

Jessica Schrader

Gespräche mit Göttern

Die poetologische Funktion
kommunikativer Kultbilder
bei Horaz, Tibull und Propertius

Alte Geschichte

Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 58

Franz Steiner Verlag

Jessica Schrader
Gespräche mit Göttern

**POTSDAMER ALTERTUMSWISSENSCHAFTLICHE
BEITRÄGE (PAWB)**

Herausgegeben von Pedro Barceló (Potsdam), Peter Riemer (Saarbrücken),
Jörg Rüpke (Erfurt) und John Scheid (Paris)

Band 58

Jessica Schrader

Gespräche mit Göttern

Die poetologische Funktion kommunikativer
Kultbilder bei Horaz, Tibull und Propertius



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Graduiertenschule
für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11700-5 (Print)

ISBN 978-3-515-11701-2 (E-Book)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	9
1 Einleitung und Disposition der Arbeit	11
2 Kultbilder als Medium der Kommunikation im literarischen und religiösen/kultischen Kontext.....	18
2.1 Einführung.....	18
2.2 Sprechende Statuen – Die literarische Tradition.....	20
2.2.1 Die hellenistische Dichtung und Kallimachos	20
2.2.2 Rom – die augusteische Dichtung.....	25
2.2.3 Der kulturgeschichtliche Hintergrund.....	27
2.3 Das Kultbild in der religiösen Kommunikation	32
2.3.1 Was ist ein Kultbild?	33
2.3.2 Kultpraktische Kriterien.....	36
2.3.3 Religiöse Kommunikation.....	37
2.3.4 Formen der religiösen Kommunikation mit Kultbildern.....	38
2.3.5 Abgrenzung zur Epiphanie – das Fallbeispiel des Ianus.....	45
2.3.6 Archäologischer Befund.....	49
2.4 Sprechende Kultbilder in literarischen Texten – Methoden und Perspektiven	53
2.4.1 Der unzuverlässige Erzähler.....	53
2.4.2 Intermedialität	57
2.5 Disposition	61
3 Das Kultbild des Priapus in Hor. <i>sat.</i> 1,8.....	63
3.1 Einführung, Forschungsüberblick und Fragestellung	63
3.2 Der lateinische Text: Hor. <i>sat.</i> 1,8	65
3.3 Die Gliederung des Textes	67
3.4 Die Funktionalisierung des Priapus-Kultbildes in Hor. <i>sat.</i> 1,8.....	68
3.4.1 Selbstvorstellung eines Kultbildes (V 1–7).....	68
3.4.2 Der Aufstellungsort (V 8–16)	78
3.4.3 Das sprechende Kultbild des Priapus zwischen inszenierter Dauerhaftigkeit und brüchigem Rollenkonstrukt.....	85
3.4.4 Die Begegnung mit den Hexen (V 17–45).....	89
3.4.5 Das Finale – Die Masken fallen (V 46–50).....	100
3.4.6 Die Einbettung der Satire 1,8	105
3.5 Fazit: Das Kultbild als Kommunikationsmedium.....	109

4	Das Kultbild des Priapus in Tib. 1,4	114
4.1	Einführung, Forschungsüberblick und Fragestellung	114
4.2	Der lateinische Text: Tib. 1,4.....	118
4.3	Die Gliederung des Textes	120
4.4	Das Kultbild des Priapus	121
4.5	Der priapeische Vortrag und seine Reflexion	126
4.5.1	Priapus – ein unzuverlässiger Referent?	126
4.5.2	Überraschende Schlusswendung	131
4.6	Die programmatische Funktion des Kultbildes	138
4.7	Die Einbettung der Elegie 1,4	141
4.8	Fazit: Der horazische und der tibullische Priapus	143
5	Das Kultbild des Vertumnus in Prop. 4,2.....	147
5.1	Einführung.....	147
5.2	Die programmatische Elegie 4,1 – Vorspiel zu Vertumnus.....	152
5.3	Forschungsüberblick und Fragestellung zu Prop. 4,2	157
5.4	Der lateinische Text: Prop. 4,2.....	158
5.5	Die Gliederung des Textes	161
5.6	Vertumnus und die Frage nach der Identität	162
5.6.1	Die Kommunikationssituation.....	162
5.6.2	Die Selbstvorstellung des Vertumnus – Etruskische Vergangenheit und römische Gegenwart	163
5.6.3	Die Etymologien des Namens ‚Vertumnus‘	168
5.6.4	Vertumnus – ein unzuverlässiger Erzähler?.....	174
5.6.5	Die literarische Funktionalisierung des unzuverlässigen Erzählers	176
5.7	Zwischenfazit	181
5.8	Vertumnus als Bildwerk	182
5.8.1	Das Vertumnus-Kultbild und seine intermedialen Bezüge	182
5.8.2	Der Schöpfer des Kultbildes	185
5.8.3	Die werkinterne Funktion des Vertumnus-Kultbildes	191
5.9	Fazit: Vertumnus im poetologischen Vergleich zu den Priapi des Horaz und Tibull	193
6	Zwischenfazit: Unterschiede zwischen religiöser und literarischer Kommunikation in Hor. <i>sat.</i> 1,8, Tib. 1,4 und Prop. 4,2.....	197

7	Kommunikation mit Göttern auf anderen Wegen	202
7.1	Einführung.....	202
7.2	Mars und Venus in Ovids <i>Fasti</i>	204
7.2.1	Mars.....	206
7.2.1.1	Die politische Funktionalisierung des Mars in augusteischer Zeit	206
7.2.1.2	Die Invokation des Mars <i>inermis</i> (Ov. <i>fast.</i> 3,1–234).....	206
7.2.1.3	Die Epiphanie des Mars Ultor (Ov. <i>fast.</i> 5,545–598).....	215
7.2.2	Venus (Ov. <i>fast.</i> 4,1–162)	223
7.2.2.1	Politische und literarische Parallelen der Venus zu Mars	224
7.2.2.2	Die Invokation der <i>geminorum mater Amorum</i>	225
7.2.2.3	Die Venus-Aretalogie.....	229
7.2.2.4	Die Funktionalisierung des Venus-Kultbildes im aitiologischen Dichtungsprogramm.....	233
7.3	Apollo bei Properz	240
7.3.1	Die politische Funktionalisierung des Apoll in augusteischer Zeit	241
7.3.2	Besuch bei Apollo Palatinus in Prop. 2,31	242
7.3.3	Das Aition des Apollo-Palatinus-Tempels (Prop. 4,6).....	251
7.3.3.1	Die Initiierung der Kulthandlung	252
7.3.3.2	Die Apollo-Aretalogie.....	256
7.3.3.3	Das Kultbild des Apollo.....	260
7.4	Fazit.....	264
8	Zusammenfassung.....	266
9	Bibliographie.....	275
10	Register.....	297

VORWORT

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2015/16 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen zur Promotion angenommen wurde.

Mein größter Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Ulrike Egelhaaf-Gaiser, die mich bereits während meines Magisterstudiums stets gefördert und in vielfacher Weise unterstützt hat. Sie hat die Arbeit angeregt, mit großem Engagement und persönlichem Interesse von Anfang bis Ende betreut und in zahlreichen Gesprächen durch konstruktive Kritik, Denkanstöße, wertvolle Ratschläge und aufmunternde Worte vorangebracht. Sie hat ihre Rolle als Doktormutter in beispielloser Weise erfüllt und dafür danke ich ihr sehr.

Frau PD Dr. Meike Rühl (Osnabrück) sei gedankt für ihre zahlreichen Hinweise, ihre hilfreiche Kritik sowie ihre Bereitschaft, die Zweitkorrektur meiner Arbeit zu übernehmen. Ferner danke ich Prof. Dr. Tanja Scheer, Dr. Anne Viola Siebert (Museum August Kestner Hannover) und Dr. Katharina Lorenz (Nottingham) für anregende Gespräche und Kritik aus althistorischer und archäologischer Perspektive.

Dankbar bin ich darüber hinaus allen, die mir mit Hinweisen, Korrekturen, konstruktiver Kritik und aufmunternden Ratschlägen geholfen haben. Stellvertretend genannt seien das Göttinger Doktorandenkolloquium der Klassischen Philologie unter der Führung von Prof. Dr. Heinz-Günther Nesselrath sowie das Kolloquium mit den Gießenern Doktoranden unter der Betreuung von Prof. Dr. Helmut Krasser. Besonderer Dank gebührt auch meinen lieben Kollegen Nils Jäger, Johannes Park, Friederike Gatzka sowie Meryll Rebello, die Teile meines Manuskripts sorgfältig Korrektur gelesen und mich die ganze Zeit hindurch auf vielfältige Art und Weise unterstützt haben.

Für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe der „Potsdamer altertumswissenschaftlichen Beiträge“ danke ich den Herausgebern, insbesondere Prof. Dr. Jörg Rüpke (Erfurt), der mein Projekt durch anregende Kritik und die Bereitstellung unpublizierter Teile seiner Arbeit bereichert hat. Die Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG) hat während meiner Promotion Fahrten zu auswärtigen Kolloquien und zuletzt die Druckkosten meiner Arbeit großzügig bezuschusst. Auch dieser Organisation fühle ich mich zu großem Dank verpflichtet.

Mein letzter, persönlicher Dank gilt meinen Eltern und meiner Freundin Marieke, die mich immer in allen Lebenslagen unterstützt, ermutigt und aufgebaut haben. Ihr bedingungsloser Rückhalt hat diese Arbeit erst möglich gemacht. Das Buch sei meinen lieben Eltern und Oma Elsbeth gewidmet.

1. EINLEITUNG UND DISPOSITION DER ARBEIT

Dass Statuen, die von Künstlern geschaffen wurden, nicht nur schön sind und den Betrachter in den Bann ziehen, sondern so lebensecht wirken können, dass sie gar zu sprechen beginnen, ist ein Topos der Ekphrasis und Poetik/Rhetorik.¹ Sprechende Statuen (und Steine) haben zudem eine lange epigrammatische Tradition, die bis in das 7./6. Jh. v. Chr. zurückreicht. Inwiefern ändert sich aber die Funktion der sprechenden Statue, wenn diese nicht nur in kompakter Kürze den Passanten anspricht, sondern eine umfassende Rede hält und wenn es sich dabei nicht nur um ein Kunstwerk, sondern um eine Kultstatue handelt?

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Kultbildern als Medium der Kommunikation in der augusteischen Dichtung und beschreitet damit philologisches Neuland.

Schon lange hat die kultpraktische² und vor allem kommunikative Funktion der Religion in der Religionswissenschaft Beachtung gefunden. Spätestens seit RÜPKES mehrfachen Publikationen zu diesem Thema³ werden antike Religionen als Kommunikationssysteme verstanden. Dabei wird die Ansicht vertreten, dass Kultbilder als Medium der Kommunikation zwischen Menschen und Göttern signalverstärkende Funktion z.B. im Kontext eines Gebets haben konnten.⁴ Der mediale Aspekt von Kultbildern ist somit auf religionswissenschaftlicher Ebene etabliert. Auch in anderen Nachbarfächern wurde die Funktion von Kultbildern untersucht. So beschäftigt sich die Arbeit von SCHEER⁵ aus althistorischer Perspektive mit der Funktion von Kultbildern in Religion und Politik, wobei sie bei ihrer Kultbilddefinition neben der Kulturpraxis auch die kommunikativen Aspekte des Kultbildes berücksichtigt.⁶ MARTIN⁷ hat hingegen aus archäologischer und historischer Perspektive versucht, den erhaltenen, römischen (Tempel-) Kultbildbestand der späten Republik zu rekonstruieren, indem er für die Bestimmung sowohl materielle als auch kultpraktische Kriterien anwendete. Der ausführliche *ThesCRA*-Beitrag von LINANT DE BELLEFONDS, KAUFFMANN-SAMARAS-SZABADOS, ICARD-GIANOLIO u.a.⁸ hat darüber hinaus die erhaltenen archäologischen, literarischen und ikonographischen Zeugnisse über die Funktion von Kultbildern im Ritual

1 Vergleiche MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 5.

2 Siehe z.B. auch die Arbeiten von GLADIGOW 1985/1986; ders. 1988; ders. 1994.

3 So z.B. RÜPKE 2001 a; RÜPKE 2001 b; RÜPKE 2006 a, 86–118; RÜPKE 2007.

4 RÜPKE 2001 a.

5 SCHEER 2000.

6 SCHEER 2000, 146. SCHEER beschränkt sich bei ihrer Untersuchung auf die Funktion griechischer Kultbilder.

7 MARTIN 1987.

8 Siehe LINANT DE BELLEFONDS 2004; KAUFFMANN-SAMARAS-SZABADOS 2004; ICARD-GIANOLIO 2004.

zusammengetragen und belegt damit die umfangreiche Bearbeitung des Themas ‚Kultbild‘ in der Wissenschaft.

Angesichts dieses intensiven Forschungsinteresses und der Fülle an Forschungsergebnissen ist es umso überraschender, dass diese in der lateinischen Philologie bisher wenig Berücksichtigung gefunden haben. Weder der kommunikative Wert noch die kultpraktische Dimension von Kultbildern in der römischen Literatur wurden beachtet. Niemand hat sich die Frage gestellt, ob Kultbilder in literarischen Texten ebenso eine mediale Funktion übernehmen können wie auf kultpraktischer Ebene oder ob bzw. inwiefern sich die literarische Kommunikation mit Kultbildern von der religiösen unterscheidet. Das Verhältnis von Religion und Literatur sind in der altphilologischen Forschung nur selten behandelt worden.⁹ Für die lateinische Philologie wird damit eine Leerstelle markiert, die die vorliegende Arbeit zu füllen sucht.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen daher Kultbilder der lateinischen Literatur, denen die Autoren in ihren Texten einen besonders großen Kommunikationsraum zugewiesen und damit den Leserkreis auf eben jene gelenkt haben. Es handelt sich um die beiden sprechenden Kultbilder des Priapus in Hor. *sat.* 1,8 und Tib 1,4 sowie das des Vertumnus in Prop. 4,2. Die drei augusteischen Texte exponieren sich durch das Motiv ‚Sprechende Statue‘ in ihren jeweiligen Werken und füllen mit ihren Redeanteilen die Gedichte entweder ganz (Hor. *sat.* 1,8; Prop. 4,2) oder zum größten Teil (Tib. 1,4). Zudem beanspruchen sie nicht nur in der augusteischen Dichtung, sondern in der gesamten lateinischen Literatur einen Sonderstatus. Denn es sind die einzigen Textbeispiele, in denen nicht die Götter selbst, sondern ihre Kultstatuen eine ausführliche Rede halten. Genau in diesem Punkt unterscheiden sie sich auch von anderen prominenten augusteischen Texten wie Ovids *Fasti*, Vergils *Aeneis* oder Livius‘ *Ab urbe condita*, in denen Kultbilder zwar thematisiert werden, aber entweder nicht in dieser Fülle verbal oder nur non-verbal kommunizieren.¹⁰ Der bereits angesprochene Sonderstatus des Motivs der sprechenden Statue gepaart mit dem hohen Redeanteil der jeweiligen Kultbilder lassen vermuten, dass den sprechenden Kultstatuen in den Texten eine ähnliche „signalverstärkende“ Funktion wie in der realen Kultpraxis zukommt und sie auch als Medium in der Kommunikation zwischen Autor und Leser fungieren können. Zugleich macht die Seltenheit dieses literarischen Phä-

9 Siehe z.B. FEENEY 1998.

10 In Ov. *fast.* 2, 639–684 wird z.B. im Kontext der *Terminalia* das Kultbild des Terminus thematisiert. Dabei werden dem Kultbild mit *tuus est hic ager, ille tuus* (V 678) jedoch nur Worte im Loblied der imaginierten Festgemeinschaft in den Mund gelegt. Von selbst spricht Terminus nicht. In Vergils *Aeneis* lässt sich lediglich non-verbale Kommunikation mittels Kultbildern feststellen. In Verg. *Aen.* 2,162–175 äußert sich der Zorn der Athene auf die Griechen, weil sie ihr Kultbild (*Palladium*) entehrt haben, am Kultbild selbst: Es zucken Blitze aus dessen Augen, Schweiß läuft über die Glieder und es springt samt Schild und Lanze in die Luft. Ähnlich in Liv. 40,19,2: Dort wird von Priestern berichtet, dass das Kultbild der Iuno Sospita in Lanuvium geweint habe. Sprechende Kultbilder wie bei Horaz, Tibull und Propertius sind auch dort nicht zu finden.

nomens in der lateinischen Literatur das zu untersuchende Textkorpus erstaunlich überschaubar.

Auf der Suche nach kommunikativen Kultbildern in der römischen Literatur spielte sich die augusteische Zeit (43 v.Chr.–14. n. Chr.) als ein besonders nahe liegendes Zeitfenster in den Vordergrund. Denn in diesem Zeitraum initiierte Augustus analog zur Wiederherstellung der *res publica* ein umfassendes Programm zur Restauration tradiert römischer Normen und Werte, das dem römischen Volk nach der Bürgerkriegszeit wieder das Vertrauen zur Dauerhaftigkeit und Stabilität des inneren Friedens zurückgeben sollte. In diesem Programm war v.a. die Erneuerung der Religion (*pietas*) das Leitmotiv, in dessen Kontext alte Priesterschaften, Tempel, Kulte etc. eine Restauration erfuhren. Es lässt sich also feststellen, dass die religions-politischen Entwicklungen unter Augustus mit dem Interesse an dem Motiv ‚sprechendes Kultbild‘ in der augusteischen Dichtung einhergingen.¹¹

In der philologischen Forschung haben die drei Texte besonders wegen des überraschenden Sprecherwechsels (vom satirischen bzw. elegischen Ich zum Gott, der mittels seines Kultbildes spricht) innerhalb der Werke Beachtung gefunden.¹² Das Untersuchungsspektrum reichte dabei von textphilologischen Fragen über Struktur und künstlerisches Arrangement der einzelnen Texte sowie deren Einbettung im Werk bis hin zu konkreten intertextuellen Anspielungen und Gattungsbezügen.

Auf inhaltlicher Ebene wurde die Forschung von der Frage dominiert, welche Funktion der Sprecherwechsel in der Satire und den beiden Elegien habe und warum ausgerechnet Priapus und Vertumnus als Referenten gewählt würden. Bei der Beantwortung dieser Fragen vernachlässigte die philologische Forschung jedoch die Tatsache, dass die Dichter ihre Gottheiten in den Texten mittels ihres Kultbildes kommunizieren lassen, fast völlig. Die religionswissenschaftlichen Erkenntnisse (die Funktion von Kultbildern als Medium der Kommunikation zwischen Menschen und Göttern) wurden nicht auf die Textinterpretationen übertragen. So wurde nicht untersucht, welche Art von Aussagen die Kultbilder als Medium transportieren und inwiefern sie zum Text- bzw. Werkverständnis beitragen können. Ziel der Arbeit ist es nachzuweisen, dass die sprechenden Kultbilder sich dadurch auszeichnen, dass sie vorzugsweise poetologische Botschaften vom Dichter an den Leser vermitteln und verstärken. Dabei legt das Verhältnis von Dichter und Leser die Untersuchung der Medialität von Kultbildern auch auf literarischer Ebene nahe. In den meisten Fällen wurden jedoch in der Forschung nur die Götter selbst, ihre Eigenschaften und der Inhalt ihrer Reden untersucht, ohne den Bezug zum Kultbild zu suchen.

Überraschenderweise ist die ansonsten ausgesprochen innovative Horaz-Forschung zur Satire 1,8 hinsichtlich der Funktion des Priapus-Kultbildes am

11 Siehe zur kulturgeschichtlichen Einordnung der augusteischen Zeit Kap. 2.2.3.

12 Der aktuelle Forschungsstand wird zu Beginn einer jeden Einzelinterpretation ausführlich dargelegt (siehe die Kapitel 3.1; 4.1; 5.3) und soll daher an dieser Stelle nur inhaltlich angerissen werden.

rückschrittlichsten: Meistens kam sie nicht über die Feststellung hinaus, dass Priapus eine Maske oder Rolle des satirischen Ichs gewesen sei, bei der sich Analogien zwischen Priapus, dem satirischen Ich und dem historischen Horaz feststellen ließen.¹³

Die neuere Forschung zu Tibulls Priapus suchte modernere Ansätze der Erzähltextanalyse für das Gedicht fruchtbar zu machen: So kennzeichnet sie den Gott narratologisch als unzuverlässig (RADICKE 2006) und sprach dem Text eine programmatische Funktion zu, die auf dem Zusammenhang von Inhalt des Priapus-Vortrages (Knaben-Liebe) und zentralen Punkten des ersten Tibull-Buches (Rolle der Bisexualität) basierte (NIKOLOUTSOS 2007).

In der Properz-Forschung sind die poetologischen Ansätze am stärksten etabliert. Dort hat man von Beginn an der Elegie aufgrund des neuen Dichtungsprogrammes des vierten Buches und der so ausführlich hervorgehobenen Eigenschaften des Gottes (Wandelbarkeit, Polarität seines Wesens) eine poetologische Funktion zugewiesen. Gerade letztere Erkenntnis legte die Vermutung nahe, dass es sich bei dem sprechenden Vertumnus-Bild um eine Allegorie der neuen Dichtung des vierten Buches handle (DEREMETZ 1986, BOLDREY 1999, GLOCK 1999, LEE-STECCUM 2005). Die propagierten Eigenschaften des Gottes spiegelten demnach die Qualitäten der Properz-Dichtung wider. Dem Vertumnus-Kultbild konnte somit eine programmatische Funktion zugewiesen werden. Dabei wurde die Rede des Vertumnus so stark poetologisch gelesen, dass man auch in der Properz-Forschung fast verdrängt hatte, dass es sich bei dem Sprecher nicht um eine göttliche Figur, sondern explizit um dessen Kultbild handelt. Aus den Untersuchungen zu Prop. 4,2 ging zwar hervor, dass das Kultbild eine programmatische Funktion im Dichtungsprogramm des vierten Buches übernimmt. Man widmete sich aber nicht der Frage, warum der Dichter ausgerechnet ein Kultbild für eine solche Funktion instrumentalisierte.

Genau an diesem Punkt möchte die vorliegende Arbeit ansetzen:

Dass Kultbilder programmatisch instrumentalisiert werden können, haben insbesondere die Einzelinterpretationen zu Vertumnus bei Properz, aber auch die zu Priapus bei Tibull bereits erahnen lassen. Aus den dort gewonnenen Erkenntnissen lässt sich vermuten, dass Kultbilder, wenn sie in der augusteischen Dichtung zum Sprechen gebracht wurden, programmatische Funktion erfüllten. Meine Dissertation möchte daher nicht nur alle drei Texte poetologisch untersuchen und die programmatische Funktion jedes einzelnen Kultbildes ermitteln. Sie möchte vor allem durch einen synoptischen Vergleich aller drei sprechenden Kultstatuen folgendes zu klären suchen:

Welche literarischen Techniken werden verwendet, um den Kultbildern eine programmatische Funktion zuzuweisen? Lassen sich bei der literarischen Instrumentalisierung des Motivs ‚sprechende Statue‘ trotz der unterschiedlichen Gattungen Ähnlichkeiten (Erzählmechanismen, Funktion) feststellen, die allen drei

13 Siehe dazu z.B. ANDERSON 1972, HABASH 1999 und SHARLAND 2003. Wegweisende Arbeiten wie BRAUND 1996, die die Theatralizität der Satire und die Masken/*personae* des satirischen Ichs untersucht hat, haben ihre Erkenntnisse nicht auf Hor. *sat.* 1,8 angewandt.

Kultbildern gemeinsam sind, oder werden dabei die verschiedenen Gattungseinflüsse sichtbar? Warum sind es ausgerechnet die Kultbilder unbedeutender Götterheiten wie Priapus und Vertumnus, die zu sprechen beginnen? Eine solche komparative Untersuchung ist bisher in der lateinischen Philologie noch nicht unternommen worden und stellt damit ein Forschungsdesiderat dar.¹⁴

Die Arbeit beschreitet insbesondere Neuland, insofern sie nicht nur die literarische, sondern auch die religiöse Ebene der Kultbilder berücksichtigt. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis der Religionswissenschaft, dass Kultbilder in der rituellen Kultpraxis als Verstärker der Kommunikation zwischen Menschen und Göttern eingesetzt wurden. Sie waren Medium in der Verständigung zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre. Gerade in diesem Punkt lässt sich die größte funktionale Annäherung zwischen Religion und Literatur vermuten und ein Erklärungsansatz suchen, warum sprechende Kultbilder in Texten poetologisch verdächtig sind. Auch in der Dichtung scheinen Kultbilder, wie anhand des properzischen Vertumnus bereits evident geworden ist, mediale Funktion zu übernehmen. Die Dichter konnten sie instrumentalisieren, um programmatische Aussagen zu treffen. Zugleich hat die ähnliche Funktion in Religion und Literatur zur Folge, dass Gedichte, in denen Kultbilder zu sprechen beginnen bzw. in bestimmte Kommunikationssituationen eingebunden werden, von vornherein von der Dualität zwischen religiöser und literarischer Kommunikation geprägt sind. Zu untersuchen wäre also demnach folgendes:

Wie verhalten sich die religiöse und literarische Komponente der Kultbilder in der augusteischen Dichtung zueinander? Lassen sich religiöse Reflexe in den Texten finden? In welcher Weise werden die Kultbilder als religiöses Medium in die literarische Kommunikation des Dichters mit seinem Leser eingebunden? Welche Vorzüge ergeben sich aus der literarischen Verwendung solcher Kultmedien?

Die Dissertation ist wie folgt strukturiert:

Das Grundlagenkapitel meiner Arbeit (Kap. 2) sucht zunächst der skizzierten Dualität Rechnung zu tragen, indem es literarische und religiöse Komponenten des Kultbildes herausmodelliert. Zunächst sollen die literarischen Besonderheiten und Gattungstraditionen des Motivs ‚sprechende Statue‘ in den Blick genommen werden. Hierbei erweist sich vor allem das voraugusteische Epigramm als wichtiger Wegbereiter. Die kurze Präsentation der Entwicklung dieser literarischen Gattung von realen Aufschriften im 8. Jh. v. Chr. bis zur literarischen Gattung im

14 Irmgard MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a arbeitet zwar zur Intermedialität und dem Verhältnis von Stimme, Schrift und Bild. Jedoch widmet sie sich eher Beispielen der hellenistischen Dichtung, deren Inhalte auch keine sprechenden Kultbilder ins Zentrum stellen. Ivana PETROVIC 2010 hingegen hat das Kultbild des Hermes Perpheraios (Kall. *Iamb.* 7) als Allegorie der archaischen iambischen Dichtung gedeutet. Jedoch bezieht sie sich in ihren Ausführungen ähnlich wie MÄNNLEIN-ROBERT lediglich auf griechische Beispiele. In der lateinischen Philologie ist die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen Kultbild und Dichtung gibt, nur marginal behandelt worden. Nur DEREMETZ 1986, BOLDRER 1999, GLOCK 1999 und LEE-STECUM 2005 nehmen an, dass das Kultbild des Vertumnus eine Allegorie der neuen properzischen Dichtung sei.

Hellenismus soll darlegen, warum sich ausgerechnet dieses Genre für die Umsetzung des Motivs der sprechenden Statue eignete. Ein kurzer Einblick in das Oeuvre des hellenistischen Dichters Kallimachos, dessen Werk eine besondere Affinität zu Götterstatuen und Kultbildern aufweist und der erstmalig explizit Kultstatuen in einer ausführlichen Rede über sich selbst sprechen lässt, soll beweisen, dass das Motiv der sprechenden Statue nicht nur auf die Gattung der Epigramme beschränkt war, sondern auch in Aitien oder Iamben Einzug gehalten hat. Davon ausgehend ergeben sich speziell für die Texte der augusteischen Dichtung folgende Fragen:

Basieren Hor. *sat.* 1,8, Tib. 1,4 und Prop. 4,2 auf hellenistischen Prätexten? Warum halten sprechende Kultbilder gerade in der augusteischen Zeit Einzug in die Literatur? Sind die Veränderungen auf politischer, kultureller und sozialer Ebene dieser Zeit in den Texten spürbar?

Analog zur literarischen Komponente soll in Auseinandersetzung mit religionswissenschaftlichen Vorarbeiten dann eine Definition des Begriffs ‚Kultbild‘ erarbeitet werden, um zu beweisen, dass die Statuen der beiden Priapi und des Vertumnus tatsächlich sprechende Kultbilder und nicht einfache Götterstatuen sind. Dabei lässt sich feststellen, dass es auf ritueller Ebene vor allem sein medialer und kommunikativer Charakter ist, der das Kultbild zum Kultbild macht. Diese These soll anschließend durch eine kurze Darstellung der Einbindungsmöglichkeiten von Kultbildern in verbalen wie non-verbalen Kommunikationssituationen im rituellen Kontext untermauert werden.

Auf diesen beiden Standbeinen aufsetzend, können abschließend die Kriterien definiert werden, die die Verwendung von Kultbildern als Medium der Kommunikation in literarischen Texten so attraktiv werden lässt. Die hohe Attraktivität von Kultbildern ergibt sich aus der Kombination ihres medialen Charakters und des Rückgriffs auf das hellenistische Motiv der Selbstbezüglichkeit sprechender Statuen und Kunstgegenstände, durch die die augusteischen Dichter metapoetische Aussagen treffen und so mit ihrem Leser kommunizieren konnten. Zudem werden in den Texten die Kultbilder v.a. durch die Erwähnung der Materialität und ihrer Einbindung in eine rituelle Kommunikationssituation eindeutig als solche definiert. So ergeben sich aus der Verbindung von Materialität, den als mündlich imaginierten Götterreden und der vorliegenden Texte (Schriftlichkeit) intermediale Bezüge, die weiteres poetologisches Potential in sich bergen.

Ob und wie die skizzierten Aspekte in Hor. *sat.* 1,8, Tib. 1,4 und Prop. 4,2 umgesetzt werden, ist Bestandteil des Hauptteiles der vorliegenden Arbeit. Die Reihenfolge, in der die Texte analysiert werden sollen, ist chronologisch. Dies liegt nahe, da eine intertextuelle Abhängigkeit angesichts der Motivverwandtschaft denkbar ist.

Die ersten beiden Einzelinterpretationen zu Horaz und Tibull (Kap. 3 und 4) stellen das Kultbild des Priapus und dessen Monolog ins Zentrum der Analyse.

Die daran anschließende dritte Textanalyse behandelt das sprechende Kultbild des Vertumnus in Prop. 4,2 (Kap. 5). Dabei bildet mehr noch als bei den beiden Priapi die intermediale Untersuchung des Kultbildes einen besonderen Schwerpunkt. Ziel dieser synoptischen Untersuchung ist es, die Gemeinsamkeiten und

Unterschiede in der poetologischen Verwendung der drei Kultbilder als Kommunikationsmedium darzustellen.

Kapitel 6 zieht eine Zwischenbilanz und soll basierend auf den Beobachtungen der vorangegangenen Textanalysen aufzeigen, dass sowohl religiöse als auch literarische Kultbilder mediale Funktion haben, dass sich jedoch die Wege der Kommunikationsübermittlung voneinander unterscheiden. Verschiebungen zur rituellen Kultpraxis machen deutlich, dass die augusteischen Dichter durch die Einbindung von Kultbildern in einen literarischen Kontext in der Lage waren, einerseits die Normen der religiösen Kommunikationswege und andererseits die Grenzen des Mediums ‚Kultbild‘ zu überschreiten.

Das letzte Kapitel „Kommunikation mit Göttern auf anderen Wegen“ (Kap. 7) soll die Besonderheit der Kommunikation mit Kultbildern in literarischen Kontexten herausarbeiten. Zu diesem Zweck werden dem überschaubaren Korpus sprechender Kultbilder Texte gegenübergestellt, in denen göttliche Sprecher auftreten. Ausgewählt wurden mit Mars bzw. Mars Ultor (*Ov. fast.* 3,1–252 [Mars], *Ov. fast.* 5,545–598 [Mars Ultor]), Venus (*Ov. fast.* 4,1–162) und Apollo Palatinus (*Prop.* 2,31 und 4,6) drei Götter, denen im Gegensatz zu den Kultbildern des Priapus und Vertumnus besondere Bedeutung in der augusteischen Zeit zukommt, da sie einerseits auf politischer und andererseits auf literarischer Ebene eine wichtige Rolle spielen. Die Untersuchung soll klären, worin sich die Kommunikationssituationen, in denen diese prominenten Gottheiten auftreten, von denen der sprechenden Kultbilder unterscheiden, und inwiefern sich Schnittmengen feststellen lassen.

Im Fazit sollen abschließend sprechende Kultbilder den handelnden Götterfiguren bezüglich ihrer Kommunikation und poetologischen Funktion gegenübergestellt werden. Auf diese Weise lässt sich die Besonderheit des sprechenden Kultbilds in der augusteischen Dichtung bestätigen.

2. KULTBILDER ALS MEDIUM DER KOMMUNIKATION IM LITERARISCHEN UND RELIGIÖSEN/KULTISCHEN KONTEXT

2.1 EINFÜHRUNG

Der Ursprung des Motivs der sprechenden Götterstatue, das später von den augusteischen Dichtern Horaz, Tibull und Propertius in Form von sprechenden Kultbildern wieder aufgenommen worden ist, lässt sich bis zu den Anfängen der griechischen Literatur zurückverfolgen und ist im Interesse der Dichter an bildender Kunst verwurzelt. Bereits seit Homers Schildbeschreibung (Hom. *Il.* 18,478–608) und Pseudo-Hesiods *Scutum* (V 139–320) sind Beschreibungen von Kunstgegenständen, deren Bildlichkeit, Lebendigkeit und Lebensechtheit in der Dichtung reflektiert werden, in der Literatur präsent.¹ Mit Beginn des Hellenismus und der Etablierung der Schrift lässt sich allerdings eine Veränderung des Verhältnisses von bildender Kunst und Dichtung beobachten. Fortan steigt die Intensität der Auseinandersetzung poetischer Texte mit den Werken der bildenden Kunst evident. Im Vergleich zu den archaischen und klassischen Texten ändern sich im Hellenismus der Kontext und die Art und Weise, *wie* diese Werke in der Dichtung beschrieben, erklärt und dargestellt werden. Die Themen kommen nun oftmals aus dem lebensweltlichen oder alltäglichen Bereich. Götter und mythische Figuren werden nicht mehr idealisiert, sondern erhalten menschliche Züge. Man spielt mit der erzeugten Illusion der realistischen Darstellung von Kunstwerken, um sie zugleich durch markante Hinweise auf die Künstlichkeit der Kunst aufzuheben. Zudem wird der Betrachter von Anfang an in die Komposition oder Deutung des Kunstgegenstandes mit einbezogen.² Dies hat zur Folge, dass die Werke der bildenden Kunst nicht nur aufgrund ihrer Berühmtheit, des künstlerischen Eigenwertes oder zur Demonstration poetischen Könnens in den Fokus der hellenistischen Dichter gelangten, sondern auch als Projektionsfläche poetischer Diskussionen sowie als Möglichkeit, Aussagen über das eigene Werk zu treffen, genutzt wurden. Die Stimme und Sprechfähigkeit der jeweiligen Gegenstände spielte dabei

- 1 Siehe zum Verhältnis von Stimme und Bild vor dem Hellenismus MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 13–35. Dass Hephaistos, der Schöpfer des Schildes des Achill, in der archaischen Vorstellung die Fähigkeit hatte, einerseits bewegungs- und stimmfähige Kunstfiguren zu schaffen und andererseits Kunstwerke lebendig erscheinen zu lassen, lässt sich mit einer Art magischen Qualität begründen, die dem Kunstwerk durch den göttlichen Künstler verliehen wurde. Verwiesen sei hierbei z.B. auf die goldenen Dienerinnen des Gottes, die ihm in der Schmiedewerkstatt umherführen und den gehbehinderten Gott stützen (vergleiche Hom. *Il.* 18,417–421). Siehe dazu KASSEL 1983, 2f.; MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 17f.
- 2 Siehe dazu MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 1 f.; 13. Vergleiche auch G. ZANKER 1987, passim; FOWLER 1989, passim; ANDREA 1998, passim.

eine besonders wichtige Rolle,³ die sich im Folgenden auch die augusteischen Dichter bei der Funktionalisierung ihrer sprechenden Kultbilder zunutze machten.

Doch bevor ich mit der Analyse der Texte beginne und herausarbeite, welche Funktionen die sprechenden Kultbilder in einem literarisch geschlossenen Raum wie dem meiner Texte einnehmen, müssen zunächst sachliche und methodische Grundfragen geklärt werden. Drei Punkte stehen dabei in dem vorliegenden Kapitel im Zentrum:

Da das Motiv der sprechenden Statue seine erste Blütezeit in den hellenistischen Epigrammen zu haben scheint, soll diese Gattung im Folgenden genauer untersucht werden. Ein kurzer Überblick über ihre Entwicklung von den Anfängen als Aufschrift von Objekten und Gebäuden im realen Kontext im 8. Jh. v. Chr. zum literarischen Genre im Hellenismus soll deutlich werden lassen, warum sich Epigramme primär für die Umsetzung des Motivs der sprechenden Statue eignen. Lassen sich hellenistische Prätexte finden, die Hor. *sat.* 1,8, Tib. 1,4 und Prop. 4,2 besonders tangieren und in denen Götter mittels ihrer Kultbilder das Wort ergreifen? Ist auch der Einfluss der kulturellen und sozialpolitischen Veränderungen der augusteischen Zeit in den vorliegenden Texten spürbar? Was unterscheidet diese Texte von anderen augusteischen, in denen ebenfalls Götter zu sprechen beginnen?

Dem literarischen Hintergrund der sprechenden Statue soll dann der religiösen Kontext des Kultbildes gegenübergestellt werden. Zunächst soll der Versuch unternommen werden, den Begriff ‚Kultbild‘ zu definieren, um auf dieser Grundlage in den späteren Textanalysen argumentieren zu können. Es soll gezeigt werden, dass sich das Kultbild nicht durch terminologische oder allein durch kultpraktische Kriterien definieren lässt, sondern vor allem sein medialer und kommunikativer Charakter das Kultbild zum Kultbild werden lässt. Durch eine kurze Darstellung der Interaktionspotentiale von Kultbildern im kultpraktischen Kontext soll diese These untermauert werden. Auf diese Weise soll bewiesen werden, dass es sich bei den sprechenden Priapi- und Vertumnus-Statuen des Horaz, Tibull und Propertius nicht um Kunstwerke in Form von Götterstatuen handelt, sondern um Kultbilder, deren mediale und kommunikative Potentiale auf kultischer Ebene von den augusteischen Dichtern in ihre Texte überführt und funktionalisiert wurden.

Der dritte Teil des Kapitels soll abschließend meine These untermauern, dass die Attraktivität der Verwendung von Kultbildern als Medium der Kommunikation in literarischen Texten insbesondere auf zwei Standbeinen aufsetzt: Einerseits ergibt sich durch die mediale Funktion und Selbstbezüglichkeit der sprechenden Kultbilder die Möglichkeit für den Autor, Aussagen über das eigene Werk zu treffen. In diesem Zusammenhang erweist sich das narratologische Phänomen des „unzuverlässigen Erzählers“ in allen drei Texten als fruchtbares Untersuchungsfeld, dessen Parameter im Folgenden vorgestellt werden sollen, um in den interpretierenden Kapiteln 3–5 darauf zurückgreifen zu können. Andererseits liegt die

3 MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 1f.; 13.

Attraktivität der Verwendung von Kultbildern besonders in dem Potential, mit ihrer Hilfe Elemente der Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Plastizität in einem literarischen Raum zu inszenieren und zu vereinen (intermediale Bezüge). So ist die Möglichkeit gegeben, innerhalb des Textes besondere Dynamiken zu kreieren, die für die poetologischen Interessen des Dichters fruchtbar gemacht werden können.

2.2 SPRECHENDE STATUEN – DIE LITERARISCHE TRADITION

2.2.1 Die hellenistische Dichtung und Kallimachos

Die literarische Gattung, die sich besonders gut für die Darstellung des Verhältnisses von bildender Kunst und Poesie sowie das Sprechenlassen von Gegenständen oder Kunstwerken eignete, war das Epigramm. Dabei handelt es sich um kurze Texte, die seit dem 8. Jh. v. Chr. erst in Prosa, dann auch in metrischer Form auf Vasen, Bechern, Weihegaben, Grabstelen, Hermen etc. mit realem Anlass im öffentlichen und im privaten Bereich Griechenlands⁴ zum Zwecke des Wachhaltens der Erinnerung oder der Weihung von Gegenständen zu finden waren. Das Epigramm zeichnete sich vor allem durch seine enge Verbindung von materiellem Bild und Aufschrift (ἐπίγραμμα= Aufschrift) aus und hob sich dadurch von anderen literarischen Gattungen klar ab. Auch wenn sich das Sprechen von Kunstwerken in der vorhellenistischen Dichtung nur auf wenige Kontexte beschränkte, so war es in der bildenden Kunst doch seit der archaischen Zeit etabliert. Das Phänomen, Inschriften und Kunstobjekte in der ersten Person sprechen zu lassen, findet sich schon in kleinasiatischen Städten des 7./6. Jh. v. Chr. und hat wahrscheinlich altorientalische Wurzeln. Das ‚Sprechen‘ der Objekte wurde dabei über die Bei- und Aufschriften kenntlich gemacht.⁵ Vergleichbares galt auch speziell für sprechende Statuen: Ähnlich wie Stelen, die in Grabepigrammen in der ersten Person sprechen, sah man diese als beseelt und als personifizierte Ersatzkörper für die Person, die sie darstellten, an. Das Sprechen ihres epigraphischen Ichs wurde ebenfalls durch Aufschriften in Form von Epigrammen auf der Basis der Figuren oder auf Tafeln (*Pinakes*) markiert.⁶

Während das archaische Epigramm neben seiner Kürze durch einen nüchternen, strengen Stil, einen verhaltenen, unpersönlichen Ton, eine funktionale Bestimmung (z.B. Name, Stadt, Familie und Alter des Verstorbenen auf Epitaphen) sowie seine Anonymität charakterisiert wurde, entwickelten sich seine Pendants

4 Die meisten erhaltenen Epigramme stammen aus dem Grab- und Votivkontext. Siehe dazu DEGANI 1997, 1108.

5 DEGANI 1997, 1108–1110; MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 13.

6 Der archaische Usus, Gegenstände in der Ich-Rede sprechen zu lassen, ist zunächst für Götterbilder, dann von Menschen, Objekten (Gräbern, Grabstelen etc.) und Tieren zu beobachten. Vergleiche MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 27.

im 5. und 4. Jh. v. Chr. zu beweglicheren und wirkungsorientierteren Formen und wiesen einen Drang zu harmonischen und stilistischen Effekten auf. Weiterhin lassen sich Einflüsse aus anderen literarischen Gattungen wie der Elegie, der Tragödie und der Rhetorik beobachten, die dem Epigramm Pathos und Theatralik verliehen. Speziell im 4. Jh. v. Chr. wurden weitere formale Innovationen hinzugefügt, wie z.B. der Beginn in Form eines Konditionalsatzes oder der Vergleich des Verstorbenen mit einem Heroen. Zudem lassen sich erstmalig vereinzelt Epitaphen mit fiktivem Inhalt finden (Theokritos Chios, *epist.* 1 FGE), die Dichter gaben ihre Anonymität auf und nannten ihren Namen im Gedicht. Inhaltlich wendet man sich von Ruhm, Heroismus und dem Wunsch, den Menschen zu vergöttlichen, ab. In den Vordergrund tritt nun der Versuch, Götter und Helden menschenähnlicher zu machen. Folgerichtig wendet man sich dem Einfachen und Natürlichen, den knappen und prägnanten Ausdrücken zu.

Das Ende des 4. Jhs. v. Chr. markiert einen Einschnitt in der Geschichte des Epigramms. In dieser Zeit entwickelten die hellenistischen Dichter aus dem Epigramm eine neue Form mit veränderter Funktion. Die ursprüngliche Inschrift am Objekt oder Monument wird nun in einen neuen, genuin literarischen Raum überführt. Man beginnt in dieser Zeit, vermehrt Epigramme für Bücher zu verfassen. Damit geht das Konkurrieren mit anderer Buchliteratur einher. Der Anlass ist immer häufiger fiktiv, die Themenwahl ist vielfältig und unabhängig von Denkmalkunst oder Todesvorstellungen, in deren Kontext die Aufschriften vorher zu finden waren. Das Epigramm löst sich somit im Laufe der Zeit von seinem konkreten, haptischen Kontext und wird zum Buchepigramm.⁷

Charakteristisch für hellenistische Epigramme ist neben dem Bildungsanspruch, den die Gedichte an ihre Leser stellen und der zugleich dichterischer Ausweis für die Fähigkeiten des Poeten ist, vor allem das Wissen des Lesers über den Autor und realen Sender hinter der präsentierten Sprechhandlung. Auf diese Weise erhält der Dichter innerhalb der Epigramme die Möglichkeit, den konventionellen Sprecherrollen (Rolle des Denkmals oder Lesers als imaginärer Sprecher eines Epigramms) eine weitere Perspektive hinzuzufügen: die Person des Dichters als Rolle. Daraus ergeben sich zahlreiche kompositionelle, aber auch poetologische Möglichkeiten.⁸

Im Kontext des Wandels von der In- bzw. Aufschrift zum Buchepigramm wurden gerade im Epigramm ästhetische und poetologische Diskurse, aber auch neue Formen von Ekphrastik⁹ und Sehkultur reflektiert. Dichter solcher Epigramme waren beispielsweise Erinna, Nossis, Poseidippos, Kallimachos, Leonidas

7 DEGANI 1997, 1108–1110; MEYER 2005, 96–106; 107–126 mit älterer Literatur.

8 Siehe dazu MEYER 2005, 108f.

9 Bei MÄNNLEIN-ROBERT wird die Ekphrastik als „ein – oftmals dramatisierter – Ausschnitt in der Betrachtung, beim Sehen eines Kunstwerkes (...), der es in seinem wesentlichen Wirkmoment, emotional und intellektuell erfasst“ bezeichnet. Siehe MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 5.

von Tarent, Antipatros von Sidon und Meleager von Gadara.¹⁰ Der nunmehr rein literarische Charakter der Epigramme machte zudem neue Darstellungsformen wie die der Repräsentation von Kunstwerken möglich.¹¹

So präsentierten besonders hellenistische Epigramme Kunstwerke sehr lebensnah. Die dort dargestellten Werke wirkten lebendig, konnten den Betrachter täuschen und schienen sich sogar zu bewegen.¹² Der höchste Grad an Belebung, der Dichtern möglich war,¹³ wenn sie in ihren Texten leblose Gegenstände und somit auch Statuen zum Leben erwecken wollten,¹⁴ um sie z.B. für ihre eigenen Zwecke zu funktionalisieren, war das Verleihen einer Stimme.¹⁵ Die Stimme wird insbesondere in der hellenistischen Dichtung zum Thema gemacht und erhält poe-

- 10 Anth. Gr. 6,352 = GOW-PAGE 1965, 284 (Erinna); Anth. Gr. 9,605; 9,604; 6,353 = GOW-PAGE 1965, 439f. (Nossis); Anth. Gr. 16,119 = GOW-PAGE 1965, 498f. (Poseidippos); Anth. Gr. 5,146 = GOW-PAGE 1965, 171f. (Kallimachos); Anth. Gr. 16,182 = GOW-PAGE 1965, 333f. (Leonidas von Tarent); Anth. Gr. 16, 167 = GOW-PAGE 1965, 68f.; Anth. Gr. 16,178 = GOW-PAGE 1965, 69 (Antipatros von Sidon); Anth. Gr. 5,149 = GOW-PAGE 1965, 626; Anth. Gr. 12,57 = GOW-PAGE 1965, 665 (Meleager von Gadara).
- 11 MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 5f. mit angegebener, älterer Literatur.
- 12 Das Motiv der Lebensnähe von Kunstwerken findet man in den erhaltenen Versinschriften der archaischen und klassischen Zeit nicht. Zwar gibt es auch in dieser Zeit „Ich“-Redner-Epigramme, allerdings weisen diese Ich-Erzählungen nicht darauf hin, dass das Weihgeschenk lebendig oder täuschend echt ist, weil darin sehr häufig der Stifter oder das Weihgeschenk selbst erwähnt wurde. Es gibt weder Hinweise auf Lebensnähe noch Anspruch auf realistische Züge der Weihung. Siehe dazu I. PETROVIC-A. PETROVIC 2003, 192; A. PETROVIC 2005, 31–39. Siehe beispielsweise Anth. Gr. 9,604 = GOW-PAGE 1965, 439f. (Nossis) oder die zahlreichen Epigramme, die Myrons Kuh zum Thema haben: Anth. Gr. 9,713–742; 793–798.
- 13 In der griechischen Literatur war die Vorstellung von der Stimme als wesentlich physisch-psychisches Phänomen, als Indikator für Belebtheit und Am-Leben-Sein, sowie bei Abwesenheit als Indikator für Uneigentlichkeit (Hes. *Th.* 797 f.) und Unbelebtheit (Pi. *N.* 10,90) sehr weit verbreitet. Auf diese Art und Weise wird Stimme bereits in der archaischen Dichtung sowohl für Götter als auch für Menschen verwendet. Siehe dazu MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 187. Bildhauer der späten archaischen und frühklassischen Zeit versuchen die Stille, die ihren Bildnissen und generell leblosen Objekten zueigen ist, zu überwinden. Vor allem die offenen Mäuler sowohl der frei stehenden Statuen als auch der Architekturbildnisse des ersten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. versuchen die Illusion der Belebung zu erzeugen. Siehe dazu STEINER 2001, 31.
- 14 Aus rhetorischer Sicht lässt sich dieses Phänomen mit der *sermocinatio* oder auch *ethopoeia* zusammenbringen. *sermocinatio* meint nach der Definition von LAUSBERG die der Charakterisierung natürlicher (also erfundener oder historischer) Personen dienende Fingierung von Aussprüchen, Gesprächen und Selbstgesprächen oder unausgesprochene gedankliche Reflexionen der betreffenden Personen. Inhaltlich muss die *sermocinatio* keine historische Wahrheit beanspruchen. Sie braucht lediglich wahrscheinlich sein, also dem Charakter der sprechenden Person entsprechen. Der Charakter der Person wird durch die fingierte Rede dichterisch gestaltet, daher der Terminus *ethopoeia*. Siehe dazu LAUSBERG 1960, 407–411. Vergleiche auch Quint. *inst.* 9,2,29–37, besonders: *quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est* (Quint. *inst.* 9,2,31).
- 15 Siehe zur Semantik von ‚Stimme‘ in der griechischen Literatur MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 187–190.

tologische Funktion. Hintergrund dafür ist das reflektierte Wissen um die ursprüngliche Mündlichkeit der nunmehr schriftlichen Dichtung und der sich daraus ergebenden neuen Möglichkeiten. Stimme (αὐδή, φωνή) ist zum einen Medium der lautlichen Performanz und Präsentation des Gedichts, kann zum anderen aber auch zum Thema im Gedicht bzw. zur Metapher für Dichtung selbst werden. Dazu bietet die Stimme den hellenistischen Dichtern die Möglichkeit das ‚schweigende‘ Kunstwerk als solches zu enttarnen und so seine mediale und künstlerische Defizienz zu formulieren. Letztendlich dient sie der Unterscheidung der bildenden Kunst und der Dichtung. Sie wird laut MÄNNLEIN-ROBERT im Unterschied zu Schrift und Bild in der griechischen Dichtung zum Inbegriff der Unmittelbarkeit und Präsenz („Phonozentrismus“).¹⁶

Wenn in der hellenistischen Dichtung Bilder oder Kunstwerke als sprechend beschrieben oder dargestellt werden, dann stellen diese zumeist sich selbst in den Fokus des Interesses:¹⁷ Sie sprechen über sich, machen Angaben zu ihrem eigenen Material, dem Künstler, der sie schuf, und vor allem über ihr Aussehen und ihre Wirkung.¹⁸ Dabei stellen sie besondere Details heraus und fokussieren hauptsächlich die Aspekte, die für den Betrachter von Interesse sein könnten. Die Art und Weise ihrer Selbstdarstellung ist demnach sehr stark von dem Adressaten abhängig. Gleichzeitig werden darin typisch hellenistische Interessen der Kunstbetrachtung reflektiert.

Das Phänomen der sprechenden Statue¹⁹ zeigt sich vor allem in Dialogepigrammen, die sich in hellenistischer Zeit großer Beliebtheit erfreuten.²⁰ Im Zen-

16 Siehe dazu MÄNNLEIN-ROBERT 2007a, 7; 190–192.

17 MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 33f.

18 MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 34. Vergleiche z.B. Anth. Gr. 16, 158 = GOW–PAGE 1965, 279 (Diotimos von Adramytion): Eine Artemis-Statue betont ihre sich geziemende Bronzedarstellung. Kall. epigr. 24 Pf.: Ein Heros, dargestellt als Relieffigur, beschreibt und lokalisiert sich selbst. In Kall. epigr. 5 Pf. gibt eine sprechende Muschel, ein Weihgeschenk für Aphrodite Zephyritis, ausdrücklich an, dass sie nun ‚leiblos‘ sei (V 9: εἰμίγάρ’ ἄπνου). Anth. Gr. 13,6 = GOW–PAGE 1965, 461f. (Phalaikos): Dort beschreibt sich die sprechende Statue des (Komödien-) Schauspielers Lykon als σῆμα und μνήμα dieses Mannes und seiner Eigenschaften sowie als Abbild von dessen äußerer Erscheinung (V 8: παράδειγμα τᾶς ὀμοπᾶς)

19 Seit dem 7. Jh. v. Chr. werden sprechende Kunstwerke in der Dichtung immer öfter auf den athenischen Künstler und Architekten Daidalos zurückgeführt, der als menschliches Pendant zum Künstlergott Hephaistos galt (s.o.) und für die epochalen Neuerungen, die in der Bildhauerei im 7. Jh. v. Chr. gemacht wurden (das Öffnen der Augen der Statuen, Schrittstellung, Lösung der an den Körper gepressten Arme vom Rumpf), stand. Als Künstler und Bildhauer v.a. hölzerner und bronzener Statuen konnte er die archaischen Statuen von ihrer steifen Haltung befreien und sie als beweglich darstellen. Nach Platon (*Euthyphr.* 11 c; *Men.* 97 d) laufen diese ‚Daidala‘ sogar weg, wenn man sie nicht anbindet. Zudem verleiht Daidalos seinen Werken eine Stimme, wodurch sie ihren lebensechten Charakter erhalten. Als erster Archaismus, bezogen auf diese alte Auffassung von Kunstwerken, können die sprechenden Götterbilder in der Alten Komödie gesehen werden: so z.B. Hermes als Dolmetscher für die eigentlich stumme Statue der Eirene (Aristophanes, *Pax* 657ff.), der Dialog einer Hermes-Statue mit einer anderen Figur, die nach deren Identität und den Grund des Schweigens fragt. In der Antwort des Hermes finden sich bekannte Topoi zu den Daidala – Stimme und selbstständige

trum dieser Gespräche zwischen Statue und Betrachter steht ebenfalls häufig die Statue selbst. Allerdings nehmen in diesen Texten oftmals die Bilder bzw. Statuen keine initiale Rolle innerhalb dieses Dialogs ein, da sie lediglich auf die Fragen des Betrachters antworten.

Der hellenistische Dichter, der nicht nur Kunstwerke, sondern speziell Götterstatuen und Kultbilder in all seinen Werken – den Hymnen, Aitien, Epigrammen und Iamben – zu Wort kommen ließ, ist Kallimachos.²¹ In drei seiner sechs Hymnen werden Feste geschildert, in denen Kultstatuen eine prominente Rolle einnehmen.²² Das beste Beispiel in den Aitien bietet die allegorische Interpretation des Apollo von Delos.²³ Sowohl in den Hymnen als auch in den Aitien zeigt Kallimachos ein besonderes Interesse an alten Statuen. Während die Statuen in Hymnen oft in ihrem rituellen ‚Setting‘ beschrieben werden, geht es in den Aitien um die Ursprünge und Besonderheiten jeder einzelnen Statue. Auch in den Epigrammen werden Statuen erwähnt. Während die Statuen in den Hymnen und Aitien verehrungswürdig, archaisch oder ungewöhnlich sind, sind sie in den Epigrammen eher bescheiden und anspruchslos.²⁴ Außerdem widmet Kallimachos den sechsten (Phidias-Statue des Olympischen Zeus), den siebten (Hermes Perpheraios) und den neunten (*Iambos* (ithyphallische Statue des Hermes im Dialog mit einem *erastes*) Kult- bzw. Götterstatuen.²⁵ Am Beispiel des Kallimachos wird demnach ersichtlich, dass das Motiv der Statue keineswegs auf die literarische Form der Epigramme beschränkt war.

Speziell in den dialogischen Partien der Aitien und Iamben des Kallimachos, in denen Statuen (über sich) sprechen, lässt sich feststellen, dass diese neben ihrer

Bewegung (Plato *Comicus* frg. 204 *PCG* VII K.-A.). Siehe MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 27–29 mit weiteren Textstellen. Vergleiche auch KASSEL 1983, 3–7 mit weiteren Textstellen.

- 20 Vergleiche beispielsweise Anth. Gr. 16, 275 = GOW–PAGE 1965, 499f. (Poseidippos): In diesem Gedicht spricht der *κατρός* selbst und wird von einem imaginierten Gegenüber ausgefragt. Anth. Gr. 12, 143 (anonym): Ein verliebter Hermes im Dialog mit seinem Gegenüber. Anth. Gr. 16, 240 (Philippos): Dialog zwischen Priapus und einem unbekanntem Gegenüber, der reife Feigen aus dem Garten pflücken möchte, den der Gott bewacht.
- 21 Siehe auch Kap. 3.4.3.
- 22 Im Hymnus auf das Bad der Pallas geht es um das rituelle Waschen und das Bekleiden einer Athena-Kultstatue (Kall. *Lav. Pall.* 1–142); im Hymnus an Demeter wird die Prozession einer Kultstatue geschildert (Kall. *Cer.* 118–138); der Hymnus an Apollo beginnt mit der Erwähnung der Öffnung der Tempeltüren und der Begrüßung der Statue durch den Chor der Jugend und der versammelten Verehrer (Kall. *Ap.* 1–113). Im Delos-Hymnus wird die Ankunft der antiken Statue von Aphrodite auf Delos und die lokalen Rituale zu ihren Ehren geschildert (Kall. *Del.* 307–315). Der Hymnus an Artemis bietet ein Aition für die ephesische Statue der Göttin und dem rituellen Tanz durch die Amazonen (Kall. *Dian.* 1–268).
- 23 Siehe Kall. *Aetia* Fr. incert. libri 114 Pf. Diese Statue hält die Grazien in ihrer rechten Hand und einen Bogen in der linken. In typischer kallimacheischer Art wird die Erklärung dazu in einem Dialog geliefert, der den Epigrammen nacheifert, die üblicherweise auf den Basen von Statuen zu finden waren. Vergleiche auch I. PETROVIC 2010, 206.
- 24 So z.B. Kall. *epigr.* 24 Pf.; 33 Pf.; 38 Pf.; 50 Pf.; 51 Pf.; 56 Pf.; 57 Pf.
- 25 Siehe zur Statuen-Thematik bei Kallimachos I. PETROVIC 2010, 205–208.

ursprünglichen sakralen und kultischen Funktion vor allem den Zweck ihrer Darstellung thematisieren. Dies steht in engem Zusammenhang mit der für Aitiologie und Archäologie eigentümlichen Intention der Archaisierung, die Kallimachos dort verfolgt.²⁶ Der Drang der Bilder und Statuen, sich selbst in das Zentrum der Texte zu stellen, scheint in der hellenistischen Literatur eine allgemeine Praxis gewesen zu sein und darf laut MÄNNLEIN-ROBERT „als metapoetischer Hinweis darauf verstanden werden, dass in den Selbstbeschreibungen kunstästhetischer Art auch dichtungstheoretische Fragen berührt werden.“²⁷

2.2.2 Rom – die augusteische Dichtung

Der Einfluss der hellenistischen Dichtung und insbesondere der des Dichters Kallimachos auf die augusteische Literatur ist unbestritten.²⁸ Angesichts der leitmotivischen Bedeutung der sprechenden Götter- und Kultstatuen bei Kallimachos überrascht es daher nicht, dass gerade Kultbilder auch in der augusteischen Dichtung nachweisbar sind.²⁹ Wie der hellenistische Einfluss sich in den vorliegenden augusteischen Texten niederschlägt und warum gerade das Motiv der sprechenden Kultstatue in augusteischer Zeit auf fruchtbaren Boden fällt, soll im Folgenden skizziert werden.

Horaz, Tibull und Propertius verwenden in ihren Texten, in denen sie Priapus bzw. Vertumnus eine Stimme verleihen und sie somit „zum Leben erwecken“, bereits tradierte Motive und Techniken, die vor allem aus der Grab- und Weih-

26 Kall. *Iamb.* 7 Pf. (Diegesis): Eine hölzerne Hermesstatue des Epeios erzählt, wie sie zum Kultbild in Ainos in Thrakien wurde; Kall. *Iamb.* 9 Pf.: Eine phallische Hermesstatue erzählt im Dialog auf Nachfrage ihr Aition. Die Statue des Delischen Apollo macht ebenfalls innerhalb eines Dialogs mit einem Passanten aitiologische Angaben. Dabei werden auch Größe und Material der Statue beschrieben. Siehe dazu MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 35 Anm. 109 mit zusätzlichen Literaturangaben zu den aufgeführten Textstellen.

27 MÄNNLEIN-ROBERT 2007 a, 33–35. Vergleiche auch I. PETROVIC 2010, 205–224: PETROVIC beschäftigt sich hier mit dem 7. Iambos des Kallimachos und versucht zu zeigen, wie Kallimachos das Abbild des Hermes Perpheraios als Allegorie für die archaische iambische Dichtung nutzt. Dabei weist PETROVIC Parallelen zwischen der Geschichte des Hermes und der Biographie des Archegeten der iambischen Dichtung, Archilochos von Paros, auf und zieht den Schluss, dass der Dichter die Darstellung der Hermes-Biographie auf der Metaebene als Allegorie für die iambische Dichtung nutzt.

28 Siehe zu kallimacheischen Charakteristika und zur Kallimachos-Rezeption vor allem in augusteischer Zeit ASPER 2004, 51–56 (mit weiterführender Literatur), WIMMEL 1960, passim; THOMAS 1993, 197–215; HUNTER 2006, passim; BARCHIESI 2011, passim; ACOSTA-STEPHENS 2012, 244–269.

29 Der Einfluss des Kallimachos hinsichtlich des Motivs sprechender Objekte ist auch schon in der erhaltenen Literatur der römischen Neoteriker zu erkennen: So übersetzt beispielsweise Catull einen Abschnitt aus den *Aitia* des Kallimachos, in denen die sprechende Locke der Berenike im Zentrum steht (Catull. 66 – *Coma Berenices*; vergleiche Kall. *Aet.* fr. 110 (Pf.)). Siehe dazu THOMSON 1997, 447–465.

epigrammtradition kommen. So war in beiden Epigrammformen der übliche Sprecher das beschriftete Objekt selbst.³⁰ Die größte Überschneidung mit Grab- und Weihepigrammen bietet sicherlich die ähnlich erzeugte Kommunikationssituation: In beiden Traditionen wird ein angedeuteter Leser oder ein imaginärer Passant³¹ beispielsweise mittels Imperative³² oder Verbformen in der 2. Person Singular angesprochen und somit zum Adressaten des Epigramms gemacht.³³ Dadurch entsteht die Möglichkeit, eine fingierte Dialogsituation zwischen dem Sprecher des Epigramms und dem jeweiligen Gegenüber zu kreieren, indem eine unbekannte Stimme zuerst eine Frage zum Epigrammkontext stellt, die der Sprecher dann beantwortet.³⁴ Auch wenn in den Texten der Augusteer die Worte des Gegenübers nur bei Tibull direkt geäußert werden, während sie bei Properz lediglich indirekt von Vertumnus wiederholt und bei Horaz gar nicht hörbar gemacht werden, ist die dialogartige Situation doch bei allen drei Textstellen erkennbar.³⁵

Die augusteischen Dichter nutzten also die bestehenden epigrammatischen Traditionen der griechischen Vorbilder, um sie dann mit eigenen Innovationen anzureichern und schließlich für ihre Zwecke fruchtbar zu machen. Eine Untersuchung dieser innovativen Elemente, durch die die augusteischen Dichter die Kult-

- 30 Das Objekt als Sprecher in Weihe- und Grabepigramm lässt sich klar seit dem 7. Jh. v. Chr. ausmachen (z.B. *CEG* 326 (Weihepigramm); *CEG* 144 (Grabepigramm)). Siehe TUELLER 2008, 16. Daneben treten bei beiden Epigrammformen bis zum 4. Jh. v. Chr. häufig noch der Widmer/Aufsteller sowie speziell bei den Grabepigrammen der Verstorbene als Sprecher auf. Siehe dazu die Statistiken bei TUELLER 2008, 17–22.
- 31 Der imaginäre Passant ist die häufigste Form des Epigrammadressaten. Diese Rolle kann ihm zumindest für Grabepigramme seit der Mitte des 6. Jh. v. Chr. zugewiesen werden (*CEG* 28). Für Weihepigramme ist der Passant als Adressat erst für die Zeit nach Alexander d. Gr. erzeugt. Siehe TUELLER 2008, 14; 40. Bei den Weihepigrammen werden daneben noch vom 7.–4. Jh. v. Chr. hauptsächlich der Widmer oder Aufsteller (*CEG* 312 – Anacr. 15 Page = Anth. Pal. 6, 144) sowie die Gottheit (*CEG* 197), der das Objekt geweiht werden soll, adressiert. Siehe dazu die Statistik bei TUELLER 2008, 28f. Bei den Grabepigrammen ist es hingegen der Verstorbene, der angesprochen wird (*CEG* 97). Siehe dazu die Statistik bei TUELLER 2008, 33f.
- 32 Siehe zur Entwicklung der Anrede des Passanten in Epigrammen TUELLER 2008, 37–42.
- 33 Im Gegensatz zu den Weihepigrammen identifiziert die große Mehrzahl der sepulkralen Epigramme den Adressaten durch alle Epochen hinweg nicht eindeutig. Siehe dazu TUELLER 2008, 32.
- 34 Dialogepigramme sind nicht vor der griechischen, klassischen Zeit (ab dem 5. Jh. v. Chr.) belegt. *CEG* 429 ist das früheste sichere Dialogepigramm zwischen einem Passanten und einem geweihten Objekt. Siehe TUELLER 2008, 42f. Poseidippos (ca. 310–240 v. Chr.) gehörte zu den ersten, die das kommunikative Potential des Dialogs für die Aitiologie nutzten, z.B. Anth. Plan. 275. Siehe dazu TUELLER 2008, 195–197. Die Epigramme des Kallimachos weisen keine Dialogsituationen auf. Stattdessen lassen sich Parallelen zu letzteren in seinen Aitien und Iamben ausmachen: z.B. Kall. fr. 114,4–17 Pf. (siehe auch Kap. 2.2.1). Vergleiche TUELLER 2008, 197–202.
- 35 Siehe zu den Innovationen hinsichtlich der Entwicklung der Figur des Passanten und anderer Innovationen im Grabepigramm der hellenistischen Zeit TUELLER 2008, 65–94 und 112–116. Siehe zur Entwicklung des Weihepigramms in hellenistischer Zeit TUELLER 2008, 95–111.

bilder textintern zu funktionalisieren suchten, soll zentraler Bestandteil der vorliegenden Arbeit werden.

Ähnlich wie das politische System und die Kunst lässt sich auch die Dichtung der augusteischen Zeit generell durch große Experimentierfreude auf der einen Seite und der Verschmelzung von neuen Ansätzen mit ererbten Traditionen auf der anderen Seite kennzeichnen.³⁶ Vor allem hellenistische und im Speziellen kallimacheische Einflüsse lassen sich immer wieder in der augusteischen Literatur, so vor allem im Zusammenhang mit aitiologischen Texten des Properz und Ovid,³⁷ beobachten und konnten bereits am Motiv der sprechenden Statue herausgearbeitet werden.³⁸ Daher ist eine kurze kulturgeschichtliche Einordnung der augusteischen Zeit (43 v. Chr. – 14 n. Chr.), die einige typische Charakteristika beleuchtet, hilfreich.

2.2.3 Der kulturgeschichtliche Hintergrund

Das besondere Interesse an Kultstatuen in der augusteischen Dichtung ging mit der neuen politischen Ausrichtung des Augustus einher: Gleichzeitig mit der Wiederherstellung der *res publica* wurde von Augustus ein umfassendes Programm zur Restauration tradierter römischer Normen und Werte initiiert,³⁹ das schließlich nicht zuletzt durch den Sieg über die Parther 20 v. Chr. und der damit verbundenen Rückgewinnung der römischen Feldzeichen die Zuversicht hinsichtlich der Dauerhaftigkeit des wiederhergestellten Staates und der Stabilität des inneren Friedens im Volke wachsen ließ. Unter diesen Voraussetzungen erklärte Augustus ein neues Zeitalter (*aurea aetas*) für angebrochen und läutete dieses durch die Saekularfeiern vom 30. Mai bis zum 3. Juni 17 v. Chr. ein.⁴⁰

In dem moralischen und religiösen Restaurierungsprogramm waren neben *virtus* und der Bemühung um die öffentlichen Bauten vor allem die Erneuerung von Religion (*religio*, aber auch des Pflichtbewusstseins gegenüber den Göttern – *pietas*) und des *mos maiorum* das Leitmotiv. 29 v. Chr. kündigte Octavian sein religiöses Restaurationsprogramm an und ließ sich darauf vom Senat autorisieren, alte Priesterschaften zu ergänzen, nur noch dem Namen nach existierende Kulte

36 GALINSKY 1998, 225.

37 MILLER 1982, 371–417; MILLER 1983, 26–34; MILLER 1992, 11–31.

38 BARCHIESI 2011, passim. Siehe auch die Literaturübersicht zu den Einflüssen des Kallimachos auf lateinische Texte bei BARCHIESI 2011, 511 Anm. 1.

39 P. ZANKER 1990, 107.

40 Siehe dazu P. ZANKER 1990, 171–177. Nach der Eröffnung des goldenen Zeitalters entstanden zahlreiche, neuartige Bilder mit dem *pax*-Motiv (Segen, Fülle, Fruchtbarkeit). Das beste Beispiel liefert dafür die Ara Pacis Augustae. Siehe dazu Kap. 5.8.2. Siehe dazu auch P. ZANKER 1990, 177–196; GALINSKY 1998, 106–121 mit anderen *pax*-Motiven.

neu zu konstituieren, Statuten, Rituale, Priestertrachten und Kultlieder zu erneuern oder, falls nötig, auch neu zu erfinden.⁴¹

Die Verbindung aus tradierten und neuen, im Sinne des Augustus geprägten Elementen schuf dabei neue Kultpraktiken. Ein Beispiel hierfür bilden die Riten der Arvalbrüder (*fratres Arvales*), eine der neu belebten Priesterschaften unter Augustus, bei der er selbst Mitglied war. Diese verehrten ursprünglich die bäuerliche Fruchtbarkeitsgöttin Dea Dia und führten mehrmals im Jahr altertümliche Zeremonien durch, bei denen sie z.B. Früchte und Ähren herumreichten, sie besprachen und sich im heiligen Hain der Göttin außerhalb der Stadt versammelten. Zur Zeit des Augustus bestand ihre Hauptaufgabe allerdings darin, Fürbitten und Opfer für das Herrscherhaus abzuhalten.⁴² In dieser Umorientierung spiegelt sich die augusteische Schöpfungskraft wider. Ein Jahr später, ab 28 v. Chr., erfolgte dann zugleich mit der Einweihung des Apollo-Tempels auf dem Palatin das große Programm der Tempelsanierung.⁴³

Die (Wieder-) Einführung und Umgestaltung dieses Kultes lässt erkennen, dass für Augustus das ländliche Ideal (*rusticitas*) ein elementarer Teil seiner Selbstdarstellung war: Durch seinen Versuch, Altes und Neues in seinem eigenen Interesse miteinander zu verbinden und das alte Rom wiederherzustellen, um alles Neue zu legitimieren, wollte er die enormen Änderungen mit dem Rückbezug auf die Vergangenheit und dem Ideal der Ländlichkeit ausbalancieren. In diesem Kontext wurden solche vergessenen, ländlichen Kulte wiederbelebt, Tempel renoviert und versucht, die römischen Bürger durch Ehe- und Sittengesetzgebung zur idealen Moralität eines bäuerlichen Altoms zu erziehen. Dabei sollte Augustus' private Lebensführung den Zeitgenossen als Vorbild dienen. Allerdings zeigt sich in diesem Restaurationsprogramm auch der Widerspruch zwischen Traditionalismus und Modernität, zwischen dem Princeps, der ein bäuerliches, bescheidenes Leben idealisiert und dem Princeps als Initiator eines gewaltigen, meist stadtbezogenen Bauprogramms in Glanz und Marmor. Die Beschäftigung mit Stadt und Land, Gegenwart und Vergangenheit und den damit verbundenen Konflikten war dementsprechend ein beherrschendes Thema in der augusteischen Zeit: Zum einen lässt sich vegetative Bildmotivik im 3. pompejanischen Stil der Wandmalerei beobachten, wobei weniger das Thema „Fruchtbarkeit“ im Zentrum steht, sondern Ausblicke in sakrale Landschaften, die meistens von einem Kultbild oder Motiv beherrscht oder von bukolischer Thematik mit Hirten, Herden, Satyrn und Nym-

41 M. Terentius Varro hatte in 16 Büchern *antiquitates rerum divinarum* eine Zusammenfassung von dem Material geschaffen, was man zu den alten Kulturen wusste und hatte versucht, das zu rekonstruieren, was in Vergessenheit geraten war. Sein Werk ist elementar für das religiöse Restaurationsprogramm des Augustus. Vergleiche Suet. Aug. 31,2–4. Siehe auch P. ZANKER 1990, 109; GALINSKY 1998, 290.

42 Siehe dazu P. ZANKER 1990, 124–126 und vor allem die umfangreiche Monographie von SCHEID 1990 zum Kollegium der Arvalbrüder und den damit in Verbindung stehenden Kultpraktiken.

43 Siehe zum religiösen Restaurationsprogramm des Augustus P. ZANKER 1990, 108–140; GALINSKY 1998, 288–331; GROS 1976, 15–52. Siehe R. Gest. div. Aug. 20,4.

phen bestimmt werden. Diese Bilder sind vor allem mit der *pietas*-Programmatik des Augustus aufgeladen.⁴⁴ Zum anderen zieht sich das Thema wie ein roter Faden durch die augusteische Literatur: so beispielsweise in Verg. *ecl.* 2,60–62, Hor. *sat.* 2,6 oder Tib. 2,5,23–30.⁴⁵

Im Zuge dieser kulturellen Erneuerung wurden zwar alle alten Tempel erneuert,⁴⁶ jedoch die verschiedenen Gottheiten mit unterschiedlichem Aufwand verehrt. Die größte Zuwendung erfuhren in dieser Zeit nicht die Götter des alten Staates und die alten Kultplätze, sondern diejenigen Gottheiten, die am engsten mit Augustus in Verbindung standen, so z.B. Apollo auf dem Palatin und Mars Ultor⁴⁷ auf dem neu geschaffenen Augustus-Forum. Hinzu kam das erst jetzt fertig gestellte Forum Iulium seines Vorgängers und Adoptivvaters Caesar mit dem Tempel der Venus Genetrix. Bereits hier sei darauf hingewiesen, dass die von Augustus favorisierten Gottheiten wie Apollo, Mars oder Venus auch in der augusteischen Literatur präsent sind, aber nicht als sprechende Kultbilder fungieren.⁴⁸ Auf dieses Phänomen wird an späterer Stelle noch einzugehen sein.⁴⁹

In Bezug auf Größe und Ausstattung, aber auch durch die mit ihnen verbundenen Rituale und Staatsakte waren all diese neuen Bauten in der Lage, in Konkurrenz zum kapitolinischen Iuppiter-Tempel zu treten.⁵⁰ Jedoch brachte Augustus auch den Iuppiterkult auf dem Kapitol durch den Bau eines Tempels für Iuppiter Tonans in enge Verbindung mit dem des Iuppiter Optimus Maximus und somit in unmittelbaren Bezug zu seiner Person, indem er ihn durch häufige Besuche ehrte. Die Zeitgenossen bekamen so durch das Nebeneinander von Tempeln, die

44 Siehe dazu P. ZANKER 1990, 279–290; 280, Abb. 222; 285, Abb. 224 c; 288, Abb. 226; GALINSKY 1998, 179–197. Weitere Beispiele sind das sogenannte Tellus-Relief der Ara pacis, Reliefs von säugenden Tieren und Rankenmotive in Kap. 5.8.2.

45 Siehe EIGLER 2002, passim. Auch in der römischen Satire war das Motiv Stadt–Land präsent. Siehe dazu BRAUND 1989, passim und speziell zum Autor Horaz HARRISON 2007, passim. Siehe zu Themen des Goldenen Zeitalters bei Tibull und anderen Autoren NEWMAN 1998, passim.

46 Die Elite wurde gebeten, dieses Bauunternehmen zu unterstützen, und kam dem nach: L. Marcus Philippus, Stiefvater des Augustus, stellte den Tempel des Hercules Musarum 29 v. Chr. wieder her; Sosius den Original Apollo-Tempel (30–28 v. Chr.) und Lucius Cornificius den Tempel der Diana auf dem Aventin. Siehe dazu GALINSKY 1998, 295.

47 Die Statue des Mars Ultor im griechisch-römischen Gewand, die 2 v. Chr. für gleichnamigen Tempel auf dem Augustus-Forum geschaffen wurde, ist in einer Vielzahl von Kopien erhalten. Grundlage für dieses Kultbild war wahrscheinlich eine Statue ca. aus dem 4. Jh. v. Chr. wie der Ares in Halicarnass, der wohl von Leochares geschaffen worden ist. Siehe dazu P. ZANKER 1990, 203, Abb. 155 a. VERMEULE 1987, 19.

48 Vergleiche Apollo Palatinus in Prop. 2,31,15f. oder Mars Ultor in Ov. *fast.* 5,545–598.

49 Siehe Kap. 7.

50 Obwohl Augustus dem alten Staatsgott Iuppiter während seiner Regierung weiterhin aufwendige Weihungen darbrachte, soll der Gott sich darüber beklagt haben, dass dieser ihm die Verehrer entziehe (Suet. *Aug.* 91,2). Tatsächlich hatte Iuppiter in der augusteischen Zeit an Macht verloren (Unterbringung der Sibyllinischen Bücher im Tempel des Apollo Palatinus; Tempel des Mars Ultor als neues Zentrum von Inszenierungen „außenpolitischer“ Handlungen). Siehe dazu P. ZANKER 1990, 114. GALINSKY 1998, 296.