© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Bemerkungen zu einigen antiken und nicht antiken Steinplastiken in der Vor- und Frühgeschichtlichen Sammlung des Tiroler Landesmuseum. Diskussionsbeiträge zu Datierungsproblemen

Von Elisabeth Walde-Psenner

Diese hier vorliegende Arbeit soll kein vollständiger Katalog der in der Vor- und Frühgeschichtlichen Sammlung des Innsbrucker Museums befindlichen Steinplastiken sein. Der Großteil der hier behandelten Stücke befindet sich im Depot des Museums und ist daher dem Besucher meist unbekannt. Einige der Steine sind bisher nicht wissenschaftlich bearbeitet und sollen neben bereits bekannten erstmals vorgestellt werden. Unser wissenschaftliches Hauptanliegen wäre es, Vorschläge für eine Datierung der Arbeiten – soweit uns dies möglich scheint – zu machen und eine Diskussion darüber einzuleiten. Wie wir glauben und im folgenden zeigen werden, konnten in der Sammlung einige nicht antike Arbeiten festgestellt werden, die in zwei Fällen wohl als Fälschung zu deklarieren sind.

Fragment eines Fußes (Abb. 1)

Inv. Nr. 5129
max. Länge 9,2 cm
weißer Marmor, geringfügige Beschädigungen an der dritten Zehe
Herkunft: Pompeji

Ziemlich stark verwaschene Arbeit. Die Qualität vor allem in der Ausarbeitung der Zehennägel ist mittelmäßig, mit der seit der klassischen Kunst durchwegs gültigen Eigenheit, die zweite Zehe länger als die große Zehe zu gestalten. Für die Entstehungszeit liefert der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr. einen Terminus ante quem.

Fragment eines Jagdsarkophags (Abb. 2)

Inv. Nr. 8642
max. Höhe 27,8 cm, max. Breite 50,5 cm
Grobkristalliner weißer Marmor, stellenweise rostig oxydierte Flecken.
Herkunft unbekannt.

Bei dieser qualitativ sehr hochstehenden Arbeit bedauert man schon auf den ersten Blick, daß nur dieses kleine Fragment erhalten ist. Wir sehen links einen Knaben im Profil nach links vor einem Pferd stehend. Er trägt ein kurzes gegürtetes Gewand, das auf der linken Schulter geknüpft ist und die rechte Schulter nackt läßt. Sein kurzes gelocktes Haar steht über der Stirn in einem kindlich wirren Schopf nach oben. In der Höhe seiner rechten Brust wird der Kopf eines Pferdes von besonders eleganter und subtiler Ausführung sichtbar. Das Pferd trägt im Maul

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 1: Fragment eines Fußes aus Pompeji (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

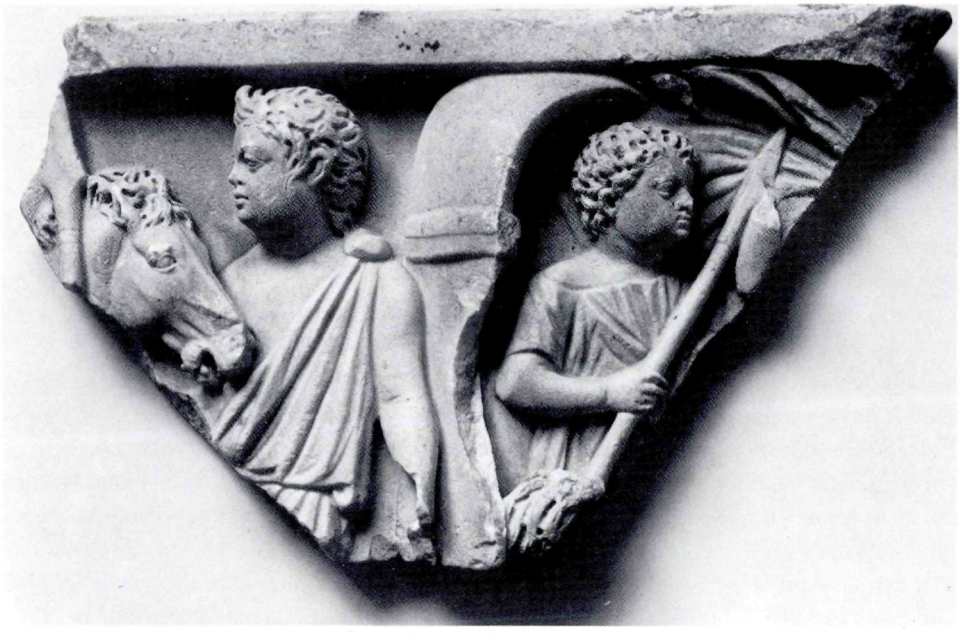

Abb. 2: Fragment eines Jagdsarkophags (Foto Krinzinger)

die Trense, die Zügel waren wohl vollplastisch ausgearbeitet und sind heute abgebrochen. Die Behandlung der Pferdemähne entspricht in der technischen Durchführung der Haarbehandlung des Knaben. Hinter dem rechten Ohr des Pferdes hat sich noch das Fragment einer nach oben gerichteten Lanze erhalten. Hier dürfen wir uns nach analogen Beispielen einen frontal dargestellten, ruhig stehenden (sicherlich ebenfalls kindlichen) Jäger vorstellen[1].

Nach rechts setzt sich mit einem bogenförmigen Architekturteil der Fries fort. Unter diesem Bogen, mit dem schon auf Sarkophagen des späten 2. Jahrhunderts n. Chr. verschiedenartige Szenen eines meist mythischen Geschehens voneinander getrennt wurden[2], steht ein zweiter Knabe, angetan mit einem kurzärmeligen, gerade fallenden Kleid. Er trägt das Haar kürzer und mehr gelockt als der erste Knabe. Mit der rechten Hand hält er eine schräg nach aufwärts gerichtete Lanze. Vor ihm hat sich, nach den erhaltenen Resten zu schließen, ein Reiter zu Pferd befunden. Von seinem Pferd sehen wir vor dem unteren Ende des Lanzenschaftes den Schweif, vom Reiter den barock gebauschten, flatternden Mantel und den in der üblichen Geste ziemlich steil nach oben gewinkelten rechten Arm, dessen Hand abgebrochen ist[3]. Weitere Details sind im einzelnen nicht mehr auszumachen.

Die Arbeit ist im gesamten fein und weich in der plastischen Wirkung. Die Verwendung des Bohrers ist zurückhaltend, die Figuren heben sich von einem glatten Reliefhintergrund klar konturiert ab. Die gekonnte, nicht allzu reich barock bewegte Komposition, die nicht übertrieben tiefen Bohrungen, auch die noch ziemlich realistische Art der Augenbehandlung las-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

sen uns als Entstehungszeit dieses Sarkophages das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. vorschlagen.

Die Darstellung der Jäger im kindlichen Alter deutet darauf hin, daß wir es hier mit einem Kindersarkophag zu tun haben. Ob es sich um eine christliche oder heidnische Bestattung handelt – für beide ist das Thema der Jagd durchaus üblich –, läßt sich aus dem erhaltenen Fragment allein ohne Kenntnis der Fundumstände nicht bestimmen.

Nach zahlreichen Vergleichsbeispielen zu schließen[4], dürfen wir uns hier als das gejagte Tier, das unmittelbar vor dem Pferd des zerstörten Jägers rechts zu ergänzen wäre, ohne Zweifel einen Löwen vorstellen. Die römischen Löwenjagdsarkophage verwenden einige stereotype Figuren, die, untereinander auswechselbar, in verschiedenen Kompositionsvariationen immer wieder aufscheinen.

So läßt sich auch zu unserem Fragment eine noch etwas weitergehende Deutung vornehmen. Der Torbogen trennt und verbindet zugleich zwei verschiedenartige Szenen des Geschehens. Links ist der Aufbruch zur Jagd dargestellt, wovon uns noch der kindliche Pferdeführer erhalten ist, der auf die links von ihm stehende (nicht mehr erhaltene) Figur blickt. In dieser Figur dürfte in frontaler Stellung der Grabinhaber dargestellt gewesen sein. Rechts vom Torbogen spielt sich die eigentliche Tötung des gejagten Löwen ab. Im Reiter dürfen wir uns ein zweites Mal den Grabinhaber vorstellen[5]. Der Diener mit der Lanze übernimmt hier die sonst fast durchwegs übliche Rolle einer Darstellung der römischen Virtus, die dem Jäger bei der Erlegung des Tieres beisteht[6]; hier reicht er seinem Herrn eine zweite Lanze.

Die Typen solcher spätantiker Löwenjagdsarkophage sind nicht eine selbständige Erfindung römischer Grabkunst, sondern sind aus viel älteren Darstellungen der drei berühmtesten Jagden der griechischen Mythologie übernommen, den Jagden des Adonis, Meleager und Hyppolitos[7]. Im Laufe der Entwicklung kristallisiert sich aus diesen konkreten, realistisch gestalteten Begebenheiten der Mythologie eine symbolisch-transzendentale Grundhaltung heraus: die Überwindung des Löwen (im 3. Jahrhundert bereits fast durchwegs an Stelle des Ebers) gilt als Überwindung des Todes. Mit der siegreichen Tötung des Ungeheuers ist eine gewisse Heroisierung des Jägers, also des Grabinhabers verbunden, die in christlicher Sicht in eine Hoffnung auf Erlösung umgedeutet wird.

Anmerkungen

1 vgl. die zeichnerisch wiedergegebenen Figurentypen Nr. 2 – 5 in B. Andreae: Römische Kunst (Ars Antiqua), Freiburg, Basel, Wien 1973, Abb. 580
oder A. Vaccaro-Melucco: Sarcofagi Romani di Caccia al Leone (Studi Miscellanei 11), Rom 1963/64, Abb. 55

2 Andreae, a.a.O. Abb. 581 – 583

3 Andreae, a.a.O. Abb. 580, Nr. 11; oder Vaccaro-Melucco, a.a.O. Abb. 37 ff

4 Andreae, a.a.O. Abb. 580 und 585 – 594
Eine besonders ähnliche Komposition zu unserem Stück bei Vaccaro-Melucco, a.a.O. Nr. 46

5 z.B. beliebig Vaccaro-Melucco, a.a.O. Abb. 37, 43, 53 u.a.m.

6 und 7 Andreae a.a.O. Abb. 581 ff

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Fragment eines Sarkophags (Abb. 3)

Inv. Nr. 8633
max. Höhe 27,8 cm, max. Breite 20,7 cm
grobkristalliner gräulicher Marmor.
Herkunft unbekannt

Erhalten ist die linke vordere Ecke eines Sarkophages, die in ziemlich plastischer Reliefarbeit Kopf und Oberkörper einer sich nach rechts wendenden Frau zeigt. Sie trägt das Haar in der Mitte der Stirne gescheitelt. Das reichfallende kurzärmelige Gewand zeichnet durch seinen tiefen Faltenwurf die Körperformen plastisch nach. Über der linken Schulter ist ein Stück eines Mantels zu sehen, der quer über den Bauch weiterläuft und dessen Saum als Schleier über den Kopf gezogen ist; eine Art, das Gewand zu tragen, wie sie bei den Römern nur verheirateten Frauen zustand. Der linke Arm der Frau ist fast vollplastisch herausgearbeitet, die Hand war nach vorne gedreht, die Hautfalten in der Handfläche sind noch erkennbar, während die Finger weggebrochen sind, aller Wahrscheinlichkeit nach aber ausgestreckt gewesen sind. Hinter der Frau steht ein Laubbaum mit reichem, zum Teil plastisch gebildeten Blattwerk. Der Baum diente als Eckfüllsel des Sarkophages und zieht sich auch auf die Schmalseite weiter, wo noch ein weiterer fragmentierter Rest eines Baumstammes sichtbar wird. Zwischen dem Baum und dem Kopf ist der Hintergrund durch eigenartige Falten gegliedert, allerdings in wenig exakter Art und Weise. Es könnte sich hier um die Andeutung einer Art Draperie aus Stoff handeln.
Das Gesicht der sich der Mitte des Sarkophages zuwendenden Frau zeigt einen ernsten, gesammelten Ausdruck. Die Augen sind betont groß mit schweren, fast fleischigen Lidern, die Pupillen ziemlich hoch angesetzt und gebohrt. Die Innenseite des Sarkophages ist nur mit groben Pickelhieben und einigen flüchtigen Bohrungen bearbeitet.
Aus dem vorhandenen Fragment wissen wir nicht, ob die Frau saß oder stand. Es gibt in der römischen Sarkophagkunst genügend Beispiele, bei denen alle Figuren des Reliefs in Isokephalie dargestellt sind, ganz gleich, ob sie stehen oder sitzen[1].
Die Ausführung der Arbeit ist gekonnt und von einem versierten Bildhauer durchgeführt. Die starke Verwendung des Bohrers, die tiefen Unterschneidungen, die betont plastische Wirkung, das starke Miteinbeziehen von Licht und Schatten als gliederndes Element in die Plastik sowie im Detail die großen Augäpfel mit den besonders stark ausgebildeten Lidern sprechen für eine Datierung der Arbeit in das dritte Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. Mit diesem Datierungsvorschlag kommen wir in etwa in die Zeit von Kaiser Gallien (253 – 269), der ein Freund der griechischen Philosphie war und sich selbst als ein später Nachfahre von Kaiser Augustus sah. Zu seiner Zeit wird aus dieser Geisteshaltung heraus eine Art Renaissancebewegung auch in der Kunst feststellbar; die körperlich-plastische Form, die vor allem in der Zeit der Soldatenkaiser zugunsten einer harten, flächigen Gestaltung in den Hintergrund getreten war, wird wieder mehr betont, die Relieftiefe wird durch die starke Verwendung des laufenden Bohrers und das dadurch erzielte Clair-Obscur optisch verstärkt.
Mit wünschenswerter Sicherheit ist eine Identifizierung der hier Dargestellten aus dem erhal-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 3: Fragment eines Sarkophages (Foto Krinzinger)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

tenen Fragment nicht mehr möglich. Der erste Gedanke beim flüchtigen Betrachten der Figur erinnert an Darstellungen der Phädra, die sich in unglücklicher Liebe zu ihrem Stiefsohn Hyppolitos verzehrt. Doch fehlen hier die üblichen begleitenden Dienerinnen, vor allem die Magd hinter Phädra[2]; ungewöhnlich wäre auch der hinter ihr wachsende Baum, ganz abgesehen davon, daß im fortgeschrittenen 3. Jahrhundert Darstellungen aus der griechischen Mythologie nur mehr vereinzelt auftreten.

Dagegen tendieren wir hier vielmehr zu einer Interpretation als christlicher Sarkophag. Bei frühchristlichen Sarkophagen werden häufig in den einander gegenüberliegenden Ecken je ein männlicher und ein weiblicher Orant dargestellt, manchmal als Porträtfiguren der im Sarkophag Bestatteten[3]. Für eine solche Deutung spräche vor allem die nach vorne gedrehte Geste der rechten Hand der Frau. Sie wäre also als Orantin in der üblichen Gebetshaltung mit erhobenen Händen, deren Handflächen nach vorne gedreht sind, dargestellt[4]. Von der linken Hand, da nicht erhalten, können wir solches nur vermuten, jedenfalls aber läßt sich eine erhobene Armhaltung aus dem kleinen Schulterstück, das wir noch sehen, erschließen.

Typisch für einen frühchristlichen Sarkophag wäre auch das Bäumchen neben der Figur, ein oft aus raumfüllenden Gründen angewandtes Motiv, das auch zur dekorativen Trennung einzelner Bildgruppen verwendet wird, ebenso wie ein Hinterfangen mancher Gestalten durch eine aufgespannte Draperie[5].

Anmerkungen

1 z.B. G. Bovini: I sarcofagi paleocristiani, Città del Vaticano 1949, Fig. 57;
F.W. Deichmann: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. 1: Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, Kat. Nr. 25a, 32, 33 u.a.m.

2 vgl. C. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1904, Bd. III, Taf. 50 ff.

3 z.B. Deichmann, a.a.O. Kat. Nr. 817; 945, 1.

4 vgl. Deichmann, a.a.O. Kat. Nr. 994; 1022; 1039 a – b.

5 vgl. für Bäumchen Deichmann, a.a.O. Kat. Nr. 231; 857. Für Draperie Kat. Nr. 88; 221.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Reliefstein (Abb. 4)

Inv. Nr. 8624
Höhe: 62 cm, max. Breite: 50,5 cm, Tiefe: 32 cm
grobkristalliner gelblicher Marmor; stark beschädigt und verwittert
Herkunft: Trens (Provinz Bozen)

Der Stein zeigt in ziemlich flacher Reliefarbeit einen Mann und eine Frau. Beide sind sehr primitiv gearbeitet, ein Eindruck, der durch die starke Korrosion des Steines noch gesteigert wird.
Die Figuren sind frontal gedreht und haben schlauchartige Körper und Arme. Die Frau besitzt zwei lange geflochtene Zöpfe, die ihr bis auf die Brust herabhängen. Ihr Kleid endet mit einem geraden Halsausschnitt; vom Gesicht ist wegen der starken Bestoßung nichts mehr zu erkennen. Der linke Arm der Frau liegt auf der Mitte ihres Leibes, den rechten hat sie um den Hals des neben ihr stehenden Mannes geschlungen. Der Mann, ebenso starr und frontal, trägt ein sackartiges Gewand wie die Frau. Um seinen Halsausschnitt könnte eine Art Kragen dargestellt gewesen sein. Im Gesicht des Mannes sind geringste Spuren von Mund, Nase und Augen eben noch erkennbar. Es scheint, als ob er eine kurzgeschnittene Frisur getragen hätte und möglicherweise einen Bart. Sein rechter Arm liegt analog der Geste der Frau über der Mitte des Leibes, mit der Linken umfaßt er die Schultern der Frau. Beide Figuren scheinen kalottenartige Kopfbedeckungen zu tragen, die aber genauer nicht mehr zu erkennen sind. Über den Köpfen schweben in regelmäßigen Abständen drei Rosetten, eine mit einem konzentrischen Ring, eine mit einem sechszackigen und die dritte mit einem vierzackigen Stern.
Der Stein selbst ist regelmäßig in seiner Form bearbeitet, er läuft nach unten hin konisch zu und trägt in halber Höhe links und rechts eine regelmäßige Ausnehmung. Auf der Rückseite ist die Bearbeitung nur grob, die Unterseite ist gebrochen. Die seitlichen Flächen des obersten Wulstes könnten unter Umständen eine Verzierung getragen haben.
Diskussionswürdig scheint uns bei dieser Arbeit einerseits ihr ursprünglicher Verwendungszweck, andererseits auch eine mögliche Datierung.
Seit der Auffindung des Reliefs im Jahre 1895 durch C. Fischnaler im Keller eines Hauses in Trens gilt es bis in die neuesten Publikationen als eine frühmittelalterliche Grabstele aus der Zeit des 7. bis 8. Jh.s n. Chr.[1]. Vergleicht man aber die uns bekannten frühmittelalterlichen Steine, so zeigen diese einen wesentlich flächiger, linear gehaltenen Bildstil mit mythischen und heldenhaften Inhalten. Ganz abgesehen von diesem Umstand, ist aus unserer näheren und weiteren Umgebung kein Fund vergleichbarer Art gemacht worden.

Vielmehr glauben wir, es hier nicht mit einer frühmittelalterlichen Stele, sondern mit einem Kapitell zu tun zu haben, und zwar, da der Stein nur auf der Vorderseite bearbeitet ist, mit einem Pilasterkapitell. Als Datierung schlagen wir die zweite Hälfte des 12. Jh.s n. Chr. bis zur Zeit um 1200 vor. In der Qualität vergleichbare Arbeiten aus Tirol hätten wir in den um 1200 datierbaren Plastiken aus der 1204 eingeweihten romanischen Pfarrkirche St. Andrä in Lienz, die sich im heute bestehenden gotischen Bau an verschiedenen Stellen verstreut befinden. Heranziehen möchte ich davon vor allem die Köpfe und Rosetten auf dem Weihwasserbek-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 4: Reliefiertes Kapitell aus Trens (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

ken[2], zu dem eine kleine Säule umgearbeitet wurde und das sich heute in der neugestalteten Krypta von St. Andrä befindet, weiters den wenn auch viel besser erhaltenen männlichen Kopf, der in der Fassade über dem Mittelportal eingemauert ist[3]. Ein anderer vergleichbarer Stein befindet sich auf der linken Seite des Palasportals von Schloß Tirol (12. Jh.), mit der Darstellung eines Mannes und einer Frau, die sich die Hände reichen. Es wäre durchaus denkbar, daß unser Stein aus einem romanischen Bau aus der Trenser Gegend – ob profan oder kirchlich, wissen wir nicht – stammt und später als Baustein[4] in den Keller des Hauses gelangte, wo er schließlich entdeckt wurde.

Anmerkungen

1 C. Fischnaler: Sterzing am Eisack, Bozen o.J., S. 53/54
A. Sparber: Zur Geschichte von Trens, Der Schlern 9, 1928, S. 250
E. Egg: Der Kunstraum Sterzing, in Sterzinger Heimatbuch (= Schlern-Schriften 232), Innsbruck 1965, S. 194
J. Rampold: Eisacktal (= Südtiroler Landeskunde in Einzelbänden, Bd. 5), Bozen 1973, S. 137

2 M. Pizzinini: Lienz, Pfarrkirche St. Andrä, München 1973[3], Abb. S. 11

3 A.B. Meyer und A. Unterforcher: Die Römerstadt Agunt bei Lienz in Tirol, Berlin 1908, S. 101

4 Das Wiederverwenden bereits behauener Steine als Baumaterial ist ein gerne geübter Brauch, der Zeit und Geld spart, vgl. dazu etwa auch den frühgotischen Christuskopf im Stiegenhaus des Mesnerhauses in Absam.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Weibliche Gestalt (Abb. 5 und 6)

ohne Inventarnummer
Höhe: 22,6 cm
grauweißer Alabaster mit glatter Oberfläche
Herkunft: Ampass (BH Innsbruck)

Diese eigenartige Statuette ist bereits bei Anton Roschmann[1] in seinen Inscriptiones 1756 abgebildet und beschrieben und sei hier mehr als Kuriosum angeführt. Sie wurde zusammen mit einem ähnlichen Stück in den Feldern von Ampass gefunden. Die zweite Figur ist heute verloren.

Dargestellt ist in total mißlungener Proportion mit unnatürlichen Längungen eine weibliche Figur, die mit der linken Hand vor sich ein Ährenbündel hält und mit der rechten eine Sichel. Ihr Gewand fällt weich und flauschig in reichen Falten und mit einem Überfall in der Taille; das linke Bein schaut nackt aus dem Gewand hervor. Die Rückseite ist weniger reich, aber nicht minder sorgfältig bearbeitet. Über der ziemlich stark eingezogenen Hüfte (ist auf der Roschmann-Zeichnung als Schulter wiedergegeben) erscheint ein völlig unproportionierter nackter Oberkörper mit spitzen, länglichen Brüsten. Am Original ist der Ansatz der Arme keineswegs so tief, wie es Roschmann zeichnet, sondern am obersten Rand der Statuette wenn auch abgebrochen, so doch deutlich zu erkennen. Die Arme würden dadurch fast wie Spinnenfüße in die Länge gezogen. Vom Kopf ist nichts erhalten. Die mißlungene und völlig unnatürliche Art der Gestaltung läßt die Annahme zu, daß wir es hier mit einem verworfenen Stück eines im höchsten Maße eigenwilligen Bildhauers zu tun haben. Eine Entstehung im 17. Jh. wäre durchaus vertretbar.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch der Text von Anton Roschmann angefügt, der die Statuetten als Ceres mit dem Ährenbündel und eine Begleiterin deutet.

f.377: Utrumque hoc sigillum ante annos complures in Campis Ampasensibus, tertio circiter lapide a Veldidena distantibus repertum Bibliothecae Nostrae Publicae cessit: rudioris sane manus est, et partim, ut videtur, ab lumori bus ac terra corrosum partim truncatis capitibus manibusque mutilatum fuit, atque nisi harum unam fascis spicarum cum falce admota prodere t, aeque nesciremus utrum Dea foret, sicuti de socia dubitaremus, nisi eiusdem manus opus, operis materia, idem inventionis locus, ruditas ac corruptio omnia haec sole clarius doceret. Cum igitur altera ignotissima sit, illa modo quae
prima Ceres unco glebam dimovit aratro
prima detit fruges, alimentaque mitia terris...[1]
Cum igitur Alpes nostras Italiae accensuerit Plinius, mirum non est, Cererem ac sociam haud dubie suam a nostris rusticis fuisse cultas tamquam rustica numina nymphas.

Jedes der beiden Bildwerke wurde vor mehreren Jahren in den Feldern von Ampass, dort, wo sie drei Meilen von Veldidena entfernt sind, gefunden und kam in unsere Öffentliche Bibliothek. Freilich ist es von eher roher Hand und wurde teils, wie es scheint, von Feuchtigkeit und der Erde verwittert, teils wurde es durch Zerstörung an Köpfen und Händen verstümmelt, und wenn nicht das Ährenbündel mit darangelegter Sichel die eine von ihnen verriete, wüßten wir

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

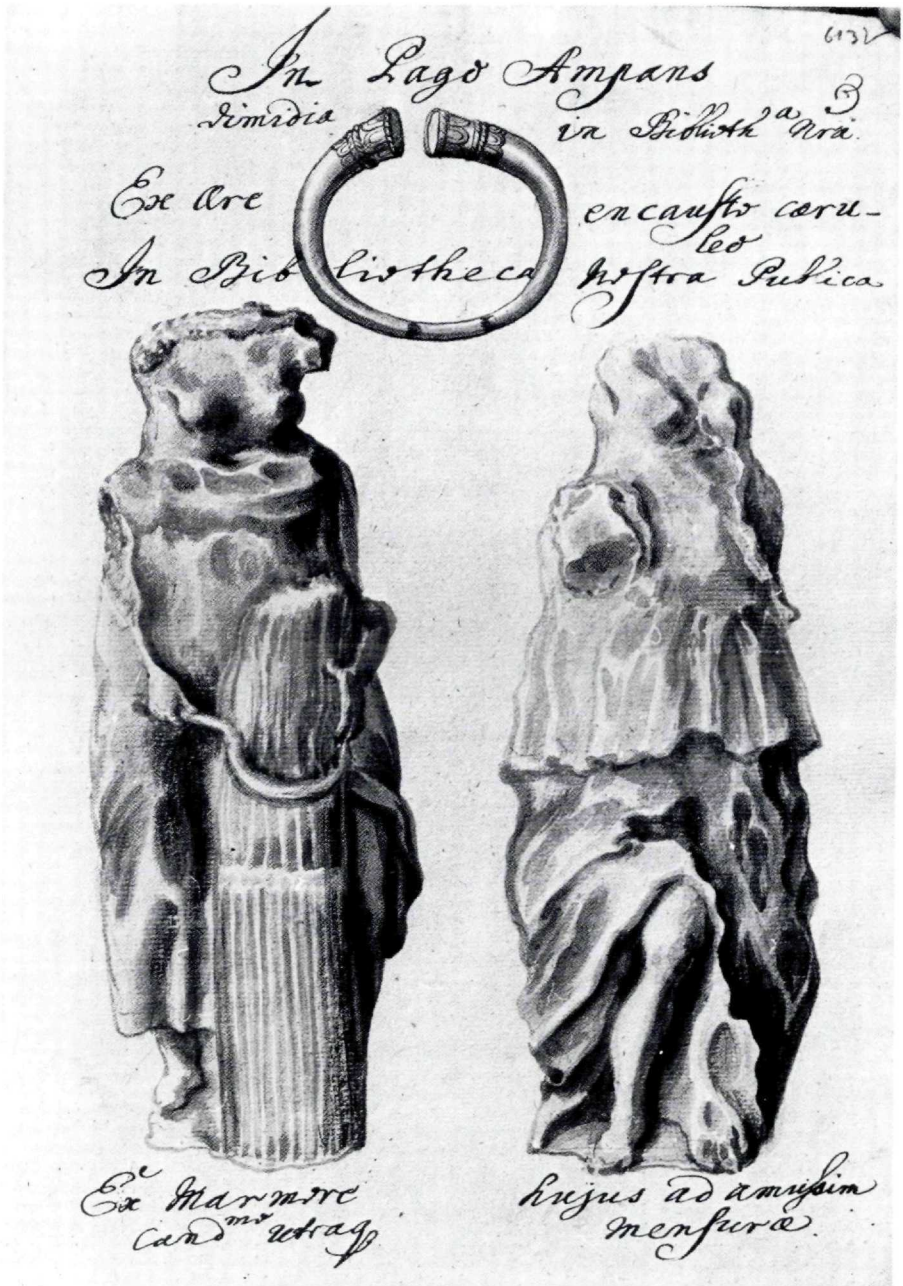

Abb. 5: Aus »Inscriptiones« von Anton Roschmann (Dip. 1333) (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 6: Weibliche Gestalt aus Ampass (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gleichermaßen nicht, ob es eine Göttin wäre, so wie wir ja betreffs der Gefährtin zweifeln würden, wenn nicht das Werk derselben Hand, das Material der Arbeit, derselbe Ort der Auffindung, die Roheit und die Zerstörung all dies sonnenklar darlegen würde.
Während die eine vollkommen unbekannt ist, ist jene freilich eine Ceres, die als erste mit dem gekrümmten Pflug die Scholle aufriß und als erste Früchte und angenehme Nahrung der Erde gab.
Da schon Plinius unsere Alpen zu Italien dazugerechnet hat, ist es nicht verwunderlich, daß Ceres und ihre Gefährtin von unseren Bauern verehrt wurden, so wie die Nymphen als ländliche Gottheiten.

Anmerkung

1 Anton Roschmann: Inscriptiones et alia diversi generis Romana per omnem Tyrolim monumenta... 1756
Die Abb. ist aus der Handschrift in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums entnommen (Dip. 1333), der Text aus dem Codex 848 in der Innsbrucker Universitätsbibliothek.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Panskopf (Abb. 7)

Inv. Nr. 8322
Höhe 13,2 cm. Guter Erhaltungszustand, nur am Hinterkopf eine Bruchstelle.
grobkristalliner weißer Marmor
Herkunft: Buchenstein (Cortina d' Ampezzo)

Die an sich recht gekonnte und sorgfältig gearbeitete Plastik zeigt einen sehr regelmäßigen, ja fast symmetrisch aufgebauten Kopf des Bocksgottes Pan, dessen Hauptansicht sicherlich frontal von vorne ist. Er hat weit auseinanderstehende, kleine mandelförmige Äuglein, deren Pupillen gebohrt sind. Über der Nasenwurzel wölbt sich mitten auf der Stirn eine dicke buckelige Falte, die von mehreren symmetrisch angelegten, fast ornamental wirkenden Falten begleitet wird. Die Nase selbst ist klein, plump und leicht aufgeworfen. Der Mund ist leicht geöffnet und zeigt zwei Reihen ebenmäßiger Zähne. Die plastische Wirkung des lockigen Kopfhaares wird durch tiefe Bohrungen noch verstärkt. Zwei kleine unauffällige Hörner, die fast in den Haaren verschwinden, schmücken die Stirne. Pan trägt einen hängenden Schnurrbart und einen rundlich geschnittenen Kinnbart. Die Ohren, auch sie beide sehr regelmäßig und symmetrisch angelegt, sind groß und laufen nach oben hin spitz zu.
Am Hals ist das Stück glatt abgeschnitten und nicht gebrochen. Die Spitze des Kinnbartes liegt ca. um 1 cm tiefer als die glatte Abschlußfläche des Halses.
Die geschickt und präzise durchgeführte Arbeit zeigt alles in allem mehr handwerkliche Meisterschaft als künstlerische Größe. Auffallend ist die starke Betonung der Symmetrie und damit verbunden das Herausstreichen der Frontalität, was uns auf den Gedanken führt, daß dieser Kopf ursprünglich nicht zu einem naturalistisch dargestellten Körper gehörte, sondern starr in irgendeiner Weise architektonisch eingebunden war.
Versucht man eine zeitliche Einordnung des Stückes vorzunehmen und sieht man sich zunächst nach brauchbaren Vergleichsstücken aus der antiken Kunst um[1], so wird man bald eines Besseren belehrt. Gerade in der Antike wird Pan meist heftig bewegt dargestellt, unruhig, mit leidenschaftlichem Ausdruck, kaum frontal erstarrt wie unser Kopf hier. Ein antiker Pan hat immer etwas unverkennbar Tierisches an sich, während hier die Vermenschlichung des Gesichtes und zugleich die Verharmlosung des Ausdruckes sehr weit fortgeschritten erscheint. Wir glauben daher, in diesem Kopf eine Arbeit aus der Zeit des Manierismus bis frühen Barock sehen zu dürfen, etwa aus den Jahren um 1600 n. Chr. Eine vergleichbare Arbeit aus dieser Zeit, wenn auch qualitativ viel höher stehend, sehen wir in dem Panskopf aus dem Bild von Peter Paul Rubens »Der trunkene Silen« in der Alten Pinakothek in München (um 1618)[2].
Die glatte Abarbeitung des Halses scheint am glaubwürdigsten darauf hinzuweisen, daß sich an den Kopf ein architektonisch ornamental gestalteter Fortsatz angeschlossen hat, etwa ein vorgeschwungenes Tischbein oder dergleichen. Mit einer möglichen Verwendung als Bekrönung einer Konsole für einen Tisch oder eine Gartenbank paßt auch die schräge Beschädigung am Hinterkopf recht gut zusammen; dort dürfte sich ein später abgearbeiteter Fortsatz befunden haben, der seinerzeit erst das eigentliche Auflager der Tischplatte oder des Banksitzes bildet.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 7: Panskopf aus Buchenstein (Foto Landesmuseum)

Mit unserer Datierung in die Zeit um 1600 stehen wir allerdings in krassem Gegensatz zu der von Christiane Rein-Hedrich in ihrer Dissertation[3] vorgebrachten Meinung, daß dieser Kopf zu einem spätantiken Sarkophag aus dem 3. Jh. n. Chr. gehöre. Als erstes ist dagegen anzuführen, daß die Plastik keineswegs zu einem Relief gehört haben kann, da sie auch auf der Rückseite durchwegs ausgeführt und bearbeitet ist. Als weiteres Argument dagegen spricht die Tatsache, daß Pansfiguren aus der Spätantike – auf dionysischen Sarkophagen kommen sie ja häufig vor – immer wesentlich bewegter, unruhiger, bockartiger und unsymmetrischer angelegt sind, als unser frontal erstarrter Kopf[4].

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Anmerkungen

1 R. Herbig: Pan der griechische Bocksgott, Versuch einer Monographie, Frankfurt 1949
2 vgl. H. Bauer: Die Alte Pinakothek in München, München 1966, S. 143
Vgl. dazu auch den Panskopf im Vatikan, Sala dei Busti, der bisher immer ohne Zweifel zur Plastik des späten Hellenismus gerechnet wurde. Hier wäre eine Überprüfung dieser Behauptung angebracht. Wir glauben auch, in dieser Plastik (Fundort unbekannt, erworben für den Vatikan im 18. Jh.) eine Arbeit der Barockzeit sehen zu dürfen, der vor allem das Skurril-Spöttische des Gesichtsausdruckes, das fast an eine Karikatur grenzt, nahesteht.
Lit.: R. Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen des klassischen Altertums in Rom, Tübingen 1963⁴, Bd. 1, Nr. 174; und R. Herbig, a.a.O. Tafel III/2
3 Chr. Rein-Hedrich: Antiken in Tirol, Diss. Innsbruck (ungedruckt) 1962, S. 112 ff.
4 F. Matz: Die dionysischen Sarkophage, Berlin 1968, Teil 1, S. 61 ff. (Typenkatalog)

Löwenkopf (Abb. 8)

ohne Inventarnummer
max. Höhe: 21 cm, max. Breite 21,4 cm, max. Tiefe 14 cm
weißer grobkristalliner Marmor
Herkunft: unbekannt

Der recht exakt gemeißelte Kopf ist hinten flach abgearbeitet, saß also sicherlich auf einem Hintergrund auf, und endet auch oben hinter dem vordersten Schopf der Mähne abgeflacht. Die pathetisch nach oben gerichteten Augen mit der gebohrten Pupille, die einen menschlichen, fast schwärmerischen, jedenfalls aber wenig tierischen Ausdruck zeigen, der schwulstige, die Augen beinahe überlappende Faltenwurf der Stirne und das im Gegensatz zum pompös gelockten Haar der Mähne recht matt und ungefährlich wirkende Maul, das nur harmlose Zähnchen trägt, das alles in allem wenig Katzenhafte des Kopfes lassen uns die Arbeit in das frühe 18. Jahrhundert n. Chr. einordnen. Der Kopf könnte – wie bei Barockpalästen häufig – auf dem mittleren Keilstein eines Torbogens oder als Fassadenschmuck unter einer Attika gesessen sein. Vor allem in der italienischen Barockarchitektur sind solche Löwenköpfe als Fassadenzierde sehr beliebt, wie ein beliebiges Beispiel aus zahllosen möglichen – die Fassade des Palazzo Pesaro in Venedig (1679 – 1710) – eindrucksvoll vor Augen führt[1].

Anmerkung

1 G. De Logu: L'Arte nel Seicento e Settecento (Conosci l'Italia X), Mailand 1966, Abb. 79

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 8: Löwenkopf (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 9: Männlicher Kopf aus Wilten (Foto Krinzinger)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Männlicher Kopf (Abb. 9)

Inv. Nr. 8850
Höhe 13,1 cm

weißer mittelfeiner Marmor mit speckiger Oberfläche. Stellenweise rötliche Farbspuren und Mörtelspuren.
Herkunft: Innsbruck-Wilten

Dieses kleine, bewegt gestaltete Köpfchen ist eine unvollendete Arbeit. Das Gesicht ist lediglich mit einem groben Meißel angelegt und nicht feiner ausgearbeitet. Die endgültige Oberfläche ist noch nicht aus dem Stein herausgeschält, wie die zahlreichen vorhandenen Meßpunkte zeigen. Aus diesen Meßpunkten wissen wir auch, daß der Bildhauer nach einem Modell gearbeitet hat.
Die starke Drehung des Kopfes, der ernste fast als schmerzlich zu bezeichnende Gesichtsausdruck, die tiefliegenden Augen unter den extrem nach unten gezogenen Brauen, der in den Mundwinkeln leicht verkniffene volle Mund mit den auffallend breiten, fast sinnlichen Lippen, die weichen, wenn auch noch ziemlich undifferenziert behandelten Haare sprechen eine ziemlich expressionistische Sprache. Der Kopf ist vollplastisch angelegt und auch auf der Rückseite ausgearbeitet. Der Hals ist unten schräg gebrochen. Der Kopf gehörte sicherlich zu einer ganzfigurigen Darstellung. Der Mann trug ein Attribut, das aber aus dem geringfügigen Rest, der an der hinteren linken Seite des Kopfes angearbeitet ist und unter Umständen das Ende eines Pfeiles bilden könnte, nicht mit Sicherheit zu identifizieren ist.
Der leidenschaftliche, ja fast melodramatische Ausdruck des Gesichtes, die starke Torsion der Figur, die allein aus der gedrehten Haltung des Kopfes schon erschlossen werden kann, vor allem aber die Anlage von Haar, Augen und Mund, dies alles spricht für keine antike Entstehung des Werkes. Vielmehr glauben wir, hier eine Arbeit des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts sehen zu können, wobei Michelangelos Sklaven und Gefangene vom Grabmal Papst Julius' II. als entfernte Vorbilder auf den ersten Blick spürbar sind. Die Hypothese sei erlaubt, daß dieser Kopf ursprünglich zu einer Figur des heiligen Sebastian gehört haben könnte.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Kopie des Apollo Lykeios (Abb. 10)

Inv. Nr. 5136
Höhe: 12 cm
grobkristalliner weißer Marmor
Herkunft: Aquileia

Diese sehr flüchtig und roh angelegte Statuette wiederholt den beliebten und oft kopierten Typus des ausruhenden Apollo, dessen Original einst im Lykeion-Gymnasium in Athen stand. Dort erhielten die Epheben ihre militärische Ausbildung, veranstalteten militärische Übungen und bekamen auch sonstigen Unterricht. Das Gymnasium erstreckte sich vom heutigen Syntagmaplatz in Athen bis hinein in den Nationalpark, wo sich die Fundamente eines Tempels oder eines sonstigen Gebäudes befinden, das wahrscheinlich zum Heiligtum des Apollo Lykeios gehörte[1]. Eine Beschreibung der griechischen Statue ist uns von Lukian (Anacharsis 7) überliefert.
Das Gewicht der im Original nackten Figur ruht auf dem rechten Bein, der rechte Arm ist auf den Kopf gelegt, so, als ob er müde vom Pfeileschießen ausruhen müßte. Die Linke ist gesenkt und hielt (hier nicht dargestellt) den Bogen, in einigen Kopien auch die Kithara. Als Stütze dient meistens ein Baumstamm[2]. Der Meister dieser Apollofigur wird von Lukian leider nicht genannt; der Typus wird aber heute allgemein mit dem Kreis um Praxiteles in Zusammenhang gebracht, wobei Praxiteles selbst als Urheber auszuschließen ist[3].
Obwohl Apollo hier in einer sehr menschlichen Situation – des Ermüdetsein – dargestellt ist, büßt er nichts von seiner Göttlichkeit ein. Ein Zusammenhang mit einer bestimmten Situation aus der griechischen Mythologie ist nicht zu erkennen.
Dieser hier nun angesprochene Apollotypus wird in der kleinen Statuette im Ferdinandeum wiederholt, allerdings nur als schwächlicher Abklatsch. Die fast als skizzenhaft zu bezeichnende Plastik, die eingeritzten Falten des Gewandes, das rohe Gesicht mit den froschartig vorquellenden Augen, dem aber sonst jede plastische Modellierung fehlt, die flaue, kaum vorhandene Angabe der Muskulatur, die fast gar nicht ausgearbeitete Rückseite, der nicht weggearbeitete Zwischenraum zwischen dem erhobenen rechten Arm und dem Kopf (obwohl es sich mit Sicherheit nicht um ein Relieffragment handelt), alle diese Detailbeobachtungen machen die Echtheit des Stückes als Antike fragwürdig. Wir sind überzeugt, eine solche ausschließen zu dürfen. Ob wir die Plastik als Fälschung, d.h. als eine aus kommerziellem Interesse gestaltete Arbeit nach antikem Vorbild, oder nur als minderwertige Nachempfindung eines bekannten Typus bezeichnen sollen, läßt sich heute nicht mehr entscheiden, da uns die Umstände des Kaufes und der Erwerbung für die Sammlung nicht bekannt sind.

Anmerkungen

[1] J. Travlos: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen, Tübingen 1971, S. 345
[2] R. Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Tübingen 1966[4], Bd. 1, Nr. 1426
[3] G. E. Rizzo: Prassitele, Mailand, Rom 1932, S. 79 ff.
K.A. Pfeiff: Apollo, die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst, Frankfurt 1943, S. 128 ff.
G. Lippold: Die griechische Plastik (= Handbuch der Archäologie, 5. Lieferung), München 1950, Tafel 84, 1

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 10: Apollo aus Aquileia (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Altärchen (Abb. 11 und 12)

ohne Inventarnummer
Höhe: 8,5 cm; Sockel: 5,2 : 5,3 cm
dunkelgrauer Speckstein
Herkunft unbekannt

Ein höchst eigenwilliges Stück der Innsbrucker Sammlung stellt dieser kleine aus Speckstein geschnittene Altar dar. Er ist einfach gearbeitet, steht auf einer schlicht profilierten Basis, der Altarkörper selbst hat einen rechteckigen Querschnitt und trägt oben als Bekrönung eine stumpf zulaufende Pyramide. Dadurch wird dieser Altar – auch wenn es sich nur um einen Votivaltar handelt – seiner eigentlichen Funktion als Opfertisch enthoben.
Aus dieser Arbeit allein läßt sich über eine etwaige Datierung keine Aussage machen.
Interessant wird aber das Stück durch die auf den Altarkörper eingeritzte Zeichnung mit Inschrift. Wir sehen in sehr flüchtiger, ja fast als schlampig zu bezeichnender Ritzung einen verschleierten, mit einer Toga bekleideten Mann, der sich von links einem viersäuligen Tempel, der auf einem hohen Stufenunterbau steht, nähert; in den Händen trägt er eine Siegestrophäe. Links und rechts dieser Zeichnung ist von unten nach oben laufend die Inschrift[1] angebracht: MARCELLUS COS QUINQ (Marcellus fünfmal Konsul). Dieser an sich schon höchst eigenartige zeichnerische Schmuck des kleinen Altares führt uns auf eine Spur, die es uns ermöglicht, die Arbeit als Fälschung zu deklarieren:
Genau dieselbe Inschrift: Marcellus – c. quinq. (Marcellus consul quinquies = Marcellus fünfmal Konsul) und genau dasselbe Bild, verschleierter Togatus mit Trophäe, viersäuliger Tempel auf Stufenunterbau findet sich nämlich auf der Rückseite eines Silberdenars[2] aus dem Jahre 55 v. Chr., der in Rom geprägt wurde unter dem Münzmeister P. Cornelius Lentulus Marcellinus, der wohl mit dem Konsul des Jahres 18. v. Chr. identisch ist. Auf der Vorderseite der Münze findet sich das sehr realistisch gestaltete Porträt des M. Claudius Marcellus und die Triskelis, das Zeichen für Sizilien.
Diese Münze ist also eine Ehrung für M. Claudius Marcellus, fünffacher Konsul, ein Vorfahre des Münzmeisters Marcellinus. Das Symbol Siziliens auf der Vorderseite erinnert an die erfolgreiche Belagerung und Eroberung von Syrakus im Jahre 212 v.Chr. Auf dem Bild der Münzenrückseite sehen wir M. Claudius Marcellus, wie er im Jahre 222 v. Chr. dem Jupiter feretrius[3] die Spolia opima weiht, die er durch eigenen Einsatz von Britomartus und Virdumarus, den Führern der Boier und Insubrer, erbeutet hatte. Der Kult des Jupiter feretrius wird in der antiken Tradition auf Romulus selbst zurückgeführt, der als erster die Spolia opima, das sind Beutestücke (wohl die Rüstung), die der Heerführer selbst dem feindlichen Heerführer abnimmt, nach dem Sieg über den feindlichen König Acron dem Jupiter feretrius weihte. Der Tempel des Jupiter feretrius wird auf dem Kapitol von Rom lokalisiert, ohne daß bisher konkrete Spuren der Anlage nachgewiesen hätten werden können. Die erste historisch faßbare Person – die Überlieferung mit Romulus hat ja nur sagenhaften Charakter –, der diese Ehre widerfuhr, ist der Konsul Cossus (326 v. Chr.).
Da es in der antiken Kunst ganz ausgeschlossen ist, daß ein Münzbild und die zugehörige Le-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 11: Altärchen (Foto Landesmuseum)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 12: Rückseite eines Silberdenares (55 v. Chr.) (Foto Hirmer)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gende in unveränderter Form auch als Schmuck eines völlig anders gearteten Gegenstandes – also etwa eines Votivaltares – verwendet würde, – läßt sich hier die Hand eines Fälschers mit Sicherheit nachweisen; da die Münze verhältnismäßig selten ist, glaubte er wohl, seine etwas ausgefallene Idee gut genug getarnt zu haben.

Anmerkungen

[1] Für vielfältige Anregung und Hilfe danke ich den Herren Professoren A. Betz (Wien), P.R. Franke (Saarbrücken), B. Overbeck (München), F. Sartori (Padua).

[2] vgl. J.P. Kent, B. Overbeck, A. Stylow: Die römische Münze, München 1973, Nr. 75.

[3] E. Aust: Jupiter feretrius in W. H. Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1890/97, Bd. II, 1, Sp. 670 ff.

Anschrift der Verfasserin:
Univ.-Doz. Dr. Elisabeth Walde-Psenner
Universität Innsbruck
Archäologisches Institut

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum

Jahr/Year: 1978

Band/Volume: 58

Autor(en)/Author(s): Walde-Psenner Elisabeth

Artikel/Article: Bemerkungen zu einigen antiken und nicht antiken Steinplastiken in der Vor- und Frühgeschichtlichen Sammlung des Tiroler Landesmuseums. Diskussionsbeiträge zu Datierungsproblemen. 131-156