feissel – Cécile Morrisson (Hg.), *Mélanges Gilbert Dagron* (= Travaux et Mémoires 14), 2002, 527–546.
- Ruck 2004:** Brigitte Ruck, »Das Denkmal der Cornelia in Rom«, in: *Römische Mitteilungen* 111, 2004, 477–494.
- Rügler 2003:** Axel Rügler, »Die Zeusstatue von Olympia«, in: Max Kunze (Hg.), *Die Sieben Weltwunder der Antike. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, 2003, 151–172.
- Runia 1986:** David T. Runia, *Philo of Alexandria and the Timaeus of Plato*, 1986.
- Runia – Share 2008:** David T. Runia – Michael Share, *Proclus: Commentary on Plato's Timaeus*, II, 2008.
- Rupé 2013:** Hans Rupé, *Ilias, griechisch – deutsch*, 2013¹⁶.
- Russell 2012:** Amy Russell, »Aemilius Paullus Sees Greece: Travel, Vision, and Power in Polybius«, in: Christopher Smith – Liv Mariah Yarrow (Hg.), *Imperialism, Cultural Politics, and Polybius*, 2012, 152–167.
- Saffrey 1968:** Henri-Dominique Saffrey, *Théologie platonicienne*, I, 1968.
- Saffrey 1975:** Henri-Dominique Saffrey, »Allusions antichrétiennes chez Proclus, le diadoque platonicien«, in: *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 59, 1975, 553–563.
- Saffrey – Segonds – Luna 2002:** Henri-Dominique Saffrey – Alain Segonds – Concetta Luna, *Proclus ou sur le bonheur*, 2002.
- Sanders – Whitbread 1990:** Guy D. R. Sanders – Ian K. Whitbread, »Central Places and Major Roads in the Peloponnese«, in: *Annual of the British School at Athens* 85, 1990, 333–361.
- Saradi – Eliopoulos 2011:** Helen Saradi – Demetrios Eliopoulos, »Late Paganism and Christianisation in Greece«, in: Luke Lavan – Michael Mulryan (Hg.), *The Archaeology of Late Antique Paganism*, 2011, 263–309.
- Saradi 2019:** Helen Saradi, »Christodorus of Koptus, The Statuary of the Baths of Zeuxippus: Virgilian Heroes in a Constantinopolitan Context«, in: Charalambos Chotzakoglou (Hg.), *Zeίδωρος Ἰερός*, 2019, II, 703–718.
- Saradi-Mendelovici 1990:** Helen Saradi-Mendelovici, »Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and their Legacy in Later Byzantine Centuries«, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 1990, 47–61.
- Sathas 1882:** Konstantinos Sathas, »La tradition hellénique et la légende de Phidias, de Praxitèle et de la fille d'Hippocrate au Moyen Âge«, in: *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 6, 1882, 122–149.
- Scheer 2000:** Tanja S. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, 2000.
- Schiering 1991:** Wolfgang Schiering, *Die Werkstatt des*

- Phidias II: Werkstattfunde* (= Olympische Forschungen 18), 1991.
- Schiering 1999:** Wolfgang Schiering, »Glas für eine Göttin. Zum Gewand einer klassischen Kolossalstatue (Nike?) in Olympia. Ein Beitrag zur experimentellen Archäologie«, in: *Antike Welt* 30, 1999, 39–48.
- Schmidt 1896:** Heinrich Schmidt, »Martyrium des Kondratos«, in: *Archiv für Slavische Philologie*, 18, 1896, 172–182.
- Schmidt 1990:** Ernst A. Schmidt, *Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt (mit einer Skizze zur antiken Jambik)*, 1990.
- Schneider 1999:** Carsten Schneider, *Die Musengruppe von Milet* (= Milesische Forschungen 1), 1999.
- Schönberger 1968:** Otto Schönberger, *Philostratos: Die Bilder. Griechisch – deutsch*, 1968.
- Schönberger – Schönberger 2001:** Eva Schönberger – Otto Schönberger, *Maximos von Tyros: Philosophische Vorträge*, 2001.
- Schofield 2022:** Malcolm Schofield, »Cicero and Plato«, in: Jed W. Atkins – Thomas Bénatouïl (Hg.), *The Cambridge Companion to Cicero's Philosophy*, 2022, 88–102.
- Schrader 1924:** Hans Schrader, *Phidias*, 1924.
- Schrader 1941:** Hans Schrader, »Das Zeusbild des Pheidias in Olympia«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 56, 1941, 1–71.
- Schwartz 1933:** Eduard Schwartz, *Acta Conciliorum Oecumenicorum*, II, 1.2, 1933.
- Schwartz 1936:** Eduard Schwartz, *Acta Conciliorum Oecumenicorum*, II, 5, 1936.
- Schwartz 1937:** Eduard Schwartz, *Über die Bischofslisten der Synoden von Chalkedon, Nicaea und Konstantinopel*, 1937.
- Schweitzer 1925:** Bernhard Schweitzer, »Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike«, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1925, 28–132.
- Schweitzer 1932:** Bernhard Schweitzer, *Xenokrates von Athen: Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung*, 1932.
- Schweitzer 1934:** Bernhard Schweitzer, »Mimesis und Phantasia«, in: *Philologus* 89, 1934, 286–300.
- Schweitzer 1953:** Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, 1953.
- SEG:** *Supplementum Epigraphicum Graecum*. 1, 1923–.
- Ševčenko 1962:** Ihor Ševčenko, *Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos*, 1962.
- Shelley 1943:** Joseph M. Shelley, »The Christian Basilica Near the Cenchrean Gate at Corinth«, in: *Hesperia* 12, 1943, 166–189.
- Simon 1982:** Dieter Simon, »Das frühbyzantinische Emphyteuserrecht«, in: Joseph Modrzejewski – Detlef Liebs (Hg.), *Symposion 1977: Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, 1982, 365–422.
- Sinn 1996:** Ulrich Sinn, *Olympia. Kult, Sport und Fest in der Antike*, 1996.
- Sinn 2000:** Ulrich Sinn, »Ein neues Blatt in der Geschichte Olympias«, in: Helmut Kyrieleis (Hg.), *Archäologische Entdeckungen. Die Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts im 20. Jahrhundert*, 2000, 94–96.
- Sinn 2004:** Ulrich Sinn, *Das antike Olympia. Götter, Spiel und Kunst*, 2004.
- Sinn – Ladstätter – Martin – Völling 1994:** Ulrich Sinn – Georg Ladstätter – Archer Martin – Thomas Völling, »Bericht über das Forschungsprojekt ›Olympia während der römischen Kaiserzeit und in der Spätantike‹ 3: Die Arbeiten im Jahr 1994«, in: *Nikephoros* 7, 1994, 229–250.
- Sinn – Ladstätter – Martin – Völling 1995:** Ulrich Sinn – Georg Ladstätter – Archer Martin – Thomas Völling, »Bericht über das Forschungsprojekt ›Olympia während der römischen Kaiserzeit und in der Spätantike‹ 4: Die Arbeiten im Jahr 1995«, in: *Nikephoros* 8, 1995, 161–182.
- Smith 2006:** Roland R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, 2006.
- Smith 2007:** Roland R. R. Smith, »Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600: Local Context and Historical Meaning«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 203–235.
- Snively 1984:** Carolyn S. Snively, »Cemetery Churches of the Early Byzantine Period in Eastern Illyricum: Location and Martyrs«, in: *The Greek Orthodox Theological Review* 29, 1984, 117–124.
- Sörbom 1966:** Göran Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, 1966.
- Sollbach 1998:** Gerhard E. Sollbach, *Chroniken des Vierten Kreuzzugs. Die Augenzeugenberichte von Geoffroy de Villehardouin und Robert de Clari*, 1998.
- Spieser 1976:** Jean-Michel Spieser, »La christianisation des sanctuaires païens en Grèce«, in: Ulf Jantzen (Hg.), *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern*, 1976, 309–320.
- Spieser 2015:** Jean-Michel Spieser, *Images du Christ des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, 2015.

- Steuernagel 2009:** Dirk Steuernagel, »Romanisierung und Hellenismós. Drei Fallstudien zur Gestaltung und Nutzung griechischer Tempel in den römischen Provinzen Achaia und Cyrenaica«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 124, 2009, 279–345.
- Steuernagel 2010:** Dirk Steuernagel, »Synnaos Theos. Images of Roman Emperors in Greek Temples«, in: Joannis Mylonopoulos (Hg.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, 2010, 241–255.
- Stevenson 2007:** Tom Stevenson, »What Happened to the Zeus of Olympia?«, in: *Ancient History Bulletin* 21, 2007, 65–88.
- Stevenson 2011:** Tom Stevenson, »The Fate of the Statue of Zeus at Olympia«, in: Janette McWilliam – Sonia Puttock – Tom Stevenson – Rashna Taraporewalla (Hg.): *The Statue of Zeus at Olympia. New Approaches*, 2011, 155–171.
- Stewart 2010:** Daniel Stewart, »The Rural Roman Peloponnese: Continuity and Change«, in: Athanasios D. Rizakis – Claudia E. Lepenioti (Hg.), *Roman Peloponnese III: Society, Economy, and Culture under the Roman Empire: Continuity and Innovation*, 2010, 217–233.
- Stichel 1988:** Rudolf H. W. Stichel, »Eine Athena des Phidias in Konstantinopel?«, in: *Boreas* 11, 1988, 155–164.
- Stirling 2005:** Lea Stirling, *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, 2005.
- Stirling 2007:** Lea Stirling, »Statue Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain: A Comparative Study«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 307–321.
- Strocka 1999:** Volker Michael Strocka, »Kunstraub in der Antike«, in: Volker Michael Strocka (Hg.), *Kunstraub – ein Siegerrecht?: Historische Fälle und juristische Einwände*, 1999, 9–26.
- Stroud 1965:** Ronald S. Stroud, »The Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth. Preliminary Report I: 1961–1962«, in: *Hesperia* 34, 1965, 1–24.
- Stroud 1993:** Ronald S. Stroud, »The Sanctuary of Demeter on Acrocorinth in the Roman Period«, in: Timothy E. Gregory (Hg.), *The Corinthia in the Roman Period*, 65–74.
- Strzygowski 1899:** Josef Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (= Byzantinisches Archiv 4), 1899.
- Stupperich 1982:** Reinhard Stupperich, »Das Statuenprogramm in den Zeuxippos-Thermen. Überlegungen zur Beschreibung durch Christodoros von Koptos«, in: *Istanbuler Mitteilungen* 32, 1982, 210–235.
- SVF:** Hans von Arnim, *Stoicorum Vetera Fragmenta*, I–III, 1903–1905.
- Sweetman 2010:** Rebecca J. Sweetman, »The Christianization of the Peloponnese: The Topography and Function of Late Antique Churches«, in: *Journal of Late Antiquity* 3, 2010, 203–261.
- Sweetman 2015a:** Rebecca J. Sweetman, »Memory, Tradition, and Christianization of the Peloponnese«, in: *American Journal of Archaeology* 119, 2015, 501–531.
- Sweetman 2015b:** Rebecca J. Sweetman, »The Christianisation of the Peloponnese: The Case for Strategic Change«, in: *Annual of the British School at Athens* 110, 2015, 285–319.
- Talbot Rice 1947:** David Talbot Rice, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, I, 1947.
- Talbot Rice 1958:** David Talbot Rice, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, II, 1958.
- Tanoulas 1977:** Tasos Tanoulas, *Τα Προπύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα*, 1977.
- Tanoulas 2020:** Tasos Tanoulas, »The Acropolis in Late Antiquity«, in: Ilinca Tanaseanu-Döbler – Leonie von Alvensleben (Hg.), *Athens II: Athens in Late Antiquity*, 2020, 83–121.
- Taraporewalla 2011:** Rashna Taraporewalla, »Size Matters: The Statue of Zeus at Olympia and Competitive Emulation«, in: Janette McWilliam – Sonia Puttock – Tom Stevenson – Rashna Taraporewalla (Hg.), *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, 2011, 33–50.
- Tatarkiewicz 1979:** Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik I: Die Ästhetik der Antike*, 1979.
- Tatarkiewicz 2003:** Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*, 2003.
- Tränkle 2008:** Hermann Tränkle, *Prudentius: Contra Symmachum – Gegen Symachus* (= Fontes Christiani 85), 2008.
- Trapp 1997:** Michael B. Trapp, *Maximus of Tyre: The Philosophical Orations*, 1997.
- Travlos 1939/41:** John Travlos, »Η παλαιοχριστιανική βασιλική τοῦ Ἀσκληπείου τῶν Ἀθηνῶν«, in: *Archaiologikē Ephēmeris* 1939/41, 35–68.
- Travlos 1971:** John Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, 1971.
- Travlos 1973:** John Travlos, »Η πυρπόλησις τοῦ Παρθενῶνος ὑπὸ τῶν Ἐρουλῶν καὶ ἡ ἐπισκευή τοῦ κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ αὐτοκράτορος Ἰουλιανοῦ«, in: *Archaiologikē Ephēmeris* 1973, 218–236.

- Tremel 2004:** Jan Tremel, *Magica agonistica. Fluchtafeln im antiken Sport* (= Nikephoros Beihefte 1), 2004.
- Tröster 2012:** Manuel Tröster, »Plutarch and Mos Maiorum in the Life of Aemilius Paullus«, in: *Ancient Society* 42, 2012, 219–254.
- Tucci 2017:** Pier Luigi Tucci, *The Temple of Peace in Rome*, 2017.
- Valentini – Zucchetti I:** Roberto Valentini – Giuseppe Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, I, 1940.
- Van Stekelenburg 1987:** Albert V. van Stekelenburg, »The Statues of Rome: Their Fate under the Christians«, in: *Akroterion* 32, 1987, 99–108.
- Varner 2004:** Eric R. Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Portraiture*, 2004.
- Vassis 2012:** Ioannis Vassis, »Text and Translation«, in: Liz James (Hg.), *Constantine of Rhodes, On Constantinople and the Church of the Holy Apostles*, 2012, 15–94.
- Vatin 1962:** Claude Vatin, »Les empereurs du IV^e siècle à Delphes«, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 86, 1962, 229–241.
- Veh 1966:** Otto Veh, *Prokop: Gotenkriege*, 1966.
- Veh 2012, I-IV:** Otto Veh, *Cassius Dio: Römische Geschichte*, I-IV, 2012².
- Velissariou 1980:** Panagiotis Velissariou, »Σχόλιον εις επιγραφήν της βασιλικής της αρχαίας Ολυμπίας« in: *Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Ηλειακών σπουδών*, 1980, 159–166.
- Vickers 1992:** Michael Vickers, »Phidias' Olympian Zeus and its Fortuna«, in: Josephine Lesley Fitton (Hg.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*, 1992, 217–225.
- Vida – Völling 2000:** Tivadar Vida – Thomas Völling, *Das slawische Brandgräberfeld von Olympia*, 2000.
- Vlivos 1999:** Stavros Vlivos, *Der thronende Zeus. eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätclassischen und hellenistischen Kunst*, 1999.
- Vlivos 2015:** Stavros Vlivos, »Das Vorbild des Zeus von Olympia«, in: Dietrich Boschung – Alfred Schäfer (Hg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015, 41–69.
- Völker 2003:** Harald Völker, *Himerios: Reden und Fragmente. Einführung, Übersetzung und Kommentar*, 2003.
- Völling 1995:** Thomas Völling, »Ein frühbyzantinischer Hortfund aus Olympia«, in: *Athenische Mitteilungen* 110, 1995, 425–459.
- Völling 1996:** Thomas Völling, »Der Vogel auf dem Kreuz. Ein frühchristliches Symbol aus Olympia«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1996, 145–154.
- Völling 2001:** Thomas Völling, »The Last Christian Greeks and the First Pagan Slavs in Olympia«, in: Eleonora Kountoura-Galake (Hg.), *Οι σκοτεινοί αιώνες του Βυζαντίου (7ος–9ος αι.) – The Dark Centuries of Byzantium (7th–9th c.)*, 2001, 303–323.
- Völling 2002:** Thomas Völling, »Early Byzantine Agricultural Implements from Olympia (5th/6th Centuries AD)«, in: Petros G. Themelis – Voula Konti (Hg.), *Πρωτοβυζαντινή Μεσσηνή και Ολυμπία. Αστικός και αγροτικός χώρος στη Δυτική Πελοπόννησο*, 2002, 195–207.
- Völling 2018:** Thomas Völling, *Olympia in frühbyzantinischer Zeit. Siedlung – Landwirtschaftliches Gerät – Grabfunde – Spolienmauer* (= Olympische Forschungen 34), 2019.
- Vollgraff 1956:** Wilhelm Vollgraff, *Le sanctuaire d'Apolon Pythien à Argos*, 1956.
- Von Alvensleben 2018:** Gero von Alvensleben, *Die res extra commercium im römischen Recht*, 2018.
- Von Dobschütz 1899:** Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, 1899.
- Von Mosch 2021:** Hans Christoph von Mosch, »Augustus und die Macht der Kühe. Myrons Färsen und Phidias' Kuh in Rom«, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 71, 2021, 311–385.
- Von Wilamowitz-Moellendorff 1881:** Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Antigonos von Karystos*, 1881.
- Von Wilamowitz-Moellendorff 1913:** Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, »Der Zeus von Olympia«, in: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Reden und Vorträge*, 1913³, 199–221.
- Wallner 2008:** Christian Wallner, »Die Olympioniken des 4. Jahrhunderts n. Chr. Bemerkungen zur Bronzeplatte von Olympia«, in: Peter Mauritsch – Werner Petermandl – Robert Rollinger – Christoph Ulf (Hg.), *Antike Lebenswelten. Konstanz, Wandel, Wirkungsmacht* (= Festschrift Ingomar Weiler), 2008, 87–95.
- Walters 1956:** Henry B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems & Cameos, Greek, Etruscan & Roman, in the British Museum*, 1956.
- Ward-Perkins 1984:** Bryan Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Building in Northern and Central Italy, AD 300–850*, 1984.
- Ward-Perkins 1999:** Bryan Ward-Perkins, »Re-using the Architectural Legacy of the Past, entre idéologie et pragmatisme«, in: Gian Pietro Brogiolo – Bryan Ward-Perkins (Hg.), *The Idea and Ideal of the Town*

- between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, 1999, 225–244.
- Ward-Perkins 2003:** Bryan Ward-Perkins, »Reconfiguring Sacred Space: from Pagan Shrines to Christian Churches«, in: Gunnar Brands – Hans-Georg Severin (Hg.), *Die spätantike Stadt und ihre Christianisierung*, 2003, 285–290.
- Warland 1986:** Rainer Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, 1986.
- Watson 1988:** Gerard Watson, *Phantasia in Classical Thought*, 1988.
- Watson 1994:** Gerard Watson, »The Concept of ›Phantasia‹ from the Late Hellenistic Period to Early Platonism«, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II*, 36.7, 1994, 4765–4810.
- Webb 1999:** Ruth Webb, »Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre«, in: *Word and Image* 15, 1999, 7–18.
- Webb 2006:** Ruth Webb, »The Imagines as a Fictional Text: Ekphrasis, Apate and Illusion«, in: Michel Costanti – Françoise Graziani – Stéphane Rolet (Hg.), *Le défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, 2006, 113–136.
- Webb 2009:** Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, 2009.
- Weil 1877:** Rudolf Weil, »Über die Ausgrabungen in Olympia«, in: *Athenische Mitteilungen* 2, 1877, 155–170.
- Weir 1998:** Robert Weir, *Roman Delphi and its Pythian Games*, 1998.
- Whitby 2017:** Mary Whitby, »Christodorus of Coptus on the Statues in the Baths of Zeuxippus at Constantinople: Text and Context«, in: Konstantinos Spanoudakis (Hg.), *Nonnus of Panopolis in Context II: Poetry, Religion, and Society*, 2017, 271–288.
- Willemsen 1959:** Franz Willemsen, *Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempels* (= Olympische Forschungen 4), 1959.
- Wimmel 1974:** Walter Wimmel, »Cicero auf platonischem Feld«, in: Klaus Döring (Hg.), *Studia Platonica. Festschrift Hermann Gundert*, 1974, 185–194.
- Winterling 2012:** Aloys Winterling, *Caligula. Eine Biographie*, 2012.
- Witschel 2007:** Christian Witschel, »Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa«, in: Franz Alto Bauer – Christian Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*, 2007, 113–169.
- Wulff 1898:** Oskar Wulff, »Die sieben Wunder von Byzanz«, in: *Byzantinische Zeitschrift* 7, 1898, 316–331.
- Xyngopoulos 1915:** Andreas Xyngopoulos, »Χριστιανικὸν Ἀσκληπιεῖον«, in: *Archaiologikḗ Ephēmeris* 1915, 52–71.
- Zanker 1981:** Graham Zanker, »Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry«, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 124, 1981, 297–311.
- Zanker 1987:** Graham Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its Audience*, 1987.
- Zilsel 1926:** Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926.
- Zoumbaki 2001:** Sophia B. Zoumbaki, *Elis und Olympia in der Kaiserzeit. Das Leben einer Gesellschaft zwischen Stadt und Heiligtum auf prosopographischer Grundlage*, 2001.
- Zoumbaki 2008:** Sophia B. Zoumbaki, »Einblick in das spätantike Elis: Eine unpublizierte Inschrift zu Ehren des Prokonsuls Flavius Severus«, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 164, 2008, 123–130.
- Zoumbaki 2010:** Sophia B. Zoumbaki, »Elean Relations with Rome and the Achaean Koinon and the Role of Olympia«, in: Athanasios D. Rizakis – Claudia E. Lepenioti (Hg.), *Roman Peloponnese III: Society, Economy, and Culture under the Roman Empire: Continuity and Innovation*, 2010, 111–127.

Register

A

- Achäerbund 55–56
 Achaia 55–57, 60–61
 Adler 14, 21, 23
 Ägypten 85
 Aelius Aristides 123
 Aemilius Paullus 95–96
 Äthiopien 103
 Affe 23
 Aglaophon 101, 112
 Agorakritos von Paros 117, 122
 Akrolithtechnik 26 mit Anm. 84
 Alarich 78
 Alexander d. Gr. (336–323 v. Chr.) 86, 122
 Alexandria
 – Pharos 86, 88, 90
 – Serapeion 36
 Alkamenes 94, 101, 112, 116–117
 Amasis (570–526 v. Chr.) 12, 16
 Anastasios (491–518) 12, 88
 Andreas, hl. 60
 Anthologia Palatina 125
 Anthologia Planudea 17
 Antigonos von Karystos 111–112
 Antipatros von Thessalonike 87–88, 110
 Antiphilos (Maler) 112
 Anthropomorphismus 94, 98, 101
 Apameia
 – Zeustempel 36
 Apelles 112–113, 122
 Aphrodite des Alkamenes 117
 Aphrodite von Knidos 11–12, 17–19, 39, 103
 Aphrodisias
 – Werkstatt im Bouleuterion 41
 Aphthonios 125
 Apollodor (Maler) 112
 Apollon von Delphi 34
 Apollon von Patara 123
 Apollon Smintheus 34
 Apollonius von Tyana 89, 102–103
 Apuleius 122
 Aquae Tarbellicae (Dax) 41
 Arche Noah 89
 Arethas von Caesarea 123
 Argos 60–61, 66
 Aristokles von Sikyon 21
 Aristoteles 103–104
 Arkader 28–29 mit Anm. 93, 51
 Arkadius (395–408) 37, 55
 Artemis Munychia in Sikyon 123
 Asklepios des Thrasymedes 26, 122
 Asopos 60–61
 Asylrecht 53
 Athen 117
 – Asklepieion 57
 – Erechtheion 57
 – Hephaisteion 57
 – Kirche im Parthenon 46–50, 57
 – Parthenon 7, 24, 46–50, 57, 85
 – Tempel der Artemis Agrotera 57
 – Tempel des Zeus Olympios 26
 Athena in Elis 122
 Athena von Lemnos 123
 Athena von Lindos 11, 16–17, 34
 Athena des Myron 39
 Athena Parthenos 7, 24, 46–50, 85–86, 103, 122–124
 Athena Promachos 17, 34–35, 49 Anm. 213, 85, 123
 Athenagoras 122
 Attribute des Zeus 26–29
 – Adler 28, 30
 – Blitzbündel 28–30
 – Kranz 30
 – Nike 26, 28
 – Phiale 28
 – Sphaira 29
 – Zepter 29, 30
 Ausonius 122

B

Babylon 85
 – Hängende Gärten 86–88
 – Stadtmauern 87–88
 Bär 21
 Bakche des Skopas 104–105
 Basiliskos (475–476) 11–12
 Beda Venerabilis 89
 Bildbeschreibung s. v. *Ekphrasis*
 Bilderstreit 131–132
 Bildung 109–115
 Blemmydes, Nikephoros 21
 Blitz 94
 Blitzbündel s. v. *Attribute des Zeus, Blitzbündel*
 Bronzeguss 21, 111, 122
 Bryaxis 110, 119, 123
 Bupalos 11, 19

C

Caesarea Maritima
 – Augustustempel 26
 Caligula (37–41) 19 Anm. 52, 42–45
 Cassius Dio 43–44
 Chiragan
 – Villa 39–41
 Chorikios von Gaza 125
 Christianisierung 47–48, 56–59, 65–67
 Christodoros Koptos 125
 Christophoros von Mytilene 121
 Christusbild 131–133
 Chronos 11, 21
 Chryselephantine Werke s. v. *Goldelfenbeintechnik*
 Cicero 97, 109–110
 Claudiopolis 29–30
 Claudius (41–54) 19 Anm. 52
 Clemens von Alexandria 17, 122–123
 Codex Encyclicus 60–61
 Codex Theodosianus 36–37, 55
 Consecratio 52
 Curiosum Urbis Romae 31

D

Daidalos 99, 101, 113
 Damis 102
 Damnatio memoriae 45
 Damophon von Messene 45
 Decius (249–251) 59
 Delos
 – Hörneraltar 88
 Delphi
 – Apollonheiligtum 52, 54, 64–66

– Apollontempel 65
 – Gymnasion 65
 – Kirchen 65–66
 – Römische Agora 65
 – Schatzhaus von Kyrene 65
 – Spätantike Siedlung 65
 – Stadion 65
 – Statuen Konstantins und seiner Söhne 64–65
 – Statuen Valentinians I. und Valens' 65
 Dichtung 83, 90, 96, 100–106, 125
 Diodotos 122
 Dion Chrysostomos (von Prusa) 100–102, 127
 Dionysos des Alkamenes 26
 Dionysos des Praxiteles 104
 Dioskuren 43
 Dioskuren von Argos 123
 Dipoinos 11, 16–17, 123
 Domitian (81–96) 44–45
 Doryphoros des Polyklet 34
 Drache 23
 Dreifaltigkeit 48
 Dreifuß 36, 64

E

Edessa 36
 Eine, das (τὸ ἓν) 98–100
 Eingebung 105–106
 Einhorn 11, 21–23
 Eitheos des Praxiteles 104
 Ekbatana
 – Palast des Kyros 88
 Ekphrasis 94, 104–107, 125–130
 Elefant 21, 23
 Elfenbeintechnik (s. a. *Goldelfenbeintechnik*) 7, 26, 31, 45–46, 89
 Elis 9, 30, 46, 51–52, 54–56, 60–63, 65–66, 70, 89–90, 122
 Emotionen 102, 125–126
 Emphyteuse 72
 Enargeia (ἐνάργεια) 125–130
 Enteignung von Tempeln 53–54
 Ephesos
 – Artemistempel 86, 88, 90
 Epiktet 115
 Erdbeben 58, 66, 68
 Erfinder 111
 Erkenntnisquellen 101–102
 Eros des Lysipp (aus Myndos) 11, 19–20
 Eros des Praxiteles 104
 Eugenianos, Niketas 121
 Eulalios (Maler) 132

Euphranor 112
 Euseb von Caesarea 19, 34, 45, 53, 113, 124–125
 Exorzismus 58 Anm. 275, 65
 Exotik 22–23, 85–86, 127

F

Flavius Josephus 42–43, 45
 Fliege 22

G

Gaius (Jurist) 52
 Gans 21
 Gaza
 – Tempel des Zeus Marneios 37
 Gefühle *s. v. Emotionen*
 Geier 11, 21–22
 Geiserich 80
 Gemme 29
 Gennadios I. (458–471) 131–132
 Gesang 105
 Giraffe (Kamelopard) 21–23
 Goldelfenbeintechnik 7, 24, 26, 51, 98–99, 109 Anm.
 559
 Gorgoneion 23
 Gratian (375–383) 36, 54
 Gregor von Nazianz 89, 113
 Gregor von Tours 89

H

Hadrian (117–138) 26
 Halikarnass
 – Mausoleum 86–88, 90
 Hegesias von Athen 112
 Helikonis, hl. 60
 Hera des Polyklet 26
 Hera von Argos 103
 Hera von Samos 11–12, 19, 122
 Herakleia
 – Theater 89
 Herakles des Lysipp 34, 111, 123
 Herakles von Tiryyns 123
 Hermes des Lysipp 34
 Hermione 61
 Hermogenes von Tarsos 125
 Herodes (37–4 v. Chr.) 26
 Herodot 83–85
 Heruler 58, 68
 Hesiod 105
 Himerios 21, 48–50, 99–100
 Historia Lausiaca 14, 60
 Homer 11–12, 95–96, 100–101, 102, 105

Honorius (395–423) 37, 55
 Horaz 111
 Hund 23
 Hyäne 23
 Hybris 45
 Hygin 88

I

Ideenlehre Platons *s. v. Platon*
 Ilias 11–12, 96, 127
 Inspiration *s. v. Eingebung*
 Institutiones Justinians 52–53
 Isthmia 67
 – Hexamilionmauer 67
 – Poseidontempel 67
 – Stadion 67
 – Thermen 67

J

Jerusalem
 – Palast Salomons 89
 – Tempel 42
 Johannes von Damaskus 132
 Josephus *s. v. Flavius Josephus*
 Julian (360–363) 36, 53–54, 56, 65
 Jupiter Capitolinus 26, 95

K

Kairos des Lysipp 21–22, 104, 122
 Kalamis 94, 110, 112
 Kalb des Myron 117
 Kallimachos von Kyrene 83–86
 Kallistratos 21–22, 104–106, 125–126
 Kallon von Ägina 112
 Kamel 21
 Kamelopard *s. v. Giraffe*
 Kanachos von Sikyon 21, 109–110
 Karthago 37
 Katharsis 103
 Kedrenos, Georgios 11–14, 16–24, 30, 127, 130, 132
 – Bautenliste 11–13
 Kenchreai
 – Oktogon 60
 Kennerschaft 109–115
 Kentaur 11, 21
 Kephisodot 94, 110, 117
 Kleanthes von Korinth 94
 Kleobulos von Lindos 12, 16
 Knidos 17 Anm. 41
 Knossos
 – Labyrinth 88

Kodratos, hl. 59
 Koloss von Rhodos s. v. *Rhodos, Koloss*
 Kolossalität 85, 88
 Kolotes von Herakleia / Elis 122
 Konstantin (306–337) 53, 64
 Konstantinopel
 – Amastrianon 21–22, 30
 – Arkadiusthermen 121
 – Apostelkirche 132
 – Artopoleion 23
 – Augusteion 12, 17, 34
 – Bad Leons VI. 42
 – Basilika 11–12
 – Brand des Jahres 404 17
 – Brand des Jahres 475 9, 11–13
 – Chalkopraten-Viertel 11–12, 127
 – Eroberung und Plünderung i. J. 1204 130
 – Hagia Sophia 89
 – Hebdomon 19 Anm. 51
 – Hippodrom 15, 23, 34
 – Kaiserpalast 22–23
 – Konstantinsforum 12, 14–15, 17, 34, 119, 123, 127
 – Lausos-Viertel (τὰ Λαύσου) 15–16
 – Mese 15
 – Palast des Lausos 9, 14–16
 – Palast der Marina 41–42
 – Peribleptos-Kloster 121
 – Philoxenos-Zisterne 11, 14–15
 – Statuenausstattung 33–36
 – Theodosiusforum und -säule 19 Anm. 51, 22
 – Zeuxippothermen 34
 Konstantinos Rhodios 12–13, 123, 127
 Konstantius II. (337–361) 23, 53–54
 Konzil von Karthago (401) 37
 Konzilslisten 60–62
 Kopie 24–30, 34–36
 Korinth (s. a. *Kenchreai*) 58–61, 67
 – Kodratos-Basilika 59
 – Kraneion-Basilika 60
 – Lechaion-Basilika 59
 Korone 60–61
 Kosmas von Jerusalem 89, 123
 Krähe 23
 Kunstmarkt 39–42
 Kunstraub 110–111
 Kyrene
 – Zeustempel 26
 Kyzikos
 – Apollontempel 88

L

Lakedaimon s. v. *Sparta*
 Lampsakos 19
 Lausos 9, 11, 13–14
 Leochares 110, 117
 Leon I. (457–472) 47
 Leon VI. (886–912) 42
 Leon Choirosphaktes 42
 Leonidas, hl. 59
 Libanios 36–38, 53–55
 Licinius (308–324) 33, 68–69
 Lindische Tempelchronik 16
 Lindos 19
 – Athenatempel 16
 Livius 95
 Löwe 21, 23
 Lukian 17, 45
 Lysipp 11, 19–22, 34, 104, 110–112, 117, 121–122

M

Magnesia am Mäander
 – Tempel des Zeus Sosipolis 26
 Malchos 12–13
 Malerei 102, 104, 112
 Marina 41
 Marinus von Neapolis 46
 Martial 111, 113, 115
 Maximos von Tyros 98
 Megalopolis 61
 Megara
 – Tempel des Zeus Olympios 26
 Melanthios von Athen 112
 Memmius Regulus 43, 45
 Mentor 113, 120
 Messene 60–61
 Methone 60–61
 Mimēsis (μίμησις) 99, 102–103
 Mücke 22
 Musen 100, 105
 Myndos 19
 Myron 94, 110, 112–113, 115, 117

N

Nachahmung s. v. *Mimēsis*
 Narziss 105–106
 Nea Paphos 30
 Nemea 66–67
 – Kirche 66
 – Spätantike Siedlung 66–67
 – Stadion 66
 – Xenon 66

- Zeustempel 66
 - Nemesis von Rhamnous 122
 - Neoplatonismus 96–101, 103
 - Nero (54–68) 19 Anm. 52, 51–52
 - Nikephoros Blemmydes 21
 - Nikephoros Kallistos Xanthopoulos 132
 - Niketas Eugenianos 121
 - Nikolaos von Myra 125
 - Notitia Urbis Romae 31
 - Nous (ὁ νοῦς) 99
- O**
- Ochse 21
 - Odyssee 11–12, 105, 127
 - Olympia 68–82, 94
 - Alpheios 51, 78–79
 - Bouleuterion 72
 - Bronzestatuen 72–76
 - Echohalle 68, 72
 - Erdbeben 68
 - Festung 68, 72–80
 - Heraion 68, 77
 - Herulereinfall 68
 - Kirche 70–72, 80
 - Kladeos 82
 - Kronoshügel 72, 82
 - Leonidaion 70, 72
 - Leonidaiontherme 68, 70
 - Metroon 72
 - Mummiusbasis 68
 - Pelopion-Tor 72
 - Schatzhäuser 72
 - Spätantike Siedlung 70–72, 82
 - Stadion 70
 - Südhalle 72
 - Überschwemmung 82
 - Weihgeschenke (Statuen) 30, 51, 72–77, 101
 - Werkstatt des Phidias 7, 70, 80
 - Wettkämpfe 51
 - Zeustempel 7, 68, 70, 72–77, 80–81, 106
 - Olympichos 122
 - Opfer 37–38, 51, 54, 66, 70, 95
 - Opferverbot 54–55
 - Orakel 47–48, 65
 - Origenes 113
- O**
- Palladas 41–42
 - Palladius 14, 60
 - Pamphilos von Amphipolis 112
 - Pan 11, 21, 34
 - Panainos 96
 - Panegyrik 126
 - Paradeigma (παράδειγμα) 100
 - Parastaseis Syntomoi Chronikai 124, 126
 - Parrhasios 97–98, 113, 121
 - Patras 60–61
 - Patria Konstantinupoleos 14, 124, 126
 - Paulos Silentiarios 126
 - Pausanias 19, 24, 26, 45, 66, 94–95, 110, 122
 - Pausanias von Sparta (479–470) 34
 - Pausias 111
 - Pergamon 88, 113, 121
 - Perikles 11, 24
 - Perseus (179–168 v. Chr.) 95
 - Petronius 111
 - Pfau 21, 23
 - Pferd 21
 - Phaedrus 115
 - Phaid(r)yntai 45
 - Phantasia (φαντασία) 99, 103–104, 106–107, 126–130
 - Philippos (Dichter) 91–92, 132
 - Phidias
 - Anklage gegen P. 7
 - Apotheose des P. 90
 - Bildnis 90–92
 - Biographisches 7
 - Inbegriff für Bildhauerkunst 96
 - P. sah Zeus 89–94, 132
 - Philon von Alexandria 98
 - Philon von Byzanz 89–90
 - Philostorgius 23
 - Philostrat d. Ä. 102–104
 - Philostrat d. J. 104–107, 125–126
 - Photios 121
 - Phyromachos 112
 - Piazza Armerina
 - Villa 22
 - Pisa s. v. *Elis*
 - Planudes, Maximos 17–19
 - Platon 96–97, 100, 103, 105
 - Plinius d. Ä. 21, 24, 88, 111–112, 116, 122
 - Plotin 98–100
 - Plutarch 95, 102, 110
 - Polemon 122–123
 - Polybios 95–96
 - Polygnot 94, 101, 113, 121
 - Polyklet 21, 34, 96, 101, 110, 112–113, 117–122
 - Polykrates von Samos 19
 - Pomponius Mela 113
 - Porphyrius (Bf. von Gaza) 36–37
 - Poseidipp von Pella 21

Praeneste
 – Heiligtum der Fortuna Primigenia 22
 Praxiteles 11, 17–19, 94, 103, 104, 110, 112, 115–121
 Profanisierung von paganen Heiligtümern 36–37, 41, 54–55
 Progymnasmata 125–127
 Proklos 46–47, 100
 Prokop 117, 121–122, 125–126
 Prophezeiung (s. a. *Orakel*) 47–48
 Protogenes 112
 Prudentius 38
 Psellos, Michael 121
 Pyramiden 86–88
 Pyrgoteles 122
 Pythagoras (Bildhauer) 112

Q

Quintilian 97, 112–113, 126

R

Res privatae 52–56
 Res sacrae 52–56
 Rhetorik 50, 112–113, 125–127
 Rhodos
 – Koloss 86–88, 90
 Rom 88
 – Basilica Iulia 39
 – Dioskuren (Rossebändiger) auf dem Quirinal 119
 – Domus Aurea 52
 – Elfenbeinerne Götterbilder 31
 – Equus Domitiani 44–45
 – Forum Pacis 116–117
 – Forum Romanum 39, 43, 118–119
 – Kapitol 43, 88–89, 95
 – Kolosseum 88
 – Konstantinsbogen 41
 – Palatin 43–45 mit Anm. 185
 – Porticus Octaviae 116
 – Tempel der Dioskuren
 – Tempel des Apollo Sosianus 116
 – Tempel des Castor und Pollux 43
 – Tempel des Janus 116
 – Tempel des Jupiter Capitolinus 43–44
 Romanus Argyros (1028–1034) 121

S

Sabratha
 – Kapitol 41
 Sakralgesetz 52–56
 Sammler von Statuen s. v. *Statuensammlungen*
 Samos

– Heraion 19
 Schildkröte 21
 Schlange 21, 23
 Seneca 97
 Serapis 36
 Sesostris 16
 Sidonius Apollinaris 120–121
 Sieben Weltwunder 7, 83–90
 Sieben Wunder Konstantinopels 12–13
 Sikyon 21, 59–61
 Skopas 104–105, 112–113, 116, 120, 122
 Skyllis 11, 16–17, 123
 Slawen 47 Anm. 203, 82
 Smaragd 11, 16
 Smilis aus Ägina 19, 122
 Smyrna 102
 – Reiterstatue Bellerophons 89
 Sokrates 105
 Solinus 113
 Sostratos von Knidos 113
 Sparta 61
 Sphinx 21
 Spolie 39–41, 65, 73, 76
 Spolisierung 36, 58, 66, 67, 72, 76
 Statius 44–45, 110
 Statuensammlungen 39–42, 51
 Statuentransfer 38–42, 51, 53, 96, 115, 117
 Steuerfreiheit 54, 56, 65, 70
 Stilicho 79
 Stoa 104
 Strabon 86–87, 96, 122
 Suda 12
 Sueton 43
 Synaxar Konstantinopels 14–15
 Synekdemos des Hierokles 62–64

T

Tabula Peutingeriana 62–63
 Tainaron 80
 Tatianos 110
 Taube 23
 Taurelefant 21–22
 Tegea 60
 Teisikrates aus Sikyon 117, 119
 Technē (τέχνη) 100, 102, 106
 Theben 88
 Themistios 66
 Theodor II. Dukas Laskaris (1254–1258) 121
 Theodoros Anagnostes 131–132
 Theodosius I. (378–395) 11, 70
 Theodosius II. (408–450) 13, 37, 70

Theokosmos aus Megara 26
 Theon von Samos 112
 Theophilus (Patriarch v. Alexandria) 36
 Thespesion 103
 Thespiai 19
 Thrasymedes von Paros 26, 122
 Tiger 11, 21–22
 Timarchos von Athen 119
 Trimalchio 111
 Triphylien 51
 Troja-Mythos 34
 Tübinger Theosophie 47–48
 Tzetzes, Johannes 21, 123

V

Valens (364–378) 54, 65
 Valentinian I. (364–375) 54, 65
 Valentinian II. (375–392) 36
 Valentinian III. (425–455) 37
 Valerius Martialis 88
 Vandalen 78–80
 Varro 86–87, 102, 111
 Venedig 130
 Vergegenwärtigung s. v. *Enargeia*
 Verres 110–111
 Victorinus, hl. 59
 Vorbild s. v. *Paradeigma*
 Vorstellung s. v. *Phantasia*

W

Wal 23
 Wahrnehmung (αἴσθησις) 96–102
 Weihgeschenke (s. a. *Olympia*, *Weihgeschenke*) 52
 Westgoten (s. a. *Alarich*) 66–67, 78–80
 Widder 23
 Wolf 21

X

Xanthopoulos, Nikephoros Kallistos 132
 Xenagoras von Herakleia Pontike 16
 Xenokrates von Athen 111–112
 Xoanon 19, 123–124

Z

Zacharias von Mytilene 31
 Zakynthos 80
 Zenobios 122
 Zenon (474–491) 12
 Zepter 26, 29, 68
 Zerstörung von Tempeln 36–37, 55, 56, 66, 67, 81
 Zeus Marneios 37
 Zeus Sosipolis 26–27
 Zeus von Aigeira 26
 Zeus von Dodona 34
 Zeus von Olympia

- Diebstahl 9, 45
- Größe 7, 85–89
- Herstellung 7
- Inbegriff des Zeusbilds 83, 94, 98–100, 133
- Inspiration durch Homers Ilias 96, 100–101
- Kopien 24–30
- Kosten 83
- Material 24, 83, 89, 94
- Münzdarstellungen 24, 51, 68–69, 90
- Rekonstruktionen 8–9, 24
- Restaurierung 7–9, 45–46
- Schönheit (im neuplatonischen Sinn) 97, 99
- Thron 94

 Zeuxis 101, 112–113, 115, 121
 Zonaras, Johannes 12–13
 Zosimus 17

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** AKG5683494.
- Abb. 2:** Bardill 1997, 70 Abb. 2.
- Abb. 3:** Mango – Vickers – Francis 1992, 94 Abb. 2.
- Abb. 4:** Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke (Roy Hessing).
- Abb. 5:** AKG9334082.
- Abb. 6:** Hans Effenberger.
- Abb. 7:** AKG329639.
- Abb. 8a:** Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Johannes Laurentius).
- Abb. 8b:** AKG1335112.
- Abb. 8c:** John Paul Getty Museum, Malibu.
- Abb. 9:** Espérandieu 1910, 47 Nr. 1810.
- Abb. 10:** Wikimedia Commons (ArchaiOptix).
- Abb. 11:** Master and Fellows of Trinity College, Cambridge.
- Abb. 12:** Strzygowski 1899, Taf. 19.
- Abb. 13:** Toulouse, Musée Saint-Raymond (Daniel Martin).
- Abb. 14:** Korres 1994, 141 Abb. 4.
- Abb. 15a:** Museo Archeologico Nazionale, Florenz (Archivio Fotografico MAF).
- Abb. 15b:** Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Reinhard Saczewski).
- Abb. 16:** Verf.
- Abb. 17:** Verf. auf der Grundlage von Sweetman 2010, 214 Abb. 7, u. Sweetman 2015a, 502 Abb. 1.
- Abb. 18:** Verf. auf der Grundlage von Sanders – Whitbread 1990, 339 Abb. 2.
- Abb. 19:** Verf.
- Abb. 20:** Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Ingrid Geske)
- Abb. 21:** <https://www.coinarchives.com/a/lotviewer.php?LotID=2012234&AucID=4776&Lot=631&Val=a07505906bf0e35efd9c6445f7ab4453> (aufgerufen 26.08.2022).
- Abb. 22:** Verf.
- Abb. 23:** Curtius – Adler 1897, Abb. zw. S. 96 u. 97.
- Abb. 24:** Mallwitz 1972, 112 Abb. 87.
- Abb. 25:** Verf. auf der Grundlage von Bol 1978, Taf. 16 u. 50.
- Abb. 26:** Bol 1978, 5, Abb. 1 (mit geringfügigen Veränderungen durch den Verf.).
- Abb. 27:** Curtius – Adler 1892, Taf. VIII.
- Abb. 28:** D-DAI-ATH-Olympia 148.
- Abb. 29:** Verf. auf der Grundlage von Curtius – Adler 1897, Taf. V.
- Abb. 30:** Alexandris – Psycharis – Protopapa 2014, 11 Abb. 16.
- Abb. 31:** Curtius – Adler 1892, Taf. XI.
- Abb. 32:** Richter 1966, Taf. 54.
- Abb. 33:** AKG4450781.
- Abb. 34:** Rheinisches Bildarchiv RBA L 07 164/04.
- Abb. 35:** D-DAI-Rom Neg. Nr. 3266.
- Abb. 36:** Akademie der Bildenden Künste, Wien.
- Abb. 37:** Trustees of the British Museum, London.
- Abb. 38:** Wikimedia Commons (Lalupa).
- Abb. 39:** De Rossi 1874, Abb. auf S. 174.
- Abb. 40:** Metropolitan Museum, New York (Inv. 17.50.19–122), open access.
- Abb. 41:** Antoine Helbert.



Im Heiligtum von Olympia befand sich das wohl berühmteste Götterbild der Antike, die von Phidias gefertigte goldelfenbeinerne Kolossalstatue des Zeus. Dieses Werk soll, wie eine byzantinische Quelle behauptet, in der Spätantike nach Konstantinopel verfrachtet worden sein, um im dortigen Anwesen des reichen Kämmerers Lausos bestaunt zu werden. Obwohl in der bisherigen Forschung kaum Zweifel an Demontage, Überführung und Neuaufstellung des Zeusbilds bestehen, stellen sich aus verschiedenen Gründen Fragen zur Wahrscheinlichkeit eines solchen Szenarios: Hatte sich die goldelfenbeinerne Statue bis zu diesem Zeitpunkt in ihrem Tempel erhalten? War man in der Lage, ein derart fragiles Bildwerk zu demontieren und über eine weite Strecke zu transportieren? Hatte man überhaupt das Recht dazu? Vor allem aber: Wie vertrauenswürdig ist die schriftliche Überlieferung, die uns von der Überführung berichtet? Ziel dieser Untersuchung ist es, diesen Fragen nachzugehen und deren Beantwortung in einen größeren Kontext zu stellen, in dem die Bedeutung des Bildhauers Phidias in der ausgehenden Antike beleuchtet wird.

ANANEOSIS | Aktuelle Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte | Bd. 1

SPÄTANTIKE · FRÜHMITTELALTER · BYZANZ

