

Anja Klöckner

Von der Anschauung zur Anbetung – Götterbilder im antiken Griechenland

Bei der Beschäftigung mit Götterbildern stellen sich grundlegende Fragen bild- und religionswissenschaftlicher Art mit besonderer Schärfe. Eines der zentralen Probleme bei der Analyse von Bildern, also visuell fassbaren medialen Konstruktionen, besteht in dem Verhältnis des Artefakts zur abgebildeten Wirklichkeit und dem Stellenwert, den das Medium dabei selbst einnimmt. Ontologie und Phänomenologie der Bilder stehen gerade im Falle der Götterbilder in einem besonders spannungsreichen Verhältnis, geht es hier doch um eine imaginierte Wirklichkeit, die dem Bereich der Transzendenz angehört.

Die gesteignete Venus von Trier

Als Einstieg zeige ich ein Beispiel, das für die meisten Betrachter auch auf den zweiten Blick kaum noch als Götterbild zu identifizieren sein dürfte:¹ einen knapp einen Meter hohen Torso aus dem Rheinischen Landesmuseum in Trier (Abb. 1). Der komplette Oberkörper ist verloren, während der traurige Rest des Unterkörpers ringsum stark bestoßen ist und keine originale Oberfläche mehr zeigt. Ursprünglich war dieser Marmorklumpen die Statue einer schönen Frau – nicht irgendeiner Frau, sondern der Liebesgöttin Venus. Trotz des jämmerlichen Zustandes der Skulptur lässt sich ihr ursprüngliches Aussehen noch erschließen. Die Trierer Statue ist in der römischen Kaiserzeit gefertigt worden, geht aber auf einen Aphroditetypus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück, den so genannten Typus Capua (Abb. 2). Von diesem Typus sind mehrere Repliken erhalten. Er zeigt die Göttin halbbeckleidet. Ihr Mantel ist herabgerutscht und hat ihren ganzen Oberkörper entblößt. Den linken Spielbein fuß auf eine Erhöhung gesetzt, hielt die Göttin ursprünglich einen Schild, in dessen polierter Oberfläche sie sich spiegelte.



Abb. 1: Venusstatue. Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. G. 44 d

Die Trierer Skulptur findet im Jahre 1551 erstmals Erwähnung. Sie stand mehrere Jahrhunderte vermutlich in einer Nische neben dem Eingang oder auf dem Friedhof nördlich der Kirche. Bis heute ist St. Matthias eine wichtige Pilgerkirche, die das Grab des Apostels Matthias beherbergen soll. Auch die drei Bischöfe Eucharius, Valerius und Maternus, die der Legende nach von dem Apostel Petrus nach Trier ausgesandt worden waren, haben hier angeblich gewirkt. Das stark ramponierte Aussehen der Marmorstatue ist nicht nur den allgemeinen Zeitläufen geschuldet, sondern hat einen ganz konkreten Grund: sie wurde gefesselt und gesteignet. Wie berichtet wird, hatte „der greulich zugerichtete Rumpf einer marmornen Venus ... in Ketten



Abb. 2: Aphrodite von Capua, Neapel, NM 6017

aufgehängt, den Gläubigen Gelegenheit gegeben ... , ihren Abscheu vor dem Götzen durch Steinwürfe zu bestätigen“.² Die Venusstatue wurde von den Wallfahrern, die St. Matthias besuchten, also in ihr Pilgerritual eingebunden und selbst dann noch mit Steinen beworfen, als von der ursprünglichen Gestaltung der Plastik nichts mehr zu erkennen war. Erst im Jahre 1811, nach Auflösung des Klosters, machte man dem Treiben ein Ende und brachte die Skulptur ins Museum.

In dieser Steinigung einer Statue kommt der Wunsch zum Ausdruck, die Überlegenheit einer neuen gegenüber einer alten Religion augenfällig zu demonstrieren und performativ zu bestätigen. Zwei Sandsteintafeln, die um ca. 1500 n. Chr. zu beiden Seiten des Götterbildes angebracht worden waren, informieren uns

über die zeitgenössischen Vorstellungen hierzu.³ Auf den Tafeln (Abb. 2) sind ein deutscher und ein lateinischer Text zu lesen. Zunächst sei der deutsche Text angeführt:

„Wolt ihr wissen / was ich bin.
Ich bin gewest ein Abgottin.
Do S(ankt) Eucharius zu Trier quam
Ehr mich zuorbrach / mein Eher abnam /
Ich was geehret als ein Gott
Jetzt stan ich hie der Welt zuo spott“.

Der lateinische Text entspricht dem sinngemäß, weicht aber in den Formulierungen deutlich ab: „[Me pri]de(m) • treuiris p(ro)fa/[nis c]oluit / aris Sacrile/[gi] numinis iam trunc[us] spenor inanis / [prostr]ata spenor pis/[cator du]m legat error / [toll]itur • eucharium / [maternum] valeriu(m) tu(n) [c]“

Übersetzt bedeuten diese Zeilen:

„Zuerst verehrte mich Trier durch nichtheilige Altäre, nun Rumpf verruchter Gottheit werde ich als eitel verachtet. Hingeworfen werde ich verachtet; als nämlich der Fischer Eucharius, Maternus, Valerius sandte, wurde der Irrtum hinweggenommen“.⁴

Da die fortgesetzten Steinwürfe gegen die Statue auch die Schrifttafeln beschädigten, ersetzte man diese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch eine neue Platte mit leicht verändertem Text (Abb 3).⁵ Hier sind die lateinischen und die deutschen Zeilen jeweils auf der linken und der rechten Seiten der Platte eingemeißelt, während eine Reliefdarstellung die Mitte ziert. Zu sehen sind die drei erwähnten Bischöfe Eucharius, Valerius und Maternus. Zu Füßen des ersteren ist das zerbrochene, in Ketten gelegte Götterbild wiedergegeben und damit das erfolgreiche missionarische Wirken des Heiligen markiert. Die Inschrift formuliert die Überlegenheit der christlichen gegenüber der paganen Religion mit klaren Worten: deren Irrtümer sind nun erkannt, die heidnischen Götterbilder sind zerstört und entehrt, werden verachtet und verspottet.

Den Pilgern, die die Skulptur übrigens gar nicht für eine Darstellung der Venus, sondern Dianas hielten, ging es bei ihrem fortgesetzten Zerstörungswerk allerdings nicht nur darum, an diesem Objekt den Sieg des Christen- über das Heidentum zu manifestieren. Der triumphato-



Abb. 3: Inschrifttafel. Trier, St. Matthias

rische Anspruch gesellt sich zu einer tief sitzenden grundsätzlichen Ablehnung heidnischer Götterbilder, die sich bis in die Frühzeit des Christentums zurückverfolgen lässt und die in dem angesprochenen Spannungsverhältnis zwischen Ontologie und Phänomenologie von Götterbildern gründet. Exemplarisch für Vorbehalte gegen Götterbilder sei hier eine Passage aus dem „Octavius“ des Minucius Felix in Übersetzung angeführt. Der wohl aus Nordafrika stammende Autor lebte als Anwalt im 2./3. Jahrhundert n. Chr. in Rom. Nach seiner Konversion schrieb er einen Dialog zwischen Caecilius und dem Christen Octavius, der mit der Bekehrung des ersteren endet. In diesem Zusammenhang lässt der Autor seinen Protagonisten Octavius sagen:

„Wer zweifelt da noch, daß es nur ihre Bilder sind, die von der Menge angebetet und öffentlich verehrt werden? Dabei werden Sinn und Verstand der Unerfahrenen durch die künstlerische Feinheit getäuscht, durch den Glanz des Goldes geblendet, durch die Strahlen des Silbers und den Schein des Elfenbeins betört. Käme es jemandem in den Sinn zu bedenken, mit welchen Marterinstrumenten und mit welchen Werkzeugen jedes Götterbild hergestellt wird, er würde sich schämen, einen Stoff zu fürchten, den ein Handwerker erst mißhandelt hat, um einen Gott zustande zu bringen. Aber vielleicht ist das noch gar kein Gott: der Stein oder das Holz oder das Silber. Wann wird er also geboren? Sieh, wie er gegossen wird oder geschnitzt oder gemeißelt – aber noch ist das kein Gott! Sieh, jetzt wird er gelötet, zusammengesetzt, aufgestellt – aber noch immer ist das kein Gott! Sieh, nun wird er geschmückt, geweiht,

angebetet: jetzt endlich ist er ein Gott, da ein Mensch ihn so wollte und weihte. Wie richtig beurteilen die stummen Tiere aus ihrem natürlichen Instinkt heraus eure Götter! Mäuse, Schwalben und Geier wissen wohl, daß jene nichts spüren können. Sie treten sie mit Füßen, sie setzen sich auf sie; verjagtet ihr sie nicht, würden sie sogar im Munde eures Gottes ihr Nest bauen. Spinnen umweben sein Gesicht und lassen geradewegs von seinem Kopfe ihre Fäden hängen. Ihr müßt abwischen, säubern, reinigen. Sie, die ihr herstellt und schützt, sie fürchtet ihr auch [...]“.⁶

Hier werden die wichtigsten Punkte des kaiserzeitlichen Diskurses deutlich, die auch für die folgenden Jahrhunderte den christlichen Umgang mit paganen Götterbildern bestimmen sollten. Ein Fokus liegt dabei auf der Materialität der Bilder. Man wirft den Heiden vor, Bilder aus toter, von Menschenhand bearbeiteter Materie zu verehren, nicht den immateriellen Gott. Gleichzeitig wird jedoch auch der trügerische Charakter der Bilder hervorgehoben. Von Äußerlichkeiten geblendet, erkennen die Betrachter der Bilder diese nicht als bloße Artefakte; sie werden damit von der wahren Gotteserkenntnis abgelenkt. Dabei werden die Heiden sogar von den Tieren beschämt, denn diese, durch ihre Kreatürlichkeit anders als die Menschen gegenüber der verführerischen Kraft der Bilder immun, lassen sich nicht vom materiellen Schein blenden, sondern erkennen das machtlose, fühllose Sein der Götterbilder.

Dieses generelle Unbehagen gegenüber dem Bild wird in der christlichen Tradition allerdings noch weiter gesteigert. Einer weitverbreiteten Vorstellung zufolge waren pagane Götterbilder

nicht nur aus abstrakten theologischen Gründen und wegen ihres Täuschungspotentials abzulehnen, sondern stellten auch eine ganz konkrete Bedrohung dar, da sie von Dämonen bewohnt seien. Sie galten nicht nur als materielle Zeugen einer abzulehnenden Religion, sondern als Materie besonderer Art: de facto zwar nur aus von Menschenhand bearbeiteten Werkstoffen gefertigt, aber mit dieser Materialität inhärenten, übernatürlichen Kräften. Diese Kräfte sind keinesfalls göttlich, sie sind das genaue Gegenteil, nämlich teuflisch.

Auch die Trierer Pilger verfolgten mit der Steinigung der Venusstatue über die genannten Beweggründe hinaus noch ein weiteres Ziel: sie wollten das Götterbild im wahrsten Sinne des Wortes unschädlich zu machen. Den Legenden zufolge besaß die Statue eine zauberische Wirkung. So soll die Statue angeblich in einer Prophezeiung bereits die Ankunft des Eucharius in Trier vorhergesagt haben. Danach, so erzählt man sich, sei sie für immer verstummt. Man schrieb dem paganen Götterbild also die Fähigkeit des Sprechens und der Weissagung ebenso zu wie auch die Einsicht in die Überlegenheit der christlichen Religion, die dann dem dämonischen Treiben ein Ende setzen konnte. Wenn die Schrifttafel neben der Statue das Standbild in der Ich-Form sprechen lässt, ist dies in erster Linie ein Stilmittel der Inschrift, aber auch ein Reflex der Auffassung, heidnische Götterbilder besäßen potentiell ein gewisses Eigenleben.

Dieses Beispiel gibt uns natürlich keine Informationen über die religiöse Wirklichkeit der paganen Antike. Es gibt uns aber dennoch einen guten Einstieg in die Thematik, weil es die grundsätzlichen Probleme aufzeigt, die verschiedene Religionen, und beileibe nicht nur die christliche, mit der bildlichen Darstellung von Gottheiten im Allgemeinen und mit der Überlieferung antiker Götterbilder im Speziellen haben. Diese Ausgangslage beeinflusst bis heute die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der antiken Religion und mit ihren materiellen Zeugnissen.

In Kult und Ritual spielen Götterbilder, vor allem rundplastische, seit archaischer Zeit eine zentrale Rolle. Über ihren spezifischen medialen Charakter besteht allerdings bislang in der archäo-

logischen Forschung keine Einigkeit. Es wird intensiv diskutiert, ob das Götterbild als reiner Zeichenträger fungiert oder das Dargestellte repräsentiert, es im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert; ob also das Götterbild lediglich mit seiner Materialität identisch war oder ob das Bezeichnende und das Bezeichnete ineinander übergehen konnten. In unserem Zusammenhang kann ich diesen Fragenkomplex nur ansatzweise behandeln; ich werde mich dabei auf die griechische Kultur konzentrieren und einen Schwerpunkt auf die klassische Zeit legen.

Rituelle Pragmatik

Inschriften und literarische Texte liefern eine Fülle von Informationen über die kultische Versorgung von Götterbildern. Diese galten als Medium der Kommunikation mit den Gottheiten, standen aber auch selbst im Fokus des Rituals und waren Gegenstand der Verehrung. Das Ritual ist nach den Regeln sozialer Interaktion zwischen kommunikationsfähigen und -bereiten Akteuren gestaltet. Es folgt dabei der Maxime des „als ob“: Götterbilder werden behandelt, als ob sie keine leblosen Objekte wären, sondern für Sinneseindrücke empfänglich. Ähnliche Pragmatiken kennt man auch aus anderen Epochen und Kulturen, wobei hier die Bilder symbolisch für die Dargestellten stehen. In der Antike werden die Bilder jedoch eher wie ein personalisiertes Gegenüber behandelt. Man ging anscheinend nicht nur von einer Stellvertreterfunktion der Bilder im übertragenen, sondern im ganz konkreten Sinne aus. Vermutlich imaginierte man sich die Bilder in einem gewissen Grade als lebendig. So schrieb man ihnen nicht nur passive Sensibilität zu, sondern auch die Fähigkeit aktiver Äußerung bis hin zur Artikulation. Nicht alle einschlägigen Stellen sind eindeutig, vieles wird im übertragenen Sinne zu verstehen sein. Aber auch wenn man gegenüber einer allzu schnellen Gleichsetzung von performativer Pragmatik und Identitätsvorstellungen von Gottheit und Bild Vorsicht walten lässt, deutet doch vieles darauf hin, dass Statuen zumindest potentiell und temporär einen Anteil am Göttlichen besitzen konnten.

Das laute Gebet gegenüber einer Statue, wie es in der Antike üblich war, richtete sich an ein hörendes Gegenüber – und zwar nicht an ein irgendwo in himmlischen Sphären befindliches Gegenüber, sondern an ein körperlich anwesendes Gegenüber. Vielfach bezeugt ist der Wunsch, dem Götterbild etwas ins Ohr zu flüstern. Durch Berührung kann dieser Kontakt noch verstärkt werden.

Blickkontakte spielten ebenfalls eine wichtige Rolle. Den Heiligtumsbesuchern war es ein großes Anliegen, die Götterbilder anzuschauen, aber anscheinend stellte man sich vor, dass dies auch ein wechselseitiger Vorgang sein konnte. So warnt die Titelfigur in der Tragödie *Andromache* des Euripides ihre Gegnerin davor, in Anwesenheit des Götterbildes der Thetis Drohungen auszustößen: „Siehst Du das Bild der Thetis zu dir hinblicken?“⁷ Als ein *Topos* gilt ferner, dass Götterbilder den Blick abwenden oder die Augen schließen, wenn in ihrer Umgebung ein Frevel geschieht.

Konsequenterweise öffnete man beim Schlachtopfer, das unter freiem Himmel am Altar stattfand, die Türen der Tempel. Damit konnten die Kultteilnehmer die Götterbilder sehen. Hierzu kam jedoch, dass auf diese Weise auch die Götterbilder das Geschehen besser verfolgen konnten. In einigen Fällen legte man den Statuen sogar das blutige Opferfleisch direkt auf Hände oder Knie, als ob sie es direkt in Empfang nähmen. Kleine, transportable Götterbilder holte man zu wichtigen Anlässen aus den Tempeln und beteiligte sie direkt am Geschehen. So wurde etwa das Bild des Dionysos bei dem athenischen Kultfest der Großen Dionysien zu den dramatischen Aufführungen mitgenommen. Die aufwendigen Wasch- und Reinigungsrituale, die zum Teil mit großen Prozessionen verbunden waren, gingen über reine Schutzmaßnahmen zur Bestandserhaltung wie Abfegen und Einölen weit hinaus. Ähnliches gilt für die gerade für weibliche Gottheiten wie Athena Polias in Athen, Hera von Olympia und Artemis von Brauron häufig bezeugten kultischen Einkleidungen. Während die Götterbilder auf diese Weise ver- und umsorgt wurden, während also die kultische Normalität zeitweise aufgehoben war, sah man den Schutz

der Gottheit für ihre Polis nicht mehr in vollem Umfang gewährleistet. So galt etwa die Zeit der Plynterien in Athen als unheilbringend. Bei diesem Fest wurde eine altehrwürdige Athena-Statue von ihrem Sockel geholt, gewaschen und mit neuen Kleidern ausgestattet. Es galt als unverzichtbar für das Wohlergehen der Stadt, dass das Götterbild ordnungsgemäß aufgestellt war. Jede temporäre Abwesenheit oder Entfunktionalisierung der Statue konnte zu einer Krise führen. War das Götterbild nicht mehr präsent, fürchtete man anscheinend, unter Umständen auch die von ihr repräsentierte Gottheit nicht mehr erreichen zu können. Der Wunsch, den Götterbildern Pflege und Fürsorge zukommen zu lassen, sowie die Furcht, die durch das Bild medialisierte rituelle Kommunikationsmöglichkeit zu unterbrechen, stehen dabei in Spannung zueinander.

Antike Literatur und die Vorstellung belebter Statuen

Sucht man nach schriftlichen Zeugnissen darüber, inwieweit mit den Bildern personale Vorstellungen von der jeweiligen Gottheit verbunden wurden, stößt man gleich zu Beginn auf Interpretationsprobleme. So ist etwa die sprachliche Gleichsetzung von Göttername und Götterbild, also die Bezeichnung der Repräsentation einer Gottheit mit dem Namen des oder der Dargestellten, durchaus üblich. Schwierig zu klären ist jedoch, ob damit auch gedanklich Gottheit und Bild gleichgesetzt werden oder ob es sich um eine reine sprachliche Konvention handelt. Der früheste Beleg in diesem Zusammenhang, eine Passage aus dem sechsten Buch der *Ilias*, stammt aus der Entstehungszeit der griechischen Literatur im späten 8. Jahrhundert v. Chr. Die Szene spielt während der Belagerung von Troja durch die Griechen. Die Königin der bedrängten Stadt unternimmt zusammen mit den Frauen ihres Gefolges einen Bittgang in den Tempel der Stadtgöttin Athena, um deren göttlichen Schutz zu erbeten:

„Als sie nun auf der Burg den Tempel der Athena erreichten, öffnete ihnen die Tür die anmutsvolle Theano ..., die die Troer zur Priesterin Pallas Athenes gemacht hatten. Alle erhö-

ben die Hände jammernd zur Athena. Aber die anmutsvolle Theano nahm das Gewand und legte es der schönengelockten Athena auf die Knie. Dann betete sie zur Tochter des allmächtigen Zeus und gelobte: ‚Herrin Pallas Athena, Stadtschirmerin, edelste Göttin!‘ ... Athena aber nickte Verneinung“.⁸

Erzählt wird also, wie Trojanerinnen vor der Statue Athenas zu der Göttin beten. Sprachlich wird jedoch zwischen beiden kein Unterschied gemacht. Auch wenn es darum geht, auf dem Götterbild das Weihgeschenk abzulegen, artikuliert der Text dies nicht explizit, sondern spricht davon, die Priesterin habe die Gabe auf die Knie Athenas gelegt. Gesteigert wird diese Überblendung von Bezeichnendem und Bezeichnetem dann bei der dritten Erwähnung der Göttin in dieser Passage. Athena reagiert auf das Flehen der Frauen, indem sie ihre Ablehnung kundtut. Sie nickt Verneinung, womit das ablehnende Zurückziehen des Kopfes gemeint ist, das heute noch zum gestischen Repertoire im Mittelmeerraum gehört. Diese Stelle wird häufig als Beleg für eine gedankliche Gleichsetzung von Gottheiten und ihren Bildern herangezogen, allerdings könnte es sich auch um dichterische Konvention handeln. Die Bezeichnung eines Bildes mit dem Namen der dargestellten Gottheit ließe sich durchaus auch im übertragenen Sinne verstehen.

Auf den ersten Blick ganz eindeutig ist dagegen eine Äußerung, die Platon in seinen „Gesetzen“ macht; einem Werk, an dem er bis zu seinem Tod im Jahre 348/7 v. Chr. gearbeitet hatte:

„Manche Götter verehren wir nämlich, indem wir sie mit eigenen Augen deutlich sehen, von anderen dagegen verehren wir Abbilder, indem wir ihnen Statuen errichten; und wir glauben, wenn wir diese Götter, obwohl sie unbeseelt sind, verehren, so würden uns jene beseelten Götter deshalb reichlich Wohlwollen und Huld schenken“.⁹

Die Stelle gilt als einer der wichtigsten Belege dafür, dass eine Gleichsetzung von Statue und Gottheit im klassischen Griechenland nicht erfolgt sei. Allerdings ist ein Philosoph wie Platon sicher nicht repräsentativ für die breite Mehrheit seiner Zeitgenossen. Außerdem ist auch der theoretische Hintergrund des Autors zu berücksich-

tigen, der prinzipiell skeptisch gegenüber der äußeren Erscheinung eingestellt ist und das Ideale gegenüber dem Materiellen präferiert. Keinesfalls lässt sich mit Verweis auf diese Stelle ein Hinweis auf ein Mehrschichten- bzw. Mehrphasenmodell griechischer Religion ableiten, wie dies immer wieder erfolgt. So wurde sowohl eine Entwicklung von einer naiven Haltung in der Frühzeit hin zu einem aufgeklärten Rationalismus wie auch eine unreflektierte Volksfrömmigkeit im Gegensatz zum kritischen Bewusstsein der Gebildeten postuliert. Stellt man jedoch die Passage bei Platon in den Kontext anderer literarischer Zeugnisse der Zeit, so zeigt sich, dass Statuen immer wieder in einer Weise behandelt bzw. wahrgenommen werden, als sei ihr ontologischer Status zumindest ambivalent.

Dabei bringt die Frage, auf welche Art und Weise man sich die göttliche Präsenz in einem Bild vorzustellen habe, durchaus logische Probleme mit sich. So lässt die Vorstellung, Statuen könnten als eine Art permanenter Container göttlicher Präsenz gedient haben, z. B. die Frage offen, wie die Multiplizität der Bilder einer Gottheit zu erklären ist oder auch mythologische Traditionen, wonach Gottheiten aus bestimmten Anlässen oder zu bestimmten Zeiten des Jahres gar nicht in ihrem Heiligtum anwesend waren. Das überzeugendste Modell hat in diesem Zusammenhang bislang Tanja Scheer entwickelt. Sie geht davon aus, dass Götterbilder als „Hedos“ dienen konnten. Ein solches „Hedos“ meint wörtlich „Sitz“; gemeint ist damit, dass ein Artefakt als temporärer Körper der Gottheit fungieren kann. Dies hat nichts mit Magie zu tun, denn die Gottheit lässt sich in ihr Bild durch keine menschliche Aktivität herbeiwünschen. Man kann sie durch Gebet, Ritual und Opfergaben nur herbeirufen; ob sie diesen Ruf dann erhört und in ihr Bild einfährt, ist allein göttlicher Wille. Dieser Wille kann zwar dadurch positiv beeinflusst werden, dass der angebotene Sitz besonders ehrwürdig oder schön gestaltet ist, aber ein zauberischer Zwang existiert dabei nicht. Rituelle Kommunikation bedarf dabei nicht unbedingt der Anwesenheit der Gottheit in ihrer Statue, eine solche Präsenz gilt aber als besonders deutliches Zeichen göttlicher Anteilnahme.

Ebenso wie Tanja Scheer ihr Modell des Götterbildes als Hedos auf die Analyse von Schriftquellen stützt, so ist auch die Auseinandersetzung mit diesem Modell und mit dem Thema insgesamt bislang vor allem textorientiert erfolgt. Die Bilder selbst, als eigentlicher Gegenstand der Fragestellung, fanden dagegen paradoxerweise kaum Berücksichtigung.

Ein Grund hierfür besteht darin, dass zahlreiche, und gerade die berühmtesten, antiken Götterbilder nicht oder nur in mehrfach gebrochenen Überlieferungen erhalten sind. Viele Informationen über diese Werke sind deswegen wiederum nur aus literarischen Zeugnissen zu gewinnen. Exemplarisch vorstellen möchte ich in diesem Zusammenhang drei Götterbilder, die in der Antike weithin bekannt waren: die knidische Aphrodite, ein Werk des Praxiteles, sowie die Athena Parthenos und den als Weltwunder geltenden Zeus von Olympia, beide gefertigt von Phidias. Die Gründe für ihre Bekanntheit lagen nicht nur in ihrer künstlerischen Qualität, sondern vor allem darin, dass sie jeweils als besonders authentische Repräsentationen der jeweiligen Gottheit galten. Dies kommt nicht nur in ihrer breiten Rezeption in verschiedenen antiken Medien zum Ausdruck, sondern auch in etlichen Anekdoten. So soll Zeus dem Schöpfer der olympischen Statue durch einen Blitz sein Wohlgefallen an dem Werk kundgetan haben.¹⁰ Wenn in einem Epigramm berichtet wird, dass Aphrodite es gar nicht habe fassen können, wie gut Praxiteles sie mit der Statue getroffen habe,¹¹ steckt dahinter die gleiche gedankliche Konstruktion: die Gottheit selbst beglaubigt ihr Bild.

Die beiden phidiasischen Schöpfungen, die Statuen der Athena Parthenos und des Zeus von Olympia, besaßen kolossale Formate, sie maßen jeweils rund 12 m in der Höhe. Die sichtbaren Teile waren aus Gold und Elfenbein gefertigt, wobei man ersteres für die bekleideten und letzteres für die nackten Körperpartien verwendete. Die wertvollen Bilder visualisieren damit die gängigen zeitgenössischen Vorstellungen von göttlicher Epiphanie, bei denen die Gottheiten stets groß, schön und strahlend erscheinen.

Wie andere Werke aus kostbaren Materialien sind die beiden Götterbilder aus Athen und Olympia nicht erhalten; Edelmetall und andere

Preziosen wurden in späteren, unsicheren Zeiten häufig umfunktioniert. Beide Statuen lassen sich allerdings recht genau rekonstruieren, da verkleinerte Nachbildungen und detaillierte Beschreibungen erhalten sind.

An der zwischen 447 und 438 entstandenen Athenastatue lässt sich beispielhaft aufzeigen, wie die Materialität der Götterbilder thematisiert und problematisiert wurde und bis heute wird. Das monumentale Goldelfenbeinbild ersetzte nicht das ehrwürdige Xoanon der Athena Polias, eine kleine, altertümliche Statue der Stadtgöttin aus Olivenholz, die weiterhin im Fokus des Kultes stand. Sie ergänzte das Xoanon aber um ein weiteres Götterbild, das den Besuchern der Akropolis als visuell fassbare und körperhaft existente Anschauung der Heiligtumsinhaberin diente. Die rituelle Bedeutung eines Götterbildes wird durch Alter oder wenig wertvolles Material nicht geschmälert, aber die Unterschiede in der äußerlichen Erscheinung beider Werke werden selbst in dieser dürren Beschreibung überdeutlich; für die Heiligtumsbesucher muss die Diskrepanz besonders augenfällig gewesen sein.

In der Statue der Athena Parthenos war ein gewaltiges Kapital akkumuliert. Die Goldplatten hatten ein Gewicht von 44 Talenten, was rund 1150 kg entspricht. Die Platten waren abnehmbar und konnten nachgewogen werden.¹² Da man hier eine beträchtliche Menge öffentlicher Gelder verarbeitet hatte, waren solche Kontrollmöglichkeiten erforderlich. Durch die Verwendung des Goldes als Statuenschmuck war das Edelmetall aber anscheinend, zumindest theoretisch, nicht für immer außerhalb menschlicher Nutzung gestellt. So soll Perikles, damals der führende Politiker Athens, als letztes Mittel bei einer äußersten Bedrohung der Polis den Zugriff auf dieses Gold ins Gespräch gebracht haben. Diese – nie in die Tat umgesetzte – Option wirkt auf etliche moderne Interpreten sehr rationalistisch und dient ihnen deswegen als Argument dafür, dass das Götterbild keine religiöse Bedeutung besessen habe, sondern lediglich der in eine überwältigende Form gebrachte Staatschatz sei. Der Wert dieses Götterbildes erschöpfe sich in reiner Materialität; ihm fehle jede Spur von Transzendenz, sondern sei „nichts



Abb. 4: Attisch rotfigurige Schale des Curtius-Malers, Berlin, Staatliche Museen F 2525

anderes als ein gewaltiges Wertdepot in Göttergestalt".¹³ Dies verkennt jedoch die hohe Bedeutung, die Götterbilder nicht nur in Mythos und Ritual, sondern auch ganz konkret für das Wohlergehen der Polis besaßen. Ehe die Stadt unterging, würde als ultima ratio auch die Gottheit ihren Beitrag zur Rettung leisten.

Die zahlreichen Berichte über die monumentale Sitzstatue des Zeus aus Olympia, die von Phidias wohl nach 437 v. Chr. angefertigt wurde, zeigen einen anderen Aspekt antiker Diskurse über Götterbilder auf. Dieses Bild galt nicht nur als das schönste und das dem Zeus liebste Standbild auf der ganzen Erde,¹⁴ es muss auf seine Betrachter besonders lebens-echt gewirkt haben. So schreibt Livius, der Anblick der Statue habe den Feldherrn Aemilius Paullus innerlich so bewegt, als hätte er den Gott selbst vor sich gesehen.¹⁵ Auch die Fähigkeit zur Willensäußerung wurde der Statue zugeschrieben. Angeblich wollte Caligula die Statue nach Rom abtransportieren, um sie auf dem Palatin aufstellen zu lassen. Darauf soll die

Zeusstatue dröhnend gelacht und die für die geplante Demontage aufgestellten Gerüste zum Einsturz gebracht haben.¹⁶

Wie weit die Vorstellung der Lebens-echtheit von Götterbildern gehen konnte, zeigen besonders deutlich die Geschichten, die sich um die Aphrodite von Knidos ranken. Der Bildhauer Praxiteles hatte diese Skulptur 340 v. Chr. geschaffen, als erstes und gleichzeitig Maßstäbe setzendes großplastisches Bild einer nackten Frau und Göttin. Das Original der einstmals hochberühmten Skulptur ist verloren, aber zahlreiche Kopien und Nachbilden vermitteln noch einen Eindruck von ihrem ursprünglichen Aussehen.

Das Götterbild wurde nicht nur wegen seiner großen Schönheit gerühmt, sondern vor allem wegen seiner auf dieser Schönheit beruhenden Wirkung. Die Statue erzeugte bei ihren Betrachtern genau das, wofür die Göttin Aphrodite steht: erotisches Verlangen. Allein der Blick auf ihr Bild ließ ihre Macht erfahrbar werden. Diese Macht erstreckte sich übrigens sowohl auf hetero- als auch auf homosexuelle Erotik. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die anekdotische Überlieferung zu der Statue, die ihren Reiz auf Betrachter unterschiedlicher sexueller Orientierung thematisiert: während die Vorderansicht des Götterbildes den Frauenliebhaber Charikles verückt, zeigt sich sein homosexueller Freund Kallikratidas fasziniert von der Rückseite der Statue mit ihrer perfekt modellierten Gesäßpartie.¹⁷ Überwältigt von Eindrücken dieser Art sollen die Heiligtumsbesucher immer wieder körperlichen Kontakt mit dem Bild gesucht haben. Es wird von Küssen und mehr berichtet. Ein Jüngling hatte sich dermaßen in das Verlangen nach der Statue gesteigert, dass

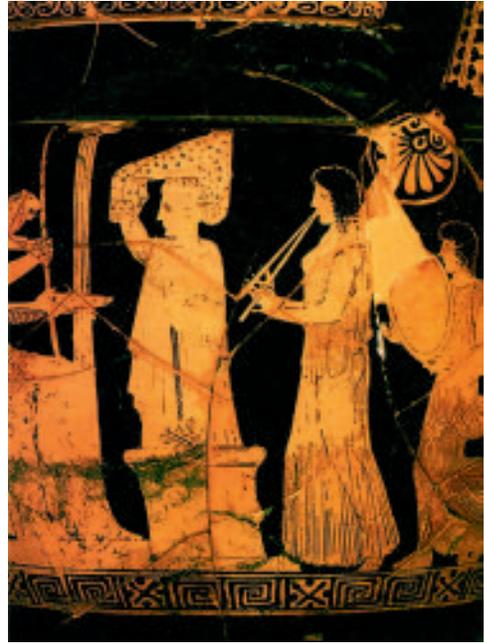
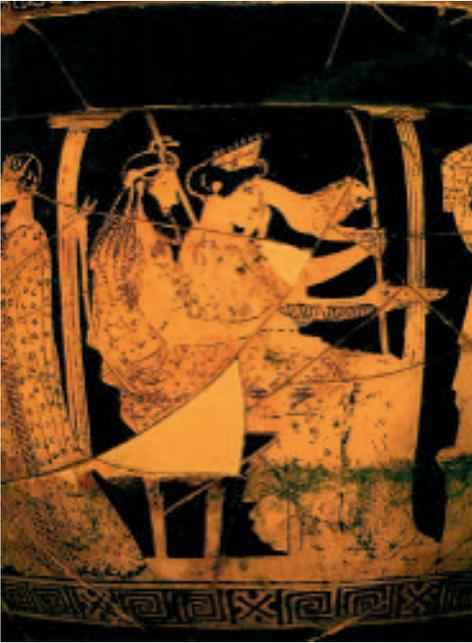


Abb. 5: Attisch rotfiguriger Volutenkrater der Polygnotgruppe, Ferrara, NM 2897

er sich nachts im Heiligtum einschließen ließ und sich an dem Bild befriedigte. In der antiken Überlieferung ist übrigens viel konkreter von einer Vereinigung mit dem Marmor die Rede – als ob der Stein ein lebender Körper sei. Ein Fleck auf der Oberfläche des Schenkels zeugte von dieser Tat, die nach antiker Vorstellung eine ungeheuerliche Transgression darstellte. In der anekdotischen Überlieferung kommt dies darin zum Ausdruck, dass der Täter dem Wahnsinn verfiel und daraufhin Selbstmord beging.¹⁸ Solche Anekdoten gehören zum Bestand antiker Mimesislegenden, die die täuschende, lebensechte Wirkung naturnachahmender Kunstwerke zum Thema haben. Sie sind deswegen zwar einschlägig für unser Thema, lassen aber letztendlich die Frage nach der möglichen Realpräsenz der Gottheit in ihrem Bild unentschieden.

Visuelle Strategien der Evidenzerzeugung

Zum Abschluss möchte ich den Fokus deswegen auf Bilder richten, die nicht anhand über

sie berichtender Texte interpretiert werden sollen, sondern die aus sich selbst heraus Informationen über ihren Abbild- und Repräsentationscharakter vermitteln können. Um zu klären, inwieweit Bilder als Medium der Evidenzerzeugung fungieren und welche Strategien sie dabei verwenden, sollen im Folgenden ausschließlich Beispiele herangezogen werden, die nicht nur Götterbilder als solche zeigen, sondern in Handlungszusammenhänge eingebettete Statuen.

Die Voraussetzungen hierfür sind ab dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. geschaffen, als in der spätarachaischen Vasenmalerei das Piktogramm „Statue“ eingeführt wurde. Damit konnten die Maler klar zwischen der Darstellung einer Gottheit in persona und einem Götterbild unterscheiden. Letztere werden häufig durch einen altertümlichen Typus charakterisiert, durch eine starre, leblose Haltung, durch die Anbringung auf Basen und Pfeilern, durch die Rahmung mit architektonischen, einen Kultbau andeutenden Elementen oder durch eine Farbgebung, die auf Marmor oder Edelmetall anspielt.



Abb. 6: Attisch rotfigurige Schale des Erzgießerei-Malers, Tarquinia RC 5291

Rituelle Pragmatiken in der oben beschriebenen Art sind recht häufig dargestellt, wie etwa auf einer zwischen 470–460 v. Chr. entstandenen Schale des Curtius-Malers, auf dem eine Frau ein Bild des Hermes umarmt (Abb. 4).¹⁹ Die Versorgung von Götterbildern mit frischem Opferfleisch, das man auf die Hände oder Knie der Statuen legte, zeigt ein Kelchkrater in Ferrara aus dem frühen 4. Jahrhundert v. Chr.²⁰

Die Szene spielt in einem Heiligtum, im mythologischen Zusammenhang der Iphigenie in Tauris. In einer kleinen Architektur steht hinter einem Opfertisch ein Artemiskultbild, das die rechte Hand mit einem nicht näher zu bestimmenden Gegenstand nach vorn streckt. Offensichtlich handelt es sich hierbei um eine Gabe, die dem Bild im Rahmen des Kultes dargebracht wurde. Dieser rituelle Kontext wird durch die Darstellung der Artemispriesterin

Iphigenie und einer Frau mit Opferkorb und Spendeschale zu beiden Seiten des Götterbildes deutlich. Bei beiden Beispielen ist das Götterbild in seinem Objektcharakter deutlich gekennzeichnet. Gezeigt werden jeweils Ritualelemente, die, in der oben beschriebenen Weise, die Skulpturen so behandeln, als ob sie lebendige Gegenüber wären.

Für unsere Fragestellung ergiebiger sind jedoch andere Zeugnisse, bei denen dieses „als ob“ zum prägenden Darstellungsmittel wird. Bei einer ganzen Reihe von Beispielen werden ikonographische Charakteristika von Götterbildern und „lebenden“ Gottheiten miteinander vermischt. Dies hat in der Fachwelt zum Teil heftige Diskussionen darüber ausgelöst, ob diese Darstellungen nun die Gottheiten in persona oder als Statue meinen. Meines Erachtens liegt gerade in der Ambivalenz dieser Bilder eine wesentliche Aussage. Verschiedene Wirklichkeits-



Abb. 7: Attisch rotfiguriger Kolonettenkrater des Obstgarten-Malers, Neapel, NM H 3369

ebenen werden hier überblendet, wodurch das Bezeichnende und das Bezeichnete absichtsvoll zur Koaleszenz gebracht werden.

An einem nach der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstandenen Volutenkrater in Ferrara lässt sich dies gut veranschaulichen (Abb. 5).²¹

Er zeigt ein thronendes Götterpaar in einem Tempel, dem sich eine Prozession mit musizierenden und tanzenden Teilnehmern nähert. So lebendig und bewegt sich die Menschen den Gottheiten nähern, so starr und hieratisch sind diese wiedergegeben. Insofern entspricht ihre Charakterisierung der von Götterbildern. Aber sie sind nicht vollkommen leblos, sondern sie agieren. Von den Schalen in ihren Händen tropft – auf den publizierten Abbildungen leider fast gar nicht zu erkennen – weiße Flüssigkeit auf den Altar. Die Gottheiten treten hier nicht nur als Empfänger, sondern trotz ihrer statuenhaften Erscheinung auch als Akteure in Erscheinung; sie vollziehen selbst das ihnen zukommende Spenderitual.

Sind bei diesem Beispiel die Götterbilder und die menschlichen Prozessionsteilnehmer zwar in einem Bild vereint, aber ohne Interaktion

dargestellt, so finden sich auch Belege für eine direkte Bezugnahme. Auf einer rotfigurigen Schale in der Art des Erzgießereimalers aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. flieht Helena vor Menelaos in ein Heiligtum der Aphrodite (Abb. 6).

Hinter dem Altar ist in einer als Abkürzung für Tempel zu lesenden Architekturdarstellung eine thronende Gestalt wiedergegeben; gemeint ist natürlich die Herrin des Kultstätte. Ambivalent bleibt aber auch hier wieder der Status dieser Darstellung. Der Kultbau bildet zwar das typische setting für die Aufstellung eines Götterbildes, doch die fragliche Figur verhält sich signifikant anders, als dies für eine Statue typisch wäre.²² Sie vollzieht mit ihrer rechten Hand eine Geste des Erschreckens, reagiert also auf die Angst ihres Schützlings. Gezeigt wird damit, dass Aphrodite im Moment höchster Bedrängnis für Helena präsent ist; und zwar genau an der Stelle, an der die Flüchtende – und der Betrachter – aufgrund kultureller Prägung eigentlich ein Götterbild erwartet. Vor diesem Hintergrund ist es müßig, darüber zu spekulieren, was die Darstellung eigentlich „meint“ – sie

markiert es gerade durch ihr Changieren zwischen beiden Ebenen eindeutig.

Während die göttliche Präsenz im Bild mit Hilfe der geschilderten Ambivalenzen visualisiert werden kann, veranschaulicht man die Wirkungen dieser Präsenz auf die an der Kultstätte anwesenden Menschen mitunter recht explizit. So strebt etwa auf einem Kolonettenkrater aus den Jahren um 470/60 v. Chr. eine Opferprozession einem Kultmal des Hermes entgegen (Abb. 7).²³

Eine Frau aus der Adorantengruppe vollzieht nicht nur eine Gebetsgeste, sie wendet den Kopf auch frontal aus dem Bild heraus. In der zeitgenössischen Ikonographie wird dadurch ein dezidiert emotionaler Zustand angedeutet. Offensichtlich ist die Frau von etwas Besonderem ergriffen, in diesem Fall möglicherweise von der göttlichen Gegenwart des Hermes in seinem Bild.

Anhand dieser Beispiele sollte angedeutet werden, mit welcher facettenreichem Instrumentarium Bilder Aussagen über Bilder treffen können. Die zeitweise Realpräsenz von Gottheiten in ihren Statuen wurde in der materiellen Überlieferung klassischer Zeit in vielfältiger Weise thematisiert. Bilder verkörperten Gottheiten, besaßen darüber hinaus aber auch die Option, zu deren temporären Körpern zu werden. Gerade die Diskurse in den visuellen Medien lassen durchscheinen, dass ein Bild ein Gott sein konnte, wenn der Gott es so wollte.

Anmerkungen:

- ¹ Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. G. 44 d: Trier – Kaiserresidenz und Bischofssitz (1984) 203 Nr. 91 a; W. Binsfeld – K. Goethert-Polaschek – L. Schwinden, Katalog der römischen Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier, 1. Götter- und Weihedenkmäler (1988) 165 Kat. Nr. 333 Taf. 80; N. Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance* (1996) 41 Abb. 10.
- ² F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* (1922) 38.
- ³ R. Fuchs, *Die Inschriften der Stadt Trier I. Die deutschen Inschriften 70* (2006) 655–658 zu Kat. Nr. 350.
- ⁴ Übersetzung nach Fuchs a. O. 656.
- ⁵ W. Binsfeld, *Zur Inschrifttafel bei der Venus von St. Matthias in Trier*, in: *Festschrift für Heinz Heinen. Trierer Zeitschrift 69/70, 2006/2007*, 297–298. Die Inschrift wird in dem noch nicht erschienenen zweiten Band der Trierer Inschriften von R. Fuchs unter Nr. 565 publiziert.

- ⁶ Minucius Felix, *Octavius* 24, 5–10. Übersetzung nach B. Kytzler, M. Minucius Felix. *Lateinisch/Deutsch* (1993) 79–81.
- ⁷ Euripides, *Andromache* 246. Übersetzung nach Scheer (s. Bibliographie) 68.
- ⁸ Homer, *Ilias* 6, 297 ff. Übersetzung nach Scheer (s. Bibliographie) 47.
- ⁹ Plato, *Gesetze* 931. Übersetzung nach K. Schöpsdau in: G. Eigler (Hrsg.), *Platon. Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch. Bd. 8/2* (1990) 403–405.
- ¹⁰ Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 5, 11, 9.
- ¹¹ *Anthologia Planudea* 162.
- ¹² Diogenes Laertios 2, 116; Plutarch, *Perikles* 31, 2–3; Thukydides 2, 13, 5. Die entsprechenden Passagen sind zusammengestellt und übersetzt bei Nick (s. Bibliographie) 214 Test. 19. 227 Test. 81. 230 Test. 95.
- ¹³ L. Schneider – Chr. Höcker, *Die Akropolis von Athen. Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel* (1990) 184.
- ¹⁴ Dion von Prusa, *Olympische Rede* 25.
- ¹⁵ Livius 45, 28, 5.
- ¹⁶ Sueton, *Caligula* 57, 1.
- ¹⁷ Pseudo-Lukian, *Amores* 13–14.
- ¹⁸ Pseudo-Lukian, *Amores* 15–16.
- ¹⁹ Berlin, Staatliche Museen F 2525: Nick (s. Bibliographie) 71 Taf. 14, 1.
- ²⁰ Kelchkrater des Iphigeniea-Malers, Ferrara, Museo Archaeologico Nazionale Inv. Nr. 3032 (T 1145): ebenda 53. 55. 64 Taf. 8, 5. 5a (Detail).
- ²¹ Volutenkrater der Polygnotgruppe, Ferrara, NM 2897: ebenda 57–60 Taf. 9, 5.
- ²² Schale des Erzgießerei-Malers, Tarquinia RC 5291: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II* (1984) 140 Nr. 1470* s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
- ²³ Kolonettenkrater des Obstgarten-Malers, Neapel, NM H 3369: Nick (s. Bibliographie) Taf. 14, 2.

Bibliographie:

- Bettinetti S.: *La statua di culto nella pratica rituale greca* (2001).
- Bremmer, J. N.: *The Agency of Greek and Roman Statues: From Homer to Constantine*, *Opuscula, Annual of the Swedish Institute at Athens and Rome* 4, 2012, im Druck.
- Eich, P.: *Gottesbild und Wahrnehmung. Studien zu Ambivalenzen früher griechischer Götterdarstellungen (ca. 800 v. Chr.–ca. 400 v. Chr.)* (2011).
- Gordon, R.: *The Real and the Imaginary: Production and Religion of the Graeco-Roman World*, *Art History* 2,1 (1979) 5–34, v.a. 7 ff; wiederabgedruckt in: ders., *Image and Value in the Graeco-Roman World. Studies in Mithraism and religious art* (1996).
- Graf, F.: *Der Eigensinn der Götterbilder in antiken religiösen Diskursen*, in: G. Boehm (Hrsg.), *Homo Pictor. Colloquium Rauricum*, Bd. 7 (2001) 227–243.
- Gladigow, B.: *Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion. Visible Religion* 4–5 (1985–86) 114–33.
- Ders.: *Epiphany, Statuette, Kultbild. Griechische Gottesvorstellungen im Wechsel von Kontext und Medium. – In: Genres in visual representations. Proceedings of a conference held in 1986 by invitation of the Werner-Reimers-Stiftung in Bad Homburg* (1990) 98–112.

Hölscher, F.: Gods and statues – An approach to archais-
tic images in the fifth century BCE, in: I. Mylonopoulos
(Hrsg.), *Divine images and human imaginations in ancient
Greece and Rome* (2010) 105–120.
Nick, G.: Die Athena Parthenos. Studien zum grie-
chischen Kultbild und seiner Rezeption, 19. Beiheft
Athenische Mitteilungen (2002).
Oenbrink, W.: Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Göt-
terstatuen und Kultbildern auf Vasen. Diss. Münster
1991 (1997).
Platt, V.: *Facing the Gods. Epiphany and Representation
in Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (2011).
Rüpke, J.: Der Gott und seine Statue (Prop. 4,2). Kollektive
und individuelle Repräsentationsstrategien antiker
Religionen. *Gymnasium* 116 (2009) 121–134.
Scheer, T.: Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur
Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik
(2000).
Steiner, D. T.: *Images in Mind. Statues in Archaic and
Classical Greek Literature and Thought* (2001).
Thesaurus cultus et rituum antiquorum II (2004) 419–
507 s.v. Rites et activités relatifs aux images de culte
(auct. var.).

Bildnachweis:

Abb. 1: Nach: W. Binsfeld – K. Goethert-Polaschek – L.
Schwinden, *Katalog der römischen Steindenkmäler des
Rheinischen Landesmuseums Trier*, 1. Götter- und Wei-
hedenkmäler (1988) Taf. 80.
Abb. 2: Nach: H. Knell, *Die Aphrodite von Capua und ih-
re Repliken*, *Antike Plastik* 22 (1993) Taf. 43, 1.
Abb. 3: Nach: W. Binsfeld, *Trierer Zeitschrift* 69/70,
2006/2007, 298 Abb. 2.
Abb. 4: Nach: G. Nick, *Die Athena Parthenos. Studien
zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, 19. Bei-
heft *Athenische Mitteilungen* (2002) Taf. 14, 1.
Abb. 5: Nach: C. Bérard – J.P. Vernant u. a., *Die Bilderwelt
der Griechen. Schlüssel zu einer »fremden« Kultur*
(1984) 28 Abb. 21 a.
Abb. 6: Nach: *Lexicon Iconographicum Mythologiae
Classicae II 2* (1984) Taf. 143 Nr. 1470 s. v. Aphrodite (A.
Delivorrias).
Abb. 7: Nach: *Lexicon Iconographicum Mythologiae
Classicae V 2* (1990) Taf. 207 Nr. 100 s. v. Hermes (G. Sie-
bert).

Kontakt:

Prof. Dr. Anja Klöckner
Institut für Altertumswissenschaften
der Justus-Liebig-Universität Gießen
Klassische Archäologie/Antikensammlung
Otto-Behaghel-Straße 10D
D-35394 Gießen
Telefon: 0641/99-28050
oder -28051 (Sekretariat)
E-Mail:
anja.kloeckner@archaeologie.uni-giessen.de