



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist ein digitaler Sonderdruck des Beitrags / This is a digital offprint of the article

Arne Reinhardt

Der schlaife Thyrsos. Zur Plinthe des Farnesischen Stiers und zur Frage der expliziten künstlerischen Selbstreferenz in kaiserzeitlichen Marmorbildwerken

aus / from

Archäologischer Anzeiger

Ausgabe / Issue **1 • 2020**

Umfang / Length **§ 1–30**

DOI: <https://doi.org/10.34780/aa.v0i1.1016> • URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0048-aa.v0i1.1016.5>

Zenon-ID: <https://zenon.dainst.org/Record/002001101>

Verantwortliche Redaktion / Publishing editor

Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste | Deutsches Archäologisches Institut

Weitere Informationen unter / For further information see <https://publications.dainst.org/journals/index.php/aa/about>

ISSN der Online-Ausgabe / ISSN of the online edition **2510-4713**

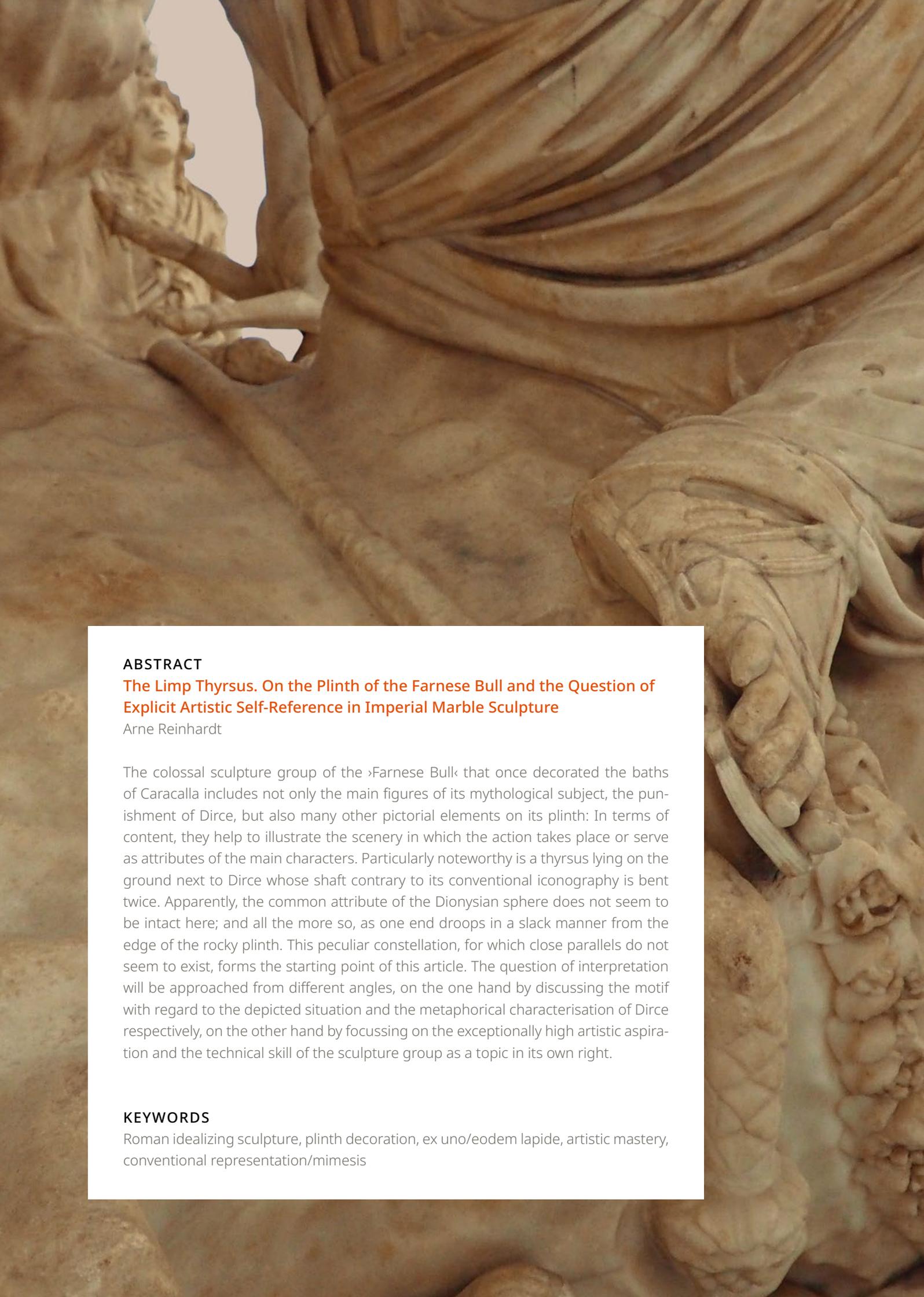
©2020 Deutsches Archäologisches Institut

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0

Email: info@dainst.de / Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de).

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de).



ABSTRACT

The Limp Thyrsus. On the Plinth of the Farnese Bull and the Question of Explicit Artistic Self-Reference in Imperial Marble Sculpture

Arne Reinhardt

The colossal sculpture group of the ›Farnese Bull‹ that once decorated the baths of Caracalla includes not only the main figures of its mythological subject, the punishment of Dirce, but also many other pictorial elements on its plinth: In terms of content, they help to illustrate the scenery in which the action takes place or serve as attributes of the main characters. Particularly noteworthy is a thyrsus lying on the ground next to Dirce whose shaft contrary to its conventional iconography is bent twice. Apparently, the common attribute of the Dionysian sphere does not seem to be intact here; and all the more so, as one end droops in a slack manner from the edge of the rocky plinth. This peculiar constellation, for which close parallels do not seem to exist, forms the starting point of this article. The question of interpretation will be approached from different angles, on the one hand by discussing the motif with regard to the depicted situation and the metaphorical characterisation of Dirce respectively, on the other hand by focussing on the exceptionally high artistic aspiration and the technical skill of the sculpture group as a topic in its own right.

KEYWORDS

Roman idealizing sculpture, plinth decoration, *ex uno/eodem lapide*, artistic mastery, conventional representation/mimesis

Der schlaffe Thyrsos

Zur Plinthe des Farnesischen Stiers und zur Frage der expliziten künstlerischen Selbstreferenz in kaiserzeitlichen Marmorbildwerken

1 Der ›Farnesische Stier‹ im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel¹ ist das größte uns erhaltene Marmorbildwerk der griechisch-römischen Antike. In severischer Zeit wurde die Skulpturengruppe, die die Bestrafung der Dirke zeigt, aus einem Block von ehemals wohl etwa 100 Tonnen Gewicht herausgearbeitet; die so entstandene mehrfigurige Skulpturengruppe von je 3 m Seitenlänge und 3,7 m Höhe² diente zum Schmuck der 216 n. Chr. eingeweihten Caracalla-Thermen in Rom. Dort, genauer im Hof der südöstlichen Palästra, bildete das exzeptionelle Marmorbildwerk den Bezugspunkt einer der Haupt-Sichtachsen des Badepalastes, mit dem ursprünglich im symmetrisch angelegten nordöstlichen Hof eine weitere monumentale Gruppe korrespondierte, die nicht mehr erhalten ist.

2 Nach der Auffindung der Bruchstücke bei Grabungen unter Papst Paul III. 1545 erfolgten mehrere Restaurierungen und der ›Toro Farnese‹ erlangte schnell großen Ruhm, der allerdings mit dem Klassizismus u. a. aufgrund der gewaltsamen Darstellung zunehmend verblasste³.

3 In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. beschäftigte sich die archäologische Forschung wieder intensiver mit der ›montagna di marmo‹, wobei man besonders das Verhältnis des römischen Bildwerks zu seinem hellenistischen Vorbild erforschte und Überlegungen zum historischen (und möglicherweise politischen) Kontext seiner

1 Inv. 6002. s. Gensheimer 2018, 297–305 Nr. 24; DNO IV (2014) 645–647 Nr. 3432 s. v. Tauriskos aus Tralleis und Apollonios (S. Kansteiner); Rausa 2010 mit neuen Aufnahmen und jüngster Bibliographie; Kunze 1998; La Rocca 1998, 239–273; Andreae 1996. Der vorliegende Beitrag geht im Kern auf einen Besuch des MANN während des Reisestipendiums 2016/2017 zurück. Die dabei an der Plinthe des Toro Farnese gemachte Beobachtung gab im Folgenden wiederholt Anlass zum Nachdenken, welches ein zweiter Neapel-Aufenthalt weiter vertiefte. Vielfältigen Dank für ihre Hinweise und Einschätzungen schulde ich Nikolaus Dietrich, Wolfgang Filser und Johannes Fouquet sowie Susanne Muth und Stephan Schmid ebenso wie Matthias Steinhart; wichtige Hinweise gaben Anna Anguissola, Felix Henke, Christoph Klose, Caterina Maderna und Corinna Reinhardt. Für die Abbildungsgenehmigungen danke ich Anna Pizza, Ufficio e Archivio fotografico MANN, sowie Enrica Pagella und Gabriella Pantò von den Musei Reali – Museo di Antichità in Turin.

2 Zu den Maßangaben vgl. Kunze 1998, 1; Andreae 1996, 15.

3 Zur Fund-, Restaurierungs- und Forschungsgeschichte s. Kunze 1998, 3–17. 25–30; Rausa 2010, 20 f.



Abb. 1: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Farnesischer Stier, Schrägansicht von hinten mit Antiope vor Amphion und dem Stier sowie zwei Partien des Tierfrieses an der Felsenplinthe

1

Entstehung anstellte⁴. Es entspricht dem Konsens der heutigen Forschung, dass der Farnesische Stier im Kern eine Marmorskulptur der rhodischen Bildhauer Apollonius und Tauriskos kopiert, die um etwa 40 v. Chr. aus dem griechischen Osten nach Rom verbracht und unter den *monumenta* des Asinius Pollio⁵ aufgestellt (bzw. eigens für diese angefertigt) wurde. Dabei wiederholt das kaiserzeitliche Bildwerk nicht nur die Charakteristika ihres Vorbilds *ex eodem lapide*, die uns aus einer knappen Plinius-Stelle bekannt sind (n. h. 36, 4, 34), sondern erweitert die Gruppe von Amphion, Zethos, Dirke und dem Stier um eine fünfte Figur (Antiope), womit offensichtlich die regelmäßig rechteckige Form der Plinthe in Zusammenhang steht⁶ sowie auch ihre reiche Ausgestaltung mit Landschaftselementen, Tieren und Attributen (Abb. 1).

Die Kunst der Plinthe

⁴ Während die Felsenplinthe auf ihrer Vorderseite flach beginnt und erst unter den Figuren deutlich an Stärke gewinnt, steigen die Rück- sowie die beiden Nebenseiten steil aus der Blockgrenze hervor. Die so gebildeten Vertikalkanten von seitlich

⁴ Einen Überblick über die Positionen gibt von Mosch 2005, 142–144. Hervorzuheben sind die Arbeiten von Bernhard Andreae (Andreae 1993 und Andreae 1996) sowie Christian Kunze (Kunze 1991 und Kunze 1998) sowie Eugenio La Rocca (La Rocca 1998, 269: Anfertigung für Asinius Pollio im 1. Jh. v. Chr.) vgl. LIMC III 1 (1986) 642–644 s. v. Dirke (F. Heger).

⁵ Zu den *monumenta* des Asinius Pollio s. auch Bravi 2012, 82–93 und Rutledge 2012, 223 f. mit Anm. 11 für weitere Literatur. Zum Kontext der Plinius-Textstelle vgl. Settis 1999, 41–44; Isager 1991, 163–167.

⁶ Kunze 1998, 62–69; Andreae 1996, 45–49; Andreae 1993, 121 f.; Kunze 1991, 25 f.; Studniczka 1903, 173–176. Anders LIMC III 1 (1986) 641 s. v. Dirke (F. Heger).



Abb. 2: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Seitenansicht des Farnesischen Stiers mit den Hauptfiguren sowie Dirkes Thyrsosstab und Efeugirlande im Tierfries der linken Nebenseite

2

etwa 60–80 cm und rückseitig ca. 120 cm Höhe⁷ dienen zahlreichen weiteren Bildelementen als Reliefhintergrund. So finden sich an allen Seiten Baumstümpfe mit Ästen sowie Tierdarstellungen, die in ihrer Größe deutlich gegenüber den Hauptfiguren reduziert sind. Dieser Tierfries beginnt und endet etwa in der Mitte beider Nebenseiten mit den Protomen ruhender Tiere (links zwei Wildschweine, rechts eine Raubkatze), die zwischen der Felswand und einem Baum sitzen. In ihrem Rücken schließen sich weitere Tiere an, so auf der rechten Seite äsendes Damwild, auf der linken ein Adler mit einer Schlange, ein laufender Hund und ein Kauz sowie auf der Plinthen-Rückseite eine Ziege, Schlange und Schildkröte sowie zwei Tierkampfgruppen⁸. Hinsichtlich der gezeigten Aktivitäten weisen die Seiten einen unterschiedlichen Charakter auf, die Tiere auf der rechten Schmalseite verhalten sich ruhig, während auf der Rückseite ein Löwe ein Pferd beziehungsweise ein Bär einen Stier reißt.

5 Die Forschung bewertet den Tierfries fast einstimmig als Eigenheit des kaiserzeitlichen Bildwerks und sieht in ihm eine inhaltlich passende Illustration des Kithairon mit rauen Landschaftselementen (knorrige, verwachsene Bäume) und wilden Tieren⁹. In dieser Sichtweise erscheint der Tierfries letztlich zwar als eine dem *decorum* inhaltlich angemessene, jedoch nicht vollends notwendige (»dekorative«) Bereicherung des

7 Für die Kommunikation der Maße, die an der Replik in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der FU Berlin genommen wurden, danke ich vielmals Julius Jürgens und Lorenz Winkler-Horaček. Der Thyrsosstab verläuft nach diesen Angaben über 140 cm gerade und seine beiden abgknickten Enden sind jeweils ca. 34 cm lang.

8 Ferner kriecht eine große Schlange auf der Oberseite der Felsenplinthe aus der Baumstammstütze des Stieres hervor (Pozzi 1991, Taf. 24 d). Zum Plinthenschmuck s. die Tafelverweise hier in Anm. 13 sowie die Beschreibungen bei Muthmann 1951, 81; Magaldi 1929/1930, 90–92.

9 Kunze 1998, 34 f. 64–69; Andreae 1996, 89–91; Kunze 1991, 15. 21 f.; Studniczka 1903, 175 f. Nicht als römische »Zutat« betrachtet wird der Plinthenschmuck im LIMC III 1 (1986) 641 s. v. Dirke (F. Heger).

eigentlichen Hauptbildwerks der Dirke-Schleifung. In der sorgfältigen, gleichsam naturalistischen Wiedergabe der Figuren manifestierte sich eine typisch römische Vorliebe für Naturschilderungen, wie sie sich ähnlich auch an anderen kaiserzeitlichen Plinthen und in der Sarkophagplastik zeigte¹⁰.

⁶ Obgleich dem Plinthenschmuck des Farnesischen Stiers bereits mehrere Überlegungen gewidmet worden sind, bewegt sich das Forschungsurteil diesbezüglich fast ausschließlich innerhalb dieser inhaltlich-erzählenden Deutungsperspektive¹¹. Was auf den ersten Blick selbstverständlich erscheinen mag, vernachlässigt jedoch ein wesentliches Charakteristikum des Felsenschmucks: seine hervorragende bildhauerische Qualität, die unter anderen Plinthenreliefs römischer Marmorstatuen nicht ihresgleichen findet¹². Denn blickt man auf die erhaltenen Vergleichsbeispiele, so zeigt sich, dass die Plastizität des Tierfrieses am Farnesischen Stier offensichtlich in einem engen Kongruenzverhältnis zu dem enormen Aufwand steht, der in der Ausarbeitung der überlebensgroßen Hauptfiguren getrieben wurde. Hierzu passt grundsätzlich die wechselnde Plastizität der Felsenplinthe, die besonders auf der linken Nebenseite stark zerklüftet ist, partiell überhängt und nach hinten zu eine zackige Silhouette bildet¹³. Vor allem aber belegen dies *en detail* die zahlreichen Durchbrüche an den Tierfiguren: Das Damwild der linken Nebenseite ist zu drei Vierteln rundplastisch gearbeitet, wobei die äußeren Extremitäten frei vor der Felswand stehen (Abb. 1); ähnliche Hinterarbeiten finden sich vielfach im Tierfries¹⁴. Der Plinthenschmuck folgt somit nicht nur in inhaltlicher Hinsicht dem antiken Prinzip des *decorum*, sondern auch in den Kategorien Arbeitsaufwand und künstlerische Meisterschaft.

⁷ Diese Beobachtung ist eine sehr grundsätzliche, aber sie explizit zu machen, ist beim Farnesischen Stier umso wichtiger. Denn parallel zur Bestrafung der Dirke als Darstellungsinhalt bildet die künstlerische Umsetzung der mehrfigurigen Gruppe ein eigenes zentrales Thema, das ganz offensichtlich unter den Vorzeichen der Wirk-

10 Vgl. Andreae 1996, 91; Magaldi 1929/1930, 96–98 (»la naturalistica e la patetica«) sowie übergreifender Zanker 1974, 119; Muthmann 1951, 72–90.

11 Eine Ausnahme gegenüber der vorangegangenen Forschung bildet Zanker 1991, der in dem Plinthenschmuck eine positive Erweiterung des Assoziationsfeldes sieht, ihn auf den im Raum beweglichen Betrachter bezieht und auch die Gelegenheit zur Wertschätzung der kühnen Bildhauerarbeit nennt. Dieser Aspekt ist auf Grundlage der Plinthe verhältnismäßig selten gewürdigt worden, obschon er in der Rezeptions- und Forschungsgeschichte teilweise eine Rolle spielte: So wird in der zweiten Auflage von J. J. Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Wien 1776) 719 f. die »große Feinheit des Meißels« gelobt, die »erscheint in den Nebensachen, und der geflochtene Deckelkorb, (*cista mystica*) [...] ist dergestalt geendigt und auf das feinste ausgearbeitet, als immer jemand hätte leisten können, der hierin allein eine Probe seiner Geschicklichkeit hätte geben wollen« (zitiert nach Borbein u. a. 2002, 695). Der Aspekt der Zurschaustellung künstlerischen Könnens spielt in der Folgezeit bei der Bewertung des »Beiwerks« keine maßgebliche Rolle mehr (so auch nicht bei Magaldi 1929/1930, 91, wo dieser Aspekt kurz aufblitzt).

12 Als beispielhaft können die Friese an den Plinthen des bekannten Statuen-Paars gelagerter Flussgötter aus dem Iseum Campense in Rom gelten: Die Rück- und Nebenseite des Nil (Vatikanische Museen, Braccio Nuovo Inv. 2300) tragen nilotische Szenen mit reicher Vegetation, exotischen Tieren sowie Pygmäen in Booten (vgl. Versluys 2002, 68 f. Nr. 015 Rome); beim *Tiber* (Paris, Louvre Inv. MA 593) finden sich eine mythische Szene mit Stadtdarstellung, Flussschiffe beziehungsweise grasende Tiere (s. hierzu Dardenay 2012, 70 f.; Lembke 1994, 26 f.; Klementa 1993, 56 f.; Le Gall 1944a; Le Gall 1944b). Zum Statuen-Paar zuletzt Heinemann 2018 (auch zur Datierung); Swetnam-Burland 2015, 155–167.

13 Vgl. die Abbildung bei Rausa 2010, 220. Zu den partiellen Ergänzungen der Felsenplinthe und ihrer Tiere s. Pozzi 1991, Taf. 10–23.

14 Gut erhalten ist ein solch graziler Durchbruch insbesondere auf der Plinthenrückseite am Schwanz des Löwen, wo auch dessen rechter Hinterlauf sowie besonders die Beine des benachbarten Schafs frei hinterarbeitet waren. Auf der linken Nebenseite war dies bei einem dünnen Ast des Baumstumpfs der Fall sowie bei den abstehenden Partien des Hundes; auf der rechten Nebenseite neben den heute ergänzten Beinen des Damwilds offensichtlich auch bei einem Teil des Geweihs. Vgl. Andreae 1996, 92 f. Abb. 16–27; Kunze 1998, Taf. 6. 7; Rausa 2010, Abb. S. 216. 221.

macht¹⁵ des von Plinius gerühmten Vorbilds steht: War das hellenistische Marmorbildwerk des Apollonius und Tauriskos laut der *naturalis historia* bewundernswert, da dort die Figuren der Gruppe und das Seil aus einem Marmorblock gearbeitet waren, so folgt die kolossale kaiserzeitliche Gruppe genau diesem künstlerischen Ruhm des Vorbilds, der zudem offenbar im Sinne der *aemulatio* noch übertroffen werden sollte. Die Hinzufügung der Antiope, sowie die regelmäßig rechteckige Form der Plinthe und die kolossalen Maße des heute etwa 24 Tonnen schweren Blocks aus kleinasiatischem Marmor (Dokymeion) können als Ausdruck dieses Bestrebens gewertet werden¹⁶.

8 Auch der Plinthenschmuck steigert den getriebenen Aufwand, wobei derselbe der gewählten Anordnung der Tier- und Landschaftselemente gemäß die Rück- und Nebenseiten der Dirke-Gruppe explizit miteinbezieht (Abb. 1. 2)¹⁷. Die so ausgestalteten Vertikalkanten der Felsenplinthe liegen an gut zugänglicher Stelle und ermöglichen eine nahsichtige Betrachtung beziehungsweise bieten dem beweglichen Betrachter im Raum Anhaltspunkte zu näherem Hinsehen auch dort, wo sich die Hauptfiguren der Skulptur von der Seite oder von hinten präsentieren¹⁸. Dabei mögen die Plinthenreliefs inhaltlich wenig Anteil am narrativen Gehalt des Hauptgeschehens aufweisen – umso mehr tragen sie zur guten Sichtbarkeit der Artifizialität des Bildwerks und seiner meisterschaftlichen Steinbehandlung bei; denn bedingt durch die weit überlebensgroßen Hauptfiguren ist die berühmte Nahtstelle der Gruppe *ex eodem lapide*, nämlich das zwischen den Figuren frei herausgearbeitete Seil, vom ebenerdigen Betrachter weit entfernt¹⁹. Hier entfalten die aufwändig gearbeiteten Reliefbestandteile der Felsenplinthe ihre eigene Relevanz: Ihr »Naturalismus« ist nicht typisch römische Dekoration um ihrer selbst willen, sondern konkret erfahr- und überprüfbar Meisterschaft an so gut sichtbarer wie zugänglicher Stelle. Bereits die rechteckige Begrenzung der Plinthe macht die Ausmaße des kolossalen Marmorblocks erfahrbar, aus dem die gesamte Gruppe herausgearbeitet wurde; die zahlreichen Durchbrüche und sorgfältig gearbeiteten Details *en miniature* geben die Einheit der vielen verschiedenen Bildelemente mit der Felsenplinthe zu erkennen und tragen somit die Bekräftigung des in der antiken Literatur fassbaren Topos des *ex eodem lapide* in sich, der bereits für das Vorbild galt. Der in dieser Tradition stehende Toro Farnese erweitert diese *fama* im Sinne der *aemulatio* offenkundig durch die Figur der Antiope (s. o.) – genauso aber auch durch die zusätzlichen Figuren und das

15 Die von Boschung 2017, 90 genannten Kriterien für die »Gewinnung und Sicherung von Aufmerksamkeit« bei Statuen passen gut zum Informationsgehalt der bekannten Plinius-Stelle zur Dirke-Gruppe des Asinius Pollio: Hervorgehoben werden der Besitzer und seine hohen Ambitionen (*Pollio Asinius ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit*), die Urheber und die Frage ihrer (künstlerischen) Abkommenschaft (... *opera Apollonii et Taurisci. Parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum*) sowie natürlich die staunenswerte *ars* der mehrteiligen Skulpturengruppe *ex eodem lapide* selbst, die über das Thema des Materials und der Perfektion der Ausführung den Bogen zu dem vorangegangenen Abschnitt spannt (n. h. 36, 4, 32), der zwei außergewöhnlich hochpolierte Marmorskulpturen nennt: *in magna admiratione est Hercules Menestrati et Hecate Ephesi in templo Dianae post aedem, in cuius contemplatione admonent aeditui parcere oculis; tanta marmoris radiatio est. (Non postferuntur et Charites in propyllo Atheniensium [...]).* Zur Frage der Abkommenschaft s. Farmakidi 2010. Der Plinius-Text wird zitiert nach André u. a. 1981, 59–61.

16 Zur Frage des *ex eodem lapide* des Farnesischen Stiers vgl. Kunze 1998, 23. 42; Prisco 1991, 61 f.; Lazzarini u. a. 2002, die Marmoruntersuchungen an der Skulpturengruppe vorgenommen haben, identifizieren drei unterschiedliche Sorten und vermuten eine Herstellung aus Teilstücken, allerdings ohne diese am Befund näher zu identifizieren oder die Forschungsannahme des *ex uno lapide* zu problematisieren. Heger 1990, 380 f. vermutet eine Herstellung in Stückungstechnik, ähnlich Kansteiner 2017, 399. Zur *aemulatio* s. Schade 2007, 167 und Anguissola 2012, 52–57 mit den dortigen Literaturverweisen.

17 Strukturell ähnlich verhält sich die Konzeption der Plinthenreliefs an dem Statuen-Paar von Tiber und Nil, vgl. Anm. 12 sowie insbes. Heinemann 2018, 229–234; Swetnam-Burland 2015, 166; Lembke 1994, 27.

18 Vgl. Zanker 1991, 43 f. und von den Hoff 2004, 114 f., der gleichfalls auf die Bedeutung des jugendlichen Hirten als internen Betrachter verweist.

19 Zu den Betrachterstandpunkten im Kontext der Caracalla-Thermen vgl. Zanker 1991, 43 f.; Gensheimer 2018, 178–184; zur Architektur der Thermen und speziell dem Obergeschoss der Palaestra s. Jenewein 2008, 136–149. 170–179; DeLaine 1997, 75–77; zur vermeintlich antiken Wasserinstallation in der Plinthe der Gruppe s. Prisco 1991, 62–64 und Kunze 1998, 21–23; zum weiteren Skulpturenschmuck s. Schröder 2011, 180–184 mit Verweisen auf die Arbeiten von H. Manderscheid, M. Marvin und C. Gasparri.

weitere ›Beiwerk‹ der Felsenplinthe, die die bestaunte Mehrteiligkeit eines Bildwerks ›aus einem Block‹ weiter steigern.

9 Insofern ist es wichtig, die ›Kopistenzutaten‹ an der Felsenplinthe des Toro Farnese positiv und nicht einzig unter inhaltlichen Gesichtspunkten einzustufen²⁰: Das Parergon an der Plinthe des Farnesischen Stiers ist nicht alleine pragmatisch an den Darstellungsinhalt gebunden, sondern gibt ebenso im Kleinen eine repräsentative Kostprobe von der Meisterschaft im Großen. Die hohe Genauigkeit der Wiedergabe und Qualität der Ausarbeitung ruft das Bewertungskriterium der ἀκρίβεια/*diligentia* in Erinnerung, das aus der antiken Literatur als eine zentrale Qualität von Darstellungen hervorgeht (seien es Kunst-, Bild- oder literarische Werke), denen τέχνη/*ars* zu eigen ist²¹. Diese kulminiert offenkundig in dem grazil ausgearbeiteten [Marmor-]Seil, das Dirke an den Stier bindet, aber sie ist ebenso an allen anderen Stellen des Bildwerks vorhanden, so dass selbst die Details und der verkleinerte Tierfries mit seinen Miniaturdurchbrüchen auf Rück- und Nebenseiten im Sinne eines *pars pro toto* für die grundsätzliche ἀκρίβεια/*diligentia* ihrer Schöpfer betrachtet werden können. Auch wenn diese Herangehensweise in der Forschungsliteratur zum Farnesischen Stier eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielt, hat sie doch aufschlussreiche antike Parallelen²². Staunen machen sollte der Farnesische Stier nicht nur im Ganzen, sondern auch gut sichtbar im Detail. Und die Details und die Hauptsache, obgleich im Maßstab deutlich voneinander unterschieden, gehen ohne strikte Trennung nahtlos ineinander über, umspielen so den Eindruck des Realistisch-Lebensechten und unterstreichen die Artifizialität des Bildwerks.

Ein festes Bildelement der dionysischen Sphäre

10 Unter den zahlreichen Bildelementen, mit denen die Felsenplinthe des Toro Farnese angereichert ist, befindet sich auch ein Thyrsosstab (Abb. 3). Obgleich der Schaft hinter der Dirke über weite Strecken gerade auf der Oberseite des Felsens verläuft, weisen die beiden Enden in jeweils andere Richtungen: Das eine knickt kurz vor der Felsenase, auf der Amphions linker Fuß steht, horizontal nach rechts um, das andere weist im vorderen Bereich der linken Nebenseite vertikal nach unten. An beiden Stellen zeigt der Schaft keinerlei offene Fraktur oder Ähnliches an, sondern Stab und Blattschuppen biegen organisch um. Während im ersten Fall die Sichtbarkeit verhältnismäßig ein-

20 Für eine positive Einschätzung sprach sich Zanker 1991, 43. 46 aus, neuere Arbeiten folgen diesem Weg (z. B. von den Hoff 2004, 114 f.); explizit abschätzige Urteile zum Beiwerk an der Plinthe des Toro Farnese z. B. bei Studniczka 1903, 175. 177 sowie bei Heyne 1779, 194–200 (vgl. Welcker 1849, 362–364). Zur Historizität der neuzeitlichen Unterordnung von Beiwerk/Parergon s. die Beiträge in dem Band Dietrich – Squire 2018 (insbes. S. 16–22 [M. Squire], 37–39 [T. Hölscher] und 203–209 [R. Neer]).

21 de Angelis 2014, 95–101 (›[...] These details should instead be judged on the basis of their ἀκρίβεια, of their accuracy, of their precision. Since ἀκρίβεια is the quality par excellence of art and workmanship, it has a special relevance in ›technical‹ appraisals by specialists. Consequently, it invites close inspection of every single part by a trained eye [...]‹); Perry 2000, insbes. 451–453. Zu den Begriffen s. auch Koch 2013.

22 Statt auf den Olympischen Zeus und die Athena Parthenos als Ganzes geht Plin. n. h. 36, 4, 18. 19 für diejenigen, die die Hauptwerke des Phidias nicht kennen, auf Einzelaspekte der Statuen ein, die als Details für die Meisterschaft ihres Schöpfers eintreten können (*argumenta parva et ingenii tantum*): Erwähnt werden mit ihren Bildthemen der Schild und die Sandalen der Athena Parthenos – *adeo momenta omnia capacia artis illi fuere* – sowie die Basis und die Nike, damit man erkenne, dass sich das Können des Phidias auf alle Teile gleichermaßen erstreckt habe (*simul ut noscatur illam magnificentiam aequalem fuisset et in parvis* [Text: André u. a. 1981, 54]). Am Beispiel des Schemels und der Basis des Olympischen Zeus dagegen kritisiert Lukian, quomodo historia 27 unwissende Betrachter, die unwichtige (aber Betrachter-nahe) Details anstelle des Relevanten beurteilen würden. Das oben thematisierte *pars pro toto* der umfassenden künstlerischen Bearbeitung wird in dieser Lukian-Stelle also an hierarchische Vorstellungen gekoppelt, vgl. de Angelis 2014, 99–101. Auch die Ekphrasis zum Olympischen Zeus bei Paus. 5, 11, 1–8 gewährt bekanntlich den zusätzlichen Bildwerken an Thron, Schemel und Basis der Statue große Aufmerksamkeit. Zu Skala-Kontrasten des Miniaturhaften vs. Großen s. auch Squire 2011, 259–283.

geschränkt bleibt (Abb. 5)²³, ist das andere Ende sehr gut wahrnehmbar, da es am Umbruch der Felsenplinthe beim Umschreiten sowie beispielsweise auch aus einer Über-Eck-Position von vorne²⁴ erscheint. Bezeichnend ist der sich einstellende Eindruck, dass nämlich dieses deformierte Ende gleichsam schlaff von der Felsenplinthe herabzuhängen scheint (Abb. 3, 4): Diese Assoziation jedenfalls resultiert nicht allein aus dem Nach-untenzeigen der Spitze (und somit der Alltagserfahrung der Schwerkraft), sondern sie wird vielmehr auch durch die Juxtaposition mit der Efeugirlande provoziert, die unmittelbar rechts daneben an der Felsenkante ansetzt und von dort in weitem Bogen nach unten verläuft. Dies aber bildet einen auffälligen Widerspruch: Denn es ist nichts Besonderes daran, dass eine biegsame Girlande von etwas herabhängt, aber ein Thyrsosstab – der zudem in aller Regel unversehrt erscheint – besteht der gängigen Vorstellung nach aus starrem Material. Somit entspricht der deformierte Thyrsos an der Felsenplinthe des Toro Farnese nicht dem, was wir über Vergleiche als durchschnittliche Vorstellung und Seherfahrung der antiken Betrachter nachvollziehen können. Dies gilt es zunächst näher zu umreißen.

11 Die realienkundlichen Forschungen zum antiken Thyrsos haben ermittelt, dass der Begriff selbst zuerst in der griechischen Literatur des 5. Jhs. v. Chr. erscheint und in seiner Grundbedeutung etwa ›Stengel‹ oder ›Strunk‹ bedeutet haben muss, eine Aussage, die dann auch für das Lateinische Geltung besaß²⁵. Im Umkreis des Dionysos und ihm zugehöriger Figuren oder Feste erscheint der Thyrsos als etabliertes Abzeichen der Kultteilnehmer sowie des Gottes selbst. Dabei handelt es sich um einen Schaft aus Narthex (Riesenfenchel) mit einer knaufartigen Spitze, die als Efeubüschel oder -gebilde definiert ist²⁶. Im indischen Feldzug des Dionysos findet der Thyrsos als Waffe Verwendung und mit seiner Hilfe ist es Dionysos oder den Mänaden beispielsweise möglich, Quellen aus dem Boden zu schlagen²⁷.

12 In der antiken Bilderwelt werden zunächst Efeu- oder Weinranken als Thyrsos verwendet (sog. ›natürlicher Thyrsos‹), etwa ab dem Übergang von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Vasenmalerei gehört dann der ›künstliche Thyrsos‹ zum Repertoire der Vasenmaler, ein Umstand, der sich für die folgenden Epochen als richtungswei-



3



4

Abb. 3: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Farnesischer Stier, Gesamtansicht des hinter der Dirke liegenden Thyrsosstabs

Abb. 4: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Farnesischer Stier, Detail der linken Seite der Felsenplinthe mit dem vertikalen Ende des Thyrsosstabs

23 Insbesondere für den Betrachter auf ebener Erde, wenn auch die Höhe der antiken Basis in den Caracalla-Thermen heute unbekannt ist. Die zweite Möglichkeit (Betrachtung von den Hof-Umgängen im ersten Stock aus, vgl. hier Anm. 19 und insbes. Jenewein 2008), könnte durchaus zu einer partiell besseren Sichtbarkeit beigetragen haben, was im Einzelnen aber unklar bleiben muss. Eine (allerdings frontale) Aufsicht aus der Vogelperspektive bei Schröder 2011, 191 Abb. 3.

24 In dieser Position sah die Forschung lange Zeit die Hauptansichtsseite der Skulptur bzw. des hellenistischen Vorbilds: Kunze 1991, 14. 25–27; La Rocca 1998, 249–251; Andrae 1996, 43. 87; Andrae 1993, 120 f.; Studniczka 1903, 172 f. mit Anm. 18 Abb. 13.

25 RE XII (1936) 747–748 s. v. Thyrsos (F. von Lorentz); von Papen 1905, 9–15 sowie jetzt ThesCRA V (2005) 390–394 s. v. 2.b Cult Instruments/Thyrsos (I. Krauskopf); ThesCRA VIII (2012) 394 s. v. Supplementum Animals and Plants, Gr. (R. Olmos – M. Moreno-Conde).

26 Pinienzapfen sind jedoch keine eigentliche Bekrönung – vgl. Schaubert 2005; Schaubert 2001, 35–39; von Papen 1905, 26.

27 RE XII (1936) 751–752 s. v. Thyrsos (F. von Lorentz); von Papen 1905, 31–45.

send erweisen sollte²⁸. Die Bildzeugnisse variieren in der Darstellung, es finden sich detaillierte Angaben von knotigen und unregelmäßigen Stängeln bis hin zu glatten Schäften, die einen Zusammenhang mit dem Narthex nicht erkennen lassen. Ab dem Hellenismus können die Stäbe des Thyrsos schuppenartig mit Efeublättern überzogen sein, in der römischen Zeit dann zeigen Thyrsoi häufig zwei knaufartige Spitzen²⁹. Um einen solchen Doppelthyrsos mit Blätterschaft und zentraler Griffmanschette handelt es sich bei dem liegenden Kultattribut auf der Plinthe des Farnesischen Stiers (Abb. 3).

¹³ Fast ebenso zahlreich wie die weit verbreitete dionysische Bilderwelt selbst sind auch die Thyrsos-Darstellungen in der römischen Kultur vertreten. Typischerweise finden sie sich als Attribute bei Dionysos-/Bacchus-Darstellungen, etwa im dionysischen Gefolge der ›neuattischen‹ Reliefs, und sie erscheinen als isolierte Bildelemente, beispielsweise in der pompejanischen Wandmalerei oder im luxuriösen Tafelgeschirr. Mag auch die Länge und die typologische Ausgestaltung der Thyrsoi variieren, einmal ›naturalistisch‹ Narthex und Efeugebinde wiedergebend, ein anderes Mal als graziler Stab mit zapfenförmigem Abschluss erscheinend, so wiederholen die Bilder doch stets zwei substantielle Hauptcharakteristika des Kultabzeichens, nämlich seine Unversehrtheit und Starrheit³⁰: In diesem Sinne stützen sich Figuren auf ihre Thyrsoi, sie schwingen sie oder die Stäbe lehnen neben anderen Geräten und tragen beispielsweise eine an sie geheftete Girlande³¹. Desgleichen erscheinen Thyrsosstäbe, die neben der eigentlichen Figurenhandlung abgelegt sind, selbstverständlich unversehrt und starr³². Ein Thyrsosstab mit deformierten Enden ähnlich dem auf der Plinthe des Farnesischen Stiers lässt sich jedoch meines Wissens nicht nachweisen: Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um eine spezifische Eigenheit des Farnesischen Stiers, in der sich das Bildwerk punktuell von der etablierten Motivtradition entfernt und eigene Wege beschreitet³³.

Zerbrochen oder erschlafft? Erzählerische Situation und metaphorischer Gehalt

¹⁴ Ist hiermit das Prinzip der antiken Vorstellung vom Thyrsosstab sowie seiner bildlichen Darstellungsmöglichkeiten exemplifiziert, so stellt sich die Frage, warum am Toro Farnese an gut sichtbarer Stelle der allgemeine Erfahrungs- und Erwartungs-

²⁸ ThesCRA V (2005) 390 f. s. v. 2.b Cult Instruments/Thyrsos (I. Krauskopf); Krauskopf 2001; RE XII (1936) 748–751 s. v. Thyrsos (E. von Lorentz); von Papen 1905, 15–29.

²⁹ von Papen 1905, 28 f.

³⁰ Dabei muss der ›Wuchs‹ des gezeigten Thyrsosstabs nicht ganz gerade sein; immer wieder finden sich Beispiele für ›schiefe‹ Schäfte (z. B. auf zwei dionysischen Sarkophagen in Moskau und [Rom](#), abgebildet bei Matz 1968, Taf. 56 Nr. 47 [Puschkin-Museum]; Taf. 137 Nr. 108 [Thermenmuseum (Chiostro) Inv. 128577]), ohne dass dies freilich an die Anomalie des Thyrsosstabs auf der Plinthe des Farnesischen Stiers heranreichen würde.

³¹ Als Beispiele im Medium des Reliefs seien hier herausgegriffen ein [Sarkophag in Kopenhagen](#) (Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 843), auf dem sich der gelagerte Bacchus mit der Linken auf seinen aufgestellten Thyrsos stützt (Matz 1968, Taf. 88); ein Sarkophagfragment in Berlin (Inv. Sk 851) mit Pan, der die Maultiere seines Wagens mit einem Thyrsosstab antreibt (G. Platz-Horster, Sarkophag-Fragment mit dionysischem Zug, in: Antikensammlung Berlin [Hrsg.], Gesamtkatalog der Skulpturen [Köln 2013]); ein Schmuckrelief in Berlin (Inv. Sk 1841) mit einem an einem Baum lehnenen Thyrsosstab (M. R. Hoffer, Relief Satyr und Mänade, in: Antikensammlung Berlin [Hrsg.], Gesamtkatalog der Skulpturen [Köln 2013]); der [Maskenkrater in Paris](#) (Louvre Inv. MA 434), auf dem Tierfelle von Bändern herabhängen, die zwischen aufgestellten Thyrsoi aufgespannt sind (Grassinger 1991, 326 Abb. 228. 229). Diese Beispiele ließen sich – auch in anderen Bildmedien – nach Belieben erweitern.

³² Wie die unterlebensgroße Marmorskulptur einer schlafenden Mänade aus Magnesia am Mäander in den Berliner Museen (Inv. Sk 1911) überliefert, kann hiermit bereits in der Skulptur des späten Hellenismus gerechnet werden: Hinter den Füßen der liegenden Figur erscheinen ein Thyrsos mit buschiger Spitze, ein Tympanon und eine *cista mystica* – A. Fendt, Liegende Mänade, in: Antikensammlung Berlin (Hrsg.), Gesamtkatalog der Skulpturen (Köln 2013), <<https://arachne.dainst.org/entity/1122384>> (11.08.2020).

³³ Im Folgenden geht es um die Erklärung dieses Spezifikums des kaiserzeitlichen Bildwerks, in dessen Zusammenhang der deformierte Thyrsos zweifelsohne in erster Linie aus Gründen der Überlieferung zu interpretieren ist: Ob dieser Umstand möglicherweise bereits durch die ursprüngliche Gruppe des Apollonios und Tauriskos vorgeprägt gewesen sein könnte (vgl. hier Anm. 1), entzieht sich jeder Überprüfbarkeit.

horizont der Betrachter durch die Angabe eines Thyrsos irritiert wurde, der sich anders als die Konvention verhält. Mag hierbei auch das eine umgebogene Ende des Stabs auf der Plinthenoberseite (Abb. 5) in der Wahrnehmbarkeit deutlich zurückstehen, so fällt der unübliche Richtungswechsel des anderen Endes doch prägnant mit dem reich dekorierten linken Rand des Bildwerks und der negativen Hauptperson der Gruppe zusammen.

15 Gemeinsam mit der *cista mystica*, der Efeugirlande und der Nebris gehört der Kultstab zu den Attributen der Dirke, die ihre Zugehörigkeit zu einem dionysischen Umzug und damit die in der euripideischen Tragödie geschilderte Situation der Bestrafung verdeutlichen³⁴. Schließlich sind auch an anderer Stelle des Toro

Farnese Attribute an die Plinthe ausgelagert; so gehört die an einem Ast der Vorderseite hängende Panflöte zu dem sitzenden Jüngling und die neben diesem stehende Leier zu Amphion³⁵.

16 Nur bei der Dirke jedoch können zwei dieser Attribute mit dem dargestellten gewaltvollen Geschehen verbunden werden, denn die Efeugirlande ist vom Körper herabgerutscht (man vergleiche dagegen den sitzenden Jüngling) und der Thyrsosstab wird nicht mehr von ihr in der Hand geführt. Die Attribute charakterisieren Dirke nicht nur äußerlich als Anhängerin des Dionysos, sie unterstützen offensichtlich auch die Dramatik des gezeigten Geschehens, das sich im Umkreis eines Dionysos-Festes auf dem Kithairon vollzieht: Bei ihrer Überwältigung durch Amphion und Zethos verlor Dirke ihre Kultabzeichen und der Thyrsos zerbrach – so wird die zweifache Deformation des Kultattributs in der Forschung stets erklärt³⁶.

17 Diese Interpretation des deformierten Thyrsos als ein primär erzählerisches Werkzeug der dargestellten Handlung befriedigt bei näherer Überprüfung jedoch nur vordergründig, da die auffällig sperrige Art der Umsetzung ausgeklammert bleibt, die ja ein spezifisches Charakteristikum des Farnesischen Stiers darstellt. So greifen zwei der wenigen vergleichbaren Bilder mit Dirke-Schleifung zur Verdeutlichung des drastischen Geschehens ebenfalls auf das Motiv des auf dem Boden liegenden Thyrsosstabs zurück, nämlich das Wandgemälde in der *Casa dei Vettii* in Pompeji beziehungsweise ein Mosaik in Pula (welches ferner ein fallengelassenes Tympanon zeigt)³⁷. Beides Mal erscheint der Stab wie gewöhnlich unversehrt, was in inhaltlich-erzählerischer Hinsicht offensichtlich als ausreichend explizit angesehen wurde: Komposition und Haltungsmotivik verdeutlichen bereits vollauf Dirkes gewaltvolle Überwältigung. Die am Boden befindlichen – und also nicht aktiv genutzten – Kultgeräte passen hierzu, ohne dass die *cista mystica* und die Efeugirlande Spuren vorangegangener Gewalt tra-



5

Abb. 5: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Das vordere Ende des deformierten Thyrsosstabs zwischen Dirke, *cista mystica* und der Felnase mit Amphions linkem Fuß an der Frontseite des Farnesischen Stiers

34 Vgl. von Mosch 2005, 153; Kunze 1998, 31–35; Andreae 1996, 8–10 Nr. 3. 5; 20–22; Andreae 1993, 119; Zanker 1991, 45; LIMC III 1 (1986) 640–642 s. v. Dirke (F. Heger).

35 Zur Interpretation der »Genrefigur« Rausa 2010, 23; Kunze 1998, 34 Anm. 159; 66; La Rocca 1998, 240; LIMC III 1 (1986) 642 s. v. Dirke (F. Heger); Studniczka 1903, 175.

36 Von einem »zerbrochenen Thyrsos« oder »tirso spezzato« sprechen Rausa 2010, 23; Capaldi 2009, 100; von Mosch 2005, 153; Kunze 1998, 35; Kunze 1991, 15; Prisco 1991, 65.

37 Kunze 1998, Taf. 13 b; 20 d. Von den 14 Beispielen aus dem Bereich Wandmalerei und Mosaik, die im LIMC III 1 (1986) 635–644 s. v. Dirke (F. Heger) genannt werden, zeigen nur diese zwei einen Thyrsosstab als Attribut der Dirke, der in beiden Fällen gerade neben/unter ihr liegt (vgl. ebd. S. 638 Nr. 15 [Wandmalerei Casa dei Vettii]; 638 f. Nr. 23 [Mosaik Pula]); ggf. waren noch auf Nr. 13 a (Wandmalerei Casa del Marinaio) zwei Thyrsos dargestellt, die neben dem Geschehen stehen. Vgl. die Abbildungen bei Kunze 1998, 44–46 Nr. 18. 21. 31 Taf. 13 b; 18 b; 20 d.

gen (bzw. auch der Thyrsos solche tragen müsste)³⁸. Bezieht man diese parallelen Bildzeugnisse in die Diskussion mit ein, weist dies ebenfalls auf die Neuformulierung eines etablierten Motivs hin, auch wenn diese Vermutung in Anbetracht der stark limitierten Vergleichsbilder nicht erwiesen werden kann. Dass man am Toro Farnese das eigentlich notwendige Maß an gewaltvoller Schilderung³⁹ zu übertreffen suchte, welches andere Bilder an dieser Stelle an den Tag legen, stellt jedoch nur eine Möglichkeit der Deutung dar, da diese Neuformulierung letztlich nicht auf die ›Drastik des Geschehens‹ alleine beschränkbar bleibt.

18 Ein wichtiger Grund hierfür ist, dass der Thyrsosstab kein exklusives Attribut der Dirke, wohl aber ein charakteristisches Attribut für Dionysos⁴⁰ und seine gesamte Sphäre darstellt, was die Frage der Einbettung des neugebildeten Motivs in seinen Bildkontext aufwirft. Tatsächlich scheint es dort das dionysische Attribut noch einmal gegeben zu haben, denn auch wenn die Lanze der Antiope modern ergänzt ist (Abb. 1), geht doch aus dem antiken Befund ein Stabattribut an dieser Stelle eindeutig hervor; ein Thyrsos erscheint möglich⁴¹. Wenn innerhalb der Skulpturengruppe der unterlegenen Protagonistin ein deformierter/liegender Stab zugeordnet war, ihre Gegenspielerin aber in herkömmlicher Weise einen unversehrten Thyrsos aufrecht führte, besteht die Möglichkeit einer weitergehenden aspekthaften Charakterisierung der Bezugsfiguren durch ihre Attribute. Beispielsweise unterstreicht in diesem Sinn die Gestaltung der Thyrsos auf dem so genannten Bacchanal im Neapler Nationalmuseum den Charakter der dargestellten Figuren: Dem jugendlichen Dionysos ist dort ein graziler Thyrsos mit Binde zugeordnet, dem ihn stützenden Satyrn mit rauem Gesicht hingegen ein unregelmäßig gewachsener Strunk, der in dieser speziellen Anordnung offensichtlich die ›Rustikalität‹ dieser Figur in Absetzung von der Gottheit unterstreichen soll (Abb. 6)⁴².

19 Ähnlich wie bei dem Dionysos in diesem Beispiel, muss am Toro Farnese die Aussage des unversehrten Stabs aufgrund der Allgemeingültigkeit des Motivs sehr grundsätzlich ausfallen: Antiope erschien als aktive Kultteilnehmerin. Bei Dirke dagegen zeigt bereits der liegende Thyrsos die unterbrochene Handlung der Kultteilnahme an; das abweichende Motiv des deformierten und vor allem schlaff erscheinenden Thyrsos macht es darüber hinaus aber notwendig, auch die Möglichkeit einer metaphorischen Charakterisierung zu eruieren: Als ein aus der vegetabilen Natur gebildetes Artefakt tragen Thyrsos stets den Aspekt des Sprießens in sich, was auch im Narthex-Schaft mit dem krönenden Efeubüschel sowie generell im Bedeutungsspektrum des Begriffs ent-

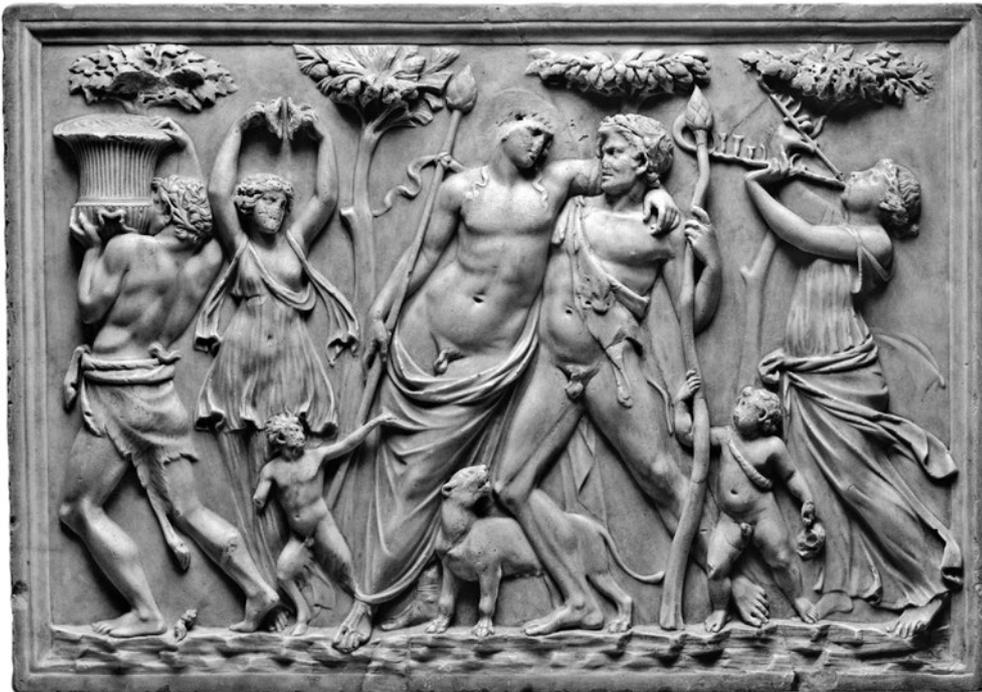
38 Etwa im Sinne des zersplitterten Lanzenschafts auf der Plinthe der gefallenen Amazone aus dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk (Neapel, MAN Inv. 6012): Stewart 2004, 294–296 Nr. 2 mit Abb. 18. 34. 74; Pafumi 2009, 171. In aller Regel zeigen die römischen Kampf- und Waffendarstellungen nur selten deformierte *arma* (für die Diskussion dieses Punkts danke ich Kai Töpfer; vgl. Polito 1998 zur Wiedergabe erbeuteter Waffen, wo das Motiv keine Rolle spielt), wenn auch in Einzelfällen auf diese drastische Darstellung zurückgegriffen wurde: so etwa auf dem Alexandermosaik (Hinweis N. Dietrich) oder z. B. auf einem Aureus des Domitian mit besiegter Germania (Mayer 2010, 305 f.).

39 Übergreifend zu den Emotionen auslösenden drastischen Bildwerken der Caracalla-Thermen mit grausamen Themen von den Hoff 2004.

40 Die Erschlaffung selbst aber auf Dionysos zu beziehen, liefe bei dem Thema des Bildwerks natürlich ins Leere; vgl. zur Dirke-Schleifung als dionysischem Bildwerk von Mosch 2005, 151–155. 171–173; La Rocca 1998, 255.

41 Kunze 1998, 20; Prisco 1991, 58 mit Anm. 47–50. Als Vergleichsbeispiele für über weite Strecken frei gearbeitete Schäfte neben/vor dem Körper stehender Figuren sei auf die Lanze des Berliner Meleager (SMPK Inv. Sk 215) sowie den Doppelthyrsos des ›Dionysos Bevilacqua‹ in der Münchner Glyptothek (Inv. Gl 231) verwiesen – s. S. Kansteiner, Statue des Meleager, in: Antikensammlung Berlin (Hrsg.), Gesamtkatalog der Skulpturen (Köln 2013); Fuchs 1992, 86–94 Nr. 13.

42 Inv. 6684: Dodero 2010, 259 Abb. 19, 1; Pochmarski 1990, 115. 303 f. 350 Nr. R 55 Taf. 39. Eine solche Form der Charakterisierung kann natürlich als Wesenszug eines jeden Attributs aufgefasst werden (vgl. Dietrich 2018, 5 f.); bei den dionysischen Bildern bot die relativ variable Gestaltbarkeit der Thyrsos (vgl. hier Anm. 30. 46) eine gute Möglichkeit zur Differenzierung – s. neben dem angesprochenen Beispiel auch den Sarkophag mit dem Indischen Triumph des Dionysos in Baltimore, wo dem jugendlichen Dionysos wiederum ein glatter Thyrsos zugeordnet ist, wohingegen sich der Silen in der rechten Bildhälfte auf einen dicken, überreich mit Blättern bedeckten – also gleichsam ›alten‹ – Schaft stützt (Walters Art Gallery Inv. 23.37: Matz 1968, Taf. 116. 117 Nr. 95).



6

Abb. 6: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum. Sog. Bacchanal, dionysische Stützgruppe mit gegensätzlicher Charakterisierung der Thyrsos des Gottes und seines Begleiters

halten ist⁴³. Das Sprießen stellt aber natürlich auch eine generelle Qualität dionysischer Macht dar, wie etwa in dem bekannten Piratenabenteuer deutlich wird⁴⁴, bei dem die Epiphanie des Gottes mit dem Emporschießen von Wein und Efeu auf dem Seeräuberschiff einhergeht. Vor diesem Hintergrund erscheint denkbar, dass der Eindruck der Schläffheit, der von dem vertikalen Thyrsosende ausgeht, eine bewusste Umkehr dieses gängigen Topos darstellen könnte: Die Deformation und verwandelte Beschaffenheit des Thyrsos lassen sich metaphorisch verstehen und könnten assoziativ als Hinweis auf die Abkehr des Gottes von seiner Hybris-behafteten Kultanhängerin aufgefasst worden sein, die ihrer gerechten Strafe entgegengelt⁴⁵.

20 In Anbetracht des ungewöhnlichen Eindrucks der Schläffheit, den das herabhängende Ende des Thyrsos entgegen der sonst allgemeinen Vorstellung seiner Rigidität evoziert, mag man sich fragen, ob der Sonderfall alleine mit dem Verweis auf die (ja geringe) bilderrählerische beziehungsweise inhaltliche Aussagekraft ausreichend erklärt ist. Dies ist sicherlich eine hypothetische Frage, aber man sollte ihr aus zwei Gründen durchaus Relevanz beimessen: Einerseits, weil Vergleiche zeigen, dass die sonst starren Thyrsosstäbe hinsichtlich ihrer typologischen Ausgestaltung und besonders ihrer Länge in den Bilddarstellungen grundsätzlich erstaunlich variabel gehandhabt werden (so

43 ThesCRA V (2005) 390–391 s. v. 2.b Cult Instruments/Thyrsos (I. Krauskopf); RE XII (1936) 747–748 s. v. Thyrsos (F. von Lorentz); Reinach 1912, 14–17; von Papen 1905, 12–15. *Thyrsus* im übertragenen Sinne verwendet Plinius d. Ä. z. B. beim Sprießen von Pflanzen, seien es der erste Trieb des Gartenspargels, auf den der eigentliche Stängel folgt (n. h. 19, 42, 146: *viret thyrsos primum emicante, qui caulem educens*) oder die Pflanze *cynoglossos*, die man dann medizinisch nutzte, wenn sie drei (bzw. vier) Triebe aufweist (n. h. 25, 41, 81: *quae tres thyrsos seminis emittat*).

44 Vgl. Hom. h. 7, 38–42 und Ovid, met. 3, 664–669.

45 Allerdings fehlt es m. W. an direkten Parallelen für diese metaphorische Übertragung. Bei Ovid, met. 11, 15 findet sich beispielsweise die Metapher »erweichter Geschosse« (*cunctaque tela forent cantu mollita*), die die rasenden Mänaden auf Orpheus schleudern; de facto aber wurde zuvor geschildert, wie sie vor ihm herabfallen (ein Stein) oder keinen Schaden hinterlassen (so ein Thyrsosstab, umschrieben als *hastam [...] quae foliis praesuta*). Sehr viel besser parallelisieren lässt sich der erzeugte Eindruck der Schläffheit, den das nach unten weisende Thyrsosende entgegen der gängigen Vorstellung am Toro Farnese evoziert, dagegen mit dem Topos der perfekten Mimesis von Kunstwerken, wie im Folgenden dargelegt wird. Als strukturelle Parallele interessant ist der Fall der erschläfften Palme auf der sog. *Vivenzio-Hydria* des Kleophrades-Malers, auf den mich M. Steinhart hinwies (vgl. Himmelmann 2005, 49 f.; Vidal-Naquet 1992, 108–110 mit Anm. 55 Abb. C).

wie andere Attribute auch)⁴⁶. Dies lässt zumindest erahnen, dass Länge und Position des Thyrsos sowie seine motivische Verbindung mit dem Umbruch der Felsenplinthe für die Bildhauer des Toro Farnese einigermaßen beeinflussbar gewesen sein dürften, auch wenn sich die Einzelfaktoren einer Überprüfbarkeit entziehen. Und andererseits, weil sich ein – zumal ein anspruchsvolles – Bildwerk natürlich nicht gänzlich in seiner Aussage und dem dargestellten Inhalt erschöpft, sondern gleichfalls die Facette des Künstlich-Gemacht-Seins anspricht, in der die Darstellung selbst (also die Art und Weise, wie das Dargestellte umgesetzt ist), mit Bedeutung aufgeladen werden kann. Dass der Aspekt der künstlichen und kunstvollen Entstehung ein eigenes Thema am Farnesischen Stier darstellt, verwundert nicht: Offenkundig war dies bereits bei dem Vorbild unter den *monumenta* des Asinius Pollio der Fall, das Plinius deswegen zu den Bildwerken *ex eodem lapide*⁴⁷ zählen konnte, und das vermutlich einige Zeit zusammen mit dem Farnesischen Stier in Rom existierte, so dass allem Anschein nach eine grundsätzliche Vergleichbarkeit gegeben war⁴⁸. Als Bestandteil eines der sichtlich aufwändigsten Marmorbildwerke, die uns aus der römischen Antike überliefert sind, gilt es das sperrige Motiv des schlaffen Thyrsos auch unter diesem Gesichtspunkt des Bildwerks als künstlerisch gestaltetes Artefakt weiter zu überprüfen.

Schlaffer Thyrsos – starrer Stein: Vollendete Mimesis und ihr partieller Bruch

21 Das Auftreten des scheinbar schlaff über die Felsenkante herabhängenden Thyrsosendes an untergeordneter, aber gleichzeitig gut sichtbarer Stelle der Plinthe erfolgt in einem Kontext höchsten bildhauerischen Könnens, künstlerischer Ambition und sorgfältiger mimetischer Darstellung. Dies macht es extrem unwahrscheinlich, dass das untypische Bildmotiv bei der Bearbeitung gleichsam zufällig entstand oder dass seine bildliche Umsetzung als grundsätzlich unwichtig angesehen wurde⁴⁹. Die überall am Toro Farnese zu findenden frei gearbeiteten Bildelemente *ex eodem lapide* erwecken vielmehr den Eindruck, als wäre jedweder für die veristische Darstellung nötige Durchbruch sowie jede Unterarbeitung des Steins für die Bildhauer wie selbstverständlich

-
- 46 Dies zeigen vor allem solche Bilder, in denen mehrere Figuren Thyrsos tragen: s. z. B. die Reliefbeispiele bei Cain 1985, Taf. 58, 1. 2 Nr. 89 (Rom Museo Nuovo Inv. 884); Grassinger 1991, 241 Abb. 1; 272 Abb. 86. 87 Nr. 23 (Paris, Louvre Inv. MA 86); 249 Abb. 23–25 Nr. 19 (Neapel, MAN Inv. 6673); 268 f. Abb. 78. 80. 81 Nr. 21 (Neapel, MAN Inv. 6779); 330 Abb. 236. 238 Nr. 20 (Neapel, MAN Inv. 6778); Pochmarski 1990, Taf. 36, 2 Nr. R 46 (Vatikanische Museen, Cortile Ottagono Inv. 977); Taf. 37, 1 Nr. R 47 (Vatikanische Museen Inv. 806); Boschung 1987, 89 Nr. 374 Taf. 10 (Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9870). s. auch Anm. 42.
- 47 Aus der breiten Literatur zu diesem Topos sei verwiesen auf Settis 1999, 42. 79–81; Anguissola 2018, 168–171 sowie Steinhart 2014, 47–57 und jetzt Muth 2017; Filser 2017 (beide zur Stückelung des *Laokoon*); Kansteiner 2017 sowie demnächst Dietrich im Druck.
- 48 So u. a. von den Hoff 2004, 114. Eine ähnliche Konstellation bestand beispielsweise auch für den Apoxyomenos: Anguissola 2018, 157.
- 49 Faktoren wie die Größe und Qualität des verfügbaren Marmormaterials oder die Maße des Bildfeldes stellen natürlich grundsätzlich einen möglichen Einflussfaktor dar – man vergleiche z. B. den gekrümmten Verlauf eines Doppelthyrsos in der Hand der rechten Eckfigur auf einem Sarkophag mit Dionysos und Ariadne in Rom (*Thermenmuseum Inv. 124682*; Matz 1968, Nr. 76 Taf. 89. 92) oder das schräg nach vorne zum Betrachter ›geklappte‹ Gefäß auf der Säule am Reliefhintergrund rechts auf dem Badminton-Sarkophag in New York (*Metropolitan Museum Inv. 55.11.5*); Kranz 1984, Nr. 131 Taf. 56). Dass Unstimmigkeiten in der Darstellung (bzw. in einer Replikenreihe) die Folge eines Material- oder Arbeitsfehlers bzw. mangelnden künstlerischen Könnens/Interesses sein könnten, ist eine bezüglich römischen Bildhauern und Kopisten wiederholt anzutreffende Vermutung, deren Plausibilität zweifelsohne vom Anspruch des Bildwerks und dem Auge des Betrachters abhängt. Vgl. diesbezüglich z. B. die Erklärungsvorschläge, die zu den Abweichungen innerhalb der Serien der Piräus-Reliefs vorgebracht wurden (Reinhardt 2019, 84–86).
-

realisierbar gewesen. Ihrem Können scheinen die Schwere, Starrheit und Statik des Marmors kaum verbindliche Grenzen auferlegt zu haben⁵⁰.

22 Dieser Umstand der staunenswerten τέχνη/ars konkurriert mit dem dargestellten dramatischen Geschehen: Wir sehen den Moment, kurz bevor der Stier mit der angebundenen Dirke davon preschen wird, den sich aufbäumenden kräftigen Tierleib, die Anstrengung des Amphion, diesen zu halten, das von Zethos zu Dirke herab gespannte Seil, alles in naturnaher und veristischer Darstellung⁵¹. Dass die lebendig wirkenden Figuren eigentlich ›bloß‹ meisterhaft bearbeiteter Marmorstein sind, gerät mit diesem auf das Geschehen konzentrierten Blick schnell in den Hintergrund⁵². Diese Täuschung der τέχνη/ars steht bekanntermaßen im Zentrum der zahlreichen Mimesis-Legenden à la Myrons Kuh oder Zeuxis' Trauben, wie sie zu unterschiedlichen Bildwerken und Künstlern in der antiken Literatur existieren: Höchste Kunstfertigkeit verschleiert sich selbst – *ars adeo latet arte sua* (Ovid, met. 10, 252)⁵³.

23 Beispielsweise hebt in diesem Sinne ein (späteres) ekphrastisches Gedicht des Kallistratos die täuschende Lebensechtheit einer Dionysos-Statue des Praxiteles hervor: Diese besteht aus Bronze, aber ihre Zartheit lässt das Material wie Fleisch erscheinen (οὕτω μὲν ἀπαλός, ὡς πρὸς σάρκα μεταρρυθμίζεσθαι τὸν χαλκόν), ja selbst eine lebendige Rötung der Haut scheint vorhanden und die starre Bronze gibt einer tastenden Hand nach (καὶ ὄντως μὲν ἦν ὁ χαλκὸς στεγανός, ὑπὸ δὲ τῆς τέχνης μαλαττόμενος εἰς σάρκα ἀπεδίδρασκε τῆς χειρὸς τὴν αἴσθησιν); aus derselben Bronze bestehen aber auch die Haut der Nebris (ἀλλ' εἰς τὴν τῆς δορᾶς μίμησιν ὁ χαλκὸς μετεβάλλετο) und der Thyrsos des Gottes, der sich gleichsam in echtes Pflanzenmaterial zu verwandeln scheint (ἐκ χαλκοῦ πεποιημένος χλοερόν τι καὶ τεθῆλός ἀποστίλβειν ἔδοξάζετο πρὸς ταύτην ἀμειβόμενος τὴν ὕλην)⁵⁴. Hier wie in anderen literarischen Zeugnissen kommt dem verwendeten Werkstoff die paradoxe Rolle zu, einerseits gänzlich in der vollkommenen Mimesis aufzugehen und sich also zu ›verwandeln‹, andererseits stets unverändert sichtbar zu bleiben und so die Illusion zu durchbrechen. Sind verschiedene Bildelemente überzeugend nebeneinander dargestellt, ergibt sich ferner der Eindruck mehrerer unterschiedlicher Materialitäten, was, wie das Kallistratos-Gedicht hervorhebt, dem Faktum des einheitlichen Materials der Statuen auf kuriose Weise zu widersprechen scheint. Das Wahrnehmen des Täuschungseffekts, den vollendete Mimesis bei

50 Unter Umständen hätte wohl sogar (bei entsprechendem Volumen des Roh-Blocks: der vorstehende untere Rand ist heute ergänzt) ein kurzer Überstand des einen Thyrsosendes über die Felsenkante hinaus möglich sein können, wenn man das etablierte Motiv des unversehrt am Boden liegenden Stabs unverändert beibehalten wollte. Signifikant ist aber in erster Linie der anscheinend fast vollständige Verzicht auf amorphe Statuenstützen (*puntelli*; vgl. unten Anm. 70), wie sie sonst von der römischen Marmorplastik bekannt sind (Kunze 1998, 19 erwähnt einen abgearbeiteten *puntello* an der Figur des Zethos). Zur Verwirklichung der pyramidalen Komposition waren Stützen unabdingbar, diese aber erscheinen im figürlichen Gewand wahrscheinlicher Bildelemente, wie den Baumstümpfen, die die Figuren von Amphion und Zethos sowie den Stier tragen, oder das zerklüftete Felsengelände, das immer dann eine größere Unregelmäßigkeit aufweist, wenn die Komposition dies erforderte (so besonders unter den Füßen des Amphion).

51 In der Forschungsgeschichte zeigt sich diese große Wirkung eindrucksvoll in der Beschreibung von F. G. Welcker, der den dargestellten Moment vergleicht mit einer »Mine, die im Losgehen begriffen ist« (Welcker 1849, 357; vgl. 360). Andreae 1996, 38–43; Studniczka 1903, 176 f.

52 Giuliani 2013, 346 f. mit Anm. 26 verweist diesbezüglich auf die Unterscheidung des Philosophen Michael Polanyi zwischen »focal« bzw. »subsidiary awareness«, womit einmal der Blick auf das durch die Darstellung Vorgestellte, andererseits das Bewusstsein für dessen Illusionshaftigkeit gemeint ist. Vgl. Anguissola 2018, 217 f. sowie Boschung 2015, 293–301; De Angeli 1988, 36 f.

53 DNP XV 1 (2001) 436–439 s. v. Mimesislegenden (B. Hinz); De Angeli 1988, 36 f.; Squire 2010, insbes. 600–616 zu den ekphrastischen Epigrammen über Myrons Kuh. Zum »*ars adeo latet arte sua*« aus Ovids Pygmalion-Episode vgl. Spahlinger 1996, 60. Aufschlussreich ist etwa auch der Fall des Faustinus-Epigramms aus der Höhle von Spierlonga, das auf die bekannten Skulpturen Bezug nimmt: Squire 2009, 203–209. Ebenfalls zu nennen ist hier die nahtlose Kombination von Bildwerken und Naturbestandteilen, s. etwa Filser 2013, 60–65, der an einer Habilitationsschrift zum Thema »Konzepte von Natur in der hellenistisch-römischen Kunst und Architektur« arbeitet.

54 Kall. epigr. 8: Bäbler – Nesselrath 2006, 87–90 (Text und Übersetzung). Dem *einen* unbelebten Material Bronze werden im Text die organischen Materialien σάρξ, δορά, ὕλη entgegengesetzt: Henke im Druck, Nr. 181.

den Betrachtern von veristischen Bildwerken auslöst, führt notwendigerweise zu einer Bestätigung des Bewusstseins der Artifizialität dieser Bilder⁵⁵.

24 Wenn der Topos der Mimesis-Legende im Sinne des höchsten Künstlerlobs unter anderem über den Aspekt der Materialillusion funktioniert, wäre es dann auch denkbar, dass gleichsam *vice versa* ein partieller ›Regelverstoß‹ bei der Darstellung von Materialität als Hinweis auf die *τέχνη/ars* des Bildwerks (und also seine Verfertiger) verstanden worden sein könnte? Wenn die von der Felsenkante nach unten zeigende Thyrsosspitze den Eindruck evoziert, hier werde entgegen der Tradition – aber genau wie bei der benachbarten Girlande – organisches Material in schlaffem Zustand gezeigt, so lässt sich dies im Sinne der Dualität des Bildwerks, zugleich Darstellung *und* Dargestelltes zu sein, auch auf die Skulptur als Kunstwerk⁵⁶ beziehen. Komplementär zum Aspekt der inhaltlich-narrativen beziehungsweise metaphorischen Deutbarkeit im ersten Teil soll daher abschließend die Frage aufgeworfen werden, ob die ungewöhnliche Konstellation des Thyrsosendes möglicherweise in dieser Hinsicht verstanden werden kann. Anlass hierzu gibt aber nicht allein der Topos der Materialillusion, wie ihn derartige ekphrastische Texte unterbreiten, sondern in erster Linie der eindeutige Befund des komplexen Bildwerks selbst, dessen zahlreiche unterschiedliche Bildelemente sonst überall in regelkonformer Mimesis erscheinen. Abgesehen von dem überdehnten Proportionsverhältnis von Haupt- und Tierfiguren fällt hinsichtlich seiner Wahrscheinlichkeit im Realitätsbezug alleine das deformierte Kultattribut der Dirke mit seinem von der Felsenkante herabweisenden Ende aus dem Rahmen, das die Illusion zulässt, hier sei nicht wie gewöhnlich ein starrer, sondern abweichend ein schlaffer Thyrsos dargestellt.

Fazit: Ein Eigenlob der *ars*?

25 Die erhaltenen Reste der uns heute als Farnesischer Stier bekannten Skulpturengruppe geben eine sowohl in handwerklich-technischer (Größe, Materialbeherrschung, Arbeitsaufwand) als auch in darstellerischer Hinsicht (Anzahl und Vielgestalt der Bildelemente) ungeahnt ambitionierte Höchstleistung der kaiserzeitlichen Bildhauerei zu erkennen. Parallel zu der Besonderheit des eher selten dargestellten gewaltvollen Bildthemas⁵⁷ lässt sich der Aspekt des kunstvollen Gemachtseins als eigenes Thema dieser Skulptur fassen. Hierfür sind zwei externe Faktoren maßgeblich, die die Gestaltung des Farnesischen Stiers wesentlich mitbestimmt haben: Einerseits der Umstand, dass bereits der Vorläufer in der *naturalis historia* des Plinius als ein bildhauerisches Meisterwerk genannt wird, indem bei dieser Dirke-Gruppe des Asinius Pollio die Figuren angeblich alle aus einem Block gearbeitet worden waren (wobei im Kontext der Plinius-Stelle dieser technische Aspekt interessanterweise mit dem Anspruch des Asinius Pollio auf Betrachtung seiner Skulpturen verbunden ist⁵⁸). Dies

55 Bzw. auch der Texte: Squire 2010, 608–616. Vgl. Schade 2007, 181–186. 190 mit Beispielen sowie De Angeli 1988, insbes. 36. Zur *Mimesis* s. auch Koch 2013, 20–40. 57. Matthias Steinhart verdanke ich den Hinweis auf Hor. Sat. 1, 8, in der sich ein hölzernes Priap-Bild auf dem Esquilin mit den Worten vorstellt, aus ihm hätte genauso gut ein Schemel entstehen können: *olim truncus eram ficulnus, inutile lignum / cum faber incertus scamnum faceretne Priapum / maluit esse deum*; obgleich das Bildwerk also lebt (vgl. Vers 46 f.), ist es eine artifizielle Schöpfung, die in diesem Fall letztlich aber ›nur‹ auf den Willen eines Handwerkers/Tischlers zurückzuführen ist, bei dem die Kunst der lebens echten Darstellung nicht erwartet wird (der lat. Wortlaut zitiert nach Holzberg 2018, 96).

56 Unbenommen der bekannten Problematik dieser durch neuzeitliche Vorstellungen vorgeprägten Kategorie (z. B. Giuliani 2005, 7–11; DNP VI [1999] 884. 887 s. v. Künstler [A. A. Donohue]) unterscheidet sich der Toro Farnese sowohl durch seine Größe, seine Bilderfülle und aufwändige handwerklich-technische Ausarbeitung als auch durch die literarisch greifbare Bedeutung seines Vorbilds (vgl. oben Anm. 15) von der Mehrheit der römischen Marmorskulpturen, so dass eine Verwendung des Begriffs des bildhauerischen Kunst- oder Meisterwerks vollauf gerechtfertigt erscheint.

57 von den Hoff 2004, 115–121; Kunze 1998, 31; Marvin 1983, 381.

58 *Pollio Asinius ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit*: Bravi 2012, 82 f. 90–92; Kunze 1998, 40 Anm. 181.

gibt einen wichtigen ersten Hinweis auf die antik-kunstgeschichtliche Stellung des Vorbilds, auch wenn der Kontext der literarisch-überlieferten Nachricht und der zeitliche Abstand zum Farnesischen Stier die Frage ihres mittelbaren Bezugs aufwerfen⁵⁹. Hier kommt der zweite externe Faktor ins Spiel, nämlich der Aufstellungskontext, für den das Bildwerk bestimmt war: Wie kein zweiter ›Badepalast‹ in Rom setzten die Caracalla-Thermen dem in der vorangegangenen Kaiserzeit getriebenen Materialaufwand die Krone auf, indem für die Ausstattung des Baus unter Aufbietung höchster Mühen und Kosten kolossale monolithische Skulpturen und Architekturelemente miteinander kombiniert wurden, die zu den größten Vertretern ihrer Art gehören⁶⁰. Offenkundig baut das Leitmotiv der Kolossalität der *ornamenta* wie des Bauwerks selbst auf das durch die sinnliche Erfahrung evozierte Staunen, die Bewunderung und Überwältigung seiner Besucher, das letztlich Prestige aufseiten des kaiserlichen Stifters akkumulieren sollte⁶¹.

26 Kolossal und – allem Anschein nach ebenfalls – monolithisch ist auch der Farnesische Stier, dem als Fluchtpunkt einer der Hauptachsen in der ursprünglichen Aufstellung zweifellos große Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit beschieden war. Unabhängig von der Frage, ob die Skulptur gegebenenfalls nur im unteren Bereich aus einem Block gefertigt war, wie vereinzelt vermutet⁶², vermag der Toro Farnese den in den Caracalla-Thermen evozierten Topos der monolithischen Kolossalität fraglos zu bedienen, unter anderem, da die gut sichtbare und rundum ausgearbeitete Plinthe die Ausmaße der Skulptur wie auch die materielle Einheit der vielfältigen Bildelemente mit dieser unmittelbar vor Augen führt. Wie im ersten Teil des Beitrags gezeigt wurde, kommt dabei dem ›dekorativen Beiwerk‹ der Felsenplinthe besondere Bedeutung zu, da es die ›sagenhafte‹ Meisterschaft des filigranen Marmorseils und der figürlichen Vielfalt *ex eodem lapide* – die immerhin unabhängig von dem Plinius-Text als mündlich tradierte *fama* in Rom kursiert haben könnte – im Kleinen an den Durchbrüchen und Unterarbeitungen im Tierfries exemplifiziert.

27 Handelt es sich auch um ein Element unter vielen an der Plinthe, so fordert der Befund des zweifach deformierten Thyrsosstabs mit dem gut sichtbaren, über die Felsenkante herabhängenden Ende in diesem Zusammenhang doch eine Erklärung. Es wurde gezeigt, dass es sich augenscheinlich um ein isoliertes Motiv handelt, das in anderen Bildern und soweit nachvollziehbar auch in der Vorstellungswelt nicht gängig war. Aus Ermangelung direkter Vergleiche erscheint es somit möglich (wenn auch nicht sicher zu erweisen), dass eine bewusste Neuformulierung vorliegt, die mit dem Farnesischen Stier selbst entstand. Diskutiert wurde, inwieweit dieser Umstand inhaltlich mit dem Aspekt des gewaltvollen Geschehens beziehungsweise mit einer metaphorischen Charakterisierung der Dirke zusammenhängen könnte. Erwägenswert ist dieser neue Vorschlag aus Ansicht des Verfassers, da er die durch das herabzeigende Ende evozierte Illusion eines schlaffen Thyrsos, die bei bisherigen Erklärungen ausgeklammert blieb, interpretatorisch abdeckt.

28 Eine weitere Möglichkeit bietet das Repertoire der modernen kunstwissenschaftlichen Deutungen: Unter der Prämisse der anspruchsvollen Skulptur als Inhaltsträger *und* Kunstwerk wird der Farnesische Stier durch Vorbild und Aufstellungskontext besonders interessant, da die Gruppe expliziter in den Diskurs um *τέχνη/ars* und *μίμησις/imitatio* eingeschrieben erscheint als viele andere erhaltene Werke der Bild-

59 Zu Eigenheiten des Werks z. B. Tanner 2006, 235–246; Isager 1991, 18–31. 221–229 sowie Dietrich im Druck.

60 Gensheimer 2018, 126–129; von den Hoff 2004, 106–134; DeLaine 1997, 77 f. 97 (Architektur); Ambrogi 1995, 51. 141–147 Nr. B. I.59–60 (Granitwannen).

61 Gensheimer 2018, 131. 136. 146. 189; von den Hoff 2004, 113 (Leitmotiv); DeLaine 1997, 77 (*thermae magnificentissimae*). Zum Aspekt des Sehens/Staunens s. Squire 2016, 19 mit Verweisen in Anm. 80 vgl. de Angelis 2014, 101. Zur Monumentalität römischer Architektur des 2. Jhs. n. Chr. und ihrer Wirkung s. die Studie von Thomas 2007, insbes. 13. 207–235.

62 Vgl. oben Anm. 16.

hauerei⁶³. Aus dieser Perspektive betrachtet, kann dem wider die Konvention schlaff erscheinenden Thyrsosende im Hochrelief der Plinthen-Ober- und Nebenseite (Abb. 3) das Potential zur Selbstreflexion beziehungsweise eines expliziten Verweises auf das Können der Bildhauer zugesprochen werden, die das Aussehen und die Stofflichkeit aller Bildelemente festlegten, die sie aus dem großen Block herausarbeiteten: Dass dies in allen Fällen überzeugend, an einem Detail allerdings auf merkwürdig ›sperrige‹ Weise geschah, würde dann gleichsam *e negativo* auf die sonst überall virtuose Darstellung und Ausarbeitung zurück verweisen, die das Bildwerk grundsätzlich kennzeichnet.

29 Diese Hypothese bedarf weiterer Untersuchungen. So erscheint einerseits klar, dass sie gegenwärtig nicht gegen den Vorwurf des Anachronismus abgesichert werden kann und dass zweitens der Befund des schlaffen Thyrsos strukturell anders gelagert ist als andere Fälle, für die ein solcher künstlerischer Selbstverweis erwogen wird⁶⁴. Wenn dieser Vorschlag hier dennoch vorgebracht wird, geschieht dies mit der Absicht, weitere Diskussionen über diese Frage anzustoßen, die sowohl für unseren Blick auf die antike ›Kunst‹ als auch für die interdisziplinäre Diskussion interessant erscheint.

30 Trotz der bestehenden Unsicherheiten und offenen Fragen lässt sich konstatieren, dass zur Entstehungszeit des Toro Farnese der Weg für die Entwicklung punktueller, durch die Bildhauer selbstbewusst eingebrachter Modifikationen zweifellos bereitet war: Unabhängig von den Gemeinplätzen der antiken Literatur besteht hierfür Evidenz im Bereich der materiellen Zeugnisse, der Idealplastik⁶⁵ und besonders der intensiven Tradition des Kopierens vorbildlicher griechischer Werke. Das dabei maßgebliche Prinzip der *imitatio/aemulatio* kann sicherlich als eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen einer besonderen Dialektik der Kopie angesehen werden, die in bestimmten Situationen auch aufseiten der Auftraggeber und Betrachter ein – in vorgegebenen Bahnen – eigenständiges Agieren ihrer Bildhauer wertschätzten, die hierdurch auf ihre τέχνη/ars aufmerksam machten⁶⁶. Dass im Medium der Inschrift verhältnismäßig selten explizite

63 Das Fehlen entsprechender externer Hinweise in anderen Fällen bedeutet aber natürlich keineswegs, dass andere anspruchsvolle Bildwerke nicht auf ähnliche Weise zu kontextualisieren wären, wenn hierfür entsprechende Anhaltspunkte im Werk bestehen: s. Schade 2007 zur Diskussion der *paragone*-Frage an Beispielen hochkaiserzeitlicher Idealplastik sowie Anguissola 2018, 175–178.

64 Ein Beispiel aus der italienischen Renaissance: Bezüglich des ›unmöglichen‹ Gegenstands zwischen Ellenbogen und Oberschenkel an der Sitzstatue des Lorenzo de' Medici in der Sagrestia Nuova in Florenz argumentiert Giuliani 2013, 339–348. 350. 356, dass das in mimetischer Hinsicht ineffektive Bildelement letztlich der dezenten, aber eindeutigen Selbstreferenz auf die Bildhauerkunst des Michelangelo diene. Zur Kontextualisierung dieses Umstands s. Giuliani 2016. Antike Bildhauerwerke: 1) Steinhart 2017, 14–22 deutet den blockhaften Gegenstand auf dem bekannten frühklassischen Weiherelief mit sinnender Athena (Athen, Akropolis-Museum Inv. 695) als verkürzte Darstellung des Weihereliefs selbst, so dass das Bild wieder auf die Weihung zurückverweist, und führt zum Vergleich die wiederholte Präsenz dieses Phänomens in der zeitgenössischen attischen Vasenmalerei an. Die Grundlage für die Einordnung dieser Fälle als Selbstreferenz besteht in der formalen/typologischen Übereinstimmung eines oder mehrerer Bildelemente mit dem Bildträger selbst, die konkret als explizite Analogie von Bild und faktischer Wirklichkeit aufgefasst wird: Der Selbstverweis führt in diesen Fällen gleichsam aus dem Bild zum Bildträger zurück und verwischt punktuell die Grenze des Mediums. 2) Aus Anlass der motivischen und gestalterischen Abweichungen innerhalb der Serien der Piräus-Reliefs, die Kampfgruppen vom Schild der Athena Parthenos kopieren, diskutiert der Verf. die Möglichkeit, dass die ausführenden Bildhauer an Einzelaspekten ihr individuelles handwerkliches und auch konzeptionelles Können bewusst gegenüber dem Vorbild eingebracht haben. Da sich die Abweichungen innerhalb des vorgegebenen Rahmens bewegen und nicht eigentlich den dargestellten Sinn der Szenen modifizieren, erhalten sie Signifikanz in erster Linie auf der Produktionsebene, zumal da wohl jede Platte von einem anderen ausführenden Bildhauer verantwortet wurde; im Kontext der Serienfertigung erscheinen die Abweichungen so weniger als ›Fehler‹ im Sinne der Kopienkritik denn vielmehr als positiver Ausdruck des ›Könnensbewusstseins‹ ihrer Bildhauer (Reinhardt 2019, 84–86).

65 Aufschlussreich sind hier vor allem die Überlegungen von Schade 2007 zur Kontextualisierung einzelner Werke im ›Mediendiskurs‹ zwischen Wort/Erzählung, Malerei und Plastik vor dem Hintergrund der sog. Zweiten Sophistik.

66 Was hier nicht als reiner Selbstzweck verstanden wird, sondern als eine positive, die Komplexität eines Bildwerks erhöhende Facette, die letztlich auf das Prestige des Auftraggebers/Käufers zurückfällt, da sie als Ausdruck seines Anspruchs verstanden werden kann: s. den Gedankengang in Reinhardt 2019, 93 f. 109 f. 130 f. Zur *aemulatio/imitatio* dort S. 85 f. Schade 2007, 167 mit Verweisen in Anm. 14 sowie Anguissola 2014.



Abb. 7: Turin, Musei Reali, Museo di Antichità. Vierseitiges Monument aus Ägypten mit Bildhauerinschrift des Ergasteriarchen Protys, die dessen *technē* betont

7

Verweise auf die besondere *τέχνη/ars* einer künstlerischen (Abb. 7)⁶⁷ oder allgemeiner einer ingenieurstechnisch-logistischen Leistung greifbar sind⁶⁸, schließt jedenfalls das Entstehen ›stummer‹ visuell wahrnehmbarer Referenzpunkte nicht aus, auch wenn man traditionell den Künstlerelbstverweis an einer inschriftlichen Signatur festmachen würde⁶⁹. Bei manchen Repliken jedenfalls wird seit längerem auf der Grundlage technischer Eigenheiten, wie stehengelassener Messwarzen an sonst fertiggestellten Oberflächen und besonders signifikanter Marmorstege diese Möglichkeit diskutiert⁷⁰. Dass im Einzelfall auch eine bildliche Unstimmigkeit in dieser Absicht zugelassen wurde, bedarf wie gesagt weiterer Forschung, mag aber an einem Sonderfall der Extraklasse wie dem Farnesischen Stier auch für die römische Kaiserzeit vorstellbar sein.

67 Interessant ist hier ein Stück aus Ägypten in Turin, Museo di Antichità Inv. 270: Um einen balusterförmigen Pfeiler im Zentrum stehen vier Figuren, die als Gruppe von vier freigearbeiteten Säulen an den Ecken der Plinthe begleitet werden, so dass der Eindruck eines Kultmals in einem Schrein erzeugt wird. Die genannten Elemente – mindestens auch der untere Teil des heute verlorenen Gebälks – sind aus einem Stück gearbeitet, was die inschriftliche Erwähnung der *technē* des Bildhauers unterstreicht (ΙΠΡΩΤΥΤΟC ΤΕΧΝΗ / ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΠΑΡΧΟΥ: SEG 45-2115; CIG 4968 [mit Add. S. 1239]; SB 8454) – zum Stück: DNO V (2014) 641 f. Nr. 4242 s. v. Protys (E. Thomas); Lichocka 2004, 108 f. Nr. 1 A 4 Taf. 3 mit weiterer Bibliographie; als typologischer Vergleich für die seltene Form bislang nicht berücksichtigt wurde Museo Ostiense Inv. 494 (s. Agnoli 1997), das hier nachgetragen sei.

68 Hier bildet die Traianssäule ein aufschlussreiches Beispiel, deren Inschrift bekanntlich explizit auf die Höhe des abgetragenen Hügels und den Aufwand der Bauplatz-Bereitigung hinweist (CIL VI 960: AD DECLARANDVM QVANTAE ALTITVDINIS / MONS ET LOCVS TAN[...] IBVS SIT EGESTVS, vgl. de Angelis 2014, 102 Anm. 27 mit Verweisen). Dies aber bildete offenbar eine Ausnahme: An den ägyptischen Obelisken Roms, deren Überführung und Aufstellung allerhöchsten Aufwand bedeuteten (vgl. Plin. n. h. 36, 14, 70 bzw. Amm. 17, 4, 7–23; Parker 2014; Wirsching 2013, 75–115. 115–119; Vergin 2013, 179–181; Maischberger 1997, 28 f.; Isager 1991, 190–193), finden sich offensichtlich keine entsprechenden inschriftlichen oder bildlichen Referenzen; erst an der Basis des 390/392 n. Chr. aufgerichteten Theodosius-Obelisken in Konstantinopel wird eine bildliche Darstellung des geleisteten technischen Aufwands greifbar, wobei die ungeheure Leistung der Transposition und Aufstellung des Monolithen auch inschriftlich – bilingual – kommuniziert wird: Küllerich 1998, 69–72 Abb. 33–35; Wirsching 2013, 119–129 (zur Datierung Effenberger 2007).

69 DNO 1 (2014) S. xxix–xxxvi (S. Kansteiner – L. Lehmann – K. Hallof); Hegener 2013 (mit Beiträgen von A. Berthold; D. Kreikenboom); weitere Verweise in Geominy 1999, 45 Anm. 34; Reinhardt 2019, 84 Anm. 595 und zuletzt Donderer 2018, 209–215. In den Caracalla-Thermen weist bekanntlich der Herakles Farnese (MANN Inv. 6001) eine Bildhauerinschrift auf: DNO V (2014) 582 Nr. 4189 s. v. Glykon (S. Kansteiner); Rausa 2010, 17–20 Nr. 1.

70 Anguissola 2018, insbes. 132. 145–147. 152–156 (Einschänkender Satyr in Palermo als Beispiel, vgl. 205. 213 f.). 167. 178. 201–204; Hollinshead 2002, 120 f. 143. 152; Geominy 1999, 45 f. 49 f. 53 f.; Bartman 1992, 39.

Abkürzungen

- Agnoli 1997** N. Agnoli, Nr. V.36 Base con divinità egizie, in: A. A. Arslan (Hrsg.), *Iside. Il mito il mistero la magia*. Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1997) 415
- Ambrogi 1995** A. Ambrogi, Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati, *StA* 79 (Rom 1995)
- André u. a. 1981** J. André – R. Bloch – A. Rouveret, *Pline l'ancien. Histoire naturelle livre XXXVI*, Collection des Universités de France (Paris 1981)
- Andreae 1993** B. Andreae, Auftraggeber und Bedeutung der Dirke-Gruppe, *RM* 100, 1993, 107–131
- Andreae 1996** B. Andreae, Der Farnesische Stier. Schicksale eines Meisterwerkes der pergamenischen Bildhauer Apollonios und Tauriskos von Tralleis, *Rombach – Quellen zur Kunst* 1 (Freiburg 1996)
- de Angelis 2014** F. de Angelis, Sublime Histories, Exceptional Viewers. Trajan's Column and Its Visibility, in: J. Elsner – M. Meyer (Hrsg.), *Art and Rhetoric in Roman Culture* (Cambridge 2014) 89–114
- Anguissola 2012** A. Anguissola, Difficillima Imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma, *StA* 183 (Rom 2012)
- Anguissola 2014** A. Anguissola, The Prestige of Copies – Greek Originals and the Roman Art of Imitation, in: B. Backes – C. von Nicolai (Hrsg.), *Kulturelle Kohärenz durch Prestige, Münchner Studien zur Alten Welt* 10 (München 2014) 133–166
- Anguissola 2018** A. Anguissola, Supports in Roman Marble Sculpture: Workshop Practice and Modes of Viewing (Cambridge 2018)
- Bäbler – Nesselrath 2006** B. Bäbler – H.-G. Nesselrath, *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*. Einführung, Text, Übersetzung, Anmerkungen, archäologischer Kommentar (München 2006)
- Bartman 1992** E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Columbia Studies in the Classical Tradition 19 (Leiden 1992)
- Borbein u. a. 2002** A. H. Borbein – T. W. Gathgens – J. Irmscher – M. Kunze (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß* 4, 1 (Mainz 2002)
- Boschung 1987** D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, *Acta Berensia* 10 (Bern 1987)
- Boschung 2015** D. Boschung, Unheimliche Statuen und ihre Bändigung, in: D. Boschung – C. Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität, Morphomata* 24 (Paderborn 2015) 281–305
- Boschung 2017** D. Boschung, Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien, *Morphomata* 36 (Paderborn 2017)
- Bravi 2012** A. Bravi, Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani, *Bibliotheca Archaeologica* 28 (Bari 2012)
- Cain 1985** H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber, *BeitrESkAr* 7 (Mainz 1985)
- Capaldi 2009** C. Capaldi in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese* (Neapel 2009) 100 f. Nr. 30
- Dardenay 2012** A. Dardenay, Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus, *Scripta Antiqua* 43 (Bordeaux 2012)
- De Angeli 1988** S. De Angeli, Mimesis e Techne, *QuadUrbin* 28, 1988, 27–45
- DeLaine 1997** J. DeLaine, The Baths of Caracalla. A Study in the Design, Construction, and Economics of Large-Scale Building Projects in Imperial Rome, *JRA Suppl.* 25 (Portsmouth 1997)
- Dietrich 2018** N. Dietrich, Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst, *Image & Context* 17 (Berlin 2018)
- Dietrich im Druck** N. Dietrich, »ex uno lapide«, in: A. Anguissola – A. Grüner (Hrsg.), *The Nature of Art: Pliny the Elder on Materials* (Turnhout im Druck)
- Dietrich – Squire 2018** N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018)
- Dodero 2010** E. Dodero, Rilievo con thiasos dionisiaco, c.d. »Bacchanale«, in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le Sculture Farnese 3. Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi e Varia* (Neapel 2010) 76 f. Nr. 21
- Donderer 2018** M. Donderer, Nicht hinter jeder Signatur muss ein Grieche stecken. Pseudonyme unter Bildenden Künstlern des antiken Italien, *Gephyra* 16, 2018, 205–227
- DNO** S. Kansteiner – K. Hallof – L. Lehmann – B. Seidensticker – K. Stemmer (Hrsg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen* (Berlin 2014)
- Effenberger 2007** A. Effenberger, Nochmals zur Aufstellung des Theodosius-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel, *Gymnasium* 114, 2007, 587–598
- Farmakidi 2010** C. M. Farmakidi, Apollonius et Tauriscus ac Rhodos vinculumque, *BICS Suppl.* 104, 2010, 149–170
- Filser 2013** W. Filser, »In saxo simul et in fonte«: eine Aktaion-Gruppe vom Lago Albano, *Siris* 13, 2013, 51–70
- Filser 2017** W. Filser, Überlegungen zu Anstückungen und Reparaturen der Laokoongruppe, in: S. Muth (Hrsg.), *Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk*. Ausstellungskatalog Berlin (Rahden 2017) 375–386
- Fuchs 1992** M. Fuchs, *Römische Idealplastik, Glyptothek München Katalog der Skulpturen* 6 (München 1992)
- Gensheimer 2018** M. B. Gensheimer, Decoration and Display in Rome's Imperial Thermae. Messages of Power and Their Popular Reception at the Baths of Caracalla (Oxford 2018)
- Geominy 1999** W. Geominy, Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*. Symposium vom 31.10.–02.11.1996 am Institut für Altertumswissenschaften Greifswald (Stuttgart 1999) 38–59
- Giuliani 2005** L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005)

- Giuliani 2013** L. Giuliani, Kästchen oder Quader? Zur Sitzstatue des Lorenzo de Medici in der Sagrestia Nuova di San Lorenzo und zum Problem der Materialität in den Skulpturen Michelangelos, *MKuHistFlorenz* 55, 2013, 335–356
- Giuliani 2016** L. Giuliani, Michelangelos Quader. Ein Nachtrag, *MKuHistFlorenz* 58, 2016, 108–116
- Grassinger 1991** D. Grassinger, Römische Marmorkrater, *MAR* 18 (Mainz 1991)
- Heger 1990** F. Heger, Eine oder zwei Dirkegruppen?, in: Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.), *Akten des XIII. internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (Mainz 1990) 380–382
- Hegener 2013** N. Hegener, Anker für die Ewigkeit. Die Signatur: Marginalie oder Kunstwerk?, in: N. Hegener (Hrsg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart* (Petersberg 2013) 14–43
- Heinemann 2018** A. Heinemann, Blessings of Empire. The Nile and Tiber River Statues from the Iseum Campense, in: M. J. Versluys – K. Bülow Clausen – G. Capriotti Vittozzi (Hrsg.), *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age. Temple – Monument – Lieu de mémoire. Proceedings of the International Conference Held in Rome at the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR), the Accademia di Danimarca, and the Accademia d’Egitto, May 25–27 2016, Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome* 66 (Rom 2018) 213–242
- Henke im Druck** F. Henke, *graptoi typoi*. Griechische und lateinische Schriftquellen zur Farbigekeit antiker Plastik (Wiesbaden im Druck)
- Heyne 1779** C. G. Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze* 2 (Leipzig 1779)
- Himmelmann 2005** N. Himmelmann, Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung, *Vorträge Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften G* 393 (Paderborn 2005)
- von den Hoff 2004** R. von den Hoff, Horror and Amazement: Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome, in: B. Borg (Hrsg.), *Paideia: The World of the Second Sophistic, Millennium-Studien 2* (Berlin 2004) 105–129
- Hollinshead 2002** M. B. Hollinshead, Extending the Reach of Marble. Struts in Greek and Roman Sculpture, in: E. K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, MemAmAc Suppl. 1* (Ann Arbor 2002) 117–152
- Holzberg 2018** N. Holzberg, *Quintus Horatius Flaccus Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, Sammlung Tusculum* (Berlin 2018)
- Isager 1991** J. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art, Odense University Classical Studies* 17 (Odense 1991)
- Jenewein 2008** G. Jenewein, *Architekturdekoration der Caracallathermen, Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom* I 15 (Wien 2008)
- Jonietz 2013** F. Jonietz, Bartolomeo Ammannatis Lob des Lasttiers, in: D. Young Kim (Hrsg.), *Matters of Weight. Force, Gravity and Aesthetics in the Early Modern Period* (Emsdetten 2013) 51–73
- Kansteiner 2017** S. Kansteiner, (Pseudo-) Monolithische Gruppen, in: S. Muth (Hrsg.), *Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk. Ausstellungskatalog Berlin* (Rahden 2017) 397–400
- Kiilerich 1998** B. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology, ActaAArtHist s.a.* 10 (Rom 1998)
- Klementa 1993** S. Klementa, *Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit, Arbeiten zur Archäologie* (Köln 1993)
- Koch 2013** N. J. Koch, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, Gratia* 50 (Wiesbaden 2013)
- Kranz 1984** P. Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln, ASR V, 4* (Berlin 1984)
- Krauskopf 2001** I. Krauskopf, *Thysthla, Thyrsos und Narthekophoroi. Anmerkungen zur Geschichte des dionysischen Kultstabes, Thetis* 8, 2001, 47–52
- Kunze 1991** Ch. Kunze, *Dall’originale greco alla copia romana, in: E. Pozzi (Hrsg.), Il toro Farnese. La montagna di marmo tra Roma e Napoli. Ausstellungskatalog Neapel* (Neapel 1991) 13–42
- Kunze 1998** Ch. Kunze, *Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, JdI Ergh.* 30 (Berlin 1998)
- La Rocca 1998** E. La Rocca, *Artisti rodii negli horti romani, in: M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), Horti Romani. Atti del Convegno Internazionale Roma, 4–6 maggio 1995, BCom Suppl. 6* (Rom 1998) 203–274
- Lazzarini u. a. 2002** L. Lazzarini – C. Piccioli – B. Turi, *Identification of the Constituent Marble of Some Sculptures of the Farnese Collection at the National Archaeological Museum of Naples, in: L. Lazzarini (Hrsg.), ASMOSIA 6. Proceedings of the Sixth International Conference of the »Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity«, Venice, June 15–18 2000* (Padua 2002) 362–368
- Le Gall 1944a** J. Le Gall, *Les Bas-reliefs de la statue du Tibre, RA* 1944, 1, 115–137
- Le Gall 1944b** J. Le Gall, *Les Bas-reliefs de la statue du Tibre (deuxième partie), RA* 1944, 2, 38–55
- Lembke 1994** K. Lembke, *Das Iseum Campense in Rom. Studie zu den Isiskulten unter Domitian, Archäologie und Geschichte* 3 (1994)
- Lichocka 2004** B. Lichocka, *Nemesis en Egypte Romaine, Aegyptiaca Treverensia* 5 (Mainz 2004)
- Magaldi 1929/1930** E. Magaldi, *Il significato del »Paradeisos« sul plinto del Toro Farnese, RendNapoli N S* 1929/1930, 87–98
- Maischberger 1997** M. Maischberger, *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit, Palilia* 1 (Wiesbaden 1997)
- Marvin 1983** M. Marvin, *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla, AJA* 87, 1983, 347–384

- Matz 1968** F. Matz, Die Dionysischen Sarkophage, ASR IV, 2 (Berlin 1968)
- Mayer 2010** M. Mayer, Numismatisch-Ikonographische Untersuchungen zur Kommunikation und Selbstdarstellung des flavischen Kaiserhauses (Diss. Universität Augsburg 2010)
- von Mosch 2005** H.-Ch. von Mosch, Dirke, Thyriaden und der thebanische Dionysos. Zu den Dirkegruppen zwischen Rom und Kleinasien, *Numismatica e antichità classiche* 34, 2005, 141–180
- Muth 2017** S. Muth, Von wegen ›ex uno lapide‹: Die geheime Meisterschaft des Laokoon, in: S. Muth (Hrsg.), *Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk*. Ausstellungskatalog Berlin (Rahden 2017) 353–374
- Muthmann 1951** F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur römischen Kopistentätigkeit, *AbhHeidelberg* 1950, 3 (Heidelberg 1951)
- Pafumi 2009** S. Pafumi, Statua di Amazzone morta, in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese 1. Le sculture ideali* (Neapel 2009) 168–172 Nr. 78
- von Papen 1905** F.-G. von Papen, Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst (Diss. Bonn 1905)
- Parker 2014** G. Parker, Mobile Monumentality: The Case of Obelisks, in: J. F. Osborne (Hrsg.), *Approaching Monumentality in Archaeology*, IEMA Proceedings 3 (New York 2014) 273–287
- Perry 2000** E. K. Perry, Notes on diligentia as a Term of Roman Art Criticism, *CIPhil* 95, 2000, 445–458
- Pochmarski 1990** E. Pochmarski, Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs, *Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut* 19 (Wien 1990)
- Polito 1998** E. Polito, fulgentibus armis. Introduzione allo studio di fregi d'armi antichi, *Xenia Antiqua Monografie* 4 (Rom 1998)
- Pozzi 1991** E. Pozzi (Hrsg.), *Il toro Farnese. La montagna di marmo tra Roma e Napoli*. Ausstellungskatalog Neapel (Neapel 1991)
- Prisco 1991** G. Prisco, Dalle Terme al Museo di Napoli, in: E. Pozzi (Hrsg.), *Il toro Farnese. La montagna di marmo tra Roma e Napoli*. Ausstellungskatalog Neapel (Neapel 1991) 47–68
- Rausa 2010** F. Rausa, Il »Toro Farnese« in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le Sculture Farnese 3. Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi e Varia* (Neapel 2010) 20–27 Nr. 2
- Reinach 1912** A. Reinach, L'origine du thyrsos, *Revue de l'histoire des religions* 66, 1912, 1–48
- Reinhardt 2019** A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit, *MAR* 41 (Wiesbaden 2019)
- Rutledge 2012** S. H. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2012)
- Schade 2007** K. Schade, Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit, *JdI* 122, 2007, 163–200
- Schauber 2001** H. Schaubert, Der Thyrsos und seine pflanzliche Substanz, *Thetis* 8, 2001, 35–46
- Schauber 2005** H. Schaubert, Efeublätter, Weinlaub oder Pinienzapfen? Die pflanzliche Substanz des dionysischen Thyrsosstabes unter die Lupe genommen, *AW* 36, 1, 2005, 83–86
- Schröder 2011** N. Schröder, Ein severisches Großprojekt: Die Ausstattung der Caracalla-Thermen in Rom, in: S. Faust – F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit* (Berlin 2011) 179–192
- Settis 1999** S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Saggi. Arte e Lettere (Rom 1999)
- Spahlinger 1996** L. Spahlinger, *Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids*, Beiträge zur Altertumskunde 83 (Stuttgart 1996)
- Squire 2009** M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Cambridge 2009)
- Squire 2010** M. Squire, Making Myron's Cow Moo: Epiphastic Epigram and the Poetics of Simulation, *AJPh* 131, 2010, 589–634
- Squire 2011** M. Squire, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae* (Oxford 2011)
- Squire 2016** M. Squire, Introductory Reflections. Making Sense of Ancient Sight, in: M. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016) 1–35
- Steinhart 2014** M. Steinhart, Kunstwert und Materialgüte. Antike Inschriften als Medium eines Ideentransfers, in: W. Augustyn – U. Söding (Hrsg.), *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 33 (Passau 2014) 41–69
- Steinhart 2017** M. Steinhart, Die Göttin und das Weihrelief. Über Glaubenswirklichkeit und Bildsprache im frühklassischen Athen, *SBMünchen* 2017, 3 (München 2017)
- Stewart 2004** A. Stewart, *Attalos, Athens, and the Akropolis. The Pergamene ›Little Barbarians‹ and Their Roman and Renaissance Legacy* (Cambridge 2004)
- Studniczka 1903** F. Studniczka, Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, NF 14, 1903, 172–182
- Swetnam-Burland 2015** M. Swetnam-Burland, *Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture* (Cambridge 2015)
- Tanner 2006** J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge Classical Studies (Cambridge 2006)
- Thomas 2007** E. Thomas, *Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age* (Oxford 2007)
- Vergin 2013** W. Vergin, *Das Imperium Romanum und seine Gegenwelten. Die geographisch-ethnographischen*

Exkurse in den »Res Gestae« des Ammianus Marcellinus, Millennium-Studien 41 (Berlin 2013)

Versluys 2002 M. J. Versluys, *Aegyptiaca romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt, Religions in the Graeco-Roman World* 144 (Leiden 2002)

Vidal-Naquet 1992 P. Vidal-Naquet, *Ajax ou la mort du héros*, in: J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet (Hrsg.), *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions* (Paris 1992) 93–118

Welcker 1849 F. G. Welcker, *Alte Denkmäler erklärt* 1. Die Giebelgruppen und andre griechische Gruppen und Statuen (Göttingen 1849)

Wirsching 2013 A. Wirsching, *Obelisken transportieren und aufrichten in Ägypten und Rom mit einem Exkurs zu den Memnonkolossen* 3 (Norderstedt 2013)

Zanker 1974 P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1974)

Zanker 1991 P. Zanker, *Collocazione ed effetto nelle Terme di Caracalla*, in: E. Pozzi (Hrsg.), *Il toro Farnese. La montagna di marmo tra Roma e Napoli. Ausstellungskatalog Neapel* (Neapel 1991) 43–46

ZUSAMMENFASSUNG

Der schlaffe Thyrsos. Zur Plinthe des Farnesischen Stiers und zur Frage der expliziten künstlerischen Selbstreferenz in kaiserzeitlichen Marmorbildwerken

Arne Reinhardt

Die Darstellung der dramatischen Szene um die Bestrafung der Dirke, die in der kolossalen marmornen Skulpturengruppe des ›Farnesischen Stiers‹ aus den Caracalla-Thermen erhalten ist, umfasst neben den Hauptfiguren zahlreiche weitere Bildelemente an der Felsenplinthe. In inhaltlicher Hinsicht bereichern diese das gezeigte Geschehen durch eine detaillierte Angabe des Geschehensortes oder sie sind einzelnen Figuren als Attribute beigegeben. Dies gilt auch für den Thyrsosstab der Dirke, dessen Schaft jedoch durch einen zweifachen Richtungswechsel auffällt. Damit erscheint das dionysische Attribut hier entgegen der geläufigen Vorstellung und Darstellungsweise nicht unversehrt, sondern deformiert, wobei das eine Ende schlaff über die Felsenkante nach unten zu hängen scheint. Der Beitrag erörtert unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten für diesen sperrigen Bildbefund ohne direkte Parallelen und diskutiert dessen Aussagegehalt sowohl innerhalb des dargestellten Geschehens als ein Mittel der Bilderzählung bzw. der metaphorischen Charakterisierung als auch mit Blick auf den exceptionellen künstlerisch-technischen Anspruch des Bildwerks, dessen gelungene Umsetzung komplementär zum Inhalt ein eigenständiges Thema des ›Farnesischen Stiers‹ bildet.

SCHLAGWORTE

römische Idealplastik, Plinthenschmuck, ex uno/eodem lapide, künstlerische Meisterschaft, regelkonforme Darstellung/Mimesis

ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: N. Dietrich)

Abb. 1: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 2: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 3: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: N. Dietrich)

Abb. 4: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: N. Dietrich)

Abb. 5: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: N. Dietrich)

Abb. 6: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 7: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Torino, Musei Reali – Museo di Antichità (Foto: A. Reinhardt)

AUTORENANSCHRIFT

Dr. Arne Reinhardt
Zentrum für Altertumswissenschaften, Institut
für Klassische Archäologie und Byzantinische
Archäologie, Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg
Marstallhof 4
69117 Heidelberg
Deutschland
ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0002-6295-9001>

METADATA

Titel/*Title*: Der schlaffe Thyrsos. Zur Plinthe des
Farnesischen Stiers und zur Frage der expliziten
künstlerischen Selbstreferenz in kaiserzeitlichen
Marmorbildwerken/*The Limp Thyrsus. On the
Plinth of the Farnese Bull and the Question of
Explicit Artistic Self-Reference in Imperial Marble
Sculpture*

Band/*Issue*: AA 2020/1

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/
Please cite the article as follows: A. Reinhardt,
Der schlaffe Thyrsos. Zur Plinthe des
Farnesischen Stiers und zur Frage der expliziten
künstlerischen Selbstreferenz in kaiserzeitlichen
Marmorbildwerken, AA 2020/1, § 1–30, <https://doi.org/10.34780/aa.v0i1.1016>

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights reserved*.

Online veröffentlicht am/*Online published on*:
16.11.2020

DOI: <https://doi.org/10.34780/aa.v0i1.1016>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0048-aa.v0i1.1016.5>

Schlagworte/*Keywords*: Römische Idealplastik,
Plinthenschmuck, ex uno/eodem lapide,
künstlerische Meisterschaft, regelkonforme
Darstellung/*Mimesis/Roman idealizing sculpture,
plinth decoration, ex uno/eodem lapide, artistic
mastery, conventional representation/mimesis*

Bibliographischer Datensatz/*Bibliographic
reference*: [https://zenon.dainst.org/Record/
002001101](https://zenon.dainst.org/Record/002001101)