

XIII Skulpturen

Elisabeth Rathmayr

Von den Skulpturenfunden aus der WE 4 sind bisher nur wenige publiziert.¹ Bei diesen handelt es sich einerseits um herausragende Werke², andererseits um solche, die von Maria Aurenhammer in den FiE X 1 im Rahmen der Publikation der männlichen Idealplastik von Ephesos vorgelegt wurden³. In diesen Darstellungen wurde v. a. auf die kunsthistorische Stellung der Bildwerke eingegangen, der Aufstellungsort und -kontext hingegen nur am Rande erwähnt. Allein Hermann Vettters versuchte die Funktion eines Raumes der WE 4 aufgrund der Funde – darunter zwei Totenmahlreliefs – zu ermitteln.⁴

In dieser Publikation werden nun erstmals alle Skulpturenfunde vorgestellt, die sicher der WE 4 zugeordnet werden können. In einem ersten Teil wird auf die Typologie und die zeitliche Stellung eingegangen, in einem zweiten, auswertenden Teil werden die Skulpturen hinsichtlich Gattung, Thema, Funktion, Größe, Material und Datierung untersucht. Darüber hinaus wird auf den Ort, die Art und die Dauer ihrer Aufstellung in den einzelnen Räumen eingegangen und ihre Stellung zu den anderen Ausstattungen/Funden aus den jeweiligen Räumen beleuchtet.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

XIII.1.1 Erdgeschoß

1997 wurde in einer Sondage im **Raum 2** der unterlebensgroße Torso von der Figur eines **Fischers (S 1)** gefunden (Taf. 137, s. auch Taf. 131.3).⁵ Nach den Armanstätten hing der linke Oberarm seitlich neben dem Körper herab, der rechte Oberarm war weiter vom Körper weg – nach vorne oder zur Seite – gestreckt. Aufgrund des erhaltenen Teiles des rechten Oberschenkels war dieser in einem Winkel von ca. 30° nach vorne gerichtet und am Knie stark abgewinkelt, der linke Oberschenkelansatz läßt im linken Bein das Standbein erkennen. Diese rekonstruierte Stellung der Beine wird durch die Bearbeitung der Glutäen – rechts entspannt, links angespannt – unterstützt. Nach dem Halsansatz war der Kopf leicht nach links gewendet. Die Figur ist mit einer Exomis aus Tuch bekleidet, die an der rechten Hüfte geknotet ist und an der linken Schulter von einer Spange zusammengehalten wird. Sie reicht bis zur Mitte der Oberschenkel und läßt rechte Schulter und Brust unbedeckt. Der den Oberkörper überquerende Rand bildet eine starre Diagonale, die drei parallel dazu geführte Faltenstränge noch verstärken. An der linken Körperseite fällt ein breiter Faltenstrang senkrecht herab. Im Hüftbereich, wo die Exomis gegürtet ist, bildet das Gewand eine breite Kante. Das darunterliegende Gewandstück wird ebenso wie das darüberliegende durch die Kontur bestimmt und ist durch drei bogenförmige, scharfkantige Falten gegliedert. Auf der Rückseite ist es summarisch ausgeführt, unterhalb der Gürtung, zwischen den Glutäen, befindet sich eine breite, senkrechte Faltenbahn. Die Modellierung des Torsos bleibt an der Oberfläche, nur die Schlüsselbeine und das Brustbein sind plastisch herausgearbeitet.

Das Vorbild der Figur ist in der Genreplastik des Hellenismus zu suchen.⁶ Für eine solche Identifikation spricht neben der Körperhaltung die Bekleidung mit einer Exomis⁷, die typisch für Unfreie und Arme ist, auch Hephaistos⁸ in seiner Rolle als Handwerker trägt sie. Da unter der hellenistischen Großplastik mit Themen aus dem Alltagsleben nur solche aus dem ländlichen Bereich zu finden sind, Handwerker und Hausklaven aber fehlen,⁹ ist es naheliegend, in dieser Figur einen Fischer, Bauern oder Hirten zu sehen. Obwohl nur der Torso erhalten blieb, ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich um die Figur eines Fischers handelte: Darstellungen von Hirten und Bauern haben immer einen Fellsack über einer Schulter, in dem sich Tiere befinden, oder ein bzw. mehrere Tiere, die sie an ihren Körper drücken.¹⁰ Da am Torso aus Ephesos keine Spur eines Sackes oder Tieres vorhanden ist, kann eine Identifikation als Hirte oder Bauer ausgeschlossen werden.

Ob eine Kopie oder Umbildung eines hellenistischen Werkes vorliegt, ist aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht zu beantworten. Die Figur steht aber zwei von Hans P. Laubscher ermittelten Typen von Fischern, die ihrerseits miteinander verwandt sind, sehr nahe. Bei diesen handelt es sich zum einen um einen Fischer in London, British Museum¹¹, aus antoninischer Zeit, der auf ein späthellenistisches Vorbild zurückzugehen scheint, und zum anderen um einen Fischer aus Volubilis, Rabat Museum¹², wahrscheinlich ein späthellenistisches Original. Der Torso aus Ephesos hat mit dem Fischer in London und Volubilis die frontale Ausrichtung des Körpers, den gesenkten linken und den zur Seite bzw. nach vorne gestreckten rechten Arm sowie das durchgestreckte linke Standbein gemeinsam. Das etwas nach außen gedrehte, weit nach vorn gestreckte und stark abgewinkelte rechte Bein verbindet ihn mit dem Fischer in London. Die kaum gebeugte, aufrechte, frontbetonte Haltung und der hagere, muskulöse Körper mit stark hervortretenden Schlüsselbeinen sowie die knappe, an der Oberfläche bleibende Bearbeitung des Inkarnats können mit dem Fischer aus Volubilis verglichen werden. Ebenso wie diese Figur besitzt der Torso aus Ephesos eine Reduktion der Stofflichkeit des Gewandes, dessen Kontur und graphische Anordnung der Falten im Vordergrund stehen.

¹ Rathmayr, Kap. XIII.5, drei hellenistische Totenmahlreliefs (S 2–4), zwei Artemisfiguren (S 5, S 17), ein Nymphenrelief (S 13) und eine Aphroditestatue (S 14).

² Zu diesen sind drei hellenistische Totenmahlreliefs und zwei Artemisfiguren zu zählen, s. Rathmayr, Kap. XIII.5, S 2–4, S 5 und S 17.

³ Zum Sarapisköpfchen S 20 s. Aurenhammer, Skulpturen, 99 Nr. 80 Taf. 55b.

⁴ Vettters, Schlangengott, 967–979.

⁵ Thür, Kap. III.2.2 und XII.1; Thür, Ephesos 1997, 53 Abb. 41–42: in der Sond. wurde ein Teil einer Rohrleitung freigelegt, neben welcher der Torso gefunden wurde; die Keramik aus der Sond. datiert an die Wende des 2./3. Jh. n. Chr., s. Outschar, Excurs, 61; Ladstätter, Kap. XIV.2.6.1 (BIV/1).

⁶ Himmelmann, Hirten-Genre; ders., Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (1983); Laubscher, Fischer.

⁷ RE III (1899) 2328 s. v. Χιτων (W. Amelung); Himmelmann 1983 a. O. 77f.

⁸ LIMC IV (1988) 635 Abb. 68. 72. 73 s. v. Hephaistos (A. Hermary – A. Jacquemin).

⁹ Laubscher, Fischer, 6.

¹⁰ Vgl. die verschiedenen Typen von Hirten/Bauern bei Laubscher, Fischer, Taf. 14; 17, 2; 18, 1–2; 19, 1–2; 20.

¹¹ Laubscher, Fischer, 16–18 Taf. 10.

¹² Laubscher, Fischer, 27–30 Taf. 12.

Zur zeitlichen Stellung des Vorbildes unseres Fischers ist folgendes festzustellen¹³: Während der Fischertypus Vatikan-Louvre die früheste großplastische Umsetzung einer Genrefigur ist,¹⁴ dürfte der Torso aus Ephesos auf erst ab der Mitte des 2. Jh. v. Chr. auftretende Fischerdarstellungen zurückzuführen sein. Diese unterscheiden sich von früheren Typen v. a. in der Haltung¹⁵, die nun nicht mehr stockig und gebeugt, sondern aufgerichtet ist; das frühere gleichmäßig belastete Standmotiv wird zu einer Art Ausfallschritt. Gleichzeitig kommt es zu einem Verlust der physiognomischen Charakteristika. Diese für späthellenistische Fischerfiguren typischen Merkmale besitzt auch der Torso aus Ephesos: Er erscheint in der Vorderansicht aufgerichtet, nur in der Seitenansicht leicht gebeugt, das Standmotiv unterscheidet stark zwischen einem Stand- und einem entlasteten Bein und auch die Charakterisierung des Alters durch welke, faltig herabhängende Haut ist am Torso aus Ephesos zurückgenommen; die Schlüsselbeine treten zwar ebenso markant hervor wie am Typus Vatikan-Louvre, auch ist die Haut sehr dünn wiedergegeben und liegt an den Knochen eng an, sie ist aber straffer und weniger schlaff, wodurch die Charakterisierung für hohes Alter fehlt. Darüber hinaus spricht vor allem die Frontbetonung mit einer Vernachlässigung der Rückseite sowie die Flächigkeit der Figur für ein späthellenistisches Vorbild.

Was die Attribute betrifft, werden die für Fischerskulpturen üblichen zu ergänzen sein: in der gesenkten linken Hand ein Korb oder Eimer, in der erhobenen Rechten eine Angel¹⁶.

Die geringe Größe des Torsos aus Ephesos mit 37 cm, die auf eine Gesamtgröße von ungefähr 60 cm schließen läßt, fügt sich in das Bild der hellenistischen Genreplastik.¹⁷ Wie Laubscher zu Recht feststellt, dürfte die Unterlebensgröße in Zusammenhang mit der Aufstellung von Genreplastik in Privathäusern ab dem späten Hellenismus stehen.¹⁸

Die in der Sondage mit dem Fischer gefundene Keramik wird an die Wende des 2./3. Jh. n. Chr. datiert und stellt einen *terminus ante quem* für die zeitliche Stellung der Figur dar.¹⁹ Für diese wird aufgrund der Behandlung des Inkarnats – glänzende Politur an der nichtbeschädigten Oberfläche – eine Datierung in der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. vorgeschlagen.

Die aus den Räumen 4 und 5 stammenden drei Totenmahlreliefs S 2–4 werden zuerst bei den jeweiligen Räumen beschrieben, ihre Deutung und Datierung erfolgt im Anschluß daran.

Im Brandschutt über dem Boden wurde im **Raum 4**, der ab Bauphase III als Eingangsraum anzusprechen ist, das hellenistische **Totenmahlrelief S 2** (Taf. 138.1) gefunden.²⁰ Dieses zeigt rechts einen auf einer Kline liegenden älteren, bärtigen Mann mit langem, welligem Haar und Vollbart. Sein Oberkörper ist erhoben und nach vorne herausgedreht, so daß der Kopf die obere Rahmung berührt. Im linken auf einen Polster gestützten Arm hält er eine Schale. Der erhobene rechte Arm hält einen Gegenstand, wahrscheinlich ein Rhyton. Die Figur trägt Chiton und Himation, das am Bauch einen Bausch bildet. Aus der linken unteren Ecke windet sich bis auf die Höhe des Polsters bzw. der Schale eine Schlange empor. Vor der Kline steht ein runder, dreibeiniger Tisch, auf dem nicht zu identifizierende Gegenstände liegen, unter dem Tisch liegt ein kleiner Hund. Am unteren Ende der Kline, dem Mann gegenüber, sitzt eine jüngere Frau, deren Füße auf einem Schemel ruhen. Ihr Unterkörper ist frontal, Kopf und Oberkörper sind in Richtung des Liegenden gewendet. Sie trägt einen Chiton und einen Mantel, der um die Figur gespannt die Körperkonturen betont und über den Kopf gezogen ist. Der rechte Arm liegt stark abgewinkelt vor der linken Brust. Hinter der Frau steht eine kleine, männliche Figur in kurzem Gewand vor einem großen Krater. Sie ist frontal dargestellt und blickt aus dem Relief heraus. Im Hintergrund ist ein Pferdekopf im Rahmen zu sehen. Im Anschluß an die Hauptszene erscheinen sieben, hintereinander stehende Figuren: Alle zeigen das gleiche Haltungsschema mit linkem durchgestrecktem und abgewinkeltem rechtem und zur Seite gestelltem Bein, wobei nur die Fußspitzen den Boden berühren. Sie tragen einen Mantel, von dem an der linken Körperseite eine Faltenbahn senkrecht nach unten fällt und an der linken Schulter schräge Falten zum abgewinkelten rechten Knie ziehen. Der rechte Arm ist abgewinkelt, die rechte Hand greift auf die linke Schulter. Alle sind barfuß. Zwei Verschleierte – die erste und dritte von vorne – sind Frauen, die unter dem Mantel einen Chiton tragen, der an den Knöcheln Falten wirft und bis zum Boden reicht.

Mittelpunkt des Reliefs ist der auf der Kline Liegende, auf den sowohl die Frau als auch die anderen Figuren ausgerichtet sind. Diese sind in dem für Adoranten typischen Schema – langer Mantel, rechte Hand auf linker Schulter, barfuß, die Frauen verschleiert – dargestellt. Die Hauptszene zeigt das Grundschema für attische Totenmahlreliefs des 4. Jh. v. Chr. mit Gelagertem, der ein Rhyton hält, sitzender Frau, Schenk und dem Pferdekopf im Rahmen.²¹ Auch Adoranten erscheinen auf attischen Reliefs dieses Typus ab dem 4. Jh. v. Chr.²² Ostgriechischer Einfluß zeigt sich in der Vielfigurigkeit und in dem Bestreben, die ganze Relieffläche zu füllen.²³ Das Rhyton, das der Gelagerte in der rechten Hand hält, und die Kombination mit der Schale in der Linken, die ihn als Zecher ausweist, tritt selten und fast nur auf den qualitätsvolleren hellenistischen Reliefs auf.²⁴ Für die gute Qualität spricht auch, daß die Frau auf der Kline nicht in reiner Profilansicht zu sehen, son-

¹³ Während allgemein für Genreplastik, die fast ausschließlich aus römischer Zeit stammt, Vorbilder im Hellenismus angenommen werden, gibt B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (1981) 234 und dies., *The Setting of Greek Sculpture*, *Hesperia* 40, 1971, 351 f., zu bedenken, daß es sich auch um Kreationen der römischen Zeit handeln könnte.

¹⁴ Dieser Typus wird allgemein an das Ende des 3. Jh. v. Chr. gesetzt, vgl. Laubscher, Fischer, 12–16; Himmelmann, Hirten-Genre, 85.

¹⁵ E. Bayer, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* (1983) 180f.; Himmelmann, Hirten-Genre, 85f.

¹⁶ Anders C. Kunze, *Verkannte Götterfreunde. Zur Deutung und Funktion hellenistischer Genreplastik*, RM 106, 1999, 60–69: Die Funktion dieser Figuren in der römischen Kaiserzeit sei auf Träger bzw. Überbringer von ländlichen Gaben beschränkt, weshalb in der r. Hand eher ein Fisch oder dergleichen zu ergänzen sei.

¹⁷ Laubscher, Fischer, 9 führt an, daß die Kleinsten nur eine Höhe von 65–70 cm hatten und die Unterlebensgröße erst an späthellenistischen Genrefiguren aufträte, was »mit der für die Plastik jener Zeit charakteristischen Tendenz zum kleinen Format zusam-

menhänge«; vgl. die Figur eines Fischers aus Aphrodisias aus dem Haus nördlich des Sebasteions, der vom Hals bis zu den Knien 45 cm mißt, s. R. R. R. Smith, *Archaeological Research at Aphrodisias, 1989–1992*, in: R. R. R. Smith – Ch. Roueché (Hrsg.), *Aphrodisias Papers 3* (1996) 161 f. Abb. 60.

¹⁸ Nach Laubscher, Fischer, 10. 85 sei auch damit zu rechnen, daß römische Kopisten das Format der hellenistischen Genrefiguren verringerten.

¹⁹ Thür, Kap. XII.1; Thür, *Ephesos 1997*, 53; Outschar, *Excurs*, 62 Nr. 1; Schätzschöck, Kap. XVI.5; Ladstätter, Kap. XIV.2.6.1 (BIV/1).

²⁰ Die Fundumstände ergaben, daß die in diesem Raum in der Brandschicht über dem Boden gefundene Keramik der letzten Nutzungsphase zuzuordnen ist und anlässlich der Zerstörung des H2 im 3. Viertel des 3. Jh. n. Chr. verschüttet wurde, s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.1.

²¹ Thönges-Stringaris, *Totenmahl*, 15–21. 42.

²² Thönges-Stringaris, *Totenmahl*, 14. 39.

²³ Thönges-Stringaris, *Totenmahl*, 42.

²⁴ Pfuhl – Möbius II, 361.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

den der Unterkörper dem Betrachter zugewandt ist.²⁵ Die Darstellung des Liegenden mit ‚Zeuskopf‘ folgt dem alten Heroentypus²⁶. Hunde treten schon auf den Vorläufern der Totenmahlreliefs – den lakonischen Heroenreliefs – auf und gehören später zu den ständigen Motiven auf attischen Reliefs.²⁷

Im **Raum 5** wurden zwei hellenistische **Totenmahlreliefs** gefunden. Bei dem Relief **S 3** (Taf. 138.2, s. auch Taf. 7.3) handelt es sich um einen *in situ*-Fund aus der Nische der Südmauer²⁸. Der Reliefblock ist aus parischem Marmor²⁹, rechteckig und hat eine stark vorspringende Leiste an allen Seiten. Durch die Staffelung der Figuren und Gegenstände besitzt das Relief mehrere Reliefebenen. Im Zentrum liegt eine jugendliche, männliche Figur auf einer Kline. Oberkörper und Kopf sind erhoben und nach vorne gerichtet. Der erhobene rechte Arm hält ein Rhyton, der linke Ellbogen ist auf ein Polster gestützt, in der nach vorne gestreckten linken Hand hält er eine Schale. Er ist mit Chiton und Himation bekleidet. Der Kopf wird von längerem, fast bis auf die Schultern reichendem Haar gerahmt. Die Kline ist mit einem Tuch verhüllt. Vor dieser steht ein dreibeiniger Tisch mit drei nicht zu identifizierenden Gegenständen. Rechts neben dem Liegenden thront eine matronale Frauenfigur auf einem Stuhl, deren Füße auf einem hohen Schemel ruhen. Der rechte Arm hängt seitlich herab, der linke ist abgewinkelt, und die linke Hand greift in den Schleier. Der Kopf sitzt auf einem breiten, kräftigen Hals und ist leicht zu ihrer Rechten gedreht. Der Blick ist ohne Bezug zu den anderen Figuren nach vorne gerichtet. Sie trägt einen langen, bis zu den Füßen reichenden Chiton mit einem Mantel darüber, der als Schleier über den Kopf gezogen ist. Neben ihrer linken Seite steht eine kleine weibliche Figur mit Chiton. Das Gewand läßt die Körperformen kaum durchscheinen, nur an ihrem rechten Spielbein liegt es eng an. Die Arme liegen vor dem Körper und halten einen Gegenstand (Kästchen?). Links vom Liegenden sitzt am unteren Ende der Kline eine jüngere Frau in Dreiviertelansicht. Ihre Füße ruhen auf einem niedrigen Schemel, die Arme liegen vor dem Oberkörper und halten eine Schale, aus der eine Schlange trinkt, die aus dem Hintergrund kommt. Die Frau hat langes Haar, das am Hinterkopf von einem Band hochgenommen ist. Sie trägt einen dünnen, ärmellosen, bis auf die Füße reichenden Chiton und einen Mantel darüber. Links neben der Frauenfigur, hinter einem am Boden stehenden Krater, steht eine kleine, männliche Figur, die mit einem bis zu den Knien reichenden Chiton bekleidet ist. Hinter dem Krater, links neben der kleinen Figur, ist der obere Teil eines sich nach oben verjüngenden Sockels/Pfeilers zu erkennen, auf ihm ein Kantharos. Im Hintergrund erscheinen ein Pferdekopff im Rahmen, eine Rüstung, ein Helm mit Wangenklappen und ein Schild.

Offensichtlich ist die enge Verbindung zwischen dem auf der Kline liegenden Mann und der am Klinienende sitzenden jüngeren Frau. Von Bedeutung ist auch die matronale Frauenfigur, die aber nicht direkt am Geschehen der Mittelszene teilzunehmen scheint, sondern durch ihren in die Ferne gerichteten Blick entrückt erscheint. Das Relief vereinigt mehrere für Totenmahlreliefs typische Elemente: Zum einen zeigt es mit Gelagertem, der Rhyton und Schale hält, Frau auf der Kline, rundem Tisch mit den üblichen Speisen, Pferdekopff im Rahmen und Dienertypen das Grundschema der attischen Reliefs seit dem 4. Jh. v. Chr. Charakteristisch für ostgriechische Reliefs sind die Vielfigurigkeit, die fast völlige Ausfüllung des Relieffeldes mit Figuren und Gegenständen und die Zentralstellung des Gelagerten.³⁰ Rüstung und Waffen kommen zum Pferdekopff im Rahmen, der schon an attischen Reliefs auftritt, hinzu.³¹ Die Darstellung der jungen Frau auf der Kline entspricht in ihrer Ikonographie Reliefs des 2. Jh. v. Chr., auf denen sie wie hier stets auf der Kline sitzt und ganz oder annähernd von vorn gesehen wird.³² Auch das Rhyton tritt nur auf qualitativ volleren hellenistischen Reliefs auf, bei Zechern zusammen mit einem Becher oder einer Schale.³³ Die Ikonographie der thronenden Frau rechts neben dem Gelagerten entspricht Darstellungen auf frühen Totenmahlreliefs³⁴ und kehrt auf späteren Reliefs wieder³⁵. Zu nennen sind ein Relief aus Kos aus dem 4. Jh. v. Chr.,³⁶ ein Relief in Lucca³⁷, zwei aus Samos³⁸ und eines aus Smyrna³⁹ aus dem 2. Jh. v. Chr.: Auf diesen Reliefs liegt der Gelagerte im Zentrum, ihm gegenüber sitzt eine jüngere Frau auf der Kline und rechts neben ihm thront eine matronale Frauenfigur⁴⁰. Da auf der Mehrzahl der Totenmahlreliefs nur eine Frauenfigur auftritt, ist bei jenen Reliefs, auf denen neben der seit dem 4. Jh. v. Chr. typischen Darstellung der Frau auf der Kline eine weitere auf dem Thron sitzende Frau hinzukommt, eine Kombination des alten und des seit der Spätklassik gebräuchlichen Schemas zu sehen. Rhea N. Thönges-Stringaris deutet die Thronende aufgrund des Reliefs aus Kos, auf dem ihr Attribute beigefügt sind, die sie als Kybele charakterisieren, als eine der Kybele bzw. Meter verwandte Gottheit.⁴¹ Anders als die auf der Kline sitzende Frau⁴² scheint die Thronende eine ähnlich große Bedeutung gehabt zu haben wie der Gelagerte. Wie die Reliefs aus Kos, Samos, Lucca und Ephesos zeigen, ist die Kombination von Thronender und Gelagertem neben dem seit der Spätklassik weit verbreiteten Typus von Gelagertem und Frau auf der Kline in geringer Zahl weitertradiert worden.

Bezüglich des Reliefgrundes gibt es unterschiedliche Deutungen. Robert Fleischer nimmt an, daß jener als Wand eines Raumes aufzufassen ist, an der Gegenstände befestigt sind.⁴³ Auch Rhea Thönges-Stringaris bemerkt, daß ab der hellenistischen Periode der Hintergrund real, als eine Wand, gedacht wurde.⁴⁴ Dagegen betonen Ernst Pfuhl – Hans Möbius, daß kein realer Raum gemeint sei.⁴⁵ Meines Erachtens dürfte

²⁵ Pfuhl – Möbius II, 359: Neben diesem Typus der Frauendarstellung, der bis in die Kaiserzeit reicht, zeigt der sog. Haupttypus die Frau im Profil.

²⁶ Pfuhl – Möbius II, 353.

²⁷ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 60.

²⁸ Zur Nische s. Thür, Kap. III.2.4.

²⁹ Zum Material s. Koller, Kap. II.1.1.

³⁰ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 42f.

³¹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 43.

³² Pfuhl – Möbius II, 359.

³³ Pfuhl – Möbius II, 361: Das Rhyton erscheint auf hellenistischen Reliefs, vor allem auf solchen des 2. Jh. v. Chr.

³⁴ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 14, 55; vgl. ein Totenmahlrelief aus Thasos, Mus. Istanbul, InvNr 1947 aus dem frühen 5. Jh. v. Chr., s. Abb. 5 ebd.

³⁵ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 55 mit Beispielen.

³⁶ Zu diesem Relief s. Thönges-Stringaris, Totenmahl, 91 Nr. 154 mit Beil. 23, 1: Bei der Thronenden handelt es sich dort um Kybele, die einen Löwen auf dem Schoß hat, einen Polos trägt und Schale und Tympanon hält.

³⁷ Lucca, Mus. naz., InvNr A-1, s. Nr. 1869 mit Abb. bei Pfuhl – Möbius II.

³⁸ Leningrad, Eremitage, s. Nr. 1883 mit Abb. bei Pfuhl – Möbius II; Samos, Vathy Mus. InvNr 216, s. Nr. 1863 mit Abb. bei Pfuhl – Möbius II.

³⁹ Istanbul, Arch. Mus. InvNr 213, s. Nr. 1866 mit Abb. bei Pfuhl – Möbius II und 92, Nr. 157 bei Thönges-Stringaris, Totenmahl.

⁴⁰ Nur auf dem Relief aus Samos, Vathy Mus. InvNr 216 sitzt die Thronende am linken Bildrand.

⁴¹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 55.

⁴² Nach Thönges-Stringaris, Totenmahl, 14 habe die auf der Kline sitzende Frau deutlich an Bedeutung gegenüber dem Gelagerten eingebüßt, so daß sie auf manchen Reliefs überhaupt weggelassen wird.

⁴³ Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 150.

⁴⁴ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 43.

⁴⁵ Pfuhl – Möbius II, 356.

ein idealer Raum dargestellt sein, der aber den Eindruck erwecken konnte, daß die Gegenstände des Hintergrundes an einer ‚realen‘ Wand befestigt seien. Auch die Darstellung des Grabpfeilers unterstützt diese Vermutung: Als solcher ist, wie **Fleischer** als einziger beobachtete,⁴⁶ ein sich nach oben verjüngender Gegenstand am linken Rand zu interpretieren, auf dem ein Kantharos steht⁴⁷.

Das zweite **Totenmahlrelief S 4** (Taf. 138.3) aus dem **Raum 5** wurde in Sturzlage vor der Südmauer gefunden und dürfte in einer Nische über dem Relief S 3 angebracht gewesen sein.⁴⁸ Das Relief hat eine schmale Bodenleiste. Rechts liegt ein jüngerer Mann mit kurzem Haar auf einer Kline. Er trägt Chiton und Himation, stützt sich mit dem linken Ellbogen auf ein Kissen am Kopfende der Kline und greift mit der linken Hand in den Mantelbausch. In der nach vorne gestreckten rechten Hand hält er eine Schale. Der Mantel hängt von der linken Schulter nach vorne herab, bedeckt den Unterkörper und bildet in Höhe des Bauches einen Bausch. Er blickt auf die ihm gegenüberliegende Frauenfigur. Hinter dem Liegenden, etwa in der Mitte des Reliefs, ist ein Baum zu sehen, um den sich eine Schlange ringelt, die sich der Schale nähert. Vor der Kline steht ein runder, dreibeiniger Tisch. Rechts neben dem Tisch steht eine kleine Figur, die einen bis zu den Knien reichenden Chiton trägt. Die Arme liegen vor dem Körper, die Hände berühren einander. Sie ist frontal ausgerichtet, der linke Fuß ist durchgestreckt, der rechte zur Seite gestellt. Gegenüber dem Liegenden sitzt eine junge Frau auf einem mit einem Tuch verhüllten Hocker, auf dem ein Polster liegt. Ihre Füße ruhen auf einem Schemel. Sie trägt einen dünnen, langen Chiton und einen Mantel darüber, der als Schleier über den Kopf gezogen ist und beide Arme bedeckt. Der rechte Arm liegt auf dem rechten Oberschenkel, das Kinn ist auf die linke Hand gestützt. Ihr Kopf ist auf die männliche Hauptfigur gerichtet. Als Frisur trägt sie eine ‚Melonenfrisur‘ mit Haarknoten am Hinterkopf. Hinter der Frau steht ein Mann mit kurzem Haar und einem bis auf die Knöchel reichenden Mantel. Das linke Bein ist durchgestreckt, das rechte leicht abgewinkelt und zur Seite gestellt. Der linke Arm hängt seitlich am Körper herab und wird fast zur Gänze vom Mantel verhüllt. Unterhalb der Hand befinden sich einige Zickzack-Falten. Der rechte, abgewinkelte Arm greift mit der Hand auf die linke Schulter, der Kopf ist auf den Liegenden gerichtet. Zwischen dem Stehenden und der sitzenden Frau steht eine kleine weibliche Figur, die ebenfalls zum Gelagerten blickt. Der rechte Arm liegt vor dem Körper, auf den linken ist das Kinn gestützt. Sie trägt ein langes Gewand und eine Frisur mit Haarknoten am Hinterkopf.

Mittelpunkt der Handlung ist der auf der Kline Liegende. Ihm zugewandt ist eine Frau in einer nachdenklichen, trauernden Haltung wiedergegeben. Trauernd erscheinen auch der Mann am linken Rand im Typus des Adoranten und das kleine Mädchen. Das Darstellungsschema des Reliefs mit Gelagerten, Frau auf der Kline, kleinen Dienerfiguren sowie Adoranten entspricht dem Typus attischer Totenmahlreliefs seit dem 4. Jh. v. Chr.⁴⁹ Die mit der Hand das Kinn stützende, vor sich hinblickende Frau sowie die Tracht des Gelagerten mit Chiton und Himation sind aber erst für hellenistische Totenmahlreliefs belegt.⁵⁰ Der hellenistischen Hauptform entspricht auch die Ikonographie der Frau⁵¹: Sie ist nach rechts gewandt, so daß sie nur im Profil zu sehen ist, sitzt auf einem Stuhl und hat den rechten Arm auf den Oberschenkel gelegt. Der hier dargestellte Fußschemel tritt an diesem Typus sonst nicht auf.

Allen drei Totenmahlreliefs S 2, S 3 und S 4 gemeinsam ist die Hervorhebung des auf der Kline Gelagerten. Ist der Liegende auf den Reliefs S 4 und S 2 auf dem rechten Bildrand dargestellt, erscheint er auf S 3 im Zentrum der Handlung. Auf allen drei Reliefs ist auch eine jüngere Frau zu sehen, die auf zwei Reliefs (S 2, S 3) auf der Kline des Mannes sitzt und mit diesem durch Haltung und Blickrichtung in Verbindung steht. Der runde Tisch, auf dem Speisen liegen,⁵² steht auf allen drei Reliefs unmittelbar vor der Kline. In nächster Nähe zum Gelagerten befindet sich eine Schlange⁵³: Auf dem Relief S 3 trinkt sie aus der Schale der auf der Kline sitzenden Frau, auf S 4 ringelt sie sich um den Baum und trinkt aus der Schale des Liegenden und auf S 2 windet sie sich aus der rechten unteren Ecke zur Schale des Gelagerten empor. Der Pferdekopf im Rahmen, der schon auf attischen Reliefs des 4. Jh. v. Chr. bezeugt ist, ist auf den Reliefs S 2 und S 3 zu sehen. Rüstung und Waffen, die nur auf dem Relief S 3 dargestellt sind, sind erst auf hellenistischen Totenmahlreliefs zu finden.⁵⁴ Dienerfiguren, die, wie auf hellenistischen Reliefs üblich, in einem wesentlich kleineren Format als die Hauptfiguren dargestellt sind,⁵⁵ treten an allen drei Reliefs auf. Adoranten wie auf den Reliefs S 2 und S 4 erscheinen schon auf attischen Totenmahlreliefs des 4. Jh. v. Chr.⁵⁶ Der Adorant ist immer in einen langen Mantel gehüllt, der nur die bloßen Füße freiläßt; die rechte Hand ist unter dem Mantel auf die linke Schulter geführt und der Blick ist auf den Gelagerten gerichtet. Handelt es sich um Frauen, wie die erste und dritte Figur des Adorantenzuges auf dem Relief S 2, so tragen sie einen Schleier. Ein Grabpfeiler wie auf dem Relief S 3 oder ein Baum wie auf S 4 wird selten dargestellt.⁵⁷ Auch eine thronende Frauenfigur wie auf dem Relief S 3 kommt selten vor. Das Format der drei Reliefs entspricht dem der Totenmahlreliefs seit dem 4. Jh. v. Chr.⁵⁸ **Thönges-Stringaris**⁵⁹ betont, daß es in Kleinasien und auf den ionischen Inseln im Hellenismus viele, voneinander unabhängige Herstellungsstätten gegeben habe. Die letzte Blüte dieser Relieffattung, die bis in die christliche Zeit reicht, stellten die ostgriechischen hellenistischen Reliefs dar, von denen aber nur wenige ins 3. Jh. v. Chr. zu datieren sind.

Für die Deutung des Gelagerten sind vor allem die erst ab dem 4. Jh. v. Chr. auftretenden Inschriften wichtig.⁶⁰ Die meisten nennen den Gelagerten einen Heros, nur wenige einen Gott. Auf den Reliefs der Stelen ist er eindeutig der Verstorbene und wird hier mit seinem Alltagsnamen genannt. Die Deutung der Frau auf der Kline ist in Zusammenhang mit jener des Gelagerten zu sehen: Heroine, chthonische Gottheit oder Verstorbene, die sich in der Darstellung jedoch nicht voneinander unterscheiden. Die besondere, dem Gelagerten ebenbürtige Stellung der Thronenden auf dem Relief S 3 dürfte, wie schon oben festgestellt, mit ihrer Interpretation als einer Kybele/Meter verwandten Gottheit in

⁴⁶ Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 149.

⁴⁷ Vgl. Thönges-Stringaris, Totenmahl, 60: Ab hellenistischer Zeit ist auf einigen Totenmahlreliefs das Grabmal des Gelagerten in Form eines Pfeilers dargestellt.

⁴⁸ Thür, Kap. III.2.4.

⁴⁹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 15–21. 42.

⁵⁰ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 44.

⁵¹ Zu den Darstellungstypen s. Pfuhl – Möbius II, 359.

⁵² Pfuhl – Möbius II, 354 nennt Kuchen und Früchte, selten auch kleine Rettiche, Bündel von Sellerie sowie Pinienzapfen und -kerne.

⁵³ Zur Schlange, die meist getränkt wird, vgl. Pfuhl – Möbius II, 355; Thönges-Stringaris, Totenmahl, 56f.; Fabricius, Totenmahlreliefs, 63–66.

⁵⁴ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 43; Fabricius, Totenmahlreliefs, 60–63.

⁵⁵ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 55.

⁵⁶ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 14. 39.

⁵⁷ Zum Baum s. Pfuhl – Möbius II, 355; Thönges-Stringaris, Totenmahl, 43. 60; nach Fabricius, Totenmahlreliefs, 66f. ist der Baum für die Produktionsstätten Ephesos, Pergamon, Smyrna, Samos und Kyzikos charakteristisch.

⁵⁸ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 15 nennt als Höhe 20–60 cm, als Breite 20–80 cm.

⁵⁹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 41f.

⁶⁰ Zur Deutung s. Thönges-Stringaris, Totenmahl, 48–54.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

Zusammenhang stehen.⁶¹ In klassischer Zeit werden die Totenmahlreliefs hauptsächlich als Votivreliefs verwendet.⁶² Dies wird in Attika durch die Darstellung der Adoranten, des Altares und der Opfertiere betont. Seit dem 3. Jh. v. Chr. dienen sie im griechischen Osten als Grabreliefs, auf dem der Tote im Typus des Heros/Gottes zu sehen ist. Um diese Grabesstimmung deutlich zu machen, wird auf einigen Reliefs das Grabmahl des Gelagerten dargestellt⁶³. Ob es sich bei unseren drei Reliefs ursprünglich um Grab- oder Weihreliefs handelte, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden, da sie keine Inschriften tragen.

Die zeitliche Stellung der Reliefs innerhalb des Hellenismus soll anhand der gut datierten Grabreliefs aus Delos überprüft werden. Diese zuletzt von Stefan Schmidt⁶⁴ untersuchten Reliefs werden von ihm in fünf Zeithorizonte eingeteilt, denen unsere drei Reliefs gegenübergestellt werden sollen. Auf dem Relief S 3 ist der Liegende mit Chiton und Himation bekleidet, der typischen Tracht auf hellenistischen Totenmahlen⁶⁵. Darüber hinaus sind – wie bei den delischen Reliefs des 1. Zeithorizontes, der von 166 bis 150 v. Chr. reicht, die einzelnen Körperpartien deutlich angegeben und durch die Falten des Gewandes, das den Eindruck weicher Stofflichkeit hervorruft, unterstrichen. Die in die Tiefe führende Dreiviertelansicht der Frau auf der Kline ist vergleichbar mit Reliefs aus der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr.⁶⁶ Auch die Zentralstellung des Gelagerten und das Merkmal der mit einer Decke verhängten Kline, das erst auf späthellenistischen und römischen Reliefs fehlt, ist typisch für Reliefs dieser Zeit. Aufgrund dieser Charakteristika und der Vergleiche mit delischen Reliefs wird für unser Totenmahl eine Datierung um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. vorgeschlagen⁶⁷.

Die zeitliche Stellung des Reliefs S 2 ist aufgrund der angegriffenen Oberfläche schwierig zu ermitteln. Jedoch ist aufgrund der von Schmidt⁶⁸ herausgearbeiteten Merkmale der delischen Grabreliefs eine Entstehung im 2. delischen Zeithorizont, der von 150 bis 130 v. Chr. reicht, anzunehmen: Im Gegensatz zum Relief S 3 weist das Relief S 2 einen Rückgang der Betonung der einzelnen Figurenteile zugunsten eines strafferen Zusammenschlusses der Oberflächenmotive und ein Nachlassen der Beweglichkeit der Figuren auf. Diese erscheinen durch gerade Konturlinien und Falten sperrig. Zudem ist das Spielbein stärker zur Seite abgespreizt und führt kaum noch in die Tiefe. Eine zeitliche Stellung im späteren Hellenismus wird auch durch das Fehlen der sonst üblichen Decke über der Kline unterstrützt.⁶⁹

Für das Relief S 4 besteht aufgrund der Darstellung der Hauptform, die vom 1. Jh. v. Chr. bis ins 1. Jh. n. Chr. reicht, ein grober zeitlicher Rahmen. Für eine Datierung in den späten Hellenismus spricht der erst ab diesem Zeitpunkt auftretende Baum als Träger der Schlange⁷⁰ sowie das sehr flache Relief und die stereotype, eher grobe Angabe der Gewandfalten.⁷¹ Im Vergleich zu den delischen Reliefs und dem Relief S 2 zeigt sich, daß die vorher beschriebene Entwicklung weitergeführt ist und es daher mit späteren delischen Zeithorizonten zu vergleichen ist, entweder mit dem III. oder mit dem IV., die einen Zeitraum von 130 bis 90 v. Chr. umfassen. Typisch für diese Zeitstufe ist, daß die Stofflichkeit der Gewänder fast ganz verlorengegangen ist und die Gewandoberfläche von linearen, ornamental wirkenden Falten überzogen wird. Die Darstellung der Sitzenden ist weiterentwickelt: Ist auf dem Relief S 3 das in der vorderen Reliefebene liegende Bein noch deutlich angegeben, so ist es auf S 4 nicht mehr zu sehen. Zudem ist die Darstellung des runden Rückens der Sitzenden auf dem Relief S 4 einer gerade aufgerichteten Haltung gewichen. Anzunehmen ist, daß das Relief S 4 als spätestes der drei ephesischen Totenmahle im späten 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr. entstanden ist⁷².

Aus dem **Raum 7** stammt die **Skulptur S 5** (Taf. 139, s. auch Taf. 7.1), bei der es sich um ein Bildwerk der **Artemis** im Typus Louvre-Ephesos(-Athen) handelt. Die Basis und die Plinthe wurden in der Wandnische der Westwand *in situ* gefunden,⁷³ die Figur selbst lag vor der Nische. Die Plinthe ist in einen quaderförmigen Basisblock versenkt, der ein umlaufendes, sich nach unten verjüngendes Profil und eine Deckplatte aufweist. Die Plinthe hat dreieckige Form mit abgerundeten Ecken und wurde mit der Figur in einem gearbeitet. Das linke Bein ist nach vorn, das rechte etwas zurück- und zur Seite gesetzt und berührt nur mit den Fußspitzen den Boden. An den Füßen sind deutlich Sohlen – wahrscheinlich von Sandalen – zu erkennen. Da keine Riemen festzustellen sind, werden diese aus einem anderen Material gefertigt gewesen sein. Der linke Oberarm hängt neben dem Körper herab, ist am Ellbogen abgewinkelt, so daß der Unterarm etwas nach unten und vorne gestreckt ist. Der rechte, leicht abgewinkelte Arm weist nach unten, die Hand faßt in die neben dem Oberschenkel wehenden Gewandfalten. Die Figur trägt einen bis zu den Knien reichenden Chiton mit kurzen Ärmeln, der mit einem schmalen Band unter den Brüsten gegürtet ist und am Oberschenkelansatz einen Überschlag bildet. Von der rechten Schulter läuft eine schräge Einarbeitung zwischen den Brüsten herab, in die wahrscheinlich Köcherriemen aus Metall eingelegt waren. Zur Befestigung des Köchers am Rücken diente ein Bohrloch auf der linken Schulter. Die Oberfläche des Gewandes wird von feinen Knitterfalten überzogen. Um den linken Unterarm ist ein Mantel von festerer Textur geschlungen, dessen Stoffbahnen neben dem Körper und hinter dem linken Bein bis auf den Boden der Plinthe drapiert sind. Der Mantel bildet den Abschluß der Komposition auf ihrer linken Seite und dient gleichzeitig als Stütze der Figur.⁷⁴ Die Göttin ist als junges Mädchen in einer Bewegung von links nach rechts erfaßt. Dem entspricht das weite Vorsetzen des linken Beines, der etwas zurückgesetzte rechte Arm sowie die nach rückwärts wehenden Falten des Gewandes. Die Bewegung wird andererseits durch den gerade aufgerichteten Oberkörper und den Kopf unterbrochen, wodurch der Eindruck entsteht, als würde die Figur gewissermaßen im Fortschreiten innehalten. Der Kopf besitzt eine geschlossene Struktur und ist proportional zum Körper eher klein gestaltet. Das Gesichtsfeld verjüngt sich nach unten und ist ab der Linie der Augenbrauen durch ein Dreieck bestimmt. In diesem liegen in tiefen Höhlen Augen, Nase und der kleine leicht geöffnete Mund. Dieser hat eine volle Unterlippe, die Mundwinkel hängen leicht herab, ein tiefes Grübchen leitet zum Kinn über. Seitlich wird das Gesichtsfeld

⁶¹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 55.

⁶² Thönges-Stringaris, Totenmahl, 58–61; Fabricius, Totenmahlreliefs, 39; nach Pfuhl – Möbius II, 354 sei eine Unterscheidung hinsichtlich Weih- oder Grabrelief kaum möglich.

⁶³ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 60.

⁶⁴ Schmidt, Grabreliefs, 65–102.

⁶⁵ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 44.

⁶⁶ Schmidt, Grabreliefs, 59 f. 103 f.

⁶⁷ Pfuhl – Möbius II, Nr. 1867; Atalay, Stelleri, Nr. 59; bei Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 149–151 wird das Relief aufgrund der schlanken, manierten Figuren in die 2. Hälfte des 2. oder ins 1. Jh. v. Chr. datiert.

⁶⁸ Schmidt, Grabreliefs, 68.

⁶⁹ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 360.

⁷⁰ Pfuhl – Möbius II, 355; Thönges-Stringaris, Totenmahl, 43.

⁷¹ Vgl. die Reliefs 1577 (Bursa, Mus., späthellenistisch), 1583 (Samos, Tigani Mus. InvNr 167, 2./1. Jh. v. Chr.), 1589 (Samos, Tigani, Kastro InvNr 102, Ende 2. Jh. v. Chr.); eine Datierung in die 1. Hälfte des 1. Jh. v. Chr. schlägt Atalay, Stelleri, Nr. 64 vor; als späthellenistisch bezeichnet bei Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 151.

⁷² So auch Atalay, Stelleri, Nr. 66 und Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 153.

⁷³ Thür, Kap. III.2.10.

⁷⁴ Vgl. Fleischer, Artemisstatuette, 178.

von den betonten Backenknochen, unten von dem etwas vorspringenden, beinahe eckigen Kinn begrenzt. Auffallend ist, daß die Nase ohne Vertiefung an der Wurzel genau in Verlängerung der Stirnlinie liegt, was besonders in der Seitenansicht deutlich wird, sowie die etwas tiefere Lage des rechten Auges. Die Oberlider sind sehr schmal, die Unterlider verschattet, weich geformt und kaum von den Augäpfeln abgesetzt, so daß ein verschwimmender Blick entsteht. Die Stirn ist sehr niedrig, die Ohren sind klein. Das Inkarnat ist rund und weich modelliert, die Übergänge zwischen den einzelnen Gesichtsteilen verlaufen fließend. Das Bohrloch im linken Ohr und zwei im rechten dienen der Anbringung von Schmuck. Als Frisur trägt sie eine sog. Melonenfrisur⁷⁵: Einzelne geflochtene Strähnen (insgesamt zehn) sind von der Stirn ausgehend bis zu den um den Kopf gelegten Zöpfen zurückgestrichen, die Ohren sind freigelassen. Die Rückseite ist flacher gestaltet, aber ebenso gut ausgeführt wie die Vorderseite.

Die Artemisstatue ist in dem auch nach ihr benannten Typus Louvre-Ephesos(-Athen) dargestellt.⁷⁶ Charakteristisch für diesen Typus ist das Bewegungsmotiv mit dem Vorschreiten eines Beines – meistens ist wie bei der Artemis aus Ephesos das linke Bein vorgesetzt⁷⁷ –, die gesenkte Haltung der Oberarme mit einem nach vorne gestreckten linken Arm, die Gestaltung des Chitons und des am linken Unterarmes herabhängenden Mantels. Der Chiton reicht bis zu den Knien, ist knapp unterhalb der Brüste mit einem sehr schmalen Band gegürtet und bildet am Ansatz der Oberschenkel einen Überfall. Er ist bewegt und die Anordnung der Falten ist der fiktiven Bewegungsrichtung der Figur entgegengesetzt. Vor allem an Busen, Bauch und an den Oberschenkeln liegt er sehr eng an und läßt den Körper durchscheinen. Neben dem Oberkörper und den Oberschenkeln bildet er zur Seite und nach hinten wehende Falten mit teilweise tiefen Tälern und bewirkt so einen Kontrast zwischen eng anliegenden und frei bewegten Gewandpartien. Auffällig ist auch die Anordnung der Falten am Apoptygma, die hier vierteilt sind, wobei sich die Grate des inneren Faltenpaares zueinander neigen, während die äußeren Grate in der Hauptansicht der Körperkontur folgen. Von der rechten Schulter zieht ein Köcherband schräg über die Brust.

Gerhard Krahmer⁷⁸ bezeichnete diesen Darstellungstypus der Artemis nach einer späthellenistischen Statuette in Athen⁷⁹. Nach dem Fund der Figur in Ephesos, die als einzige den Kopf bewahrt hat, und der wohl genauesten Wiederholung dieses Typus aus der Kaiserzeit im Louvre⁸⁰ hat sich die Bezeichnung Typus Louvre-Ephesos(-Athen) durchgesetzt.⁸¹ Dessen Vorbild wird in der Forschung in der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. im Umkreis des Bildhauers Praxiteles vermutet.⁸² Der Mantel über dem linken Arm, der gleichzeitig als Stütze dient, spricht dafür, daß auch das Urbild in Marmor gefertigt war.⁸³ Hinsichtlich der Attribute, welche die Göttin getragen hat, gibt es unterschiedliche Auffassungen, die vor allem in Zusammenhang mit der Deutung des Vorbildes stehen.⁸⁴ Ein Bohrloch am Rücken und die schräge Einarbeitung zwischen den Brüsten legen nahe, daß sie am Rücken einen in einem anderen Material gefertigten Köcher trug. Für die nach vorne gestreckte linke Hand wird ein Bogen oder eine Fackel vorgeschlagen, in der gesenkten rechten Hand ein Pfeil oder Bogen ergänzt⁸⁵. Dazu ist folgendes zu bemerken: Artemis ist durch den Köcher als Jägerin gekennzeichnet, weshalb als Attribute Pfeil und Bogen zu erwarten wären, die sowohl in der rechten als auch der linken Hand vorstellbar sind. Da die linke Hand angestückt gewesen ist, wird zu Recht in dieser ein schwerer Gegenstand ergänzt. Eine Fackel, wie sie von Fleischer rekonstruiert wird, paßt m. E. nicht zur etwas gesenkten Haltung des linken Armes, ein Bogen ist wahrscheinlicher. Die rechte Hand dürfte, wie Egilmez und Aurenhammer annehmen, lediglich in die nach hinten wehenden Gewandfalten gefaßt haben.⁸⁶ Diese Rekonstruktion wird außerdem durch eine Artemisfigur desselben Typus in Bodrum unterstützt, bei welcher der rechte in den Gewandsaum fassende Arm erhalten ist.⁸⁷ Die Pose der Göttin könnte als Innehalten gedeutet werden. Nicht die Aktion kurz vor dem Abschließen des Pfeils scheint dargestellt gewesen zu sein, sondern die Ruhe vor oder nach dem Schuß.

Die Figur der Artemis wird in der Forschung meist als späthellenistisch bezeichnet.⁸⁸ Merkmale wie die geglättete Oberfläche und die leichten Bohrungen, die auch an eine zeitliche Stellung in der Kaiserzeit denken lassen könnten, treten jedoch schon im späteren Hellenismus

⁷⁵ Zur Melonenfrisur s. G. Schmidt, *Der Brunnsche Kopf*, *AntPl* 10 (1970) 33; H. Kyrielleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, *AF* 2 (1975) 89–91; Vierneisel-Schlörb, *Skulpturen I*, 438–442.

⁷⁶ Kahil, *Artemis*, 646 b 1) Nr. 270 mit Abb., und Simon, *Artemis/Diana*, 807 Nr. 31a; Fleischer, *Artemisstatuette*, 172f.; Egilmez, *Artemis*, 130f. K 25. Replikenliste: 369f.; diesem Typus ist auch die Marmorstatuette einer Artemis aus dem 2. Jh. v. Chr. im Museum von Potenza, InvNr 70754, zuzuordnen, s. M. Denti, *La statuaria in marmo del santuario di Rossano di Vaglio* (1992) 47–53 Abb. 10–15.

⁷⁷ Egilmez, *Artemis*, 130f. betont, daß bei der überwiegenden Zahl der Figuren dieses Typus das l. Bein vorgesetzt ist und daher diese Beinstellung auch für das Vorbild anzunehmen sei; Simon, *Artemis/Diana*, 807f. Nr. 31a; die Athener Statuette, Athen, Nationalmus. InvNr 2877, die als einzige das r. Bein vorgesetzt hat, wird von Simon, *Artemis/Diana*, a. O. als Abwandlung dieses Typus bezeichnet.

⁷⁸ G. Krahmer, *Die Artemis vom Lateran und Verwandtes*, *AM* 55, 1930, 237–272.

⁷⁹ *Artemistorso*, Athen, Nationalmus. InvNr 2877, s. Abb. 1 bei Fleischer, *Artemisstatuette*.

⁸⁰ Zu Louvre MA 168 s. Abb. 272 bei Kahil, *Artemis*; die enge Verwandtschaft zum Vorbild erkannte als erster Krahmer (Anm. 78) 247; bei Simon, *Artemis/Diana*, 807 Nr. 31 wird sie als Kopie bezeichnet.

⁸¹ Kahil, *Artemis*, 646; Egilmez, *Artemis*, 130; allein A. Linfert, *Statue der Artemis vom Typus Rospigliosi(-Athen)*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der Antiken Bildwerke V* (1992) 213–215, verbindet die namengebende Statuette aus Athen wieder mit dem Typus Rospigliosi, da sie sich nach der anderen Seite hin bewegt und nicht sicher ist, ob der r. Arm gesenkt gewesen ist. In der Statue aus Ephesos sieht er einen eigenen Typus.

⁸² G. Kleiner, *Tanagrafiguren, Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte* (1984) 212f.: ausgehendes 4. Jh. v. Chr.; der Datierung ans Ende des 4. bzw. an den Beginn des 3. Jh. v. Chr., wie sie L. Beschi, *Nuove Repliche dell'Artemide Tipo Rospigliosi*, in: C. Anti (Hrsg.), *Sculture Greche e Romane di Cirene* (1959) 280 vorschlägt, schließt sich Simon, *Artemis/Diana*, 807f. an; Vierneisel-Schlörb, *Skulpturen I*, 301 mit Anm. 39: um 300 v. Chr.; P. C. Sestieri, *RIA* 8, 1940, 125f. verband den Typus mit der Diana des Kephisodot; Fuchs, *Mahdia*, 41 mit der Artemis vom Lateran; als praxitelisch bezeichnet bei Egilmez, *Artemis*, 130f. und Vierneisel-Schlörb, *Skulpturen I*, 301 mit Anm. 39; Fleischer, *Artemisstatuette*, 182–184 vermutet als Vorbild die Artemis von Antikyra des Bildhauers Praxiteles.

⁸³ Simon, *Artemis/Diana*, 807.

⁸⁴ Für diesen Typus nehmen A. K. Orlandos, *Ανασκαφή Σικυωνος*, *Prakt* IX, 1932, 74f. einen Bogen in der l. Hand; P. C. Sestieri, *RendPontAc*, 1947–1948, 23f.; ders., *RendPontAc*, 1948–1949, 95 Bogen und Köcher; Beschi (Anm. 82) 269 einen Bogen in der l. Hand; Fuchs, *Mahdia*, 40f. Bogen und Pfeil; Simon, *Artemis/Diana*, 808 den Bogen in der Linken, den Pfeil in der Rechten; Egilmez, *Artemis*, 86 und Aurenhammer, *Sculptures*, 254 einen Bogen in der Linken an.

⁸⁵ Fackel und Bogen werden von Fleischer, *Artemisstatuette*, 184–186 aufgrund seiner Identifizierung des Originals mit der Artemis von Antikyra ergänzt.

⁸⁶ Egilmez, *Artemis*, 130f.; Aurenhammer, *Sculptures*, 254.

⁸⁷ Zu Bodrum, Mus. InvNr 2651 s. Egilmez, *Artemis*, 194 K 26 Nr. X/5 Taf. 4d.

⁸⁸ Kahil, *Artemis*, 646; Simon, *Artemis/Diana*, 807; Egilmez, *Artemis*, 193; Fleischer, *Artemisstatuette*, 187f.; K. Schefold, *Zur griechischen Kunst*, 9. Beih. *AntK* (1973) 88; hingegen schlägt W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (1984) 279 Abb. 329 aufgrund der Gewandbehandlung eine Datierung um 300 v. Chr. vor.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

auf.⁸⁹ Eine Entstehung im Hellenismus wird darüber hinaus durch die lebendige und vor allem sehr plastische Ausführung der Artemisstatue nahegelegt, die sie mit anderen Werken dieser Zeit verbindet. Innerhalb des Typus Louvre-Ephesos(-Athen) steht sie in der Ausführung drei späthellenistischen Marmorstatuen nahe: Bei diesen Figuren handelt es sich um einen Torso aus Sikyon, der im späten Hellenismus, wahrscheinlich im 2. Jh. v. Chr. entstanden ist, um eine Artemisstatuette aus dem Schiffsfund von Mahdia aus dem dritten Viertel des 2. Jh. v. Chr. und eine Artemisstatuette aus dem Heiligtum von Rossano di Vaglio im Museum von Potenza aus der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.⁹⁰ Alle drei Figuren besitzen die für späthellenistische Werke charakteristischen gelängten Proportionen und eine starke Verschmälerung des Oberkörpers, wobei die schmalste Stelle durch das Band unter den Brüsten gekennzeichnet ist. Mit der Statuette aus Sikyon hat unsere Figur die Knitterfalten des Chitons, die Art und Weise, wie die Mantelfalten in der Vorderansicht gebildet sind, sowie den unteren Abschluß des Chitons gemeinsam. Mit der Statuette aus Mahdia und Rossano di Vaglio läßt sich die weiche, aber dennoch schwellende Bildung des Inkarnats sowie die Ausarbeitung der Rückseite, die in beiden Fällen bis auf die nackten Körperteile etwas flacher als die Vorderseite ausgeführt ist, vergleichen. Auch die feinen aufgerauhten, monoton angeordneten Falten an der Rückseite des Chitons und der an dieser Seite nur in wenige, senkrecht auf die Plinthe herabfallende Falten unterteilte Mantel sind vergleichbar. Der Kopf – nur bei der Statue aus Ephesos erhalten – steht in der weichen Modellierung des fülligen Inkarnats einem weiblichen Kopf aus dem Schiffsfund von Mahdia nahe.⁹¹ Der süßlich beruhigte Ausdruck und die sehr klein gestalteten Ohren finden sich an einem späthellenistischen Kopf aus Triest wieder, der dem Typus der kleinen Herkulanerin nachgebildet ist.⁹² Große Ähnlichkeit besitzt die Artemisstatue aus Ephesos mit der Statue der Artemis aus dem Haus der Fortuna Annonaria in Ostia, deren Kopf und Oberkörper von Christine Vorster aus stilistischen Gründen dem späteren 2. Jh. v. Chr. zugeordnet werden konnten.⁹³ Zu vergleichen ist der sparsame Einsatz des Bohrers am Chiton sowie die Eigenwertigkeit des Gewandes, das die Körperformen durchscheinen läßt, die Knitterfalten und der schwellend und weich modellierte Körper. Beide Köpfe haben eine breite Nasenwurzel, eine niedere Stirn, einen leicht gewölbten Haaransatz, eine eng auf der Kalotte liegende ‚Melonenfrisur‘, kaum konturierte Lippen mit vertieften, leicht nach unten hängenden Mundwinkeln und leicht zusammengekniffene Nasenflügel.

Auch die technischen Merkmale wie die in der Vorderansicht nicht sichtbare Stütze und die Anstückung von weit herausragenden Körperteilen besitzen späthellenistische Werke⁹⁴: Die Funktion der Stütze als seitlicher Rahmen bzw. Abschluß tritt bei einigen Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera und solchen aus Delos auf.⁹⁵ Zudem neigt die Figur zur Einansichtigkeit, einem im späteren Hellenismus auftretenden Merkmal.⁹⁶

Für die Artemisfigur wird eine Datierung in späthellenistischer Zeit, im späteren 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr. vorgeschlagen.

Im **Raum 7** wurden bei der Freilegung 1963 außer der Artemisfigur drei weitere **Skulpturen S 6 – S 8** gefunden, die jedoch heute aufgrund fehlender Fundnummern nicht mehr auffindbar sind. Vermerkt wurde im handschriftlichen Fundjournal die Art der Darstellung: Bei S 6 handelt es sich um eine Plinthe mit den Füßen einer sitzenden Figur, bei S 7 um das Fragment einer Büste und bei S 8 um einen Unterschenkel.

Aus dem Füllschutt des **Raumes 14b** stammen zwei Skulpturen. Bei **S 9** (Taf. 141.1) handelt es sich um ein **Aphroditeköpfchen im Typus Kapitoll**. Der Kopf ist leicht zu seiner Linken gewendet und hatte ein ovales Gesichtsfeld. Die Augen liegen in tiefen Höhlen, Ober- und Unterlider sind wulstig gebildet. Die Oberlider bedecken die Augäpfel und sind am Tränenkanal nach unten gezogen. Das Inkarnat ist füllig und weich modelliert. Die Stirnpartie ist von den Haaren scharf abgesetzt. Diese bilden eine Wellenfrisur mit Mittelscheitel, sind von der Stirn zurückgestrichen und werden am Kopf von einem Band zusammengehalten. Zwei dicke Strähnen sind auf der Kalotte zu einer Schleife zusammengeknötet, die restlichen Haarlocken im Nacken verschlungen, wobei je eine längere Locke hinter den Ohren am Nacken herabfällt. Vor den Ohren, die zur Hälfte von der Haarmasse verdeckt werden, befindet sich je eine kurze Locke. Um das Gesicht sind die Haare als eine voluminöse Masse gestaltet, am Hinterkopf liegen sie jedoch sehr eng an und sind hier flach und summarisch ausgeführt.

Die Frisur, die Wendung des Kopfes zur linken Seite, das einst längliche Oval des Gesichtsfeldes, die sehr schmalen Augen sowie der verträumte Ausdruck sprechen dafür, daß unser Kopf dem der Aphrodite vom Typus Kapitoll nachgebildet ist.⁹⁷ Die zeitliche Stellung des diesem Typus zugrundeliegenden Urbildes ist umstritten.⁹⁸ Aufgrund der häufigen Wiederholungen in Kleinasien wird hier ihr ursprünglicher Aufstellungsort angenommen. Von allen übrigen ‚Aphrodite-Pudica‘-Typen unterscheidet sich dieser Aphroditetypus in der Frisur. Diese zeigt wie unser Aphroditeköpfchen folgende Grundmerkmale⁹⁹: Zwei Strähnen des durch einen Mittelscheitel geteilten, dichten und gewellten Haares sind von der Stirn aus bogenförmig zum Oberkopf gestrichen und zu einer Haarschleife zusammengeknötet. Seitlich sind die Haare in Wellen nach hinten gestrichen und im Nacken in einem Knoten verschlungen, wobei die Haarenden in zwei Strähnen auf die Schultern her-

⁸⁹ Zur Bohrung an hellenistischer Skulptur s. H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Kopien des 5. Jhs. v. Chr. (1968) 50–57; eine Politur haben der um 58 v. Chr. datierte Kopf der Fides vom Kapitoll, der in den ersten Jahrzehnten des 1. Jh. v. Chr. gearbeitete Herkules von Alba Fucens, s. Martin, Tempelkultbilder, 218 f. Kat. 7; 225 f. Kat. 10 mit Abb. sowie der Kopf des Diodoros Paspasos, Bergama, Mus. InvNr 3438, aus dem 1. Jh. v. Chr., s. G. Hübner, Der Porträtkopf, AvP XV 1 (1986) 127–129 mit Abb., ein Aphroditetorso im EM, InvNr 1056 aus dem 1. Jh. v. Chr., der eine ähnliche Glättung der Oberfläche und leichte Bohrungen am Gewand besitzt, s. R. Fleischer, Aphroditetorso vom Pollionymphäum in Ephesos, ÖJh 49, 1971, 2. Beih. (1972) 165–171 mit Abb.; eine extreme Glättung der Oberfläche ist auch an einer Gruppe von fünf Marmorskulpturen, die im Raum k des Hauses II C im Theaterviertel von Delos gefunden wurden, zu beobachten, s. Delos, Mus. A 4125–4129 bei J. Marcadé, Au Musée de Délos, BEFAR 215 (1969) Taf. 34. 36. 37. 39.

⁹⁰ Orlandos (Anm. 84) 74 f. Abb. 14; Fuchs, Madhia, 40 f. Taf. 64, 2–3; St. Lehmann, Zwei Marmorstatuetten der Artemis, in: Hellenkemper-Salies, Wrack, 357–363 Abb. 1–4; Denti (Anm. 76) 47–53: Die Figur hat eine Höhe von 56 cm und ist aus griechischem Marmor gefertigt; vgl. auch eine späthellenistische, unterlebensgroße Artemisfigur aus der Villa von Fianello Sabino, s. Vorster, Fianello Sabino, 37 f. Abb. 21 Taf. 20–21.

⁹¹ Zu diesem Kopf s. Fuchs, Madhia, 35 f. Taf. 54; H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Die Marmortondi, in: Hellenkemper-Salies, Wrack, 303–325 Abb. 1–3.

⁹² Triest, Civico Museo di Storia e Arte, InvNr 2167, s. M. Denti, Ellenismo e Romanizzazione nelle X Regio (1991) 35 f. Taf. 4, 1–4.

⁹³ Vorster, Hellenistische Skulpturen, 286–288 Abb. 7 (mit Lit.); Simon, Artemis/Diana, 803 Nr. 21 a* mit Abb.

⁹⁴ Vgl. P. C. Bol, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera, 2. Beih. AM (1972) 93.

⁹⁵ Bol a. O. 108–114.

⁹⁶ G. Kraemer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, RM 38/39, 1923/24, 138–184; U. Janssen, Zur Eigenart der späthellenistischen Plastik (Diss. Bochum 1978) 47–50.

⁹⁷ Zu diesem Aphrodite-Typus s. LIMC II (1984) 52 Nr. 409–418 mit Abb. s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); B. M. Felletti-Maj, „Aphrodite Pudica“, ArchCl 3, 1951, 48–54. 62–65 (Replikenliste); W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 62–68.

⁹⁸ LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Neumer-Pfau a. O. 64 f.

⁹⁹ Vgl. die Köpfe vom Typus Kapitoll in München, Glyptothek 479 und Dresden, Mus. 239, s. Taf. 40, 1–2; 41, 1 bei Felletti-Maj (Anm. 97).

abfallen. Zusätzlich wird die Frisur, aus der sich je eine kleine Locke vor den Ohren gelöst hat, von einer Tanie zusammengehalten. Neben diesen Charakteristika der Frisur besitzt unser Kopf auch die Kopfwendung zu seiner linken Seite sowie die sehr schmalen Augäpfel, wie sie auch der Typus Kapitoll besitzt.

Die Glättung des Gesichtes, die Bohrung der Ohren und des Tränenkanals, die Bildung der Augen mit überhängenden Oberlidern sowie der Gegensatz zwischen geglätteter Gesichtsfäche und davon abgesetzter eher grob ausgeführter Haarmasse sprechen für eine zeitliche Stellung in der Kaiserzeit, wahrscheinlich im 2. Jh. n. Chr.¹⁰⁰

Die zweite Skulptur aus dem **Raum 14b**, das kleine **Skulpturenfragment S 10** (Taf. 140.1), zeigt den unteren Teil einer Relieffigur auf einem hohen Sockel. Die Beine weisen etwa in Höhe der Oberschenkelansätze einen Bruch auf. Das rechte Bein ist gerade nach vorne gerichtet und dürfte das Standbein gewesen sein, das linke ist etwas zur Seite gesetzt. Die Füße sind entweder nackt, wobei die Zehen nicht ausgearbeitet gewesen wären, oder haben Schuhe getragen, die nicht von den Beinen unterschieden gewesen wären. Da zwischen den Oberschenkeln eine Erhebung ist, dürfte es sich um eine männliche Figur gehandelt haben.

Aus dem **Gewölberaum 14cG** stammen zwei **Skulpturenfragmente. S 11** (Taf. 140.2) stellt die runde Basis einer Statuette, wahrscheinlich einer **Hygieiafigur**, dar. Die Basis hat ein Profil (Leiste, Hohlkehle, Leiste) an der Vorderseite. Auf der Oberseite der Basis befindet sich rechts ein zylindrischer Gegenstand (wahrscheinlich ein Baum), um den sich ein aus dem Hintergrund kommendes, schlangenartiges Gebilde nach oben windet. Links neben dem Gegenstand hat sich die Standspur eines rechten Fußes mit einer kleineren, fast runden Ansatzspur links davon erhalten. Knapp hinter beiden Ansatzspuren befindet sich je ein kleines Loch.

Die erhaltenen Spuren auf der Oberseite der Basis lassen auf eine Haltung der Figur mit rechtem Stand- und linkem Spielbein schließen. Aus diesem Grund kann es sich bei dem kleinen Ansatzrest auf der linken Seite nicht um einen Stab gehandelt haben, da dieser zur Entlastung des rechten Standbeines rechts zu erwarten wäre, sondern nur um den vorderen Teil eines linken Fußes. Daher ist eine Figur mit überkreuzten Beinen zu rekonstruieren. Diese Art der Darstellung zusammen mit dem Schlangenattribut ist sowohl bei Darstellungen des Asklepios wie der Hygieia zu finden.¹⁰¹ Während sich bei jenen des Asklepios die Schlange immer um den Stab windet,¹⁰² lassen sich die Reste auf der Basis mit solchen der Hygieia verbinden. Diese zeigen die Göttin mit überkreuzten Beinen und mit einem auf einen Baumstamm oder Pfeiler abgestützten Arm, um den sich eine Schlange windet.¹⁰³ Die zwei kleinen Löcher direkt hinter den Ansatzspuren der Füße an unserem Fragment werden entweder als eine zusätzliche Fixierung der Figur oder als eine Befestigung ihres Gewandes zu erklären sein.

Als Datierungskriterium für dieses Fragment ist die Profilierung der Basis anzusehen, die vor dem 2. Jh. n. Chr. nicht auftritt.¹⁰⁴ Typisch für Statuen aus dem Osten ist das nur an der Vorderseite der Basis ausgeführte Profil.¹⁰⁵

Bei **S 12** (Taf. 140.3) handelt es sich um das Fragment einer kleinen, weiblichen **Gewandbüste**. Diese ist frontal ausgerichtet und mit Tunika und Mantel bekleidet. Die Tunika hat eine Naht (feine Einkerbung) an der linken Schulter, von der viele, teilweise tief eingekerbte Steil- und Bogenfalten zur Brust herabfallen. Hinter der Naht befinden sich vier feine, durch Ritzlinien angegebene Falten. Über der Tunika trägt die Büste einen Mantel, der am Rücken und am linken Oberarm aufliegt. Die Mantelfalten, die breit und zum Teil tief unterschritten sind, ziehen in waagrechten Linien hinter dem Nacken auf den linken Oberarm. Der Mantel hat eine festere Struktur und breitere Falten als die Tunika.

Die an unserer Büste auftretende Tracht mit Tunika und Mantel ist seit trajanischer und hadrianischer Zeit für weibliche Gewandbüsten üblich.¹⁰⁶ Die Büstenform mit mindestens bis zu den Brüsten herabreichenden Oberarmstümpfen tritt erst seit mittelantoninischer Zeit auf.¹⁰⁷ Jedoch scheint unsere Büste den für antoninische weibliche Büsten vorherrschenden Querschulter über der Brust nicht besessen zu haben. Der Tunika-Ausschnitt, der in hadrianischer und frühantoninischer Zeit sehr weit und offen ist und sich ab der Zeit des Kaisers Marc Aurel verringert, ist sehr eng und geschlossen und mit solchen der severischen Zeit zu vergleichen.¹⁰⁸ Eine Datierung in die severische Zeit legen auch die weit herabreichenden Oberarmansätze, die der natürlichen Körperform folgen,¹⁰⁹ und der nur die Oberarme bedeckende Mantel¹¹⁰ nahe. Auch die teilweise tief unterschrittenen und bewegten Falten sowie der Kontrast in der Stofflichkeit zwischen Tunika und Mantel sind ab spätantoninischer Zeit nachweisbar.¹¹¹ Aufgrund der Büstenform mit ursprünglich weit herabreichenden Armen – wahrscheinlich bis unterhalb der Brüste – wird eine Datierung in das späte 2. oder den Beginn des 3. Jh. n. Chr. vorgeschlagen.¹¹² Das Porträt wird, wie für Büsten aus buntem Stein seit dem späteren 2. Jh. n. Chr. üblich, in weißem Marmor eingesetzt gewesen sein.¹¹³

Im **Raum 19** befindet sich ein Tiefbrunnen, dessen hintere Einfassungsplatte das **Nymphenrelief S 13** (Taf. 141.2, s. auch Taf. 34) trägt.¹¹⁴ Das Relief zeigt drei stehende weibliche Figuren in langen Gewändern. Die mittlere Frauengestalt ist frontal, die beiden anderen sind ihr zugewandt. Über den Köpfen hängen drei Bögen einer Girlande, die an Stierköpfen befestigt ist und um die Bänder mit herabhängenden Enden

¹⁰⁰ In diesen Merkmalen ist er auch mit einem weiblichen Kopf, EM, InvNr 1947, zu vergleichen.

¹⁰¹ Zu Asklepios mit überkreuzten Beinen s. LIMC II (1984) 887 Nr. 344 mit Abb. s. v. Asklepios (B. Holtzmann); LIMC V (1990) 559 Nr. 48 mit Abb. s. v. Hygieia (F. Croissant).

¹⁰² LIMC II (1984) s. v. Asklepios (B. Holtzmann).

¹⁰³ LIMC II (1984) s. v. Asklepios (B. Holtzmann) 887 Nr. 338. 344 mit Abb.; LIMC V (1990) 558 Nr. 28. 29 mit Abb. s. v. Hygieia (F. Croissant); zur Ikonographie der Göttin Hygieia s. auch E. Mitropoulou, Η ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΥΓΕΙΑΣ ΜΕ ΦΙΔΙ (1984); H. Sobel, Hygieia (1990) 15–17.

¹⁰⁴ F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken (1951) 120–124; Filges, Marmorstatuetten, 397–404; vgl. auch die Datierung der Keramik aus Raum 14cG ins 2. und 3. Jh. n. Chr., Ladstätter, Kap. XIV.2.8.9.

¹⁰⁵ Muthmann a. O. 124; von Interesse ist die Profilierung der Basis auch deshalb, da Filges, Marmorstatuetten, 417 bemerkt, daß »nach aktueller Fund- und Publikationslage keine einzige Statuette mit profilierter Basis aus den reichen Städten der Westküste stammt«.

¹⁰⁶ Zur Entwicklung der Büsten s. Wegner, Herrscherbild II 4, 103f. 106; ders., Bildnisbüsten im 3. Jh. n. Chr., FS G. Kleiner (1976) 123–132; A. Hekler, Studien zur römischen Porträtkunst, ÖJh 21/22, 1922–1924, 185–202.

¹⁰⁷ Wegner, Herrscherbild II 4, 105f.; Hekler a. O. 185–191.

¹⁰⁸ Fittschen – Zanker III, Nr. 3 Taf. 2; Nr. 18 Taf. 22; Nr. 56 Taf. 71 f.

¹⁰⁹ Fittschen – Zanker III, Nr. 3 Taf. 2; Nr. 18 Taf. 22; Nr. 56 Taf. 71 f.; Nr. 94 Taf. 116 f.

¹¹⁰ Fittschen – Zanker III, Nr. 115 Taf. 145 f.; Wegner 1976 (Anm. 106) Taf. 26, 1.

¹¹¹ Wegner, Herrscherbild II 4, 106f.

¹¹² Vgl. die Datierung des keramischen Fundmaterials aus diesem Raum ins 2. und 3. Jh. n. Chr., Ladstätter, Kap. XIV.2.8.9.

¹¹³ Der Neue Pauly 2 (1997) 826f. s. v. Büste (R. Neudecker); Mielsch, Buntmarmore, 26.

¹¹⁴ Das Fundmaterial aus dem Brunnen gibt keine Hinweise auf die Errichtungszeit des Brunnens, s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.2; zum Brunnen s. auch Thür, Kap. III.2.8, Kap. IX.1 und IX.5, A 8 und Kap. XI.2.3.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

gewickelt sind. Die Figuren stehen auf einer leicht geschwungenen Leiste (H 6 cm, T 4,5 cm), die sich nicht bis zu den Ecken des Reliefs fortsetzt. Alle Figuren sind mit einem Chiton bekleidet, der auf der Standleiste drapiert ist, aber die Füße freiläßt und auch am Dekolleté zu sehen ist. Darüber tragen sie einen Mantel, der fast den ganzen Körper bedeckt und am Oberkörper einen diagonal geführten Wulst bildet. Sie tragen Sandalen. Die mittlere Figur ist frontal ausgerichtet, steht auf dem linken Bein, das rechte ist leicht abgewinkelt und etwas zur Seite gesetzt. Der linke Oberarm liegt eng am Körper und ist stark abgewinkelt, die linke Hand greift in einen Gewandzipfel der links neben ihr Stehenden. Über dem linken Arm hängt eine breite Faltenbahn des Mantels herab. Der rechte Arm wird vom Mantel verhüllt und unter dem Gewand auf Hüfthöhe geführt, wo die rechte Hand ins Gewand faßt, so daß von hier ausgehend Falten nach unten ziehen. Das Gewand spannt sich um die rechte Körperseite und betont hier die Kontur. In der Textur wird zwischen derjenigen des Chitons und der des Mantels kaum unterschieden: Sie ist dünn und wird von vielen dekorativ angeordneten Falten überzogen. Gesicht und Haare sind stark bestoßen. Trotzdem ist der ovale Umriß des Gesichtes mit schwerem Untergesicht und vollen Wangen zu erkennen. Die Frisur ist wahrscheinlich wie die der beiden anderen Figuren zu ergänzen: Bei diesen ist um das Gesicht ein Haarkranz mit einem Knoten am Hinterkopf gelegt, wobei die Haare hinter dem Haarkranz wie bei der sog. Melonenfrisur in einzelnen Zöpfen zurückgestrichen werden. Der Blick ist nach unten gerichtet.

Die Figur rechts ist zur Mitte gewandt, hat ein rechtes Stand- und ein zurück- und zur Seite gesetztes linkes Bein. Der linke Arm hängt herab und ist abgewinkelt, der rechte Arm ist etwas stärker abgewinkelt und nach vorne gestreckt. Der Kopf ist in Seitenansicht wiedergegeben, so daß nur seine linke Seite zu sehen ist.

Die Figur links zeigt das umgekehrte Stand- und Haltungsmotiv von Armen und Kopf der Figur rechts: Das linke Bein ist das Standbein, das rechte Bein ist zur Seite gesetzt. Der linke Arm ist abgewinkelt, nach vorne gestreckt und greift in die seitlichen Gewandzipfel der mittleren Figur. Der rechte Arm liegt stark abgewinkelt vor der rechten Brust. Bei dieser Figur ist der Kopf, der in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist, am besten erhalten: Er hat ein ovales Gesichtsfeld mit hoher Stirn, großen, länglichen Augen mit geritzter Iris und fleischig gebildete Oberlider. Der Mund ist klein, geschlossen und hat eine volle Unterlippe. Die Wangen sind flach modelliert. Der Hals mit dem Ansatz des Dekolletés und die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen des Gesichtes sind weich gestaltet. Der Blick ist nach unten gerichtet.

Eine Beziehung zwischen den Frauengestalten wird einerseits durch den gemeinsamen ‚Aktionsraum‘, der von der Standfläche und den Girlanden begrenzt wird, vor einem neutralen Hintergrund angegeben, andererseits durch das Fassen der Gewandzipfel sowie die fast identische Darstellung der drei Frauengestalten. Trotz dieser äußerlichen Verbindung scheint jede isoliert zu sein.

Aufgrund der Funktion der Reliefplatte als Teil einer Brunneneinfassung und der Art der Darstellung der drei Figuren muß es sich bei diesen um Nymphen handeln. Diese Gottheiten¹¹⁵ treten fast nie allein, sondern meist in Begleitung von Hermes, Pan, Apollon oder anderen Gottheiten auf. Sie sind unter Führung des Hermes in seiner Funktion als χορηγός tanzend, aber auch schreitend und in Ruhe zu sehen.¹¹⁶ Die Nymphen erscheinen meist zu dritt¹¹⁷, obwohl sie eine unbestimmte Vielheit repräsentieren, und in späterer Zeit kann eine Vertreterin aus dieser kollektiven Gruppe hervortreten. Diese Gottheiten hatten einen Kult, der sich anfangs in der freien Natur – an Quellen, in Höhlen und in Grotten – manifestierte, in römischer Zeit dann an Quellen und Brunnen, wo Weihinschriften und Reliefs angebracht waren.¹¹⁸ Sie verkörperten die fruchtbarkeitsspendende Natur und als Personifikationen des Wassers wurde ihnen Heilkraft zugeschrieben.

Während auf vielen attischen und neuattischen Reliefs die Nymphen im Gefolge anderer Gottheiten tanzend dargestellt sind, handelt es sich bei unserem Relief um drei ruhig stehende Frauenfiguren, die sich an den Gewandzipfeln halten. Nach Renate Feubel¹¹⁹ stammt aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr. ein Urbild eines Nymphenreliefs, auf dem drei sich an den Himationszipfeln fassende Mädchen sich in einem dynamischen Reigen bewegen,¹²⁰ jedoch komme es schon am Ende des 4. Jh. v. Chr. zu einer Erstarrung des Reigenmotivs und die Komposition zeige immer häufiger die Frontaldarstellung der einzelnen Figuren.¹²¹ Auffallend sei auch, daß die rechte Hand der ersten Figur auf der Brust liege. Diese für das Urbild bzw. seine Nachfolger charakteristischen Merkmale sind auch auf dem Nymphenrelief aus Ephesos zu finden. Wie auf den Reliefs des späten 4. Jh. v. Chr. ist das Reigenmotiv erstarrt und lebt nur noch im Halten der Gewandzipfel nach.

Sind die auf den späthellenistischen Reliefs erscheinenden Nymphen am häufigsten in archaischem Stil dargestellt, tritt dieser an unserem Relief nur ansatzweise auf. Als archaisierende Formelemente können lediglich das gezierte Fassen der Gewandzipfel und die abgetreppten Falten des unteren Himationsaums der linken Figur bezeichnet werden. Die Darstellung der Nymphen geht in allen anderen Merkmalen – das sind die Haltung, die Gewänder, die Gestaltung der Köpfe und der Frisur, die Modellierung des Inkarnats sowie die Reliefauffassung – auf das 4. Jh. v. Chr. zurück: Die Art und Weise, wie Chiton und Himation übereinander getragen werden und wie der Mantel um den Körper und die Arme gewickelt ist, kann mit Figuren wie der sog. kleinen und großen Herkulanerin verglichen werden. Wie bei diesen bedeckt der Mantel fast den ganzen Körper, so daß der Chiton nur am Dekolleté und dem unteren Teil der Beine zu sehen ist. Auch wenn die Köpfe der drei Nymphen stark angegriffen sind, so ist doch zu erkennen, daß in den eher klein gestalteten Köpfen mit ihren runden Formen Merkmale des 4. Jh. v. Chr. aufgegriffen werden. Neben der Darstellung der Figuren und des Gewandes entspricht auch die Reliefauffassung der Spätklassik: Die Figuren stehen wie an klassischen Reliefs parallel zum neutralen Reliefgrund, ohne besonders in die Tiefe zu führen. Auch die an spätklassischen Reliefs festzustellende Isolierung der einzelnen Figuren kann beobachtet und etwa mit den Reliefs von der Basis in Mantineia¹²² verglichen werden. Die Gestaltung der Gewänder mit dünner Textur, die von vielen schmalen Falten überzogen sind, und das dekora-

¹¹⁵ Zu den Nymphen s. Nilsson, *griechische Religion*, 232f.; Roscher, *ML III 1* (1965) 504–564 (L. Bloch); *RE XVII 2* (1937) 1527–1599 s. v. *Nymphai* (H. Herter – F. Heichelheim); *Kleiner Pauly 4* (1979) 207–215 s. v. *Nymphai* (F. Herter).

¹¹⁶ *Kleiner Pauly 4* (1979) 210. 214 s. v. *Nymphai* (F. Herter).

¹¹⁷ Ebenda 208.

¹¹⁸ *RE XVII 2* (1937) 1558–1568 s. v. *Nymphai* (H. Herter – F. Heichelheim); F. Muthmann, *Mutter und Quelle* (1975) 87–89; vgl. etwa das Relief mit drei frontal dargestellten, sitzenden Nymphen in Begleitung des Acheloos von der Quelle Minoe in Delos, s. Abb. 151 bei F. Courby, *Delos V* (1912).

¹¹⁹ R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs* (1935) 53–59.

¹²⁰ Vgl. ein Nymphenrelief aus Megalopolis, Athen, Nationalmus. InvNr 1449, s. Taf. 74 bei Svoronos, *Nat. Mus. I* (1908).

¹²¹ Vgl. das Relief des Eukleides aus der Grotte von Vari, Athen, Nationalmus. InvNr 2008, s. Taf. 99 bei Svoronos, *Nat. Mus. I* (1908) und das Relief des Telephanes von der Parneshöhle, Athen, Nationalmus. InvNr 1448, s. Taf. 74 ebd.; ein Relief mit drei Nymphen in Istanbul, *Arch. Mus.*, s. Mendel III (1914) 520f. mit Abb. sowie mehrere Reliefs, die drei Nymphen zeigen, bei V. Dobrusky, *Inscriptions et monuments figurés de la Thrace*, *BCH 21*, 1897, 130–147 Abb. 12–15.

¹²² Zu Athen, Nationalmus. InvNr 216 s. Taf. 85, 1–3 bei Lippold, *Plastik*.

tive Ausbreiten der langen Chitone um die Füße findet sich jedoch erst an Figuren des späten 2. und 1. Jh. v. Chr.¹²³ Für eine genauere zeitliche Stellung im Späthellenismus können wieder die von Schmidt gut datierten delischen Grabreliefs herangezogen werden.¹²⁴ Festzustellen ist, daß die allgemeinen Entwicklungstendenzen der delischen Reliefs wie die Betonung der Körperkontur und die dekorative Wirkung der Gewänder, die einhergeht mit einem Verlust der Körperlichkeit, auch unser Nymphenrelief besitzt. Darüber hinaus sind Gemeinsamkeiten mit den delischen Reliefs der 4. und 5. Zeitstufe (110–70 v. Chr.) festzustellen: So »bezieht sich der Figurenaufbau nicht mehr auf klare Bauelemente, sondern die als Einheit aufgefaßten Figuren werden höchstens noch durch Gewandakzente gegliedert«¹²⁵. Zudem sind die Haltung des Spielbeines, das unorganisch zur Seite gedrängt wird, die deutliche Rücknahme der Angabe der Brust und der als einfacher Diagonalbogen geführte Mantelwulst, der zum alleinigen Akzent des Oberkörpers wird, Merkmale, die auch beim Nymphenrelief auftreten. Eine Datierung an das Ende des 2. oder das beginnende 1. Jh. v. Chr. legt auch die zeitliche Stellung des Girlanden-Bukranienfrieses, der das Relief oben begrenzt, nahe.¹²⁶ Ein solcher Abschluß ist an Weihreliefs, zu denen auch die Nymphenreliefs gehören, nicht üblich, tritt aber dennoch vereinzelt auf: Zu nennen sind das Viergötterrelief aus Delos aus der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr.¹²⁷ und ein Totenmahlrelief aus Ephesos des 1. Jh. v. Chr.¹²⁸ Die seilförmige Girlande und der nach unten spitz zulaufende, in Form eines Hautschädels gebildete Stierkopf stimmen nicht nur mit diesen beiden späthellenistischen Reliefs überein, sondern auch mit einem Girlanden-Bukranienfries aus dem Haus der Poseidoniasten von Berytos auf Delos¹²⁹, das zwischen 110 und 88 bzw. 69 v. Chr. datiert wird. Das am Fries aus Delos erstmals auftretende Motiv der hinter die Stierköpfe geführten Girlanden findet sich auch am Nymphenrelief.

Abschließend ist zu bemerken, daß das Relief in seiner Reliefauffassung und in der Gestaltung der Figuren hauptsächlich auf das 4. Jh. v. Chr. zurückzuführen ist. Die archaisierenden und zeitgenössischen Formelemente machen jedoch den eklektischen Charakter deutlich. Das Ausbreiten der drei Figuren auf die ganze Fläche des Relieffeldes ist auch für die sog. neuattischen Bildwerke charakteristisch.¹³⁰ Die völlig gleiche Gestaltung der einzelnen Nymphen ist gerade für späthellenistische Nymphenreliefs typisch.¹³¹ Das Relief, das in späthellenistische Zeit zu datieren ist, befindet sich auf einer speziell für diesen Brunnen angefertigten Einfassungsplatte, weshalb auch der Brunnen aus hellenistischer Zeit stammen dürfte.

Im Hof 21 wurde die Skulptur S 14 (Taf. 142.1), eine **Aphroditestatue** mit Beifigur im **Typus Aphrodite Louvre-Neapel**, gefunden. Neben dem linken Bein der Göttin steht eine kleine, männliche Beifigur. Beide stehen eng nebeneinander auf derselben Basis und sind frontal ausgerichtet. Die weibliche Figur hat ein durchgestrecktes linkes und ein leicht abgewinkeltes und etwas zurückgesetztes rechtes Bein. Der linke Oberarm hängt neben dem Körper herab, der Unterarm war nach dem Ansatz zu urteilen nur leicht in Richtung der Beifigur abgewinkelt. Der rechte Oberarm ist nach vorne gestreckt, der Unterarm am Ellbogen in einem Winkel von ca. 45° abgewinkelt, so daß er senkrecht nach oben zeigt. Die rechte Hand ist nach rückwärts gerichtet und bildet eine Faust, wobei die Finger abgebrochen sind. Vom Kopf ist nur der Ansatz erhalten, der darauf hinweist, daß er nach vorne gerichtet war. Ein Loch (Dm 0,5 cm) am Halsansatz diente zur Anstückung desselben. Die Figur trägt einen dünnen Chiton und einen Mantel. Die linke Brust, die linke Schulter sowie ein Teil der rechten Schulter bleiben unbedeckt. Der Mantel ist außer einer senkrechten Stoffbahn, die vom linken Unterarm herabhängt, nur auf der Rückseite zu sehen und reicht hier bis auf Höhe der Waden. Der Chiton liegt eng an und läßt die Körperformen durchscheinen. Je eine wulstige Falte liegt in der Leisten- und betont dort zusammen mit einer Falte, die von der rechten Brust herabführt und im Bereich des Nabels einen Bogen bildet, die Scham. Zwei von der Leiste ausgehende Falten verlaufen mit einer tiefen breiten Rille dazwischen auf der Innenseite der Beine senkrecht nach unten. Sonst sind die wenigen Falten eher flüchtig angegeben. Der diagonale Abschluß des Chitons, der von der rechten Schulter unter die linke Brust auf den linken Unterarm und von hier die linke Schulter freilassend über die rechte Schulter auf die Vorderseite läuft, ist wulstig, rund und ohne Spannung gebildet; dasselbe gilt für die halbrunden Saumfalten an den Füßen. Der Mantel hat eine festere Textur, die Ausarbeitung ist jedoch wie beim Chiton grob und flach. Er bedeckt den Rücken in der Weise, daß oben und unten ein Teil des Chitons zu sehen ist. Er bildet am Rücken einen Überschlag, der um den linken Unterarm geschlungen ist und hier als senkrechte Faltenbahn auf die Basis herabfällt. Von der rechten Schulter hängt ein Mantelzipfel, der hier einen Bruch aufweist, herab. Der Mantel wird durch einige flüchtige, bogenförmige, flache Falten gegliedert. Der freie Teil des Rückens ist nur an der Oberfläche modelliert, die Wirbelsäule ist durch eine seichte Vertiefung angegeben.

Die kleine Beifigur ist leicht zu ihrer linken Seite gewendet, die Unterarme sind vor den Körper gestreckt und halten einen Gegenstand. Die Beine sind durchgestreckt und stehen auf gleicher Höhe eng zusammen. Am Rücken ist eine Erhebung feststellbar, welche die Form eines Flügels hat, weshalb die Figur als Eros zu deuten ist.

Die Frauenfigur kann auf die Aphrodite vom Typus Louvre-Neapel zurückgeführt werden.¹³² Der enge Stand mit einem leicht zurückgesetzten rechten Spiel- und durchgestrecktem linken Standbein, das Herabhängen des linken Armes neben dem Körper sowie die Anlage des Chitons, der die linke Brust freiläßt, und des Mantels entsprechen diesem Typus. Selbst die von den Hüften kommenden, zwischen den Beinen senkrecht herabfallenden Falten und die Faltenangaben am Oberkörper, wie die von der rechten Brust herabführende und im Bereich des Nabels einen Bogen bildende Falte, stimmen mit dem Typus Louvre-Neapel überein. Ein Unterschied besteht in der Hinzufügung der kleinen

¹²³ Vgl. ein Weihrelief aus Kos, Mus., 2./1. Jh. v. Chr., s. Abb. 42 im LIMC III 2 (1986) s. v. Charis, Charites (E. B. Harrison); das Dexippa-Relief, Rom, Mus. Barracco 176, 1. Jh. v. Chr.; vgl. den um die Füße drapierten Chiton mit dem der Kleopatra von Delos von 138/7 v. Chr. und den Chiton der Frauenfiguren aus der Familie des L. Valerius Flaccus aus Magnesia aus der 1. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

¹²⁴ Schmidt, Grabreliefs, 67–102.

¹²⁵ Schmidt, Grabreliefs, 74.

¹²⁶ A. E. Napp, Bukranion und Guirlande (1930); D. Berges, Hellenistische Rundaltäre Kleinasiens (1986).

¹²⁷ Delos, Mus. A 9, s. Zagdoun, Sculpture, 89 Taf. 20 Abb. 79; W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, 20. Erg. JdI (1959) 48; Berges a. O. 93.

¹²⁸ Pfuhl – Möbius II, Nr. 1793.

¹²⁹ Abb. 95 A bei Ch. Picard, Delos VI (1921); Napp (Anm. 126) 16.

¹³⁰ Vgl. ein Relief vom Südbang der Akropolis, Athen, Nationalmus. InvNr 1966, s. C. M. Havelock, Archaistic Reliefs of the Hellenistic Period, AJA 68, 1964, 46f. Taf. 17 Abb. 5; Zagdoun, Sculpture, 116 Taf. 35 Abb. 130 und das Dexippa-Relief, Rom, Mus. Barracco 176, s. Zagdoun, Sculpture, 115 Taf. 35 Abb. 129; zum Begriff ‚neuattisch‘ s. H.-U. Cain – O. Dräger, Die sogenannten neuattischen Werkstätten, in: Hellenkemper-Salies, Wrack, 809–812.

¹³¹ Zu den Nymphenreliefs s. Havelock a. O. 43–58; Zagdoun, Sculpture; Fuchs (Anm. 127).

¹³² LIMC II (1984) 33f. Nr. 225–241 mit Abb. s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Karanastassis, Untersuchungen I, 211–217 Taf. 46–48; Brinke, Aphrodite, 227f. KM 59; Brinke, Louvre-Neapel, 7–64 Taf. 1–50.

XIII.1 Skulpturenfunde aus dem Erdgeschoß und Obergeschoß

Beifigur neben dem linken Bein,¹³³ der Haltung des rechten Armes, einer veränderten Stofflichkeit bzw. einer geringeren Differenzierung von Körper und Gewand¹³⁴ sowie der Aufgabe des diesem Typus zugrundeliegenden nachpolykletischen Haltungsschemas¹³⁵: Die Entlastung des Spielbeines ist nur schwach angedeutet, das Senken der linken Schulter fehlt überhaupt. Dementsprechend kommt es zu keinen Verkürzungen einzelner Körperteile. Die erstarrte Haltung der Statuette wirkt sich auch in der Gestaltung des Gewandes aus. Die sonst gelängte Form des Unterkörpers ist bei der Statuette aus Ephesos durch zwei Faltenwülste an den Leisten unterbrochen, so daß die Beine kurz erscheinen. Die Bewegung und Spannung des Typus Louvre-Neapel fehlt dieser Figur völlig. Sie ist frontal und flach, was sich auch in der sehr schmalen Seitenansicht äußert. Diese Ausbreitung in der Fläche wird durch die Haltung des rechten nach oben gestreckten Armes gestört, der auch mit dem Typus nicht übereinzustimmen scheint. Dieser ist bei der Mehrzahl der Wiederholungen seitlich erhoben und zieht mit der Hand einen Mantelzipfel nach oben. Im Unterschied dazu ist der Arm unserer Figur senkrecht nach oben gestreckt. Da die Statuette aus Ephesos aber in den wesentlichen Merkmalen dem Aphroditetypus Louvre-Neapel folgt, ist in der eigenartigen Haltung ihres rechten Armes ein plumpes Nachahmen des sonst üblichen Motivs zu sehen, zumal sowohl der Bruch an den Fingern der rechten Hand als auch am Mantel eine Ergänzung mit dem Hochziehen des Mantels nahelegen. Die Statuette aus Ephesos hat demnach die Aphrodite vom Typus Louvre-Neapel zum Vorbild, ahmt diesen Typus aber in handwerklicher und plumper Weise nach.

Für die Datierung liefert die nach Margit Brinke ab der flavischen Zeit einsetzende Produktion der Marmorstatuetten dieses Typus einen *terminus post quem*.¹³⁶ Die oberflächliche, teilweise grobe und schematische Ausführung legt eine Datierung im 2. Jh. n. Chr. nahe.¹³⁷ Innerhalb dieses Jahrhunderts wird eine genauere Einordnung durch die grobe Arbeit erschwert.¹³⁸ So findet sich ein eng an den Körper anschmiegender Chiton mit runden, teigigen Falten an einem Statuettenfragment aus Delphi aus trajanisch-frühhadrianischer Zeit.¹³⁹ Teigige Falten mit rundem Abschluß und einen spannungslosen, eng am Körper anliegenden Chiton besitzt auch eine frühhadrianische Statuette von der Athener Agora.¹⁴⁰ Neben diesen Hinweisen für eine zeitliche Stellung in hadrianischer Zeit weist das gemeinsame Auftreten einer geringen Differenzierung von Körper und Gewand, die summarische Bearbeitung der Rückseite und die grobe sowie schematische Ausführung in antoninische Zeit¹⁴¹. Vergleichbar ist in diesen Merkmalen beispielsweise eine weitere Statuette von der Athener Agora.¹⁴²

Die Kombination der Aphrodite vom Typus Louvre-Neapel mit Eros ist eher selten.¹⁴³ Axel Filges¹⁴⁴, der Statuetten aus Kleinasien untersuchte, die auf klassische und hellenistische Vorbilder zurückgehen und eine hohe, profilierte Basis sowie eine kleinere Beifigur aufweisen, stellte an diesen Figuren eine Größe von ca. 35 cm und eine in einem Stück mitgearbeitete Basis fest. Da auch unsere Statuette diese Merkmale besitzt, ist sie dieser Gruppe hinzuzufügen.

Außer an unserer Statuette sind an folgenden Marmorstatuetten dieses Aphrodite-Typus kleine Erosfiguren vorhanden: An zwei Figuren aus Athen¹⁴⁵, einer aus dem H1 in Ephesos¹⁴⁶, einer Statuette aus Side¹⁴⁷, einer Terrakottastatuette¹⁴⁸ aus Kleinasien, zwei Statuetten im Museum von Antalya¹⁴⁹ und einer im Kunsthandel Freiburg¹⁵⁰. Vergleichbar sind die Stellung der kleinen Beifigur auf der linken Seite der Göttin sowie die frontale Ausrichtung derselben. Jedoch lassen sich auch Unterschiede feststellen: So haben die Erosen bei den Gruppen aus Antalya und Side das linke Bein in Schrittstellung vorgesetzt¹⁵¹, während die Beine unseres Eros auf gleicher Höhe mit der Aphrodite stehen. Bei den Werken aus Athen und der Terrakottastatuette steht die Beifigur auf einer eigenen Basis und dient als Stütze des linken Unterarmes der Göttin. Bei unserer Gruppe steht die kleinere Figur auf derselben Basis wie die Aphroditestatue und kann aufgrund des zu großen Zwischenraumes zwischen der linken Hand der Göttin und dem Kopf der Beifigur nicht als Stütze gedient haben.¹⁵² Zudem haben einige Erosen eine Chlamys über der linken Schulter.¹⁵³ In allen übrigen Merkmalen stimmen die Beifiguren überein: Es handelt sich um eine jugendliche Gestalt mit runden Körperformen, die durch die Flügel am Rücken als Eros gekennzeichnet ist. Vor dem Oberkörper hält sie einen Gegenstand. Pavlina Karanastassis und Semni Karusu deuten diesen als Pyxis.¹⁵⁴ Da die Erosfiguren der Gruppen in Antalya, Side und im Kunsthandel Freiburg eindeutig einen Korb mit Früchten tragen, ist dies auch für die anderen Statuetten anzunehmen.¹⁵⁵ Die Verbindung des Aphroditetypus Louvre-Neapel mit Eros mit einer athenischen Werkstatt, wie sie von Karanastassis aufgrund des ihr bekannten alleinigen Auftretens der beiden Statuetten aus Athen angenommen wurde,¹⁵⁶ muß durch die nunmehr fünf Beispiele aus Kleinasien revidiert werden. Es scheint eher so zu sein, daß diese Zusammenstellung vor allem im Osten beliebt war.¹⁵⁷ Dies deckt sich auch mit der Feststellung von Brinke, wonach aus Rom kaum Funde dieses Aphrodite-Typus aus dem Bereich der Kleinkunst stammen.¹⁵⁸ Filges sieht in dieser Gruppenzusammenstellung

¹³³ Vgl. Brinke, Aphrodite, 227 KM 59 Tab. 18.

¹³⁴ Nach Brinke, Aphrodite, 127 sei dieses Merkmal häufiger bei Werken der Kleinkunst als der Großplastik festzustellen.

¹³⁵ Brinke, Aphrodite, 127: in der Kleinkunst werde auf Ponderation und Körperschwingung häufig weniger Wert gelegt, weshalb die Statuetten oft steif und statisch erschienen.

¹³⁶ Brinke, Louvre-Neapel, 15.

¹³⁷ Brinke, Aphrodite, 126 stellt ab der trajanisch-hadrianischen bis in die antoninische Periode eine größere Zahl »weniger qualitativvoller und getreuer Repliken« fest.

¹³⁸ Bei Brinke, Aphrodite, 227, KM 59 Tab. 18 als nicht datierbar bezeichnet.

¹³⁹ Delphi, Mus. 3739, s. Karanastassis, Untersuchungen 1, 223 Taf. 52, 1–2.

¹⁴⁰ Athen, Agora Mus. S 552, s. Karanastassis, Untersuchungen 1, 226 Taf. 55, 1–2.

¹⁴¹ Karanastassis, Untersuchungen 1, 229f.; Brinke, Aphrodite, 126–129.

¹⁴² Athen, Agora Mus. S 937, s. Karanastassis, Untersuchungen 1, 238 Taf. 62, 1–2.

¹⁴³ Filges, Marmorstatuetten, 378f. 390f.

¹⁴⁴ Filges, Marmorstatuetten, 378–430.

¹⁴⁵ Athen, Nationalmus., InvNr 2227 und Paris, Slg. M. L. Hermite (ehem. Athen Slg. Piscatory), s. Karanastassis, Untersuchungen 1, 226f. 283 Taf. 55, 3; Karusu, Aphrodite, 156; Brinke, Aphrodite, 225–227 KM 54. KM 58 Tab. 18.

¹⁴⁶ GHD, Ki 25/64: Auch bei dieser Aphrodite vom Typus Louvre-Neapel, die aus dem H1 stammt, steht der kleine Eros neben dem l. Bein der Figur und trägt einen rechteckigen Gegenstand, s. Aurenhammer, Hanghaus 1 Funde, 173 Kat. S 77 Taf. 106.

¹⁴⁷ Side, Mus. InvNr 471, s. J. İnan, Roman Sculpture in Side (1975) 41–43 Nr. 8 Taf. 20, Wende 3./4. Jh.; Brinke, Aphrodite, 224 KM 51 Tab. 18.

¹⁴⁸ Brinke, Aphrodite, 230 KT 66 Tab. 18.

¹⁴⁹ Antalya, Mus. InvNr A 1008, s. Abb. S. 79 in: M. Pehlivaner (Hrsg.), Antalya Museums Führer (1996); Antalya, Mus. (Depot), InvNr A 318, s. Filges, Marmorstatuetten, Taf. 34, 2.

¹⁵⁰ Kunsthandel Freiburg (ehem.), s. Filges, Marmorstatuetten, Taf. 35, 4.

¹⁵¹ Der Eros der Gruppe im Kunsthandel Freiburg hat das r. Bein vorgesetzt und blickt als einziger dieser Zusammenstellungen zur Göttin auf; zur Schrittstellung s. Filges, Marmorstatuetten, 390f.

¹⁵² Auch bei der Statuette aus Side und Antalya kann die Beifigur aufgrund des zu großen Zwischenraumes nicht als Stütze gedient haben. Die kleine Beifigur steht bei diesen Statuetten nicht direkt neben dem l. Bein, sondern in einem geringen Abstand zu diesem.

¹⁵³ Filges, Marmorstatuetten, 378. 385. 391.

¹⁵⁴ Karusu, Aphrodite, 156; Karanastassis, Untersuchungen 1, 227.

¹⁵⁵ Zum Eros ‚carphoros‘ s. LIMC III (1986) 865 Nr. 115–131 mit Abb. s. v. Eros (A. Hermary): Die Früchte werden im Gewandbausch oder in einem Korb am Kopf oder vor dem Körper getragen.

¹⁵⁶ Karanastassis, Untersuchungen 1, 228.

¹⁵⁷ Auch Filges, Marmorstatuetten, 385 betont in diesem Zusammenhang, daß »die neu beobachtete Häufung von Statuetten in einer kleinasiatischen Region bemerkenswert« sei.

¹⁵⁸ Brinke, Aphrodite, 119.

und der spezifischen Gestaltung der Aphrodite und des Eros ein Produkt des kaiserzeitlichen Kunstschaffens.¹⁵⁹ Da die Statuette aus Terrakotta aber in den Hellenismus datiert wird, muß diese Kombination schon seit dem Hellenismus bekannt gewesen sein, wengleich Figuren aus Stein erst aus der Kaiserzeit stammen.¹⁶⁰

Anzunehmen ist, daß die inhaltliche Deutung des Eros in unmittelbarem Bezug zur Figur der Aphrodite steht¹⁶¹: Wurde das Heben des Mantelzipfels von Friedrich Hiller¹⁶² als Ablegen des Mantels und die beabsichtigte Aussage von Dorothea Arnold¹⁶³ als bräutliche Entschleierung und damit als Epiphanie gedeutet, sieht Karusu¹⁶⁴ in der Pyxis den Gegenstand, wie er auch in den Frauengemächern vorkommt. In der Hinzufügung des ein Schmuckkästchen tragenden Eros, wird nach Karanastassis die Natur der Göttin betont,¹⁶⁵ und somit, wie Brinke¹⁶⁶ anführt, eine leichtere Identifizierung der Göttin als Venus erzielt. Jedoch muß bemerkt werden, daß der Eros bei unserer Gruppenzusammenstellung kein Schmuckkästchen, sondern einen Korb mit Früchten trägt, weshalb m. E. weniger die ‚Schönheit‘ der Göttin unterstrichen wird als vielmehr der dieser Gottheit innewohnende Aspekt der Fruchtbarkeit.

XIII.1.2 Erstes Obergeschoß

Aus dem ersten Obergeschoß stammen neun Skulpturen. Dem **Mosaikraum 9** sind die zwei Fragmente **S 15** und **S 16** zuzuordnen. Bei **S 15** (Taf. 142.2) handelt es sich um den Oberteil einer weiblichen Gewandfigur. Das Oberkörperfragment ist mit einem ärmellosen Chiton mit tiefem Ausschnitt bekleidet. Die linke Schulter liegt wesentlich höher als die rechte, der erhaltene Teil des linken Oberarmes liegt eng am Körper an und weist nach unten, der rechte Oberarmansatz ist nach vorne gerichtet. Das Gewand ist etwas zur rechten Körperseite hin verzogen. Dementsprechend zieht eine lange, schräge Falte von der rechten Schulter über den Rand des Ausschnittes unter die linke Brust. Einige Falten befinden sich in den Zwickeln zwischen Körper und linkem Oberarmansatz. Die Rückseite ist wie die Vorderseite nur an der Oberfläche bearbeitet. Knapp unterhalb der rechten Schulter befindet sich eine große, rechteckige Ansatzfläche, die an der Oberseite bestoßen ist. Dabei könnte es sich um den Teil eines Gewandstückes handeln, das auf der rechten Körperseite angesetzt war. Es reicht vom unteren Rand der Rückseite bis unter den rechten Oberarm und könnte als Stoffdrapierung oder Mantel zu interpretieren sein, die Ansatzfläche als Gewandzipfel. Das Fragment wird von einer Sitzfigur stammen¹⁶⁷.

Das Fragment **S 16** stellt den linken Arm einer etwa lebensgroßen Statue dar.

Aus **SR 9** stammt die fast ganz erhaltene Skulptur **S 17** (Taf. 143), eine **Artemisstatuette im Typus Ephesos-Leptis Magna**.¹⁶⁸ Bei der Statuette handelt es sich um ein archaisches Werk, das Stile verschiedener Zeitstufen miteinander in eklektischer Weise kombiniert.¹⁶⁹ Der enge Stand, die senkrechte Falte zwischen den Beinen und das an den Beinen eng anliegende Gewand, der vorgestreckte Arm und die starre Haltung der Arme sowie das sehr schmal zulaufende Untergesicht gehen auf archaische Vorbilder zurück.¹⁷⁰ Der Oberkörper mit Peplosüberfall und die von den Armen herabhängenden Scheinärmel mit Zick-Zack-Falten finden sich an frühklassischen Figuren.¹⁷¹ Im Gesicht und der Frisur werden klassische Formen aufgegriffen.

Enrico Paribeni versuchte die Statuette aus Ephesos mit dem Kultbild der Diana Nemorensis zu verbinden.¹⁷² Marc D. Fullerton stellte jedoch zu Recht fest, daß von dieser Figur – außer Abbildungen auf hellenistischen Münzen¹⁷³ – zu wenig bekannt ist, als daß eine direkte Beziehung nachzuweisen sei.¹⁷⁴ Unsere Statuette bildet aufgrund großer Übereinstimmungen mit einem Oberkörperfragment aus Leptis Magna mit diesem einen eigenen Typus¹⁷⁵. In weiterer Folge verband Gioia De Luca eine aus dem Asklepieion von Pergamon stammende Pephore mit der Statuette aus Ephesos.¹⁷⁶ Diese ist im engen Stand und Peplosüberfall unserer Statuette zwar ähnlich, hat jedoch überlange Proportionen und keine Scheinärmel an den Seiten. Diese Unterschiede sind m. E. jedenfalls zu groß, als daß die Figur aus Pergamon dem Typus Ephesos-Leptis Magna hinzugefügt werden könnte.

Der schon von Fleischer vorgeschlagenen Identifizierung der Statuette aus Ephesos mit Artemis scheint nichts entgegenzustehen.¹⁷⁷ Für diese Benennung spricht der Köcher neben ihrem rechten Bein und der Rest eines stabförmigen Attributs in der vorgestreckten linken Hand, das sicher als Rest eines Bogens zu interpretieren ist.¹⁷⁸

¹⁵⁹ Filges, Marmorstatuetten, 391.

¹⁶⁰ Zur Datierung der Statuetten s. Karanastassis, Untersuchungen 1, 210–243. 283; Karusu, Aphrodite, 156; Brinke, Aphrodite, 224 KM 51; 225 KM 54; 227 KM 58; 227f. KM 59; 230f. KT 66 Tab. 18.

¹⁶¹ Eros hatte eine alte Sakralgemeinschaft mit der uranischen Fruchtbarkeitsgöttin Aphrodite, s. Kleiner Pauly 1 (1979) 430 s. v. Aphrodite (W. Fauth); Kleiner Pauly 2 (1979) 361 s. v. Eros (W. Fauth).

¹⁶² F. Hiller, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des 5. Jhs. v. Chr. (1971) 4.

¹⁶³ D. Arnold, Die Polykletnachfolge, 25. Ergh. JdI (1969) 74–76. 84.

¹⁶⁴ Karusu, Aphrodite, 156.

¹⁶⁵ Karanastassis, Untersuchungen 1, 258.

¹⁶⁶ Brinke, Aphrodite, 127; Brinke, Louvre-Neapel, 15 mit Anm. 77. 78.

¹⁶⁷ Vgl. eine Büste aus Delos, die unter den Brüsten einen Bruch aufweist, Delos, Mus. A 70, s. Marcadé (Anm. 89) 144 Taf. 9 sowie eine sitzende, weibliche Gewandfigur in Frankfurt, s. P. C. Bol, Liebighaus – Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Bildwerke aus Stein und aus Stuck. Von archaischer Zeit bis zur Spätantike (1983) 132 KatNr 37.

¹⁶⁸ Genaue Beschreibung bei Atalay, Gewandstatuen, 15.

¹⁶⁹ Fleischer, Skulpturen, 450 Abb. 29; Atalay, Gewandstatuen, 57f.; Zagdoun, Sculpture, 206; Fullerton, Archaistic Style, 17f.

¹⁷⁰ Vgl. die senkrechte Falte zwischen den Beinen mit einer Kore aus dem 3. Viertel des 6. Jh. v. Chr., s. G. M. Richter, Korai (1968) 343f.; die Armhaltung mit verschiedenen

Koren aus der 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr., s. Abb. 163. 167f. 169. 174. 175 bei W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen⁴ (1993).

¹⁷¹ Vgl. den Peplosüberfall mit einem weiblichen Torso aus Xanthos, s. Taf. 19, 3 bei Lippold, Plastik; die von den Unterarmen herabhängenden Ärmel mit zwei weiblichen Figuren vom Olympia-Ostgiebel und der weiblichen Figur einer Spiegelträgerin, s. Abb. 449–450. 664–666 bei Richter a. O.

¹⁷² Paribeni, Diana Nemorensis, 41–48; zur Diana Nemorensis und den verschiedenen Kultbildern dieser Göttin, s. Martin, Tempelkultbilder, 182–191.

¹⁷³ Denare des P. Accoleius Lariscolus, s. Abb. 47 bei Martin, Tempelkultbilder.

¹⁷⁴ Fullerton, Archaistic Style, 21f.; auch hinkt der Vergleich mit der sog. Kore Sciarra, die mit dem Kultbild der Diana Nemorensis in Verbindung gebracht wird (Paribeni, Diana Nemorensis, 41–48 Abb. 7; Martin, Tempelkultbilder, 191): beide Figuren verbindet lediglich der enge Stand und das Aufgreifen archaisierender Elemente.

¹⁷⁵ Paribeni, Diana Nemorensis, 43f. Abb. 9; Zagdoun, Sculpture, 206 mit Anm. 126; Fullerton, Archaistic Style, 17 Abb. 3.

¹⁷⁶ De Luca, Asklepieion 4, 92f. Taf. 38.

¹⁷⁷ Fleischer, Skulpturen, 450.

¹⁷⁸ Bogen: Fleischer, Skulpturen, 450; Simon, Artemis/Diana, 797 Nr. 3; Atalay, Gewandstatuen, 15; Fullerton, Archaistic Style, 30 KatNr I nennt als Attribut der l. Hand eine Blume, 22 mit Anm. 37 jedoch einen Bogen.

XIII.2 Auswertung

Als Entstehungszeit der Statuette wird übereinstimmend das 2. Jh. n. Chr. angegeben.¹⁷⁹ Eine Datierung in die hadrianische Zeit wird aufgrund von Übereinstimmungen mit dem Porträt der Sabina¹⁸⁰ und zwei männlichen Idealköpfen aus Ephesos¹⁸¹ aus hadrianischer Zeit vorgeschlagen.

Das **weibliche Köpfchen S 19** (Taf. 144.1) wurde ebenfalls in **SR 9** gefunden. Der Kopf hat eine schmale Vorder- und Rückansicht, die im Gegensatz zu den breiten, flächigen Seitenansichten steht. Auffällig sind deutliche Asymmetrien im Gesicht. Die rechte Kopfseite ist runder ausgeführt als die linke, das linke Auge ist kleiner und liegt wesentlich tiefer als das rechte. Die Augäpfel werden von wulstig geformten Ober- und Unterlidern so stark verdeckt, daß nur Schlitze zu sehen sind. Die nur knapp unter der Nase liegende Oberlippe springt weit vor. Der Kopf trägt eine Mittelscheitelfrisur mit Tanie am Scheitel und hochgenommenem Haarknoten am Hinterkopf. Die vor dem Band liegenden Strähnen sind seitlich herabgestrichen, im Nacken treffen die Haarwellen nicht exakt in der Mitte aufeinander, sondern liegen auf der linken Kopfseite höher. Der Eisenstift im Bruch des Halses diente der Anstückung des Kopfes.

Die unterschiedliche Ausarbeitung der Seiten- bzw. der Vorder- und Rückansichten sowie die Asymmetrien im Gesicht lassen vermuten, daß das Köpfchen einst zu einem Relief gehörte und nur die rechte, besser ausgeführte Kopfseite zu sehen war.

Die Bildung der Augen mit überhängenden Oberlidern, der Gegensatz von geglätteter Gesichtsfäche und davon abgesetzter, grob ausgeführter Haarmasse, vor allem die spiegelglatte Politur an der Oberfläche legen eine Datierung in die 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr., wahrscheinlich in antoninische Zeit, nahe.

Der **Kopf einer Sarapisstatuette S 20** (Taf. 144.2) aus der Kaiserzeit stammt aus **SR 9d**.¹⁸²

XIII.2 Auswertung¹⁸³

Die Anzahl der Skulpturen, die der WE 4 zugeordnet werden können, beträgt dreiundzwanzig, von denen die meisten nur in fragmentarischem Zustand erhalten blieben. Die Fundortangaben in den Tagebüchern erlauben eine Zuweisung zu bestimmten Räumen bzw. Bereichen: Vierzehn Stücke gehörten zur Ausstattung des Erdgeschoßes (Taf. 145), neun zu der des ersten Obergeschoßes (Taf. 146). Da der überwiegende Teil der Skulpturen von kleinem Format ist, demnach leicht zu transportieren war, und mit Wieder- und Weiterverwendung gerechnet werden muß, ist eine Rekonstruktion der Aufstellungsorte sehr schwierig und nur in wenigen Fällen möglich. Jedoch steht bei vier Skulpturen ihr Aufstellungsort in der letzten Benützungphase fest: Ein Relief diente als Brunneneinfassung und befindet sich noch *in situ*, zwei weitere Reliefs und eine Statue wurden in unmittelbarer Nähe ihrer Aufstellungsorte – in allen drei Fällen Nischen – gefunden.

Die Skulpturenfunde sind von großer Bedeutung, da sie einen Beitrag zur privaten Ausstattung über eine Dauer von drei Jahrhunderten liefern.

XIII.2.1 Gattungen

In der WE 4 gehörten neben den rundplastischen Figuren, die den Hauptteil bildeten, vier Reliefs zur Ausstattung. Ist deren Aufstellung in den Wohnhäusern von Delos noch selten,¹⁸⁴ werden sie in der späten Republik und der römischen Kaiserzeit zu beliebten Ausstattungsobjekten.¹⁸⁵ Heide Froning konnte in ihrer Untersuchung zu den Marmor-Schmuckreliefs feststellen, daß sich diese aus den griechischen Weihreliefs entwickelten und ihr Auftreten mit der Epoche der ausgehenden Republik sowie der beginnenden Kaiserzeit zu verbinden sei.¹⁸⁶ Ihre Blütezeit im 2. und 1. Jh. v. Chr. stehe in Zusammenhang mit der Ausstattung der Häuser und Villen, in denen sie aufgrund ihrer dekorativen Wirkung hochgeschätzte Kunstobjekte dargestellt hätten¹⁸⁷. Dementsprechend befinden sich unter den 45 griechischen Reliefs in römischen Museen, die aus Rom und Umgebung stammen, 29 Weih- und 16 Grabreliefs, unter den Weihreliefs vier Nymphenreliefs.¹⁸⁸

Auch die Ausstattung mit Grabreliefs war allgemein üblich.¹⁸⁹ Beispielsweise wurden in der Villa des Herodes Atticus in Luku auf der Peloponnes mehrere Totenmahlreliefs gefunden,¹⁹⁰ und aus dem großen Peristyl der sog. Casa Romana in Kos, eines Privathauses des späten 3. Jh. n. Chr., stammt ein frühhellenistisches Relief mit Totenmahlszene.¹⁹¹

¹⁷⁹ Fleischer, Skulpturen, 450: spätneuattische Werkstatt des 2. Jh.; Atalay, Gewandstatuen, 58: Ende der hadrianischen Zeit; Zagdoun, Sculpture, 206 setzt die Schöpfung des Typus in das 2. Jh.

¹⁸⁰ Wegner, Herrscherbild II 3, Taf. 41 f.

¹⁸¹ Vgl. die sehr feine Ausführung des Gesichtes, das sehr schmale Untergesicht und die Bildung der großen Augen und des Mundes sowie den beruhigten Ausdruck, s. Aurenhammer, Skulpturen, 55 f. Nr. 32 Taf. 23; 141 Nr. 119 Taf. 85.

¹⁸² Eine genauere Beschreibung des Köpfchens findet sich bei Aurenhammer, Skulpturen, 99 Nr. 80 Taf. 55b; zur Küche SR 9d, s. Thür, Kap. III.3.8.

¹⁸³ FWF-Projekt P 13186-SPR unter dem Titel „Skulpturenausstattung des Hanghauses 2 in Ephesos, Wohneinheiten 1, 2 und 4“ (Leitung M. Aurenhammer).

¹⁸⁴ In den Häusern wurden nur zwei Reliefs gefunden, die beide dem religiösen Bereich zuzuordnen sind: im Haus F an der Peribolosstraße das sog. Agathodaimon-Relief, InvNr A 3195, im sog. Seehaus das Viergötterrelief, InvNr A 9, s. Kreeb, Untersuchungen, 47.

¹⁸⁵ Zur Wiederverwendung von klassischen Weihreliefs in der Kaiserzeit zuletzt L. E. Bauer, Praeterea Typos Tibi Mando – Klassische Weihreliefs in römischem Kontext, in: C. Reusser (Hrsg.), Griechenland in der Kaiserzeit. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Willers, 4. Beih. HASB (2001) 85–94.

¹⁸⁶ Froning, Marmor-Schmuckreliefs, 1–7. 51.

¹⁸⁷ Froning, Marmor-Schmuckreliefs, 2; s. auch U. S. Kuntz, Griechische Reliefs aus Rom und Umgebung, in: Heltenkemper-Salies, Wrack, 889–899.

¹⁸⁸ Kuntz a. O. 889.

¹⁸⁹ Grabreliefs stammen aus dem Stadtviertel von Priene, s. Wiegand – Schrader, Priene, 375 Abb. 473, der Casa del Giardino in Ostia, s. R. Calza – M. F. Squarciapino, Museo Ostiense (1962) 68, den Häusern der Horti Lamiani, s. C. Häuber, Il programma scultoreo, in: M. Cima (Hrsg.), Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani, Ausstellungskat. Rom 1986 (1986) 79–103 Abb. 116. 127; s. auch J. M. Dentzer, Reliefs grecs au banquet en Italie. Importations, copies, pastiches, in: L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat. Table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, 10.–11. Mai 1979 (1981) 1–12.

¹⁹⁰ Zur Villa und deren Ausstattung s. S. Karusu, Die Antiken vom Kloster Luku in der Thyreatis, RM 76, 1969, 253–265 Taf. 81–87; Th. Spyropoulos, Sculpture from Arcadia and Laconia, in: O. Palagia – W. Coulson (Hrsg.), Oxbow Monograph 30 (1993) 59 f. Abb. 4–12; Vorster, Hellenistische Skulpturen, 281.

¹⁹¹ M. Albertocchi, An Example of Domestic Garden Statuary at Cos: The Casa Romana, in: J. Jenkins – B. Waywell (Hrsg.), Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese (1997) 122 Abb. 233.

Im 1. Jh. n. Chr. bildeten neben diesen Reliefs in den Häusern Italiens und der westlichen Provinzen des Römischen Reiches *oscilla* und *pinakes* einen Teil der Ausstattung.¹⁹² Letztere, die in den Interkolumnien der Peristylgärten aufgehängt waren, fehlen fast völlig in den Wohnhäusern von Ephesos wie generell im Osten des Römischen Reiches,¹⁹³ was damit zusammenhängen dürfte, daß hier die meisten Häuser keine Gartenbereiche besaßen.¹⁹⁴ Jedoch muß eingeräumt werden, daß es sich bei den Skulpturenfunden aus der WE 4 um die letzte Ausstattung vor der Zerstörung im 3. Viertel des 3. Jh. n. Chr. handelt, also eine Periode, in der diese Reliefgattung auch im Westen aus der Mode gekommen war.

Vier hellenistische Reliefs sind aufgrund ihrer Fundorte mit Sicherheit der WE 4 zuzuordnen¹⁹⁵: Das Nymphenrelief S 13 war Teil einer Brunneneinfassung, das Totenmahlrelief S 2 befand sich im Vestibül 4, die beiden anderen Reliefs mit Totenmahlszene S 3 und S 4 gehörten zur Ausstattung des Raumes 5, der dem Hauskult diente. Im H2 wurden außer diesen Reliefs ein Totenmahlrelief im Peristylhof 24 der WE 5 und ein Heroenrelief im Peristylhof SR 22/23 der WE 2 gefunden.¹⁹⁶

XIII.2.2 Themen

Von den Skulpturen aus der WE 4, deren Inhalt bestimmt werden konnte, überwiegen die weiblichen Figuren. Bis auf eine weibliche Gewandbüste S 12 handelt es sich bei allen übrigen um Göttinnen¹⁹⁷, unter denen die olympischen Gottheiten an erster Stelle stehen.¹⁹⁸ Von diesen sind zwei Statuettenfragmente auf Aphrodite zu beziehen¹⁹⁹: Es handelt sich um eine Figur im Typus Louvre-Neapel (S 14) und eine im Typus Kapitol (S 9). Ferner sind eine Statuette der Hygieia (S 11) und zwei der Artemis vertreten. Letztere ist einerseits als Jägerin in kurzem Gewand im Typus Louvre-Ephesos (S 5), und andererseits archaisch im Typus Ephesos-Leptis Magna (S 17) dargestellt. Den Bereich der männlichen Gottheiten vertritt lediglich ein Köpfcchen des Sarapis (S 20). Neben den Götterfiguren ist die Genrefigur eines Fischers (S 1) zu nennen.²⁰⁰ Unter den vier Reliefs haben drei eine Totenmahlszene (S 2–4) und eines eine Darstellung mit Nymphen (S 13) zum Inhalt. Die beiden Büstenfragmente S 7 und S 12 haben sicher Porträts getragen.

Als Ergebnis ist festzuhalten, daß weibliche Gottheiten überwiegen, der dionysische Kreis hingegen fehlt,²⁰¹ obwohl dieser vor allem in privaten Ausstattungen – auch in Ephesos – beliebt war.²⁰² Die Hygieiafigur S 11 und das Nymphenrelief S 13 sind dem auch in privaten Ausstattungen verbreiteten Bereich der Heilgottheiten zuzuordnen.²⁰³ Das Sarapisköpfcchen S 20 steht für die in Ephesos beliebten ägyptischen Gottheiten.²⁰⁴

Zur Frage, inwieweit es einen Bezug zwischen dargestelltem Thema und gewähltem Stil gibt, ist zu bemerken, daß die Aphroditefiguren sowohl klassischen als auch hellenistischen Vorbildern folgen; für die Darstellung der jagenden Artemis (S 5 und S 17) wird einmal die späte Klassik und einmal die Archaik rezipiert.²⁰⁵

¹⁹² E. W. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture* (1982) 129–135 mit Abb.; ders., *Pompeian Oscilla Collections*, RM 88, 1981, 247–306 Taf. 80–130, der anführt, daß diese Reliefgattung neben Italien in Frankreich, Spanien und Nordafrika zu finden sei, hingegen kaum in den östlichen Provinzen; Corswandt, *Oscilla*; H.-U. Cain, *Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs*, BJB 188, 1988, 107–221 bes. 110 f. (regionale Verbreitung); 156 (Chronologie); J. L. Collins, *The Marble Sculpture from Cosa* (1973) 21. 177–179 Nr. 29–30; aus Ephesos stammen zwei *oscilla*: ein peltaförmiges *oscillum* wurde im Bereich des Domitianstempels gefunden, s. Corswandt, *Oscilla*, 108 Nr. 96 Taf. 41, 3–4; ein weiteres *Oscillum*frgt. befindet sich im Mus. von Izmir, InvNr 486 (Hinweis M. Aurenhammer).

¹⁹³ Aus dem H1 und der WE 2 im H2 stammt jeweils eine Syrinx aus Marmor, die eventuell aufgehängt waren, s. Aurenhammer, *Hanghaus 1 Funde*, 169 Kat. S 48 Taf. 96; die Syrinx aus dem Schutt der WE 1 wird von Verf. publiziert; im H1 und H2 wurden einige Maskenfragmente aus Ton gefunden, von denen einige sicher aufgehängt waren, s. C. Lang-Auinger, *Masken aus Ton und Masken in der Wandmalerei – eine Gegenüberstellung*, ÖJh 67, 1998, 117–131, die aufgrund von Vergleichen mit römischer Wandmalerei annimmt, daß die Masken vor einer Wand aufgehängt oder auf Gesimsen aufgestellt waren.

¹⁹⁴ Zur Anlage von Gärten in Privathäusern s. M. Caroli-Spillecke, *Griechische Gärten*, in: Caroli-Spillecke, *Gärten*, 166–173; Farrar, *Gardens*, 8 f. 20 betont, daß im Gegensatz zur großen Bedeutung der Gärten in römischen Häusern die meisten Häuser im Osten des Römischen Reiches nur gepflasterte Höfe besaßen.

¹⁹⁵ KatNr S 2–4 und S 13; Rathmayr, Kap. XIII.3.1.1 und XIII.3.1.3.

¹⁹⁶ Vettters, *Ephesos 1971*, 100 Taf. 18 (WE 5); Christof, *Chronologie*, 138 f. Taf. 83, 1 (WE 2); Christof, WE 1 und 2 (in Druck).

¹⁹⁷ Dies trifft ebenfalls für die Ausstattung der delischen Privathäuser, s. Kreeb, *Untersuchungen*, 58–60, wie auch für die der Villen und Thermen zu, s. Neudecker, *Skulpturenausstattung*, 31 f. (Villen); Manderscheid, *Skulpturenausstattung*, 28 (Thermen).

¹⁹⁸ So auch für die kaiserzeitlichen Villen in Italien, Neudecker, *Skulpturenausstattung*, 31; auch wenn Bakker, *Gods*, 38 anmerkt, daß fast nichts darüber bekannt ist, welche Götter in den *domus* von Ostia verehrt wurden, so scheinen sich die Skulpturenausstattungen der Casa della Fortuna Annonaria und der Casa del Protiro v. a. aus Götterfiguren zusammengesetzt zu haben, s. J. S. Boersma, *Amoenissima Civitas*, Block VII at Ostia (1985) 280–291; Calza – Squarciapino (Anm. 189) 34–70.

¹⁹⁹ In den Privathäusern von Priene, Delos und Pompeji, den römischen Villen sowie den kaiserzeitlichen Thermen überwiegt der aphrodisische Bereich, s. J. Raeder, *Priene*, *Funde aus einer griechischen Stadt* (1984) 23; Kreeb, *Untersuchungen*, 58 f.; Jashemski, *Gardens*, 124; Neudecker, *Skulpturenausstattung*, 31; Manderscheid, *Skulptu-*

renausstattung, 28. 32 f. mit Anm. 341, führt auch die Villen der westlichen Reichsprovinzen an; vgl. auch die hellenistisch-römischen Privathäuser von Thera, s. H. v. Gaertringen (Hrsg.), *Thera III* (1904) 153 f. 175 f.; zur Aphroditeverehrung in Ephesos s. D. Knibbe, *Ephesos. ΕΦΕΣΟΣ. Geschichte einer bedeutenden antiken Stadt und Portrait einer modernen Großgrabung* (1998) 493; Oster, *Ephesos*, 1667 f.

²⁰⁰ Vgl. eine Fischerstatuette aus der WE 6, EM, InvNr 7/57/79, s. Aurenhammer, *Skulpturen*, 160 Taf. 97 a-d.

²⁰¹ Auch bei den Terrakotten aus der WE 4 ist der dionysische Kreis nicht vertreten, s. Lang-Auinger, Kap. XVIII.

²⁰² Zu Delos s. Kreeb, *Untersuchungen*, 60; zu Pompeji s. Wohlmayr, *Studien*, 64; auch die Skulpturenausstattung der Casa degli amorini dorati spiegelt ein dionysisches Programm wider, s. Seiler, *Amorini*, 131; zu Ephesos vgl. etwa die Ausstattung der WE 2 des H2 mit drei Dionysosdarstellungen (EM, InvNr 1902, 2174, Fn P 3/68), s. Christof, WE 1 und 2 (in Druck) und die WE 6 mit vier dionysischen Darstellungen (EM, InvNr 39/56/73, 1/57/79, 3/57/79, 8/57/79), s. Rathmayr, *Skulpturenausstattung*, H2/31a/S 8. S 9. S 18; Sond. 1/73/S 3 sowie die Ausstattung der *domus* des H1 (Fn H1/63/10/1, EM, InvNr 1/25/75, 2.115.72), s. Aurenhammer, *Hanghaus 1 Funde*, Kat. S 45. S 68. S 88; zu Darstellungen aus dem Umkreis des Dionysos s. Aurenhammer, *Skulpturen*, 20; Aurenhammer, *Sculptures*, 267 f.; zur Dionysosverehrung in Ephesos s. Knibbe, *FS Dörner*, 495 f.; Oster, *Ephesos*, 1673–1676.

²⁰³ Zu weiteren Beispielen der Aufstellung von Asklepios- und Hygieiafiguren im privaten Wohnbereich von Ephesos s. Aurenhammer, *Sculptures*, 266 f.; Aurenhammer, *Skulpturen*, 42–53 mit Abb.; Aurenhammer, *Skulpturenausstattung*, 540 Taf. 127, 1; Aurenhammer, *Hanghaus 1 Funde*, Kat. S 2. S 27. S 89.

²⁰⁴ Zur ägyptischen Religion in Ephesos s. Knibbe, *FS Dörner*, 500 f.; Oster, *Ephesos*, 1677–1681; Hölbl, *Ephesos*; J. C. Walters, *Egyptian Religion in Ephesos*, in: Koester, *Ephesos*, 281–306; neben diesem Kopf stammen aus der WE 4 Thymiaterien mit vorgeblendeter Sarapisbüste, s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.1; aus dem Peristyl SR 22/23 der WE 2 im H2 die Bronzestatuetten eines Sarapis, einer Isis-Panthea und einer Athena, aus dem Raum SR 12 die Bronzefigur eines Amunspriesters und aus dem Schutt östlich der sog. Basilika 8 eine Atumstatuette aus schwarzem Basalt, s. Rathmayr, *Skulpturenausstattung*, 185.

²⁰⁵ Neudecker, *Skulpturenausstattung*, 39; bei Aphrodite und Dionysos überwiegen hellenistische Vorbilder, bei den anderen Göttern klassische und klassizistische; ebenso Vorster, *Fianello Sabino*, 57; vgl. auch Döhl – Zanker, *scultura*, 181. 202; P. Zanker, *Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit*, in: *Le Classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Fondation Hardt (1979) 299 f.

XIII.2 Auswertung

Kopien nach griechischen Meisterwerken, wie sie vor allem in Villen zu finden sind, gehörten nicht zur Ausstattung.²⁰⁶ Einige Skulpturen sind jedoch auf bekannte griechische Vorbilder zurückzuführen: Zu diesen zählen die Artemis S 5 aus Raum 7, die auf Werke des 4. Jh. v. Chr. zu beziehen ist, der Kopf der Aphrodite im Typus Kapitoll S 9 und die Aphrodite im Typus Louvre-Neapel S 14. Trotz der meist geringen Größe kann doch von einem relativ hohen Anspruch in Bezug auf die Skulpturenausstattung ausgegangen werden, da einige Bildwerke eine hohe Qualität besitzen: Zu nennen sind das Totenmahlrelief S 3, die zwei Artemisfiguren S 5 und S 17, das Nymphenrelief S 13 und der Torso einer unterlebensgroßen Figur eines Fischers S 1.

Kleinformatige Privatporträts vertreten die zwei Büstenfragmente S 7 und S 12. Porträts berühmter Griechen sowie Themen aus Mythos und Palästra, die für Villenausstattungen charakteristisch sind, fehlen in dieser WE ebenso wie in den anderen WE des H2 und im H1 von Ephesos.²⁰⁷ Dies kann aber nicht auf mangelndes Interesse oder gar eine niedrigere Bildung zurückgeführt werden, da diese Themen in der Wandmalerei des H2 sehr wohl aufgegriffen wurden.²⁰⁸

XIII.2.3 Funktion

Die Plastik kann neben ihrem Inhalt auch nach ihrer Funktion befragt und im wesentlichen in folgende zwei Gruppen eingeteilt werden: in diejenige mit religiös-kultischem und in die mit dekorativ-repräsentativem Charakter.

Eindeutig dem Hauskult zuzuordnen sind die beiden Totenmahlreliefs S 3 und S 4 aufgrund der Gesamtausstattung ihres Aufstellungsortes.²⁰⁹ Auch das Nymphenrelief S 13, das als Brunneneinfassung diente und nur bei der Benutzung des Brunnens zu sehen war, weil seine Ansichtseite dem Schacht zugewandt ist, dürfte eine Rolle im Hauskult gespielt haben, zumal Nymphen als Wassergottheiten verehrt wurden.²¹⁰ Wie die Nymphen ist auch Hygieia S 11 eine Heilgottheit. Statuetten der Göttin Aphrodite können sowohl im religiös-kultischen als auch im dekorativen Bereich nachgewiesen werden: So gehörte diese Gottheit beispielsweise in den Häusern Pompejis zur Ausstattung der Lararien.²¹¹

In welchem Zusammenhang die Aphroditefiguren aus der WE 4 aufgestellt waren, kann aufgrund der ungünstigen Fundumstände jedoch nicht beantwortet werden. Beim Typus der Aphrodite Louvre-Neapel stand nach Brinke der religiös-kultische Inhalt im Vordergrund.²¹² Bei der Göttin Artemis als Jägerin (S 5) waren je nach Aufstellungsort unterschiedliche Aspekte vorherrschend²¹³: Als mögliche Brunnenfigur des Bodenwasserbeckens im Hof 21 wäre aufgrund der Ausstattung dieses Raumes die dekorative Wirkung, bei der Aufstellung in der Nische im Raum 7 der religiös-kultische Charakter sowie ihr antiquarischer Wert im Vordergrund gestanden. In jedem Fall hatte sie aufgrund ihres Kunstwertes repräsentative Funktion als Prestigeobjekt des Hausbesitzers. Die zweite Darstellung der Artemis S 17, archaisch im Typus Ephesos-Leptis Magna, könnte dem Hauskult gedient haben. So stellt die Aufstellung archaischer Plastik im privaten Wohnbereich keine Ausnahme dar, sondern tritt auch in Ephesos wie an anderen Orten²¹⁴ in der Privatausstattung auf²¹⁵. Für eine vor allem religiös-kultische Funktion spricht, daß die Wahl des archaischen Stils in erster Linie vom gewählten Thema abhängig war und nur ganz bestimmte Götter – darunter Artemis/Diana – in dieser Weise dargestellt wurden.²¹⁶ Erika Simon vergleicht die Artemisfiguren aus Privathäusern mit den sog. ‚Haus-Apollines‘, die seit augusteischer Zeit als Hausgötter nachzuweisen sind.²¹⁷ Während bei den meisten ‚Haus-Dianae‘ jedoch spät-klassisch-hellenistische Artemisdarstellungen als Vorbilder fungierten,²¹⁸ zeigt unser Bildwerk wie die meisten ‚Haus-Apollines‘ eine Mischung von archaischem, früh- und spät-klassischem Stil.

Das Sarapisköpfchen S 20 vertritt den in Ephesos weit verbreiteten Bereich der ägyptischen Gottheiten.²¹⁹

Bei der Genrefigur des Fischers S 1, die wahrscheinlich ebenso wie die Artemis am Rand des Bodenwasserbeckens aufgestellt war, dürfte die dekorative Wirkung im Vordergrund gestanden haben.²²⁰ Die Skulptur des Fischers gehörte wie die Tierfiguren zu jener Gruppe von Bildwer-

²⁰⁶ Zu Villen s. Neudecker, Skulpturenausstattung, 121 f.; zu Meisterwerken aus den Häusern von Delos s. Kreeb, Untersuchungen, 72–80; in den Häusern Pompejis haben sich kaum Kopien von *opera nobilia* gefunden, s. Döhl – Zanker, scultura, 205. Nach Koppel habe es sich bei den Skulpturenfunden aus den Villen auf der iberischen Halbinsel nur in den wenigsten Fällen um getreue Kopien gehandelt, eher um Varianten, vor allem nach hellenistischen Modellen, s. Koppel, Skulpturenausstattung, 197.

²⁰⁷ Zu Villen s. Neudecker, Skulpturenausstattung, 64 f. 121–129; Vorster, Fianello Sabino, 57 (Themen der Palästra und Demosthenesporträt); Zanker, Pompeji, 178; nach Döhl – Zanker, scultura, 205 kommen diese Themen auch in den Häusern Pompejis eher selten vor; zu Philosophenporträts aus Pompeji, s. Dwyer 1982 (Anm. 192) 128; bisher wurden auch in den Villen von Tarraco keine Philosophen- und Dichterbildnisse gefunden, s. E. M. Koppel, Die römischen Skulpturen von Tarraco, MF 15 (1985) 77.

²⁰⁸ Vgl. Zimmermann, Kap. V.2.4, der feststellt, daß Philosophen- und Musenbilder ganz allgemein die Neigung belegen, Bildung und Schöngestigkeit zum Ausdruck zu bringen.

²⁰⁹ Rathmayr, Kap. XIII.3.1.1.

²¹⁰ Rathmayr, Kap. XIII.3.1.3.

²¹¹ Jashemski, Gardens, 125; vgl. P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland II, AM 102, 1987, 399, die den religiösen Charakter von Aphroditefiguren hervorhebt.

²¹² Brinke, Aphrodite, 191.

²¹³ Rathmayr, Kap. XIII.3.1.2.

²¹⁴ Fullerton, Archaistic Style, 196 f. folgert, daß für viele archaische Skulpturen eine Aufstellung im privaten Bereich anzunehmen sei, da sie meist nur eine geringe Größe besitzen, die bei den römischen kaum über 1 m hinausgeht; vgl. folgende Bildwerke aus pompejanischen Häusern: archaische Artemis aus VII 6,3, Neapel, Mus. Naz. 6008, s. Abb. 40 bei Wohlmayr, Studien; archaischer Apollon aus der Casa del Menandro (I 10,4), Neapel, Mus. Naz. 146103; archaischer Apollon aus der Domus dei Calvi (I 6,8), Neapel, Mus. Naz. ohne InvNr; Apollon ‚Citarista‘ aus der Casa del Citarista

(I 4,5), Neapel, Mus. Naz. 5630, s. Nr. 26. 32. 35 mit Abb. im LIMC II (1984) s. v. Apollon/Apollo (E. Simon); archaische Athena Promachos aus der Villa dei Papiri in Herculaneum, Neapel, Mus. Naz. 6007, s. Nr. 185 mit Abb. in: E. Pozzi (Hrsg.), Le Collezioni del Museo di Napoli (1989); das Frgt. einer archaischen weiblichen Figur aus der Villa von Oplontis, s. St. De Caro, The Sculptures of the Villa of Poppaea at Oplontis, in: E. B. MacDougall (Hrsg.), Ancient Roman Villa Gardens (1987) 116 Nr. 23 Abb. 27.

²¹⁵ Vgl. aus dem H2 ein archaisches Hekateion aus dem Peristylhof der WE 7, EM, InvNr 132/59/80, s. Aurenhammer, Sculptures, 259 Abb. 6, und das Frgt. einer nach l. schreitenden archaischen Figur aus der WE 7, GHD, ohne InvNr; aus dem H1 einen spät-hellenistisch/frühkaiserzeitlichen Kopf einer Göttin mit Polos aus der WE 3, EM, InvNr 1903, s. Aurenhammer, Hanghaus 1 Funde, 185 Kat. S 105 Taf. 115.

²¹⁶ Fullerton, Archaistic Style, 198 gibt Artemis/Diana, Apollo, Athena/Minerva, Tyche/Fortuna, Spes, Hermes/Merkur und Dionysos/Bacchus an.

²¹⁷ Zu den ‚Haus-Dianae‘ s. Simon, Artemis/Diana, 797; zu den ‚Haus-Apollines‘ ebd. Nr. 3; LIMC II (1984) 370–372. 436 Nr. 22. 25–35 s. v. Apollon/Apollo (E. Simon); Ovid erwähnt met. 15, 865 unter den Penaten des Augustus einen Apollon, den er *Phoebus domesticus* nennt.

²¹⁸ Vgl. Artemis S 5.

²¹⁹ Die Verehrung von ägyptischen Gottheiten im H2 ist belegt: So sind die in der WE 2 gefundenen Bronzestatuetten eines Sarapis, einer Isis Panthea und einer Athena in Zusammenhang mit dem Hauskult zu sehen, s. Aurenhammer, Sculptures, 263. 270; vgl. auch die im H2 in WE 4 gefundenen tönernen Thymiaterien/Ständerlampen des 3. Jh. n. Chr., deren Ständer eine Büste des Sarapis vorgeblendet war, s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.1.

²²⁰ Rathmayr, Kap. XIII.3.2.2; zur Aussage von Fischerfiguren und Landleuten s. Neudecker, Skulpturenausstattung, 55. 57: Neben dem Kunstgenuß konnte auch die ‚Konnotation‘ Motiv vorliegen.

ken, die im Alltag real anzutreffen waren. Wie Richard Neudecker²²¹ feststellte, erweckten diese Figuren ein bukolisch-mythologisches Ambiente; sie dienten nicht der Umsetzung realer Zustände, sondern evozierten Glücksvorstellungen.

Die kleinformatischen Büsten, die sicher Privatporträts trugen, dienten wohl der Selbstdarstellung der Bewohner und hatten demnach repräsentative Funktion²²².

XIII.2.4 Größe

Die Skulpturenfunde aus der WE 4 sind in vier Größenklassen einzuteilen:

- Statuetten, die eine Höhe bis 40 cm erreichen²²³,
- ununterlebensgroße Figuren mit einer Höhe zwischen 40 und 150 cm,
- lebensgroße Figuren,
- überlebensgroße Figuren.

Unter den achtzehn Skulpturen aus der WE 4, deren Größe ermittelt werden konnte, sind acht in Statuettenformat, vier sind unterlebensgroß, eine ist lebens- und eine überlebensgroß. Die vier Reliefs besitzen die für diese Gattung im privaten Wohnbereich übliche Größe. Wie im H1 und in den anderen WE im H2 von Ephesos überwiegt das Statuettenformat,²²⁴ ein Merkmal, das auch für die Skulpturenausstattungen der Häuser von Delos und Pompeji charakteristisch ist.²²⁵ Die Wahl der Größe war sicher primär von der Größe des Hauses abhängig,²²⁶ aber auch andere Gesichtspunkte spielten eine Rolle.²²⁷ So konnte die Größe durch den Inhalt der Darstellung bedingt sein: Hausgottheiten hatten meist ein kleines Format, da dieses »die unmittelbare Gegenwart der Schutzgottheit bekunde, was sich im Hantieren mit dem Bild und in der beliebigen Ortsveränderung, d. h. im Bestreben nach ständig aktualisierter Nähe von Schutzgeber und Beschützer manifestiere«²²⁸. Eine geringe Größe ist häufig auch bei Bildnissen, die als Inbegriff der eigenen persönlichen Lebenseinstellung angesehen wurden, anzutreffen.²²⁹

XIII.2.5 Material

Der Großteil der Skulpturen ist aus weißem Marmor, nur drei Fragmente haben eine andere Farbe/Material²³⁰. Diese sind aus Speckstein (S 12), schwarz-grauem Marmor (S 20) und Onyx/Kalksinter (S 7) gefertigt. Das gewählte Material, damit die Farbe dieser Skulpturen, ist abhängig von ihrem Darstellungsinhalt bzw. wie bei der Büste auf Modeerscheinungen zurückzuführen²³¹: Das Sarapisköpfchen S 20 aus schwarz-grauem Marmor ist typisch für die Darstellung ägyptischer Gottheiten und sollte an das Urbild des Gottes erinnern.²³² Die Verwendung von Onyx/Kalksinter für Porträtbüsten wie S 7 ist vor allem im späten 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. beliebt.²³³ Dieser Stein stellte die Gewandteile von in weißem Marmor ausgeführten Porträts dar. Neben diesen ‚bunten‘ Marmorarten wurde für die Skulpturen vorwiegend einheimischer Marmor mit hellgrauer und weißer Farbe gewählt. Da in unmittelbarer Nähe Steinbrüche anstanden,²³⁴ scheint es naheliegend, daß der Großteil der Marmorfiguren in lokalen Werkstätten hergestellt wurde.²³⁵ Über naturwissenschaftliche Untersuchungen sind konkretere Aussagen möglich. In Ephesos wurde ein Projekt zur Marmoruntersuchung gestartet, das genauere Ergebnisse verspricht²³⁶: Von den Skulpturen aus der WE 4 wurden das hellenistische Totenmahlrelief S 3 und das Nymphenrelief S 13 beprobt: Während ersteres das Isotopenspektrum von Paros aufweist, stimmt das Nymphenrelief mit dem Probengebiet eines lokalen Steinbruchs überein.²³⁷

XIII.2.6 Datierung

Von insgesamt dreiundzwanzig Skulpturen aus der WE 4 sind zehn nicht zu datieren. Von den verbleibenden dreizehn stammen fünf aus dem Hellenismus und acht aus der Kaiserzeit; von letzteren sechs aus dem 2. Jh. n. Chr. und eines aus der Wende 2./3. Jh. n. Chr.

²²¹ Neudecker, Skulpturenausstattung, 54f.

²²² Zu kleinformatischen Privatporträts s. K. Dahmen, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (2001) 141f., der feststellt, daß es sich bei den kleinformatigen Porträts mehrheitlich um Büstenbildnisse handelte, die neben einer repräsentativen auch religiös-kultische Funktion im Hausheiligtum haben konnten.

²²³ Filges, Marmorstatuetten, 378 mit Anm. 1 bezeichnet Figuren bis 50 cm als Statuetten.

²²⁴ Für das H1 s. Aurenhammer, Hanghaus 1 Funde; für die WE 1 und WE 6 s. Rathmayr, Chronologie, 137 (WE 1); Rathmayr, Skulpturenausstattung, 34f. (WE 6); für die WE 2 s. Christof, Chronologie, 137–140.

²²⁵ Kreeb, Untersuchungen, 58f.; Wohlmayr, Studien, 63; kleinformatige Skulpturen überwiegen auch in der Villa von Fianello Sabino, s. Vorster, Fianello Sabino, 18f. und in den römischen Villen auf der iberischen Halbinsel, s. Koppel, Skulpturenausstattung, 193–203.

²²⁶ So auch Vorster, Fianello Sabino, 13.

²²⁷ Neudecker, Skulpturenausstattung, 118; Bartmann, Sculptural Collecting, 76.

²²⁸ K. Stähler, Zur Bedeutung des Formats, Eikon, Beiträge zur antiken Bildersprache 3 (1996) 93f.

²²⁹ Neudecker, Skulpturenausstattung, 118; Stähler a. O. 91f. nennt als Beispiele zwei bronzene Philosophenbildnisse aus der Villa dei Papiri sowie die Kaiserstatuetten, die im Lararium Ovids in Tomis standen.

²³⁰ Zu den verschiedenen Marmorarten und ihrer Verwendung s. Mielsch, Buntmarmor; Borghini, Marmi antichi; Der Neue Pauly 7 (1999) 928–938 s. v. Marmor (R. M. Schneider); Gregarek, Buntmarmor.

²³¹ Vgl. Mielsch, Buntmarmor, 23; R. M. Schneider, Bunte Barbaren (1986) 153–160; Gregarek, Buntmarmor, 138.

²³² Mielsch, Buntmarmor, 24; Gregarek, Buntmarmor, 143: überwiegende Anzahl der Sarapidarstellungen aus dunklem Material; ab hadrianischer Zeit wird nicht mehr der

ägyptische Basalt verwendet, sondern dunkler griechischer und römischer Marmor, der billiger und leichter zu bearbeiten war.

²³³ Zur Verwendung von Onyx/Kalksinter bei Porträtbüsten s. Mielsch, Buntmarmor, 26; vgl. weitere aus einem anderen Material gefertigte Büsten aus dem H1 und H2 in Ephesos: für das H1 fünf Büstenfragmente aus Onyx, EM, Fn 60/4 K,L,M; EM, Fn 60/4 N,O; H62/8, s. Aurenhammer, Hanghaus 1 Funde, Kat. S 32A; für das H2 eine weibliche Büste aus rötlich-braunem Speckstein, EM, InvNr 36/56/73, eine weibliche Büste aus Onyx, EM, InvNr 113/60/78, Frgte. einer Franspaludamentumbüste aus Onyx, GHD, Fn P 2/80, eine männliche Gewandbüste aus Onyx, EM, Fn P 24/82 aus der WE 6, s. Rathmayr, Skulpturenausstattung, H2/8/S 4, H2/31a/S 2, H2/36/S 5, H2/36a/S 3; aus der WE 2 das Büstchen eines Knaben aus Pavonazetto, EM, InvNr 2177, s. Christof, Chronologie, 140 Taf. 83, 3.

²³⁴ Koller, Kap. II.1.1.

²³⁵ Zu ephesischen Bildhauerwerkstätten s. A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit (1976) 52–60; Atalay, Gewandstatuen; Aurenhammer, Skulpturen, 19; G. Koch, Sarkophag der römischen Kaiserzeit (1993) 165f.; ders., Kaiserzeitliche Sarkophag in Ephesos, in: Friesinger – Krinzinger, 100 Jahre Ephesos, 555–563; C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen 1 (1999) 41–45 hält die Arbeit von lokalen Werkstätten in Ephesos für unzweifelhaft und sieht in stilistischer Hinsicht die engsten Parallelen zu den Musen aus dem Musensaal von Milet bei Werken aus Ephesos.

²³⁶ K. Koller, Untersuchung von weißen, nicht-dolomitischen Marmoren aus den Steinbrüchen im Großraum Ephesos, in: F. Krinzinger und Mitarbeiter, Jahresbericht 1998, ÖJh 68, 1999 Beibl. Grabungen 40; F. Krinzinger, Jahresbericht 1999 des Österreichischen Archäologischen Instituts, ÖJh 69, 2000, 381f.

²³⁷ Koller, Kap. II.1.1.

XIII.3 Die Ausstattung der einzelnen Räume

XIII.3 Die Ausstattung der einzelnen Räume

XIII.3.1 Skulpturenfunde *in situ*

XIII.3.1.1 Raum 5

Vetters nennt als Aufstellungsort der drei Totenmahlreliefs mit den Fundnummern H62/15, H62/17 und H27/62 Raum 5.²³⁸ Da ein Relief aufgrund der Grabungsdokumentation jedoch nicht Raum 5 zuzuordnen ist, sollen hier die relevanten Tagebuchaufzeichnungen angeführt werden: Nach den maschinschriftlichen Notizen wurde am 25.10. 1962 im Anschluß an die Grabungen in Raum 4 »ein weiteres Marmorrelief mit Totenmahlszene und vollkommen erhaltener Nische (H62/17)« entdeckt. Im handschriftlichen Tagebuch wird für den gleichen Tag, 25.10. 1962, der Fund von zwei Totenmahlreliefs festgehalten: »Hier in 0,7 m gegen Norden vortretender Sockel mit Ecke trägt 0,45 m gegen Westen versetzt 2 Nischen 0,61 m × 0,50 m × 0,25 m, an deren Rückwand ein Marmorrelief mit Totenmahlszene versetzt ist (H62/15 und H62/17).« Im handschriftlichen Tagebuch folgt dann für den 3.11. 1962: »Raum 4 gegen Westen freigelegt. Nische mit Totenmahlrelief entdeckt.« Die nähere Fundortangabe gibt das maschinschriftliche Tagebuch am 4.11. 1962: »Im Raum 4 findet sich in einer 0,3–0,5 m hohen Brandschicht über dem Boden, 1,2 m unter OK Zwischenmauer ein weiteres Totenmahlrelief aus Marmor, Ehepaar und 10 Kinder.«

Aus den Aufzeichnungen läßt sich folgende Zuordnung der Reliefs erschließen: Im Raum 5 befindet sich eine sekundär in die Südmauer geschlagene Nische, die mit den Maßen des Reliefs S 3 übereinstimmt. Da die Reliefs S 3 und S 4 im selben Raum gefunden wurden, kann auch das Relief S 4 Raum 5 zugeordnet werden. Das erst später entdeckte Relief ‚Ehepaar und Adoranten‘ S 2 muß hingegen aufgrund der genauen Fundortangabe aus Raum 4 stammen.

Im Raum 5 wurden neben den Reliefs ein Thymiaterienständer, eine Lampe²³⁹, eine Wandmalerei mit der Darstellung einer Büste²⁴⁰ unter dem Relief S 3 und auf der Nordwand eine Wandmalerei mit der Darstellung einer Schlange²⁴¹ gefunden.

Die Funktion von Raum 5 als Ort der häuslichen Kulturausübung²⁴² dürfte in Zusammenhang mit Bauphase III stehen, da ab diesem Zeitpunkt nicht mehr dieser Raum, sondern Raum 4 als Vestibül diente.²⁴³ Ob die Reliefs schon zur Erstaussattung gehörten und zuvor an einem anderen Ort in der WE angebracht waren oder erst zur Ausstattung dieses Raumes erworben wurden, muß offen bleiben.²⁴⁴ Fest steht jedenfalls, daß Raum 5 ab Bauphase III bis zur Aufgabe der WE im 3. Viertel des 3. Jh. n. Chr. die Funktion eines Hausheiligtums erfüllte²⁴⁵.

Bezüglich der Nutzung des Raumes geht Vetters von der Schlangentalerei an der Nordwand aus und kommt zu dem Ergebnis, daß die Schlange den alexandrinischen Agathos Daimon darstelle, der als segenspendende Macht zu interpretieren sei.²⁴⁶ Meines Erachtens darf jedoch nicht außer acht gelassen werden, daß Schlangen auch auf den Reliefs erscheinen und auf diesen der Gelagerte die herausragende Rolle einnimmt. Dieser wurde als Heros bzw. eine göttliche Macht verehrt, auf dem Relief S 3 zusammen mit einer weiblichen Gottheit. Er ist als die schützende, helfende Macht für die Bewohner zu deuten, der, wie es Thönges-Stringaris für die Votivreliefs annimmt,²⁴⁷ Opfer dargebracht wurden. Außer dem Heros hatten natürlich auch die Darstellungen der Schlangen die Aufgabe, den Ort zu schützen²⁴⁸. Auf die Durchführung von Opfern in diesem Raum weist der hier gefundene Thymiaterienständer.²⁴⁹ Darüber hinaus ist, wie generell üblich, mit dem Gebrauch von tragbaren Altären zu rechnen.²⁵⁰

Zu dem Relief S 2, das wie oben ausgeführt im Vestibül 4 angebracht war, ist folgendes festzuhalten: Dieser Raum war in Bauphase I und II über den Eingangsraum 5 zu betreten, bis sich in Bauphase III die Eingangssituation änderte²⁵¹: Nun bildete nicht mehr Raum 5, sondern Raum 4 das Vestibül. Das Totenmahlrelief könnte in der Nordwand versetzt gewesen sein, da in der Mauer der Rest einer Marmorplatte erhalten ist, die den Boden einer Nische bildete.²⁵² Da der Heros auf diesen Reliefs ebenso wie die Schlange für die Bewohner als segenspendend bzw. Übel abwehrend zu interpretieren ist, stellt, wie für andere apotropäische Themen²⁵³, der Eingang einen adäquaten Aufstellungsort dar.

XIII.3.1.2 Raum 7 (Sokrateszimmer)

In diesem Raum wurde vor der Nische der Westwand die Artemisfigur S 5 (Taf. 139) gefunden, deren Plinthe noch *in situ* in der Nische stand. Die Nische, die oben einen aus Ziegeln gemauerten Bogen aufweist und mit Streublumenmalerei ausgemalt war, wurde in Bauphase III in der nachträglich eingezogenen Westmauer eingebaut.²⁵⁴ In Bauphase IV wurde ihr unterer Teil abgemauert und die Artemisfigur hier plaziert. Diese Adaptierung stellte nur einen Teil der Umbauten dar, da Raum 7 in Bauphase IV gänzlich neu gestaltet wurde²⁵⁵: Die Wände bekamen

²³⁸ Vetters, Schlangengott, 967–979 Textabb. 3.

²³⁹ TB 3.11. 1962.

²⁴⁰ Vetters, Schlangengott, 971.

²⁴¹ Eichler, Ephesos 1962, 55; Strocka, Wandmalerei, 92f.; Vetters, Schlangengott, 972 Textabb. 4 Taf. CCXXVI 5; Thür, Kap. III.2.4; Zimmermann, Kap. V.2.3.

²⁴² Siehe auch Quatember, Kap. XX.3.1.

²⁴³ Thür, Kap. III.2.4 und IV.4.1.

²⁴⁴ Vielleicht hat eine Nische in der O-Wand des Raumes 19 im östlichen Umgang des Peristylhofes, die sich hier bis Bauphase II befand, zur Anbringung eines der Reliefs gedient; zu dieser Nische s. Thür, Kap. III.2.8; Quatember, Kap. XX.3.1.

²⁴⁵ Die Schlangentalerei an der N-Wand war zum Zeitpunkt der Zerstörung der WE zwar übertüncht, die beiden Reliefs und die anderen Funde bildeten aber weiterhin einen Teil der Gesamtausstattung dieses Raumes; zur Schlangentalerei s. Zimmermann, Kap. V.2.4.

²⁴⁶ Vetters, Schlangengott, 979: »Zur Illustration oder als weitere Kultdarstellung der segenspendenden Schlangen, sei es als Zeus Ktesios oder Μειλχιος, wurden die schon lange nicht mehr üblichen, hellenistischen Totenmahlreliefs angebracht, die uns den Verstorbenen als Heros zeigen, als ein höheres, besseres Wesen; vgl. auch den Fund ei-

ner Bronzeschlange in der WE 7 des H2, s. ders., Ein weiterer Schlangengott in Ephesos, in: B. Otto – F. Ehrh (Hrsg.), Echo. FS J. B. Trentini (1990) 315–320 deutet die Schlange als Glykon; L. Robert, Dans une maison d’Ephèse un serpent et un chiffre, CRAI, 1982, 126–130, als Schutz der Hausbewohner.

²⁴⁷ Thönges-Stringaris, Totenmahl, 63.

²⁴⁸ Zu Schlangen im Hauskult s. Fröhlich, Lararienbilder, 167f.; zur Schlange im Kult s. RE II (1923) 508–513 s. v. Schlange (L. M. Hartmann).

²⁴⁹ Quatember, Kap. XX.3.1; zu den Thymiaterien aus der WE 4 s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.3.2 (Raum 14) und XIV.2.8.4.1 (Raum 19).

²⁵⁰ D. G. Orr, Roman Domestic Religion. The Evidence of the Household Shrines, ANRW II 16, 2 (1978) 1577; vgl. die vielen Hausaltäre aus den hellenistisch-römischen Privathäusern von Thera: Gaertringen (Anm. 199) 173f. mit Abb.

²⁵¹ Thür, Kap. IV.4.1.

²⁵² Thür, Kap. III.2.3.

²⁵³ Vgl. Hekateia und Hermen, für die ebenfalls Eingänge und Höfe beliebte Aufstellungs-orte darstellten.

²⁵⁴ Thür, Kap. III.2.10; Zimmermann, Kap. V.2.4.

²⁵⁵ Thür, Kap. IV.5.1.

eine Wandmalereiausstattung mit einer weißgrundigen Felder-Lisenen-Malerei mit Musendarstellungen²⁵⁶. Der westliche Teil der Südmauer wurde abgetragen, wodurch die Artemis auch vom Pfeilerhof zu sehen war. Jedoch wurde dieser Mauerteil in Bauphase IV' zugemauert, weshalb nun als einzige natürliche Lichtquelle für die Gesamtausstattung des Raumes – also auch für die Artemisfigur – die zudem im hintersten Teil aufgestellt war, die Tür vom Raum 19 verblieb.²⁵⁷

Mehrere Merkmale weisen darauf hin, daß diese Statue zuvor an anderen Orten aufgestellt war: Die stark korrodierte Oberfläche spricht für eine Aufstellung im Freien.²⁵⁸ Zudem steht fest, daß sie aufgrund einer von ihrer Rückseite zu ihrer rechten Hand heraufgeführten, nachträglichen Einarbeitung für ein Wasserrohr einmal die Funktion einer Brunnenfigur erfüllte.²⁵⁹ Für eine noch frühere Verwendung in einer Reihe von Statuen sprechen die Versatzmarken auf der Basis, in welche die Plinthe eingelassen war, falls sie nicht von einer früheren Verwendung des Blockes stammen.²⁶⁰ Auf alle Fälle stellte die Nische im Raum 7 nur den letzten Aufstellungsort dieser Figur dar. Aus stilistischen Gründen könnte die flachere Ausarbeitung der Rückseite darauf hindeuten, daß sie auch ursprünglich in einer Nische oder vor einer Mauer stand. Eine mögliche Ursache für die Schaffung des neuen Aufstellungsortes in der Nische dürften bauliche Veränderungen in den Bauphasen III und IV gewesen sein. So ist nachgewiesen, daß im Hof 21 in den Bauphasen II und III ein biapsidiales Bodenwasserbecken mit Wasserauslässen an beiden Schmalseiten existierte.²⁶¹ Als Brunnenfigur könnte die Artemis am Rand des Beckens plaziert gewesen sein.²⁶² Dies wird auch insofern bestätigt, als das Bodenwasserbecken in Bauphase IV aufgegeben wurde und gerade zu diesem Zeitpunkt die Umgestaltung der Nische erfolgte.

Interessant wäre auch der genaue Aufstellungsort der Artemis am Wasserbecken, da sie sicher als Blickfang diente.²⁶³ In Bauphase II lag das Bodenwasserbecken im Zentrum des Peristylhofes, die Wände der Umgänge waren mit einer Musenmalerei in der Unter- und mythologischen Bildern in der Oberzone geschmückt.²⁶⁴ Eine Plazierung am westlichen Abschluß des Beckens wäre naheliegend, da die Skulptur in diesem Fall vom Vestibül 5 zu sehen gewesen, das von der Rückseite hochgeführte Wasserrohr jedoch nicht sofort aufgefallen wäre. In Bauphase III wurde der Peristylhof in einen Pfeilerhof umgebaut, die Wände mit Gartenmalerei geschmückt und am Wasserbecken neben der Artemis wahrscheinlich die Skulptur eines angelnden Fischers S 1 plaziert. Dieses neu geschaffene Ambiente mit Wasserbecken, Ausstattung der Wände mit Garten- bzw. Landschaftsmalerei und eventuell die Kombination von Artemis und Fischer schufen das Bild einer Natur/Gartenlandschaft bzw. das eines ‚Heiligen Hains‘²⁶⁵. Diese ein ‚Naturgefühl‘ evozierende Ausstattung des Erdgeschoßes übte seine Wirkung sicherlich auch im Obergeschoß aus, von dessen Umgängen aus dieses Ensemble zu sehen war.

XIII.3.1.3 Raum 19

In Bauphase I und II handelte es sich bei Raum 19 um den Westumgang des Peristylhofes 21. Der Tiefbrunnen, dessen östliche Einfassungsplatte das Nymphenrelief S 13 (Taf. 141.2) trägt,²⁶⁶ lag an der Ostseite, wobei Abriebspuren am Relief eine Nutzung des Brunnens vom östlich gelegenen Raum 4 belegen.²⁶⁷ Als in Bauphase III der Peristylhof in einen Pfeilerhof umgestaltet und über der östlichen Einfassungsplatte eine Ziegelmauer hochgezogen wurde, war der Brunnen nur mehr vom Raum 19 aus zu benutzen.²⁶⁸

Da die Einfassungsplatten speziell für den Brunnen angefertigt wurden und das Relief der östlichen Platte in späthellenistische Zeit datiert, muß der Brunnen schon im Hellenismus bestanden haben.²⁶⁹ Er wurde bei Errichtung der WE 4 in der frühen Kaiserzeit in die Raumplanung miteinbezogen und in der WE weiterverwendet.

Die Darstellung von Nymphen auf dem Relief ist durch den Anbringungsort am Brunnen zu erklären, da Nymphen als Personifikationen des Wassers galten und ihren Kult an Brunnen haben konnten.²⁷⁰ Aufgrund ihrer Heilkraft und der wichtigen Rolle, die sie bei Geburten spielten, waren sie für die Hausgemeinschaft von großer Bedeutung. Ihre enge Beziehung zum Wasser und die Tatsache, daß sie nur bei der Benutzung des Brunnens zu sehen waren, macht eine religiös-kultische Funktion des Reliefs wahrscheinlich.

XIII.3.2 Mögliche Aufstellungsorte ohne Funde *in situ*

XIII.3.2.1 Raum 14b

Der Raum 14b war in Bauphase I und II Teil des südlichen Umganges des Peristylhofes 21. Erst in Bauphase III entstanden die Räume 14a–d.²⁷¹ In der mit Streublumenmalerei geschmückten Nische im oberen Bereich der Westmauer, direkt neben der Türöffnung zum Raum 14c, könnte eine Statuette gestanden haben.²⁷² Die zwei Skulpturen, die in diesem Raum gefunden wurden, können hier jedoch nicht aufgestellt

²⁵⁶ Zimmermann, Kap. V.2.4.

²⁵⁷ Thür, Kap. III.2.10 und IV.6.

²⁵⁸ Fleischer, Artemisstatuette, 188; Eichler, Ephesos 1963, 43f.

²⁵⁹ Fleischer, Skulpturen, 443f.; zur technischen Zurichtung von Brunnenfiguren s. B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (1969) 54f.; Farrar, Gardens, 94.

²⁶⁰ Fleischer, Artemisstatuette, 188; Eichler, Ephesos 1963, 43f.

²⁶¹ Thür, Kap. III.2.9, IV.3.1 und IV.4.1; Michalczuk, Kap. X.1.

²⁶² Auch die Korrosion an der Oberfläche der Figur könnte von dieser Aufstellung im Hof herrühren.

²⁶³ Zur Aufstellung von Brunnenfiguren s. Farrar, Gardens, 94.

²⁶⁴ Zimmermann, Kap. V.2.2, der zudem anführt, daß auf dem nördlichen Mittelpfeiler eine Skulptur – wahrscheinlich eine Herme – vor blauem Hintergrund gemalt war.

²⁶⁵ Zu Diana als Gartenfigur s. Farrar, Gardens, 114f.; vgl. einige Häuser Pompejis, wo Artemis- oder Venusfiguren in Adikulen aufgestellt, den Eindruck von ‚Heiligen Hainen‘ erwecken sollten, s. Döhl – Zanker, scultura, 205; Zanker, Pompeji, 158; W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii 2 (1993) 23f. mit Abb. 19. 21; zum Fischer s. Rathmayr, Kap. XIII.3.2.2.

²⁶⁶ Vettters, Baugeschichte 1, 25 deutete das Relief als Spolie; Stročka, Wandmalerei, 91 stellte hingegen zu Recht fest, daß »die Brunnenwand aus einem Block gearbeitet und das Relief ihm genau aufgepaßt ist«.

²⁶⁷ Thür, Kap. III.2.8; Michalczuk, Kap. X.1.

²⁶⁸ Wahrscheinlich wurde der Brunnen nicht bis zur Aufgabe der WE 4 im 3. Viertel des 3. Jh. n. Chr. benutzt, sondern nur bis in die 1. Hälfte des 3. Jh. n. Chr., s. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.2; Thür, Kap. III.2.8.

²⁶⁹ Zur hellenistischen Bebauung auf dem Areal der WE 4 s. Thür, Kap. IV.1.

²⁷⁰ Zur Natur der Nymphen s. Nilsson, griechische Religion, 232f.; Roscher, ML III 1 (1965) 504–567 s. v. Nymphai (L. Bloch); RE XVII 2 (1937) 1527–1599 s. v. Nymphai (H. Herter – F. Heichelheim); Kleiner Pauly 4 (1979) 207–215 s. v. Nymphai (H. Herter); auch die rundplastischen Figuren von Nymphen haben vor allem als Brunnenfiguren gedient, s. Neudecker, Skulpturenausstattung, 48.

²⁷¹ Thür, Kap. III.2.12 und IV.4.1.

²⁷² Zur Malerei der Nischenwände s. Zimmermann, Kap. V.2.3.

XIII.4 Die Skulpturenfunde im Gesamtkontext

gewesen sein: Die Statuette, zu der das Aphroditeköpfchen S 9 (Taf. 141.1) gehörte, wäre zu groß für die Nische gewesen, das Skulpturenfragment S 10 (Taf. 140.1) müßte in der Nische verbaut gewesen sein und Spuren hinterlassen haben. Wie Ursula Quatember in diesem Band ausführt, könnte die Nische in Zusammenhang mit der häuslichen Kultausübung stehen.²⁷³

XIII.3.2.2 Hof 21

Im Hof 21 befand sich in Bauphase II und III ein Bodenwasserbecken.²⁷⁴ Zwei Figuren kommen für die Aufstellung an diesem in Frage: Die Artemis S 5 (Taf. 139) dürfte, da sie die Zurichtung für ein Wasserrohr aufweist, vor ihrer Plazierung in der Nische des Raumes 7, ab der Installation des Beckens in Bauphase II hier gestanden haben.²⁷⁵ Die Figur eines Fischers S 1 (Taf. 137) könnte ebenfalls zur Ausstattung am Becken gehört haben, zumal das Thema vor allem eine Aufstellung am Wasser nahelegt.²⁷⁶ Die zeitliche Stellung des Torsos in der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. würde für eine Plazierung am Becken in Bauphase III sprechen. Ein weiterer Hinweis besteht auch darin, daß nach Aufgabe des Beckens in Bauphase IV für die Artemis als neuer Aufstellungsort die Nische im Raum 7 geschaffen, der Fischer hingegen als Füllmaterial verwendet wurde.²⁷⁷ Die Anordnung der Skulpturen könnte so ausgesehen haben, daß die Artemis – wie oben ausgeführt – am westlichen Abschluß des Beckens stand, die Figur des Fischers mit der Angel in der rechten Hand und dem Korb in der linken ebenfalls am Beckenrand.

XIII.3.2.3 Küche SR 9d

SR 9d befindet sich im südwestlichen Teil des ersten Obergeschoßes.²⁷⁸ Aufgrund eines Herdes hatte dieser Raum ab Bauphase IV die Funktion einer Küche.²⁷⁹ Über dem Herd, der an die West-, Süd- und Nordmauer angesetzt war, befanden sich in der Westmauer zwei Wandnischen, die mit Streublumenmalerei versehen waren.²⁸⁰ In einer dieser Nischen könnte das Sarapisköpfchen S 20 (Taf. 144.2) aufgestellt gewesen sein, das aufgrund seiner Fundortangabe dem Küchenraum SR 9d zugeordnet werden muß.²⁸¹ Dies ist insofern von Bedeutung, als dem Bereich des Herdes eine Ständerlampe mit Thymiaterion entstammt und auch für ein kleines Marmoraltärchen die Aufstellung in einer der Nischen in Frage kommt.²⁸² Wenn auch mit Vorbehalt würde ein derartiges Ensemble die einzige religiös-kultische Evidenz in einem Küchenraum des H2 darstellen.

XIII.4 Die Skulpturenfunde im Gesamtkontext

XIII.4.1 Art und Dauer der Aufstellung

Da viele Figuren im Schutt gefunden wurden und gerade in Ephesos mit Wieder- und Weiterverwendung von Skulpturen zu rechnen ist,²⁸³ ist die Art und die Dauer ihrer Aufstellung nur schwer zu beantworten.²⁸⁴ Der Großteil der Skulpturen weist zudem Statuettenformat auf, war also leicht zu transportieren, weshalb auch der Nachweis von Ausstattungskontexten problematisch ist.²⁸⁵ Aus den in den Tagebüchern und Fundjournalen vermerkten Fundorten und den *in situ*-Funden geht aber klar hervor, daß Skulpturen im Erd- und Obergeschoß aufgestellt waren.²⁸⁶ Definitive Aussagen zu Anbringungsorten sind jedoch nur bei jenen Skulpturen möglich, die *in situ* bzw. in unmittelbarer Nähe ihres einstigen Aufstellungsortes gefunden wurden. Für die WE 4 ist für das Nymphenrelief S 13 Raum 19, die zwei Totenmahlreliefs S 3 und S 4 Raum 5 und die Figur der jagenden Artemis S 5 Raum 7 als ihr letzter Aufstellungsort bekannt. Alle diese Skulpturen stammen aus dem Erdgeschoß und datieren in den späten Hellenismus.²⁸⁷ Das Nymphenrelief gehörte sicher zur Erstaussattung, die Artemis wurde wahrscheinlich in Bauphase II aufgestellt und die zwei Totenmahlreliefs aus Raum 5 wurden wohl in Bauphase III in Zusammenhang mit der Gesamtaussattung des Raumes angebracht.

Um mögliche Aufstellungsorte zu ermitteln, können auch allgemeine Prinzipien herangezogen werden, nach denen Skulpturen in antiken Häusern präsentiert wurden: Bildwerke konnten beispielsweise auf Möbeln wie dem *cartibulum*, in Schränken, auf Gesimsen, vor Säulen, auf Mauern und in Nischen stehen.²⁸⁸ Allein das Vorhandensein von letzteren kann als ein Hinweis für Skulpturenausstattungen gewertet werden.²⁸⁹ Auch weisen einige Merkmale wie beispielsweise die Vernachlässigung der Rückseite, ‚Einseitigkeit‘ sowie die Ausführung des Basisprofils nur an der Vorderseite auf eine Plazierung in Nischen hin.²⁹⁰ Diese Art der Aufstellung wurde »als Mittlerin zwischen Plastik und Flächenbild«²⁹¹ im Laufe der Kaiserzeit immer beliebter.²⁹² Häufig waren hier Götterbilder und Büsten plazierte.²⁹³ Nischen befanden sich wegen ihrer prunkvollen Wirkung vor allem im Eingangsbereich und in den repräsentativen Räumen, hier wiederum meist im Zentrum einer Wand.²⁹⁴ Die WE 4 besaß in der letzten Benützungsphase im Erdgeschoß drei Nischen²⁹⁵: Jene in der Westwand des repräsentativen Raumes 7, in der die leicht unterlebensgroße Artemisfigur S 5 (Taf. 139) aufgestellt war, liegt im Zentrum der Wand und bildete für Eintretende

²⁷³ Quatember, Kap. XX.3.2.

²⁷⁴ Thür, Kap. III.2.9, IV.3.1 und IV.4.1; Michalczuk, Kap. X.1.

²⁷⁵ Zur möglichen Aufstellung der Artemisstatue am Becken, s. Rathmayr, Kap. XIII.3.2.2.

²⁷⁶ Laubscher, Fischer, 88; A. Frazer, *The Roman Villa and the Pastoral Ideal*, in: J. D. Hunt (Hrsg.), *The Pastoral Landscape* (1992) 52; eventuell diente auch die Fischerstatuette (am Torso sind keine Zurichtungen für ein Wasserrohr feststellbar) als Wasserauslaß, da das Becken an beiden Schmalseiten über eine Wasserzuleitung verfügte, s. Thür, Kap. III.2.9; interessant ist darüber hinaus der Fund von Fischschuppen im Kanal des Beckens, der darauf hindeuten könnte, daß hier Fische gehalten bzw. aufbewahrt wurden, s. J. Michalczuk, *Architektonisch gestaltete Brunnenanlagen in römischen Privathäusern am Beispiel des Hanghauses 2 in Ephesos* (ungedr. Dipl. Arb. Wien 1999) 109 mit Anm. 336.

²⁷⁷ Zur Keramik aus der Sond. im Raum 2, s. Ladstätter, Kap. XIV.2.6.1; Outschar, *Excurs*, 62 Nr. 1.

²⁷⁸ Zu SR 9d s. Thür, Kap. III.3.8.

²⁷⁹ Thür, Kap. IV.5.2.

²⁸⁰ Zimmermann, Kap. V.2.4; vgl. bemalte Nischen in den Küchen Pompejis, die als Kultschreine interpretiert werden, s. Foss, *Kitchens*, 139.

²⁸¹ Zu den Nischen s. Thür, Kap. III.3.8.

²⁸² Zu den Lampen Ladstätter, Kap. XIV.2.8.13; Quatember, Kap. XX.3.3; zum kleinen Marmoraltar s. Quatember, Kap. XIX.3 (MI 2) und XX.3.2.

²⁸³ Vgl. die ähnliche Fundsituation der Skulpturen aus dem hellenistischen Hofhaus und der *domus* im H1, s. Aurenhammer, *Skulpturenausstattung*, 535 f.

²⁸⁴ Vgl. die Villa von Oplontis, wo die Fundorte nicht die ursprünglichen Aufstellungsorte darstellen, sondern einer kurzfristigen Deponierung der Skulpturen dienten, s. De Caro (Anm. 214) 87 f.; Trümper, *Delos*, 48 mit Anm. 259 hält die Fundortangaben der Skulpturen aus Delos für nicht ausreichend genug, um gesicherte Aussagen treffen zu können.

²⁸⁵ Bartmann, *Sculptural Collecting*, 72 gibt zu bedenken, daß freistehende Figuren ihren ursprünglichen Aufstellungsort wechseln konnten und es nur wenige intakte und *in situ* befindliche Sammlungen gäbe.

aus dem Raum 19 einen Blickfang. Auch die kleine Nische, die sich ab Bauphase III in der Westwand des Raumes 14b befand, könnte der Aufstellung von Plastik gedient haben. Eine weitere Nische, die schmal und mit Malerei versehen ist, liegt in der Südwand des Raumes 7.²⁹⁶ Im Obergeschoß lagen zwei kleine Nischen über dem Herd in der Westwand von SR 9d, wobei in einer wahrscheinlich das Sarapisköpfchen S 20 aufgestellt war. Im Pfeilerhof könnten auf den Brüstungen zwischen den Pfeilern Statuetten plaziert gewesen sein. In Bauphase II und III stellte das Bodenwasserbecken im Hof 21 mit den Skulpturen von Artemis und Fischer einen weiteren Ort der Statuenaufstellung dar.

Auch wenn nur bei wenigen Werken ihr Aufstellungsort bekannt ist, kann von einem ‚Ausstattungsmix‘ ausgegangen werden,²⁹⁷ da sich die Skulpturen in Entstehungszeit, Größe, Stil und Thema unterscheiden. Zu beobachten ist jedoch, daß v. a. Wandmalerei und Skulptur oft aufeinander abgestimmt waren: Ab Bauphase III gehörten zur Ausstattung des Raumes 5 für den Hauskult zwei, in Nischen der Südwand versetzte, hellenistische Totenmahlreliefs und die Wandmalerei einer Schlange.²⁹⁸ In Bauphase III bot der Hof 21 ein einheitliches Bild, da die Gartenmalerei der Wände und die am Bodenwasserbecken aufgestellten Skulpturen von Artemis und Fischer in unmittelbarem Bezug zueinander standen. Auch die Wandmalerei der Musen, die ab Bauphase IV den Raum 7 schmückte, ist in Zusammenhang mit der in der Nische der Westwand plazierten Skulptur der Artemis zu sehen, da dieses griechische Bildwerk ebenso wie die Musen für ‚griechische Bildung‘ stehen konnte. Wie Zimmermann feststellt, gibt die Ausstattung einen Hinweis zur Funktion des Raumes, wobei an Tätigkeiten im Bereich der Bildung zu denken sei.²⁹⁹

Der Vergleich mit anderen Ausstattungen legt nahe, daß der Großteil der Skulpturen über die gesamte Benützungsdauer der WE in dieser aufgestellt war.³⁰⁰ Vorauszusetzen ist jedenfalls eine Skulpturenausstattung, die gleichzeitig oder nur wenig später als die Errichtungsphase ist.³⁰¹ Dieser Bauphase könnten die meisten der späthellenistischen Skulpturen angehört haben, falls sie, wie das Nymphenrelief aus Raum 19, innerhalb der WE weiterverwendet wurden. Jene Skulpturen, die ins 2. Jh. n. Chr. zu datieren sind, könnten eventuell in Zusammenhang mit Bauphase II oder III stehen.

Jedenfalls ist davon auszugehen, daß die Skulpturen bis zur Zerstörung einen Teil der Ausstattung der WE bildeten.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß bei der Annahme einer gemeinsamen Aufstellung von Artemis- und Fischerfigur am Bodenwasserbecken des Hofes 21 nach dessen Aufgabe in der folgenden Bauphase IV für die Artemis in der Nische des Raumes 7 ein neuer Aufstellungsort geschaffen, die Skulptur des Fischers hingegen als Füllmaterial verwendet wurde. Dies mag in den eingeschränkten Aufstellungsmöglichkeiten von Fischerfiguren begründet liegen, aber auch das unterschiedliche Alter der beiden Skulpturen könnte eine Rolle gespielt haben. Denn im Gegensatz zu der Skulptur des Fischers aus der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. hatte die späthellenistische Figur der Artemis den Stellenwert einer ‚Antiquität‘³⁰². Tatsache ist jedenfalls, daß ‚alte Werke‘ mehr geschätzt wurden als zeitgenössische.³⁰³ In Zusammenhang mit dem Alter von Ausstattungsobjekten, zu denen auch die Skulpturen zu zählen sind, und der Dauer ihrer Aufstellung sind Gesetze zu sehen, die auf den Erhalt alter Ausstattungsensembles im privaten Bereich abzielten.³⁰⁴ Die Ansätze für diese Gesetze gehen auf die

²⁸⁶ Bisher können elf Skulpturen dem Obergeschoß zugeordnet werden; zur Nutzung der Obergeschoße s. Thür, Kap. III.3 und 4 und IV; Zimmermann, Kap. V.2.2, V.2.3 und V.2.4.

²⁸⁷ Auch in den Stadthäusern von Pompeji und Ostia bildeten späthellenistische Werke einen Teil der Ausstattung, s. Vorster, Hellenistische Skulpturen, 279 f.; aus der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38) stammen ein Weihrelief aus frühhellenistischer Zeit und eine Statuette der Omphale aus dem 2. Jh. v. Chr., s. Seiler, Amorini, 123–135.

²⁸⁸ Döhl – Zanker, scultura, 202 f.; Kreeb, Untersuchungen, 43–46; Neudecker, Skulpturenausstattung, 118 f.; Wohlmayr, Studien, 63 f.; G. Hornbostel-Hüttner, Studien zur römischen Nischenarchitektur (1979) 209–212; Manderscheid, Skulpturenausstattung, 10. 24 mit Anm. 237; Trümper, Delos, 68–76; zur Aufstellung auf Gesimsen s. Raeder (Anm. 199) 22; Dickmann, Domus, 307–309.

²⁸⁹ Manderscheid, Skulpturenausstattung, 10; Neudecker, Skulpturenausstattung, 118; zur Aufstellung von Lampen in Nischen s. Trümper, Delos, 68 f.: aufgrund des enormen Lichtverlustes sei jedenfalls nicht mit der Aufstellung in Nischen mit einer Höhe von 1,5–3 m zu rechnen und eine freie Aufstellung von Lampen sei wahrscheinlicher; dies lege auch die Tatsache nahe, daß in den einzelnen Häusern mehr Lampen gefunden wurden als Nischen vorhanden waren; zur Beleuchtung mit Öllampen s. auch Held, Beleuchtung und Architektur, 53 f., der ebenfalls feststellt, daß Öllampen nur ein schwaches Licht abgaben und den Nebeneffekt von Ruß hatten, der Wand und Decke schwärzte; ebenso Bakker, Gods, 13 f.

²⁹⁰ H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 10 f.; K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 154 f.; vgl. für die WE 4 die Basis der Hygieia-Figur S 11, die nur an der Vorderseite profiliert ist sowie die Vernachlässigung der Rückseite der Artemisfigur S 5.

²⁹¹ Neudecker, Skulpturenausstattung, 118.

²⁹² Vgl. das Haus der Fortuna Annonaria in Ostia, wo von sieben Skulpturen zwei Götterfiguren sicher in Nischen aufgestellt waren, s. Meiggs, Ostia, 433 f.; Bakker, Gods, 32–37.

²⁹³ Meiggs, Ostia, 433; als Beispiele aus Pompeji sollen folgende Figuren dienen: eine Venus aus einem kleinen Schrein in der Ostmauer des Peristylgartens des Hauses I 2,17 (Neapel, Mus. Naz. InvNr 109608); eine Venusstatuette aus der Nische in einer Gartenmauer aus dem Haus des Camillus, VII 12,23 sowie eine weitere Marmorstatuette einer Venus aus der Gartenädikula im Haus des Euxinus, I 11,12, s. Jashemski, Gardens, 124 f. Abb. 197–199; dies. (Anm. 265) 23 Abb. 19. 21.

²⁹⁴ Vgl. für das H1 mehrere Nischen im Atrium der *domus*, wobei die Statuette eines Zeus wahrscheinlich in einer der Nischen aufgestellt war, s. Aurenhammer, Skulpturen, 540 Taf. 126, 3–4; Aurenhammer, Hanghaus 1 Funde, 169–171 Kat. S 49 Taf. 97–98; im Haus der Fortuna Annonaria in Ostia befand sich die Statue einer Artemis in einer Ni-

sche im Hauptraum dieses Hauses; die ebenfalls aus diesem Haus stammende Figur einer Hera oder Demeter stand wie viele Figuren in Pompeji in einer Nische im Garten, s. Meiggs, Ostia, 433; Bakker, Gods, 37.

²⁹⁵ Zur Funktion dieser Nischen, s. auch Quatember, Kap. XX.3.2.

²⁹⁶ Diese Nische befindet sich in der in Bauphase IV errichteten schmalen Mauer, die den Raum 7 vom Raum 19 trennte, s. Thür, Kap. III.2.10.

²⁹⁷ Bartmann, Sculptural Collecting, 73 f.; Vorster, Fianello Sabino, 58 f.; Dickmann, Domus, 354; Manderscheid, Skulpturenausstattung, 25. 27; Zanker, Pompeji, 156 f.

²⁹⁸ Rathmayr, Kap. XIII.3.1.1.

²⁹⁹ Zimmermann, Kap. V.2.4; Thür, Kap. IV.6 schlägt für Raum 7 eine Nutzung für Gastmähler vor; Raum 7 ist in seiner Anlage und Wandmalereiausstattung mit dem Musenzimmer SR 19/20 der WE 2 im H2 zu vergleichen, bei dem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Privatbibliothek handelte, s. Parrish, House 2, 509 f.; Thür, Privatbibliotheken, 205–210; Rathmayr, WE 1 und 2 (in Druck).

³⁰⁰ Zum H1 s. Aurenhammer, Skulpturenausstattung, 542; zur Weiterverwendung in Villen und Häusern vgl. Neudecker, Skulpturenausstattung, 117 mit Anm. 1208, der angibt, daß Villen oft bis in die Spätantike dieselbe Ausstattung besaßen; auch die zum Großteil aus dem späteren Hellenismus stammenden Figuren aus der Villa von Fianello Sabino wurden erst in der Spätantike abgeräumt und waren dort ca. 500 Jahre aufgestellt, s. Vorster, Fianello Sabino, 58 f.; vgl. auch die Skulpturenausstattung der Villa von Desenzano, die vom 2. Jh. bis ins 4./5. Jh. n. Chr. in Verwendung war, s. D. Scaliari Corl'aita u. a., Le Sculture, in: Studi sulla Villa Romana di Desenzano (1994) 59 sowie die lange Aufstellungsdauer von Skulpturen in römischen Villen auf der iberischen Halbinsel, s. Koppel, Skulpturenausstattung, 201.

³⁰¹ Nach Vorster, Hellenistische Skulpturen, 275 wurde seit dem Ende des 2. Jh. v. Chr. der Großteil der Figurenausstattung durch Neuanfertigung gedeckt; so stammt der überwiegende Teil der Skulpturen aus der Villa von Fianello Sabino aus deren Errichtungsphase, s. Vorster, Fianello Sabino, 53; dasselbe gilt auch für die am Ende des 1. Jh. errichtete Anicier Villa an der Via Latina, s. C. Vorster, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1, in: G. Daltrop – H. Oehler (Hrsg.), Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano Ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II 1 (1993) 164.

³⁰² C. Vorster, La villa come museo, in: M. Aoyagi – St. Steingraber (Hrsg.), Le Ville romane dell'Italia e del Mediterraneo antico (1999) 170 bezeichnet die Artemis als Sammlerstück; zur Pflege von ‚antiken Statuen‘ in der Kaiserzeit s. Vorster, Hellenistische Skulpturen, 275–294; Bartmann, Sculptural Collecting, 75 f.

³⁰³ Vorster, Hellenistische Skulpturen, 276–279; Bartmann, Sculptural Collecting, 75.

³⁰⁴ Vorster, Hellenistische Skulpturen, 277 f. mit weiterer Lit.; Neudecker, Skulpturenausstattung, 116.

XIII.5 Katalog Skulpturen

Zeit des Kaisers Claudius zurück und schon unter Kaiser Traian war es »selbstverständlich, daß bei dem Verkauf von *domus* oder *hortus* die dort aufgestellten Statuen, seien es nun Götter oder Kaiserbilder, mit der Immobilie den Besitzer wechselten«³⁰⁵. In diesen Gesetzen wurde demnach angestrebt, daß in einem Gebäude aufgestellte Skulpturen auch dort verbleiben sollten.³⁰⁶ Von Interesse ist dies deshalb, da die WE 4 ab dem 2. Jh. n. Chr. bauliche Verbindungen zur WE 6 aufweist,³⁰⁷ wobei letztere im mittleren 2. Jh. n. Chr. im Besitz des Dionysos-priesters C. Flavius Furius Aptus³⁰⁸ stand. Die Tatsache, daß die Artemis sehr wahrscheinlich seit Bauphase I zur Ausstattung der WE 4 gehörte und nur innerhalb dieser Wohneinheit ihren Aufstellungsort wechselte, könnte dahingehend interpretiert werden, daß diese gesetzlichen Regelungen auch bei Skulpturenausstattungen in Privathäusern Anwendung fanden. Denn, falls die baulichen Verbindungen zwischen den WE 4 und 6 auf einen gemeinsamen Besitzer zurückzuführen sind, wäre eine Skulptur wie die Artemis sehr viel besser für Repräsentationszwecke der größeren und besser ausgestatteten WE 6 geeignet gewesen.

XIII.5 Katalog Skulpturen

XIII.5.1 Erdgeschoß

- S 1 Torso einer Fischerstatuette** (Taf. 137)
AO: EM, InvNr 54/8/97, Fn 176
FO/FJ: WE 4, Sond. in Raum 2, 1997
Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor
Maße: erh. H 37 cm, B (vom l. bis r. Armansatz) 20 cm
Erh.: männlicher Torso. Kopf, Hals außer Ansatz, beide Arme außer Ansätzen, l. Arm, l. Bein, r. Bein außer Oberschenkelansatz fehlen. Gelblichbraune Patina, Wurzelfaserspuren auf RS (l. Armansatz und Gewand), Versinterungen im Bereich des Halses und auf VS des Gewandes. Bestoßen.
Bearb.: glatt polierte, glänzende Oberfläche auf VS, nicht polierte und nur summarisch ausgeführte RS.
Dat.: 2. H. 2. Jh. n. Chr.
Lit.: Thür, Ephesos 1997, 53 Abb. 42
- S 2 Totenmahlrelief** (Taf. 138.1)
AO: EM, InvNr 1592, Fn 27/62
FO/FJ: WE 4, Raum 4, aus Brandschicht über Boden (TB 4.11. 1962)
Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor
Maße: erh. H 31 cm, erh. L 65 cm, erh. T 7 cm
Erh.: Oberfläche verwittert. Bräunliche Patina.
Dat.: 2. H. 2. Jh. v. Chr.
Lit.: Eichler, Ephesos 1962, 55; Fleischer, Skulpturen, 443 Abb. 22; Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 153; Vettters, Schlangengott, 967–979 Taf. CCXXVI 4; Atalay, Stelleri, 73 Nr. 66; J.-M. Dentzer, Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C., BEFAR 246 (1982) 383 Abb. 315; Mitropoulou, Banquet Reliefs, 109 Nr. 47.
- S 3 Totenmahlrelief** (Taf. 138.2)
AO: EM, InvNr 1590, Fn H 17/62
FO/FJ: WE 4, Raum 5, *in situ* gefunden (TB 25.10. 1962)
Mat.: mittelkörniger, gelblichweißer, parischer Marmor
Maße: H 47 cm, L 61 cm, T 12 cm
Erh.: r. obere und untere Ecke abgebrochen, aber wieder angefügt. Obere Rahmung auf l. Seite ausgebrochen. Oberfläche vor allem im Bereich der Köpfe stark angegriffen. Bruch vom r. Knie der jungen Frauenfigur bis zum l. Ende der Kline.
Dat.: M. 2. Jh. v. Chr.
Lit.: Eichler, Ephesos 1962, 55 Taf. 2; Fleischer, Skulpturen, 440f. Abb. 20; Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 149–151 Taf. 24; Pfuhl – Möbius II, Nr. 1867 Taf. 267; Vettters, Schlangengott, 967–979 Taf. CCXXV; Thönges-Stringaris, Totenmahl, 60; Atalay, Stelleri, 69 Nr. 59; Alzinger, RE, 1698; Mitropoulou, Banquet Reliefs, 55 Nr. 59; Froning, Marmor-

Schmuckreliefs, 56 mit Anm. 42; Fabricius, Totenmahlreliefs, 101 mit Anm. 3.

- S 4 Totenmahlrelief** (Taf. 138.3)
AO: EM, InvNr 1591, Fn 15/62
FO/FJ: WE 4, Raum 5 (TB 25.10. 1962)
Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor
Maße: erh. H 27 cm, erh. L 38 cm, erh. T 7–8 cm
Erh.: an allen Seiten beschlagen und Teile weggebrochen. Vielleicht schon urspr. keine Rahmung, da für Aufstellung in Mauernische gefertigt. Oberfläche angegriffen.
Dat.: um 100 v. Chr.
Lit.: Eichler, Ephesos 1962, 55; Fleischer, Skulpturen, 442f. Abb. 21; Bammer – Fleischer – Knibbe, Mus. Selçuk, 151; Vettters, Schlangengott, 967–979 Taf. CCXXVI 3; Atalay, Stelleri, 72 Nr. 64; Mitropoulou, Banquet Reliefs, 126f. Nr. 85.
- S 5 Artemisstatue** (Taf. 139)
(Typus Louvre-Ephesos [-Athen])
AO: EM, InvNr 1572, Fn H2/63/1
FO/FJ: WE 4, Raum 7, in Nische der W-Wand, Basis und Plinthe mit Füßen *in situ*, Rest der Statue in Fallage vor Nische (TB 14.9. 1963)
Mat.: Figur mit Plinthe: feinkörniger, hellgrauer Marmor
Maße: Figur: H 115 cm, Kopfh. 16 cm, Gesichtsh. 10,5 cm, Kopfb. 13,2 cm, Kopft. 13,2 cm; Plinthe: H 5,5 cm, L der RS (= Hypothek-nuse des ‚Dreiecks‘) 33 cm, L des l. Schenkels des ‚Dreiecks‘ 34,5 cm, L des r. Schenkels 28 cm; Basis: H 12 cm, B 54,5 cm, T 44,5 cm.
Erh. Figur: durchgehende Brüche durch Mantelstütze und Fußgelenke. R. Fuß mehrfach modern ‚geflickt‘. Bruchstellen an beiden Knien, unterhalb des l. Knies, am Rist des l. Fußes. Zehen bestoßen. Größere Stellen unter r. Achsel, außen am r. Unterarm, an r. Ferse und am r. Unterschenkel ausgebrochen. Nasenspitze, Daumen der r. Hand weggebrochen. Gewandfalten weggebrochen. An RS Oberfläche stellenweise abgeplatzt. Sprünge im Stein. Oberfläche vielfach korrodiert, an Chiton und r. Oberschenkel starke Sinterspuren. Im unteren Teil von zahlreichen Wurzelfasern bedeckt.
Erh. Basis: Oberkante der r. Nebenseite der Deckplatte teilweise ausgebrochen. An Außenseiten Zahneisen, an Oberseite teilweise gröberes Zahneisen und Meißelarbeit. Oberseite zum Einsetzen der Plinthe ausgehöhlt. An VS des Basisprofils Versatzmarken eingegritzt: am l. Rand BI (= 12), am r. Rand AI (= 11); H (Buchstaben) 2,2–3,5 cm.
Stückungen: L. Hand war angesetzt (Stiftloch).
Bearb.: Oberfläche geglättet. Bohrlöcher in Ohrläppchen (zwei im r. Ohr, davon eines mit Bleirest; ein Loch im l. Ohr). Einige Faltenränder des am l. Unterarm herabhängenden Mantels sind gebohrt.

³⁰⁵ Vorster, Hellenistische Skulpturen, 277.

³⁰⁶ Der Wert von Skulpturenausstattungen zeigt sich auch darin, daß Skulpturen, die fest mit einem Gebäude verbunden oder schon längere Zeit in einem Gebäude aufgestellt waren, nicht gesondert von diesem vererbt werden durften, s. Vorster, Hellenistische Skulpturen, 277f.

³⁰⁷ Nach Thür, Kap. IV.3 ist in Bauphase II ein gemeinsamer Besitz und eine gemeinsame Nutzung der beiden WE vorauszusetzen.

³⁰⁸ Zu C. Flavius Furius Aptus: Vettters, Ephesos 1979, 259; Vettters, Ephesos 1980, 144–146; D. Knibbe – B. Iplikçioğlu, Neue Inschriften aus Ephesos VIII, ÖJh 53, 1981–82, 132–134; zum Stammbaum: IvE VIII 1,1,63; C. Schulte, Die Grammateis von Ephesos. Schreiberamt und Sozialstruktur in einer Provinzhauptstadt des römischen Kaiserreiches, Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 14 (1994); zur zeitlichen Stellung s. Rathmayr, Skulpturenausstattung, 64f.

Technische Zurüstungen: Einkerbung, von l. Schulter quer über die Brust verlaufend, zur Aufnahme des Köcherbandes. Auf Rücken an r. Schulter kleines Bohrloch (Dm 4,5 mm), wahrscheinlich zur Befestigung des Köchers. Hohlraum an Innenseite der r. Hand nachträglich erweitert; die dahin führende Rinne an der RS des Chitons versintert.

Dat.: späthellenistisch

Lit.: Aurenhammer, *Sculptures*, 254f. 273 Abb. 2; Fleischer, *Artemisstatuette*, 172–188 Abb. 7–14; Fleischer, *Skulpturen*, 443f. Abb. 23; Bammer – Fleischer – Knibbe, *Mus. Selçuk*, 64–66; Eichler, *Ephesos 1963*, 43f. Taf. 3; Alzinger, *RE*, 1696; W. Alzinger, *Die Ruinen von Ephesos* (1972) 151 Abb. 121; M. J. Melink, *Archaeology in Asia Minor*, *AJA* 68, 1964, 163; dies., *Archaeology in Asia Minor*, *AJA* 69, 1965, 146 Taf. 39, 12; S. Türkoğlu – E. Atalay, *Museum of Ephesos* (1969) 9; S. Erdemgil, *Katalog des Ephesos Museums* (1989) 36f. mit Abb.; Vierneisel-Schlörb, *Skulpturen I*, 301 Anm. 39; W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (1984) 279 Abb. 329; Eğinmez, *Artemis*, 139f. 193 K 25; K. Schefold, *Zur griechischen Kunst*, 9. Beih. *AntK* (1973) 88; St. Lehmann, *Zwei Marmorstatuetten der Artemis*, in: *Hellenkemper-Salies, Wrack*, 357 mit Anm. 4; Kahil, *Artemis*, 646 b 1) Nr. 270 mit Abb.; Simon, *Artemis/Diana*, 807f. Nr. 31a; A. Linfert, *Statue der Artemis vom Typus Rospigliosi (-Athen)*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der Antiken Bildwerke V* (1992) 213–215.

S 6 Plinthe mit Füßen einer/s Thronenden

AO: nicht bekannt

FO/FJ: WE 4, Raum 7 (HFJ 9.9. 1963, S. 96)

Mat.: weißer, grobkörniger Marmor

Maße: B 12,1 cm, erh. H 7,6 cm, erh. T 7,5 cm

S 7 Fragment (Faltenwurf) einer Büste

AO: nicht bekannt

FO/FJ: WE 4, Raum 7 (HFJ 9.9. 1963, S. 97)

Mat.: Alabaster

Maße: erh. H 12,3 cm, erh. B 9,2 cm, erh. T 9,5 cm

S 8 Unterschenkel

AO: nicht bekannt

FO/FJ: WE 4, Raum 7 (HFJ 24.9. 1963, S. 98)

S 9 Aphroditeköpfchen (Typus Kapitol) (Taf. 141.1)

AO: EM, InvNr 2406, Fn P 10/70

FO/FJ: WE 4, Raum 14b, Füllschutt (HTB 29.9. 1970)

Mat.: mittel- bis grobkörniger, weißer Marmor

Maße: erh. H 15,9 cm, B 10,1 cm, T 11 cm

Erh.: Kopf mit Hals. Bruch auf Unterseite des Halses. Großer Teil der Mund/Kinnpartie, Nase, Haare über dem l. Auge sowie lange Locken zu beiden Seiten des Halses weggebrochen. Wurzelfaserspuren. Vor allem am r. Auge, an Brauen und am Haar bestoßen.

Bearb.: Oberfläche original geglättet. Ohrmuschel und Tränenkanal gebohrt.

Dat.: Kaiserzeit, wahrscheinlich 2. Jh. n. Chr.

Lit.: unpubliziert

S 10 Skulpturenfragment mit Relief von stehender Figur (Taf. 140.1)

AO: EM, InvNr 2407, Fn 11/70

FO/FJ: WE 4, Raum 14b, Füllschutt (HTB 29.9. 1970)

Mat.: grobkörniger, weißer Marmor

Maße: H 12,5 cm, T 6,6 cm, B 5,7 cm

Erh.: Frgt. mit Relief von Figur, von der nur die Beine bis knapp oberhalb der Knie erhalten sind und die auf hoher, viereckiger Basis steht. Stück oben und unten weg- und ausgebrochen. Auch RS stark beschädigt.

Bearb.: original geglättete Oberfläche

Dat.: nicht datierbar

Lit.: unpubliziert

S 11 Runde Basis von einer Statuette (Hygieia) (Taf. 140.2)

AO: GHD, Fn P 71/42

FO/FJ: WE 4, Gewölberaum südlich H2/14b (richtig: Raum 14cG)³⁰⁹, späte Einschüttung, 1971

Mat.: mittelkörniger, weißer Marmor

Maße: H 4,5 cm, B 2 cm, Dm 8 cm

Erh.: runde, profilierte Basis mit Standspur von r. Fuß, kleiner Ansatzspur l. daneben sowie zylindrischem Gegenstand auf r. Seite, der o. weggebrochen und um den ein schlauchförmiger Gegenstand gelegt ist. Kleine Teile am Rand der Basis und an der Unterseite der Basis ausgebrochen. Leicht bestoßen.

Bearb.: hinter Ansatz des Fußes und kleinerem Ansatzrest je ein kleines Loch. Auf Ober- und Unterseite der Basis sowie am zylindrischen Gegenstand (Baum?) feine Raspelspuren. Rote Farbspuren am Baumstamm.

Dat.: wahrscheinlich 2. Jh. n. Chr.

Lit.: unpubliziert

S 12 Fragment einer kleinen weiblichen Gewandbüste (Taf. 140.3)

AO: GHD, Fn P 71/128

FO/FJ: WE 4, Gewölberaum südlich H2/14b (richtig: Raum 14cG)³¹⁰, späte Einschüttung, 1971

Mat.: Speckstein rötlichbrauner Farbe

Maße: erh. H 6 cm, erh. B 11 cm, erh. T 5 cm

Erh.: Frgt. von Gewandbüste mit Teil von querovaler Einlassung der Halsgrube (seichte Vertiefung) und auf RS Teil von Mittelstütze. Es fehlen r. Teil des Oberkörpers und Kopf mit Hals. Schräge Bruchkante von r. Schulter zur l. Brust. Kleine Teile der Mantelfalten an l. Schulter weggebrochen. Leicht bestoßen.

Bearb.: Oberfläche geglättet. RS ausgehöhlt.

Dat.: severisch

Lit.: unpubliziert

S 13 Nymphenrelief einer Brunneneinfassung³¹¹ (Taf. 141.2)

AO: WE 4, Raum 19, *in situ*

FO/FJ: WE 4, Raum 19, *in situ* (TB 1.10. 1970)

Mat.: mittelkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: Reliefblock: L > 100 cm, T 26 cm, H 67 cm, Relieffeld: L 74 cm, H 67 cm, Figurenh. 50 cm.

Erh.: nur r. Ecke des Relieffeldes weggebrochen. Leicht bestoßen. Bräunlichgelbe Patina. Fläche l. neben Relieffeld grob gepickt, da hier nördliche Einfassungsplatte angesetzt war.

Dat.: 1. Jh. v. Chr.

Lit.: Vettters, *Ephesos 1970*, Abb. 19; ders., *Ephesos, ÖJh* 49, 1968–71, Grabungen 1970, 16 Abb. 17; Strocka, *Wandmalerei*, 91; Vettters, *Baugeschichte* 1, 25; Thür, *Ephesos 1997*, 56.

S 14 Aphroditestatuetten mit Beifigur (Typus Louvre-Neapel) (Taf. 142.1)

AO: EM, InvNr 2404, Fn P 12/70

FO/FJ: WE 4, Hof 21, knapp über Boden (HTB 3.10. 1970)

Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: H (Basis bis Halsansatz) 23,4 cm, H (ohne Basis) 20,5 cm, B 8,3 cm, T 4,7 cm; H (Beifigur) 8 cm; Basis: L 9,1 cm, T 7,2 cm.

Erh.: bis auf den Kopf der großen Figur fast zur Gänze erh. Teil des l. Armes unterhalb des Ellbogens, Fingerspitzen der r. Hand und Teil des Mantels am oberen r. Schultergelenk weggebrochen. Durchgehender Bruch am r. Handgelenk, an beiden Fußgelenken der Beifigur sowie an Unterschenkeln der großen Figur und über Hüfte der Beifigur. Kopf der Beifigur bis auf kleinen Teil der l. Seite weggebrochen. Leicht bestoßen. Kaum Spuren von Verwitterung. Rechteckige, unprofilierte Basis mit leicht gewölbter Oberfläche.

³⁰⁹ Die Fundortangabe H2/Gewölberaum südlich H2 (14b) für S 11 und S 12 bezieht sich auf H2/14cG, s. Thür, Kap. III.2.16.

³¹⁰ Die Fundortangabe H2/Gewölberaum südlich H2 (14b) für S 11 und S 12 bezieht sich auf H2/14cG, s. Thür, Kap. III.2.16.

³¹¹ Siehe auch Thür, Kap. IX.1 und IX.5, A 8b.

XIII.5 Katalog Skulpturen

Bearb.: kleines Dübelloch zur Aufnahme des Kopfes. Bohrung zwischen l. Unterarm und Körper der großen Figur sowie zwischen l. Bein und Beifigur. Je ein kleines Bohrloch seitlich des Halses. Geglättete Oberfläche.

Dat.: 2. Jh. n. Chr.

Lit.: Brinke, Aphrodite, 227f. KM 59 Tab. 18.

XIII.5.2 Erstes Obergeschoß

S 15 Oberkörper einer weiblichen Gewandfigur (Taf. 142.2)

AO: EM, ohne InvNr, Ki 62/21

FO/FJ: WE 4, Raum 9 (HFJ 4.11. 1962, S. 89)

Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: H 12,6 cm, B 24,5 cm, T 15,9 cm

Erh.: Oberkörper vom Halsansatz bis knapp unterhalb der Brüste sowie Ansätze der Oberarme erh. Kopf, Hals, oberer Teil der l. Schulter und große Teile der Arme weggebrochen. Bestoßen. Brand- und Eisenspuren. Oberfläche verwittert.

Bearb.: Unterseite grob gepickt. An RS, hinter r. Schulter, große, viereckige Ansatzfläche (B 5,5 cm, H 5 cm).

Dat.: nicht datierbar

Lit.: unpubliziert

S 16 Linker Arm einer etwa lebensgroßen Statue

AO: nicht bekannt

FO/FJ: WE 4, Raum 9 (HFJ 4.11. 1962, S. 90)

Mat.: grobkörniger Marmor

Maße: erh. L 22 cm

S 17 Artemisstatuette (Taf. 143)

Typus Ephesos-Leptis Magna

AO: EM, InvNr 2165, Fn 6/69

FO/FJ: WE 4, SR 9, Schutt (HTB 9.9. 1969; HFJ)

Mat.: grobkörniger, weißer Marmor

Maße: H 79 cm, Plinthenh. 25 cm, Kopfh. 11,1 cm, Gesichtsh. 7 cm, Kopfb. 8,8 cm, Kopft. 9,8 cm.

Erh.: fast zur Gänze erh. Rand der Plinthe rundum weggebrochen. Unterarme samt Händen mehrfach gebrochen. Bruchlinie am Hals und in Kniehöhe. Attribut in l. Hand weggebrochen. Leicht gelbliche Patina, Verfärbungen an Unterarmen und am Nackenhaar. Mörtelsspuren. Leicht bestoßen.

Bearb.: Oberfläche glatt poliert. Teilweise Bohrung zwischen Zehen und an Steilfalte zwischen Beinen.

Technische Zurüstungen: Unterarme angesetzt.

Dat.: hadrianisch

Lit.: H. Vettors, Die österreichischen Grabungen in Ephesos 1969, TürkAD 18/2, 1969, 174 Abb. 13; Fleischer, Skulpturen, 450 Abb. 29; Eğilmez, Artemis, 160. 204 K 37 Taf. 6d; Paribeni, Diana Nemorensis, 41–48 Abb. 8; de Luca, Asklepieion 4, 93; Simon, Artemis/Diana, 797 Nr. 3; M.-A. Zagdoun, Sculpture, 197. 206 mit Anm. 126; 253 KatNr 447; Atalay, Gewandstatuen, 15 KatNr 1; 57f. 114 Abb. 1; Fullerton, Archaistic Style, 17f. 21f. 30 (KatNr I. A. 1.) Abb. 2; Aurenhammer, Sculptures, 255 Abb. 3.

S 18 Gekrümmte, linke Hand (Taf. 144.3)

AO: EM, InvNr 1938, Fn H2/8/68

FO/FJ: WE 4, Schutt nördlich SR 18 (HFJ; richtig: SR 9), 1968

Mat.: grobkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: erh. L 16,7 cm, B 7,8 cm, Dm (Unterarm) 5,4 cm; Attribut: L 6,7 cm, B 2,5 cm.

Erh.: l. Hand mit Teil des Unterarmes. Bruch am Unterarm. Am Handrücken schwarze Verfärbung (Brandspuren). Leicht versintert und bestoßen. Auf Innenseite Wurzelfaserspuren. Zwischen Fingern gebohrt. Stabförmiges Attribut an beiden Seiten weggebrochen.

Bearb.: original geglättete Oberfläche. Auf Innenseite feine Raspelsspuren.

Dat.: nicht datierbar

Lit.: unpubliziert

S 19 Weibliches Köpfcchen (Taf. 144.1)

AO: EM, InvNr 2168, Fn 9/69

FO/FJ: WE 4, Abräumterrasse nördlich SR 14 (HTB 16.9. 1969; richtig: SR 9)

Mat.: mittelkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: H (mit Eisenstift) 6,3 cm, H (Kopf) 4,9 cm, B 3,9 cm, T 5,9 cm.

Erh.: Kopf mit Hals erh. Stirn über l. Auge, Nase und Kinn teilweise ausgebrochen und bestoßen. Haarknoten teilweise weggebrochen. Leicht bestoßen. L. Seite stark verwittert (Wurzelfaserspuren, Versinterungen, bestoßen). Wurzelfaserspuren.

Bearb.: Oberfläche spiegelglatt poliert.

Technische Zurüstung: am Bruch des Halses Eisendübel.

Dat.: antoninisch

Lit.: unpubliziert

S 20 Sarapisköpfcchen (Taf. 144.2)

AO: EM, InvNr 1937, Fn 12/68

FO/FJ: WE 4, Schutt oberhalb bzw. nördlich SR 18 (HTB 5.10. 1968; richtig: SR 9)

Mat.: schwarz-grauer Marmor

Maße: H 14,3 cm, Kopfh. 7,4 cm, Kopfb. 7,4 cm, Kopft. 6,9 cm.

Erh.: offensichtlich unfertiges Stück

Dat.: kaiserzeitlich

Lit.: Aurenhammer, Skulpturen, 99 Nr. 80 Taf. 55b.

S 21 Männlicher Torso

AO: nicht bekannt, Fn 13/68

FO/FJ: WE 4, Schutt oberhalb bzw. nördlich SR 18 (HTB 5.10. 1968; richtig: SR 9)

S 22 Marmorplatte mit Figurenritzung

AO: nicht bekannt

FO/FJ: WE 4, oberster Schutt nördlich SR 17 und 18 (HFJ), 1967

S 23 Überlebensgroße rechte Hand mit Draperie (Taf. 144.4)

AO: GHD, ohne InvNr, ohne Fn

FO/FJ: WE 4, (Raum 9), später überlagerter Schutt, bis spätbyzantinisch reichend (HFJ 19.9. 1963, S. 55)

Mat.: mittelkörniger, hellgrauer Marmor

Maße: erh. L 19,4 cm, B 14,3 cm, T 11,4 cm

Erh.: r. Hand, die in Gewandfalten greift. Bruch am Handgelenk. Fingerspitzen des Ring- und Mittelfingers weggebrochen. Gewandfragment an allen Seiten weggebrochen. OS des Ring- und Mittelfingers sowie des Daumens ausgebrochen. Wurzelfaserspuren an Bruchflächen. Leicht bestoßen. Eisenspuren.

Dat.: nicht datierbar

Lit.: unpubliziert