



Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte

63 • 2013

JAHRBUCH

FÜR

NUMISMATIK UND GELDGESCHICHTE

Herausgegeben von der
Bayerischen Numismatischen Gesellschaft

63. Jahrgang 2013



München 2013

Im Eigenverlag der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft



Die Bayerische Numismatische Gesellschaft e. V.
dankt den Inserenten dieses Bandes
für die finanzielle Unterstützung.

Dank ebenfalls an die



für einen Druckkostenzuschuss.

Redaktion:

Matthias Barth, Kay Ehling,
Martin Hirsch, Dietrich Klose,
Konstantin Olbrich

Staatliche Münzsammlung München
Residenzstraße 1, D-80333 München

© 2013

Selbstverlag der
Bayerischen Numismatischen Gesellschaft e. V.

ISSN 0075-2711

ISBN 978-3-943639-01-8

Alle Rechte vorbehalten

Layout: Dr. Hertha Schwarz, München

Druck: Holzmann Druck GmbH & Co. KG, Bad Wörishofen

Umschlaggestaltung und -photographien: Nicolai Kästner, München

HANS-CHRISTOPH VON MOSCH
(München)

Hadrians „Sandalenlöser“
Der Hermes des Lysipp (?) auf den Münzen von Trapezous,
Amastris und Markianopolis

(21 Abbildungen)

Seit dem Fund der bisher vollständigsten Replik des „Sandalenlöser“ 1977 in den Südthermen von Perge (Abb. 1) und ihrem langsamen Einzug in die archäologische Sekundärliteratur ist es wieder still geworden um diesen in der Antike häufig kopierten Statuentyp, der höchstwahrscheinlich auf ein Bronzewerk des Lysipp zurückgeht.¹ Die anhaltend hohe Wertschätzung dieses bisher schwer zu fassenden Werkes lässt sich an dem Zuschlagpreis ermessen, den 2009 eine Kopfreplik bei Sotheby's erzielte (Abb. 2). Sie wurde für 182.500,00 \$ verkauft, ein scheinbar hoher Preis für einen Marmorkopf, gemessen an dem, was frühere Käufer für eine römische Replik der kompletten Statue gezahlt hatten.² Zu Recht wurde der Marmorkopf im Auktionskatalog dem „early second century A.D.“ zugeschrieben. Die fehlenden Augenbohrungen und die mit Bohrkanälen abgesetzten Sichellocken präzisieren die Datierung in die Zeit Hadrians. Damit bereichert die neue Replik die sich aus der Liste im Anhang ergebende Statistik, die einen Höhepunkt des Kopierens dieses Statuentyps in hadrianischer Zeit registriert. Das entspricht zwar dem allgemeinen Befund einer verstärkten Produktion von

¹ Mein herzlicher Dank für vielfache Hilfe geht an Matthias Barth, Karsten Dahmen, Kay Ehling, Johannes Nollé und Andreas Pangerl. Einen Eindruck vom verlorenen Bronzeoriginal gibt die Rekonstruktion in Bronze ohne Stützen kombiniert aus der Replik Kopenhagen (Nr. 4 s. Anhang) und dem Kopf London (Nr. 15), ursprünglich Stettin Städtisches Museum, heute Warschau: H. Walter, Griechische Götter, München 1971, S. 301 Abb. 278.

² Hier Replik 12 (s. Anhang). 1772 zahlte der Earl of Shelburne und spätere Marquis of Lansdowne 450 £ für die weitgehend richtig ergänzte Replik Kopenhagen aus der Villa Hadriana (Replik 4 s. Anhang): Scott S. 162 f. Abb. 123. Sie wurde 1930 bei Christie's an die Ny Carlsberg Glyptotek für 2.100 £ verkauft: Catalogue of the Celebrated Collection of Ancient Marbles. The Property of the Most Honourable The Marquess of Lansdowne, Christie's, Manson & Woods, London, March 5, 1930, S. 32 f. Nr. 49; L. Pollak, Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893–1943, Rom 1994 (Studia Archaeologica 72), S. 164. Die damals stark und phantasievoll ergänzte Replik München (Nr. 5 s. Anhang) wurde 1809 für 2.650 Scudi an den königlichen Hof von München verkauft: R. Wünsche, in: Vierneisel – Leinz S. 29.

Idealplastik zur Ausstattung öffentlicher Gebäude im Bauboom des 2. Jahrhunderts n. Chr., doch liefert die Auswertung numismatischer Quellen darüber hinausgehende Erkenntnisse zur Statue. Im Laufe der Untersuchung wird ein persönliches Interesse Hadrians an dem Hermesbild erkennbar, das an die Präferenzen des Augustus und seiner Hofkunst für die Werke Polyklets erinnert, freilich mit dem Unterschied, dass die Motivation dahinter keine moralische mehr, sondern dem veränderten Zeitgeschmack entsprechend eine mythologische war.³ Das soll der im Folgenden einführend referierte Report des Arrian an Hadrian (*Periplus Ponti Euxeni*) illustrieren. Er beschreibt, wie und warum Hadrian die Sendung einer Replik des „Sandalenlösenden Hermes“ nach dem pontischen Trapezous veranlasste, und eröffnet nebenbei einen neuen Weg zum Verständnis der Skulptur (Abb. 1). Noch immer ist das seltsame Motiv des Sandalenlösenden eine ungelöste Frage der Archäologie, die man bisher ausschließlich mit breitgefächerten Assoziationen aus dem Werk selbst heraus zu beantworten versuchte. Tatsächlich findet sich eine einfache Antwort in dem alten arkadischen Hermesmythos, der in hadrianischer Zeit im Umfeld der Antinoosapothose wieder aktuell wurde. Der darauf folgende Versuch einer Annäherung an den historischen Aufstellungsort der Originalstatue bleibt naturgemäß spekulativ, soll aber deshalb hier nicht weggelassen, sondern mit einem neuen Ansatz zur Diskussion gestellt werden. Liegen die nur erahnbaren Umstände seiner Entstehung in der Zeit der Spätklassik, so ist der „Sandalenlöser“ in der römischen Kaiserzeit an den verschiedensten Orten in Form zahlreicher Marmorrepliken (s. Anhang) und auf Münzen reichlich belegt. Für die Fundorte der Repliken und die Prägestätten der Münzen gilt es, die Bedeutung des Statuenmotivs zu erschließen, wie auch seine Bedeutungsveränderung in der spätantiken Beschreibung des Christodoros zu hinterfragen. Ein Ausblick auf die neuzeitliche Rezeptionsgeschichte schließt den Versuch ab, die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte eines der bedeutendsten Meisterwerke der griechischen Klassik umfassend zu behandeln.

Hadrian schickt eine Hermesstatue nach Trapezous

Als L. Flavius Arrianus Xenophon, der Statthalter der Provinz Cappadocia (131/32–137/38 n. Chr.), über die Zustände in der pontischen Hafenstadt

³ P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974, S. 41–45; G. Lahusen, *Polyklet und Augustus*, in: H. Beck (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* [Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main, Liebieghaus, 17. Oktober 1990 – 20. Januar 1991], Mainz 1990, S. 393–396.

Trapezous an den Kaiser schrieb, war er nicht zufrieden (Arr. Per. 1). Da er den Beinamen Xenophon trug, betonte er gleich zu Beginn seines Schreibens, dass er von derselben Höhe auf das Schwarze Meer hinuntergeblickt hatte wie zuvor der attische Feldherr im Februar des Jahres 400 v. Chr. und dann Hadrian 124 oder 129 n. Chr.,⁴ doch die jüngst dort errichteten Altäre erschienen ihm allzu barbarisch gefertigt, so dass er sie ersetzen ließ. Auch die Statue Hadrians, die zum Meer hinaus zeigte, sah ihm weder ähnlich noch genügte sie ästhetischen Ansprüchen. Er hatte bereits eine Neue besorgt. Im Hermes-Heiligtum der Stadt sah es kaum besser aus (Arr. Per. 2). Der Tempel war zwar aus Quadern nicht schlecht errichtet worden, aber die Kultstatue darin war nicht akzeptabel. Arrian bat Hadrian daher, eine etwa fünf Fuß hohe Hermesstatue zu schicken, und eine vier Fuß hohe des Philesios, einer bisher ungedeuteten Figur („probably a local hero or the legendary founder of the city“),⁵ deren Identität die folgenden Ausführungen klären sollen. Im weiteren Verlauf des Schreibens äußert Arrian einige Sätze, die auf den ersten Blick schwer verständlich erscheinen, im Hinblick auf die Stadtgeschichte aber von einiger Bedeutung sind: Es widerspreche nicht der Tradition, Philesios als *synnaos* und *ymbomos* seinem *propator* Hermes an die Seite zu stellen. Die Opfer würden schließlich beiden zugutekommen. Wer dem Hermes opfert, ehrt zugleich dessen *ekgonos* Philesios, und wer dem Philesios opfert, ehrt zugleich dessen *propator* Hermes. Dieses Verwandtschaftsverhältnis wurde von der Forschung bisher immer nur im direkten Wortsinne verstanden, dass nämlich Hermes der Vorfahr und Philesios sein Abkömmling sei. Da aber Apollon, der als einziger Gott für die Epiklese Philesios in Frage kommt, unmöglich ein Nachkomme des Hermes sein kann, musste Philesios nach der geläufigen Interpretation ein sonst nicht bekannter Heros gewesen sein.⁶ Diese Textpassage fehlt in keiner modernen

⁴ Birley S. 155 f. Dagegen datieren Weber S. 264 ff. und ihm folgend manche spätere Autoren den Kaiserbesuch erst in das Jahr 131 n. Chr., doch nach der neuesten Rekonstruktion der Reiseroute dieses Jahres ist das zeitlich kaum möglich: H.-Ch. von Mosch – L.-A. Klostermeyer, Ein Stempelschneider auf Reisen. Die Antinoosmedaillons des Hostilios Markellos und Hadrians Reise (131/2 n. Chr.), in: Festschrift B. C. Demetriadi (in Vorbereitung). Arrians Formulierung, die Altäre seien gerade erst errichtet worden (ἀνεστᾶσιν ἤδη), spricht für eine nicht allzu ferne Vergangenheit der Anwesenheit des Kaisers und dürfte dem Jahr 129 n. Chr. den Vorzug geben. Zur Person Arrians, der 131/32 bis 137/38 als *legatus Augusti pro praetore provinciae Cappadociae* fungierte: Halfmann S. 146 f. Nr. 56.

⁵ So im Kommentar der Ausgabe von A. Liddle, Arrian: *Periplus Ponti Euxini*, London 2003, S. 92 f.; Silberman S. 24 Nr. 7.

⁶ Die Diskussion bei Ehrhardt S. 136, 144 mit weiteren Verweisen; zuletzt zur Gründungsgeschichte, ohne auf Arrian einzugehen: A. L. Katonis, Wolf-warriors, the Argonauts, and the foundation of Trepizond, *The Mediterranean Review* 3, 2010, 2, S. 1–22.

Hadrianbiographie, und Untersuchungen zum römischen Kaiserbild führen sie an als eine der wenigen offiziellen Quellen zu den Anforderungen an eine Kaiserstatue, doch ihre eigentliche Essenz, die subtilen Anspielungen auf die zweifache Gründung der pontischen Stadt Trapezous sind darin noch nicht bemerkt worden. Philesios wurde als nicht näher bekannter Lokalheros identifiziert und die offensichtliche Übereinstimmung mit der Epiklese des milesischen Apollon von Didyma für belanglos gehalten. Das liegt an den unscharfen Formulierungen Arrians, der auf das Wissen Hadrians um die griechische Vorgeschichte dieses durch Xenophon so berühmt gewordenen Ortes vertrauen konnte.

Zur Stadtgründung schreiben Xenophon und sein späterer Bewunderer Arrian übereinstimmend, Trapezous sei eine griechische Stadt am Schwarzen Meer *und* eine Kolonie von Sinope (Xen. Anab. 4, 8, 22; Arr. Per. 1). Beide erwähnen also beiläufig eine doppelte Gründung, die letztlich auch die schwer verständlichen Sätze Arrians zum Verhältnis von Hermes und Philesios erklärt. Die griechische Erstgründung war die vornehmere und erfolgte aus dem ehrwürdigen Arkadien. Sie dürfte mit dem von Eusebius (Chronographica 756 = 1.80e Schoene [Armen.]) überlieferten ersten Gründungsdatum von 756/55 v. Chr. übereinstimmen.⁷ Dabei spielte die Namensgleichheit mit dem arkadischen Trapezous eine Rolle. Diese Stadt gehörte dem arkadischen Stamm der Parrhasioi in der Landschaft Azania an

⁷ Dieses Gründungsdatum des Eusebius hat in der Sekundärliteratur für einige Diskussionen gesorgt. Da Trapezous eine Apoikie Sinopes war, wollte man auf eine Gründung Sinopes bereits im 8. Jahrhundert schließen. Andere suchten den Ausweg, indem sie die armenische Version der Eusebius-Überlieferung als Verwechslung mit dem Gründungsdatum von Kyzikos erklärten, so: A. Langella, *Sulle origini di Sinope. Analisi della tradizione precoloniale e coloniale*, Neapel 1997, S. 127. Zur Analyse der Quellen: J. Hind, *The Colonisation of Sinope and the South-East Black Sea Area*, in: O. Lordkipanidze (Hrsg.), *Local Ethno-Political Entities of the Black Sea Area in the 7th to 4th Centuries B.C. Materials of the 4th All-Union Symposium of the Ancient History of the Black Sea Littoral*, Tsqaltubo, Vani, 1985, Tbilisi 1988, S. 214; A. I. Ivantchik, *Die Gründung von Sinope und die Probleme der Anfangsphase der griechischen Kolonisation des Schwarzmeergebietes*, in: G. R. Tsatskhladze (Hrsg.), *The Greek Colonisation of the Black Sea Area. Historical Interpretation of Archaeology*, Stuttgart 1998 (Historia Einzelschriften 121), S. 297 ff., bes. S. 317. Die aus den Quellen ersichtliche doppelte Gründung von Trapezous ist bisher immer als widersprüchlich empfunden worden. Siehe auch die nach wie vor beste Darstellung der Stadtgeschichte von W. Ruge, *Trapezus 2*, RE VI A 2, Stuttgart 1937, Sp. 2214–2221. Doch galten in der Kaiserzeit mehrfache Gründungen als besonders ehrenhaft, z. B. Nikaia als Gründung von Dionysos, Herakles und Nikaia: H.-Ch. von Mosch, „Man kann sagen, der Silen sei gelehrt ...“. Zum trunkenen Satyr aus der Villa dei Papiri im Kontext der Gründungsmythen von Nikaia, JNG 60, 2010, S. 80 ff. Siehe auch hier im Folgenden das Kapitel zu den Gründungstraditionen von Amastris.

(Paus. 8, 27, 4; Steph. Byz. s. v. Azania), war von Trapezus einem Sohn des Lykaon gegründet worden (Paus. 8, 3, 2 f.) und lag zu Pausanias Zeit noch als Ruine sichtbar in der Landschaft Trapezountia am Alpheios (Paus. 8, 29, 1). Ihre besondere Bedeutung unter den anderen Städten Arkadiens lag darin, dass der Mythos sie seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. als Residenzstadt der alten arkadischen Könige der Zeit nach dem troianischen Krieg führte.⁸ Sicherlich im stolzen Bewusstsein dieser ehrwürdigen Tradition betrachteten die pontischen Trapezountier sie als ihre Mutterstadt. Als die Arkader 368/67 v. Chr. den Synoikismos beschlossen und in der Folge zahlreiche arkadische Kleinstädte in das neugegründete Megalopolis umziehen mussten, widersetzten sich dem unter anderen die Trapezountier und wanderten in ihre Kolonie am Pontos Euxeinus aus (Paus. 8, 27, 4–6). Erneut kam es damit zu einem Zuzug aus dem arkadischen Mutterland, dessen geringe Spuren trotz der schlechten Überlieferungssituation auch am Pontos noch zu finden sind. Westlich von Trapezus lag ein Ort namens Tripolis (Arr. Per. 16, 4), der homonym auch in Arkadien existierte (Paus. 8, 27, 5), östlich floss der Fluss Ophis (Arr. Per. 7, 1) mit arkadischem Pendant (Paus. 8, 8, 4–5), und der in der Chora von Trapezus gelegene Nachbarort Hermonassa (Arr. Per. 16, 6; Steph. Byz. s. v.) spielte in seinem Namen auf den arkadischen Gott Hermes an.⁹ Dass im Hermestempel des pontischen Trapezus der im Kyllenegebirge geborene Hauptgott Arkadiens als *propator* (Vorfahr) verehrt wurde, führte man sicherlich auf die ersten Kolonisten zurück, die den Hauptkult der Heimat an den Pontos übertragen hatten. Hermes war der Gott der arkadischen Vorfahren der pontischen Stadt, und es ist bezeichnend, dass sein Tempel gerade nach dem Besuch Hadrians neugebaut worden war. Wenn daher auch als „Fiktion hadrianischer Zeit“ verdächtigt,¹⁰ werden wohl der durchreisende Kaiser und später der regierende Statthalter mit diesen Kultaitia ausführlich konfrontiert worden sein. Beim Kaiser tra-

⁸ Paus. 8, 5, 4 und Paus. 4, 17, 2 ff. E. Meyer, Trapezus 1, RE VI A 2, Stuttgart 1937, Sp. 2212–2214.

⁹ Einen arkadischen Hintergrund hat auch die Glosse des Hesych s. v. Pallantios. Der hier für Trapezus belegte Zeus Pallantios dürfte eher auf die pontische Stadt zu beziehen sein, da das arkadische Trapezus seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. aufgegeben war. Der Name leitet sich von Pallas, dem Sohn des arkadischen Urvaters Lykaon, ab (Steph. Byz. s. v. Pallantion; Paus. 8, 3, 3). Nach Steph. Byz. s. v. Trapezus wurde die Stadt auch Oizenis genannt. Dies könnte ein arkadischer Name der Gegend um Trapezus gewesen sein, der sich möglicherweise von Aizenis herleitet und auf die arkadische Landschaft Azania zurückgeht, in der das arkadische Trapezus lag (s. auch Steph. Byz. s. v. Azania).

¹⁰ F. Hiller von Gaertringen, Megalopolis, RE 15, 1, Stuttgart 1931, Sp. 132.

fen solche Abstammungsgeschichten bekanntlich auf großes Interesse,¹¹ insbesondere wenn es sich um arkadische Ursprungsmythen handelte. Einige Jahre später, nach dem Tod des Antinoos, wurden arkadische Aitia erneut herangezogen, als der Kaiser in der Benennung der zehn Phylen und 50 Demen der neugegründeten ägyptischen Stadt Antinoupolis ein regelrechtes dynastisches und mythologisches Programm entwickelte. In der zentralen Phyle Oseirantinoeios wurden die Demennamen im Hinblick auf die arkadische Abstammung des bithynischen Jünglings gewählt. Darunter finden sich neben anderen die Demen Parrhasios und Hermaieus. Dem Stamm der Parrhasioi gehörten auch die Gründer von Trapezous an und Hermes war der *propator* der arkadischen Kolonisation in Bithynien (Bithynion Klaudiupolis) und am Pontos (Amastris und Trapezous). Die spätere Medaillonserie aus Bithynion Hadriane (der Geburtsstadt des Antinoos, vormals Klaudiupolis) mit zahlreichen Bildern aus dem arkadischen Hermesmythos zeigt schließlich in Verbindung mit weiteren Zeugnissen, dass Hadrian für die Etablierung des neuen Gottes Antinoos jene arkadisch zentrierte Hermestheologie aufgriff und für eine mythologische Verbindung der drei Hauptorte des neuen Antinooskultes (Mantineia in Arkadien, Bithynion Hadriane in Bithynien und Antinoupolis in Ägypten) nutzte.¹² Diese Fixierung des Kaisers auf den arkadischen Hermes, die im Schreiben Arrians aus Trapezous zum ersten Mal aufscheint, wird bei der Analyse des als Kultbild ausgewählten Hermestypus für den neuen Tempel von Trapezous noch einmal zur Sprache kommen.

Die zweite Gründung erfolgte von der Nachbarstadt Sinope aus, zu deren Territorium Trapezous in klassischer Zeit gehörte.¹³ Sie datiert nach 630/29 v. Chr., dem von Eusebius (96 b, ed. Helm) gegebenen Gründungsdatum der Mutterstadt Sinope. Da Sinope eine Gründung Milets war, konnte auch Trapezous sich mittelbar auf milesische Vorfahren berufen. Es ist

¹¹ Hadrians Kenntnis und Wahrnehmung der mythologischen Selbsteinschätzung der Städte geht aus seinem Schreiben an die Narykeioi hervor. Darin erlaubt er ausdrücklich die Kontaktaufnahme zum Kaiser um der Heroen der Polis willen. C. P. Jones, A Letter of Hadrian to Naryka (Eastern Lokris), JRA 19, 2006, S. 151–162; D. Knoepfler, L'inscription de Naryka (Locride) au Musée du Louvre. La dernière lettre publique de l'Empereur Hadrien? (première partie), REG 119, 2006, S. 1–34. Den Hinweis verdanke ich Wolfgang Günther.

¹² von Mosch 2001. Arkadische Bezüge lassen auch die römischen Medaillons Hadrians erkennen vgl. Mittag S. 91 f., S. 171 Hadr 92–93 und S. 161 Hadr 57, 1–3. Laut Verg. Aen. 8, 138 f. war Mercur der Vorfahr (*pater*) der Arkader, die unter ihrem Führer Euandros die erste Siedlung auf dem römischen Palatin gegründet hatten. Der Hügel der späteren Kaiserpaläste wurde nach dem arkadischen Pallantion benannt, dem Herkunftsort des Euandros. Mit diesem arkadischen Ursprungsmythos Roms dürfte auch der Zeus Pallantios (Hesych s. v. Pallantios) in Trapezous verknüpft gewesen sein.

¹³ Xen. Anab. 5, 5, 10. Ehrhardt S. 57 f.

daher kaum überraschend, dass in Sinope neben dem Mythos vom Raub der Sinope durch Apollon und Münzen mit Apollonbildern (z. B. Abb. 10) auch der Name Philesios in der Onomastik wieder auftaucht.¹⁴ Philesios war eine der Epiklesen der von Kanachos geschaffenen Kultstatue von Didyma in Anspielung an den Kultort, wo Apollon den Branchos geküsst haben soll. Jener gleichnamige Kultgenosse des Hermes im Tempel von Trapezous war also wahrscheinlich nach dem Apollon Philesios benannt worden und hatte Trapezous von Sinope aus als Oikistes ein zweites Mal gegründet. Vermutlich wurde er in der lokalen Tradition als *ekgonos* mit Hermes in eine verwandtschaftliche Beziehung gesetzt.¹⁵

Die Intention Arrians in jener einführenden Passage seines Periplus wird damit deutlich: Er stellt das Wirken des Kaisers (wie auch sich selbst) in den Kontext sämtlicher verfügbarer Traditionen. Wie Xenophon war Hadrian auf dem Stadthügel von Trapezous gestanden, verewigt durch die Aufstellung einer Kaiserstatue. Mit dem Bau eines neuen Hafens (Arr. Per. 16, 6) und des Haupttempels war Hadrian der dritte Gründer jener Stadt, die mit dem arkadischen Hermes und dem didymäischen Philesios schon durchaus würdige Vorgänger vorzeigen konnte.¹⁶ Am Ende seines Reports aus Trapezous berichtet Arrian von der Opferung eines stattlichen Rindes im Heiligtum,¹⁷ nebst Eingeweideschau und Trankopfer über den Eingeweiden. Die ersten

¹⁴ Erhardt S. 136; A. Herda, Apollon Delphinios – Apollon Didymeus: Zwei Gesichter eines milesischen Gottes und ihr Bezug zur Kolonisation Milets in archaischer Zeit, in: R. Bol – U. Höckmann – P. Schollmeyer (Hrsg.), Kult(ur)kontakte. Apollon in Milet/Didyma, Histria, Myus, Naukratis und auf Zypern. Akten der Table Ronde in Mainz vom 11.–12. März 2004, Rahden 2008 (Internationale Archäologie. Arbeitsgemeinschaft, Symposium, Tagung, Kongress 11), S. 13–86, stellt die wichtige Rolle des milesischen Apollon bei der Kolonisation Milets in der Propontis und im Schwarzmeergebiet dar; ebenda, S. 36 (mit Lit.) zu Philesios als indirektes Zeugnis für den Kult des Apollon Didymeus. Auch Herda nimmt an, der Kult sei im 7./6. Jahrhundert v. Chr. von Milet/Didyma nach Sinope und von dort nach Trapezous übertragen worden.

¹⁵ Den Beinamen zur Kultstatue überliefert nur Plin. n. h. 34, 75. Weitere Quellen zu Philesios in Didyma: Varro ap. Lact. Plac. Theb. 8, 194; Arnob. Adv. gent. 1, 26; Macr. Sat. 1, 17, 49; Conon Narr. 33. J. E. Fontenrose, Didyma. Apollo's Oracle, Cult, and Companions, Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 118 ff., erschließt einen weiteren Tempel für Branchos und Philesios in Didyma. Zum Kultbild des Kanachos umfassend Strocka S. 81 ff., zur Epiklese Philesios ebenda, S. 85.

¹⁶ Neben Resten der Hafenanlage ist von den Bauten auf der Akropolis noch eine monumentale Weihinschrift für Hadrian erhalten: T. B. Mitford, Some Inscriptions from the Cappadocian *Limes*, JRS 64, 1974, S. 160 ff., Taf. V 2; Silberman S. 24 Nr. 7 weist ionische Säulen und einen ionischen Fries dem Hermestempel zu.

¹⁷ Das Rind hatten die Trapezountier geliefert, wie einst ihre Vorfahren Xenophon und den Griechen Opferrinder gestellt hatten (Xen. Anab. 4, 8, 23–25).

Segenswünsche galten dabei dem Wohle des Kaisers (Arr. Per. 2, 3 f.), was deutlich zeigt, dass der Kult der beiden Kolonisations-Archegeten mit dem Kaiserkult verbunden war. Die Trias aus Hermes, Phileios und Hadrian stellte offensichtlich den Hauptkult der Stadt dar, zumindest zu dieser Zeit, als der Einfluss Hadrians nach seinem Besuch und durch die Anwesenheit des Statthalters, eines persönlichen Freundes des Kaisers, noch wirksam war. Denn die kaiserzeitlichen Münzbilder zeigen eine andere religiöse Realität. Die Stationierung römischen Militärs in der Stadt, die als Nachschubbasis für die Sicherung der Ostgrenze und als Stützpunkt der *classis Pontica* genutzt wurde, ließ Mithras im 2. und 3. Jahrhundert zur dominierenden Gottheit werden. Noch christliche Quellen bezeugen einen Hügel namens Mithrios, auf dem zu Zeiten Diocletians der heilige Eugenius das Kultbild des Mithras vom Sockel stieß. Diesen als einen ersten Schritt gegen die heidnische Staatsreligion glorifizierten Akt der Bilderstürmerei musste er freilich mit seinem Leben bezahlen.¹⁸

Allerdings ist es ein eigenartiger Vorgang, dass ein Statthalter beim Kaiser persönlich Kultbilder bestellen konnte, zwei Statuen unter Vorgabe ihrer genauen Maße und vermutlich auch auf Kosten des kaiserlichen Fiscus. Zwar lehren uns die Pliniusbriefe, dass die Statthalter den Kaiser in vielen Detailfragen konsultierten bis hin zur Bitte um die Zusendung von geeigneten Architekten bei größeren, vom Scheitern bedrohten Bauvorhaben, doch die Anforderung von Statuen ist bisher beispiellos. Das setzt voraus, dass Arrian auf kaiserliche Vorgaben reagierte, die mit Hadrians vorausgegangenem Besuch und dessen detaillierten Interessen an den arkadischen Traditionen der Polis zusammenhingen.

Ein Zeugnis aus Trapezous gibt uns nun die glückliche Gelegenheit, die Hintergründe zu den geschilderten Begebenheiten besser auszuleuchten. Offenbar war Hadrian der Bitte seines Statthalters gefolgt und hatte ein Kultbild liefern lassen, das den arkadischen Gott *par excellence* darstellte. Trapezous hat es beinahe ein Jahrhundert später auf einer Münze abbilden lassen:

¹⁸ Zur Militärpräsenz: Silberman S. XII ff.; Ch. Marek, Geschichte Kleinasien in der Antike, München 2010², S. 475. Zu Mithras s. K. Ehling, Mithras Equitans auf den kaiserzeitlichen Münzen von Trapezunt, EA 33, 2001, S. 129–133; die Quellen bei F. V. M. Cumont, Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, Brüssel 1896, S. 55, 189 f.; J. O. Rosenqvist, The Hagiographical Evidence of Mithraism in Trebizond. Local Tradition or Learned Design?, Eranos 89, 1991, S. 107–120.

M1. Trapezous, Kappadokien

Elagabal (218–222), datiert im Jahr 155 der Stadtära = 218 n. Chr.

Vs.: M [AV]P K [...]; drapierte Büste mit Lorbeerkranz nach rechts.



Rs.: ΤΡΑ[ΙΙΕΖΟΥ]ΝΤΙΩΝ, im Abschnitt ET PNE (jeweils retrograd); nackter Hermes nach links hat rechten Fuß auf Felsen gestellt, linken Arm mit Chlamys auf Knie gestützt, hält Kerykeion in linker Hand, rechte Hand hält Sandalenriemen über dem Knöchel.

1. Berlin, Münzkabinett 18234428, ex Slg. Fox, 1873. AE, 3,64 g, 20 mm, 12 h. F. Imhoof-Blumer, Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen, München 1890 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische Classe. Abhandlungen 18, 3), ND Graz 1972, S. 583 Nr. 75, Taf. V 7; Rec. Gén. S. 152 Nr. 27, Taf. XV 25; Moreno S. 241 Kat. 4.35.10 (Abb. 3).

Das Münzbild stellt den „Sandalenlöser“ vor, der das Kerykeion in seiner Linken hält, wie es die beste Replik aus Perge (Nr. 1) ebenfalls noch in Ansätzen überliefert (Abb. 1). Zahlreiche weitere Repliken des Typs (s. Replikenliste im Anhang) und dessen Wiedergabe auf Münzen anderer Städte in römischer Zeit verdeutlichen, dass hier ein getreues Abbild einer berühmten Statue vorliegt, von der in Trapezous eine rundplastische Version dem Stempelschneider als Vorlage gedient haben muss. Bevor uns im Folgenden dieses Werk und seine numismatische Überlieferung weiter beschäftigen werden, stellt sich für Trapezous die Frage, was uns zu der Annahme berechtigt, in diesem Münzbild jene von Hadrian gesandte Statue zu erkennen.

Dieses Münzbild ist das einzige in der trapezountiner Münzprägung, das den von Arrian überlieferten Hermes kult thematisiert. Berücksichtigt man den Grundsatz, dass ein Kult in der lokalen Münzprägung von seinem Kultbild repräsentiert wurde, sofern keine weiteren Bilder einer Gottheit vorliegen, die etwa zusätzlich ihre *dynameis* illustrieren sollten, so kann es sich hier nur um das von Hadrian gesandte Kultbild handeln.¹⁹ Auffällig ist auch die Übereinstimmung der Maße. Die von Arrian geforderten „etwa fünf Fuß“ in der Höhe (= ca. 1,50 m) werden von den vollständig erhaltenen Repliken des Hermes (Abb. 1 = Replik 1: Antalya H. 1,47 m; Replik 4: Kopenhagen H. 1,54 m) ziemlich genau erfüllt. Eine Affinität Hadrians zu

¹⁹ Einen materialreichen Überblick zu den Münzen von Trapezous gibt M. Arslan, Trapezus Sikke Darları, Belleten 72, 2008, 265, S. 707–746, Taf. 1–13. Darin wurden die Bestände in Paris, Istanbul, Trabzon und Ankara ausgewertet. Weitere Hermesbilder gibt es in der kaiserzeitlichen Münzprägung von Trapezous offenbar nicht, das Berliner Stück ist in der Studie nicht berücksichtigt.

diesem Statuentypus beweist ferner der Fund von mindestens zwei Repliken in seiner Residenz bei Tivoli (Replik 4 Kopenhagen; Replik 5 München; Kopfreplik 15 London). Eine weitere Replik gehörte zum Statuenprogramm des Hadriantores von Perge (Replik 10 Antalya). Auf beide Befunde wird im Folgenden noch genauer einzugehen sein.

Soweit kurz die Argumente, die für jene von Hadrian gesandte Hermesstatue sprechen. Was aber prädestinierte gerade diesen Typus eines „Sandalenlösenden Hermes“ zum Repräsentanten einer arkadischen Gründungstradition?

Warum Hermes die Sandale auszieht

Diskussionsfreudige Archäologen haben in diesem Hermestypus (Abb. 1) ein ergiebiges Betätigungsfeld entdeckt. Alles stand schon zur Debatte. Wie ist das verlorene griechische Original zu datieren? Viertes Jahrhundert, frühes drittes Jahrhundert, oder spätes zweites Jahrhundert? War Lysipp der Meister des bronzenen Urbildes, oder einer seiner Schüler, vielleicht Teisikrates, vielleicht Euthykrates oder ein unbekannter Meister des späten Hellenismus? Wo stand das Original? In Athen, Ephesos oder einer anderen Stadt Kleinasiens? Was macht der gebeugte Nackte da eigentlich? Zieht er Sandalen an oder zieht er sie aus? Oder „nestelt“ er nur an den Riemen. Warum dreht er den Kopf so angespannt zur Seite, und warum hat er den Blick leicht nach oben gerichtet? Interessieren den „Athleten“ die Wettkampfergebnisse oder streift sein Blick über das „Kampffeld“? Oder empfängt Hermes die Stimme seines Herrn mit neuen Aufträgen? Oder ist er nur allgemein der rastlos sich Rüstende? War die Statue Teil einer Gruppenkomposition oder Repräsentant einer archäologischen Wortschöpfung namens „one-figure group“? Selbst die Benennungen schwankten bis in jüngste Zeit. Cincinnatus, der Diktator, Jason, Theseus, Achilleus, eine Apotheoseform des Demetrios Poliorketes, ein idealer, namenloser Athlet und immer wieder Hermes waren im Angebot. Jale Inan hat einige dieser Thesen aufgezählt und zugleich mit der Publikation der besterhaltenen Replik des Typus aus Perge (Nr. 1, Abb. 1) vielen Diskussionen ein Ende bereitet. Es ist Hermes, leicht zu erkennen an den erhaltenen Ansätzen der Kopfflügel, des Kerkeions und der Flügelschuhe, und das Original stammt wahrscheinlich von Lysipp.²⁰ Dem

²⁰ Den forschungsgeschichtlichen Überblick mit weiterer Literatur geben Vierneisel-Schlörb S. 457 ff.; Inan S. 107 f.; Moreno S. 230 ff.; C. Maderna, in: Bildhauerkunst II, S. 367 f., 539 Abb. 367 f.

ist nicht zu widersprechen, und doch ist noch immer nicht klar, in welcher Situation die Statue den Gott darstellt.

Hermes hat seinen rechten Fuß auf einen Felsen gestellt (Abb. 1, 4, 7), was wir sogleich im Verbund mit der numismatisch bezeugten Baumstütze (Münze 5–6, Abb. 16–18) als Hinweis auf die freie Natur als Ort der Handlung festhalten wollen. Er ist nackt, um den linken Unterarm und über den rechten Oberschenkel hat er eine Chlamys drapiert. Sein Körper ist drahtig und athletisch, im Pubesbereich kräuseln sich erste spärliche Schamhaare, die ein jugendliches Alter andeuten. Andere, im weiteren Sinne zeitgenössische Hermesbilder des 5. und 4. Jahrhunderts stellen den Gott hingegen als ausgewachsenen Mann vor.²¹ Die Anzeige von Kraft und Knabenalter muss also diesen Hermes charakterisiert haben. Seine Bauchdecke ist angespannt und eingezogen, wie im Moment des Ausatmens nach heftiger Bewegung.²² Die Kopfwendung wirkt abrupt, das Gesicht mit dem geöffneten Mund und der sichtbaren oberen Zahnreihe angespannt, atemlos, die Augen sind aufgerissen und wachsam in die Ferne gerichtet, bewegt umspielen die Haarlocken sein Haupt. Alles weist auf eine Situation der Flucht hin, vergleichbar anderen Figuren der Zeit, die durch Verfolgung oder Kampf angespannt agieren.²³

Während er mit der aufliegenden linken Hand entspannt ein Kerykeion oder einen Geldsack hält, hat er die Rechte zu den Sandalenriemen seines rechten aufgestützten Fußes geführt.²⁴ Die Münchner Replik (Nr. 5) überliefert das eindeutig. Hermes ist im Begriff, die Verschnürung der Sandale über dem Rist zu lockern. Die andere Sandale hat er bei einigen Exemplaren bereits ausgezogen, sie ist bei den Repliken in München (Nr. 5) und Paris (Nr. 7, Abb. 4) für den Betrachter in der seitlichen Hauptansicht sichtbar ausgelegt. Bei der Replik aus Perge (Nr. 1, Abb. 1) und auf den Münzen von

²¹ Z. B. Hermes des Polyklet *Bildhauerkunst II*, Abb. 74–79; Hermes Ludovisi ebenda, Abb. 89 f.; Hermes Farnese ebenda, Abb. 254; Hermes Richelieu ebenda, Abb. 289; Hermes des Praxiteles ebenda, Abb. 296.

²² Vergleichbar ist der fliehende Jüngling der Florentiner Niobidengruppe, die um 320 v. Chr. datiert wird: W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden*, Bonn 1984, S. 276 ff. Abb. 104, 106, 112–114.

²³ Vergleiche den Kopf des sog. Zweitältesten der Florentiner Niobidengruppe Geominy (s. Anm. 22), Abb. 101–104 oder den um 320/10 v. Chr. datierten Grabnaiskos des Aristonantes R. von den Hoff, in: *Bildhauerkunst III*, S. 6, 10, 12, 33, Abb. 10a–b oder den jugendlichen „Ringer“, Dresden, Albertinum Hm 233: J. Daehner, *Vier Kämpfer im Dresdner Albertinum*, *AntPl* 30, 2008, S. 63–104, Taf. 29–33, und zum Vergleich die Werke ebenda, Abb. 18–20.

²⁴ Mit Kerykeion: Replik aus Perge (Nr. 1) und Münze 2 (Amastris); mit Geldsack: Münze 4 und 5 (Markianopolis).

Markianopolis (Abb. 12–15) löst er nicht den Riemen einer Sandale, sondern den eines Schnürsystems, das die Flügel am Fuß befestigt. Der andere Fuß ist bei diesen Versionen noch „beschuh“t. Dass er das Schuhwerk löst und nicht festbindet, hat sich bis heute noch nicht ganz durchgesetzt. Schuld daran ist die spätantike Beschreibung des Christodoros (siehe unten), der wahrscheinlich noch das Original gesehen hat, aufgestellt in den Zeuxippothermen von Konstantinopel. Er schildert die Statue als Hermes, der die Weisung des göttlichen Vaters empfängt und die Riemen seiner Flügelsandale nach oben zieht, um sich zur Reise zu heben. Was Christodoros zu dieser Sichtweise veranlasste, wird uns weiter unten beschäftigen, hier bleibt festzustellen, dass Hermes die Sandale auszieht, denn zum Anziehen bräuchte er beide Hände und der Blick wäre geradeaus auf diese Tätigkeit gesenkt, wie zahlreiche Beispiele von tatsächlichen Sandalenbindern beweisen.²⁵

Der junge Gott befindet sich also offensichtlich in einer angespannten Situation, in der er sich zugleich von seinem Schuhwerk trennt. Ein bisher noch nicht angesprochenes Attribut erleichtert die Aufklärung der Situation. Es ist die Schildkröte, die bei der Replik aus Perge (Nr. 1, Abb. 1) seinen hochgestellten Fuß trägt. Auch die Münzen von Markianopolis zeigen das Tier auf der Standlinie zwischen seinen Beinen (Münze 4–5, Abb. 16–18). Mit der Schildkröte schließt sich der Kreis zum eingangs geschilderten Hermes als dem arkadischen *propator*. Sie ist das Tier seiner arkadischen Heimat schlechthin. Besonders große Exemplare fand man in den Wäldern Arkadiens und insbesondere im Wald Soron. Ihre Größe ließ sie zur Herstellung von Leiern geeignet erscheinen (Paus. 8, 23, 9), was auch für die im arkadischen Partheniosgebirge lebenden Schildkröten galt (Paus. 8, 54, 7). Im arkadischen Megalopolis, jener Neugründung, die Kulte und Statuen der nach dem Synoikismos verlassenen Städte in sich aufnahm (Paus. 8, 31, 5), erwähnt Pausanias einen zu seiner Zeit schon zer-

²⁵ Vierneisel-Schlörb S. 458 ff.; neben dem immer genannten sandalenbindenden Jüngling vom Parthenonfries die folgenden Münzbilder mit „Sandalenbindern“: Solus, Litra, ca. 406–397 v. Chr. G. K. Jenkins, *Coins of Punic Sicily, Part I*, SNR 50, 1971, S. 74, Taf. 23, 17 (Hermes); Leukas, Stater, ca. 380–330 v. Chr. R. Calciati, *Pegasi*, Bd. II, Mortara 1990, S. 418 Nr. 99/1 (Hermes); Sybritia, Stater, um 300 v. Chr. P. R. Franke – M. Hirmer, *Die griechische Münze*, München 1972², S. 114 f., Taf. 168, 554 (Hermes); Larissa, Obol, ca. 440–400 v. Chr. *Coins of Thessaly – the BCD Collection*, Nomos, Auktion 4, 10. Mai 2011, Nr. 1117 (Nymphe); Kios, AE Commodus 180–182 n. Chr. Helios Numismatik, Auktion 7, 13. Dezember 2011, Nr. 572 und AE Orbiana Rec. Gén. S. 325 Nr. 90, Taf. LII 14 (sitzender Athlet). Tonsiegel: D. Berges, *Die Tonsiegel aus dem karthagischen Tempelarchiv*, RM 100, 1993, S. 245–268, Taf. 66, 8 (sandalenbindender Herakles) und 66, 9 (sandalenbindender Hermes).

störten Tempel des Hermes Akakesios, von dem nichts mehr übrig war, als eine Schildkröte aus Marmor (Paus. 8, 30, 6). Die Epiklese des Gottes ging auf Homer, den Stadtnamen Akakesios und den eponymen Heros Akakos zurück, ein Sohn des Lykaon wie der Namensgeber von Trapezous (Paus. 8,3,2). Dieser Heros soll den kleinen Hermes in seiner Stadt Akakesios aufgezogen haben (Paus. 8,36,10). Dass in seinem Heiligtum in Megalopolis noch eine Marmorschildkröte zu sehen war, erklärt sich aus der arkadischen Geschichte der frühesten Kindheit des Gottes. Gleich nach seiner Geburt war Hermes losgezogen, um die Rinder des Apollon zu stehlen. Auf dem Weg fand er eine Schildkröte und fertigte daraus seine erste wichtige Erfindung, die ihm großes Glück brachte, die Leier. Lokalisiert wurde diese erste Tat unter anderem im arkadischen Chelydoreagebirge (Paus. 8, 17, 5), dessen sprechender Name (aus *chelys* = Schildkröte und *derein* = häuten bzw. *dorea* = Geschenk) damit erklärt wurde. Die ungeheuerlichen Begebenheiten aus den frühen Kindertagen des Hermes sind prächtig in einem Hymnos des 6./5. Jahrhundert v. Chr. erzählt, der Homer zugeschrieben wurde, aber eindeutig jüngeren Datums ist.²⁶ Er ist die Hauptquelle für die arkadische Hermestheologie und wurde nach Aussage des umfangreichen Medaillonzyklus aus Bithynion Hadriane auch in hadrianischer Zeit noch intensiv rezipiert.²⁷ Im homerischen Hermeshymnos werden wir auch auf unserer Suche nach einer Erklärung für die rätselhafte Tätigkeit der Hermesstatue fündig.

Nachdem Hermes morgens in einer Höhle der kyllenischen Berge in Arkadien geboren worden war und mittags die Leier spielte, auf deren Erfindung die Schildkröte zu seinen Füßen hindeutet, war er bis zum Abend bereits zu den Bergen Pieriens (makedonischer Olymp) geeilt und hatte dort aus der Herde der Götter fünfzig Rinder gestohlen. Verfolgt von Apollon, dem göttlichen Hüter der Herde, trat er eilig die Flucht zurück nach Arkadien an. Um den Verfolger in die Irre zu führen, verwischte er seine und der Herde Spuren. Hierzu bediente er sich einiger Finten, die der Hymnos mehrfach anspricht, da sie den Inbegriff seiner Listigkeit ausmachten. Auf der Strecke zwischen dem Meeresstrand und einem Ort namens Pylos (Hom. Hym. Herm. 341 f.) ließ er auf sandigem Boden die Herde rückwärts laufen, so dass ihre Spuren in die falsche Richtung führten. Er selbst warf gleich zweimal in verschiedenen Situationen seine Sandalen

²⁶ Zur Datierung des homerischen Hermeshymnos zuletzt Vergados S. 130 ff. mit der Forschungsgeschichte und eigener Präferenz „toward the end of the 6th century BC“.

²⁷ von Mosch 2001; zu den kaiserzeitlichen Autoren, die den Hymnos rezipierten: Vergados S. 92–109.

fort. Am sandigen Strand, um sie durch ein Holzbündel mit Blättern zu ersetzen, die statt den Abdrücken von Sandalen unerklärliche Spuren hinterließen (Hom. Hym. Herm. 79; 348 f.).²⁸ Und – zurück in Arkadien – am Ufer des Alpheios (Hom. Hym. Herm. 101): Dort hatte er zuvor mit riesiger Stärke zwei Rinder auf den Rücken geworfen und geschlachtet (Hom. Hym. Herm. 116 ff.), das Feuermachen, Feuergeräte (Hom. Hym. Herm. 111) und das erste Opfer an die zwölf Götter erfunden (Hom. Hym. Herm. 126 ff.), und dann ging er daran, die offensichtlichen Spuren seines wunderbaren Erwachsenseins zu beseitigen, um als harmloses Kindlein in die Wiege (liknon) zurück zu schlüpfen und kindliche Unschuld vorzutäuschen (Hom. Hym. Herm. 150–153, 237–242). Er reinigte den Opferplatz und warf seine Sandalen in die Fluten des Alpheios (σάνδαλα μὲν προέηκεν ἐς Ἀλφειὸν βαθυδίνην, Hom. Hym. Herm. 138–141). Trotz aller Tricks überführt Apollon den Dieb, und es kommt zu einem Austausch. Hermes, der als Sohn einer „schönsandaligen“ Nymphe (Hom. Hym. Herm. 57) ausgezogen war, erhält von Apollon das Kerykeion und wird zum olympischen Gott aller Herden und Tiere. Hermes schenkt Apollon dafür die Leier. Dieser in einem langen Dialog geführte Streit um die Leier bildet den zweiten Teil des Hymnos (Hom. Hym. Herm. 409 ff.) und wird uns später noch beschäftigen.

Soviel in aller Kürze zum mythologischen Hintergrund der Skulptur, deren widersprüchliches Erscheinungsbild aus Ruhemotiv und ängstlicher Anspannung nun leicht erklärt werden kann (Abb. 1). Der starke Knabkörper beschreibt die ungeheuren Kräfte des frisch geborenen Gottes, der

²⁸ Die Stelle wird unterschiedlich emendiert und übersetzt. Die Manuskripte überliefern zwar übereinstimmend *σάνδαλα δ' αὐτίκα ἔριψεν ἐπὶ ψαμάτοις ἀλίησιν* („Seine Sandalen warf er fort am Strande des Meeres“, so die Übersetzung von D. Ebener), doch wird die Zeile heute aus inhaltlichen Gründen entweder als *σάνδαλα δ' αὐτίκα ῥιψὶν* ... (ed. Postgate) oder als *σάνδαλα δ' αὐτίκα ἔραψεν* ... (ed. Matthiae) gelesen. Die willkürliche Änderung der Stelle in den Texteditionen beruht auf dem Argument, der Hymnos habe bis dahin keine Sandalen des Hermes erwähnt, so dass Hermes sie sich erst anfertigen muss. Doch zu Recht weist Vergados S. 292 darauf hin, dass der Dichter auch an anderen Stellen des Hymnos Objekte erwähnt, die plötzlich vorhanden sind und nicht vorher eingeführt wurden (z. B. Z. 41 der Meißel, Z. 51 der Schafdarm für die Saiten der Lyra, Z. 53 das Plektron). Warum sollte Hermes nicht zuerst seine „normalen“ Sandalen fortwerfen, um sich dann die neu erfundenen „Wunderwerke“ anzulegen? Sollten die modernen Editionen Recht haben, wäre es auch möglich, dass er an dieser Stelle die ersten Sandalen erfand, die ihm die Mühen des Wanderns milderten. Dazu Allen – Halliday – Sikes S. 293 zu IV 79. Beispielhaft für die beiden Lesarten der Zeilen 79 ff.: N. Richardson, *Three Homeric Hymns to Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4 and 5*, Cambridge 2010 (Cambridge Greek and Latin Classics), S. 166 f. und Vergados S. 91 f., 172, 292 f.

mit bloßen Händen zwei Rinder töten konnte. Schon die spätarchaischen Vasenbilder mit dem Motiv des Rinderdiebstahls hatten den erwachsenen Männerkörper als Chiffre für die übermenschliche Stärke des göttlichen Kindes verwendet.²⁹ Der Felsen zeigt an, dass die Szene draußen spielt. Die Schildkröte steht für die erste Tat und den abschließenden Handel der Attribute und Kompetenzen: Leier gegen Kerykeion, die hohe Musik des Lyraspiels gegen die Schirmherrschaft über sämtliche Herden.³⁰ Hermes wird auf der Flucht gezeigt, mit großen Augen nach dem Verfolger spähend,³¹ während er je nach Textemendation eilig seine Sandale löst, um sie durch Zweigbündel zu ersetzen, oder sich mit neu erfundenen Sandalen die Mühen des Wanderns erleichtert, die er dann in der zweiten Szene auszieht und in den Alpheios wirft, um sich darauf vorzubereiten, wieder in die Wiege zurück zu schlüpfen, harmlos und natürlich barfuß als sei er nie unterwegs gewesen. Das Kerykeion deutet den kommenden Lohn und den Aufstieg zur olympischen Gottheit an, wie der Widderkopf unter seinem rechten Fuß auf den Münzen von Markianopolis (Abb. 15–18) seine neue Funktion als Gott der Herden symbolisiert. Wir können heute nicht mehr mit Sicherheit entscheiden, welche der Attribute den kaiserzeitlichen Kopisten zuzuschreiben sind, doch erst die beredte Ausstattung der kaiserzeitlichen Kopien lässt Rückschlüsse darauf zu, wie facettenreich das dahinterstehende spätklassische Original komponiert war. Es erzählte von der Gottwerdung des arkadischen Nymphensohnes, von seiner Listigkeit, seinen Erfindungen, seiner Stärke, und von seiner Schirmherrschaft als Gott der Hirten und der Diebe. Sollte die originale Aufstellung noch einen Apollon in lockerer Verbindung an seiner Seite gezeigt haben (Abb. 7), dann wäre auch noch die geschickte, ihm eigene Rhetorik im Dialog der beiden Götter, wie im Hymnos ausführlich geschildert, angedeutet gewesen.

²⁹ P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn 1965 (*Antiquitas* 3, 2), S. 60 ff.; Vergados S. 146 f., 650 ff. Fig. 2–8. Die wundersame Entwicklung der Glieder eines Neugeborenen zur Kraft eines Jünglings thematisiert auch die klassische Adaption des Mythos durch Sophokles, *Ichneutai* 273 ff.

³⁰ Dass die Schildkröte beim Lösen der Sandale noch am Leben ist, scheint im Sinne des Hymnos anachronistisch. Dies entspricht aber der kaiserzeitlichen Überlieferung des Mythos, wonach Hermes die Schildkröte erst bei seiner Rückkehr nach Kyllene vor der Höhle fand und die Därme der bereits geschlachteten Rinder als Saiten verwenden konnte (Apoll. 3, 10, 2); Allen – Halliday – Sikes S. 280 zu IV 24.

³¹ Der Hymnos beschreibt ihn als εὔσκοπος Ἀργειφόντος (Hom. Hym. Herm. 73).

Wo stand das Original?

Aus dem Umweg über das pontische Trapezous und aus dem narrativen Inhalt der Statuenkomposition ließ sich erschließen, dass der „Sandalenlösende Hermes“ als die geeignetste statuarische Darstellung des arkadischen Hirtengottes betrachtet wurde. Es wäre also naheliegend, das bronzene Vorbild in einem der arkadischen Hermesheiligtümer zu suchen. Insbesondere die homerische Erwähnung des Alpheiosufers als jenen Ort, wo Hermes die Sandalen in die Fluten warf, um sich in ein harmloses Baby zurück zu verwandeln,³² lässt sofort an das arkadische Trapezous am Alpheiosufer denken, doch das war seit über 400 Jahren verlassen und nur noch in Ruinen erhalten. Kulte und Götterbilder waren nach Megalopolis umgezogen, aber auch dort waren zu Pausanias' Zeit größtenteils nur noch Ruinen sichtbar.³³ Die Hermesheiligtümer waren zerstört (der Tempel des Hermes Akakios: Paus. 8, 30, 6; das Heiligtum der Musen, des Apollon und des Hermes: Paus. 8, 32, 2; der Tempel des Herakles und Hermes: Paus. 8, 32, 3) und die wenigen noch erhaltenen Hermesbilder waren aus Holz oder in viereckiger Hermenform (Paus. 8, 31, 6; 8, 31, 7). Ebenso aus Holz war die acht Fuß hohe Statue des Hermes Kyllenios auf dem Gipfel des Kyllenegebirges, dem Ort seiner Geburt. Der dazugehörige Tempel war zerstört (Paus. 8, 17, 1–2). In ganz Arkadien findet sich in der Überlieferung kein bronzener Hermes, der berühmt war und den kaiserzeitlichen Kopisten zur Abformung hätte dienen können.³⁴

Trotzdem spricht manches dafür, das Original des „Sandalenlösers“ in Griechenland zu vermuten. Die meisten seiner Repliken sind aus pentelischem und vereinzelt aus parischem Marmor gefertigt.³⁵ Mit diesem

³² Die Route führt Hermes vom Olymp an den Meerestrand (Hom. Hym. Herm. 341 f.) durch Thessalien nach Onchestos in Boeotien (Hom. Hym. Herm. 85 ff.), von dort an einen Ort namens Pylos (Hom. Hym. Herm. 216, 342, 398), der vielleicht mit dem arkadischen Pylai identisch war (Steph. Byz. s. v.), und weiter zu einer Furt durch den Alpheios (Hom. Hym. Herm. 101, 141, 398) zu den Auen und dem Gehöft (Hom. Hym. Herm. 399), in dem die Rinder dann verborgen wurden; Allen – Halliday – Sikes S. 272 ff. Vgl. auch die Routenskizze bei Vergados S. 648 f. Fig. 1 a–b.

³³ Zu Megalopolis in römischer Zeit: J. Roy, Roman Arkadia, in: Rizakis – Lepenioti S. 63 f.

³⁴ Zum desolaten Zustand Arkadiens: Dio Chrys. Or. 33, 25; Strab. 8, 8, 1–2 p. 388. J. Roy, Roman Arkadia, in: Rizakis – Lepenioti S. 59 ff.

³⁵ Folgende Repliken des „Sandalenlösers“ sind aus pentelischem Marmor: Unvollendeter Torso, Athen (Replik 2); Torso Rom (Replik 8); Kopffragment Aquileia (Replik 11); Kopf, Kopenhagen (Replik 13); Statue, Louvre (Replik 7); Statue Kopenhagen aus Villa Hadriana (Replik 4); Statue München aus Villa Hadriana (Replik 5); Kopf auf Diskobol London BM aus Villa Hadriana (Replik 15). Parischer Marmor: Kopf „Fagan“, London BM (Replik 14).

Skulpturenmarmor dominierten die attischen Ateliers den Handel mit Kopien der vorbildlichen griechischen Originale.³⁶ Der Fund einer unvollendeten Replik des „Sandalenlöser“ bei den Propyläen der Athener Akropolis (Nr. 2) beweist, dass lokale Kopistenateliers diesen Statuentyp im Programm hatten. Der wirtschaftliche Erfolg dieser Werkstätten hatte mehrere Gründe: Zum einen die Nähe des Pentelikon mit seinem riesigen Vorkommen an weißem Skulpturenmarmor, dann der günstig gelegene Hafen von Piräus zur Verschiffung der Produkte und schließlich die zahlreiche Verfügbarkeit der berühmten Vorbilder in der Stadt Athen und in den Heiligtümern Griechenlands, die wie das bekannte Beispiel des Hermes Agoraios in Athen „täglich“ von den Bildhauern abgeformt werden konnten (Luk. Iup. Trag. 33). Als Arrians Anfrage wegen der Statuen für Trapezous den Kaiser erreichte, verbrachte dieser gerade den Winter (131/32) in Athen.³⁷ Von hier aus war es ein Leichtes, eine Replik aus den attischen Kopistenwerkstätten nach Trapezous verschiffen zu lassen.³⁸

Lag der Standort des Originals also in Athen³⁹ oder in einem der großen Heiligtümer Griechenlands? Die Schriftquellen scheinen jedoch keinen bronzenen Hermes des Lysipp zu kennen. Eine Ausnahme bilden die kurzen Bemerkungen des bedeutenden Archäologen Heinrich Brunn aus dem 19. Jahrhundert, die inzwischen wieder in Vergessenheit geraten sind, weil neuere Pausaniaseditionen ein entscheidendes Detail anders wiedergeben (Paus. 9, 30, 1). Brunn erschloss eine Gruppe des Lysipp aus folgendem Zitat, das heutige Ausgaben wie folgt edieren und übersetzen:

³⁶ O. Palagia, *Sculptures from the Peloponnese in the Roman Imperial Period*, in: Rizakis – Lepenioti S. 431 ff. (mit Literaturüberblick).

³⁷ Athen als möglicher Ort, wo Hadrian das Schreiben Arrians empfing: Birley S. 263.

³⁸ Arrian traf den Kaiser mit seinem Schreiben in einer günstigen Situation an. Hadrian war gerade mit arkadischer Vorgeschichte befasst und hatte von Athen aus Mantinea besucht, das bis dahin weitgehend in Trümmern gelegen haben muss (Strab. 8, 8, 2 p. 388). Als Stadt der Vorfahren des Antinoos erfuhr sie nun eine Art Neugründung mit umfangreichen Baumaßnahmen und musste auf Weisung Hadrians ihren alten Namen Mantinea wieder annehmen, nachdem sie über Jahrhunderte Antigoneia geheißen hatte (Paus. 8, 8, 12). Zu Mantinea in römischer Zeit J. Roy, *Roman Arkadia*, in: Rizakis – Lepenioti S. 62 f. (Lit.). Die mythologische Begründung dafür ist in dem erzählfreudigen Bilderzyklus der Medaillons von Bithynion Hadriane (der Tochterstadt Mantineias) mit der ausführlichen Illustration des homerischen Hermeshymnos nachvollziehbar: von Mosch 2001; Nollé 2004; zum Besuch Hadrians in Mantinea H.-Ch. von Mosch – L.-A. Klostermeyer, *Ein Stempelschneider auf Reisen. Die Antinoosmedaillons des Hostilios Markellos und Hadrians Reise (131/2 n. Chr.)*, in: *Festschrift B. C. Demetriadi (in Vorbereitung)*.

³⁹ So E. G. Raftouropoulos, in: K. Schefold – J. Pouilloux (Hrsg.), *Στήλη. Τόμος εις μνήμη Νικολάου Κοντολέοντος*, Athen 1980, S. 393; Moreno S. 230, 232.

Ἀπόλλων χαλκοῦς ἐστὶν ἐν Ἑλικῶνι καὶ Ἑρμῆς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας, καὶ Διόνυσος ὁ μὲν Λυσίππου, τὸ δὲ ἄγαλμα ἀνέθηκε Σύλλας τοῦ Διονύσου τὸ ὀρθόν, ἔργον τῶν Μύρωνος θεᾶς μάλιστα ἄξιον μετὰ γε τὸν Ἀθήνησιν Ἐρεχθεᾶ.

„Auch ein Apollon aus Bronze steht auf dem Helikon und Hermes, wie sie um die Leier kämpfen, und ein Dionysos von Lysippos; das Bild des stehenden Dionysos aber weihte Sulla, das sehenswerteste Werk des Myron nach dem Erechtheus in Athen.“ (Übersetzung: E. Meyer).

Brunn übernahm eine zu seiner Zeit weitgehend akzeptierte Emendation der Textstelle über die Statuen im Musenhain auf dem Helikon. In der von ihm favorisierten Lesart wurde die Passage als οἱ μὲν Λυσίππου ediert, so dass er im Hinblick auf die Gruppe von „Apollon und Hermes im Streit um die Leier“ feststellt: „Diese, nicht ein Dionysos, sind als Werke des Lysipp anzuerkennen.“ Richtig interpretierte Brunn nebenbei auch das Wort μαχόμενοι im Sinne von „Wortstreit“ oder „Zank“, während die oben zitierte Übersetzung von Ernst Meyer einen regelrechten Kampf (etwa wie den von Apollon und Herakles um den Dreifuß) suggeriert.⁴⁰ Paul Jamot übernahm Brunns Lesart, als er einige Bronzefragmente, die 1889 im Heiligtum auf dem Helikon gefunden worden waren, mit dieser Gruppe in Verbindung bringen wollte. Darunter befand sich ein etwas überlebensgroßer rechter Arm von großartiger Qualität, dessen gespreizte Finger auf einen lyraspielenden Apollon schließen lassen.⁴¹ Wenn sich auch bis heute keine weiteren Hinweise ergeben haben, die die Zuweisung des Bronzearms verifizieren könnten, so sollte doch die Möglichkeit in Erwägung gezogen werden, den „Sandalenlöser“ als Teil dieser Gruppenkomposition mit einem lyraspielenden Apollon Musagetes zu sehen (Abb. 7). Als Hermestypus mit einem so eindeutigen Bezug auf den homerischen Hymnos wäre er der passendste Kandidat, der zugleich mehrere wichtige Kriterien erfüllt. Er geht auf ein Bronzeoriginal zurück, kann zeitlich und stilistisch dem Oeuvre des Lysipp zugewiesen werden⁴² und galt in der mittleren Kaiserzeit als die

⁴⁰ H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, Bd. I: Die Bildhauer, Stuttgart 1889², S. 253.

⁴¹ P. Jamot, Fouilles à Thespies et à l'Hiéron des Muses de l'Hélicon, BCH 15, 1891, S. 381–401; J. G. Frazer, Pausanias's Description of Greece, Bd. V: Commentary on books IX., X. Addenda, New York 1965, S. 154 zu 30. 1. Die Korrektur des Pausaniasstelle wurde von J. Sillig aufgebracht. Zustimmung auch Lange S. 44 A. 3. Eine Diskussion dazu bei H. Hitzig – H. Blümner, Pausaniae Graeciae Descriptio, Bd. III 1, Leipzig 1907, S. 482 f.

⁴² Lysipp griff mehrfach das Motiv des aufgestützten Fußes auf: Lange, *passim*. Er trug zur Entwicklung der Skulptur eine naturgetreue Darstellung des Haares bei, die bei den

Verkörperung des homerischen Hermeshymnos schlechthin. Andere statuarische Formulierungen des Mythos, die sich aus einer relevanten Anzahl von Repliken auf ein bronzenes Vorbild zurückführen ließen, sind nicht bekannt. Rein hypothetisch wäre damit auf dem Helikon eine weit auseinandergezogene Gruppenkomposition unter freiem Himmel vorstellbar. Links löst Hermes die Sandale zur Verwischung der Spuren und blickt ‚gestresst‘ zur Seite, wo von rechts Apollon herbeieilt, als Verfolger und vielleicht schon – unter Vorwegnahme seiner zukünftigen Rolle – als Kitharöde und Musagetes mit den Musengruppen im Hintergrund (Paus. 9, 30, 1; Abb. 7). In der Kunstgeschichte vergleichbar wäre eine vielfigurige Komposition wie die spätclassische Niobidengruppe, die etwa zur gleichen Zeit entstanden und ebenso weitläufig in der Landschaft verstreut aufgestellt war.

Betrachtet man das Themenspektrum der antiken Skulptur, fällt auf, dass die Hermes-Apollon-Gruppe im Musenhain auf dem Helikon die einzige überlieferte skulpturale Gruppenkomposition aus dem homerischen Hermeshymnos überhaupt ist.⁴³ Doch warum stand gerade dieses Thema auf dem Helikon? Das hatte im Wesentlichen zwei Gründe. Zunächst bestand ein lokalhistorischer Bezug, denn eine Episode des Hymnos spielte im nahegelegenen uralten Poseidonheiligtum von Onchestos,⁴⁴ das kultisch

Kopfrepliken des „Sandalenlöser“ gut nachvollziehbar ist (Plin. n. h. 34, 65), und erwies sich als Spezialist für mehrfigurige Kompositionen: G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven 1965⁴, S. 293. Paus. 1, 43, 6 (Musen und bronzenen Zeus des Lysipp in Megara). Aus der Fülle der Diskussionsbeiträge zur Meisterzuweisung ragt die kommentarlose Einordnung des Kopfes des „Sandalenlöser“ in das Spätwerk des Lysipp zwischen Apoxyomenos und dem „Bogenspannenden Eros“ heraus, die sich aus der stilistischen Anordnung der Abbildungstabellen in dem Werk von K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988, Taf. 68 und 69 ergibt.

⁴³ Einzige Ausnahme ist die Statue eines Hermes, der eine Schildkröte aufgehoben hat, um eine Leier daraus zu machen. Sie stand im Heiligtum des Apollon Lykeios in Argos (Paus. 2, 19, 7), dessen Kultstatue den Gott natürlich als Kitharodos vorstellte: F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *A Numismatic Commentary on Pausanias*, London (1885) 1887, ND F. Imhoof-Blumer – P. Gardner – A. N. Oikonomides, *Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art*, Chicago 1964, S. 35, Taf. I, XXII–XXIV. Auffällig ist, dass auch hier wie auf dem Helikon der Hermes des homerischen Hymnos mit dem Apollonkult verbunden war. In beiden Fällen sollte der Ursprung des apollinischen Lyra-spiels gezeigt werden. Das selten dargestellte Thema der argivischen Statue greift eine Bronzestatuette des Hermes mit Schildkröte in seiner Linken in München auf: F. S. Knauß (Hrsg.), *Die unsterblichen Götter Griechenlands [Ausstellungskatalog, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 20. Juli 2012 – 19. Januar 2014]*, München/Lindenberg im Allgäu 2012, S. 156 Abb. 11.1 Kat. 158.

⁴⁴ Als Hermes mit seinen gestohlenen Rindern die grasige Flur von Onchestos durchheilt, wird er von einem alten Weinbauern beobachtet, den Hermes zum Schweigen verpflichtet (Hom. Hym. Herm. 87 ff.). Später begegnet Apollon bei der Verfolgung des Diebes dem

mit dem Musenheiligtum vom Helikon verbunden war.⁴⁵ Zudem erwähnt der Hymnos Mnemosyne, die mit Zeus die Neun Musen gezeugt hatte (Hes. Th. 50 ff.). Sie nennt Hermes zuerst in seinem Preislied auf die Götter, denn „der Sohn der Maia war ja ihr Wahlkind“ (Hom. Hym. Herm. 429 f.).⁴⁶ Diese besondere Beziehung zur Gründermutter des Heiligtums beruhte auf seinen musischen Erfindungen. Immerhin liefert ja der Hermeshymnos die mythologische Begründung für das Wesen des Apollon in seiner speziellen „Funktion“ als Musagetes, denn der „Streit“ zwischen den beiden Göttern begründete die Genese des Apollon zum Gott der Lyramusik und zum Führer der Musen,⁴⁷ während die Hermesstatue den Aufstieg des Hermes zur olympischen Gottheit, seine Rolle als listiger und trickreicher Gott der Diebe, des Viehs und der Herden, sowie als Erfinder jenes Instruments andeutete, das für das Musenheiligtum von zentraler Bedeutung wurde. Das spiegelt sich in der Münzprägung des sechs Kilometer entfernt gelegenen Thespiai wider. Die Stadt verwaltete das Heiligtum am Helikon und veranstaltete dort die panhellenischen Museia (Paus. 9, 31, 3), die wohl wichtigsten musischen Agone in Griechenland nach den delphischen Pythia. Die Spiele wurden im 3. Jahrhundert v. Chr. reorganisiert und zum *stephanites agon* (Kranzagon) erhoben. Im Festprogramm hatte die Kitharödie eine herausra-

Greis und befragt ihn. Der Weinbauer kann natürlich einen mantischen Gott nicht anlügen und berichtet, er habe einen Knaben mit Stab gesehen, der Rinder rückwärts trieb (Hom. Hym. Herm. 185 ff.). Zweimal spielt damit der böotische Ort Onchestos im Hymnos eine Rolle. Der Hymnos lokalisiert die Szene noch genauer in einem sehr alten Hain des Poseidon (Hom. Hym. Herm. 186 f.), der schon in der Ilias (2, 506) und im Apollonhymnos (Hom. Hym. Apoll. 229–238) erwähnt wurde. Auch in der Überlieferungsvariante des Antoninus Liberalis (23 Bantos) treibt Hermes die gestohlene Herde durch Böotien.

⁴⁵ So auch schon K. Hanell, *Megarische Studien*, Lund 1934, S. 64 f.; A. Schachter, *Cults of Boiotia*, Bd. II: Herakles to Poseidon, London 1986 (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. Supplementary Papers 38, 2), S. 207–221; Lauffer S. 490 s. v. Onchestos; Vergados S. 301 f. Paus. 9, 26, 5 erwähnt die Reste der Stadt Onchestos, während Hain, Tempel und Kultbild des Poseidon Onchestios noch intakt waren. Der eponyme Gründer war ein Sohn Poseidons.

⁴⁶ Zu dieser Zeile Vergados S. 511.

⁴⁷ Im zweiten Teil des homerischen Hermeshymnos, der den „Streit“ zwischen Apollon und Hermes ausführlich erzählt, stellt Hermes seine Erfindung vor. Zur Leier besingt er laut mit lieblicher Stimme Geburt und Schicksal der Götter, beginnend mit Mnemosyne, der Mutter der Musen (Hom. Hym. Herm. 429 f.). Ihre Hervorhebung vor allen Göttern erklärt sich daraus, dass damit die Erzählung vom Wandel des Apollon vom Hirtengott zum Führer der Musen eingeleitet wird. Als Musagetes und zentrale Gottheit auf dem Musenberg war Apollon also der natürliche Empfänger eines Weihgeschenks, das mit dem Streit von Apollon und Hermes um die Leier den zudem im nahegelegenen Onchestos teilweise lokalisierten Mythos um die Genese des musischen Gottes bildlich wiedergibt.

gende Stellung.⁴⁸ Darauf scheint eine Münzmission Bezug zu nehmen, die auf der Vorderseite Arsinoe III. als Stifterin der *athla* und auf der Rückseite eine *chelys*, die aus dem Schildkrötenpanzer gebaute Lyra, im Lorbeerkranz zeigt (Abb. 5). Vermutlich handelt es sich hier um eine Festemission, deren Bilder die Stifterin und die musischen Agone umrahmt vom Preis Kranz symbolisierten.⁴⁹ Auch die raren Prägungen Thespias aus der Kaiserzeit legen einen Schwerpunkt auf die Abbildung von Kitharöden. Auf Bronzen des Domitianus spielen zum einen die sitzende Terpsichore (Abb. 6a) und zum anderen der stehende Apollon Kitharodos (Abb. 6b) die Lyra, letzterer etwa in der Form, wie er auf dem Helikon als Teil der Bronze Gruppe vorstellbar wäre.⁵⁰ Die Muse könnte ein Zitat aus den beiden Musengruppen der Künstler Kephisodotos, Strongylion und Olympiosthenes sein, die im Umfeld der Hermes-Apollon-Gruppe standen (Paus. 9, 30, 1) und – wenn auch schon früher im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden – den mythologischen Kontext zu einer figurenreichen Großkomposition ergänzten. Dieser Kombination aus Apollon, Hermes und den Musen begegnet man auch an anderen Orten wieder,⁵¹ wo offensichtlich der arkadische Hermesmythos ebenfalls grundlegend für die Konstellation der Götter war. Schließlich belegt die *chelys* auf der hellenistischen Prägung von Thespias (Abb. 5), wie zentral die Hermeserfindung für das Heiligtum und die von Kitharödenwettkämpfen dominierten Spiele war. Der Anlass zur Stiftung der Bronze Gruppe ist nicht bekannt, lässt sich aber aus den historischen

⁴⁸ Lauffer S. 675 f. s. v. Thespias; A. Manieri, *Agoni Poetico-Musicali nella Grecia Antica*, Bd. I: Beozia, Pisa 2009 (Istituto di Filologia Classica, Centro Internazionale di Studi sulla Cultura Greca Antica. Testi e Commenti 25), S. 313–433 mit sämtlichen Quellen; M. Wörrle, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, München 1988 (Vestigia 39), S. 231–234.

⁴⁹ A. Schachter, *A note on the reorganization of the Thespian Museia*, NC 7. s., 1, 1961, S. 67–70. Diese Münzen wurden in zwei Nominalen ausgegeben: The BCD Collection of the Coinage of Boiotia, CNG Triton, Auktion 9, 10. Januar 2006, Nr. 611–614b, 629aa–cc (größeres Nominal), 615–616b, 629dd (kleineres Nominal).

⁵⁰ F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *A Numismatic Commentary on Pausanias*, London 1887, ND F. Imhoof-Blumer – P. Gardner – A. N. Oikonomides, *Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art*, Chicago 1964, S. 117 Taf. X, XX (Terpsichore), Taf. X, XXI (Apollon Kitharodos); RPC II 266 (Apollon Kitharodos), 274 (Terpsichore). The BCD Collection of the Coinage of Boiotia, CNG Triton, Auktion 9, 10. Januar 2006, Nr. 617a–b (Apollon Kitharodos), 620b–c (Terpsichore).

⁵¹ So im arkadischen Megalopolis, wo es einen Tempel der Musen, des Apollon und des Hermes gab (Paus. 8, 32, 2). Dieser Götterkonstellation begegnet man noch einmal am selben Ort beim Tempel für Hermes und Aphrodite, vor dem die Holzbilder von Hera, Apollon und den Musen standen, die aus dem verlassenen Trapezouos gebracht worden sein sollen (Paus. 8, 31, 5 f.). Ein Hieron des Hermes und Apollon (ohne Musen) gab es auf dem arkadischen Kyllene (Et. Mag. s. v. Kyllenos).

Fakten schemenhaft erahnen. Thespiai hatte erst nach der Zerstörung des hegemonialen Theben 338 v. Chr. seine Unabhängigkeit wiedererlangt. In die folgenden zwei Jahrzehnte fällt die Hauptschaffenszeit des Lysippos. Seine beiden Werke für Thespiai gehören dieser Periode an. Da die Erosstatue von Thespiai (Paus. 9, 27, 3) und die Hermes-Apollon-Gruppe auf dem Helikon die beiden Hauptgötter der Stadt ehrten, denen zugleich die überregional bedeutenden Spiele der Erotideia und Museia gewidmet waren, könnten beide im Zuge eines Auftrags an den sikyonischen Meister entstanden sein, vielleicht als Ausdruck der Dankbarkeit der Thespiier an ihre Schutzgötter für die Wiedererlangung der Unabhängigkeit, in deren Folge sie bis in die hohe Kaiserzeit hinein eine anhaltende Blütezeit erleben durften.

Hadrian

Im Heiligtum auf dem Helikon könnte Hadrian den „Sandalenlöser“ gesehen haben, als er 125 n. Chr. Böotien besuchte.⁵² Im böotischen Thespiai begegnete er dem bogenspannenden Eros des Lysipp. Von beiden Werken ließ er Kopien in seiner neu erbauten Residenz in Tivoli aufstellen. Der riesige Komplex der Villa Hadriana war im 18. Jahrhundert eine ergiebige Fundgrube für erstklassige hadrianische Repliken großer Meisterwerke. Doch leider sind die Aufstellungsorte der Skulpturen meist nicht mehr rekonstruierbar. So hat man die beiden Repliken des „Sandalenlösers“ (Nr. 4, Abb. 7 links, und Nr. 5) mit vielen anderen Skulpturen im sog. Pantanello, einem sumpfigen See etwas außerhalb der Bebauung, gefunden, wohin sie sekundär vielleicht im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr. verbracht worden waren – entweder zum weiteren Abtransport oder zum Kalkbrennen.⁵³ Eine Kopfreplik des „Sandalenlösers“ stammt ebenfalls aus der Kaiservilla und könnte zu einer dritten Replik gehört haben oder dem Münchner Torso aufgesessen sein. Sie ergänzt bis heute fälschlich den Diskobol des Myron im British Museum.⁵⁴ Aus dem reichen Skulpturenmaterial der Villa Hadriana

⁵² Weber S. 156–158 setzt einen mehrtägigen Aufenthalt des Kaisers im Heiligtum auf dem Helikon anlässlich der Spiele voraus. Dem Eros von Thespiai hat Hadrian ein achtzeiliges *carmen* gewidmet. Birley S. 184 ff. Ein hadrianisches Medaillon könnte auf seinen Helikonbesuch anspielen, Mittag S. 90, S. 169 Hadr 85.

⁵³ Raeder S. 290; Replik Nr. 4 Kopenhagen wurde 1769 von G. Hamilton im Pantanello gefunden: Raeder S. 34 ff. Nr. I 6; Replik Nr. 5 München wurde Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts ebenfalls im Pantanello gefunden: Raeder S. 56 f. Nr. I 38. Zur Villa Hadriana zusammenfassend Oppen S. 130–165.

⁵⁴ Replik Nr. 15 London Raeder S. 38 f. Nr. I 10.

wäre eine Aufstellung zusammen mit Apollon und den Musen unter freiem Himmel rekonstruierbar, wie sie Hadrian auf dem Helikon gesehen haben könnte (Abb. 7), doch letztlich gibt es keine Kriterien, das zu beweisen, außer vielleicht der Tatsache, dass die Münchner Replik des Hermes (Nr. 5) auf ihrer Oberfläche deutliche Verwitterungsspuren aufweist und damit längere Zeit im Freien gestanden haben muss.⁵⁵ Ebenso ungenau ist die Überlieferung zu den Funden von Statuen des bogenspannenden Eros von Thespias aus der Villa Hadriana.⁵⁶ So lassen sich diese statuarischen Reiseerinnerungen nur allgemein mit zwei Quellenzitaten verbinden, wonach der Kaiser auf seinem Landsitz in Tibur die klangvollsten Namen von Provinzen und Örtlichkeiten wieder aufgriff (*Tiburtinam villam mire exaedificavit, ita ut in ea et provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut ...* SHA Hadr. 26, 5) und sich gerne um Statuen (*signa*) und Gemälde (*tabulae pictae*) kümmerte (*curare*) (Aur. Vict. 14, 6). Über die Frage, ob Hadrian wirklich Erinnerungsorte nachbauen ließ oder nur bestimmte Raumtypen mit thematisch passenden *opera nobilia* ausstatten ließ, ist viel diskutiert worden. Fakt ist, dass sich in der Villa viele Kopien berühmter Werke fanden, deren Originale Hadrian auf seinen Reisen gesehen hatte, und ebensowenig wird bestritten, dass die Ausstattung der Villa den persönlichen Einfluss Hadrians erkennen lässt.⁵⁷ Der archäologische Befund der Gebäude deutet

⁵⁵ Musen: Raeder S. 48 ff. Nr. I 26. Im Umfeld der Kaiserresidenz wurden die benachbarten Villen des senatorischen Adels in Tibur vergrößert und neu ausgestattet, wobei im kleineren Maßstab die kaiserlichen Bauaktivitäten zum Vorbild genommen wurden. Ein Beispiel dafür ist die Villa des C. Iul. Plancius Varus Cornutus. In der sog. Villa des Cassius in Tibur fand sich eine Musengruppe geführt von Apollon Musagetes. Sie könnte eine Reaktion auf die Gruppe in der Kaiservilla darstellen. Ob diesen Gruppen der Statuenbestand des Helikon als Vorbild diente, ist gut denkbar, aber letztlich spekulativ. K. M. Türr, Eine Musengruppe hadrianischer Zeit. Die sogenannten Thespiaden, Berlin 1971 (*Monumenta Artis Romanae* 10); dazu kritisch Flashar S. 108 ff. Die Ausgrabung der Musengruppe und des Apollon Kitharodos in der sog. Villa des Cassius auf einem Gemälde von Henry Tresham: Bignamini – Hornsby S. 260.

⁵⁶ Raeder S. 134 (vermutlich Replik Pawlowsk), S. 199 Nr. V 21 und Moreno S. 118 ff. Nr. 4, 15, 5: Replik Rom, Musei Capitolini Inv. Nr. 410.

⁵⁷ Es handelt sich ausschließlich um Kopien, nicht um geraubte Kunstwerke, wie unter früheren Kaisern üblich. Viele davon geben Werke wieder, die der Kaiser auf seinen Reisen gesehen haben muss. Athen: Hermes Propylaios Raeder S. 36 Nr. I 7 und S. 59 Nr. I 42; 4 Kopien der Erechtheionkoren Raeder S. 83 f. Nr. I 76; Statuengruppe der Tyrannenmörder Raeder S. 184 Nr. IV 13; Statue eines „Sehers“, von dem Fragmente des Originals auf der Akropolis in Athen gefunden wurden M. Flashar – A. Mantis, Ein wiedergewonnenes attisches Original. Zum Typus Vatikan, Museo Pio Clementino Inv. 934, *AntPl* 22, 1993, S. 75–87, Taf. 24–27; sog. Sitzende Aphrodite von der Akropolis Raeder S. 119 f. Nr. I 144–145; Bithynien: Aphrodite des Doidalses Raeder S. 72 Nr. I 55; Ephesos: Amazone Typus

auf zwei Bauphasen hin, die mit Hadrians Reisen übereinstimmen. So wurde der Komplex weitgehend während seiner Abwesenheit im Verlauf der großen Reisen von 121–125 und 128–133 errichtet. Hadrian hatte während der erstgenannten Reise Böotien und den Helikon besucht. Während seines Athen-Aufenthaltes (131/32) und seiner „Gründer“-Tätigkeit in Mantinea im Zuge der Antinoosapotheose verstärkten sich seine Interessen an arkadischer Mythologie. In dieser Situation erreichte ihn Arrians Anfrage. Er ließ eine Replik des „Sandalenlösers“ nach Trapezous schicken, die vielleicht wie die beiden Statuen und die Kopfreplik für seine Villa⁵⁸ aus pentelischem Marmor war und aus einem attischen Atelier stammte. Hier zeigt sich noch einmal, wie wichtig jene Trapezous-Episode ist. Ohne diese glückliche Kombination eines Statthalterschreibens mit der numismatischen Überlieferung blieben die beiden Repliken (Nr. 4, Abb. 7 links, und Nr. 5) aus der Villa Hadriana inhaltsleer in der schier unglaublichen Masse von annähernd 500 marmornen Skulpturenfunden aus der kaiserlichen Anlage.

Sciarra Raeder S. 86 f. Nr. I 83; Amazone Typus Mattei Raeder S. 92 f. Nr. I 90; Amazone Typus Sosikles Raeder S. 199 Nr. V 22; Artemis Ephesia Raeder S. 108 f. Nr. I 128; Knidos: Aphrodite in Tholos Raeder S. 95 Nr. I 97; Didyma: Apollonkultbild des Kanachos Raeder S. 97 Nr. I 101; Strocka S. 107 ff., 117 Abb. 31. Ägypten: Antinoeion mit zahlreichen ägyptisierenden Statuen Oppen S. 132 ff. Abb. 159–160; Flussgott Nil Raeder S. 89 Nr. I 86. Von der Masse der anderen Repliken aus der Villa Hadriana sind die Standorte der Originale freilich nicht bekannt. Manche darunter könnten berühmte mythische Schauplätze evokiert haben, die von Hadrian besichtigt wurden, z. B. die Niobidengruppe aus dem „Gartenstadion“ der Villa Hadriana, die je nach Überlieferung das Kithairon oder das Sipylosgebirge in Szene setzte, s. dazu W. Geominy, Ein Niobidenkopf vom Neumarkt in Köln, *KölnJb* 43, 2010, S. 267–279, v. a. Anm. 63.

⁵⁸ Replik Nr. 4 Kopenhagen; Replik Nr. 5 München; der Eros des Lysipp, Rom, Musei Capitolini Inv. Nr. 410 (s. Anm. 56), vermutlich aus der Villa Hadriana, ist aus parischem Marmor gefertigt, was einer attischen Entstehung nicht widerspricht. Die hier vertretene Annahme, diese Skulpturen seien in attischen Ateliers hergestellt worden, steht im Gegensatz zur herrschenden Meinung, die exemplarisch Oppen S. 165 formuliert: „The workshops may have been based locally, in some instances perhaps even at the villa. Certainly most of the marble used is of Italian origin, even if it is likely that many of the sculptors and marble carvers came from the Greek east or were trained in that tradition.“ Attische Werkstätten wie jene Porträtwerkstatt, die K. Fittschen für das 2. Jahrhundert n. Chr. nachgewiesen hat, muss es viele im Umfeld der pentelischen Brüche gegeben haben, K. Fittschen, Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr., in: Ch. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Dietrich Willers*, Bern, 12.–13. Juni 1998, Bern 2001 (Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern. Beiheft 4), S. 71–77, Taf. 11–16. Eine weitere Skulpturenwerkstatt wurde unter dem Neuen Akropolismuseum in Athen gefunden: St. Eleutheratou, *Στοιχεία πολεοδομικής και οικιστικής οργάνωσης από το νότιο τμήμα της αρχαίας Αθήνας*, in: St. Vlizos (Hrsg.), *Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις νέες έρευνες*, Athen 2008 (Μουσείο Μπενάκη. Παράρτημα 4), S. 185 ff.

Zwei Funde aus Perge liefern weitere hadrianische Bezüge. Ein Nachbar Hadrians in Tübur war der *legatus Augusti pro praetore provinciae Ciliciae* aus der Familie der Plancii, C. Iulius Plancius Varus Cornutus. Seine Mutter Plancia Magna hatte in Perge, der Heimatstadt der Familie, ein eindrucksvolles Bogenmonument zu Ehren des Hadrian (etwa 121/22 n. Chr.) und den Festsaal der Ktistai (etwa 124/25 n. Chr.) gestiftet. Der Hadriansbogen schloss die hellenistische Toranlage ab, die dann zum Festsaal der Ktistai umgebaut und mit einem Statuenzyklus ausgestattet wurde. Das Ganze bildete ein einheitliches Bildprogramm zum Ruhme der Stadt, des Kaiserhauses und der Stifterfamilie der Plancii.⁵⁹ Im Zentrum des Ganzen stand die Verehrung des Kaisers Hadrian, dessen Besuch man im Jahre 122/23 n. Chr. zumindest erwartet hatte. In der Bogenarchitektur waren die Statuen von Hadrian, Traian und Nerva sowie der kaiserlichen Frauen Marciana, Plotina, Matidia und Sabina aufgestellt. Zu den im Umkreis gefundenen Götter- und Heroenstatuen gehörte eine Replik des „Sandalenlösenden Hermes“ (Nr. 10). Ihr genauer Standort innerhalb des Monuments lässt sich heute nicht mehr ermitteln, aber im Gesamtzusammenhang stand sie in Gesellschaft des Kaiserhauses, der Plancii und einer Gruppe von Stadtgründern und Sehern, die als Ensemble die *eugeneia* und die *pronoia* der Stadt, der kaiserlichen und der Stifter-Familie darstellen sollten.⁶⁰ Die Statuenweiheung der Hermes-Phyle als Teil einer für Hadrian errichteten Reihung von Statuen und Ehrungen entlang der Hauptstraße im Anschluss an das Ensemble der Plancia Magna hebt die Bedeutung des Gottes hervor, die so in der Münzprägung Perges nicht erkennbar ist.⁶¹ Dass unter den vielen möglichen Hermestypen ausgerechnet der „Sandalenlöser“ für die Stiftung einer Familie ausgewählt wurde, die dem Kaiser aus Rom und Tübur persönlich bekannt war, dürfte kaum ein

⁵⁹ Zu den Plancii: Halfmann S. 128 f. Nr. 31; Şahin S. 107 ff. mit eingehender Behandlung des gesamten Baukomplexes.

⁶⁰ T. S. Scheer, *Mythische Vorväter. Zur Bedeutung griechischer Heroenmythen im Selbstverständnis kleinasiatischer Städte*, München 1993 (Münchener Arbeiten zur Alten Geschichte 7), S. 187 ff.; im Torhof fand sich auch eine weitere Hermesstatue mit Leier aus einem Schildkrötenpanzer zu seinen Füßen und ein „nackter Apollo, bei dem Reste eines Lorbeerkranzes erhalten sind“ (Mansel, s. u., S. 103 ff.); zum Kaiserbesuch in Perge Birley S. 261; Kopfreplik Perge des „Sandalenlöser“ hier Nr. 10. Sie wurde 1955 bei Freilegung des Platzes hinter dem Hadriansbogen zusammen mit Architekturfragmenten des Bogens und einem Kopf Hadrians gefunden: A. M. Mansel, Bericht über Ausgrabungen in Pamphylien in den Jahren 1946–1955, AA 71, 1956, S. 119.

⁶¹ Die Statuenweiheung der Hermes-Phyle Şahin S. 151 Nr. 116; Hermes zusammen mit Herakles auf Münzen unter Gallienus BMC 92.

Zufall gewesen sein, führt man sich noch einmal Hadrians Statuensendung nach Trapezous und die Repliken des Typs in seiner Villa vor Augen.⁶²

Bereits vor der spätantiken Präsentation des Bronzeoriginals im Zeuxipposgymnasion in Konstantinopel wurden Repliken des „Sandalenlösers“ in Thermen und Gymnasien aufgestellt. Die besterhaltene Replik des Typs wurde in Perge in der Palästra der sogenannten Südthermen gefunden (Abb. 1, Replik 1). Der unter Hadrian errichtete Bau schließt direkt westlich an den Torbau an. Die Replik kann wegen der charakteristischen Augenbohrungen eindeutig in die dreißiger Jahre des 2. Jahrhunderts datiert werden und gehört damit zur Ausstattung der hadrianischen Bauphase, die vielleicht durch den Kaiserbesuch 131 veranlasst wurde. Sollte der Fundort in der Palästra mit dem ursprünglichen Aufstellungsort identisch sein, so stand der „Sandalenlöser“ auch dort in der Nachbarschaft von Kaiserstatuen. An der Nordwand der Palästra waren nämlich die Statuen von Hadrian und seinen bevorzugten Vorgängern, Traian und Augustus, aufgestellt. Eine zweite Hermesstatue aus der Südtherme datiert ebenfalls in die hadrianische Zeit und gehört derselben Ausstattungsphase an. Es handelt sich um eine mit Petasos versehene Replik des antretenden Diskobol des Naukydes.⁶³ Beide Hermesstatuen könnten den athletischen Betrieb in der Palästra illustriert haben und damit einem ähnlichen skulpturalen Kontext entstammen wie eine antoninische Replik des „Sandalenlösers“ aus dem benachbarten Side (Nr. 9). Sie gehörte zur Ausstattung einer zweistöckigen Nischenfassade des „Kaisersaals“ im großen Gymnasion von Side (sog. Bau M) und stand dort mit zwei weiteren athletischen Hermesstatuen in der Gesellschaft von Athletenbildern, deren Tätigkeiten sich wie eine fortlaufende Bilderzählung der Vorgänge in der Palästra lesen lassen: Ein Ölausgießer, ein Diadumenos (Polyklet), zwei Diskuswerfer und ein Schaber (Lysipp) bildeten eine Reihe berühmter Meisterwerke, die dem alltäglichen Palästrasport eine vorbildliche Kulisse gaben.⁶⁴

⁶² Zur hadrianischen Bauphase der Südtherme Şahin S. 170 f. zu Nr. 137. Zum Besuch Hadrians 131 in Perge ebenda, S. 121 ff.

⁶³ Zur Statue des Diskobol aus den Südthermen von Perge: P. C. Bol, Der antretende Diskobol, Mainz 1996 (Liebieghaus-Monographie 17), S. 59, 116 Nr. 6 Abb. 53–56. Die numismatisch berechnete Frage, ob der Diskobol nicht ein Mercurius Discobolus war, stellte schon G. Habich, Hermes Diskobolos, *JdI* 13, 1898, S. 57–63. Zur Apollonpanegyrik in der Statuenausstattung der Südthermen gehört die Gruppe Marsyas-„Muse“-Apollon aus der Stiftung des Klaudios Peison: Flashar S. 168 ff. Abb. 154.

⁶⁴ J. Inan, Roman Sculpture in Side, Ankara 1975 (Antalya Boelgesinde Araştırmalar 8; Türk Tarih Kurumu Yayınları V 30), S. 13 ff. Nr. 1 (Diskobol Ludovisi), S. 19 Nr. 2 (Diskobol Myron), S. 19 ff. Nr. 3 (Hermes Kyrene – Perinth), S. 40 f. Nr. 7 (Diadumenos Poly-

Amastris: Statuen und Gründungstraditionen

Wie bei der Skulpturenausstattung der beiden Großbauten in Perge und Side wurde in der Münzprägung von Amastris das Motiv des „Sandalenlöser“ mit einem Diskobol kombiniert, indem beide Rückseitenbilder mit demselben Vorderseitenstempel gekoppelt waren.⁶⁵ Auf den ersten Blick scheint es daher, als ob die Münzprägung einer ähnlichen Bildsprache folgt wie die Skulpturenausstattung der Gymnasien. Diesen Eindruck verstärkt noch die Münzprägung von Markianopolis, die den „Sandalenlöser“ in einer Gruppe verschiedener Hermesbilder nach statuarischen Vorlagen präsentiert (s. u.). Man könnte dahinter die Absicht vermuten, dass Hermes in den verschiedenen Facetten seines Wesens und seiner Zuständigkeiten gezeigt werden sollte. Das mag sicher im Allgemeinen zutreffen, doch den Kennern der Urgeschichte von Amastris erschloss das Bild des „Sandalenlöser“ weitergehende mythologische Assoziationen. Ausgehend von der folgenden Prägung mit dem Motiv des „Sandalenlöser“ lassen sie sich aus den verschiedenen Gründungstraditionen von Amastris rekonstruieren.

M2. Amastris, Paphlagonien

Antoninus Pius, 138–161

Vs.: AVT KAICAP ANTΩNEINOC;
Kopf mit Lorbeerkranz nach rechts.

Rs.: AMACTPIANΩN; Sandalenlöser
nach links.



1. Paris. AE, 10,43 g, 27 mm. Rec. Gén.

S. 175^r Nr. 64, Taf. XIX 25; Caprino S. 109 Abb. 17; Moreno S. 241 Kat. 4.35.9; RPC online 5379 (Abb. 8).

Die Bronze gehört zu einer Gruppe von Münzbildern, die in der Stadt vorhandene Kopien berühmter Kunstwerke reproduzierten und damit sowohl Plinius' Charakterisierung der Stadt als eine *civitas et elegans et ornata* (Ep. 10, 98) als auch byzantinische Quellen bestätigen, wonach es in Konstantinopel eine Platzanlage namens *ta Amastrianou* gab, die mit Statuen aus der paphlagonischen Stadt geschmückt war.⁶⁶ Es lohnt sich daher, den Statuenbestand

klet), S. 72 ff. Nr. 20 (Ölausgießer), S. 74 ff. Nr. 22 (Hermes Richelieu), S. 83 ff. Nr. 28 (Apoxyomenos Lysipp), S. 92 ff. Nr. 32 (Hermes „Sandalenlöser“).

⁶⁵ Diskobol: Rec. Gén. Taf. XIX 24; RPC online 4883 und 4442. „Sandalenlöser“: Rec. Gén. Taf. XIX 25 = RPC online 5379.

⁶⁶ Die Verbindung der Bildwerke auf dem Amastrianon von Konstantinopel mit der kaiserzeitlichen Münzprägung von Amastris stellte schon von Schlosser S. 22 ff. her, jedoch fand dieser wichtige Ansatz keinen Eingang in die Sekundärliteratur zur statuarischen

von *ta Amastrianou* etwas genauer zu betrachten und mit den Münzbildern von Amastris thematisch abzugleichen. Aus den Übereinstimmungen ergibt sich ein Einblick in die Bilderwelt von Amastris, die wiederum zum Teil von der Gründungsgeschichte der paphlagonischen Stadt bestimmt wurde. Die Statuen sind also auf drei verschiedenen Zeitebenen zu betrachten: Einmal der spätantike und byzantinische Zusammenhang auf *ta Amastrianou*, rekonstruiert aus Beschreibungen des 8. und 11. Jahrhunderts, davor die kaiserzeitliche Aufstellung in Amastris, wie sie sich aus der Münzprägung ergibt und schließlich die ursprünglichen Aufstellungsanlässe, meist beruhend auf der Herkunft des Kultes aus Vorgängerorten und deren Kultbeziehungen.

Der vornehmlich auf Strabon beruhende Stand der Forschung zur Gründung von Amastris besagt, dass die Stadt um 300 v. Chr. aus dem Synoikismos der Orte Sesamos, Kytoros, Kromna und Tios (das später wieder selbständig wurde) hervorgegangen war (Strab. 12, 3, 10 p. 544 f.). Sesamos und Kromna gelten heute als milesische Gründungen, Kytoros war ursprünglich ein Emporion von Sinope (Strab. 12, 3, 10 p. 545) und dadurch indirekt ebenfalls mit Milet verbunden.⁶⁷ Amastris, die namensgebende Gründerin der neuen Stadt regierte in Herakleia Pontike als Gattin des dortigen Tyrannen Dionysios und bringt damit noch eine weitere Mutterstadt ins Spiel. Diese Orte brachten ihre eigenen kultischen und mythischen Traditionen in den Synoikismos ein, deren Spuren sich in der kaiserzeitlichen Münzprägung von Amastris wiederfinden und in byzantinischer Zeit noch einmal auf dem Platz *ta Amastrianou* in Konstantinopel greifbar werden.

Auf die alte Verbindung mit Sinope und Milet ist ein Apollonkultbild zurückzuführen, das unter Marcus Aurelius Caesar auf amastrischen Münzen erscheint (Abb. 9).⁶⁸ Der Gott wird nackt mit vorgewölbter Brust im Standmotiv eines frühklassischen Apollontypus gezeigt. In der erhobenen Linken hält er den Bogen, in der gesenkten Rechten aber ein Attribut, das ihn besonders kennzeichnet. Es ist ein kleines kugeliges Gefäß, das einem Aryballos gleicht. Solche Salbgefäße gehörten zur Ausrüstung eines Athleten und konnten auch an einer Schnur oder Kette am Handgelenk getragen werden. Ein so getragener Aryballos findet sich bei einem Kultbild im benachbarten

Ausstattung von Konstantinopel. Die byzantinischen Quellen zum Amastrianon bei Unger S. 165 ff. und Bassett S. 143 ff.

⁶⁷ Zur Geschichte von Amastris mit einem Katalog der Inschriften Marek S. 88 ff.; zu den Vorgängerorten Sesamos, Kromna und Kytoros s. Marek S. 16 ff.

⁶⁸ RPC online 7964 und 10636 (Marc Aurel Caesar / Rs. falsch als Harpokrates beschrieben); RPC online 5393 zeigt wegen einer neuzeitlichen Reparatur den linken Arm in gesenkter Haltung, doch ist der Rest des Bogens oben noch erkennbar.

Sinope wieder (Abb. 10).⁶⁹ Dort muss nach Aussage der Münzbilder eine Apollonstatue in einem Tempel gestanden haben, die den Gott in einem archaischen Standmotiv mit Zweig in der einen Hand und Aryballos am anderen Handgelenk zeigt. Das extrem seltene Vorkommen des Aryballos als apollinisches Attribut legt den Schluss nahe, dass der archaische Apollon der Mutterstadt Sinope im Rahmen einer Kultübertragung in einer aktuellen frühklassischen Redaktion für die Tochterstadt Amastris repliziert wurde. Dabei könnte die Apoikie Kytoros die Vermittlerrolle gespielt haben, oder beide Kulte hatten eine gemeinsame Herkunft aus der Mutterstadt Milet. Die übereinstimmende Ikonographie der Kultbilder geht auf den Brauch zurück, dass bei einer Kultübertragung ein Aphidryma, eine oft sehr freie Wiederholung des Kultbildes, für die neue Kultfiliale angefertigt wurde.⁷⁰ So wurde eine Wiederholung des altertümlichen Apollon mit dem Aryballos aus Sinope vielleicht schon in eine der Vorgängersiedlungen übertragen und nach dem Synoikismos in Amastris weiterverehrt. Im 4. Jahrhundert n. Chr. wurde die Statue von Konstantin in die neue Hauptstadt überführt, denn auf dem *ta Amastrianou* genannten Platz beschreibt ein byzantinischer Chronist die Statue eines Apollon *pankratias*.⁷¹ Die ansonsten nicht überlieferte Epiklese (?) des Gottes wurde zwar dem Autor zufolge einer Inschrift entnommen, doch bleibt die Frage offen, ob die Beischrift eine antike Epiklese überliefert oder ob sie auf eine byzantinische Interpretation des Aryballosattributs zurückgeht. Die in byzantinischer Zeit nurmehr als Kunstwerk bewunderte Statue des Apollon mit dem Salbgefäß könnte noch im 10. Jahrhundert nachgewirkt haben. Ob die Statue damals noch stand oder bei einer der vielen Katastrophen der Stadtgeschichte schon längst zer-

⁶⁹ Rec. Gén. S. 203 Nr. 46, Taf. XXV 32 (Tetradrachme, 3. Jh. v. Chr.), S. 203 Nr. 47, Taf. Suppl. O 12 (Didrachme, 3. Jh. v. Chr.), S. 208* Nr. 109, Taf. XXVII 19 (Sabina/Statue im Tempel); Lacroix S. 63, Taf. II 11 und 12. Mir ist nur eine rundplastische Version eines Apollon mit Aryballos bekannt. Es handelt sich um die archaische Bronzestatuette Berlin Inv. 7383, die laut Inschrift ein Deinagores dem Apollon auf Naxos um 530 v. Chr. geweiht hat. Dahinter könnte man einen Seefahrer aus Milet oder Sinope vermuten. W. Lambrinudakis, Apollon, LIMC II 1, Zürich/München 1984, S. 241 f. Nr. 465. Gute Abbildung bei C. Blümel, XI. Olympiade, Berlin 1936. Sport der Hellenen. Ausstellung griechischer Bildwerke [Ausstellungskatalog, Berlin, Deutsches Museum, Nördlicher Flügel des Pergamon-Museums, 29. Juli – 16. August 1936], Berlin 1936, S. 12 Nr. 18, Abb. S. 108.

⁷⁰ T. S. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik, München 2000 (Zetemata 105), S. 244 ff. (Lit.).

⁷¹ Parastaseis 41. Unger S. 167 Nr. 397 (deutsche Übersetzung); von Schlosser S. 23 f. (Originaltext); Bassett S. 143 (mit falscher englischer Übersetzung).

stört war, ist nicht überliefert, bemerkenswert ist aber, dass an diesem Ort das Myrelaion, das Kloster des heiligen Salböls, eingerichtet wurde.⁷²

Weitere Themen und Statuenmotive des Amastrianon lassen sich in der kaiserzeitlichen Münzprägung von Amastris wiederfinden und untermauern die Vermutung, dass die byzantinische Platzanlage reichlich mit Skulpturen aus Amastris geschmückt war. Die Münzen von Amastris belegen einen Helioskult, von dem die Wagenskulptur mit Helios und Selene auf *ta Amastrianou* stammen könnte (Kedr. 1, 566), und einen Adler, der in Amastris mit dem Hauptkult des Zeus Strategos zu tun hatte und auch einzeln immer wieder auf den Münzen abgebildet wurde.⁷³ Der Adler wurde auf dem Amastrianon von einem Lykos (Wolf) verehrt, der vielleicht in Amastris ursprünglich den Fluss Lykos bei Herakleia, der Mutterstadt von Amastris, personifizierte und in Konstantinopel dann eine neue Bedeutung als Darstellung des städtischen Baches Lykos bekam.⁷⁴

Die herakleische Gründung von Amastris wurde durch ein Kultbild vertreten, dessen Weg ebenfalls von der Mutterstadt (Herakleia Pontike) über Amastris in das byzantinische Konstantinopel verfolgt werden kann. Die byzantinischen Quellen beschreiben eine Heraklesstatue auf dem Amastrianon als *anakeimenos*, was als liegend,⁷⁵ aber auch als beim Gelage ruhend verstanden werden kann. In der Münzprägung von Amastris kommen zwei Statuenmotive dafür in Frage: das Münzbild des auf einem Löwenfell und Felsen sitzenden Herakles mit links aufgestellter Keule und rechts vorgestrecktem Kantharos (Abb. 11) oder das Bild des stehend auf die Keule gestützt ruhenden Herakles im Typus Farnese (Abb. 12).⁷⁶ Während der

⁷² Zur Lage des Klosters Berger 1988, S. 344; Berger 2011, S. 93.

⁷³ Helios: Rec. Gén. Taf. XVIII 29–30; Adler: Rec. Gén. Taf. XVIII 26, XIX 13, XX 11, Suppl. N 16.

⁷⁴ Berger 1988, S. 341 ff.

⁷⁵ Patria 2, 52. Berger 1988, S. 341 f.; Berger 2011, S. 92 versteht den Text im Sinne eines liegenden Herakles, der mit der anderweitig überlieferten Skulptur eines Zeus auf dem Lager liegend und als Werk des Pheidias identifiziert (Kedr. 1, 566) identisch sein soll. Nach meiner Meinung ist diese Gleichsetzung unbegründet. Tatsächlich dürfte es sich bei dem liegenden Zeus wohl um eine Statue aus Sinope handeln. Dort ist auf den Münzen der ikonographisch sehr ungewöhnliche Typ eines auf der Kline gelagerten Serapis zu finden, der der Beschreibung des Kedrenos entspricht: Rec. Gén. Taf. XXVII 23; XXVIII 1, 3, 15, 17. Denkbar wäre, dass auch Bilder aus anderen Städten der Schwarzmeerküste auf *ta Amastrianou* Aufstellung fanden.

⁷⁶ Sitzender Herakles mit Kantharos: Rec. Gén. S. 178 Nr. 88, Taf. XX 12 = RPC online 5402 (Marc Aurel, ca. 161/62); Rec. Gén. S. 177 Nr. 140, Taf. XXI 3 (Caracalla). Herakles im Typus Farnese: Rec. Gén. S. 178 Nr. 89, Taf. XX 13 = RPC online 5403 (Marc Aurel, ca. 161/62); in diesem Typus wollte von Schlosser S. 20 Nr. 39 den *anakeimenos* erkennen.

Farnese-Typus vielleicht mit einer zum Zeitpunkt der Prägung aktuellen Statuenstiftung als Schutzgott der Epheben in Verbindung gebracht werden kann,⁷⁷ verweist der ruhende Heros mit dem Kantharos auf die Mutterstadt Herakleia Pontike. Dieser Gründungsstrang geht auf die Tyrannin bzw. Königin Amastris zurück (Strab. 12, 3, 10), die Herakleia Pontike zunächst als Frau des Tyrannen Dionysios und dann nach einer kurzen Ehe mit Lysimachos allein regierte. Sie nannte sowohl ihren dritten Sohn als auch ihre neue Stadtgründung Amastris. Ein gemeinsames Heraklesbild zeigt diese alte Beziehung beider Städte noch in der Kaiserzeit an. Herakleia Pontike sah sich als Gründung des Herakles, den die Stadt vielfach als *ketistes* auf ihren Münzen bezeichnete und darstellte. Auf ihrem Territorium wurde die Stelle verehrt, an der Herakles in die Unterwelt hinabgestiegen war (Xen. Anab. 6,2,2). Das wichtigste Kultbild Herakleias stellt den Gründer auf einem Felsen mit darübergebreitetem Löwenfell sitzend dar, in der vorgestreckten Rechten den Kantharos haltend, die Linke auf die Keule gestützt (Abb. 13). Der Held ruht nach vielen Taten nun feiernd auf dem Olymp an der Tafel der Götter. So sitzt er auch auf einem Medaillonbild im Stadion einem Tempel gegenüber, begleitet von der Umschrift „Mutter vieler Apoikien“, während die Vorderseite ihn als *ketistes* zeigt und titulierte (Abb. 14).⁷⁸ Dieses zentrale Kultbild Herakleias findet sich identisch in der kaiserzeitlichen Münzprägung von Amastris wieder (Abb. 11). Auch hier liegt offenbar die Übertragung eines Ablegers des Kultbildes der Mutterstadt in die Apoikie Amastris vor. Von dort wurde die Statue dann offensichtlich nach Konstantinopel überführt und auf dem Amastrianon aufgestellt, wo sie noch im 15. Jahrhundert bezeugt ist.⁷⁹

Auch Kromna trug zur Stadtgeschichte von Amastris bei. Nach einer lokalen Tradition stammte von dort Homer, was die Münzprägung von Amastris nachdrücklich propagierte.⁸⁰ Kromna konnte noch eine weitere Tradition einbringen. Fünf verschiedene Hermestypen deuten in der amastrischen Münzprägung zunächst nur auf einen intensiven Hermeskult

⁷⁷ 159 n. Chr. stiftete ein unbekannter Ephebarch eine Statue des Herakles mit Altar für Antoninus Pius, Marc Aurel und Faustina: Marek S. 161 Kat. 11.

⁷⁸ Rec. Gén. S. 357 Nr. 76, Taf. LVII 16 („pseudo-autonom“, dort fälschlich als Dionysos beschrieben); derselbe Rückseitentyp Rec. Gén. S. 379 Nr. 225, Taf. LXII 6 (Gordian III.). Einzeldarstellungen des Kultbildes: Rec. Gén. S. 363 Nr. 112, Taf. LIX 2 (Septimius Severus); SNG Stancomb 1078 (Gordian III.); Rec. Gén. S. 380 Nr. 232, Taf. LXII 12 (Valerian I.); Rec. Gén. S. 380 Nr. 236, Taf. LXII 15 (Gallienus).

⁷⁹ Berger 1988, S. 342.

⁸⁰ Marek S. 185 Nr. 109 (mit weiterer Lit.). Die Münzen: Rec. Gén. S. 170^{*}–172^{*} Nr. 32–45.

hin.⁸¹ Doch der sandalenlösende Hermes darunter (Abb. 8) lässt nach dem Beispiel von Trapezous wieder arkadische Beziehungen vermuten, ein Eindruck, der durch die Statuen von Schildkröten auf dem Amastrion in Konstantinopel noch verstärkt wird.⁸² Solche arkadischen Andeutungen finden, wenn auch bisher übersehen, in den Schriftquellen weitere Belege: In der Frühzeit bewohnten die Kaukonen das südwestliche Territorium von Amastris (Hom. Il. 2, 855; Strab. 12, 3, 5 p. 542). Ihr eponymer Heros Kaukos war ein Sohn des arkadischen Königs Arkas (Schol. Hom. Od. 3, 366), unter dessen Herrschaft „das Land Pelasgia in Arkadia und die Pelasger in Arkader umbenannt“ wurden (Paus. 8, 4, 1; so auch Strab. 8, 3, 17 p. 345; Plin. n. h. 4, 20). Für Pelasger (und damit Arkader) wurden einer antiken Überlieferung zufolge auch die Kaukonen am Pontos gehalten (Strab. 12, 3, 5 p. 542). Eine andere Quelle nannte den Kaukon einen Sohn des arkadischen Königs Lykaon, von dem etliche Stadtgründer abstammten, darunter der bereits erwähnte Trapezeus (Paus. 8, 3, 2 f.) und ein Heros namens Kromnos (Steph. Byz. s. v. Kromnos). Dieser war der Namensgeber und Gründer der arkadischen Stadt Kromna (auch Kromnos, Kromnai oder Kromoi genannt: Steph. Byz. s. v. Kromnos; Paus. 8, 3, 4), die das gleiche Schicksal ereilte wie das arkadische Trapezous. Auch ihre Bewohner mussten in das neugegründete Megalopolis umsiedeln (Paus. 8, 27, 4). Zu Pausanias' Zeit waren die Ruinen der Stadt Kromoi/Kromna noch nicht ganz verschwunden (Paus. 8, 34, 6). Zwar ist für Kromna keine Auswanderung derjenigen, die sich der Zwangsumsiedelung nach Megalopolis widersetzen, in die gleichnamige Tochterstadt am Pontos überliefert, doch ist die Parallele zu Trapezous so stark, dass auch in diesem Fall eine alte Verbindung der

⁸¹ Hermes auf Felsen sitzend: Rec. Gén. S. 183 Nr. 124, Taf. XX 37 (L. Verus). Nach rechts eilender Hermes mit Schultermantel, Petasos und Kerykeion: Rec. Gén. S. 181^r Nr. 162, Taf. XXI 19 (Gordian III.), und Nr. 164 (Tranquillina). Stehender nackter Hermes hält rechts Börse und links Kerykeion und Chlamys: Rec. Gén. S. 175^r Nr. 65 (Antoninus Pius); Rec. Gén. S. 184 Nr. 131, Taf. XX 42 = RPC online 5459 (L. Verus). Hermes als antretender Diskobol: von Schlosser S. 19 Nr. 35; Rec. Gén. S. 174^r Nr. 63, Taf. XIX 24 (Antoninus Pius). Sandalenlösender Hermes: s. oben.

⁸² Zwar sollen die Schildkröten nach Malalas (264) bereits unter Domitian von Apollonios von Tyana in Byzantion zusammen mit der Statue des Flusses Lykos und anderen Zauberfiguren aufgestellt worden sein, doch ist diese Zuschreibung ein in den byzantinischen Quellen zu Konstantinopel häufig zu findender Topos: Codin. 67 (Forum, Unger S. 160); Anon. Band. 36 (Tauros, Unger S. 175); Nicet. Chon. 859 (Hippodrom, Unger S. 319); Codin. 52 (Hippodrom, Unger S. 323). Dem „Zauberer“ Apollonios wurden vor allem Tierstatuen und Darstellungen künftiger Dinge zugeschrieben. Zu den Schildkröten Berger 1988, S. 341 f.

gleichnamigen Städte in Arkadien und am Pontos anzunehmen ist.⁸³ Auf die arkadischen Wurzeln Kromnas, das um 300 v. Chr. zur Gründung von Amastris eingemeindet wurde, und auf die pelagisch/arkadischen Verfahren (Kaukonen) können die arkadischen Themen in der Bilderwelt von Amastris zurückgeführt werden. Der in fünf verschiedenen Typen auf Münzen belegte Hermeskult könnte wie in Trapezous den Gott der ersten, arkadischen Kolonisation verehrt haben. Die spezielle Aussage des sandalenlösenden Hermes als Repräsentant des arkadischen Hermesmythos konkretisiert diese Annahme.

Da die Statue erst unter Antoninus Pius auf den Münzen abgebildet wurde, ist selbst die Möglichkeit einer Stiftung Hadrians anlässlich eines Besuchs in Amastris erwägenswert.⁸⁴ Die spätere, zweite Kolonisation von Milet aus über Sinope wurde dann von Apollon *pankратиastes* geführt. Die dritte Kolonisation und eigentliche Stadtgründung durch den Synoikismos der älteren Orte ging von Herakleia Pontike aus und wurde spätestens in der Kaiserzeit von dem Bild des Herakles *anakeimenos* repräsentiert.

Markianopolis

Für die Münzprägung von Markianopolis ist die Quellenlage nicht so ergiebig. Von der mythischen Geschichte der Gegend vor der traianischen Stadtgründung ist nichts bekannt. Eine Analyse der Bilder ist daher auf das numismatische Material beschränkt. Dieses hat allerdings in den letzten Jahren einen beachtlichen Zuwachs erfahren, so dass den bekannten Exemplaren mit dem Motiv des „Sandalenlöser“ noch einige unpublizierte hinzugefügt werden können:

M3. Markianopolis

Elagabal und Iulia Maesa, Statthalter Iulius Antonius Seleucus (220–221)⁸⁵
Pentassarion

Vs.: AVT K M ANTΩNEINOC AVT IOVAIA MAICA
AVT; drapierte Büsten des Elagabal und der Iulia Maesa.



⁸³ Grundsätzlich gilt: „Ein Großteil von Verwandtschaftsbeziehungen, die in der Antike konstatiert wurden, ging nämlich allein von der Ähnlichkeit oder Identität von Toponymen in zwei oftmals weit von einander entfernten Regionen aus“, Nollé 2004, S. 471.

⁸⁴ Birley S. 156 hält einen Besuch Hadrians in Amastris im Jahr 124 für möglich.

⁸⁵ Datierung nach Fitz S. 51.

Rs.: VII IOVA ANT CEΛEYKOV MAPKIANOΠOΛI-
TΩN; „Sandalenlöser“ leicht von vorne gesehen, hat
rechten Fuß auf frontalen Widderkopf gestellt, dahinter
Kerykeion. Beide Füße tragen Flügelsandalen. Links im
Feld E.



1. Athen. AE, 28 mm. Sehr schlecht erhalten.
AMNG I 1, S. 274 Nr. 951.
2. Verbleib unbekannt. AE, 12,8 g, 28 mm. Hristova – Jekov S. 201 Nr. 6.28.10.1
mit Abb.
3. Handel. AE, 28 mm. A. Chapour, Numismatique/Archéologie, Auch-en-
Gascogne, Hôtel des ventes aux enchères publiques, Auktion 24.–26. Februar
1995, Nr. 392.
4. Privatsammlung. AE, 28 mm. Varbanov 1668 (ohne Abb.).
5. Privatsammlung. AE, 10,85 g, 27 mm, 7 h. Unpubliziert (Abb. 15).

Diese Prägung fand in der Diskussion um den „Sandalenlöser“ noch keine Beachtung. Sie ist insofern von besonderem Interesse, weil sie die Skulptur im Gegensatz zum Stempel der folgenden Exemplare nicht in der Seitenansicht zeigt, sondern in einer Dreiviertelansicht von vorne. Das beweist wieder einmal, dass hier kein Musterbuch als Vorlage diente, sondern eine Statue direkt vor Ort in verschiedenen Ansichten gezeichnet und dann auf Münzstempel übertragen wurde.⁸⁶ Dabei konnte die Schildkröte zwischen den Beinen aus Platzmangel nicht ins Bild aufgenommen werden und auf die Baumstütze hinter dem Standbein musste verzichtet werden, da sie in dieser Ansicht nur teilweise sichtbar war. Stattdessen wurde nur das Kerykeion etwas übergroß übernommen, um die Identifizierung der Gottheit sicherzustellen. Ein zweiter Rückseitenstempel bildet Hermes hingegen in der reinen Seitenansicht ab.

⁸⁶ Dass dies kein Einzelfall ist, zeigen weitere Beispiele aus Markianopolis: Auf vielen Prägungen wurde eine Hermesstatue frontal wiedergegeben, die links mit Kerykeion und Mantel drapierung und rechts mit einem Geldsack ausgestattet ist (z. B. Varbanov 2078; Hristova – Jekov S. 287 Nr. 6.41.10.2–3 / Philipp I.). Dieselbe Statue konnte auch in der Seitenansicht von rechts dargestellt werden (Lanz, Auktion 97, 22. Mai 2000, Nr. 883 = Varbanov 2095 = Hristova – Jekov 291 Nr. 6.44.10.2 / Philipp II.). Dasselbe gilt für die häufige Darstellung des Kultbildes aus dem Apollontempel in Markianopolis: Hristova – Jekov S. 19 Nr. 6.10.7.1–2 (Frontalansicht und Seitensicht kombiniert mit einem Commodus-Aversstempel). Dieses Phänomen ließ sich auch bei der Abbildung der Skulpturengruppe der „Aufforderung zum Tanz“ auf den Münzen von Pautalia beobachten: H.-Ch. von Mosch, Eine „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos und Pautalia, JNG 57, 2007, S. 98 ff. Abb. 3–10, dort auch S. 101 Anm. 24 der Hinweis auf eine Prägung aus Anchialos mit einem von hinten abgebildeten Herakles Farnese. Ein weiteres Beispiel ist die Statue des aufgestützt stehenden Poseidon auf den Domitian-Münzen von Patras: RPC II 244 und 245 (vordere Seitenansicht), 246 (Rückenakt).

M4. Markianopolis

Philippus I. und Otacilia Severa,
Statthalter Prastina Messallinus⁸⁷
Pentassarion

Vs.: [ΑΥΤ Μ ΙΟΥΛ ΦΙ]ΛΙΠΠΙΟΣ
ΑΥΓ Μ ΩΤΑΚ ΣΕΒ[ΗΡΑ]; dra-
pierte Büsten des Philippus I. und
der Otacilia Severa.



Rs.: VII ΠΡΑΚΤ ΜΕΚΚΑΛΛΕΙΝΟΝ ΜΑΡΚΙΑΝΟΠΟΛΙΤΩΝ; „Sandalen-
löser“ nach links hat rechten Fuß auf seitlich gesehenen Widderkopf gestellt
und hält in der linken Hand einen Geldsack. Die rechte Hand hantiert mit der
Sandalenschnur. Beide Füße tragen hochgeschnürte Flügelsandalen. Auf der
Standlinie kriechende Schildkröte, hinter dem linken Bein Baumstütze mit Ke-
rykeion. Rechts im Feld E.

1. Privatsammlung H. J. Hoeft. AE, 12,28 g, 27 mm, 7 h. Etwas verprägt. Hristova – Jekov S. 287 Nr. 6.41.10.1 (Abb. 16).



M5. Markianopolis

Philippus II. Augustus, Statthalter Prastina Messallinus
Pentassarion

Vs.: Μ ΙΟΥΑΙΟC ΦΙΛΙΠΠΙΟC ΚΑΙ / CΑΡ ΑΥΓ; drapierte Büsten des Philip-
pus II. und des Sarapis mit Modius.

Rs.: wie zuvor, stempelgleich. Typ: AMNG I 1, S. 325 Nr. 1209, Taf. XVI 25;
Varbanov 2107; Hristova – Jekov S. 291 Nr. 6.44.10.3 (bilden 3 Exemplare ab,
ohne den Verbleib anzugeben).

1. Handel. AE, 13,68 g, 28 mm. Lanz 54, 12. November 1990, Nr. 878.
2. Sammlung Pfeiffer. AE, 11,05 g, 27 mm. Ex Lanz 102, 28. Mai 2001, Nr. 907;
H. J. Pfeiffer, Die römischen Münzen aus Markianopolis. Sammlung H. J. Pfeif-
fer, Kaarst 2010, S. 173 Nr. 752.

⁸⁷ Fitz S. 34 ff., 53 datiert die Statthalterschaft des Prastina Messallinus in die Jahre 244–246. Das kann aber aufgrund der folgenden Prägung M5 nicht stimmen, da sie für Philipp II. den Augustustitel nennt. Die Emission muss also im Zeitraum Juli/Aug. 247 – Sept./Okt. 249 erfolgt sein: D. Kienast, Römische Kaisertabelle, Darmstadt 1990, S. 199.

3. Privatsammlung H. J. Hoefl. AE, 13,93 g, 27 mm, 1 h. Auctiones 29, 12. Juni 2003, Nr. 168 = CNG Electr. Auction 215, 29. Juli 2009, Nr. 390 (ehemals Slg. J. P. Righetti).
4. Handel. AE, ohne Gewichtsangabe, 27 mm. Blançon, Antike Numismatik, Liste 41, 2003, Nr. 553.
5. Handel. AE, 12,29 g, 27 mm. Lanz 123, 30. Mai 2005, Nr. 786.
6. Handel. AE, 12,00 g, 27 mm. Rauch, Fernauktion 11, 12. September 2006, Nr. 387.
7. Privatsammlung. AE, 12,95 g, 28 mm, 1 h. Unpubliziert (Abb. 17).
8. Privatsammlung. AE, 12,80 g, 27 mm, 1 h. Unpubliziert (Abb. 18).
9. Handel. AE, 12,92 g. Münzhandlung Ritter online (<http://www.mashops.de/ritter/item.php?id=27260>).
10. Privatsammlung H. J. Hoefl. AE, 13,1 g, 28 mm, 1 h. Unpubliziert.

Die Münzbilder von Markianopolis führen mit dem Geldsack und dem Widderkopf zwei Attribute ein, die weder die Statuenrepliken noch die Münzbilder der anderen Städte überliefern. Zusammen mit der Schildkröte symbolisiert der Widderkopf Anfang und Ende des arkadischen Hermesmythos. Mit der Schildkröte gelingt Hermes die große Erfindung, die ihn am Ende zum Gott der Herden und explizit auch der Schafe (Hom. Hym. Herm. 170) erhebt. Aber nicht nur dieses Ressort erhält er von Apollon als Gegengabe für das Geschenk der Leier, sondern auch den dreigezweigten goldenen Stab des Reichtums und Segens (Hom. Hym. Herm. 528 ff.), das Kerykeion, das die Münzen unabhängig von der Ansicht ins Bild setzen.

Ausgehend von dem Widderkopf sei an dieser Stelle noch ein anderes bisher meist falsch beschriebenes Münzbild der Stadt korrigiert, das ebenfalls die Kindheitsgeschichte des Hermes illustriert und damit die hier vertretene Interpretation des „Sandalenlösers“ untermauert. Unter Gordian III. und dem Statthalter Menophilos emittierte die Stadt ein Pentonkion, das auf der Rückseite einen nackten Jüngling zeigt (Abb. 19).⁸⁸ Er hat seinen Mantel über einen Felsen geworfen und sitzt darauf, um Lyra zu spielen. Sein rechter Fuß ruht auf einem Widderkopf. Die bisher übliche Benennung als Apollon schließt die Kurzhaarfrisur des Jünglings aus. Der Widderkopf stellt die Verbindung zu Hermes her, der hier als Jüngling mit seiner ersten Erfindung spielt. Ein in der *Anthologia Graeca* (14, 30) überlieferter

⁸⁸ B. Pick, AMNG I 1, S. 310 Nr. 1132, Taf. XVI 24, ordnet den Typus unter Hermes ein, wenn er auch meint, „aber wahrscheinlich ist es doch ein Apollon“ (S. 193); die Benennung als Apollon findet sich in allen späteren Katalogbeschreibungen, wie auch jüngst bei Hristova – Jekov S. 266 Nr. 6.37.7.5. Vergleichbar ist der Denar des Augustus aus dem Jahr 29 v. Chr. (RIC 257), der den auf einem Felsen sitzenden, Lyra spielenden Jüngling durch den Petasos eindeutig als Hermes identifiziert. Die Bedeutung dieses Münzbildes erklärt sich aus Hor. Carm. 1, 2, 41 ff. (*almae filius Maia*).

Rätselspruch gibt dem Widder noch eine weitere Bedeutung im Rahmen der Kindheits- und Erfindungsgeschichten um Hermes:

κριὸν ἔχῃ γενετῆρα, τέκεν δέ με τῶδε χελώνη· τικτομένη· δ'ἄμφω πέφνον
ἐμοὺς γονέας.

„Vater ist mir der Widder, die Schildkröte ist mir die Mutter, aber bei der Geburt gab ich den Eltern den Tod.“

Gemeint ist die Lyra, deren Gestell aus Hörnern, deren Saiten aus Tierdärmen (u. a. von Widdern) und deren Resonanzboden aus dem Schildkrötenpanzer gefertigt war.⁸⁹ Der Widderkopf konnte also neben der Schirmherrschaft über die Herden auch die erste Erfindung des Hermes symbolisieren.

Dieses Bild und der die nächste Episode des Mythos darstellende „Sandalenlöser“ (Abb. 15–18) hatten sicherlich wie in den zuvor besprochenen Städten etwas mit dem für Markianopolis reichlich belegten Apollonkult zu tun. Apollon hatte einen eigenen Tempel in der Stadt, unter dessen statuarischer Ausstattung man sich die beiden relevanten Hermesbilder vorstellen könnte.⁹⁰

Dass in Markianopolis reale Statuen den Münzbildern als Vorlagen dienten, ließ sich aus den verschiedenen Ansichtswinkeln ihrer Wiedergabe ersehen. Wann diese Statuen in der Stadt errichtet wurden, lässt sich jedoch nur grob eingrenzen. Die Stadt wurde von Traian gegründet und nach seiner Schwester Marciana benannt. Sie gehörte zu einer Reihe von traianischen Stadtgründungen in Thrakien, die Hadrian mit der Neugründung der schon von Traian mit dem Beinamen Ulpia geehrten alten Stadt Oresta als Hadrianopolis fortsetzte. Hadrian war im Verlauf des Skythenkrieges im Winter 123/24 in dieser Gegend aktiv. Er hielt sich vermutlich sowohl in Perinth als auch in Markianopolis, das ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt für Truppen von der Donaufront und Nachschub vom Meer über Odessos nach Norden zur Skythenfront darstellte. Kaiserliche Statuenstiftungen in der noch jungen Stadtgründung wären vorstellbar.⁹¹ In jedem Fall zeugen die verschiedenen Hermesbilder auf den Münzen von Markianopolis von

⁸⁹ K. Ohlert, *Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen*, Berlin 1912², S. 176; Eu. S. McCartney, *Anthologia Palatina* XIV.30, CR 36, 1922, S. 165. Den Hinweis auf dieses Rätsel verdanke ich Hans-Joachim Hoefl.

⁹⁰ Hristova – Jekov S. 96 Nr. 6.19.46.13–15 (Apollontempel).

⁹¹ Zum Skythenkrieg und der Gründung von Hadrianopolis: J. Nollé, *Zu den Gründungstraditionen des thrakischen Hadrianopolis (Edirne)*, *Chiron* 39, 2009, S. 101–161. Ein möglicher Besuch Hadrians in Perinth: Birley S. 161. Eine Replik des Sandalenbinders aus Perinth (Nr. 3). *Straßenbauarbeiten in Thrakien* 124: Birley S. 161.

einem wichtigen Kult der Stadt bedingt durch ihre Funktion als Verkehrs- und Handelszentrum.

Spätantike

Im Gymnasion des Zeuxippos in Konstantinopel finden sich beide Kontexte kombiniert, die für Repliken des „Sandalenlöser“ oben ermittelt wurden. Diesen wenden wir uns nun ausführlicher zu, auch um den noch im Raume stehenden Widerspruch zu klären, der sich aus der Statuenbeschreibung des Christodoros (sandalenbindend) und unserer Deutung als Repräsentant des arkadischen Hermesmythos (sandalenlösend) ergibt.

Die kaiserzeitliche Aufstellungstradition z.B. in den Gymnasien von Perge und Side dürfte Konstantin dazu veranlasst haben, den „Sandalenlöser“ in dem von ihm renovierten und vollendeten Zeuxipposgymnasion wieder aufzustellen. Bekanntlich hatte Konstantin zur adäquaten Ausstattung seiner neuen Hauptstadt große Mengen von Statuen aus den Städten und Heiligtümern des Reiches zusammentragen lassen. Einen Schwerpunkt des Sammelns bildeten Bronzewecke, denn dieses Material war kostbarer als Marmor, leichter zu transportieren und leichter zu montieren. Zudem waren viele der berühmten griechischen Originale wie der „Sandalenlöser“ aus Bronze gefertigt. Wo auch immer in der Ekphrasis des Christodoros das Material erwähnt wird, handelt es sich um Bronze. Namentlich drei bedeutende Heiligtümer wurden von Konstantin ihres Statuenschmucks beraubt, und es ist bezeichnend, dass alle drei dem Apollonkult gewidmet waren: das Apollonheiligtum in Delphi, das Smyntheion in der Troas und das Museion auf dem Helikon. Vom Helikon sind sogar einige Statuen benennbar. So ‚wanderten‘ die beiden Musengruppen aus der Umgebung der Hermes-Apollon-Gruppe in den Palast und/oder in das Senatsgebäude (Augusteion) von Konstantinopel. Die Sitzstatue des zur Kithara singenden Hesiod (Paus. 9, 30, 3) fand im Zeuxipposgymnasion einen neuen Aufstellungsort (Chrys. Ek. Anth. Gr. 2, 38 ff.).⁹² Im Zuge dieser Transaktion dürfte auch der „Sandalenlöser“ dorthin gekommen sein. Von der Apollonstatue gibt es keine konkrete Spur mehr.⁹³

⁹² Musen: Bassett S. 39, 73, 91, 150 f. Nr. 18 (Zitat von Euseb. VC 3, 54); Hesiod: Bassett S. 173 Nr. 65.

⁹³ Abgesehen von der Möglichkeit, dass die auf dem Helikon gefundenen Fragmente eine Zerstörung der Statue vor Ort denkbar machen, kämen andernfalls für Konstantinopel zahlreiche Apollonbilder in Betracht. Allein drei standen im Zeuxippos, wenn auch keine davon den Musagetes mit Kithara darzustellen schien. Hierfür kämen zwei Werke in Konstantinopel

Die reiche Ausstattung des Zeuxipposgymnasiums mit mindestens 80 Statuen wurde um 500 n. Chr. von Christodoros von Koptos in Epigrammen beschrieben, die wahrscheinlich zuerst vor Ort einem gelehrten Publikum vorgetragen wurden. Absicht des öffentlichen Vortrags war es, die Überlegenheit dichterischer Interpretation dem stummen Dasein der Bronzestatuen gegenüberzustellen. Eines der Gedichte galt dem „Sandalenlöser“ und lautete wie folgt (Chrys. Ek. Anth. Gr. 2, 297 ff.):

Ἦν δὲ καὶ Ἑρμείς χρυσόρραπις ἰστάμενος
 δεξιτερῇ πτερόεντος ἀνείρουε δεσμὰ πεδίλου,
 εἰς ὁδὸν αἴξει λελιημένος· εἶχε γὰρ ἤδη
 δεξιὸν ὀκλάζοντα θοὸν πόδα, τῷ ἔπι λαίην
 χεῖρα ταθεῖς ἀνέπεμπεν ἐς αἰθέρα κύκλον ὀπωπῆς,
 οἷά τε πατρὸς ἀνακτος ἐπιτροπῶντος ἀκούων.

„Auch ein Hermes war dort mit goldenem Stabe; im Stehen zog mit der Rechten er fest die Bänder der Flügelsandale, um sich zur Reise zu heben; denn eben schon hatte sein rechtes hurtiges Bein sich gebeugt, indes er, die Linke auf dieses niederstützend, die Augen zum himmlischen Äther emporhob, gleich als lauschte er noch auf des waltenden Vaters Befehle.“ (Übersetzung: H. Beckby).

Zu Recht wurde in der Forschung die Meinung vertreten, Christodoros habe das Bronzeoriginal des Hermes beschrieben. Das wird nun durch den Statuentransfer vom Helikon und unsere Lokalisierung des Originalstandortes des Hermes zusätzlich bestätigt. Warum aber schildert Christodoros den Hermes sandalenbindend, sich zur Reise rüstend und auf väterliche Befehle lauschend? Hat er doch eine sandalenbindende Variante gesehen? Oder ist der Quelle gänzlich zu misstrauen?⁹⁴ Das schließt eigentlich die ansonsten recht genaue Beschreibung des Motivs aus, wonach Hermes tatsächlich nur mit der Rechten an den Bändern zieht, die Linke aber auf das aufgestellte Bein gestützt hat und die Augen nach oben gerichtet hält. Die Antwort liegt in der Intention des Christodoros, der vielen Figuren etwas Prophetisches andichtet oder sie auf göttliche Eingebung

in Betracht, deren genauer Standort nicht überliefert ist: der Apollon Kitharodos (Patria 2, 65) und der bronzene Apollon Pythios, den Eusebios (VC 3, 54) im weiteren Zusammenhang mit den Musen vom Helikon erwähnt, Bassett S. 244 f.; zum „Sandalenlöser“ Bassett S. 38, 172 f. Nr. 63.

⁹⁴ So z. B. K. Lange, Die Statuenbeschreibungen des Christodor und Pseudolibanius, RhM 35, 1880, S. 110–130, der im Einzelnen die literarisch geprägten Benennungen der vermutlich namenlosen Statuen im Zeuxippos nachweist.

lauschend beschreibt. Er versetzt sie in Situationen, die aus den Statuen nicht immer ersichtlich waren. Hermes ist Teil eines ganzen Ensembles von Sehern, prophetischen Göttern und Dichtern, die den Menschen den Götterwillen vermitteln. Ein beherrschendes Thema der Statuenausstattung war die *pronoia* mit Blick auf eine günstige Zukunft der neuen Hauptstadt. Da die arkadischen Bezüge des Hermes mit dem ursprünglichen Kontext verlorengegangen waren und der spätantike Autor vor allem Wert darauf legte, die Figuren im Dialog als Gegensatz zum Schweigen der Bronze vorzustellen, musste er im prophetischen Umfeld des Statuenschmucks geradezu Hermes banal als Überbringer göttlicher Befehle schildern. Dies war der Intention der Epigramme geschuldet, die reglosen Statuen möglichst in Szenen handelnd und kommunizierend zu beschreiben, um die rhetorische Statuenbetrachtung des Dichters als der bildenden Kunst überlegen zu erweisen.⁹⁵ Meist folgen die Interpretationen der Skulpturen literarischen Vorlagen. Hauptquelle der Inspiration war für Christodoros Homer, den er als seinen „Vater“ bezeichnet (Ek. 320 f.). Sein zweites großes Vorbild war Vergil, mit dem er die Ekphrasis kunstvoll enden lässt. Von daher ist es kaum überraschend, dass die Beschreibung des „Sandalenlösers“ inhaltlich dem Auftrag des „Vaters“ an Hermes in der Aeneis gleicht (Verg. Aen. 4, 238–242). Viele Motive stimmen überein: Hermes ergreift den Stab, legt die Flügelschuhe an, die ihn in die Höhe tragen, und macht sich damit bereit, dem Befehl seines großen Vaters zu gehorchen.⁹⁶ Diese Anlehnung an das Vorbild Vergils dürfte zusätzlich die eigenwillige Deutung der Bronzestatue beeinflusst haben. Mit diesen Voraussetzungen sind die abweichenden Details in der Beschreibung des Christodoros zu erklären, während andererseits kein Zweifel daran besteht, dass ihm der „Sandalenlöser“ vor Augen stand.

⁹⁵ Dazu grundlegend A. Kaldellis, Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: A New Reading of the *Ekphrasis*, GRBS 47, 2007, S. 361–383; F. A. Bauer, Virtuelle Statuensammlungen, in: F. A. Bauer – Ch. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike, Wiesbaden 2007 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz B 23), S. 79–112. Zur prophetischen Intention der Statuenausstattung von Konstantinopel B. Anderson, Classified Knowledge: The epistemology of statuary in the *Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Byzantine and Modern Greek Studies 35, 2011, 1, S. 6–16. Sinnlos erscheint hingegen der Versuch, den „Sandalenlöser“ mit rhetorischen Stilvarianten in Beziehung zu setzen: S. Bassett, Sculpture and the Rhetorical Imagination in Late Antique Constantinople, in: O. Dally – Ch. Ratté (Hrsg.), Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity, Ann Arbor 2011 (Kelsey Museum Publication 6), S. 40 f. Abb. 5.

⁹⁶ Verg. Aen. 4, 238–242: *ille patris magni parere parabat / imperio; et primum pedibus talaria nectit / aurea, quae sublimem alis sine aequora supra / seu terram rapido pariter cum flamine portant. / tum uirgam capit.*

Dagegen waren die traditionellen Elemente der Skulpturenausstattung eines Gymnasions schwach vertreten. Sogenannte Intellektuellenbildnisse bildeten die Staffage für die Vermittlung von *paideia*. Dionysisches fehlt und nur noch ein Athletenbild deutet das frühere Umfeld an, in dem der „Sandalenlöser“ in Side und Perge als *Enagonios* das Gymnasion beschirmte.⁹⁷ Doch sei dazu einschränkend bemerkt, dass die Ekphrasis die Statuenausstattung des Zeuxippos möglicherweise nicht vollständig umfasste.

Neuzeit

Im Zuge der Unruhen und Plünderungen während des Nika-Aufstandes 532 brannte das Zeuxipposgymnasion nieder.⁹⁸ Vermutlich gingen dabei auch die Skulpturen verloren. Erst Ende des 16. Jahrhunderts wird der Typus des „Sandalenlösers“ wieder bekannt, als eine phantasievoll ergänzte Replik (Nr. 7, Abb. 4) aus der Sammlung des Kardinals Montalto publiziert wurde. Sie muss sich in der Villa Peretti-Montalto befunden haben, die zwischen 1586 und 1589 erbaut wurde. Eine andere Spur führt noch etwas weiter zurück. Bereits um 1560 muss der Maler Girolamo Muziano die Statue ergänzt in Rom gesehen und als Vorlage benutzt haben für seine Zeichenstudie des Judas, der sich nach der Fußwaschung Christi die Sandale wieder bindet (Abb. 20).⁹⁹ Diese Replik blieb auch im 17. und 18. Jahrhundert maßgeblich, nachdem Ludwig XIV. sie zusammen mit einem „Germanicus“ 1685

⁹⁷ Ringer: Bassett S. 185 Nr. 96; zur Statuenausstattung des Zeuxippos mit allgemeiner Interpretation Bassett S. 51 ff.

⁹⁸ Die Quellen zu den Verheerungen des Nika-Aufstandes bei Unger S. 81 ff.

⁹⁹ Die Statue wurde zwar von ihrer Hinterseite gesehen sowie spiegelbildlich und bekleidet wiedergegeben mit einem bärtigen, lockigen und etwas diabolisch wirkenden Kopf, der in die andere Richtung dreht als das antike Vorbild. Trotz aller Eigenständigkeit ist die Vorlage deutlich erkennbar. Die Haltung des Körpers mit der nach unten gedrehten linken Schulter, die leicht nach unten tendierende Neigung des Kopfes, die Muskelstudie des nackten linken Armes, Gewandfaltemotive der Drapierung über dem aufgestützten Oberschenkel, Details der Hände, die Stellung und die charakteristische Ferse mit der kräftigen Sehne des rechten Fußes, all dies verrät ein intensives Studium der damals bereits falsch ergänzten antiken Statue. An manchen Stellen der Zeichnung ist noch die feine Anzeichnung der nackten Vorlage zu erkennen (besonders deutlich das rechte Standbein). Die Behauptung, Muziano habe hier eine Pose von einer Fußwaschungsszene Jacopo Tintoretts zitiert, hält einem Vergleich hingegen nicht stand: K. Zeitler, Zeichner in Rom 1550–1700 [Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München in der Pinakothek der Moderne, München, 2. Februar – 13. Mai 2012], Berlin/München 2012, S. 36 f. Kat. 4 mit Abb.

für Versailles erworben hatte.¹⁰⁰ Das hatte sogar noch über ein Jahrhundert später Einfluss auf die Ankaufspolitik des bayerischen Hofes, als man 1809 dem als Kunstagent wenig versierten Maler und Dichter Friedrich Müller die Erlaubnis erteilte, in kurzer Folge zuerst einen „Germanicus“ und dann einen „Jason“ (wie der „Sandalenlöser“ inzwischen genannt wurde) in Rom zu erwerben. Der „Jason“ aus der Villa Hadriana (Nr. 5) wie auch der „Germanicus“ stellten sich später als derart stark ergänzt heraus, dass beide heute im Magazin der Münchner Glyptothek verschwunden sind, der „Jason“ gar als seiner Ergänzungen vollständig entkleidete Ruine. Dass Müller den „Jason“ als einen wahren „Kunstschatz“ und als „Ideal aus der griechischen Fabelwelt“ feierte und Ludwig dem Ankauf zustimmte, dürfte auch dadurch befördert worden sein, dass die Statue nach dem nun im Louvre befindlichen Pariser Stück (Nr. 7, Abb. 4) ergänzt worden war – und das falsch, wie man an der bereits zuvor gefundenen Kopenhagener Statue aus der Villa Hadriana (Nr. 4, damals Sammlung Lansdowne, Abb. 7 links) hätte erkennen können, doch zog sich die Diskussion über das wahre Aussehen bis zum Fund der Replik Perge (Nr. 1, Abb. 1) im Jahre 1977 hin. Der Münchner „Jason“, damals hochgeschätzt und prominent aufgestellt in der Mitte des sog. Heroensaal, diente auch Martin von Wagner für seinen Entwurf und später Schwanthaler in der Ausführung als Vorbild für die Figur des sog. Ornamentisten im Giebel der Münchner Glyptothek (Abb. 21). Wie einst der „Sandalenlöser“ sich zu Apollon umblickte, so wandte nun der heroische Bildhauer eines Kapitells seinen Blick seitlich zurück auf die von der Mitte des Giebels aus herrschende „Minerva Ergane“. Wie die Spätantike das Motiv des „Sandalenlösers“ missverstanden hatte als Lauschen auf die Weisung des Göttervaters, so interpretierte man auch im 19. Jahrhundert wieder das Innehalten und die Kopfwendung als Erwartung einer göttlichen Eingebung von der Patronin der Künste. Der Zufall will es, dass auch im klassizistischen Ambiente der Münchner Glyptothek Hadrian wieder in der Nähe steht. Gleich die erste Statue neben dem Eingang in den Nischen des rechten Flügels der Außenfassade zeigt Hadrian, ausgeführt von Johann Leeb 1838. Er sollte die römische Kunst des neuen Museums verkörpern und zugleich als Förderer des Griechentums dem bayerischen König ein Vorbild sein.¹⁰¹ Ludwig eiferte ihm in vielem nach. Dass er das auch mit dem Ankauf

¹⁰⁰ Zur Geschichte der Replik Louvre (Nr. 7) seit 1594: F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1981, S. 182 ff. Nr. 23 Abb. 95.

¹⁰¹ Vierneisel – Leinz S. 29 f. Abb. 12 (Ankaufsgeschichte des Münchner Hermes), S. 30 Abb. 10 (sog. Münchner Germanicus), S. 206 Abb. 8 (Heroensaal), S. 553 Nr. 220, 3 mit

des „Sandalenlöser“ tat, könnte ihm aus dem Fundort seiner Replik bewusst gewesen sein. Wie sehr Hadrian diesen Statuentyp allerdings schätzte, weil Hermes damit Arkadien, das Land des ältesten Volkes der Menschheit und der Vorfahren des Antinoos, wie kein zweiter als *propator* verkörperte, ließ sich erst in Trapezous ermessen. Ludwig wusste von alledem nichts. Der „Sandalenlöser“ galt damals nach Winckelmanns Vorschlag als Jason, doch in der Idealisierung Arkadiens war Ludwig mit Hadrian ein Bruder im Geiste – aus freilich unterschiedlichen Beweggründen. War Arkadien für Ludwig der Inbegriff einer diffusen Sehnsucht nach der Antike, nach Ruinen, Hirten und Natur im südlichen Licht, so sah Hadrian darin den Ort vornehmsten griechischen Ursprungs. Die Rückbesinnung darauf sollte den Gemeinsinn einer fiktiven griechischen Koiné bis hin zum Pontos und darüber hinaus fördern. Zu Hadrians Zeit war der „Sandalenlöser“ nicht nur Kunstwerk und steingewordene Mythenerzählung, sondern auch ein kleiner Mosaikstein in einem ‚System‘, das man heute als „Identität stiftend“ beschreiben würde.

Replikenliste des „Sandalenlöser“¹⁰²

Statuen und Torsen

1. Antalya, Museum Inv. 3.25.77: Statue, H. 1,47 m (1,62 m mit Plinthe); Fundort: 1977 in den Südthermen von Perge, vor dem Stylobat der Südhalle der Palästra; Marmor: feinkörnig, vielleicht Dokimeion? Datierung: hadrianisch. Literatur: Inan S. 105–116, Taf. 34–42; Moreno S. 241 Nr. 4.35.8 (Abb. 1).
2. Athen, Akropolismuseum Inv. 1325: Torso mit Kopf und Nackenbosse, unvollendet, H. 0,75 m; Fundort: „vermutlich in der Nähe der Akropolis“ (Blümel S. 61) oder Agora (Vierneisel-Schlörb S. 466 Nr. 5); Marmor: pentelisch; Datierung: späthellenistisch neoattisch 1. Jh. v. Chr. (Vierneisel-Schlörb S. 466 Nr. 5) oder kaiserzeitlich (Blümel S. 22). Literatur: Blümel S. 61 Nr. 24, Taf. 30; Moreno S. 232 Nr. 4.35.1.
3. Edirne, Museum Inv. 5/1751: Torso mit Rest der Nackenbosse, H. 0,67 m; Fundort: aus Perinth (Eregli); Marmor: weiß und feinkörnig

Abb. (Ornamentist vom Giebel), S. 564 Nr. 237 mit Abb. (Hadrian von J. Leeb).

¹⁰² Aufgeführt werden nur Stücke, die in einem eindeutigen Replikenverhältnis zueinander stehen. Umbildungen und umstrittene Fragmente sind nicht berücksichtigt.

- mit hochpolierter Oberfläche; Datierung: antoninisch. Literatur: Inan S. 115, Taf. 40, 41.
4. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 2798: Statue, H. 1,54 m (1,62 m mit Plinthe); Fundort: 1769 im „Pantanello“ der Villa Hadriana bei Tivoli; Marmor: pentelisch; Datierung: hadrianisch. Literatur: Raeder S. 34 ff. Nr. I 6; Moreno S. 238 Nr. 4.35.6; A. M. Nielsen, in: Moltesen S. 190–194 Nr. 54 (Abb. 7 links).
 5. München, Glyptothek Inv. 287: Torso, H. 1,34 m; Fundort: 1780er Jahre im „Pantanello“ (Raeder) oder beim Theater (Vierneisel-Schlörb) der Villa Hadriana bei Tivoli; Marmor: pentelisch; Datierung: hadrianisch (Raeder). Literatur: Raeder S. 56 f. Nr. I 38; Vierneisel-Schlörb S. 457–468 Abb. 227–232.
 6. Praeneste, Museo Archeologico Nazionale (Palazzo Barberini): Torso, H. keine Angaben; Fundort: Palästrina; Marmor: keine Angaben; Datierung: keine Angaben. Literatur: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/14528>.
 7. Paris, Louvre Inv. 83: Torso, Kopf nicht zugehörig, linker Arm falsch ergänzt, H. 1,78 m; Fundort: aus Rom, vielleicht Marcellus Theater (dagegen Moreno); Marmor: pentelisch; Datierung: antoninisch (Moreno). Literatur: Moreno S. 236 Nr. 4.35.5. (Abb. 4).
 8. Rom, Museo Nazionale Inv. 188938: Torso mit Rest einer Nackenbosse, H. 0,62 m; Fundort: keine Angaben; Marmor: pentelisch (Moreno); Datierung: traianisch (Caprino). Literatur: Caprino S. 111 Abb. 22–24; Moreno S. 233 Nr. 4.35.2.
 9. Side, Museum Inv. 95: Torso, H. 0,76 m; Fundort: Side, 1950 im Gymnasion (Gebäude M) „a little beyond niche C“ des „Kaisersaals“; Marmor: feinkörnig, weiß; Datierung: antoninisch. Literatur: Inan S. 115, Taf. 42.

Köpfe

10. Antalya, Museum Inv. 30681: Kopf mit Nackenbosse, H. 0,33 m; Fundort: Perge, „1955 bei den Ausgrabungen am Hadrianstor entdeckt“ (Inan S. 115); Marmor: feinkörnig und weiß; Datierung: hadrianisch. Literatur: Inan S. 115 f., Taf. 38b, 39b–d.
11. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (vormals Gorizia, Museo Archeologico, aus der Sammlung Sbuelz Romano): Fragment des Hinterkopfes, H. 0,29 m; Fundort: keine Angaben, Moreno sugge-

- riert Aquileia; Marmor: pentelisch (nach Moreno importiertes Werk aus einer attischen Werkstatt); Datierung: neoattisch 1. Jh. v. Chr. (so Moreno im Vergleich mit der unfertigen Replik aus Athen, die jedoch auch kaiserzeitlich sein kann, s. o. Nr. 2). Literatur: Moreno S. 234 Nr. 4.35.3.
12. Kunsthandel Sotheby's: Kopf, H. 0,37 m; Fundort: unbekannt, vermutlich aus Kleinasien (wegen der Nackenbosse); Marmor: keine Angaben; Datierung: wohl hadrianisch („early 2nd century“). Literatur: Sotheby's New York, Antiquities, Sale NO8603, 10. Dezember 2009, Nr. 20 (Abb. 2).
13. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 572: Kopf auf nicht zugehöriger antiker Büste, H. 0,26 m (0,56 m mit Büste); Fundort: unbekannt (nach Moreno aus Tusculum), aus der Villa Borghese in Rom; Marmor: pentelisch; Datierung: claudisch ?. Literatur: Moreno S. 234 Nr. 4.35.4; A. M. Nielsen, in: Moltesen S. 195 f. Nr. 55.
14. London, British Museum Inv. 1785: Kopf auf moderner Büste, H. 0,43 m; Fundort: ca. 1795 in Ostia im Zuge der Ausgrabungen von Robert Fagan gefunden, danach Sammlung Fagan und Sammlung Samuel Rogers; Marmor: parisch; Datierung: 1. Jh. n. Chr. Literatur: Moreno S. 240 Nr. 4.35.7.
15. London, British Museum GR 1805.7-3.43: Kopf als falsche Ergänzung auf dem Diskobol Townley; Fundort: Villa Hadriana bei Tivoli, 1791 im Bereich des Casino Fedè; Marmor: pentelisch; Datierung: hadrianisch. Literatur: Raeder S. 38 Nr. I 10; I. Jenkins, *The Discobolus*, London 2012 (British Museum Objects in Focus), S. 42 f. Abb. 18, 22, 23.

Literatur

- Allen – Halliday – Sikes Th. W. Allen – W. R. Halliday – E. E. Sikes (Hrsg.), *The Homeric Hymns*, London/Amsterdam 1963².
- Bassett S. Bassett, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge 2006.
- Berger 1988 A. Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos*, Bonn 1988 (Poikila Byzantina 8).
- Berger 2011 A. Berger, *Das Haus des Manns aus Amastris. Zu einem Gebäudekomplex im byzantinischen Konstantinopel*, *ActaAntHung* 51, 2011, S. 87–96.
- Bignamini – Hornsby I. Bignamini – C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 Bde., New Haven 2010.

- Bildhauerkunst P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. II: Klassische Plastik, 2 Bde., Mainz 2004; Bd. III: Hellenistische Plastik, 2 Bde., Mainz 2007.
- Birley A. R. Birley, Hadrian. The Restless Emperor, London 2000.
- Blümel C. Blümel, Griechische Bildhauerarbeit, Berlin 1927 (JdI Ergänzungsheft 11).
- Caprino C. Caprino, Un nuovo contributo alla conoscenza dello Hermes che si allaccia il sandalo, *BdA* 59, 1974, S. 106–114.
- Ehrhardt N. Ehrhardt, Milet und seine Kolonien. Vergleichende Untersuchung der kultischen und politischen Einrichtungen, Frankfurt am Main u. a. 1983 (Europäische Hochschulschriften 3, 206).
- Fitz J. Fitz, Die Laufbahn der Statthalter in der römischen Provinz Moesia inferior, Weimar 1966.
- Flashar M. Flashar, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon, Köln/Weimar/Wien 1992 (Arbeiten zur Archäologie).
- Halfmann H. Halfmann, Die Senatoren aus dem östlichen Teil des Imperium Romanum bis zum Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., Göttingen 1979 (Hypomnemata 58).
- Hristova – Jekov N. Hristova – G. Jekov, The Coins of Moesia Inferior I–III c. A. C.: Marcianopolis, Blagoevgrad 2010.
- Inan J. Inan, Der Sandalenbindende Hermes, *AntPl* 22, 1993, S. 105–116.
- Lacroix L. Lacroix, Les reproductions de statues sur les monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique, Liège 1949 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 116).
- Lange K. von Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos, Leipzig 1879 (Beiträge zur Kunstgeschichte 3).
- Lauffer S. Lauffer (Hrsg.), Griechenland. Lexikon der historischen Stätten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1999.
- Marek Ch. Marek, Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia, Tübingen 1993 (IstForsch 39).
- Mittag P. F. Mittag, Römische Medaillons. Caesar bis Hadrian, Stuttgart 2010 (Alte Geschichte).
- Moltesen M. Moltesen, Catalogue Imperial Rome II: Statues. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen 2002.
- Moreno P. Moreno, Lisippo. L'arte e la Fortuna [Ausstellungskatalog, Rom, Palazzo delle Esposizioni, 20. April – 4. September 1995], Rom 1995.
- von Mosch 2001 H.-Ch. von Mosch, Die Antinoos-Medaillons von Bithynion-Klaudiopolis, *SNR* 80, 2001, S. 109–129.
- Nollé 2004 J. Nollé, Antinoos – Der neue Gott aus Bithynion Hadriane. Gedanken zu den Antinoosmünzen seiner bithynischen Heimatstadt, in: H. Heftner – K. Tomaschitz (Hrsg.), *Ad Fontes! Festschrift für Gerhard Dobesch*, Wien 2004, S. 467–478.
- Opper Th. Opper, Hadrian. Empire & Conflict [Begleitband zur Ausstellung, London, British Museum, 24. Juli – 26. Oktober 2008], London 2008.

- Raeder J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Frankfurt am Main u. a. 1983 (Europäische Hochschulschriften 38, 4)
- Rec. Gén. W. H. Waddington – E. Babelon – Th. Reinach, Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure, Bd. I, Fasc. 1², Paris 1925, Fasc. 2–4, Paris 1908–1912.
- Ridgway B. S. Ridgway, The Date of the So-Called Lysippean Jason, *AJA* 68, 1964, 2, S. 113–128.
- Rizakis – Lepenioti A. D. Rizakis – C. E. Lepenioti (Hrsg.), Roman Peloponnese, Bd. III: Society, Economy and Culture under the Roman Empire, Athen/Paris 2010 (Μελετήματα 63).
- Şahin S. Şahin, Die Inschriften von Perge, Teil I: Vorrömische Zeit, frühe und hohe Kaiserzeit, Bonn 1999 (IK 54).
- von Schlosser J. von Schlosser, Kleinasiatische und thrakische Münzbilder der Kaiserzeit, *NZ* 23, 1891, S. 1–28.
- Scott J. Scott, The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome, New Haven 2003 (The Sir Oliver Millar Collection).
- Silberman A. Silberman, Arrien. Périple du Pont-Euxin, Paris 1995 (Collection des Universités de France).
- Strocka V. M. Strocka, Der Apollon des Kanachos in Didyma und der Beginn des Strengen Stils, *JdI* 117, 2002 (2003), S. 81–125.
- Unger F. W. Unger, Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte, Bd. I, Wien 1878 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 12).
- Varbanov I. Varbanov, Greek Imperial Coins and their Values, Bd. I: Dacia, Moesia Superior, Moesia Inferior, Burgas 2005.
- Vergados A. Vergados, The ‚Homeric Hymn to Hermes‘. Introduction, Text and Commentary, Berlin/New York 2013 (Texte und Kommentare 41).
- Vierneisel – Leinz K. Vierneisel – G. Leinz (Hrsg.), Glyptothek München 1830–1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte [München, Glyptothek, 17. September – 23. November 1980], München 1980.
- Vierneisel-Schlörb B. Vierneisel-Schlörb (Bearb.), Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., München 1979 (Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 2).
- Weber W. Weber, Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus, Leipzig 1907.

Zusammenfassung

Es wurde der Versuch unternommen, die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des „Sandalenlösers“ darzustellen. Vieles ist naturgemäß hypothetisch, doch bringt die numismatische Überlieferung neue Aspekte ein, die zumindest den mythologischen Hintergrund des Motivs offenbaren. Die Bronzestatue des sandalenlösenden Hermes wurde vermutlich nach 338 v. Chr. als Werk des Lysipp in das Musenheiligtum am Helikon gestiftet. Dort stand sie als Teil einer größeren Gruppe mit Apollon und den (schon früher aufgestellten) Musen.

Zur selben Zeit wurde Lysipp beauftragt, in Thespiai eine Erosstatue zu schaffen. Den historischen Hintergrund bildete die Zerstörung Thebens im Jahr 338 v. Chr., in deren Folge Thespiai wieder die Leitung der panhellenischen Spiele im Museion auf dem Helikon erhielt. Die Erotideia waren dem städtischen Schutzgott Eros geweiht und die Museia dem Apollon Musagetes, dessen Genese die Bronzegruppe „Apollon und Hermes im Streit um die Leier“ darstellte. Hermes verkörperte darin den Gott des arkadischen Hermeshymnos, in dem zweimal vom Ausziehen der Sandalen erzählt wird. In der Kaiserzeit gehörte die Statue zum Repertoire der Kopisten in Athen. Von dort schickte Hadrian während seines Winteraufenthaltes 131/32 eine Replik zur Erinnerung an die arkadische Kolonisation nach Trapezous. In Amastris stand eine Replik des Typus mit derselben Aussage. Mindestens zwei Repliken ließ Hadrian für seine Villa in Tivoli anschaffen. Als Konstantin der Große das Musenheiligtum auf dem Helikon abräumen ließ, gelangten einige Statuen nach Konstantinopel. Der „Sandalenlöser“ fand im Zeuxipposgymnasion Aufstellung, wo er beim Nika-Aufstand 532 unterging. In München wurde die zunächst positive Rezeption des Typs in der Sammlung Ludwigs I. nach dem Zweiten Weltkrieg beendet, indem man in einem Anfall von Purismus die Ergänzungen des 18. Jahrhunderts entfernte und den derart ruinierten Torso dann im Keller verschwinden ließ.

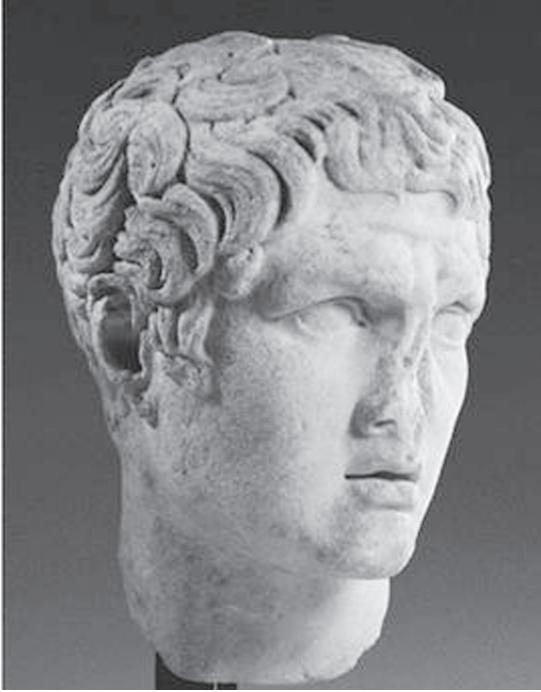
Summary

It has been tried to describe the history of origins and impacts of the “Sandalenlöser” (“solver of the sandals”). Though some theses remain hypothetical by nature, the numismatic tradition implicates new aspects which at least reveal the mythological background of the motive. The bronze statue of Hermes solving his sandals has presumably been endowed to the sanctuary of the muses at the Helicon after 338 B.C. as a work of Lysippos. There it was arrayed as part of a bigger group together with Apollon and the (already earlier erected) muses. At the same time Lysippos has been assigned to create a statue of Eros at Thespi-ai. The historical background was the destruction of Thebes in 338 B.C. which led to the fact that Thespiai regained the leadership of the Panhellenic Games in the Museion at the Helicon. The Erotideia had been devoted to the civic tutelary deity Eros and the Museia to Apollon Musagetes, the genesis of which depicted by the bronze group “Apollon and Hermes arguing about the lyre”. Therein the statue represented the deity of the Arcadian hymn to Hermes, which mentions twice the taking off of the sandals. During the Roman Imperial Period the sculpture was part of the repertoire of the copyists at Athens. During his winter abode in 131/32 Hadrian sent a replica from there to Trapezous as a memory of the Arcadian colonisation of this Pontic city. In Amastris a replica of the type made the same statement. Hadrian had at least two replicas be acquired for his villa at Tivoli. When Constantine the Great had the sanctuary of the muses be looted, some of the statues made their way to Constantinople. The “Sandalenlöser” found his new array in the Gymnasion of Zeuxippos until he vanished during the riots of Nika in 532. The positive reception of this type within the collection of Ludwig I stopped after the Second World War, when the restorations of the 18th century had been removed as an expression of extreme purism. The now terribly ruined torso was then stashed in the cellar rooms, where it remains until today as a hidden masterpiece waiting for its rediscovery.

Abbildungen



1: Replik (Nr. 1) Antalya: Photo Andreas Pangerl



2: Replik (Nr. 12):
Photo Sotheby's





4a: Replik (Nr. 7) Louvre: Photo Andreas Pangerl



3: Münze M1 Trapezous: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Photo Reinhard Saczewski



4b: Replik (Nr. 7) Louvre: Photo Andreas Pangerl



5: Münze Thespiai: Slg. BCD, CNG Triton 9,
10. Januar 2006, Nr. 615



20: Zeichnung Muziano: Photo nach Katalog K. Zeitler, Zeichner in Rom 1550–1700, Berlin/München 2012, S. 36 f. Kat. 4



6 a: Münze Thespiai Muse: Slg. BCD, CNG Triton 9, 10. Januar 2006, Nr. 620c



6 b: Münze Thespiai Apollon: Slg. BCD, CNG Triton 9, 10. Januar 2006, Nr. 617a



7: Hypothetische Rekonstruktion der Gruppe auf dem Helikon aus den Repliken Hermes Kopenhagen Nr. 4 und Apoll Vatikan, Museo Pio Clementino Inv. Nr. 310.



8: Münze M2 Amastris: Paris, RPC online
5379



9: Münze Amastris Apollon: Paris, RPC online
7964

10: Münze Sinope Apollon:
Rec. Gén. Taf. XXV 32



11. Münze Amastris sitzender Herakles:
RPC online 5402



12. Münze Amastris Herakles „Farnese“:
RPC online 5403

14. Münze Herakleia
Stadion: Rec. Gén.
Taf. LVII 16



13. Münze Herakleia sitzender Herakles: SNG
Stancomb 1078



15. Münze M3, 5 Markianopolis: Photo Gorny & Mosch



16. Münze M4, 1 Markianopolis: Photo H. J. Hoeft



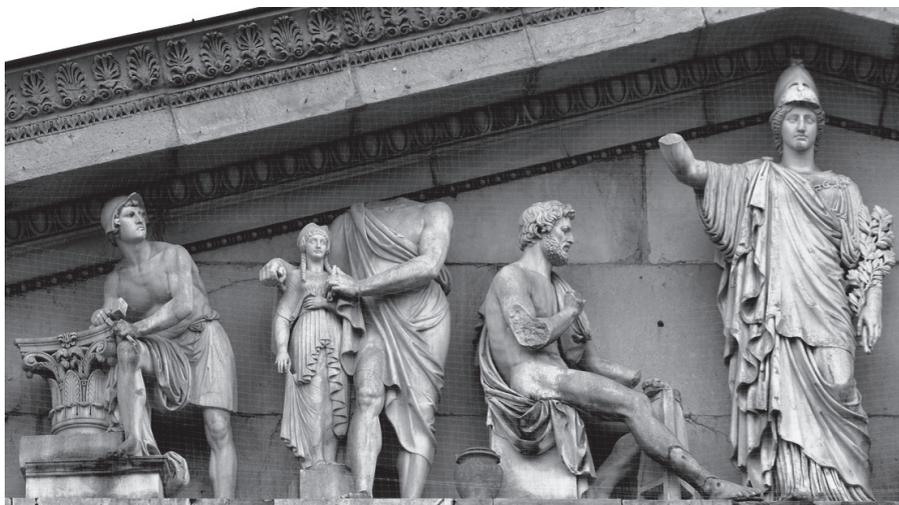
17. Münze M5, 7 Markianopolis: Photo Gorny & Mosch



18. Münze M5, 8 Markianopolis: Photo Gorny & Mosch



19. Münze Markianopolis: sitzender Hermes mit Lyra: Münzen & Medaillen, Auktion 16, 19. Mai 2005, Nr. 321



21: Sog. Ornamentist, München Glyptothek, Giebel. Photo A. Pangerl