

Ingeborg Flagge

Untersuchungen
zur Bedeutung des Greifen

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	1
Vorwort	5
Einleitung	7
I. Zur Entstehung des Greifen	9
II. Zur Entwicklung und Bedeutung des Greifen in Ägypten	12
III. Der Greif in Kreta und Mykene	21
IV. Die apotropäischen Eigenschaften des Greifen	27
V. Der Greif als Wächter	34
V. 1. Der Greif als Wächter des Porträts und der Inschrift	34
V. 2. Der Greif im Meerthiasos	37
V. 3. Der Greif als Wächter des Kranzes	40
V. 4. Der Greif als Wächter von Darstellungen des schlafenden Toten	42
VI. Der Greif als kämpferisches Prinzip	44
VI. 1. Der Greif im Kampf mit Tieren	44
VI. 2. Der Greif im Kampf mit den Arimaspen	52
VI. 3. Der kämpfende Greif im Kult	61
VII. Der Greif und seine Beziehung zum Licht	68
VIII. Der Greif und seine Beziehung zu vegetativen Kräften	83
IX. Der Greif als Psychopompos	101
X. Anhang: Der Greif und seine Identifikation mit Nemesis	106
Zusammenfassung	122
Personen- und Sachregister	129
Bildquellennachweis	133

Abkürzungsverzeichnis

Außer den in den Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Institutes üblichen Abkürzungen wurden folgende benutzt:

Altmann, Grabaltäre	W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit 1905
Andreae, Studien	B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst, RM Erg. H.9, 1963
Bisi, Grifone	A. M. Bisi, 11 Grifone, Studi Semitici 13, 1965
Cumont, Recherches	F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains 1942, Reprint 1966
Du Mesnil du Buisson	R. du Mesnil du Buisson, Le dieu-griffon à Palmyre et chez les Hittites, L'Ethnographie NS 57, 1963, 16ff
Du Mesnil du Buisson, Etudes	R. du Mesnil du Buisson, Etudes sur les dieux phéniciens hérités par l'Empire Romain 1970
Espérandieu, Recueil	E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine 14 Bd.
Frankfort, Notes	H. Frankfort, Notes on the Cretan Griffon, BSA 37, 1936–37, 106ff
Jucker, Bildnis	H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform 1961
Leibovitch, Griffon	J. Leibovitch, Le griffon, BIE 25, 1942, 43ff
Leibovitch, ^c Atiqôt	J. Leibovitch, Le griffon dans le moyen orient antique, ^c Atiqôt 1, 1955, 75–88
Matz, Sarkophage	F. Matz, Die Dionysischen Sarkophage Die Antiken Sarkophagreliefs IV, 3 Bd.
Renard, Griffons	M. Renard, Griffons de Buzeno ¹ et d'Ailleurs, Le Pays Gaumais 1963–64, 141 ff
Robert, Sarkophage	C. Robert, Die Antiken Sarkophagreliefs, 3 Bd.
Rumpf, Meerwesen:	A. Rumpf, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Die Antiken Sarkophagreliefs V, 1, 1939
Simon, Bedeutung	E. Simon, Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit, Latomus 21, 1962, 749ff
Simonett, Löwen	Ch. Simonett, Die geflügelten Löwen von Augst. Ein Beitrag zur Geschichte des Greifenmotives, Schrift. d. Inst. f. Ur- u. Frühgesch. d. Schweiz I, 1944, 17ff
Strong, Apotheosis	A. Strong, Apotheosis and After Life 1915

Abbildungsverzeichnis

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | sogenannte Zweihundepalette, Kairo, Mus. | 27 | Nebenseite des Sarkophages |
| 2 | Messergriff aus Gebel-el Tarif, Kairo, Mus. | 28 | Vorderseite eines Sarkophages, Badia di Cava |
| 3 | Zylinder aus Susa, Paris, Louvre | 29 | Nebenseite des Sarkophages |
| 4 | Zylinder aus Susa, Paris, Louvre | 30 | Vorderseite eines Sarkophages, Badia di Cava |
| 5 | Malerei aus dem Totentempel des Sahure, Ägypten | 31 | Vorderseite eines Sarkophages, Landgut bei Nola |
| 6 | Malerei aus dem Grabe Pepy II, Ägypten | 32 | Rückseite des Sarkophages |
| 7 | Pektoral, Kairo, Mus. | 33 | Vorderseite einer Urne, London, Britisches Museum |
| 8 | Malerei aus dem Grabe 15 von Beni Hassan, Ägypten | 34 | Vorderseite eines Sarkophages, Rom, Villa Borghese |
| 9 | Elfenbein, sog. Apotropaion | 35 | Linke Nebenseite des Sarkophages |
| 10 | Detail einer Axtschneide, Kairo, Mus. | 36 | Rechte Nebenseite des Sarkophages |
| 11 | Axtschneide, Kairo, Mus. | 37 | Relief aus Assur, Oxford, Ashmolean Museum |
| 12 | Langseite des Sarkophages von Hagia Triada, Heraklion, Mus. | 38 | Relief aus Karkemish |
| 13 | Langseite des Sarkophages | 39 | Zylinder aus Assur, Pierpont Morgan Library |
| 14 | Schmalseite des Sarkophages | 40 | Vorderseite eines Sarkophages, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek |
| 15 | Schmalseite des Sarkophages | 41 | Applike, Tarent, Mus. Naz. |
| 16 | Herakopf, Florenz, Mus. Arch. | 42 | Vorderseite eines Grabaltares, Florenz, Mus. Arch. |
| 17 | Vorderseite eines Sarkophages, Rom, Vatikan | 43 | Vorderseite eines Sarkophages, Sassari, Mus. Naz. G. E. Sanna |
| 18 | Vorderseite eines Sarkophages, Langeais, Schloßhof | 44 | Detail der Vorderseite des Sarkophages |
| 19 | Vorderseite eines Grabaltares, London, Britisches Museum | 45 | Vorderseite eines Sarkophages, Thessaloniki, Mus. |
| 20 | Nebenseite des Grabaltares | 46 | Umzeichnung eines Zylinders aus Rom, Babylon, Privatbesitz Ward |
| 21 | Vorderseite eines Grabaltares, Rom, Konservatorenpalast | 47 | Elfenbein aus Nimrud, London, Britisches Museum |
| 22 | Fries des Julierdenkmales von Saint Remy | 48 | Spiegelgriff aus Enkomi, London, Britisches Museum |
| 23 | Fragment eines Sarkophages, Pal. Massimo alle Colonne | 49 | Vorderseite eines Kelchkraters, Athen, NM |
| 24 | Vorderseite eines Sarkophages, Paris, Louvre | 50 | Rückseite des Kelchkraters |
| 25 | Vorderseite eines Sarkophages, Paris, Louvre | | |
| 26 | Vorderseite eines Sarkophages, Ussana, Chiesa parrocchiale | | |

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 51 | Vorderseite einer Urne, Perugia, Mus. del Palazzone | 81 | Vorderseite eines Sarkophages, Ostia, vor dem Museum |
| 52 | Krater, Paris, Petit Palais | 82 | Fragment einer Nebenseite |
| 53 | Oinochoe, St. Petersburg, Ermitage | 83 | Linke Nebenseite eines Sarkophages, Mistra, Hof der Metropolis |
| 54 | Grabstele, Wien, Kunsthistorisches Museum | 84 | Rückseite des Sarkophages |
| 55 | Detail einer Panzerstatue, Neapel, Mus. Naz. | 85 | Vorderseite eines Sarkophages, Janina, Mus. |
| 56 | Detail eines Tropaion, Rhodos, Mus. | 86 | Rückseite des Sarkophages |
| 57 | Detail einer Panzerstatue, Cambridge, Mass., Fogg Art Mus. | 87 | Vorderseite einer Graburne, Rom, Lateran |
| 58 | Silberkästchen mit Sieb, London, Guildhall Mus. | 88 | Vorderseite eines Sarkophages, Baltimore, Walters Art Gallery |
| 59 | Deckel des Silberkästchens | 89 | Linke Nebenseite des Sarkophages |
| 60 | Detail des Deckels des Silberkästchens | 90 | Vorderseite eines Sarkophages, Baltimore, Walters Art Gallery |
| 61 | Detail des Deckels des Silberkästchens | 91 | Rechte Nebenseite des Sarkophages |
| 62 | Mosaik, Piazza Armerina | 92 | Linke Nebenseite des Sarkophages |
| 63 | Fries des Tempels der Faustina, Rom, Forum | 93 | Achämenidischer Zylinder |
| 64 | Fries des Tempels der Faustina, Rom, Forum | 94 | Grabrelief, Rom, Lateran |
| 65 | Vorderseite eines Altares, Rom, Kapitol. Museum | 95 | Fragment eines Grabreliefs aus dem Grab der Caecilia Metella, Rom |
| 66 | Linke Nebenseite des Altares | 96 | Nördliche Attika des Grabmales von Igel |
| 67 | Rückseite des Altares | 97 | Fragment eines Frieses aus Petra |
| 68 | Rechte Nebenseite des Altares | 98 | Vorderseite eines Sarkophages, Cambridge, Fitzwilliam Mus. |
| 69 | Detail des Bogens von Tripolis | 99 | Linke Nebenseite des Sarkophages |
| 70 | Detail der Statue von Primaporta, Rom, Vatikan | 100 | Rechte Nebenseite des Sarkophages |
| 71 | Kylix, Wien, Kunsthistor. Museum | 101 | Deckel eines Sarkophages aus Sidon |
| 72 | Oinochoe, London, Britisches Museum | 102 | Akroter des sogenannten Alexandersarkophages, Istanbul, Mus. |
| 73 | Vorderseite eines Sarkophages, Rom, Vatikan | 103 | Vorderseite eines Sarkophages, |
| 74 | Vorderseite eines Sarkophages, Castella Mare | 104 | Detail des Daches des Alexandersarkophages |
| 75 | Mosaik aus dem Grab des Pomponius Hylae, Rom | 105 | Zylinder aus Akkad |
| 76 | Vorderseite eines Grabaltars, Rom, Vatikan | 106 | Fragmente eines Grabmonumentes, Eretria, Mus. |
| 77 | Vorderseite eines Grabaltars, Rom, Vatikan | 107 | Fragmente einer Grabstele, London, Britisches Museum |
| 78 | Oberteil eines Grabsteines, Nîmes, Maison Carré | 108 | Urne, Volterra, Mus. |
| 79 | Vorderseite eines Sarkophages, Arles, Mus. Chrétien | 109 | Urne, London, Britisches Museum |
| 80 | Linke Nebenseite des Sarkophages | 110 | Gruppe vom Grabmal von Belevi, Ephesos, Mus. |
| | | 111 | Gruppe, Trier, Mus. |

- | | |
|--|---|
| <p>112 Fries eines Grabmales, Arles, Mus. Lapidaire</p> <p>113 Bronzeappliken, Basel, Historisches Museum</p> <p>114 Vorderseite einer Urne, London, Britisches Museum</p> <p>115 Linke Nebenseite der Urne</p> <p>116 Vorderseite eines Sarkophages, Antalya, Mus.</p> <p>117 Rückseite des Sarkophages</p> <p>118 Relief, Buzenol, Mus.</p> <p>119 Relief eines Grabmonumentes, Sempeter, Jugoslawien</p> <p>120 Relief einer Grabädicula, Sempeter</p> <p>121 Detail der Grabädicula</p> <p>122 Detail der Grabädicula</p> <p>123 Statue, Sempeter</p> <p>124 Fries am Diokletianspalast, Spalato</p> <p>125 Detail des Frieses</p> <p>126 Umzeichnung einer antoninischen Münze</p> <p>127 Detail der Stuckdecke des Valeriergrabes, Rom</p> <p>128 Gesamtansicht der Stuckdecke des Valeriergrabes, Rom</p> <p>129 Rückseite einer Münze aus Smyrna, London, Britisches Museum</p> <p>130 Vorderseite der Münze</p> | <p>131 Kalksteinrelief, Kairo, Mus.</p> <p>132 Fragment eines Votivreliefs, London, Britisches Museum</p> <p>133 Palette des Narmer, Kairo, Mus.</p> <p>134 Relief aus Dura Europos, Dura Europos</p> <p>135 Grabrelief, Bologna, Mus.</p> <p>136 Kalksteinrelief, Alexandria, Griech.-Röm. Museum</p> <p>137 Kuchenform, London, Britisches Museum</p> <p>138 Relief, Amsterdam, Allard Pierson Museum</p> <p>139 Statue, Jerusalem, Arch.-Museum</p> <p>140 Statuette, New York, Brooklyn Museum</p> <p>141 Statuette, Paris, Collection Philippe</p> <p>142 Rückseite einer Münze, Alexandria, Griech.-Röm. Mus.</p> <p>143 Vorderseite der Münze</p> <p>144 Münze, Wien, Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen</p> <p>145 Relief, Brüssel, Mus. Cinquantenaire</p> <p>146 Relief, Wien, Kunsthistorisches Museum</p> <p>147 Relief, Paris, Louvre</p> <p>148 Sarkophagdeckel, Rom, Lateran</p> |
|--|---|

Vorwort

Diese Arbeit lag als Dissertation mit dem Titel „Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen im römischen Totenkult unter Berücksichtigung seiner Herkunft aus dem Osten“ im Jahre 1971 der Philosophischen Fakultät der Universität Köln vor. (Tag der mündlichen Prüfung: 8. Mai 1971. Berichterstatter: Prof. Dr. Heinz Kähler, Prof. Dr. Philipp Derchain)

Ein einjähriges Auslandsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes in London im Jahre 1967–68 ermöglichte eine umfassende Sammelarbeit in der Joint Library of the Hellenic and Roman Societies sowie der Library of the Department of Egyptology des University College London.

Allen, die durch ihr Entgegenkommen und freundliche Hilfe ein Interesse an dieser Arbeit bekundeten, sei hier gedankt.

Einleitung

Die Reihe der Denkmäler, die als Schmuck einen Greifen aufweisen, ist groß. Unter diesen bilden diejenigen des Totenkultes, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen, eine besondere Gruppe. Es handelt sich bei diesen Denkmälern vor allem um Sarkophage, Urnen, Grabsteinen und Grabaltäre, darüber hinaus um Wandmalereien und Mosaiken aus Gräbern. Weiter wird jene Gruppe von Denkmälern untersucht, die dem divinisierten Toten, dem Kaiser, nach seinem Ableben errichtet wurden, wie zum Beispiel Tempel und nach seinem Tode aufgestellte Panzerstatuen.

Da der Greif keine römische Erfindung ist, sondern aus dem Orient übernommen wurde, der ihn auch in seinen verschiedenen Teilaspekten ausbildete, kann die Frage nach der Bedeutung des Greifen nur durch Untersuchungen beantwortet werden, die über den Rahmen römischer Denkmäler hinausgehen. Aus diesem Grunde liegt das Schwergewicht dieser Untersuchung bei der Bedeutung des Greifen im römischen Totenkult unter Berücksichtigung seiner Herkunft aus dem Osten. Dort, wo die Denkmäler der römischen Kunst die Bedeutung eines bestimmten Aspektes nur ungenügend erhellen, wird auf Denkmäler der griechischen und etruskischen Kunst verwiesen, die diesen besonders berücksichtigen.

Das Anliegen dieser Arbeit ist vor allem ein religionsgeschichtliches, erst in zweiter Linie ein archäologisches. Ein vollständiger Denkmälerkatalog ist daher nicht angestrebt worden. Um die Entwicklung der theoretischen Erörterung nicht durch die ausführliche Diskussion des Denkmälerbestandes zu stören und das an und für sich schon vielschichtige Problem dadurch unnötig zu erschweren, sind viele Denkmäler in die Anmerkungen verwiesen worden.

Das Eingangskapitel beschäftigt sich mit der Entstehung des Greifen. Am Beispiele Ägyptens, dessen Kunst ihre größte Entfaltung in Darstellungen des Totenkultes fand, wird kurz die Entwicklung des Greifen und seine Rolle innerhalb des Totenkultes untersucht.

Zwar läßt sich der Greif auch in Mesopotamien ähnlich früh nachweisen wie in Ägypten, seine Beziehung zum Totenkult ist dort jedoch nicht so eindeutig wie in Ägypten, und seine Entwicklung verläuft nicht gradlinig. An diese Untersuchung schließt sich ein kurzer Exkurs über den Sarkophag von Hagia Triada an, der das erste sichere Monument des Totenkultes im nichtorientalischen Raum bildet, auf dem ein Greif dargestellt ist. In einem Anhang wird das Verhältnis des Greifen zu Nemesis untersucht, denn als Ergebnis dieser Beziehung taucht der Greif mit dem Rad auf einer Gruppe von Sepulkraldenkmälern auf, die zwar fast ausschließlich auf Alexandria beschränkt bleibt, aber einen deutlichen Einfluß auf die römische Kunst hat.

Das Problem der Bedeutung von Darstellungen auf Nebenseiten von Sarkophagen usw. wird hier nicht ausführlich erläutert. Es wird vielmehr davon ausgegangen, daß der Greif zwar meistens auf Schmalseiten vorkommt, bisweilen aber auch das Thema der Vorderseiten äußerst qualitätvoller Sarkophage bildet. Die mögliche Beziehung von Darstellungen der Vorderseiten

von Sarkophagen zu dem Toten aber ist nie ernsthaft in Frage gestellt worden. Man darf deshalb berechtigt annehmen, daß auch das Erscheinen des Greifen auf den Nebenseiten nicht allein dekorative Bedeutung gehabt haben kann. Da die Motive der Nebenseiten wesentlich stereotyper und einheitlicher sind als die der Vorderseiten, ist auch ihre Bedeutung nicht so differenziert. Selbst dort, wo die Verbindung des Greifen zu dem pflanzlichen Ornament so stark ist, daß er selbst in seinen Einzelgliedern pflanzlichen Charakter annimmt, muß untersucht werden, inwieweit seine Pflanzlichkeit nicht mit einem Vegetationsgott in Verbindung gebracht werden kann. Oft läßt sich auch nichts über die spezielle Art der Beziehung der Darstellung der Nebenseiten zu den Darstellungen der Vorderseiten aussagen, so daß nur von einem gemeinsamen Anliegen des Gesamtkomplexes der Darstellungen gesprochen werden kann. Die komplexen Eigenschaften des Greifen erschweren eine Trennung seiner Einzelaspekte. Um dennoch eindeutige Aussagen machen zu können, wurde jedes Kapitel unter einen bestimmten Gesichtspunkt gestellt, und nur solche Monumente wurden hinzugezogen, die diesen Gesichtspunkt besonders beleuchten. Zahlreiche Querhinweise sollen jedoch versuchen, hinter der Vielfalt die Einheit aller Teilaspekte aufzuzeigen.

I.

Zur Entstehung des Greifen

Es ist gesichert, daß die griechische und römische Kunst den Greifen als vollentwickelte Kunstform aus dem Orient übernommen hat. Wo und wann das Mischwesen jedoch zuerst konzipiert wurde, wurde auch durch die neuere Forschung nicht geklärt. Die ältesten Zeugnisse stammen aus dem 4. Jahrtausend, in dem auch wohl die Anfänge des Greifen zu suchen sind. Nach einer neueren Theorie soll er eine Schöpfung des 4.–3. Jahrtausends im syrischen Bereich sein, deren Einfluß¹ man in der Greifengestalt auf der Zweihundepalette von Hierakonpolis² und auf einem Messergriff aus Gebel-el Tarif³ zu sehen glaubt. Die Art und Weise, in der die Flügel über dem Rücken der Tiere quer zum Körper verlaufen, wird dabei als syrisch bezeichnet. Nun haben sich zwar Importe syrischer Keramik in den Gräbern der 1. Dynastie von Abydos gefunden, woraus sich ein gelegentlicher Handel, jedoch kein dauernder Kontakt erklären läßt,⁴ besonders, da sich Spuren anderer syrischer Werke in dieser Zeit in Ägypten nicht finden lassen. Es gibt jedoch Darstellungen von Greifen mit ähnlich parallel zum Körper und in gleicher Höhe zu ihm verlaufenden Flügeln auf archaischen Zylindern aus Susa.⁵ Der einzige Unterschied ist der, daß die auf der Zweihundepalette und dem Messergriff wie ein einziger wirkenden Flügel hier getrennt aus dem Körper heraustreten. Diese Entwicklung kündigt sich aber bei dem ägyptischen Beispiel bereits durch das Dreieck an, das unterhalb der in senkrechten kurzen Strichen angedeuteten Federnreihe sichtbar wird.⁶ Was bei dem Greifen der Palette wie ein kammartig gezackter Flügel wirkt, hat bei den Greifen der Zylinder eine geweihartige Form,⁷ die er mit anderen „à tire d’aile“ fliegenden Raubvögeln teilt.⁸

1
2
3

1 Barnett, *The Nimrud Ivories* 1957, 73–74.

2 Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne* 1, 1952, Abb. 382.

3 Vandier op. cit. 547 Abb. 366.

4 Die Theorie Barnetts, der als Vorläufer der nordsyrischen Kunst des 2. Jahrtausends eine sich von der Tell Halaf Kultur ableitende nordsyrische Kunst des 3. Jahrtausends ableiten will, für die ein Nachweis nicht möglich ist, – Barnett op. cit. 35, ist weitgehend ungesichert.

5 Louvre, Sb 1937 – Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque* 1961, Taf. A 8; Taf. 14 bis M. Louvre o. N. – Amiet op. cit. Taf. 16 Nr. 274.

6 Daß diese Art der Flügeldarstellung keine spezifisch ägyptische ist, zeigt die Teilung der Flügel auf dem Beispiel von Gebel-el Tarif.

7 Louvre, Sb 2186 – Amiet op. cit. Taf. 14 bis N. Ob es sich bei diesem allerdings um einen echten Greifen handelt, bleibt fraglich. Amiet op. cit. 38 bezeichnet den Charakter dieser frühen Beispiele als „humoristique“, obwohl das Ersetzen der kammartigen Flügel bei dem Greifen Taf. 14 bis K durch zwei Löwenkörper wohl mehr einen magischen als einen spaßigen Charakter haben wird. Vergl. Amiet, *Glyptique susienne archaïque*, *RAssyr* 51, 1957, 121 ff

8 Amiet op. cit. 38, Abb. 210, 251, 288, 318, 421, 424.

4 Dieser Prototyp des Greifen findet sich ausschließlich auf Zylindern in Susa, nicht in Mesopotamien.⁹ Zwei weitere Zylinder aus Susa¹⁰ zeigen einen von dem bereits beschriebenen, sich vollkommen unterscheidenden Greifentyp. Seine Flügel sind nicht als zum Körper parallele Linie dargestellt, sondern in der normalen Seitenansicht aufgestellter Flügel, die in ihrer starken Stilisierung an die Greifenflügel späterer Zeit erinnern. Die Rundheit des Kopfes, der fast ausschließlich aus einem großen Auge besteht, die detaillierte Wiedergabe des Körpers, an dem sich deutlich die Vorderfüße eines Vogels und Löwenhinterbeine erkennen lassen, weiterhin die meines Wissens einzigartige Löwenmähne, die in dem zweiten, weniger gut erhaltenen Stück ebenfalls in der Strichelung am Hals zu erkennen ist, zeigen, daß in dieser Zeit noch kein einheitlich festgelegter Greifentyp besteht. Gegen das Vorhandensein eines einheitlich festgelegten Typus spricht auch die Darstellung zweier sich gegenüberstehender geflügelter Greifen mit dem Kopf und dem Körper eines Löwen,¹¹ die den mesopotamischen Greifentyp des 3. Jahrtausends vorwegnehmen und zu dieser Zeit nur in diesem einen Beispiel vorkommen.

Die Zahl der auf den Zylindern aus Susa dargestellten Greifen ist im Verhältnis zu der anderer Tiere gering. Das ist nur dadurch zu erklären, daß die Mehrzahl aller dargestellten Szenen mit dem täglichen Leben und dem Ackerbau in Verbindung gebracht werden können.¹² Inwieweit der in einem einzigen Beispiel vorhandene, vor einer Gebäudefassade ruhende Greif¹³ hier bereits als Wächter anzusprechen ist, läßt sich nicht beantworten. Andere Zylinder zeigen den Greifen zusammen mit anderen Tieren, ohne auch dort eine besondere Bedeutung erkennen zu lassen. Die Thematik der Zylinder in Susa ist gegenüber der in Mesopotamien reicher und weiter entwickelt.¹⁴ Sie spiegelt sich auch auf den Denkmälern des vordynastischen Ägyptens.

Der orientalische Einfluß auf Ägypten in dieser Zeit ist längst erkannt und heute unbestritten.¹⁵ Bisher wurde er jedoch immer für spezifisch sumerisch erklärt. Aus guten Gründen¹⁶ wird man jedoch wohl an eine größere Einwirkung Elams auf Ägypten schließen können,

9 Einzige Ausnahme Speleers, *Cat. des ent. et empr. orient. des Mus. Royaux du Cinqu.* 1917, 11 22 Nr. 671; Amiet op. cit. Taf. 25 Nr. 417; Bisi, *Grifone* 43 Abb. 4 Nr. 34 sieht in ihm „un'interessante commissione di elementi iconografici arcaici et di altri precursori di tempi piu tardi“.

10 Frankfort, *Notes Abb. I*; ders., *Cylinder Seals* 1939, 26 Abb. 7; Delaporte, *Cat. des Cyl. Orient. I*, 366 Taf. 44.10; 368 Taf. 45.2; Amiet op. cit. Taf. 35 Nr. 543 und Nr. 546

11 Bisi op. cit. 41 Abb. 4 Nr. 30.

12 Amiet op. cit. 75; 101–105.

13 Amiet op. cit. 84, 89 Taf., 16 Nr. 274.

14 Amiet op. cit. 38.

15 Scharff, *Die Frühkulturen Ägyptens und Mesopotamiens*, *Der Alte Orient* 41, 1941; Kantor, *The Early Relations of Egypt with Asia*, *INES* 1, 1942, 174 ff; dies., *The Final Phase of Predynastic Cultures*, *INES* 3, 1944, 110 ff; dies., *Further Evidence for Early Mesopotamian Relations with Egypt*, *INES* 11, 1952, 239 ff; Frankfort, *The Birth of Civilisation in the Near East* 1951, 100 ff; Smith, *Interconnections in the Near East* 1965, 5 ff.

16 Amiet op. cit. 38–39 Anm. 10; Du Mesnil du Buisson, *Le drame des deux étoiles du matin et du soir dans l'ancien orient*, *Persica* 3, 1967–68, 34–35.

mindestens jedoch auf einen von Sumer unabhängigen Einfluß, im Zuge dessen der Greif von Susa nach Ägypten gelangt sein mag. Daß Ägypten und nicht Mesopotamien das Ursprungsland des Greifen gewesen ist, ist unwahrscheinlich, denn die Einflußnahme der beiden Länder in dieser Zeit aufeinander scheint fast ausschließlich von Susa bzw. Mesopotamien nach Ägypten erfolgt zu sein, nicht umgekehrt.¹⁷ Jedoch verschwindet gegen Ende des 4. Jahrtausends der Typ des oben beschriebenen Vogelgreifen wie andere Mischwesen aus Mesopotamien und Elam spurlos.¹⁸ Nur in Ägypten läßt sich seine Geschichte dann durch drei Jahrtausende hindurch verfolgen.

17 Smith ap. cit. 6.

18 Frankfort, Notes 108.

II.

Zur Entwicklung und Bedeutung des Greifen in Ägypten

Der bereits im vorigen Kapitel erwähnte, aus vordynastischer Zeit stammende Messergriff aus Gebel-el Tarif¹ wurde in einem Grab gefunden. Aus der Art der Darstellung des Greifen auf diesem Messergriff kann jedoch auf nicht mehr als seine magisch-apotropäische Bedeutung geschlossen werden.² Zwischen dieser Darstellung und dem erneuten Auftreten des Greifen in der 5. Dynastie muß eine Entwicklung stattgefunden haben, die aus dem unter anderen Wüstentieren vorkommenden Fabeltier³ ohne eine bestimmte ablesbare Bedeutung ein offizielles Herrschaftssymbol mit bestimmten Funktionen und Charakteristika gemacht hat.⁴

5

Am Totenstempel des Sahure⁵ (5. Dyn.) ist der König selbst in Gestalt eines Greifen dargestellt, der die ihm von den Göttern zugeführten Feinde zertritt.⁶ Es handelt sich bei dieser Entwicklung um eine unter vielen anderen, die den König u. a. als Stier, als Löwe und als Falke kennen.⁷ Bonnet sieht in der Darstellung des Königs als Greifen nichts weiter als eine bestimmte Form der Sphinx, die mit dem Falkenhaupt des Horus versehen wurde, um ihren Symbolgehalt zu erhöhen.⁸ Dieses würde jedoch ein Bedürfnis nach gesteigerter Ausdruckskraft bedeuten, dem die Sphinx nicht mehr entsprechen konnte. Sie ist für diese frühe Zeit zurückzuweisen.

An diesem Denkmal taucht zum ersten Mal in der Geschichte des Greifen das Motiv der erhobenen, den Feind unter sich zermalmenden Vorderpfote auf, das dann sinnentleert in der römischen Kunst eine große Rolle spielen wird.

Der König als Greif ist vor allem als ein Ausdruck der ungeheuren Kraft und des Kampfeifers des Herrschers anzusehen. Durch sein Auftauchen an einem Totentempel jedoch wird der Greif zum apotropäischen Siegeszeichen des toten Königs, indem er einmal dessen Taten zu

1 Bisi, Grifone 12–13.

2 Es ist möglich, daß sich hier bereits der Anfang einer Entwicklung abzeichnet, die dann zu dem Tšš-Greifen des NR führt, der selbst ein Messer in der Hand trägt. – Guéraud, Sphinx composites au Musée du Caire, ASAE 35, 1935, 14 Abb. 4–5.

3 Schott, Mythe und Mythenbildung, UGAA 15, 90 ff, sieht in dem Nebeneinander realer und mythischer Tiere ein Paradigma der Welt in sich heute befehdenden und dann wieder versöhnenden Mächten.

4 Frankfort, Notes 112.

5 Borchart, Das Grabdenkmal des Königs Sahure II, Die Wandbilder 1913, 22, Taf. 8; Dessenne, Sphinx 15–16 Taf. 2a.

6 Dabei ist die Frage, ob der König mit Falken- oder Menschenkopf dargestellt war, in diesem Zusammenhang unwichtig. Menschenköpfig: Frankfort op. cit. 111; falkenköpfig: Dessenne op. cit. 15 Anm. 4; neutral: Borchart op. cit. 22.

7 In Inschriften erst seit dem NR zu belegen. In Darstellungen eventuell schon in der Vorzeit. Vergl. Grapow, Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen 1924, 99.

8 Bonnet, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte 1952, 263 s. v. „Greif“.

Lebzeiten rühmt, zum anderen seine nach dem Tode noch ab schreckende Kraft dokumentiert, die ihn zum Wächter seines eigenen Grabes und seiner ungestörten Ruhe macht. Eine Begrenzung allein auf das Wächteramt jedoch hieße die Bedeutung des Greifen entwerten, da sie keine Erklärung für seine Mischgestalt liefert.

Nach Westendorf⁹ war die jeden Tag aus dem Dunkel der Nacht zu neuem Licht erstehende Sonne mit der Vorstellung eines den Tod überwindenden Lebens eng verbunden. Was für den Toten das Grab ist, das ist für die Sonne der Platz, an dem sie zur Ruhe geht und von dem sie morgens jugendlich wiederaufersteht. Dieser Platz wird oft als Muttergottheit angesehen, die gebiert und wieder verschlingt. Westendorf nimmt ihre ursprüngliche Gestalt als die einer himmlischen Raubkatze an. Dieses kosmische Geschehen wird auf menschliche Ebene projiziert und auf den toten König übertragen, wenn dessen „Seele“, der Ba, den Leichnam im Grabe verläßt¹⁰ und zum Licht des Himmels aufsteigt, um die Sonne auf ihrer Bahn durch den Himmel zu begleiten. Westendorf¹¹ denkt sich den Greifen als geflügeltes, falkenköpfiges Katzentier, das eine Vereinigung des männlichen Elementes der Sonne = Falke und des weiblichen Elementes des Himmels = Pantherkatze darstellt und sieht ihn sowohl in der Sonnenscheibe¹² als auch im Ba des Toten verkörpert, der häufig anstelle der Sonnenscheibe durch den Himmel fliegend vorgestellt wird.¹³ Der Ba wäre anfänglich also die nach dem Vorbild der Sonne zum Himmelsaufstieg tauglich gemachte Mischgestalt des toten Königs, die erst in geschichtlicher Zeit zur reinen Vogelgestalt vereinfacht wird.

Entsprechend dieser Bedeutung würde in der Greifengestalt des Königs ein direkter Bezug zum Sonnengott hergestellt, der das Ziel aller Jenseitsvorstellungen ist, wie es in einem Gebet heißt: „... er gebe, ... Gestalten anzunehmen, Macht zu gewinnen, über den Nil hinauszugehen, (aus dem Totenreich) als lebende Seele allmorgendlich die Sonne zu schauen, einzutreten und hinauszugehen, ohne daß die Seele von dem Totenreich zurückgehalten wird.“¹⁴

Wenig später als die Darstellungen am Tempel des Sahure sind die vier mit Sphingen abwechselnden Greifen vom Grabe Pepy 11. in Sakkara (6. Dyn.).¹⁵ An den Greifen sind Reste eines Halsansatzes mit dem Königskopftuch gesichert, und durch ihre unterschiedliche Körperzeichnung unterscheiden sie sich deutlich von den Sphingen. Ihre Bedeutung dürfte ähnlich der der Greifen des Sahuretempels sein, jedoch mit unterschiedlicher Betonung der Macht und Stärke des Königs, der hier einmal als Greif und einmal als Sphinx auftritt und

6

9 Westendorf, *Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, MÄS 10, 1966, 2.

10 Barta, *Das Gespräch eines Mannes mit seinem Ba*, (Papyrus Berlin 3024), MÄS 18, 1969, 87.

11 Westendorf op. cit. 5.

12 Greif auf einer Lotosblüte in der Sonnenscheibe sitzend – Lanzzone, *Dictionario di modiglia egizia* Taf. 181.

13 Westendorf op. cit. 5; Barta op. cit. 88 sieht eine Identifikation der Sonne mit dem Ba in den Ausdrücken „großer Ba“ und „Ba in seiner Blüte“.

14 Roeder, *Urkunden zur Religion des Alten Ägypten* 1955, 25–26.

15 Jequier, *Le monument funéraire de Pepi II*, Bd. III, *Les approches du temple* 1941, 11 ff Taf. 15 und 18; Dessenne, *Le Sphinx*, 16 Taf. I, 3.

seine Allmacht sowie sein übernatürliches Sein in den zwei mächtigsten Kraftzeichen zum Ausdruck bringt.

Bei den fragmentarischen Überresten der Tempel des Sahure, Niuserre und Pepy 11. handelt es sich wohl um die einzigen, noch faßbaren Vorbilder¹⁶ des AR für die Malereien in den Gräbern der XII. Dynastie von Beni Hassan¹⁷ und Der – el – Bersheh.¹⁸

7 Als Vermittlungsglied muß das Pektoral Sesostris III. (12. Dyn.) angesehen werden,¹⁹ das zum ersten Male den Greifen und den Lotos wie bei späteren Darstellungen der römischen Sepulkralkunst verbindet.

8 Im Grabe 15 von Beni Hassan²⁰ begegnen wir in Jagdszenendarstellungen unter anderen, schon von den vordynastischen Paletten her bekannten Wüstentieren auch dem Greifen, der hier mit dem Namen *sfr* bezeichnet wird.²¹

Schon auf der Pyramide des Unas (5. Dyn.)²² heißt es in der Beschreibung des Aufstieges der Seele durch den Ritus in den Himmel „... Schiffer, führe zu Unas das *sfrt* des Opfers, Herrin des Rückens des Osiris,... damit Unas darauf in den Himmel fährt und Ra den magischen Schutz darbringt.“²³ *Lefèbe* sieht in dieser Stelle, die *sfrt* als weibliche Form von *sfr* benutzt, die Rolle des Greifen als die beschrieben, welche die Toten als Vollendung des Rituals in den Himmel hob. Eine solche Deutung muß jedoch zweifelhaft bleiben, da das *sfrt* an keiner anderen Stelle belegt werden kann.

In dem sehr viel späteren Mythos vom Sonnenauge wird eine Beschreibung des Äußeren und der Funktionen eines Tieres gegeben, das mit *srrf* bezeichnet wird und wahrscheinlich mit dem *sfr* identisch ist.²⁴ „Weißt du nicht, das der *SFR* der... ist, der Hirt von allem, was auf Erden ist, der Vergelter, dem kein Vergelter vergilt? Sein Schnabel ist der des Falken, seine Augen die eines Menschen, sein Leib der eines Löwen, seine Ohren die des *Chenfi*-Fisches oder des *ꜥꜥ*-Fisches.“

16 Kühnert-Eggebrecht, Die Axt als Waffe und Werkzeug im Alten Ägypten, MÄS 15, 1969, 70.

17 Newberry, Beni Hassan 1894, Bd. I, Taf. 30; Bd. 11, Taf. 4, 13 und 16; Dessenne op. cit. 22 Taf. 26

18 Griffith-Newberry, El Bersheh II, 1892, 34–35 Taf. 16.

19 de Morgan, Fouilles ci Dahchour 1894, 1895, 64 Taf. 19 und 21; Frankfort, Notes 110Abb. 11.. Dieses Pektoral ist selbst später als die Zeichnungen der Gräber. Es muß Vorläufer gehabt haben, die diesen Zeichnungen als Vorlage dienten. Dieses geht aus einer Reihe von Verzeichnungen hervor, denn die auf dem Pektoral über den nach oben geschwungenen Greifenschwänzen vorkommende Lotosblüte ist die einzig mögliche Erklärung für den Lotosblütenschwanz in Beni Hassan und den Kopfaufsatz des Greifen in El-Bersheh.

20 Bisi, Grifone 24 Anm. 8.

21 Die Auffassung, daß *sfr* mit dem ägyptischen „Xeref“ – Renouf, PSBA 1884, 193, Akkad. „karubu“, hebr. „kerub“ = „stark“ zusammenhängt, bleibt unbewiesen. Vergl. Encycl. of Rel. and Beliefs 1910, III, 508–513; Frisk, Griechisches Etymologisches Wörterbuch I s. v. „Gryps“.

22 Levêbe, La vertu du sacrifice funéraire, Sphinx 7, 1903, 194.

23 ebenda 194 Sp. 648–49.

24 Der Ägyptische Papyrus vom Sonnenauge nach dem Leidener Demotischen Papyrus I, 384, bearbeitet von Spiegelberg 1917.

Sein Schwanz der einer Schlange. Die fünf Lebewesen²⁵ sind auf ihm. So sieht er aus. Er hat Macht über alle Dinge auf Erden gleich dem Tode, dem Vergelter, welcher auch der Hirt von allem ist, was heute auf Erden ist.²⁶ ... dem Greif, dem größten Wesen auf Erden.²⁷

An anderer Stelle im gleichen Papyrus „... da roch sie ein Greif und schlug seine Krallen in sie beide, indem er sie unter den Glanz der Sonnenkreise des Himmels trug.“²⁸ Der Greif wird hier als das mächtigste Wesen der Erde geschildert, dem kein anderes gleichkommt, und das aus dieser Stellung heraus der Hirte und der Vergelter von allem ist, was geschieht. Seine Beziehung zur Sonne wird dabei deutlich. Inwieweit aus diesem sehr späten Papyrus und der darin gegebenen Beschreibung des sfr-Greifen auf seine Bedeutung als „berger protecteur“ bereits innerhalb der Jagdszenen von Beni Hassan und EI-Bersheh geschlossen werden kann, ist fraglich, zumal sich sein Auftauchen dort ihn in keiner Weise von dem anderer jagender Tiere unterscheidet. Ähnlich fragwürdig bleibt auch die Behauptung Lefèbes, daß der Greif als Begleiter der toten Seelen in den Himmel zu verstehen sei. Dieses ist zwar allein aufgrund der beiden Elemente, aus denen der Greif sich zusammensetzt, dem Falken und dem Löwen, möglich, bedürfte jedoch genauerer Untersuchungen. Der Falke taucht bereits in den Pyramidentexten auf,²⁹ wo die Himmelfahrt des Königs als Flug des Falken bezeichnet wird. Und im Totenbuch heißt es an einer Stelle von dem Löwen „... ich bin der, der den Himmel durchfährt, ich bin Re, ich bin der Löwe.“³⁰

Ein nur in Einzelheiten von dem Greifen in Beni Hassan sich unterscheidender Greif taucht in einem Grab in EI-Bersheh auf.³¹ Hier lautet sein Name nicht mehr sfr, sondern „tšš“ = der Zerreißer. Ein solcher tšš-Greif wird an anderer Stelle mit einem Messer in der Vorder- tatzte dargestellt, mit dem er eine Schlange tötet.³² Mit dem Namen tšš wird auch Osiris im Totenbuch genannt,³³ und zwar, wenn der Zustand beschrieben wird, in dem sein Körper von Seth zerstückelt und verstreut ist.³⁴ Man hat versucht, das Verb „tšš“ = zerstückeln mit š = st = Seth in Verbindung zu bringen,³⁵ der auch unter dem Namen „Seth, der Zerstörer bzw. der Zerstückler“ bekannt ist.

25 Falke, Mensch, Löwe, Fisch, Schlange.

26 Spiegelberg, Sp. XV, 1–6.

27 ebenda, Sp. XI.

28 Spiegelberg, Sp. XIV, 23–25.

29 Bonnet, Reallexikon 179 s. v. „Falke“. Vergl. Barta op. cit. 17, der dem Ba ähnliche Eigenschaften wie dem Greifen nachsagt. „Er ist mächtig auf Erden und im Himmel, und ihm ist alles eigen.“ (Text 16)

30 Naville, Totenbuch Kap. 62.

31 Grab 5, Bisi, Grifone 24 Anm. 8, Abb. 1, Nr. 6.

32 Golenischeff, Die Metternichstele 1877; Scott, The Metternich Stele, BMMA 1951.

33 Lepsius, Totenbuch der Ägypter nach dem Papyrus in Turin 1842, Koi. 5 und 6; Pierret, Traduction du chapitre Ier livre des morts, ZÄS 7, 1869, 139.

34 Plut. des Is. et Os. § 18.

35 Te Velde, Seth, God of Confusion 1967, 4, bezeichnet dieses als Pseudo-Etymologie

Die Verbindung von Seth und Sethtier zu dem Greifen scheint in der Tat sehr eng gewesen zu sein. Durch seine eigenartige Gestalt entzieht sich das Sethtier einer zoologischen Bestimmung. Es ist daher möglich, daß die Hieroglyphe des Sethtiers ähnlich wie der Greif nicht ein reales Tier darstellt. Te Velde glaubt sogar, daß die Ägypter das Tier derartig stilisierten, weil sie es als eben eine Art Greif betrachteten oder aber mindestens eng mit ihm verbanden.³⁶

Die Assoziierung von Greif und Sethtier³⁷ stammt wohl bereits aus der Zeit der Gräber von Beni Hassan, wo das Sethtier als š neben dem sfr-Greif vorkommt.³⁸ Das Wort š kann verschieden übersetzt werden, u.a. mit Schicksal.³⁹ Folglich müsste es in Beni Hassan wohl als „Tier des Schicksals“ übersetzt werden, wobei es nur das böse Schicksal verkörpern kann. Dies geht aus einem Gebrauch als Determinativ hervor, wo es bei Worten steht, die von dem Normalen abweichende Vorstellungen wiedergeben.⁴⁰ Es ist durchaus möglich, daß in der Verbindung von Sethtier und Greif die unterschiedlichen Funktionen des Greifen an zwei leicht voneinander differierenden Erscheinungsformen zum Ausdruck gebracht werden sollen. Auch eine unterschiedliche Bezeichnung des Greifen muß nicht notwendig eine unterschiedliche, bzw. gar sich widersprechende Bedeutung nach sich ziehen, sondern kann vielmehr eine Funktion ausdrücken, die für eine bestimmte Situation und Darstellungsweise vorherrschend ist. Erst die Summe aller Einzelfunktionen kann aber dann das Wesen des Greifen beschreiben.

Man möchte daher glauben, daß die nur gering differierenden Erscheinungsformen des Greifen in der darstellenden Kunst auch auf eine grundsätzliche Einheit der verschiedenen Namen hinweisen. Dort, wo er dem Sethtier ähnlich verstanden wird, ist er der tštš-Greif und verkörpert das alle Lebewesen ereilende Schicksal in seinem negativen Aspekt, das den Tod in seiner Ausweglosigkeit und Schrecklichkeit betont. Demgegenüber ist die positive Funktion als sfr eventuell die im Mythos des Sonnenauges beschriebene, die vor allem schützend und ordnend ist.⁴¹

Die Rolle des Greifen im Mittleren Reich wird eigentlich erst durch sein Auftauchen auf den Apotropaia oder Zaubermessern geklärt, die an die Darstellungen des tštš-Greifen anschließen.⁴² Die wohl bei der Geburt eines Kindes zur Abwehr böser Geister benutzten

36 Te Velde op. cit. 15–18.

37 Auf einem Pektoral Sesostri II (12. Dyn.) aus Dahchour, heute Eton College, England, erscheint das Sethtier einem flügellosen Greifen gegenüber sitzend, zwischen ihnen das Symbol der Hathor, der Kuhkopf, und darüber die Sonne mit Uräen sowie zwei heilige Augen. – Burlington Catalogue Taf. 5; Steindorff, Kunst der Ägypter 1928, Abb. 292 rechts unten; Bisi, Grifone 20.

38 Te Velde op. cit. 15.

39 Müller-Morenz, Untersuchungen zur Rolle des Schicksals in der ägyptischen Religion, ASAW Phil.-Hist. Kl. 52, 1, 1960, 20.

40 Eine Liste solcher Worte bei Te Velde op. cit. 22–23.

41 Ein ebenfalls in Beni Hassan auftauchender Greif trägt den Namen š'g.t. – Newberry op. cit. Taf. 4 und 13; Bisi, Grifone 24 Taf. 1 Abb. 5. Durch seinen Lotosblütenschwanz läßt er das Vorbild des Sesostri Pektoralen erkennen. Seine Zitzen sind einzigartig und tauchen in Ägypten erst wieder im Hellenismus auf. – Bisi, Grifone 24.

42 Legge, The Magic Ivories of the Middle Empire, Proc. of the Soc. of. Bibl. Arch. 27, 1905, 130–52; Altenmüller, Die Apotropaia und die Götter Mittelägyptens, Diss. München 1965, 2. Bd.

Zaubermesser stellen den Kampf des Sonnengottes mit ihm feindlich gesonnenen Mächten dar sowie die Götter, die ihm dabei beistehen. Die Apotropaia setzen das Neugeborene mit dem Sonnengott gleich, und durch das Vertrauen in die magische Kraft der Abbilder gewinnt der Mythos Realität und zwingt die Götter und Tiere der Apotropaia, für das Leben des Kindes wie in mythischer Zeit für das Leben des Sonnengottes zu kämpfen.⁴³ Für die Darstellungen der Greifen auf den Apotropaia wurde ihre älteste Form gewählt, wie sie schon von den vordynastischen Paletten her bekannt ist. Zwischen den waagrechten, in die Fläche gebreiteten Flügeln taucht oft ein Kopf auf, dessen Sinn bisher nicht verstanden wurde, dem man jedoch immer eine bestimmte magische und rituelle Bedeutung zuerkannt hat.⁴⁴ Entgegen der Auffassung Altenmüllers,⁴⁵ daß der Sonnengott auf den Apotropaia nie selbst dargestellt sei, ist ein solches Auftreten dennoch anzunehmen, wie eine einzigartige Darstellung aus dem Grabe Ramses VI. deutlich macht.⁴⁶

Der Kampf des Sonnengottes findet am Neujahrmorgen statt, wenn das Dämmern den Aufstieg des Sonnengottes anzeigt. Der König vollzieht den Kampf als Stellvertreter des Sonnengottes auf Erden bei seiner Thronbesteigung. Zu den Helfern des Sonnengottes zählen die Götter am Bug der Sonnenbarke, Horus ^cantj, Seth, Thot und Dun-^canuj. Nach Altenmüller gehört zu diesen Göttern auch der Greif, in dem er den Gott Dun-^canuj selbst verkörpert findet.⁴⁷ Die Identifizierung beider vollzieht sich über den Umweg, daß beide mit Horus identifiziert werden können. Dun-^canuj wird auch als „Horus des Ostens“ bezeichnet.⁴⁸ Thutmosis III (18. Dyn.), wenn er sich als Greif darstellen läßt, nennt sich „Horus mit dem erhobenen Arm, der Herr der Opfer, der alle Fremdländer niedertritt“,⁴⁹ oder Sethos I (19. Dyn.) „... Horus mit dem erhobenen Arm, der Herr der Opfer, der alle Großen des Festlandes erschlägt.“⁵⁰ Dun-^canuj als Greif ist also möglicherweise innerhalb der zahlreichen Vorstellungen als eine bestimmte Horusform anzusehen, und zwar als die, dessen Inkarnation der König ist, wenn er seine Feinde niedertritt.⁵¹ Eventuell ist er als Greif auch im Horus von Hebenu zu erblicken, im 18. oberägyptischen Gau, wo er die Feinde des Sonnengottes tötet.⁵² Mit der Vorstellung des

43 Altenmüller op. cit. 176.

44 Bisi, Grifone 25.

45 Altenmüller op. cit. 136.

46 Westendorf, *Altägyptische Darstellung des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, MÄS 10, 1966, 6. Zum Grabe Ramses VI. und Zeichnung nach Piankoff, *Tomb of Ramesses VI, Texts*. Abb. 86 zwischen 304–305.

47 Dun-^canuj trägt als Beinamen „Schwingspreitzer“ und sein Determinativ ist der Falke auf der Stange. Auch auf den Apotropaia kommt ein Greif mit gespreizten Schwingen vor. – Altenmüller op. cit. 158. Sowohl der Gott als auch der Greif sollen in östlichen Wüsten wohnen. – Keimer, *BIE* 26, 1944, 135–147.

48 Altenmüller op. cit. 158.

49 Leibovitch, *ASAE* 42, 1943, 102.

50 Geniylsse, *Rec. Trav.* 11, 1899, 64.

51 Altenmüller op. cit. 158.

52 Massart, *Md* 115, 1957, 177.

Horus als Kampfgott am Bug des Sonnenschiffes⁵³ mischen sich auch wohl noch die Vorstellungen des Horus ^cAntj, der als Steuermann der Barke gilt.⁵⁴

Der Greif erscheint auf den Apotropaia also als Begleiter des Sonnengottes und als sein Helfer im Kampf mit den feindlichen Mächten. Im Rahmen dieser Auffassungen sind mehrere kämpfende Horusformen in Gestalt des Greifen wiedergegeben.⁵⁵

Es darf daher wohl als für das MR gesichert angenommen werden, daß sich mit dem Greifen klar umrissene Vorstellungen verbinden, die vor allem seinen kämpferischen Charakter betonen, der sich aus seiner engen Verbindung zum Sonnengott ableiten läßt. Der Tote mag daher mit ihm Gedanken an einen Schützer und Helfer verbunden haben, der ihm bei seiner Wiedergeburt ähnlich wie dem Sonnengott bei seinem Aufgang hilfreich zur Seite stand.

Zu den falkenköpfigen und sethtierähnlichen Greifen des AR und MR tritt zu Beginn des NR ein weiterer Typ, dessen äußere Gestalt sich aus einem Zusammenwirken der ägäischen Länder, vor allem Syriens und Kretas, erklären läßt.⁵⁶ Er unterscheidet sich von den bisher geschilderten Greifentypen durch die im oberen Teil seiner steil aufgestellten Flügel vorhandene Abknickung, durch schlanke, beweglichere Proportionen, einen Adlerkopf mit zwei über der Stirn aufragenden Federn und einem über die gesamte Länge seines Nackens verlaufenden Kamm mit von dort herabfallenden Spirallocken.⁵⁷ Er erscheint zuerst auf der im Grabe der Aahotep, der Mutter Ahmosis I. (18. Dyn.), gefundenen Axtschneide,⁵⁸ wo er unter dem König liegt, der seine Feinde erschlägt und die Beischrift „geliebt von Monthu“ trägt.⁵⁹

10–11

53 Schiffdarstellung mit Greif – Fox, Tutankhamun's Treasure 1951, Taf. 58.

54 Gegenüber von ^cAntj in der Barke steht Seth. Da die beiden anderen Götter der Barke, Thot und Dun-
^cAnuj als Pavian und Greif dargestellt werden, vermutet Altenmüller op. cit. 161, daß auch Seth und
^cAntj als Großtiere dargestellt waren. Die Gestalt des Sethtieres für Seth ist bekannt. Die Tierform des
^cAntj muß sowohl diesem Sethtier als auch dem Greif ähnlich sein, und er identifiziert es deshalb mit
dem Schlangenhalspanther, der bereits auf den vordynastischen Paletten mit dem Greif zusammen
vorkommt.

55 Für den Falkenbestandteil des Greifen braucht es keine Erklärung, da der Falke dem Horus ursprüng-
lich eigen ist. Für Horus in Löwengestalt lassen sich die Zeugnisse bis zum NR zurückverfolgen. –
Eggebrecht op. cit. 72.

56 Bisi, Grifone 37; Leibovitch, Quelques elements de la décoration égyptienne sous le Nouvel Empire,
BIE 25, 1942–43, 183–203; ders., BIE 26, 1943–44, 231–255; ders., BIE 27, 1944–45, 379–396 Taf. 1–4.

57 Zu den Knickflügeln Gunn, ASAE 26, 186; Wreszinski, Atlas der ägyptischen Sprache, im Text zu
Taf. 49. Zu dem Halsband, das die Mehrzahl dieser Greifen trägt – Helck, Die liegende und geflügelte
weibliche Sphinx des Neuen Reiches, MJO 3 1955, 10; Montet, Byblos et l'Égypte 1929, 222–223.

58 Evans, PM I, 551, Abb. 402; Frankfort, Notes 112–113, Abb. 14; Bisi, Grifone 28–29; Leibovitch, ^cAti-
qôt 77–78; Schachermeyer, Orient und Ägäis 1967, 77 Taf. 20. Weitere Äxte mit Greifendarstellungen
Kühnert – Eggebrecht op. cit. 70, 72, Taf. 21. 2. Kat. P 29; 70 ff Taf. 21, 1 Kat. P 27.

59 Kühnert-Eggebrecht op. cit. 92–94. Eine vergleichbare Darstellung ist nur noch von dem Doppel-
schwert des Kames (17. Dyn.), Privatbesitz Evans, bekannt, wo der Greif jedoch noch in seiner alten
falkenköpfigen Form als Monthu personifiziert erscheint und Gefallene erschlägt und die Beischrift
„geliebt von Ra“ zeigt – Archaeologia 53, 1892, I, Taf. 1 Abb. 3; Evans, PM I, 712 Abb. 533c; Newberry,
Burlington Tine, New Arts Club Catalogue 1921, 99 Q 29.

Die Greifengestalt des Month ist bereits aus dem Grabe des Kenamun (18. Dyn.) bekannt,⁶⁰ wo am Bug eines Totenschiffes neben drei menschengestaltigen Göttern, die am Boden liegende Feinde zertrampeln, auch ein Greif Feinde erschlägt. Dort lautet die Bezeichnung der drei Götter mntw nb iwnw, und zusammen mit den Greifen verkörpern sie wohl die vier Gestalten des Month, wobei der Greif allerdings nicht ausdrücklich mit dem Namen des Gottes belegt wird. Auf einem Modellboot aus dem Grabe Amenophis 11. (18. Dyn.) zählt er jedoch ausdrücklich unter sie.⁶¹

Die Prunkaxt war wohl weniger als tatsächliche Verteidigungswaffe oder als Auszeichnung für militärische Leistungen gedacht, sondern als Amulett, das den Schutzbedürfnissen seines Eigentümers nicht allein durch seinen Besitz genügte, sondern der Verbindung der Waffe mit dem apotropäischen Bild bedurfte, wie es bereits auf dem Messergriff von Gebel-el Tarif der Fall war. Da die Waffe zudem im Grabe der Mutter des Königs gefunden wurde, scheint sie nicht an eine männliche Person gebunden gewesen zu sein. In der Zusammenstellung des seinen Feind erschlagenden Königs mit dem Greifen, der den König sonst in dieser Rolle vertritt, wird ein Höchstmaß an magischem Zwang erreicht. Als Grabbeigabe ist die Axt einerseits als reale Waffe zu verstehen, derer sich der Tote im Falle einer Gefahr bedienen kann. Darüber hinaus aber hat das magische Bild eine an sich wirkende Kraft, die einen ständigen Sieg über den Tod herbeizwingt.

Als Ergebnis eines außerägyptischen Einflusses auf den Greifen des NR muß wohl auch ein neuer Beiname des Tieres angesehen werden, der vor dem Neuen Reich nicht zu belegen ist, der ḥḥ-Greif.⁶² „ḥḥ“ kommt wohl von „ḥ“ = „fliegen“ und bezeichnet die Schnelligkeit des Tieres.⁶³

Eine andere, bisher ungerühmte Eigenschaft ist seine laute Stimme.⁶⁴

Die im MR bereits stattgefundene weitgehende Annäherung des Sethtieres an den Greifen führt speziell aufgrund dieser beiden Eigenschaften, die auch Seth zugesprochen werden,⁶⁵ zu

60 Kühnert-Eggebrecht op. cit. 72.

61 Kühnert-Eggebrecht op. cit. 72; verg!. Daressy, Fouilles de la Vallée des Rois, Cat. Gen. 1902, Nr. 39444 Taf. 49.

62 Dieser Name wurde eventuell wegen der meistens im „fliegenden Galopp“ dargestellten mittelmeerischen Greifen gewählt.

63 Kuentz, La bataille de Kadech, MIFAO 1928–34, 267, C 166 „seine Majestät war hinter den Feinden her wie „ḥḥ“.

64 Auf dem 1. Pylon von Medinet Habu-Breasted, Ancient Records of Egypt IV, 1906-07, § 90 „His majesty was a hero, protecting... to fight hand to hand, his voice upraised like a gryphon.“ Weitere Quellen Breasted op. cit. IV, § 40.

65 Auch Seth kann geflügelt dargestellt werden. – Te Velde op. cit. 8.

einer weitgehenden Identifizierung beider, die jedoch wieder nicht immer mit Sicherheit zu belegen ist.

Von Ramses III. (20. Dyn.) heißt es „... er ist wie Seth, der Erwählte des Re, sein Brüllen ist wie das des ḥḥ.“⁶⁶ Ein anderes Mal wird der Gott selbst mit dem Epitheton des Greifen belegt.⁶⁷ Auf einer Gruppe magischer Stelen vom Ende des NR⁶⁸ ist der Gott Shedu mit Pfeil und Bogen bewaffnet dargestellt, auf einem zweirädigen Wagen stehend, vor den Greifen gespannt sind. Mit ihren Füßen zertreten die Greifen Krokodile. Leibovitch identifiziert den Gott Shedu mit Seth, der hier gegen das Böse reitet und es unter sich zertritt.⁶⁹ Auch auf der sogenannten Metternichstele erscheinen Greifen vor dem Wagen Shedus, der eine Greif in der Form des NR, der andere Greif mit dem Falkenkopf und der Atefkrone wie in den Malereien von Beni Hassan.⁷⁰ Dieser letztere trägt in seinen Vorderpranken ein Messer wie auf den Abbildungen der Apotropaia. In einer der spätesten Darstellungen aus persischer Zeit erscheint an einem Relief des Tempels der Hibis in der Oase Kharga ein geflügelter, falkenköpfiger Gott, der entsprechend der Inschrift Seth in Form eines Greifen darstellt.⁷¹

Der Weg des Greifen in der ägyptischen Kunst verläuft also völlig gradlinig. Als aus vor dynastischer Zeit bereits bekanntes, in seiner Bedeutung von anderen Tieren jedoch nicht unterscheidbares Tier, ist der Greif im AR offizielles Herrschaftssymbol des Königs, der seine Feinde erschlägt. Wieweit sich bereits im AR in der Greifengestalt eine Beziehung zum Sonnengott und eine Hoffnung auf Auferstehung äußert, kann nicht entschieden werden. Das MR belegt den Greifen mit dem Namen *sfr* und *tšš*. Beide Greifen sind von positivem, kämpferischem Charakter und stehen in enger Beziehung zum Sonnengott, zu dessen Helfern bei der Geburt des Lichtes der *tšš*-Greif neben anderen Göttern zählt. Als kämpferisches Tier wird der Greif mit mehreren kämpferischen Horusformen identifiziert und in dieser Gestalt auch weitgehend dem Sethtier angeglichen.

Damit werden die positive und die negative Funktion des Tieres an zwei voneinander nur leicht unterschiedlichen Formen verdeutlicht. Für den Toten verkörpert sich in dem Greifen das mächtigste Tier auf Erden, das auf der einen Seite richtet und bestraft, auf der anderen dem Toten bei seiner Auferstehung aus dem Grabe Beistand leistet, wie es das in gleicher Weise für den Sonnengott tat. Das NR schafft in der Auseinandersetzung mit anderen mittelmeerischen Ländern einen neuen Greifen namens ḥḥ. In diesem Greifentyp vollzieht sich eine Identifizierung des Seth mit dem Greifen, demzufolge der Gott nun in Gestalt des Greifen dargestellt werden kann. Der positive und der negative Aspekt fallen damit zusammen, und in dem Greifen findet eine Annäherung von Seth und Horus statt.

66 Medinet Habu I, Taf. 28.

67 Michaelides, Papyrus contenant un Dessin du dieu Seth à tête d'âne, *Ägyptus* 32, 18 1952, 45.

68 Daressy, *Textes et dessins magiques* 1903, 37 Nr. 9430 Taf. 11; Bisi, *Grifone* 30.

69 Leibovitch, *Atiqôt* 79 Anm. 43 Abb. 8a.

70 Golenischeff, *Die Metternichstele in der Originalgröße 1877*; Scott, *The Metternichstele*, *BMMA* 195 1.

71 Leibovitch, *Griffon* 190 Abb. 10.

III.

Der Greif in Kreta und Mykene

Keine andere Kultur hat ein ähnlich ausgeprägtes Verhältnis zum Totenkult wie Ägypten, da sich in keiner anderen Kultur das Diesseits derartig mit dem Gedanken an ein Jenseits verbindet. Nur aus diesem Grunde war dort auch die Möglichkeit gegeben, die Geschichte des Greifenmotives durch drei Jahrtausende zu verfolgen. Zwar stammen auch die meisten Greifendarstellungen des Vorderen Orientes, von Kreta und Mykene, ebenfalls aus Gräbern, bei ihnen ist jedoch nicht immer festzustellen, ob es sich speziell um Herstellungen für das Grab, den Totenkult oder um bloße Beigaben handelt, die der noch Lebende bereits benutzte. Der jeweilige Zweck ist aber ohnehin nur im beschränkten Maße von Bedeutung, da eine grundsätzlich verschiedene Bedeutung von Szenen, die den Greifen mit dem Jenseits oder dem Diesseits verbinden, für eine so frühe Zeit nicht angenommen werden kann.

Die kulturell mit Ägypten enger als mit jedem anderen Land bestehenden Verbindungen des minoisch-mykenischen Raumes¹ lassen nicht auf eine vergleichbare Bedeutung des Greifen in beiden Ländern schließen. Die den Ägyptern geläufige Vorstellung eines Gottes in halb-menschlicher bzw. in Tiergestalt war den mit Göttern in Menschengestalt vertrauten Kretern unbekannt.²

Weder die Unzulänglichkeit einheimischer Gottheiten³ noch das Bedürfnis nach halb göttlichen Wesen als Vermittler zwischen dem Gott und dem Menschen⁴ ist die Ursache für die Beliebtheit von Mischwesen wie Sphinx⁵ und Greif in Kreta-Mykene, sondern der Glaube, daß die den Menschen vom Gott trennende Sphäre von Dämonen oder Mischwesen bevölkert ist,

1 Vor Hyksoszeit – Helck, Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien 1962, 92 ff fand die Ausbreitung fremder Motive in Ä. durch Importstücke statt. – Iraq 6, 1939, 53–66. Nach der Wanderung (1542 v. Chr. Ende der Hyksosregierung) enthält die lokale Kunst Ägyptens und Kretas ein fremdes Element. – Hall, Ancient History of Near East 218; Breasted, History of Egypt 218; Meyer, Geschichte des Altertums 11, 243. Im Zuge der Hyksoswanderungen gelangt der Greif von Ägypten nach Kreta. Als Resultat kretischen Einflusses auf Ä. erscheint dort zu Beginn der 18. Dyn. ein kretischer Greifentyp. – Frankfort, The Birth of Civilisation in the Near East 1951, 116, 1. Auftauchen des Greifen in Kreta auf Siegeln aus Zakros MMIII b-Evans, PMI, 710 Abb. 533c; Hogarth, Zakro Sealings, JHS 22, 1902, 76 ff.

2 Dessenne, Notes sur le griffon créto-mycénien, BCH 81, 1957, 209.

3 Gill, The Minoan Genius, AM 79, 1964, 5; vergl. Van Straten, The Minoan Genius and Mycenaen Greece, BAntBesch 44, 1969, 110 ff.

4 ebenda

5 Dessenne op. cit. 209 nennt 40 Sphingen und 84 Greifen, wobei er die kleinere Zahl Sphingen damit erklärt, daß sie als Mischwesen orientalischer Tradition mit Tierkörper und Menschenkopf den Kretern, die ihre Dämonen genau umgekehrt bildeten, unverständlich blieben.

die zwar aus ähnlichem Stoff wie die Gottheit selbst sind,⁶ jedoch erst auf einer höheren Ebene sich personifizieren und zu einer Gottheit werden.⁷

Zu den hervorstechendsten Eigenschaften des Greifen in Kreta und Mykene gehört seine Fähigkeit als jagendes⁸ und jagbares Tier.⁹

Mit dem Löwen und der Sphinx teilt er seine Rolle als Wächter eines Baumes,¹⁰ einer Säule,¹¹ eines Thrones¹² sowie als Flankierung einer weiblichen,¹³ seltener einer männlichen Gottheit¹⁴ oder als Reittier¹⁵ bzw. Zugtier der Gottheit.¹⁶ Seinem Wesen nach ist er wohl Ausdruck einer negativen Kraft, die sich der Gottheit oder einem sie repräsentierenden Symbol¹⁷ mehr oder minder freiwillig¹⁸ unterwirft.¹⁹

6 Nilsson, *Minoan and Mycenaen Religion and Survival in Greek Religion* 1950, 2, 284 ff.

7 Nilsson gibt den doppeldeutigen Charakter mehrerer Szenen zu, wo Mischwesen eventuell die Stelle der Gottheit annehmen. Das Beispiel Gill op. cit. Beilage, 7, 4 Nr. 51 ist dabei wohl eine Fälschung, wie auch Beilage 4, 6 Nr. 42.

8 von den 84 von Dessenne zitierten Greifendarstellungen stellen 18 den Greifen jagend dar. Erstes Auftauchen des jagenden Greifen MI-MII-Levi, *Annuario* 19–20, 1957–58, 122–123 Abb. 310. Wahrscheinlich besteht eine Verwandtschaft zwischen dem meistens in gestrecktem Galopp dargestellten jagenden Greifen und dem ägyptischen ḥḥ Greif. – Dessenne op. cit. 68.

9 Dessenne op. cit. 210, 213 sieht eine konsequente Entwicklung der Darstellung des Greifen im fliegenden Galopp, des Greifen, der ein anderes Tier verfolgt, des tötenden Greifen über seiner Beute, des toten Greifen, der selbst jetzt die Beute ist. Zum Letzteren: Zylinder, Oxford, Ashmolean Mus. Inv. 1938/1090 – Gill, *BICS* 1961, 7–13; vergl. Delplace, *Le griffon-créto-mycénien*, *Ant. CL.* 36, 1967, 62–67.

10 Delplace op. cit. 56; Nilsson op. cit. 284; vergl. Danthine, *Le palmier dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne* 1937; Vallois, *Autels et cultes de l'arbre sacré en Crète*, *REA* 1926; Evans, *Mycenaen Tree and Pillar Cult*, *JHS* 21, 1901, 163..

11 Beispiele gesammelt bei Delplace op. cit. 55

12 Delplace op. cit. 57–58; vergl. Schachermeyer, *Ägäis und Orient* 1967, Taf. 21.80; Palmer, *A new guide to the Palace of Knossos* 1969, 66–68.

13 Delplace op. cit. 50; vergl. Picard, *La potnia theron de Colophon*, *Mélanges Holleaux* 1913, 175–200; Chrysanthos Christou, *Potnia Theron* 1968.

14 Delplace op. cit. 50; vergl. Déonna, Daniel. *Le maître des fauves*, *Art As Bern* 12, 1949, 357 ff; Chittenden, *Master of Animals*, *Hesperia* 16, 1947, 112 ff.

15 Dieses Motiv taucht erst relativ spät auf. Vergl. Levi, *Gleanings from Crète*, *AJA* 49, 1945, 274. Auf Gemme aus Mykene, Sakellariou, *CMS I*, 1964, 189 Nr. 167. Picard, *Déesse cavalière chevauchant le griffon sur la mer*, *RA* 49, 1957, 81–82.

16 Auf Siegel aus Astrakios: – Kenna, *Cretan Seals* 1960, 64 Abb., 138; EnkomiKrater: – CV A Great Britain Taf. 19.1; Sarkophag Hagia Triada – Nauert, *The Hagia Triada Sarcophagus*, *AntK* 8, 1965, 71 ff.

17 Matz, *Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, *Abh Mainz* 7, 1958,

18 Wenn sie an Säule angebunden sind. Sakellariou op. cit. 193 Nr. 171; 114 Nr. 98; 224 Nr. 196; auf einem Stuckrelief aus Osthalle Knossos, Evans, *PM III*, 511 Abb. 355; Déonna, *Les lions attachés à la colonne*, *Mélanges Picard* 299 Abb. 9. An Leine von Gottheit gehalten, Gemme – Sakellariou op. cit. 257 Nr. 223; Zylinder: Demargne, *La naissance de l'art grecque* 262 Abb. 361; Zylinder: Iacopi, *Annuario* 13–14, 1930–31, Abb. 24; Schaeffer, *Sur un cratère mycénien de Ras Sharma*, *BSA* 37, 1936, 73, 227–28, findet diese Art der Darstellung für die Mitte des 2. Jahrtausends in Texten aus Ugarit bestätigt.

19 Eventuell führte der „Lilienprinz“ aus Knossos auch einen Greifen an einer Leine. Diese Annahme wird durch die Darstellung eines von einer männlichen Gestalt an einer Leine gehaltenen Greifen auf einem Siegel Heraklion Mus. Nr. 2242 wahrscheinlich gemacht. Dort geht der Greif jedoch vor der Gottheit, nicht hinter ihr. – Stylianos Alexiou, *Athens Annuals of Archaeology* 11, 1969, 431ff Abb. 1–3.

Als solchen betrachtet Frankfort²⁰ auch die Rolle des Greifen auf dem Sarkophag²¹ von Hagia Triada, einem der wenigen eindeutig für den Totenkult bestimmten Denkmäler der kreisch-mykenischen Zeit. Der Sarkophag vereinigt Darstellungen des Toten- und Götterkultes²² und unterscheidet sie durch unterschiedlich lange Darstellung und verschiedenartige Symbole in ihrer Bedeutung.²³ Aus der vornehmlichen Verehrung weiblicher Gottheiten in Kreta ist das Auftauchen ausschließlich weiblicher Gestalten²⁴ in der Szene des Götterkultes und ausschließlich männlicher Gestalten²⁵ in der des Totenkultes zu verstehen,²⁶ wobei letzteres wohl auch auf einen in dem Sarkophag bestatteten Mann schließen läßt.²⁷ Das Nebeneinander der beiden Bildreihen erklärt Matz in dem ihnen gemeinsamen Anliegen, innerhalb der Darstellung eines Totenkultes das rituelle Bewirken von Epiphanie darzustellen.

Diese inhaltliche Durchdringung der beiden Zyklen wird auch durch die Mittel der Darstellung bewirkt. Sowohl in dem Zyklus des Götterkultes als auch in der Totenkultszene tauchen weibliche Gestalten auf einem Wagen auf, einmal von Greifen gezogen, dann wieder von Pferden. Trotz dieser unterschiedlichen Zugtiere handelt es sich in beiden Fällen um die gleichen Personen. Am Kopfende und am Fußende tauchen diese Darstellungen auf. In beiden Szenen sind in den weiblichen Gestalten wohl die Göttinnen zu erblicken, die von dem Opfer der Priesterin, auf deren Altar sie sich zubewegen, beschworen werden zu erscheinen. Innerhalb des der menschlichen Sphäre völlig entzogenen Götterkultes werden sie von ihren mythischen Tieren begleitet,²⁸ in der realitätsbezogeneren Szene des Totenkultes von Pferden.²⁹ Das Anliegen des Götterkultzyklus ist also die Beschwörung der Gottheit, was durch eine Anzahl

20 Frankfort, Notes 121–122; Dessenne op. cit. 213.

21 Letzte Lit. bei Matz, Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta 398 ff; Delplace, Brèves remarques sur le rôle du griffon dans la religion créto-mycénienne, *BlnstHistBelg Rom* 38, 1967, 8–9 Taf. 5; Hawkes, *Dawn of the Gods* 1968, 142–146.

22 Nilsson op. cit. 426 ff; Schweitzer, *Gnomon* 4, 1928, 192.

23 Dieses ist erst nach der glänzenden Analyse der Zusammengehörigkeit der Szenen von Matz möglich, op. cit. 399–405.

24 bis auf die beiden Musikanten.

25 bis auf die weiblichen Gestalten auf dem Wagen.

26 Bei der Reinigung des Sarkophages hat sich ergeben, daß es sich allen vorherigen Spekulationen zum Trotz bei den Gestalten auf den beiden Nebenseiten immer um weibliche Gestalten handelt, und daß keine den Toten darstellen kann. – Levi, *Archaeology* 9, 1956, 192 ff; vergl. Paribeni, *Mon. Ant.* 19, 1908, Abb. 10–14.

27 Aus dem ungewöhnlichen Material des Sarkophages, nämlich Stein, im Gegensatz zu normal Ton schließt Hawkes op. cit. 142 auf einen Adligen oder einen Angehörigen des Königshauses in dem Toten.

28 Delplace op. cit. 74–76 nimmt an, daß es sich um die Übertragung einer im alltäglichen Leben bekannten Szene in eine an Hybriden reiche, religiöse Sphäre handelt.

29 Wiesner, *Fahren und Reiten, Archaeologia Homerica* I, 1968, F 36 spricht von der Einführung des Pferdes um 1600 v. Chr. nach Kreta. Dann war das Tier zur Zeit des Sarkophages LMII noch immer eine Seltenheit und einem mythischen Tier wie dem Greifen dadurch nicht absolut entgegengesetzt. Zum Pferd im Totenkult-Benoit, *L'Heroisation Equestre* 1954, 19 ff; Malten, *Das Pferd im Totenglauben*, *Jdl* 29, 1914, 179ff.

weiterer Symbole verstärkt wird. Über dem heiligen Bezirk, der durch den Baum, Konsekrationshörner³⁰ und die Doppeläxte³¹ bezeichnet ist, fliegt ein Vogel, in dem wohl die Epiphanie der Gottheit in Vogelgestalt zu erblicken ist,³² während die Elemente der Szene des Totenkultes höfischen Themenkreisen entnommen sind.³³

Die von Ägypten beeinflusste Darstellung des armlosen, vor seinem Grabbau stehenden Toten in Mumienform ist wohl kaum als eine „poignant though unconscious irony“³⁴ zu verstehen, die in dem sich auf den Toten hin bewegendem Zug dreier Männer mit Boot und Opfertieren in den Armen Menschen vermutet, die mit diesen Geschenken den wiedererschienenen Toten zu möglichst schneller Rückkehr in seine Welt bewegen wollen.

Die Betonung, welche die Szenen des Sarkophages von Hagia Triada auf die Darstellungen des Götterkultes legen, machen eine reine Darstellung von Bestattung und Bestattungsriten ziemlich unglaubwürdig. Die Szene mit dem Toten wird vielmehr im Zusammenhang mit der Götterkultszene und von ihr abhängig gesehen werden müssen. Unter dem magischen Zwang des blutigen und unblutigen Opfers erscheinen die Gottheiten in menschlicher und in Vogelgestalt. Ihr Wagen wird von Greifen gezogen, die den Kretern von einer Vielzahl von Denkmälern als furchtbare Wesen bekannt waren.

Die kretische Kunst kennt nicht mehr den kämpferischen Aspekt des Greifen, der erst wieder in der spätmykenischen Zeit auftaucht. Das vor den Wagen gespannte Fabelwesen verdeutlicht jedoch einen anderen Moment des Kampfes, wobei nicht mehr die aktive Auseinandersetzung interessiert, sondern die Darstellung des unfreiwilligen Opfers einer höheren Macht im Moment nach dem Kampf,³⁵ wie sie ähnlich bereits in dem an die Säule gebundenen Greif dokumentiert wurde. Angebunden, angeschirrt, gezähmt durch einen überlegenen Gegner erhöht die Darstellung des Besiegten die Kraft und den Triumph des Siegers. Die dämonische Kraft des Greifen, die ihn zum Begleittier der Gottheit macht und zum Wächter ihrer Symbole, überhaupt die Seltenheit seiner Darstellung als Zuchtier in der kretisch-mykenischen Kunst, verstärkt den Ausdruck der Allmacht der Göttinnen und erhöht ihre Natur- und Lebenskräfte.³⁶

30 Diamant-Ruther, Horned objects in Anatolia and the Near East and possible connections with the Minoan Horns of consecration, *Anat St* 19, 1969, 147 ff; Scheftelowitz, Das Hörnermotiv in den Religionen, *ARW* 15, 1912, 451 ff; Gaerte, Die Bedeutung der kretisch-minoischen horns of consecration, *ARW* 21, 1922, 72 ff.

31 Evans, *PM II*, 28 ff; Ganzyniec, *RE Sp.* 286 ff s. v. „labrys“; Wide, Baum, Vogel, Axt, *Festschrift Johansson* 1910; Waites, The deities of the sacred axe, *AJA* 27, 1923, 25 ff; Buchholz, Zur Herkunft der kretischen Doppelaxt, *Diss. München* 1959.

32 Matz op. cit. 405–406; Evans, *Jdl* 21, 1901, 105.

33 Matz op. cit. 405–406.

34 Strong, *Apotheosis* 119 ff, Abb. 15.1.

35 Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia* 1910, 48; Die Darstellung des Sarkophages steht damit in der Tradition vorderasiatischer Darstellungen hauptsächlich auf Zylindern. – Frankfort, *Cylinder Seals* 125 Taf. 22a; Salomen, *Die Landfahrzeuge des Alten Mesopotamiens* 1951, 162 Taf. 16.1; vergl. Heide, *Babylonian Genesis* 28, wo der Streitwagen Marduks geschildert wird.

36 Chryssanthos Christou op. cit. 25.

Die Göttinnen sind erschienen, wohnen der Bestattung des Toten bei, eventuell, um ihn bei ihrer Rückkehr, ohne daß das dargestellt ist, mit sich ins Jenseits zu nehmen.³⁷

Daß dieser nichtausgesprochene und nichtdargestellte Wunsch das eigentliche Anliegen des Sarkophages bildet, dürfte der Ausführlichkeit der Darstellung und der Bedeutung des Götterkultes zu entnehmen sein. Die gleichen Göttinnen tauchen auch in der Bestattungsszene auf, die aber deutlich sekundären Charakters ist. Die Betonung des Sarkophages liegt, wie Matz³⁸ bereits richtig festgestellt hat, in dem Glauben an die Epiphanie der Gottheit, die der Ritus herbeischwört. Der Grund ist jedoch nicht, weil das „Wiedererscheinen des Toten, seine Besänftigung bzw. gar die Gewinnung seiner wirkenden Kraft“³⁹ von dem Erscheinen der Götter abhängig ist, sondern weil nur mit Hilfe und unter dem Schutz der Götter der Tote diese Fahrt aufnehmen kann.⁴⁰ Der Ritus und die damit verbundene Epiphanie der Gottheit ist also eng verbunden mit der Hoffnung auf ein Jenseits,⁴¹ ohne daß man im eigentlichen Sinne von einer Apotheose des Toten sprechen kann, obwohl diese wohl das Anliegen der Darstellung ist. Deshalb ist auch die Rolle des Greifen hier nicht als Tier der Apotheose aufzufassen, sondern als nur indirekt daran beteiligt, insofern nämlich, als die Apotheose des Toten von der Epiphanie der Götter abhängt. Seine Rolle als „Todesengel“⁴² bleibt dabei bestehen. Selbst einmal Teil einer negativen Kraft, die durch die Gottheit besiegt wurde, ist er nun umso eher imstande, den Gott bzw. auch eventuell den Toten auf der Fahrt ins Jenseits zu begleiten.⁴³

Der Greif in Kreta steht also in enger Beziehung zu Göttinnen und Göttern. Er dient ihnen oft als Reittier oder zieht ihren Wagen. Zusammen mit ihnen taucht er auch oft im Totenkult auf, wo ihr Erscheinen als Ausdruck der Hoffnung des Toten auf ein Weiterleben unter den Göttern angesehen werden darf.

37 Ob das Boot, das die Männer tragen, auf Jenseitsvorstellungen schließen läßt, ist unsicher. Es sind kaum Bootmodelle aus minoischen Gräbern bekannt. Pini, Beiträge zur minoischen Gräberkunde 1968, 74 Anm. 859.

38 Matz op. cit. 405.

39 Matz op. cit. 405; Pini op. cit. 73–74.

40 Ich halte diese Erklärung für die einfachste und logischste, solange gesicherte Anhaltspunkte einer anderen Interpretation fehlen. Vorstellungen wie die, die die Szenen mit einem „hieros gammos“ – Petersen, Der kretische Bildersarkophag, Jdl 24, 1909, 162 ff, einem Vegetationskult eventuell des Hyakinthos – Nauert op. cit. 91 ff oder auch wie Matz op. cit. 405 mit einer zeitweisen Belebung des Toten in Verbindung bringen, halte ich für zu hypothetisch:

41 Und erst dann wohl mit dem Gedanken an die Wiedergeburt.

42 Frankfort, Notes 121–122 im Hinblick auf den sogenannten Ring des Nestor-Evans, The Ring of Nestor, JHS 40, 1925, 1 ff, der heute als Fälschung gilt.

43 Frankfort op. cit. 122 macht in diesem Zusammenhang auf die vogelgleichen Eigenschaften der Seele aufmerksam. – Weickert, Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst 1902.

Eine Verbindung mit dem Sonnengott wie in Ägypten lässt sich für Kreta nicht nachweisen, da der Nachweis eines solchen Gottes für die kretisch-mykenische Kultur bisher nicht erbracht wurde.⁴⁴

44 Die von Nilsson op. cit. 415 als Sonnensymbol bezeichnete Rosette des Larnax in Palaioakastro – Schachermeyer, *Die minoische Kultur des Alten Kreta* 289, Abb. 155; Delplace op. cit. 80; Alexiou, Platon und Guanella, *Ancient Crete* 1968, Taf. 16, die dort über dem Rücken des Greifen auftaucht, ist wenig geeignet, einen solchen Aspekt zu beleuchten. In noch konzentrierterer Form als auf dem Hagia Triada Sarkophag finden sich auf dem Larnax die Symbole eines reinen Götterkultes. Durch die Anhäufung von Göttersymbolen, vegetabilen Motiven und Ornamentgliedern mischen sich die Ebenen des Realen und des Phantastischen unterschiedslos. Die Zeichen sind auch nicht mehr in ihrer Wirksamkeit unterschieden, sondern sind gleichwertig. Auch der Greif ist hier nicht mehr mit speziellen Vorstellungen verbunden, sondern als ein Zeichen unter anderen anzusehen, denen allen eine gemeinsame Hoffnung auf magische Wirkung anhaftet.

IV.

Die apotropäischen Eigenschaften des Greifen

Der Überblick über die Bedeutung und Entwicklung des Greifen in Ägypten und auf dem Sarkophag von Hagia Triada hat gezeigt, daß er über zahlreiche Eigenschaften und Funktionen verfügt. Die Diskussion eines für eine bestimmte Darstellung überwiegenden Aspektes ist jedoch nur vor dem Hintergrund einer die Vielfalt von sich durchdringenden Aspekten verbindenden Einheit möglich. Die Bedeutung des Greifen als Wächter ist wohl seine ursprünglichste, gleichzeitig aber auch die am wenigsten spezifizierbare, da sie von keiner besonderen Beziehung des Greifen zu bestimmten Göttern oder von einer bestimmten Aktionsform ausgeht, sondern nur von einem gemeinsamen Anliegen des Gesamtkomplexes der Darstellungen eines Denkmals. Die Bedeutung des Greifen als Wächter bleibt auch dort erhalten, wo ein anderer Aspekt an Bedeutung überwiegt.

Sein Wächteramt erklärt sich aus dem Wesen des Totenkultes. Die Wurzel allen Totenkultes liegt in dem einem inneren Bedürfnis¹ des Menschen entspringenden Glauben an ein Weiterleben nach dem Tode und einer Weiterexistenz des Toten in seinem Leichnam im Grabe,² wo er mit allen notwendigen Erfordernissen des täglichen Lebens versorgt werden muß. Neben dem Glauben an den „lebenden Leichnam“ steht der Glaube an einen Totengeist, der nichts anderes ist als der entmaterialisierte Tote. Der sich aus dieser Vorstellung ergebende primitive Geisterglaube hält sich auch zu einer Zeit, die durch philosophisch-spekulative Betrachtungen das Bild von einem Weiterleben des Toten und seiner Auferstehung verfeinert hat. Es bildet so einen dunklen Unterton zu der leichteren Welt mythologischer und allegorischer Darstellungen.

Mit der Vorstellung vom Grabe als dem Hause des Toten³ verbindet sich die sorgende Liebe der Lebenden um die Ausstattung des Grabes mit allen notwendigen Dingen für das Weiterleben des Toten.⁴ Mit dieser Liebe eng verbunden ist aber auch die Angst vor seinem Geist.⁵ Inschriften,⁶ die wie „hic requiescit“ oder „quieti aeternae“ beschreibend gemeint sind, verbergen nur unschwer den Wunsch des Lebenden, daß der Tote ihn nicht mehr behelligen möge.⁷ Besonders deutlich wird dieses bei ausdrücklich in Wunschform gekleideten Inschriften wie

1 Clemen, Religionsgeschichte Europas I, 1926, 19; Frazer, Mensch, Gott und Unsterblichkeit 350.

2 Wiesner, Grab und Jenseits, Diss. Breslau I, 1936, 12–13.

3 CIL Nr. 1108 „Domum aeternam ubi annum degenerant“. Büchler, Carm. epigr. 155 „Haec certa est domus, haec est colenda nobis“.

4 Leben im Jenseits ist eine Verlängerung des Lebens im Diesseits. Vergil Aen. VI, 653 653 ff; vergl. Cumont, Recherches 352.

5 Strong, Apotheosis 114 ff; Wiesner, Grab und Jenseits 1938, 213; Frazer, The fear of the Dead 1934, 37.

6 Gesammelt CIL XII, Index 664.

7 Cumont op. cit. 355.

„ossa quiescant“, „mollites ossa cubent“ oder „sit tibi terra levis.“⁸ Um die Toten zu befriedigen und ihrer möglichen Erscheinung vorzubeugen, darf der Lebende sie in keiner Weise vernachlässigen. Es ist deshalb die Pflicht wie aber auch das Anliegen des Lebenden, die Ruhe des Toten nicht zu stören. Der Tote selbst versucht, der Entweihung seines Grabes durch willkürliche Zerstörung,⁹ durch Verunreinigung¹⁰ oder Zweitbestattung¹¹ durch entsprechend drohende Inschriften zu entgehen.¹²

Auch magische Formeln Lebender vermögen die Ruhe des Toten zu stören, indem sie die wehrlosen Schatten aus dem Grab beschwören, um sie zu eigenen Zwecken zu mißbrauchen.¹³ Die physische Ruhe des Toten ist gleichzeitig eine moralische Securitas,¹⁴ denn sie ist frei von Leiden¹⁵ und bedeutet die Abwesenheit aller menschlichen Ängste.¹⁶ Sie bietet ihm Schutz gegen die Willkür feindlicher Dämonen.¹⁷

Bei allen Völkern zeigt sich der Trieb, durch die nachgeahmte Schreckensmaske eines Dämons andere Dämonen abzuschrecken.¹⁸

Die gleiche Wirkung wie bei einer Maske wird auch durch die übersteigerte Darstellung wilder und mythischer Tiere erreicht, wobei gerade der Greif als Mischwesen des stärksten Tieres der Luft und der Erde sich für eine solche Wirkung anbietet. Der Tote gewinnt seine Sicherheit durch das Gedenken der Lebenden und durch ihre Opfer. Die gleiche Sicherheit vermögen ihm aber auch die Inschriften und bildlichen Darstellungen seines Sarkophages oder anderer Sepulkraldenkmäler zu geben.

Die so häufig auf den Nebenseiten römischer Sarkophage auftauchenden, stehenden oder sitzenden Greifen lassen sich nur in wenigen Fällen mit einer bekannten Gottheit verbinden oder haben einen von dieser unabhängigen, klar zu definierenden Gehalt. In den meisten Fällen werden sie deshalb wohl als Kraftzeichen vorzustellen sein, welche die Ruhe des Toten bewachen und damit auch die Ruhe der Lebenden vor seinem Geiste. In dieser Rolle muß der Greif mit Löwen,¹⁹ Sphingen,²⁰ Gorgonen²¹ usw. zusammengesehen werden.²² Dabei scheint die

8 Gesammelt Dessau, *Inscriptiones Index* 945.

9 Bücheler, *Carm. Epigr.* 1799; Dessau 8199; 8190; 8185; 8181.

10 Dessau 8203; 8202; 8207 b.

11 Dessau 8195 a; 8246.

12 Audollent, *Defixionum tabellae* 1904; CIL. X, 2289 = Dessau 8201; CIL. X, 248 = Dessau 8199; Dessau 8200; vergl. Parrot, *Violations et malédictions de tombes* 1939.

13 Bidez-Cumont, *Les mages hellénisés I*, 184; 11, 23 Nr. 1; Hopfner RE 2220 s. v. „Nekromantie“; vergl. Strong op. cit. 120.

14 Gesammelt bei Cumont op. cit. 356 Anm. 2.

15 CIL V 3415; VIII 2401; V 5279; VIII 23711; XI 627; VI 29642; XX 60.

16 Brehlich, *Aspetti della morte nelle iscrezioni sepolcr. dell'Imp Rom.* 1937, I, 7.

17 Cumont op. cit. 356.

18 Furtwängler, *Roscher Sp.* 1704 s. v. „Gorgo“; Wendt, *Völkerpsychologie* 3, 1919, 212 ff.

19 Cumont, *Notes de myth. syr.*, *Sur le lion et le taureau*, RA 4, 1904, 225 ff; Brown, *The Etruscan Lion* 1960; Gabelmann, *Studien zum frühgriechischen Löwenbild* 1965.

20 Collignon, *Les statues funéraires* 214; Watzinger, *Die griechischen Grabstelen des Orients* 11; Lesky, RE Sp. 1706 s. v. „Sphinx“; Friis-Johansen, *Attic grave reliefs* 107.

21 Besig, *Gorgo und Gorgoneion* 1957; Howe, *The origin and function of the Gorgon Head*, AJA 58, 1954, 209 ff

22 Goodenough, *Jewish Symbols VIII*, 1958, 144.

noch größere Schrecklichkeit seiner Mischnatur ein Grund da für zu sein, daß er nie wie der Löwe und die Gorgo zur Erhöhung ihrer schreckhaften Wirkung bei Seitenansicht des Körpers in der Vorderansicht des Kopfes dargestellt wird.²³ Der mangelnde Raum der Nebenseiten, auf denen der Greif und die eben genannten Tiere meistens vorkommen, verhindert zudem eine frei bewegte Komposition und zwingt zur konzentrierten Darstellung, wobei der Grad der dadurch erreichten Spannung oft den der Vorderseiten übertrifft.

Die meisten der auf den Nebenseiten von Sepulkraldenkmälern dargestellten Greifen sitzen auf den Hinterbeinen, während sie ihre Vorderbeine senkrecht oder leicht schräg in den Boden stemmen. Diese Art der Darstellung füllt die meist quadratischen Seitenflächen nicht gleichmäßig aus. Der hintere, obere Teil bleibt dabei fast völlig leer, während in den vorderen der Oberkörper und der Kopf hineinragen. Dadurch entsteht eine den Raum der Schmalseite schräg durchschneidende Spannungslinie, die sich entladend zur Vorderfläche hindringt und damit zu ihr in Beziehung tritt.

Selten ist dieses Schema durch eine unterschiedliche Kompositionsweise der beiden Nebenseiten unterbrochen. Eine zur rückwärtigen Wand bezogene Darstellung auf römischen Denkmälern ist mir nicht bekannt. Das Vorbild für diese Gestaltung dürfte die antithetische Gruppe sein,²⁴ bei der die Gesamtkomposition in besonderem Maße die Bildmitte berücksichtigt und sie durch einfache Mittel der Symmetrie hervorhebt. Auf den Sarkophag übertragen muß die Vorderfläche als die Bildmitte betrachtet werden und die Nebenseiten als die die Bildmitte flankierenden Teile einer symmetrischen Gruppe. In den meisten Fällen hält der Greif seine dem Bildgrund nächste Vorderpfote erhoben, ohne daß diese Bewegung noch durch einen darunter liegenden Gegenstand motiviert sein muß. Die Loslösung dieser Bewegung von einem damit verbundenen Zentralgegenstand, der Baum, Säule, Mensch usw. sein kann, auf den oder an den der Greif seine Pfote legt, beginnt schon früh²⁵ und wirkt schließlich nur noch aus der formalen Vereinheitlichung der Komposition, ohne dadurch jedoch nur mehr „raumfüllende Notwendigkeit zu sein.“²⁶

23 Akurgal, Griechische Reliefs des 6. Jahrhunderts v. Chr. aus Lykien 1942, 43–51.

24 Mit älterer Literatur Reichel, Zur antithetischen Gruppe, *Memnon* 2, 1908, 831; Hofker-Brukker, Frühgriechische Gruppenbildung 1935; Frey, Zum Studium der Symmetrie in der bildenden Kunst, *Studium generale* 2, Heft 4–5, 1949; Matz, Bemerkungen zur römischen Komposition, *Abh Mainz* 1952, 83 ff; Spartz, Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der min.-myk. und frühgriechischen Kunst, Diss. München 1962.

25 Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst 1960, 26 ff.

26 Simonett, Löwen 24.

Auf manchen Nebenseiten, seltener auf Vorderseiten,²⁷ tauchen auf Sockeln sitzende Greifen auf.²⁸ Grabaltar, Rom, Vatikan, Cort. Ottogone, Inv. 1542 – Amelung, Kat. 1, 639 ff Taf. 68; Altmann, Grabaltäre 146 Nr. 163; Grabaltar, Paris, Louvre – Altmann op. cit. 145 Nr. 162; Clarac Taf. IV 602; Grabaltar, Florenz, Uffizien – Altmann op. cit. 145 Nr. 161; Grabaltar, London, Brit. Mus. – Smith, Cat. of Sculpture III, Nr. 2350 Abb. 52. Das architektonische Element des Sockels, das auch bei den tiergestaltigen Torwächtern der syrischen²⁹ und assyrischen³⁰ Paläste vorkommt, beschränkt die freie Beweglichkeit des Tieres noch mehr und erhöht, wenn das überhaupt noch möglich ist, dadurch den Ausdruck geballter Wachsamkeit.

Dieser Ausdruck ist aber nicht allein das Ergebnis eines bestimmten Kompositionsprinzips, wie man der bisherigen Diskussion nach glauben könnte. Vielmehr wird dieser Ausdruck auch durch die Einzelcharakteristika der Greifenfigur hervorgerufen.

Die apotropäische Gestalt als Wächter aufzufassender Tiere muß nicht das Resultat einer Konzentration von Schrecklichkeit auf einen bestimmten Punkt wie auf die Augen der Gorgo sein, sondern kann sich auch an anderen übersteigerten Teilen des Körpers oder Kopfes zeigen. Je vielseitiger dabei die Möglichkeiten einer Zusammenstellung sind, umso furchtbarer muß ein solches Mischwesen wirken. Der Greif zeigt sich gerade hier sehr wandlungsfähig, da er sich wie bei den Meeressarkophagen mit Fischschwanz und Flossen dem Thema des Sarkophages anpassen kann.³¹ Selbst als Wassertier kann er einmal mit Vogel-, einmal mit Löwenkopf erscheinen.³² Durch seine Anpassung an das feuchte Element nimmt er zu den in ihm bereits verkörpert Elementen der Luft (Adler) und der Erde (Löwe) noch ein weiteres, das Wasser, hinzu und steigert dadurch seine Unfaßbarkeit.

Eine andere Variationsform bildet die schon früh belegte Drachen- und Reptilnatur des Greifen.³³ Mit dämonischen Schlangen verbinden ihn die leicht nach vorne gelegten Tierohren³⁴ und die Querriefelung der Vorderseite seines Körpers, die am Hals wie tiefe Falten wirkt.³⁵ Diese formale Angleichung entspringt wohl der weitgehend ähnlichen Funktion beider Tiere als Wächter.³⁶

27 Graburne, Rom, Thermenmus. – Gusman, L'art décoratif de Rome III, 18 Taf. 156.

28 Grabaltar, Rom, Vatikan, Cort. Ottogone, Inv. 1542 – Amelung, Kat. 1, 639 ff Taf. 68; Altmann, Grabaltäre 146 Nr. 163; Grabaltar, Paris, Louvre – Altmann op. cit. 145 Nr. 162; Clarac Taf. IV 602; Grabaltar, Florenz, Uffizien – Altmann op. cit. 145 Nr. 161; Grabaltar, London, Brit. Mus. – Smith, Cat. of Sculpture III, Nr. 2350 Abb. 52.

29 von Oppenheim, Der Tell Halaf, Titelbild u. S. 121 Taf. 41 und 42; Ellinger, Winged Figures, Studies presented to David M. Robinson 6953 II, 1885 ff.

30 Barnett, Assyrische Palastreliefs o. J., 8.

31 Rumpf, Meerwesen. Im Folgenden werden nur die Nr. des Sarkophagcorpus angegeben, nicht die Museen, da einige der Sarkophage verschollen oder nur noch in Zeichnungen erhalten sind. Nr. 122; Nr. 147 Taf. 49; Nr. 185 Taf. 51; Nr. 181 Abb. 105; Nr. 42 Taf. 5; Nr. 36 Nereide auf Meergreif; Nr. 203 Taf. 55; Nr. 124 Taf. 54; Eros auf Meergreif: Nr. 138; Nr. 198 Taf. 54; Nr. 12; Nr. 248 Taf. 55; Nr. 16; Nr. 240 Abb. 127; Nr. 245 Taf. 12; Nr. 146; Nr. 254 Abb. 129; Nr. 259 Abb. 128; Nr. 15 Abb. 12; Nr. 44 Abb. 25.

32 Rumpf, Meerwesen Nr. 200 Taf. 43 Abb. 111; Nr. 198 Taf. 54

33 Simon, Bedeutung 755–758; Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild 18.

34 Simon, Die Portlandvase 1957, 14.

35 Alföldi, Die Erklärung des Namens Caesar in den spätromischen Kompendien, Antiquitas 4, 1968, 14 weist auf gehörnte löwenköpfige Schlangen auf Münzen hin.

36 Simon, Bedeutung 756–57; Maaß, Mutter Erde, ÖJH 11, 1908, 15 ff; Swoboda, Die Schlange im Mithraskult, ÖJH 30, 1937, 22–23 Anm. 57.

Eine Stilisierung des Greifen wie in der orientalisierenden Epoche und damit die Konzentration auf wenige wichtige Züge entfällt durch den Naturalismus der römischen Kunst. Hier vollzieht sich die Angleichung des Greifen an seine realen Vorbilder Adler und Löwe übertrieben genau.³⁷

Aber der archaische, „unnatürliche“ Sichelflügel wie auch der in der römischen Kunst bei allen Greifen auftauchende Drachenkamm wirkt dennoch einer Realisierung des Tieres entgegen.

Die Aufgabe eines Wächters verlangt ein scharfes Gehör, ein durchdringendes Auge, Kraft, Schnelligkeit und die stete Bereitschaft zur Verteidigung. Die steil aufgestellten Ohren der griechischen Greifenprotome, die im Laufe des 7. Jahrhunderts v. C. immer länger und spitzer wurden, mußten schon damals als Ausdruck dieses Wächteramtes angesehen werden.³⁸ Ähnliche Protome, die die gleichen Elemente wie die frühgriechischen Beispiele aufweisen, jedoch in vereinfachter und verweichlichter Form, tauchen auch in römischer Zeit als Attachen³⁹ und Protome⁴⁰ an Aschenurnen⁴¹ und Kesseln auf,⁴² die eine bestimmte Rolle im Kult spielten. Dort wie auch bei einem in Greifenköpfen endenden Pelta⁴³ gleicht ihr Aussehen jedoch nicht mehr dem der archaischen Greifenprotome, sondern dem der eleganten, schlanken Greifenprotome des 4. Jahrhunderts v. C.,⁴⁴ die zwar noch alle Anzeichen ihrer archaischen Schrecklichkeit aufweisen, aber in gemildeterer, weicherer Form. Die Ohren sind noch immer lang und spitz, jedoch nicht mehr in der Art der frühgriechischen Löffelform, sondern in der Art wirklicher Tierohren.

Während eines der Charakteristika der frühgriechischen Greifenprotome der weit aufgerissene Schnabel mit der daraus hervorzüngelnden Zunge war, zeigt der römische Vogelgreif in seiner naturalistischen Angleichung an den Adler einen fest geschlossenen, stark gebogenen Schnabel,⁴⁵ bei dem der obere Teil in einer stark gekrümmten Spitze um den unteren herumgreift.

Im Sinne des römischen Naturalismus dagegen ist das Maul des Löwengreifen wie bei wirklichen Löwen in der Natur fast immer leicht geöffnet,⁴⁶ so daß die spitzen Zähne und die herausquellende Zunge im Profil besonders eindrucksvoll wirken.

37 Simon, Bedeutung 752.

38 Simon, Bedeutung 757.

39 Attache, Trier, Provinzialmus., Inv. 01, 84 – Mercklin, Jdl 48, 1933, 100 Anm. 2 Abb.16

40 Protom, Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe – AA 41, 1926, 312 ff Abb. 15–16

41 Aschenurne, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek – Billedtavler 69, Nr. 807.

42 Reliefbruchst. ein. Kessels, Berlin, Staatl. Mus. -Verzeichnis 1891, Nr. 956; Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 68 A 2; von Mercklin, AA 41, 1926, 321 Anm.I.

43 Pelta, Cordoba, Mus. Arch. – Gareia Bellido, Escultura romana de Espana y Portuga 1949, 432–33, Taf. 313 Nr. 440; Thompson, The zoomorphic – pelta in Roman British Art, Antiquar. Journal 48, 1968, 47 ff Taf. 22a; vergl. Tisch mit Dedikationsschrift an Mark Aurel, wo die Inschrift ebenfalls von zwei in Greifenköpfen endenden Peltae flankiert wird. – Thompson op. cit. 47 ff Taf. 22b.

44 Protom, Wakefield Mus. – Neugebauer, Antiken in deutschem Privatbesitz Nr. 11 Taf. 7.

45 Ausnahmen sind solche Darstellungen, in denen der Greif im Kampf mit einem Gegner den Schnabel als Waffe benutzt.

46 Besig op. cit. 22.

Der Gegensatz zwischen dem weit aufgesperrten Schnabel des Greifen und seiner Stummheit⁴⁷ muß für den frühgriechischen Menschen lähmend gewirkt haben. Unheimlich bleibt auch der geschlossene, scharfe Schnabel des römischen Greifen, der, ausschließlich im Profil dargestellt, die Unbeweglichkeit des Tieres erhöht. Bei den frühgriechischen Beispielen konzentrierte sich die furchterregende Unheimlichkeit des Tieres wie bei der Gorgo auf den stark stilisierten Kopf.⁴⁸ Der römische Mensch erfuhr seine Beklommenheit wohl gerade aus der mit den Mitteln der Kunst versuchten Vortäuschung eines tatsächlich existenten Wesens und seiner dennoch nie erfahrenen und erfahrbaren Realität.

Die bannende Starre⁴⁹ tiefliegender, unter stark ausgeprägten Augenwülsten sichtbarer Augen römischer Greifen mag dabei eine ähnliche lähmende Wirkung gehabt haben wie die durch ihre heute leeren Augenhöhlen noch durchdringender wirkenden Blicke der Greifen der Protome.⁵⁰ Auch hierin tritt die Ähnlichkeit des Greifen mit der Gorgo hervor.⁵¹

Im Vergleich zu der noch teilweise menschlichen Bildung der Sphinx und der Gorgo zählt Erika Simon⁵² die Greifen aufgrund ihrer „reptilhaften, stimmlosen Natur“ zu den „menschentferntesten aller Mischwesen“ und nennt sie in einem Atemzug mit dem Zerberus und der Chimäre, die wegen ihrer teilweise chthonischen Natur ebenfalls wie der Greif mit Schlangen verbunden waren und ähnlich der Gorgo auch zur Abwehr von Unheil herangezogen wurden.⁵³

Die Unberechenbarkeit des Greifen wird auch in seiner unnatürlichen Haltung deutlich, die meistens weder echtes Stehen noch echtes Liegen ist, sondern ein angespanntes Kauern im Moment höchster Aufmerksamkeit, das ganz konzentrierte Kraft ausdrückt und die Bereitschaft zum Angriff,⁵⁴ wie sie der lebende Löwe vor seinem wirklichen Sprung annimmt.⁵⁵ Dabei ist eine Vorderpfote fast immer erhoben, als wolle sie den noch unsichtbaren Feind niederschlagen.

Die allen Mischwesen eigentümliche Eigenschaft des Unklaren⁵⁶ und Unscharfen zeigt sich in dem Versuch der weitgehenden Annäherung des Fabeltieres an seine realen Vorbilder Löwe und Adler und den dennoch naturwidrig nach vorne gerollten Flügelspitzen, die einer solchen

47 Aischylos 803 ff nennt sie „scharfmäulige, stimmlose Hunde des Zeus“.

48 Nach Aischylos wohnen die Greifen neben den Gorgonen, und man darf sich ihnen genausowenig wie letzteren nähern.

49 Aelian, de nato an. 4, 27.

50 Jantzen, Griechische Greifenkessel 1955.

51 Dabei ist die Konzentration auf den Kopf der Darstellung älter als die Darstellung der Gorgo in ganzer Gestalt. – Furtwängler, Rascher, Sp. 1704 s. v. „Gorgo“.

52 Simon, Bedeutung 760.

53 Engelmann, Rascher, Sp. 894 s. v. „Chimaira“.

54 Gabelmann op. cit. 760.

55 Rhodenwaldt, Die Bildwerke des Artemistempels von Kerkyra II, 1939, 151 ff, der das Motiv der „Sprunglage“ aus der min.-myk. Kunst ableitet.

56 Isler-Kerenyi, Nike 1969, 17.

Realisierung entgegenwirken. Philostrate⁵⁷ berichtet, daß der Greif seine Flügel nicht zum Fliegen benutze, sondern sich nur im Kreise drehen konnte. In der Tat kennen wir keine Darstellung, die den Greifen als tatsächlich fliegend im Sinne von naturalistischen Darstellungen zeigt.⁵⁸ Auch bei der einzigen, wohl fliegend gemeinten Darstellung des Greifen im Valeriergrabmal⁵⁹ sind die oberen Flügelfedern leicht geschwungen und zu den Spitzen gebogen. Das Anliegen solcher Darstellungen kann auch nicht das Fliegen selbst sein, sondern nur die Vermittlung des Ausdrucks von Schnelligkeit und der Zeitlosigkeit von Bewegung.⁶⁰

Bei allen Wesen, die ihrer Natur nach körperlos sind, sind Flügel ein Ausdruck übernatürlicher Eigenschaften.⁶¹ Fast alle Gestalten apotropäischen Charakters wie die Gorgo, die Sphinx, die Chimäre, der Zerberus und der Greif sind Mischgestalten. In der griechischen Mythologie ist die Mischgestalt ein Zeichen urweltlicher Form. Verschiedenartige Wesen in einer Gestalt vereinigt zu haben, bedeutete für den Griechen eher Negatives als Positives, ja, es bedeutete sogar die Gestaltlosigkeit selber.⁶² Gerade dadurch aber wird die Darstellung solcher Wesen zum Ausdruck einer nicht faßbaren Schrecklichkeit. Als selber unfäßbare Wesen eignen die Greifen sich vorzüglich zum Wächter.⁶³

57 Phil. Vita Apoll. 3, 48.

58 Das Aufsteigen des Sonnengottes auf einem Greifengespann wird nicht durch eine veränderte Gestaltung der Flügel, sondern durch eine Schrägstellung des Körpers und angehobene Vorderbeine bewirkt.

59 Mem. Am. Acad. Rome 4, 1927, Taf. 23.

60 Dessau, *Insel. Sel.* Nr. 803l.

61 Ellinger, *Winged Figures*, Studies presented to David M. Robinson II, 1190.

62 Kerenyi, *Humanistische Seelenforschung* 1966, 59.

63 Nilsson, *GGR I*, 21 b.

V.

Der Greif als Wächter

V. 1. Der Greif als Wächter des Porträts und der Inschrift

16 Die Aufmerksamkeit eines Wächters im Totenkult ist nach innen auf die Ruhe des Toten und nach außen auf den Schutz der Darstellungen der Sepulkraldenkmäler gerichtet. Eine Wächterfunktion haben bereits die an den Seiten des Helmes der Athena Parthenos¹ auftauchenden Greifen gehabt, die, formal gesehen, für den Kopf dasselbe bedeuten wie die Nebenseiten des Sarkophages für die Hauptseite. Sie schützen den Kopf als den zentralen Gegenstand der Helmkomposition. Ein Herakopf in Florenz² bewahrt noch die ursprüngliche Komposition. Auf ihrem Diadem flankieren Greifen eine genau über der Stirn aufstrebende Palmette, wo bei einem Helm normalerweise das Helmband in einem floralen Ornament ausläuft.³ Eines der schönsten Beispiele für die enge Verbindung von Haupt und schützendem Tier ist wohl die goldene Kanne aus Panagjurishte in Bulgarien,⁴ wo zwei Greifen den Schmuck der Haube bilden, die die als Kopfgefaß geformte Kanne überragt. Als Wächter schützen die Greifen bei diesen Darstellungen den Kopf als den wertvollsten Teil des Körpers und als Sitz des Lebens.⁵

Eine solche Funktion muß auch in den auf den Nebenseiten hockenden Greifen erblickt werden, wenn auf der Vorderseite des Sarkophages das Bildnis des oder der Verstorbenen in

1 Paus. 1, 23, 5; vergl. Brommer, *Athena Parthenos*, *Opus Nobile* 1957, 3. Greifen tauchen auch an den Helmen anderer Götter auf, z. B. des Mars – Papini, *Cat. Pisa* 97 Nr. 160; Brunn – Bruckmann Taf. 63; *Enc. Phot. du Louvre* III Taf. 179; an dem Helm eines idealisierten Herrschers – Kaschnitz-Weinberg, *Cat. Mag. Mus. Vat.* 245 Nr. 571 a Taf. 89; auf Münzen am Helm Alexanders – Hill, *Alexander The Great and the Persian Lion* – Gryphon, *JHS* 53, 1923, 156 ff

2 Amelung, *Führer* Nr. 1 55.

3 Darin ist wohl noch das alte mesopotamische Thema des von Tieren flankierten Lebensbaumes bewahrt. – Seibert, *Hirt, Herde, König* 41–52.

4 Zontschew, *Der Goldschatz von Panagjurishte* 1959, Abb. 50–53.

5 Dem Argument, daß die Gottheit einen solchen Schutz nicht nötig habe, ist entgegenzuhalten, daß mit dem Verlust der Furcht vor den Göttern und ihren Abbildern die Schreckenswirkung, die ihre Bilder ursprünglich für den Betrachter hatten, sich auf ein Attribut zurückzieht, z. B. bei Athena das Gorgoneion. – Dümmler, *RE Sp.* 1997 s. v. „Athena“.

einem Schild⁶ oder in einer Muschel auftaucht.⁷ So idealisiert dieses Porträt auch sein mag, vertritt es doch den Verstorbenen,⁸ der selbst als Toter in diesem Bild noch verwundbar ist.

Die Identifikation des Verstorbenen mit seinem Porträt ist bekannt. Bei der Wiederverwendung von Statuen und anderen Denkmälern wurde oft nur der ursprüngliche Kopf abgenommen und durch einen neuen ersetzt.⁹ Das damit über den physischen Tod hinaus ein völliges Auslöschen der Existenz des ursprünglich Dargestellten verbunden ist, geht bereits daraus hervor, daß eine solche Tat als Verbrechen galt.¹⁰ Auch die Beseitigung von Statuen und Namen solcher Personen, die der *damnatio memoriae* zum Opfer gefallen waren, bezweckt nicht nur eine Tilgung der Erinnerung, sondern wohl das Versetzen des Toten in das absolute Nichts.

Eine Inschrift kann ein Porträt völlig ersetzen, denn der Name und die damit benannte Person bilden eine unauflösliche Einheit.¹¹ Durch die Inschrift spricht der Tote zu den Lebenden, durch die Nennung seines Namens kann er beschworen werden.¹² Wenn die Tilgung der Inschrift der Ehrenstatue eines noch Lebenden bereits als Beschimpfung gilt,¹³ so muß die Zerstörung des Namens Verstorbener als Verbrechen angesehen werden.¹⁴

6 Sarkophag, Rom, Konservatorenpal., Gall., Inv. 812: Büste der Verstorbenen, darunter gekreuzte Füllhörner, schlafende Eroten auf Fackeln gestützt. Sarkophag, Rom, Thermenmus. o. l., vor Eingang Gartenhaus rechts: Büste der Verstorbenen, darunter gekreuzte Füllhörner, schlafende Eroten auf Fackeln gestützt. Sarkophag, Langeais, Schloßhof – Bildarchiv Marburg Nr. 613. Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 124735 : Schild, Adler, Okeanos, Ruder, Fortuna mit Füllhorn, Kentauren, Musikinstrumente. Vergl. Literatur Bolton, *Die imago clipeata*. Ein Beitrag zur Portrait- und Kunstgeschichte 1937; Alföldi, *Die römischen Reiterscheiben*, *Germania* 30, 1952, 187–90.

7 Sarkophag, Rom, Vatikan, Fuß der Treppe zum Mus. Pio clern., Inv. 167: Eroten tragen Muschel, umgestürzte Vase mit Früchten, Kampf eines Huhnes mit Erot um Früchte, Köcher, Bogen, schlafende Eroten auf umgestürzten Fackeln. – Vergl. Bratschkova, *Die Muschel in der antiken Kunst*, *BlnstABulg* 12, 1938, 1–131.

8 Dabei wird die Aufwärtsbewegung des Kopfes als ein Inbeziehungtreten des Toten zu den Lebenden gesehen. – Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* 119.

9 Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Diss. Köln, 23, 27 ff.

10 Tac. Ann. I, 74.

11 Zur Verwendung einer mit dem Namen des Toten beschriebenen Sympathiegruppe – Hopfner, *RE Sp.* 2225 s. v. „Nekromantie“.

12 ebenda Sp. 2220.

13 Dio 31, 27.

14 Dio 31, 73 ff.

Die Inschrift erscheint daher auch häufig anstelle der ansonsten von Viktorien und Eroten getragenen Büste des Toten.¹⁵ Daß gerade die Stelle der Büste oder der Inschrift auf der Vorderseite eine besonders gefährdete ist, die es zu schützen gilt, geht aus solchen Darstellungen klar hervor, wo an dieser Stelle statt des Bildnisses oder der Inschrift eine Gorgomasken
17 vorkommt.¹⁶ Deshalb ist wohl auch der Schutz der als Wächter auf den Nebenseiten kauenden Greifen speziell auf diese Stelle zu beziehen und nicht auf die gesamte Darstellung der Vorderseite, denn die meistens in diesem Zusammenhang auftauchenden Viktorien und Eroten gehören einer Sphäre an, die dieses Schutzes nicht bedarf.

Eine Zerstörung des Porträts des Toten oder der Inschrift bedeutet auch eine Zerstörung aller mit diesen Darstellungen verbundenen Jenseitshoffnungen. Daher ist der Greif nicht nur als Wächter der Sicherheit des Toten anzusehen, sondern auch als Garant des Vollzuges solcher Vorstellungen. Und da sich in den Sarkophagen die erinnernde Sehweise im Porträt des Toten mit der vorausschauenden auf ein künftiges Glück im Jenseits verbindet,¹⁷ muß sich der Schutz des Greifen auf die gesamten Darstellungen eines Sarkophages beziehen.

Die erinnernde zusammen mit der rückschauenden Darstellung wird besonders auf einem
18 Sarkophag in Langeais deutlich.¹⁸ Dort erscheint der Greif sowohl auf den Nebenseiten sitzend als auch auf der Vorderseite, wo er unter dem von zwei Eroten in die Höhe getragenen Bildnis der Toten zu beiden Seiten zweier umgestürzter Körbe liegt, deren herausrollende Früchte er zu fressen scheint. In diesen Körben die Heftigkeit dionysischer Entrückung sehen zu wollen,¹⁹ ist aufgrund anderer fehlender Bezüge unmöglich. Vielmehr ist wohl analog zu den umgestürzten Fackeln, wie sie immer wieder mit schlafenden Eroten vorkommen, in den Körben eine Anspielung auf das Lebensende zu sehen,²⁰ dem der Tote jedoch in eine höhere Wirklichkeit enthoben wird. Die Früchte kollern nämlich nicht ins Leere, sondern werden von den Greifen bewacht. Umgestürzt weisen die Körbe auf das Ende hin; ihr Inhalt ist aber wohl als Hinweis auf eine nie versiegende Lebenskraft anzusehen, als deren Wächter die Greifen hier anzusehen sind.

-
- 15 Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 125891, FO: Via Latina: geflügelte Viktorien halten Kranz, Tānie, Inschrift, Füllhörner, schlafende Eroten auf Fackeln gestützt. Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 514, FO: Via Aquari nahe der Via Flaminia: Geflügelte Eroten halten Inschrift, Katzenmutter und Junges, Schlange und Wiesel, Deckel, Bukranion und Kranz. Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 115248: geflügelte Eroten tragen Inschrift, Vase mit Früchten. Sarkophag, Rom, Konservatorenpal. Gall., Inv. 2005: Eroten mit Schild und Inschrift, gekreuzte Füllhörner, Eroten mit Waffen, Deckel: Bukranion und Guirlande. Sarkophag, Villa Borghese, FO: Via Labicana – alle Lit. bei Rhodenwaldt, BJB 147, 1942, 220 ff Abb. 15.2: Eroten tragen Inschrift, gekreuzte Füllhörner, schlafende Eroten mit Fackeln. Einfache Inschrift nicht getragen: Sarkophag, Arles, Mus. – Espérandieu I Nr. 4915: Inschrift, Eroten halten Guirlanden, Medusa, Viktoria. Sarkophag, Rom, Villa Torlonia – Goodenough, Jewish Symbols II 42 Abb. 828: Striligis und Inschrift. Sarkophag, London, Brit. Mus., Inv. 2376 – Walters, Cat. Nr. 2110: Inschrift, Lorbeerguirlande, Fruchtkorb, Eroten, Raben. Sarkophag, London, Brit. Mus., Inv. 2361 – Smith, Cat. III Nr. 2361. Grabaltar, Rom, Kunsthandel – Altmann, Grabaltäre 36: Inschrift, darunter Kyma und Abakus, Sima, Giebel, Greifen auf VS mit abgewandten Köpfen. Grabaltar, Rom, Vatikan, Cort. Ottogone – Amelung I 639 ff Nr. 497a Taf. 68; Altmann op. cit. 146 Nr. 163.
- 16 Sarkophag, Rom, Vatikan, Cort. Ottogone, Inv. 926 – Amelung 11 Nr. 17 Taf. 14: Eroten halten Schild, Medusa, Vase mit Früchten, Köcher und Bogen, Schilde, von Eroten getragen. Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 175: Eroten halten Schild mit Medusa, darunter knieende Eroten, weitere Waffen. Sarkophag, Rom, Vatikan, Belvedere, Inv. 1043: Eroten halten Schild mit Medusa, Eroten, die Satyrn stützen, weitere Eroten bringen Waffen.
- 17 Nock, Sarkophagi und Symbolism, Rezo. Cumont, Recherches, AJA 50, 1946, 157.
- 18 Sarkophag, Langeais, Schloßhof – Foto Marburg LA 613/10 und LA 613/16.
- 19 Macchiolo, Simbolismo 94.
- 20 so auch Cumont, Recherches 400 Anm. 2.

Trotz der von Brandenburg versuchten Erklärung,²¹ daß in den Darstellungen des von Eroten und Viktorien getragenen imago clipeata kein tieferer religiöser Sinn ausgedrückt ist, sondern eine Ehrung des Verstorbenen stattfindet,²² scheint die geläufige Ansicht,²³ daß es sich bei der Büste um eine Darstellung der Seele²⁴ und in ihren Trägern um diejenigen handelt, die sie ins Jenseits begleiten, eher zutreffend. Bei diesen mit der Apotheose des Toten verbundenen Vorstellungen²⁵ spielt der Greif nur eine passive Rolle und tritt nicht selbst als Träger der Apotheose auf. Seine nie erlahmende Wächtertätigkeit bezieht sich aber auf den durch seine Büste oder eine Inschrift vertretenen Toten ebenso wie auf die übrigen Gestalten oder Objekte der Darstellung, in denen sich für den Toten bestimmte Hoffnungen auf ein Jenseits verkörpern. Denn die Macht des Tieres reicht durch seine hybride Gestalt über die sichtbaren Dinge hinaus und erstreckt sich auch auf noch unsichtbare Gefahren.

V. 2. Der Greif im Meerthiasos

Eine ähnlich passive Rolle wie auf den gerade besprochenen Sarkophagen spielt der Greif auch auf den sogenannten Meereswesensarkophagen, wo er als ein Begleiter unter vielen anderen das von Nereiden und Tritonen getragene Bildnis des Toten über das Wasser begleitet.

Bei der Verbindung des Greifen zum Meer und seiner teilweise fischartigen Bildung handelt es sich um eine römische Erfindung, für die sich in anderen Kulturen keine Analogien oder Vorformen finden lassen. Das einzige Beispiel, bei dem eine auf einem Greifen sitzende weibliche Gestalt als über das Wasser hinschwimmend betrachtet worden ist,²⁶ „dont les vagues courtes sont représentées par les demi-cercles parallèles“,²⁷ ist höchst zweifelhafter Natur und

21 Brandenburg, Meereswesensarkophage und Clipeusmotiv, J dl 82, 1967, 227.

22 Zur Herkunft des Motives aus dem griechischen Brauch der Verleihung von Ehrenschilden gesammelt bei Brandenburg op. cit. 229–232.

23 Bolton op. cit. 25 ff; Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit 275 Anm. 1; Richmond Univ. of Durham Riddel Mem. Lect. 20, 1950, 38 ff; Cumont, Recherches 487 ff; L'Orange, Studies on the Iconography of Divine Kingship 1953, 90 ff; Becatti, Clipeate Imagini, EAA 2, 720.

24 Bei dem Verschwinden theriomorpher Bindungen, die die Seele in die Gestalt eines Tieres kleiden, treten anthropomorphe an ihre Stelle, und der Typ des Seelenvogels bekommt zuerst einen menschlichen Kopf und wird dann zu einem Menschen mit Flügeln. – Körte, Mel. Nicole 1905, 291. Eine besondere Art von Eidolonvorstellung ist die Nachbildung des Toten in realer Gestalt, jedoch verhüllt, wodurch er ein gespensterhaftes Aussehen bekommt. – Vergl. Waser, Über die äußere Erscheinung der Seele in den Vorstellungen der Völker zumal der alten Griechen, ARW 16, 1913, 337 ff.

25 Entsprechende Inschrift auf einem Schild, Lateran – Benndorf-Schöne, Kat. 303–305 Nr. 439; Cumont, Recherches 170–171; vergl. Kaibel, Epigramme 723 „die Musen haben es in die Höhe getragen gemäß der Satzung, die sie ausgesprochen hatten“. Der Einwand Rumpfs, Meerwesen 131, daß die abgekürzte Darstellung des Toten in einer Büste nicht als Apotheose des ganzen Menschen angesehen werden könne, ist unbewiesen.

26 Gemme, Athen, NM – Sakellariou op. cit. 1189 Nr. 167.

27 Picard, Déesse cavalière préhellénique chevauchant le griffon sur la mer, RA 49, 1957, 81–82.

stellt unter Umständen keinen Greifen dar.²⁸ Für die Wellenangabe selbst lassen sich im kreisch-mykenischen Raum keine Parallelen finden.

19–20 In der Darstellung des römischen Meerthiasos mischen sich viele Elemente, ohne daß ihr sinnbildlicher Zusammenhang dadurch verlorenggeht. Am Grabmal von Saint Remy erscheint an der zentralen Stelle des Frieses nur ein von Tritonen getragener leerer Schild.²⁹ An einem Grabaltar in London sind die Elemente der Meeresüberfahrt voneinander getrennt und stark gekürzt.³⁰ Die Mitte der von zwei Säulen flankierten Vorderseite wird von einer Inschrifttafel eingenommen, und darunter wird der Meerthiasos lediglich in der Gestalt eines jugendlichen Tritons mit einer Nereide und einem Erosen angedeutet.

21 Eine Umformung und eine Anpassung an das feuchte Element stellt das Auftauchen des gewöhnlich in seinem Porträt von Nereiden und Tritonen über das Wasser getragene Bildnis des Toten³¹ dar, wenn es in einer Muschel auftaucht.³² Auf einem Grabaltar im Konservatorenpalast³³ erscheint unter der Inschrifttafel Venus selbst in der Muschel sitzend, umgeben von Tritonen und Nereiden.³⁴ Ob man in den Darstellungen der Büste der Toten in einer Muschel nur eine Gleichsetzung der Schönheit der Göttin mit der Verstorbenen erblicken darf,³⁵ oder ob man es bei dem gesamten Themenkreis der Fahrt zu der Insel der Seligen³⁶ mit einem wirklich faßbaren Jenseitsglauben oder mit einem nach einer alten Vorstellung geprägten poetischen Bild zu tun hat,³⁷ spielt im Zusammenhang mit dem Greifen und seiner Bedeutung keine

28 Delplace op. cit. 49 ff Taf. 6 Abb. 13; Matz op. cit. 416.

29 Roland, Le mausolée de Glanum, Erg. H. Gallia 21, 1969, Taf. 12–15.

30 Grabaltar, London, Brit. Mus. – Smith III Nr. 2350 Abb. 52.

31 Sarkophag, Rom, Thermenmus., Inv. 104479 – Rumpf, Meerwesen 20 ff Nr. 56; Ichthyokentauren, Nereiden, Erosen mit Musikinstrumenten, Hippokampen, Deckel: Eckmasken, leere Schrifttafel. Sarkophag, Neapel, Mus. Naz., Inv. 111800 – Rumpf, Meerwesen 22–23 Nr. 65 Taf. 38; Ichthyokentauren, reitende Erosen, Knaben mit Trompeten, Inschrift. Inschrift anstelle des Porträts: Sarkophag, Rom, Mus. Torlonia – Rumpf, Meerwesen 7 Nr. 18: Inschrift flankiert von Ichthyokentauren mit Anker. Sarkophagdecke, Rom, Lateran – Rumpf, Meerwesen 76 Nr. 210 Taf. 59: Inschrift flankiert von Meerwesen, Eckmasken.

32 Sarkophag, Pisa, Campo Santo – Rumpf, Meerwesen 35 Nr. 86 Taf. 23 und Abb. 53 : Delphine, Ichthyokentauren, darauf Nereiden und Erosen mit Ruder. Sarkophag, Cagliari, Mus. Arch. Naz., Inv. 6138 – Rumpf, Meerwesen 30 Nr. 70 Taf. 19; Pesce op. cit. 22–23 Taf. 6.. 6: Tritone, sym. dazu Nereiden und Erosen mit einer Barke.

33 Grabaltar, Rom, Konservatorenpal., Inv. 2101 – Richter, Ancient Italy 101 Abb. 289; Helbig II Nr. 1683: auf Nebenseiten sitzen Greifen auf Sockeln vor Fackeln. Hase am Weinkorb.

34 Entgegen der bei Hesiod Theog. 188–206 berichteten Auffassung der schaumgeborenen Aphrodite ist die Muschelgeburt erst bei römischen Autoren literarisch belegt. Tibull III, 3, 34; Lukian Dial. Mar. 15, 3; vergl. Brandenburg op. cit. 213–223.

35 Peek, GG 392; ders., IG XIV Nr. 1839; Kaibel, Epigr. Gr. 727.

36 Für diese Deutung in neuerer Zeit, Kapossy, Gymnasium 74, 1966, 34 ff; dagegen Rumpf, Meerwesen 131.

37 Brandenburg op. cit. 206.

besondere Rolle. Vielleicht ist es jedoch wesentlich, darauf hinzuweisen, daß eine der Formen, die die Seele annehmen kann, die eines Fisches ist, und daß somit eine enge Beziehung der Reise ins Jenseits als einer Reise der Seele zu dem feuchten Element besteht.³⁸

Jedenfalls läßt sich der Gedanke an eine Apotheose des Toten bei Darstellungen der Meeresüberfahrt nicht ausschließen.³⁹ Er wird sogar durch weitere hinzugefügte Elemente wie die einen Schild tragenden Kentauren⁴⁰ oder die Tritone, die ihre Backen aufblasen,⁴¹ verstärkt. Auch die Darstellung des Frieses des Julierdenkmals von Saint Remy⁴², wo zwei alte Tritone einen leeren Schild tragen, während hinter ihnen von den Seiten heran Meergreifen schwimmen, muß mit der Apotheose in Zusammenhang gebracht werden. Denn über dem Gebälk erhebt sich ein Rundtempel, unter dessen Schuppendach, das wohl dem Vorbild eines Pinienzapfens folgt, die Statuen der beiden Verstorbenen stehen. Der Pinienzapfen aber gilt als Symbol der Unsterblichkeit.⁴³

Bei allen Sarkophagen, auf denen Nereiden oder Tritone das Bild oder die Inschrift des Toten tragen, sowie auch auf den meisten anderen Meereswesensarkophagen, auf denen ein Greif auftaucht,⁴⁴ gleicht er sich durch die schlangenartige Bildung seines Leibes, einen Fischschwanz und durch Flossen dem feuchten Element an.⁴⁵

38 Spiegelberg, Der Fisch als Symbol der Seele, ARW 12, 1909, 574 ff; Schefftelewitz, Fischsymbol im Judentum und Christentum, ARW 14, 1911, 1–53, 321–392, bes. 367 ff.

39 Matz, Ein römisches Meisterwerk, Jdl, Erg. H. 19, 1958, 136, 137 Anm. 93; Picard, RA 13, 1939, 137; Déonna, Aphrodite et la Coquille, RA 5–6, 1917, 398.

40 Darin ist wohl eine Anspielung auf den Sieg des Herakles über die Kentauren zu sehen. Das Thema bildet ein beliebtes Herrschersymbol auf Münzen des Mark Aurel bis Maximianus Herculus – Bernhart, Handbuch der Münzkunde der römischen Kaiserzeit 1926, 62.

41 In diesen sind nach Cumont, Recherches 162–164 Winde zu erblicken, die nicht nur das poetische Bild einer solchen vom Wind bewegten Meeresüberfahrt ergänzen, sondern durch ihr Blasen helfen, die Seele ins Jenseits zu tragen. – Rohde, Psyche 1472; Steinmetz, Windgötter, Jdl 25, 1910, 47–48; Cumont op. cit. 173–174; Hamdorf, Kultpersonifikationen der vorhellenischen Zeit, 1965, 23 ff.

42 Roland op. cit. Taf. 12–15.

43 Roland op. cit. 74.

44 Sarkophag, Rom, Lateran Nr. 968 – Rumpf, Meerwesen 50–51 Nr. 122: in der Mitte erscheint in den Wangen ein Baum, an dessen Wurzel ein Erot, Tritone mit Nereiden und Waffen, Anker, Ruder, Delphine. Sarkophag, Rom, Lateran – Rumpf, Meerwesen 76 Nr. 210 Taf. 59: Deckel: Strigilis, Eroten mit Fackeln, Eckmasken. Sarkophag, Rom, Thermenmus. – Rumpf, Meerwesen 64–65 Nr. 147 Taf. 49 und 50: Nereiden auf Meertieren, paarweise Nereiden und Tritone, Eroten. Am Deckel Eckmasken. Sarkophag, Leipzig, Ant. Mus. d. Univ., Inv. S 525 – Rumpf, Meerwesen 71 Nr. 185 Taf. 51; Frgm. Ichthyokentaur im Kampf gegen Meerpanther. Sarkophag, Bagnorea, eingemauert im Turm – Rumpf, Meerwesen 70 Nr. 181 Taf. 5 und 48: Okeanosmaske, Tritone und Nereiden.

45 Ausnahmen: Sarkophag, Ostia, Fondo Aldobrandine – Rumpf, Meerwesen 11 Nr. 32. Sarkophag, Rom, Vatikan, Gall. Lap. – Rumpf, Meerwesen 53 Nr. 127 Taf. 44. Sarkophag, Venedig, Pal. Giustiniani dei Vescovi – Rumpf, Meerwesen 61–62 Nr. 140. Sarkophag, Berlin, Garten Schloß Bellevue – Rumpf, Meerwesen 17 Nr. 45; Oehler, AA 1958, Sp. 63 Abb. 5.

Dabei ist dann auch die kauernde Haltung des Raubtieres aufgegeben. In Angleichung an den Fisch erscheint der Greif parallel zu dem in langen geschweiften Wellenlinien angedeutetem Wasser. Deutlicher wird die Fischnatur des Greifen noch dort, wo er als Reittier von Nereiden⁴⁶ und Eroten⁴⁷ als tatsächlich schwimmend in dem Meeresthiasos der Vorderseite dargestellt sind.⁴⁸

Durch die Anpassung der Löwen-Vogelnatur des Greifen an das feuchte Element gelangt er zu einem universalen Ausdruck seiner Macht. Seine Löwen-Vogelgestalt macht ihn zum Beherrscher des Himmels und der Erde, durch seine Fischnatur macht er sich ein weiteres Element untertan. Im Rahmen der unbeschwerten Darstellungen des Meeresumzuges verliert der Greif jedoch den Charakter jeglicher Schrecklichkeit⁴⁹ und erweist sich als besonders geeignet, die mythische und nicht lokalisierbare Insel der Seligen zu erreichen.⁵⁰ Der Tote darf also darauf vertrauen, in ihm einen sicheren Geleiter zu finden.

V. 3. Der Greif als Wächter des Kranzes

An solche Darstellungen, in denen Greifen oder andere Wesen Schilde oder Muschelporträts flankieren, knüpfen sowohl formal als auch inhaltlich andere Darstellungen an, die Greifen zu beiden Seiten eines Kranzes stehend oder liegend zeigen. Dieses wird an einem Beispiel in Ussana⁵¹ deutlich, wo zwei geflügelte Eroten einen Kranz halten, in dem die Büste der Verstorbenen sichtbar wird, während die Greifen auf den Nebenseiten hocken.

46 Sarkophag, Rom, Pal. Mass. alle Colonne – Rumpf, Meerwesen 73–74 Nr. 200 Taf. 43 Abb. II. Sark.-Deckel, Paris, Louvre – Rumpf, Meerwesen 52 Nr. 124 Taf. 54. Sarkophag, Ostia, Mus. – Rumpf, Meerwesen 13 Nr. 36. Sark.-Deckel, Rom, Pal. Mass. alle Colonne – Rumpf, Meerwesen 74 Nr. 203 Taf. 55.

47 Sarkophag, Aix, Mus. – Rumpf, Meerwesen 6 Nr. 14 Abb. 12. Sark.-Deckel, Paris, Louvre – Rumpf, Meerwesen 82 Nr. 245 Taf. 12. Sarkophag, Rom, Vatikan, Belvedere – Rumpf, Meerwesen 63–64 Nr. 146 Taf. 47. Sarkophag, verschollen, erhalten in Zeichnung von Eichler – Rumpf, Meerwesen 83 Nr. 252 Abb. 129. Sarkophag, verschollen, früher Rom, Villa Lesi – Rumpf, Meerwesen 60–61 Nr. 138 Abb. 94. Sark.-Deckel, Stockholm, Nat. Mus. – Rumpf, Meerwesen 73 Nr. 198 Taf. 54. Sarkophag, Paris, Louvre – Rumpf, Meerwesen 5 Nr. 12. Sarkophag, Rom, Pal. Braschi – Rumpf, Meerwesen 83 Nr. 248 Taf. 55. Sark.-Deckel, Rom, Thermenmus., Inv. Nr. 72251 – Rumpf, Meerwesen 6 Nr. 16. Sarkophag, verschollen, erhalten in Zeichnung von Eichler – Rumpf, Meerwesen 83 Nr. 251 Abb. 128. Sarkophag, früher Moskau, Sig. Monferrand – Rumpf, Meerwesen 17 Nr. 44 Abb. 25. Zum Thema Eroten mit Guirlanden als Ausdruck einer den Tod überdauernden Liebe – Himmelmann – Wildschütz, *MarbWinkProg* 1959, 25 ff.

48 Nach Petersen, *RM* 3, 1888, 305 ist dieser Meerthiasos eine Analogerscheinung zum Bacchischen. Er drückt auf Grund der immer auf eine Mitte konzipierten Komposition keine Reise, sondern ein Dahinschweifen als Ausdruck der Seligkeit aus, die der Mensch inmitten solcher Wesen nach seinem Tode genießt. Vergl. Brandenburg op. cit. 209.

49 Brandenburg op. cit. 242.

50 Angaben römischer Geographen gesammelt bei Brandenburg op. cit. 203 Anm. 28. 51

51 Sarkophag, Ussana, Chiesa parrocchiale – Pesce, *Sarcophagi romane di Sardegna*, 1957, 90–92 Nr. 51 Taf. 69–72.

Wenn die geflügelten Eroten oder Viktorien eine maßgebliche Rolle bei der Apotheose des in seiner Büste dargestellten, davongetragenen oder über das Wasser begleiteten Toten haben, so kann diese Rolle auch von den Greifen übernommen werden, die dadurch aus der anonymen Rolle eines Wächters in eine persönlichere und nähere Beziehung zu dem Toten treten, da sie direkt an dem Geschehen seiner Apotheose teilnehmen.

Auf zwei Sarkophagen in Badia di Cava⁵² flankieren zwei Vogelgreifen einen Lorbeerkranz, dessen lange Tānie sich zwischen den Beinen der Tiere entlangwindet. Der leere Kranz ersetzt hier wohl das Bild des Toten.⁵³ An seine Stelle kann auch eine leere Kline oder ein verhüllendes Tuch (Parapatesma) treten.

28–29

30

Wenn nach der Deutung Cumonts die Darstellung eines Adlers mit der Büste eines Verstorbenen in einem Kranze die Apotheose des Toten darstellt,⁵⁴ so darf in den Darstellungen von Greifen, die Kränze flankieren, durchaus eine ähnliche Bedeutung gesehen werden.⁵⁵ Unter seinen vielfältigen Bedeutungen ist der Kranz⁵⁶ u.a. auch Zeichen des Triumphes über die Kräfte des Bösen, welche die Urheber des Todes sind.⁵⁷ Er ist damit ein Ausdruck der Unsterblichkeit, in die der Tote eingeht.

Zudem ist in dem Lorbeerkranz ein Hinweis auf Apollo zu sehen, ähnlich wie auch auf einem von den apollinischen Symbolen Dreifuß und Köcher überladenen Sarkophag eines Landgutes bei Nola,⁵⁸ dessen Rückseite eine Kopie der Darstellung in Badia di Cava bildet. Rhodenwaldt⁵⁹ vermutete in der Dekoration eine örtliche Beziehung des Bestatteten zu Apollo, obwohl eine persönliche geistige Bindung an die apollonische Sphäre wahrscheinlicher ist, innerhalb derer der Tote auf Wiedergeburt hofft. Die Greifen, die seit der klassischen Kunst das Reittier des Apollo sind,⁶⁰ bewachen hier den dem Toten gebürtigen Kranz des ewigen Lebens und heben ihn indirekt in die apollinische Welt hinauf.

31–32

Wenn der von Greifen flankierte Kranz im Giebel einer Urne des Britischen Museums auftaucht,⁶¹ wo normalerweise der in den Himmel aufliegende Adler dargestellt wird,⁶² so wird damit wohl auf die Reise und das Entschweben des Toten in höhere Regionen Bezug genommen, wo er unter die Götter versetzt wird.

33

52 Sarkophag, Badia di Cava – Aufnahme DAI, Neg. Nr. 65.1347. Der obere Teil der Vorderseite fehlt mit den oberen Teilen der Köpfe der Greifen und dem oberen Rand des Kranzes. Sarkophag, Badia di Cava – Rhodenwaldt, AA 53, 1938, 409 ff.

53 von Schoenbeck, Altchristliche Grabdenkmäler und antike Grabgebräuche in Rom, ARW 34, 1937, 73.

54 Cumont, L'Aigle funéraire 55 Abb. 26.

55 Zur engen Verbindung des Kranzes mit Helios vergl. Schauenburg, Helios 1955, 23.

56 Deubner, Die Bedeutung des Kranzes im klassischen Altertum, ARW 30, 1933, 70 ff; Baus, Der Kranz der Antike und das Christentum 1940, Theophaneia 11.

57 Cumont, L'Aigle 65.

58 Sarkophag, Landgut bei Nola – Rhodenwaldt op. cit. Abb. 11–12, 412–414.

59 ebenda 414.

60 Metzger, Représentations 169 Nr. 21–25 Taf. 24, 1–4.

61 Urne, London, Britisches Museum – Smith, Cat. III Nr. 2361.

62 Cumont op. cit. 51 Anm. 1 gesammelt.

V. 4. Der Greif als Wächter von Darstellungen des schlafenden Toten

Eine besondere Form der von Greifen bewachten Ruhe des Toten ist der Schlaf. Schlafend erscheint der Tote ausgestreckt auf dem Deckel seines Sarkophages oder auf der Vorderseite seiner Grabstelle; manchmal liegt ein Ehepaar Seite an Seite ruhig ausgestreckt auf einer Kline.⁶³ Die Greifen hocken gewöhnlich unbeweglich auf den Nebenseiten.

Die Idee des Todes als Schlaf⁶⁴ ist bereits bei Homer vorhanden.⁶⁵ Während bei Plato das Glück, das durch den Todesschlaf kommt, noch ein Vergessen ist,⁶⁶ ist seit hellenistischer Zeit der Gedanke an eine Auferstehung eng damit verbunden.⁶⁷ Durch die Angleichung von *Ύπνατος* an *ύπνος* wird Hypnos zum Psychopompos wie Hermes⁶⁸ und so zum Retter der Seele des Toten.⁶⁹ „Du schläfst, als seiest du noch am Leben unter den Bäumen in deinem Grabe“, heißt es in einem Epigramm des 2. Jahrh. v. C.,⁷⁰ und so wird man in dem auf seinem Lager ruhenden Toten nicht nur die Darstellung des Todes erblicken dürfen, sondern der Unsterblichkeit des Lebens.⁷¹ Auf diese Unsterblichkeit spielt auch ein Sarkophag in der Villa Borghe-
se⁷² an, wo der Tote nach etruskischem Vorbild⁷³ ausgestreckt auf seinem Sarkophag ruht. Zu Füßen des Toten und zu beiden Seiten seines Hauptes steht jeweils der bekannte Typus eines auf eine umgestürzte Fackel gestützten Eroten, der, den Kopf auf die Schulter gelegt, ebenfalls schlummert.⁷⁴ Der in den umgestürzten Fackeln symbolisierte Verlust des Lebens,⁷⁵ den die Eroten mit dem Toten zu betrauern scheinen, verbindet sich aber mit Jenseitsvorstellungen und Jenseitserwartungen. Unter der von zwei geflügelten Gestalten getragenen Inschrift sind zwei von Früchten überquellende, gekreuzte Füllhörner dargestellt, die neben der Lebensfülle auch die nie versiegende Lebenskraft symbolisieren und der Hoffnung auf ewige Erneuerung Ausdruck geben.⁷⁶ Eventuell weisen die Trauben des Füllhorns auch auf den

63 Grabstein, Rom, Kapitolin. Mus., Stanza dell. Gallo mor., Inv. 1967 – Stuart-Jones, Cat. 1912, 353 Nr. 14a Taf. 89. Grabaltar, Rom, Vatikan, Gall. d. Stat. – Altmann, Grabaltäre 192, Nr. 259 Abb. 154; Helbig I⁴ Nr. 146. Grabstele, Turin, Mus. – Dütschke, Ant. Bildwerke IV, 27 Nr. 37; Espérandieu, Recueil I, Nr. 5.

64 Ogle, The Sleep of Death, MemAmAcRom 11, 1933, 81 ff.

65 Homer 11, XI, 241.

66 Plato Apol. 40 C-D.

67 Cumont, Recherches 362.

68 Helmes trägt auch den Beinamen, „Υποδοτης“ – Krüger, J Phil 33, 1963, 293 ff; Roscher, Myth. Lex. Sp. 2378 s. v. „Hermes“.

69 Boyancé, Le sommeil et l'immortalité, MelAHist 45, 1928, 99 ff.

70 Peek, Griechische Grabgedichte 1960, Nr. 339.

71 Strong, Apotheosis 138–39.

72 Sarkophag, Rom, Villa Borghese – Aufnahme DA I, Inst. Neg. 66–1100,

73 Cumont, Recherches 340.

74 Furtwängler, Roschers Myth. Lex. Sp. 1369 s. v. „Eros“ sieht in ihnen das Equivalent zu dem kauern- den Sklaven auf griechischen Grabstelen. Vergl. Collignon, Les statues funéraires 342–345.

75 Cumont, Recherches 409.

76 Schauenburg, Pluton und Dionysos, Jdl 68, 1953, 51 ff.

dionysischen Bereich hin.⁷⁷ Neben den beiden unbedeckten Gestalten lehnen an die Seitenpfiler des Sarkophages zwei Fackeln. Umgestürzt wie auf dem Deckel implizieren sie den Gedanken an den Tod, angelehnt jedoch schlagen ihre Flammen nach oben und erlöschen nicht. In den bildlichen Darstellungen des Sarkophages sind der Gedanke an den Tod und eine vorausschauende, auf die Ewigkeit gerichtete Sehweise miteinander verbunden. Daher dürfen die Greifen der Nebenseiten sowohl als Wächter des Schlafes der Verstorbenen angesehen werden als auch als Garanten der Hoffnung auf ein zukünftiges Leben.

Diese Vorstellung liegt auch einer Anzahl von Endymionsarkophagen des 2. Jahrh. n.C. zugrunde, auf deren Nebenseiten der Greif erscheint.⁷⁸ Daß auch dort der Schlaf nicht das Dunkel des Todes, sondern ein liches Jenseits meint, scheint durch den Balauster ausgedrückt, den zwei Greifen des Sarkophages im Kapitäl auf den Nebenseiten flankieren.

Endymion, der auf eigene Bitten von Zeus in ewigen Schlaf versenkt wurde, ruht meist ausgestreckt und ist von Selene⁷⁹ und von Erosen⁸⁰ umgeben. In seinem Schlaf wird nicht so sehr die Strafe für seine Liebe zu Hera zu erblicken sein, sondern die Vorstellung vom frühen Tode jugendlicher Schönheit durch göttliche Entrückung.⁸¹

Der Charakter der Endymionsarkophage läßt auch die Bestattung eines Mädchens in einem solchen Sarkophag zu.⁸² Der Grund ist der, daß in diesen Sarkophagen noch keine Abkehr vom Mythos durch den Wunsch des Toten nach Privatapotheose stattfindet und der Heros noch nicht die individuellen Züge des Verstorbenen trägt.⁸³

⁷⁷ ebenda.

⁷⁸ Sarkophag, Rom, Kapit. Mus., Inv. 325 – Robert, Sarkophage III, 1, 61 ff Nr. 40 Taf. 12; Helbig II⁴ Nr. 1260. Sarkophag, Corneto, Pal. Bruschi – Robert, Sarkophage III, 1, 69–70 Nr. 51 Taf. 14. Sarkophag, Cannes, Villa Faustina – Robert, Sarkophage III, 1, 60 ff Nr. 46 Taf. 13 zusammengehörig mit Frgmt. Neapel, Mus. Naz. – Robert, Sarkophage III, 1, 65 ff Nr. 46 Taf. 13,

⁷⁹ Beispiele gesammelt bei Sybel, Roschers Myth. Lex. Sp. 1247 s. v. „Endymion“.

⁸⁰ Sichtermann, Späte Endymionsarkophage, Deutsch. Beitr. z. Alt. Wiss. 19, 1966, 86 behauptet, daß sie ursprünglich nicht zu dem Mythos gehören.

⁸¹ Radermacher, Das Jenseits im Mythos der Griechen 1903, 113 ff.

⁸² Sichtermann op. cit. 87.

⁸³ Die Inschrift des Deckels nimmt nicht die normale Mitte ein, was dafür spricht, daß sie später verfertigt und für eine zweite Bestattung benutzt wurde.

VI.

Der Greif als kämpferisches Prinzip

VI. 1. Der Greif im Kampf mit Tieren

Tierkampfgruppen sind schon eines der Hauptthemen der sumerisch-akkadischen Kunst,¹ wobei der Kampf sich meistens zwischen einem Löwen, einem Stier oder aber einem Zerviden abspielt.² Er weist deutlich immer religiöse Bezüge auf. Marie-Luise und Hans Erlenmeyer³ sehen in diesen Tierkampfgruppen die Bilder eines frühen Kampfes, in dem der „Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer und Winter, von Tod und Leben erfahren wird.“⁴ Diese Auffassung ist durch die letzten Untersuchungen von du Mesnil du Buisson⁵ unterstützt worden. Die kosmische Deutung ist auch die Erklärung für die streng symmetrische Bildform dieser frühen Kämpfe, in der sich die Vorstellung von zwei sich gegenüberstehenden Welten ausdrückt.⁶ Für eine ähnliche Deutung wie die der orientalischen Gruppen scheinen sich auch auf griechischen Denkmälern Ansatzpunkte zu finden,⁷ sodaß die Vermutung Dussauds,⁸ daß sich das Motiv bei seinen Wanderungen auf eine rein apotropäische Bedeutung reduziert haben könne, wohl nicht zutrifft.

Im Bereich des Totenkultes ist das Thema der Tierkampfgruppen in Griechenland seit dem 8. Jahrh. v. C. bekannt⁹ und breitet sich danach schnell aus.¹⁰ Seit dem 6. Jahrhundert tritt das

1 Dussaud, *L'art phénicien* du 2. Mill. 1949, 96–97.

2 Contenau, *Manuel d'archéologie orientale* 1, 381, 382, Abb. 287–88, 419 Abb. 318, 439 Abb. 336.

3 M.L. und H. Erlenmeyer, *Über griechische und altorientalische Tierkampfgruppen*, AntK 1, 1958, 53 ff.

4 Erlenmeyer op. cit. 55; Strong, *Apotheosis* 193; Barnett, *Ancient Oriental Influences on Archaic Greece*, Studies presented to Hetty Goldman 1956, 222; ders., *The Nimrud Invoies* 70–73; vergl. auch Alföldi, *Theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen*, AA 46, 1931, 394 ff, der die Tierkampfgruppen als Wappenbilder vermeintlicher Tierahnen sieht.

5 du Mesnil du Buisson, *Le drame des deux étoiles du matin et du soir dans l'ancien orient*, Persica 3, 1967 –68, 10 ff; ders., *Le mythe oriental des deux géants du jour et de la nuit*, Iranica Antiqua 8, 1968, 1 ff.

6 Erlenmeyer op. cit. 56–57; vergl. Hatt, *Le cycle du cerf et le carnaval gaulois*, *Rei cretariae Fantorum* 7, 1965, 35 ff.

7 Erlenmeyer op. cit. 59–62.

8 Dussaud op. cit. 97.

9 Ohly, *Griechische Goldbleche des 8. Jahrh. v. C.* 1953, 68–72.

10 Kunze, *Kretische Bronzebleche* 169; Ohly op. cit. 73. Für die geistige Situation der Zeit Langlotz, *Dionysos, Die Antike* 8, 1932, 174–76.

Tierkampfmotiv in der Form des Löwen-Stierkampfes auch in Kleinasien auf.¹¹ In der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts ist es nur vereinzelt anzutreffen.¹²

Erst in der klassischen Grabkunst des 4. Jahrhunderts erscheint es wieder,¹³ „ohne daß die Darstellungen die Ahnung von dämonischen Mächten verloren hätten.“¹⁴

Der kosmischen Deutung der Tierkampfgruppen steht eine andere Auffassung nicht entgegen, die in ihnen Bilder des Lebens erblickt. Danach haben diese Tierkampfgruppen einen gleichnishaften Charakter. In der Darstellung des Löwen oder Panthers über schwächeren Tieren ist ein beobachtbarer Tod-Leben-Vorgang¹⁵ und eine Vernichtung des Schwachen durch den Starken zu erblicken. Trotz aller dabei implizierten Schrecklichkeiten spiegeln die Darstellungen aber ein in der Natur reales Geschehen wider.¹⁶ In diesem Zusammenhang muß jedoch auf den ambivalenten Charakter der Tierkampfgruppen hingewiesen werden, der von Lullies deutlich gemacht wurde.¹⁷ Die reißenden Tiere verkörpern einerseits die den Menschen verhängnisvollen Mächte. Andererseits prädestiniert ihre Kraft und Stärke sie zu Sinnbildern des Lebens überhaupt. Sie verkörpern also auch die Überlegenheit einer positiven Macht, die die der nie versiegenden Lebenskraft ist, deren Ursprung dem Menschen unfäßbar und unerlebbar bleiben muß, wo er ihr nicht Gestalt verleiht. Denn das Gestaltlose ist das Schreckliche und das für den Menschen Unansprechbare. Deshalb ist das Bild der Tierkämpfe vergleichbar den Eigenschaften zu verstehen, die einen Gott am höchsten über den Menschen erheben, und doch garnicht anders als durch menschliche Analogien ausgedrückt werden können.¹⁸

Schon auf mesopotamischen Zylindern des 3. Jahrtausends v. C. taucht der Greif in der engen Umgebung des Löwen auf.¹⁹

11 Luschey, Zur Wiederkehr archaischer Bildzeichen in der attischen Kunst des 4. Jahrh. v. C., Festschrift Schweitzer 254.

12 Luschey op. cit. 243 macht dafür seinen zeichenhaften, symbolischen Charakter verantwortlich, der von der klassischen Kunst des 5. Jahrh. abgelehnt wurde.

13 Luschey op. cit. Taf. 54.4; Collignon, Les statues funéraires 228 Abb. 148.

14 Luschey op. cit. 250. Die Auffassung der Tierkampfgruppen jedoch hat sich in den zwei Jahrhunderten geändert. Der Kampf, der nach Heraklit C. n. 29 (fr. 53) der Vater und König von allem ist und nach Heidegger, Einführung in die Metaphysik 1953, 47–48 kein Krieg nach menschlicher Weise, sondern ein ursprünglicher in dem Sinne ist, daß er die Kämpfenden erst werden läßt und darin das Seiende in seiner Ständigkeit bewahrte, – Erlenmeyer op. cit. 65, wird nun nur noch in dem Hinsehen und Besehen als Gegenüber erlebt.

15 Kaufmann, Der Symbolismus in der kirchlichen Architektur 1933, 20.

16 Ohly op. cit. 81 erwägt die Frage, ob Mischwesen wie Typhon, Medusa und Kentauren als gleichwertige Zeichen neben die Löwenbilder traten, oder ob sie als Bestandteil eines Mythos eine neue inhaltliche Nuance in das Schema der Tierkampfgruppen hineinbrachten. Er beantwortet die Frage dahingehend, daß sie sowohl gleichnishaft als auch mythisch sinnfällig zu betrachten sind.

17 Lullies, Vergoldete Terrakottaappliken aus Tarent, RM Erg. Heft 7, 1962, 75.

18 Gerhardus von der Leeuw, Phänomenologie der Religion, 2. Aufl. 1956, 194; Otta, Osiris und Amun 1966, 7.

19 du Mesnil du Buisson, Dieu – Griffon 16 ff; ders., Les tessères et les monnaies de Palmyre 1962, 390 ff; ders., Etudes 16–18, 129–130.

Um die Mitte des 2. Jahrtausends v. C. übernimmt er dessen kämpferische Funktion, ohne daß sich eine Sinnverschiebung feststellen ließe.²⁰ Auch in Griechenland läßt sich kein wesentlicher Unterschied in beider Bedeutung feststellen.²¹ Der Löwe diente schon seit homerischer Zeit dazu, Größe, Gewalt und Furchtbarkeit des mit ihm kämpfenden Helden zu verdeutlichen. Die Schrecklichkeit des Tieres erhöht dabei die Eigenschaften dessen, der mit ihm kämpft.²² Durch die Einführung des Greifen an Stelle des Löwen wird nur das Moment des Übernatürlichen und der Unberechenbarkeit noch gesteigert.²³

Ähnlich der Ambivalenz der Tierkampfgruppen verbindet auch der Greif in seiner Gestalt einen positiven und einen negativen Aspekt, der nie so deutlich wie in der assyrischen Kunst zum Ausdruck gebracht wurde, die einen menschengestaltigen Greifendämon schuf,²⁴ der die positive Antithese zum Vogelgreifen als „Todesengel“²⁵ bildete.²⁶ Der menschengestaltige Greifendämon, der auch in Urartu auftaucht,²⁷ war schon bei den Hethitern bekannt, wo er die Sonnenscheibe stützte.²⁸ Er war dort aber wohl nicht als der Sonnengott selbst anzusehen, da er auf den Denkmälern immer in untergeordneter Stellung vorkommt.²⁹ Aber weder in Urartu noch bei den Hethitern wurde die Verbindung des Greifendämon zu dem Greifentier je so eng in einer Darstellung verbunden wie in Assyrien.

20 Jucker, Bildnis 171; vergl. auch Porada, *Corpus of Aneient Near Eastern Seals in North American Collections*, Bollington SeT. 14, 44.

21 Die Idee von Mischwesen breitet sich in den Anfängen einer Kultur ohne Differenziertheit ihrer Funktion aus. Diese Funktionen entwickeln sich erst allmählich. – Enc. of. Rel. Bel. 3, 1910, 509; Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* 1969, 128, 199 Anm. 942; Kraiker, *Die Malerei der Griechen* 24 sieht in dem ornamentalen Charakter der Tierdarstellungen des 7. Jahrh. mehr als eine Naturschilderung im Sinne der Naturwirklichkeit. Dadurch sieht er die Tiere vielmehr als Wesen einer anderen Sphäre gekennzeichnet. Und dieses ist seiner Meinung nach der Grund, warum die Fabeltiere ohne Unterschied unter die realen Tiere eingereiht werden.

22 Ohly op. cit. 76–77.

23 Es ist unklar, wie der Kampf des Löwen mit dem Greifen selbst auf einem Skarabäus aus Zypern zu verstehen ist. – Richter, *Engraved gems of the Greeks and Etruscans* 1968, Nr. 13; du Mesnil du Buisson, *Etudes* 14, 29 nennt ein frühes Beispiel eines solchen Kampfes, in dem er den Greifen als Verkörperung des Gottes Ashtat sieht, der im kosmischen Kampf mit dem Löwen, der Verkörperung des Morgensternes, diesen tötet.

24 Frankfort, *Cylinder Seals* Taf. 32 d; 32e; 33a; Abb. 58; Weidner, *Die Reliefs der assyrischen Könige*, ArchOrF 4, 1939, Neuauf. 1967; Madhloom, *The chronology of Neo-Assyrian Art* 1970, 105–109.

25 Porada op. cit. 70; Frankfort, *Notes* 120.

26 Greifendämon und Greifentier zusammen auf einem Zylinder – Porada op. cit. Nr. 608c; Frankfort op. cit. 120 Abb. 24.

27 Hancar, *Das urartäische Lebensbaummotiv*, Iranica Antiqua 6, 1966, 98–99.

28 Relief aus Karkemisch – Hogarth, *Carcemish* 1, 1914, Taf. B 12; Maxwell-Hyslopp, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, Iraq 18, 1956, 157 Taf. 32.2 Relief aus Karatepe – Bossert, *Karatepe Kazilari* 1950, Taf. 14; Barnett, *Oriental Influences on Archaic Greece*, Studies presented to Hetty Goldman 226 Taf. 19.2.

29 Statue aus Karkemisch – du Mesnil du Buisson, *Dieu-griffon* 23–25 Abb. 5.

Je nach der Art ihres religiösen Erlebens legt jede Kultur den Akzent in der Auffassung der Tierkampfgruppen verschieden. Auf etruskischen Sarkophagen des 4. Jahrh. v. C., wo die Greifen entweder zusammen mit Löwen³⁰ auftauchen oder aber zwei Greifen über einem Pferd dargestellt sind,³¹ verbindet sich ihre Darstellung wie auf dem Sarkophag Kopenhagen mit dem Gang der Toten in das Jenseits und mit einer Art von Totengericht, bei dem zwei Dämonen die Taten des Toten aufschreiben. Die besonders bei dem älteren Typ der etruskischen Sarkophage, dem Holzkastentyp, auftretenden Tierkampfgruppen tauchen oft zusammen mit Darstellungen von etruskischen Dämonen auf,³² deren Beziehung zu dem Toten die eines Begleiters ins Jenseits ist.³³ Ihr Auftreten bringt in die Darstellungen „stets einen Zug von Brutalität“ und von „roher Gewalt.“³⁴ Die faktische Verbindung der Unterweltdämonen mit dem Greifen läßt glauben, daß beide der gleichen düsteren Sphäre angehören. Zu diesem Kreis gehören noch andere aus der griechischen Kunst übernommene Tiere wie Löwen, Panther und Sphinx, die ebenfalls den Gedanken an Stärke und Schrecklichkeit hervorrufen.³⁵ Alle diese Tiere hintereinander aufgereiht erscheinen in den Wandmalereien der Tomba Francois.³⁶ Sie scheinen ohne Bezug zueinander dargestellt, bis plötzlich an einer Stelle die eintönige Reihe von einer Gruppe sich gegenseitig zerfleischender Tiere unterbrochen wird. Bei dem Sarkophag in Kopenhagen endet der Schwanz des kämpfenden Greifen in einem hochaufergerichteten Schlangenkopf. Ein solcher Schlangenkopf kommt an anderer Stelle auch am Kopf des Dämons Tuchulcha vor.³⁷ Ähnliche Schlangen umgeben auch das furchterregende Haupt der Medusa.³⁸

Bei der sich aus den etruskischen Darstellungen ergebenden Vorstellung vom Tode als einem widernatürlichen, grausamen Vorgang kommen die sich durch besondere Grausamkeit auszeichnenden Szenen der Tierkämpfe nur als eine Versinnbildlichung der ausweglosen

30 Sarkophag, Tarquinia, Mus. Nr. 9887 – Herbig, Die jüngeretruskischen Steinsarkophage 1952, 53 Taf. 13a–b. Sarkophag, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Poulsen, Cat. 1951, 136 H 279; ältere Lit. bei Herbig op. cit. Nr. 50 Taf. 11a–b, Taf. 12a–c; vergl. Giglioli, *Arte Etrusca* 1935, Taf. 349

31 Sarkophag, Boston, Mus. of Fine Arts – mit ält. Lit. Herbig op. cit. Nr. 6 Taf. 37b; de Ruyt, Charun 1934, 72, 197.

32 Herbig op. cit. 107.

33 de Ruyt op. cit. 77.

34 Herbig op. cit. 106.

35 Darstellungen der vier Tiere zusammen auf Deckel einer Bronzecista – Bienkowski, *De speculis et cista in Museo Principum Czartoryski Cracoviae asservatis* 1912, 19 ff Taf. 7.

36 Malerei, Rom, Mus. Torlonia – Cristofani, *Ricerche sulle pitture della tomba Francois di Vulei*, Dial. di Arch. 1, 1967, 186 ff, 196–205, Abb. 23–26a, b.

37 Herbig, *Götter und Dämonen der Etrusker*, Neuauf. 1965, 21 Abb. 6, 23.

38 Urne, Perugia, Arch. Mus. – Johnstone, *StEtr* 30, 1962, Abb. 4.

Macht des Todes über das Leben in Frage.³⁹ Das in den Tierkampfgruppen dargestellte Gleichnis vom Leben als Kampf verbindet sich auf dem Sarkophag Kopenhagen mit dem realen Geschehen des Todes. Beiden gemeinsam ist das Anliegen, die Ausweglosigkeit des Todes zum Ausdruck zu bringen.

Auch in Griechenland gilt der Tod als unerbittlich und unentrinnbar.⁴⁰ Bei Euripides hat er die Gestalt eines bössartigen Dämon.⁴¹ Seine Darstellung jedoch auf Denkmälern trägt im Gegensatz zu der etruskischen Kunst nie schreckliche Aspekte.⁴² Daher muß auch die Bedeutung der Tierkampfgruppen eine andere als in Etrurien sein, und der Greif wird nicht wie lange Zeit die Sphinx oder die Sirene⁴³ nur als ein „menschenraffender Dämon“ angesprochen werden dürfen.⁴⁴

Inmitten einer Kunst, die wie die griechische nicht den Schrecken des Todes zu ihrem Thema macht,⁴⁵ muß wohl vor allem die positive Seite der Tierkampfgruppen gesehen werden.

41 Als Appliken von Holzsarkophagen⁴⁶ sind aus den Gräbern Tarents⁴⁷ ebenfalls kämpfende Greifen bekannt.⁴⁸

Daß nicht die Schrecklichkeit des Todesgeschehens in den Tierkampfgruppen dieser Appliken sichtbar gemacht werden soll, sondern vielmehr ihre Bedeutung als Wahrzeichen des Lebens und einer den Tod durch das Leben überwindenden Kraft dürfte wohl durch die Vergoldung der Appliken deutlich gemacht werden, in denen nicht nur ein Hinweis auf den Reichtum des Bestatteten zu erblicken ist. Als reinstes und unveränderlichstes Metall⁴⁹ ist Gold

39 Die Waffen, Hämmer usw. und die Schrecklichkeit der etruskischen Dämonenwelt sind nur Ausdruck und Abzeichen der Schreckhaftigkeit aller mit dem Tode verbundenen Vorstellungen. Für die Darstellung der unter Herbig 20–21 Anm. 7 gegebenen Szene als einer Peinigung des Verstorbenen im Sinne der christlichen Höllenvorstellung fehlen alle Anhaltspunkte.

40 Hes. Theog. 760 ff.

41 Eurip. Alc. 24 ff.

42 Hamdorf, Griechische Kulptersonifikationen der vorhell. Zeit 1964, 42.

43 Buschor, Die Musen des Jenseits 1944, 62 ff, 69 ff.

44 Gegen eine solche Ansicht Friis-Johansen, The Attic Grave Reliefs of the Classic Period 1951, 107.

45 Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen 1953, 65.

46 Alle Literatur bei Lullies, Vergoldete Terrakottaappliken aus Tarent, RM Erg. H. 7, 1962, 7 Anm. 1–5.

47 Die Appliken gehören zu reich ausgestatteten Gräbern und entstammen alle einer Werkstatt wohl aus dem 3. Viertel des 4. Jahrh. v. C. Die sich nur in geringer Weise voneinander unterscheidenden Szenen der Tierkampfgruppen, die dann den Menschen in Gestalt des Arimaspen an die Stelle des Tieres treten lassen, sind ein für Italien fremdes Thema, das eigentlich dem konservativen Charakter der Grabausstattung widerspricht. Es finden sich jedoch Parallelen in griechischen Gräbern Skythiens. Vergl. Wiesner, Studien zu dem Arimaspenmotiv auf Tarentiner Sarkophagen, RM 78, 1963, 202.

48 Greifen über einem Reh: Lullies op cit. Taf. 17.3; Taf. 17.4; Taf. 1.3; Taf. 5.4. Greifen über Pferd: AA 1958, Sp. 143 Abb. 1; Delplace, A propos de nouvelles appliques représentant des griffons trouvées à Tarente, BullInstBelRom 39, 1968, Taf. 2.4. Einzelne Greifen. Vogelgreifen: Lullies Taf. 5.2; Taf. 5; Taf. 7.2; Taf. 13.3; Taf. 14.2; Taf. 14.3; Taf. 14.4; Taf. 15.2; Taf. 15.4; Taf. 16.2; Taf. 19.4; Taf. 21.1; 21.2; 21.3; Taf. 22.5; Taf. 22.6; Taf. 25.3; 25.5; Taf. 26.1; Taf. 26.2; Taf. 27.12; 27.13; Taf. 28.9; Delplace Abb. 5–6; Abb. 9–10; Abb. II; Abb. 12–13;

49 Gold als Werkstoff – Liegle, Der Zeus des Phidias 1952, 170 ff; vergl. EAA III, 1960, 173 ff s. v. „doratūra“.

auch ein Sinnbild des Göttlichen und der Ewigkeit, in die der Tote einzugehen hofft.⁵⁰ Als Zeichen eines den Tod überdauernden Lebens und einer Bestätigung der eben genannten Auffassung muß auch das Palmblatt angesehen werden, auf das sich ein Greif der Appliken stützt.⁵¹

Die den Griechen fremde Thematik römischer Denkmäler, die ein Bedürfnis nach privater und staatlicher Repräsentation verraten,⁵² steht dem Motiv der Tierkampfgruppe verständnislos gegenüber. Es spielt deshalb auch kaum eine Rolle in der römischen Kunst. Die wenigen Beispiele sind meist von geringer Qualität und von weitgehend dekorativer Bedeutung.⁵³ Auch innerhalb des Totenkultes ist ihr Auftreten nur vereinzelt festzustellen. Da das Thema der Tierkampfgruppen jedoch sowohl durch die etruskische Kunst wie auch durch die Tarentiner Grabkunst seit langer Zeit auf italischem Boden bekannt war, wird man in ihm auch in den wenigen Fällen seines Auftauchens auf Denkmälern des römischen Totenkultes mehr als ausschließliche Dekoration erblicken dürfen. Innerhalb der allegorischen Deutung des Todes ist das Zeichen jedoch nur als eines unter anderen zu betrachten, deren Menge auf römischen Grabmonumenten keinem festen Programm mit einem bestimmten Gedankenzusammenhang entspringt. Vielmehr ist nur die Masse verschiedener Bilder imstande, der unbestimmten Jenseitshoffnung der Römer Ausdruck zu geben.⁵⁴

Auf dem aus domitianischer Zeit stammenden Grabaltar der Giulia Procula⁵⁵ schlägt ein Löwengreif seine Zähne in den unter seinem Gewicht bereits zusammengebrochenen Stier. Der Kampf hier bedeutet wohl dasselbe wie der umgestoßene Korb, der unter dem Bildnis der Verstorbenen auftaucht, nämlich das jähe Ende des Lebens. Andererseits ist aus dem Mithraskult die Tötung des Stieres durch den Sonnengott bekannt, die den Beginn allen Wachstums und den Ursprung neuen Lebens bedeutet. Ähnlich könnte daher in dem Kampf des Greifen als Tier des Sonnengottes mit dem Stier zwar das Ende des Lebens, aber auch der Anfang eines neuen angesprochen sein.

Mit anderen Tieren kämpfende Löwengreifen sind selten.⁵⁶ Während der Löwengreif in Griechenland nie seine Zugehörigkeit zu dem Osten verloren hat, ist er in Rom, wo er seine

42

50 Lullies op. cit. 42;

51 ebenda 29 Nr. 13 Taf. 25.5; 67; zur Palme zuletzt Déonna, *RHistRel* 139, 1951, 162 ff; ders., *RHistRel* 140, 1951, 5 ff.

52 Kähler, *Wandlungen der antiken Form* 1949, 24–25; Kaschnitz v. Weinberg, *Das Schöpferische in der römischen Kunst* 23, 28, 58; ders., *Mittelmeerische Kunst*, *Ausgewählte Schriften* 3, 403.

53 *Relieffrgmt.* – Espérandieu, *Recueil II* Nr. 1657; *Terrakottarel.* – Campana, *Antichi opere in plastica* 82; *Silbertasse* – Strong, *Greek and Roman Silver Plate* 1, 1966, 163 Taf. 43 B; *Relief*, *Dijon Mus.*, Inv. 1180, o. Lit.

54 Andreae, *Studien* 126.

55 Grabaltar, Florenz, Uffizien – Strong, *La scultura romana I*, 1923, Abb. 79; von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum* 1940, 81; Altmann, *Grabaltäre* 97 Nr. 75.

56 Das einzig mir bekannte Beispiel stammt aus dem skythischen Raum. Goldplatte – Minns, *Scythians and Greeks* 1913, 216 Abb. 198; Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia* 1922, Taf. 25.2; Simonett, *Löwen* 23 Taf. 5.1; *Historische Schätze der Sowjetunion*, Katalog Essen 1 967, 88 Nr. 210a.

größte Ausbreitung fand,⁵⁷ auch in anderen Beziehungen heimisch geworden. Für die Tierkampfgruppen scheint eine unterschiedliche Bedeutung des Löwen- und des Vogelgreifen nicht zu bestehen. Dieses geht aus ihrem unterschiedlosen Nebeneinander auf einem Sarkophag in Sassari hervor.⁵⁸ Dort bildet der Kampf von Vogel- und Löwengreifen gegen zwei Stiere und Widder das sich symmetrisch zu beiden Seiten der Inschrifttafel entwickelnde Thema der Vorderseite des Sarkophages.⁵⁹ Auf den Nebenseiten sitzt je ein Vogelgreif, der seine erhobene Vorderpfote auf einen Widderkopf legt. Dieser Widderkopf ist wohl entsprechend der Darstellung der kämpfenden Widder auf der Vorderseite als eine Abkürzung zu verstehen, die durch Platzmangel auf der Nebenseite erfolgte.⁶⁰

Eventuell kann man analog zu der Deutung Strongs,⁶¹ die in dem Erscheinen der Tierkampfgruppen des Löwen über dem Stier einen seit augusteischer Zeit feststellbaren Einfluß mithraischer Symbolik sieht,⁶² schließen, daß es sich im Kampf des Greifen mit dem Stier um das reinigende Feuer handelt, das die von dem Stier verkörperten menschlichen Reste verzehren muß, bevor die befreite Seele Unsterblichkeit erlangen kann.⁶³

Wahrscheinlicher ist jedoch, in den beiden Monumenten dionysische Züge zu sehen,⁶⁴ da der Tierkampf auf unteritalischen Gefäßen im dionysischen Zusammenhang auftaucht. Auch das Motiv eines abgetrennten Kopfes wie dem Widderkopf auf der Nebenseite kommt häufig in dem Umkreis des Dionysos vor.⁶⁵ Zudem würde die Verbindung zu Dionysos die Löwengreifen erklären, da er meistens mit solchen verbunden wird.

57 Simonett 44 gibt als Grund seiner Beliebtheit die Eroberungen im Osten an.

58 58 Sarkophag, Sassari, Mus. Naz. G. E. Sanna – Pesce, *Sarcophagi romani di Sardegna* 96–97 Taf. 75 Abb. 104; Taf. 91 Abb. 123.

59 Die Nebenseiten dürfen wohl als wesentlich in die Komposition der Vorderseiten mit einbezogen werden. Es bilden dann die Löwengreifen über den Stieren mit der Inschrifttafel als Mitte eine Zentralkomposition. Die Vogelgreifen der Vorder- und Nebenseiten bilden zwei eigene Gruppen, wobei die Mitte dieser beiden Gruppen von den Sarkophagecken gebildet wird.

60 Eine ähnliche Abkürzung ist in den beiden Greifen über einem Kopf im Giebel einer Grabstele aus Apollonia Illyriae zu sehen. Grabstele des Phalakra und Negenes – Sestieri, *Le Arte* 5, 1943, 117 Nr. 2 Abb. 2

61 Strong, *Apotheosis* 151, auch Anm. 69.

62 Löwe gilt als Zeichen des Feuers. Wenn die Sonne in das Zeichen des Löwen tritt, beginnt die heißeste Zeit des Jahres. Keller, *Die antike Tierwelt* I, 1901, Neudr. 1963, 45; Strong op. cit. 193; Cumont, *Orientalische Religion* 224 Anm. 2; Cook, *Zeus* 238.

63 Keller, *Die antike Tierwelt* II, Neudr. 1963, 9 glaubt analog zu dem Löwen in dem Greifen die Verkörperung des Sieges des Lichtes erblicken zu können.

64 Kanne – Lullies, *AA* 73, 1958, 152 Abb. 5; ders., *Vergoldete Terrakottaappliken aus Tarent* 76 Taf. 35.1. Manchmal ersetzt an dieser Art von Gefäß eine Efeuranke die Tierkampfszene. Pyxis – Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* 55, 149 Taf. 17 Nr. 582.

65 Vorkommen dieses Motives bereits auf Münzen aus Teos und Abdera-Cat. Ionia, *Brit. Mus.*, Taf. 30.7 ff 311 Nr. 17; Head, *Hist. Numm.* 1911, 595, 253. Vergl. auch Lehmann – Hartleben – Olsen, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore* 1942, 31. Als Ziegenkopf kommt er häufig in bacchischen Zusammenhängen vor. – Matz – Duhn, *Antike Bildwerke in Rom* II, Nr. 2256; 2285; 2311; 2754; 2759.

Auf der Rückseite eines dionysischen Sarkophages kämpfen Greifen mit Kentauren.⁶⁶ Matz möchte in den Greifen die siegende Macht des Dionysos erblicken, der die Roßmenschen bezwingt.⁶⁷ Die Kentauren haben dabei wohl keine eigentlich chthonischen Funktionen, sondern sind vielmehr wegen des Pferdeteiles ihrer Mischgestalt in Bezug zum Totenkult getreten.⁶⁸ Damit entsprechen sie wahrscheinlich solchen Darstellungen, in denen der Greif gegen Pferde kämpft, denen gegenüber seine Feindseligkeit überliefert ist.⁶⁹

Inwieweit die von Matz gegebene Deutung für den Altar und Sarkophag in Sassari zutrifft, läßt sich aufgrund weiterer fehlender Anhaltspunkte nicht feststellen. Sie würde jedoch eine Umkehrung der mesopotamischen Auffassung bedeuten, die in den wilden und mythischen Tieren immer die Feinde des Gottes sah.

Auffallend ist die unterschiedliche Intensität in der Verwendung des gleichen Motivs. Während das Kampfmotiv auf dem Altar unter anderen Motiven nicht gesondert auffällt, springt im Falle des Sarkophages aus Sassari die jähe Wildheit und das Ungestüm der Tiere in die Augen. Das scheint mit Absicht so. Neben den dionysischen Bezügen liegt die Betonung der Darstellungen des Sarkophages auch wohl auf der Erbarmungslosigkeit und der Furchtbarkeit eines Kampfes, in dem sich übernatürliche Wesen treffen, die gleichzeitig eine Allegorie der unberechenbaren Gewalt des Todes darstellen, mit der dieser in das Leben einbricht, die eventuell aber auch die fatalistische Auffassung verkörpern, daß nicht nur das Diesseits ein Kampf ist, sondern Kampf auch in einer anderen Welt die immerwährende Auseinandersetzung des Positiven mit dem Negativen bedeutet und somit das Prinzip der sichtbaren und unsichtbaren Welt darstellt.

Nicht unbedingt gegen eine mythische Beziehung zum Dionysischen spricht die Anwendung des Greifenkampfes als tierhaft-mythische Komponente zu dem Kampf eines Menschen gegen ein Tier.⁷⁰ Auf dem Sarkophag aus Patras⁷¹ zeigt die Vorderseite die Darstellung eines jagenden Mannes. Der Erzählungsfluß der Vorderseite greift auf die linke Nebenseite über. Es ist daher auch möglich, die rechte Schmalseite, die einen Vogelgreifen über einem zusammengebrochenen Stier zeigt, in die Gesamtdarstellung einzubeziehen und in engster Verbindung zur Vorderseite zu sehen. Ein dionysischer Zusammenhang ist hinter den Jagddarstellungen nicht zu vermuten, und gerade bei diesem Sarkophag drängt sich die Möglichkeit eines weitgehend dekorativen Gebrauches des Greifenkampfes als Gegenstück zu der menschlichen Jagd auf.

Cumont hat darauf hingewiesen,⁷² daß die Jagddarstellungen einen Ersatz für Schlacht- und Kampfdarstellungen bilden und nicht, wie angenommen, als Illustration eines jagdreichen Lebens angesehen werden können. Denn bei der wohl mit fortschreitender Neigung zum Genuß und zum bequemen Leben sich ergebenden Abneigung der Römer gegen körperliche Anstrengungen⁷³ wäre die große Zahl der Jagdmosaiken und Jagdsarkophage auch unerklärbar.

66 Sarkophag, Thessaloniki, Mus. Nr. 1247 – Matz, Sarkophage Nr. 11 Taf. 17–20.

67 Matz op. cit. 78; Simonett op. cit. 54. Zur Geschichte des Motives und seiner Herkunft Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen, bei den Griechen 1961, 89–108, 108–110.

68 Fittschen op. cit. 110.

69 Verg. Ekl. VIII, 27–28.

70 Mosaik, Olynth – Robinson, Exc. at Olynthos V, 4, Taf. 3 und Taf. 12; Mosaik aus Chatby – Brecchia, Le mus. Greco-Romain 1925–32, Taf. 58.

71 Sarkophag, Athen, Ethnikon Mus. – Robert, Sarkophage III, 2, 277–78 Nr. 216 Taf. 70.

72 Cumont, Recherches 439.

73 Orth, RE Sp. 562 s. v. „Jagd“.

Aus dem Nebeneinander des tierischen und menschlichen Kampfes darf man daher wohl in beiden den Sieg eines überlegenen Intellektes über die niedrigen Kräfte erblicken und die Überlegenheit des Lebens über den Tod.

VI. 2. Der Greif im Kampf mit den Arimaspen

Der Kampf der Greifen mit den Arimaspen bzw. den Amazonen spielt eine ähnlich geringe Rolle in der römischen Sepulchralkunst wie der Kampf der Greifen mit Tieren. Im Gegensatz zu dem nur vereinzelt auftauchenden Motiv des Greifen-Tierkampfes ist der Greifen-Arimaspenkampf jedoch ein außerordentlich beliebtes Thema kaiserlicher Propaganda, auf das Erika Simon in ihren Untersuchungen ausführlich eingegangen ist.¹ Inwieweit sein Gebrauch als politisches Instrument trotz der wenigen Fälle, in denen es auf Denkmälern des Totenkultes auftaucht, einen Einfluß gehabt hat oder inwieweit seine ursprünglich mythologische Bedeutung als Allegorie benutzt wurde, soll die folgende Untersuchung ergeben.

46 Der Kampf der Greifen mit den Arimaspen stellte eine griechische Umformung des orien-
47 talischen Themas des Kampfes eines Gottes mit dem Greifen dar. Dieses Thema ist seit dem
48 frühen 3. Jahrtausend bekannt² und besonders auf phönizischen Elfenbeinarbeiten beliebt
gewesen.³ Es spielt bis in die kretisch-mykenische Kunst hinein.⁴ Bei allen diesen Beispielen ist
der Greif im Gegensatz zu den späteren Darstellungen des Westens immer die Verkörperung
eines negativen Prinzipes, das von dem Gott besiegt wird. Was dafür verantwortlich ist, daß
der negative Charakter des Tieres positiv umgeformt wird, kann im Rahmen dieser Arbeit
nicht untersucht werden.

1 Simon, Bedeutung 749 ff.

2 Porada, Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections, Bollingt. Ser.14, 34.

3 Mallowan, Nimrud and its remains II, ND 10696 Abb. 456; ND 10471 Abb. 559; ND 10500 Abb. 455; ND 7664 Abb. 558; ND 11036 Abb. 485.

4 Poulsen, Jd126, 1911, 222–223; Leibovitch, 'Atiqôt 78 Abb. 6.

In Griechenland taucht der Kampf der Greifen mit den Arimaspen⁵ vereinzelt schon in der Mitte des 6. Jahrhunderts v. C. auf,⁶ während die große Masse solcher Szenen erst im 4. Jahrhundert auf Kertscher Vasen vorkommt.⁷ Die Beziehung solcher Szenen zum Totenkult ist klar ersichtlich. Nach der Art der Darstellung auf den Vasen lassen sich sogar eindeutig Männer- und Frauengräber unterscheiden,⁸ für die diese Vasen gedacht waren.

Alföldi glaubt in diesen Kämpfen bereits eine Propaganda erblicken zu können,⁹ die in den goldhütenden Greifen auf die Reichtümer der griechischen Kolonie anspielt. Meistens jedoch verweisen die Darstellungen auf eine Beziehung des Toten zu Dionysos,¹⁰ die auch auf etruskischen Denkmälern vorhanden ist.

Auch in Etrurien¹¹ bleibt eine Differenzierung der Greifengegner auf ihre einmal unbedeckte,¹² dann wiederum mit einem Chiton¹³ bedeckte Gestalt beschränkt.¹⁴ Wie wenig die Anwendung des Kampftemas auf den meist wenig qualitätvollen etruskischen Denkmälern einem lebendigen Bewußtsein ihres Inhalts entspricht, geht aus der wahllosen Ausstattung der Gegner des Greifen einmal mit Rund-, dann wieder mit peltaförmigen Schilden hervor. Auf manchen Denkmälern wie z.B. der Urne aus Perugia zeigt der Greif an der Unterseite seiner

- 5 Der exakten Unterscheidung zwischen Arimaspen und Amazonen wird im Folgenden keine Bedeutung zugemessen. Bei einigen Darstellungen ist eine solche Unterscheidung zweifelhaft. Zu dem Problem Schoppa, Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus, Diss. Heidelberg 1933, 40.
- 6 Kylix – Valotaire, RA 17, 1923, I, 50; Vos, Scythians archers in archaic Greek vase painting 1963, 3 Taf. I u. b. Zu Vos hinzuzufügen ist ein Terrakottarelieff vom Tempel in Düwerr/Phrygien, wo das Kampfgeschehen selbst nicht dargestellt ist, sondern die Reiter und der Greif scheinbar beziehungslos zueinander stehen. – Hesperia Art. Bull. 49, Abb. 41–42.
- 7 Eine Aufstellung der attischen Szenen bei Schoppa op. cit. 40–42.
- 8 Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen 1934, 149–50.
- 9 Alföldi, Gnomon 8, 1933, 566–67.
- 10 Stamnoi, Paris, Louvre – eVA, Frankreich VIII, Taf. 7. 3, 4, 9 Taf. 8. 1, 4, 8; CVA, Frankreich VIII, Taf. 7.2, 5, 6, 8 Taf. 8.2, 3. Auf der V-Seite erscheint Dionysos zwischen Silenen und Mänaden. Auf der R-Seite wie auf dem Hals Arimaspen-Greifenkämpfe. Arimaspen gelten als Diener des Dionysos und ihr Unterliegen im Kampf als ein Symbol für den Weg durch den Tod in die Unsterblichkeit. Schefold, Meisterwerke 94; vergl. Vermeule, AJA 61, 1957, 243.
- 11 Urne, Perugia, Mus. del Palazzone, Nr. 103 – Galli, Perugia, II Museo del Palazzone 95 Abb. 57, wo sich ein von Delphinen flankierter Pinienzapfen findet. Zur Pinie als Dionysos – Paus. 2, 2, 7; vergl. Papen, Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst, Diss. Bonn 1905, 26. Stannos, Volterra, Mus. – InghiTami, Mon. Etr. 5, 1, 450 Abb. 45.
- 12 Stannos, Rom, Mus. Greg. Etrusc. – Beazley-Magi, La raccolta Benedetto Guglielmo nel Mus. Greg. EtI. 1, 90 ff Taf. 33 Nr. 113.
- 13 Urne, Perugia, Mus. dei Palazzone, Nr. 107 – Galli op. cit. Abb. 56; J ohnstone, StEtr. 30, 1962, 335 Abb. 3. Urne, Perugia, Mus. del Palazzone, Nr. 91 – Galli op. cit. 91–92 Abb. 55. Urne, Volterra, Mus. – Inghirami, Mon. EtI. I, I Taf. 42.
- 14 Auf einem Sarkophag, Tarquinia, Mus. Naz. –Panofsky, Grabplastik 1964, Abb. 77 kämpfen sowohl bekleidete als auch unbedeckte Gegner mit dem Greifen und anderen Tieren.

Bauchseite eine Reihe praller Zitzen,¹⁵ was eine auf Etrurien beschränkte Kuriosität darstellt und nicht in den Rahmen der Kampfdarstellungen hineinzupassen scheint.

Die schwarz-weiß Schilderung eines immer siegreichen Greifen gegen einen fast immer in aussichtsloser Position sich befindenden Gegner wird auch nicht durch solche Darstellungen gemindert, in denen der Greif von den Arimaspen bzw. Amazonen¹⁶ als Reittier benutzt wird. Auf einer Oinochoe in St. Petersburg¹⁷ stehen zu beiden Seiten eines Löwengreifen zwei Amazonen in fast tänzerischer Pose. Die eine von ihnen scheint vor dem Greifen zu fliehen und erhebt ihre rechte Hand zur Abwehr. Ihre Geste gleicht völlig der einer Amazone eines Kraters in Athen,¹⁸ die in der Hand einen Speer hält, den sie gegen den Greifen richtet. Auch die weite Schrittstellung mit dem leicht angeknickten linken Bein und die Blickrichtung zum Greifen sind identisch. Die andere Amazone scheint den Greifen vom Rücken her ebenfalls mit erhobener Hand anzugreifen. Aber die hochebenedenen Hände beider halten keine Waffen mehr wie auf dem Athener Krater, wodurch die Geste, die eine Kampfgebe ist und sich nur durch das Tragen von Waffen erklären läßt, sinnlos wird. Die linke Hand, die sonst den Schild trägt, hängt leer herab. Die von Wiesner¹⁹ vorgeschlagene Deutung dieser Szene, die „einen Tanz um einen Greifen“ darstellen soll, dem dadurch kultische Verehrung erwiesen wird, ist wohl in Wirklichkeit nichts anderes als Ausdruck des Zerfalls der Greifenkampfszenen,²⁰ wobei die ehemals lebendige Kampfsituation zum unverständenen Schema erstarrt.²¹

Wiesner²² will in den Darstellungen der friedlichen Arimaspen ihre Identifizierung mit den Hyperboräern erkennen. Angesichts der geringen Zahl solcher Darstellungen, die zudem fast alle problematisch sind,²³ bleibt aber eine solche Behauptung reine Hypothese. Auch die Annahme, daß in der Zentralfigur eines doppelteibigen Tieres der bereits besprochenen Pelike Paris, wo zwei Amazonen auf Vogelgreifen zureiten, ein Löwengreif zu erblicken ist, dem die

15 Urne, Perugia, Mus. del Palazzone, Nr. 91 – ohne Literatur.

16 Krater, Paris, Petit Palais Nr. 2035 – Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen 28 Nr. 261. Bei der Darstellung eines auf einem Greifen sitzenden Arimaspen in skythischer Tracht, der ein Mädchen verfolgt, handelt es sich wohl um eine falsch verstandene Variante zu den Liebesverfolgungen des Dionysos auf einem Greifen wie Vase, St. Petersburg 1903, 14582 – Schefold 53 Nr. 492 Taf. 23; Vase, Kamiroi Mus. – Clara Rhodos 6–7, 453 Abb. 16; Vase, Olynth, Inv. 692 – Robinson, Olynth V, Taf. 127 Nr. 284; Pelike – Paris, Bibl. Nat. – De Ridder, Cat. des vases peints de la Bibl. Nat. V, Taf. 16 Nr. 408; Simonett 24 Taf. 5.2; Wiesner, Zum Arimaspenmotiv auf Tarentiner Sarkophagen, Jdl 78, 1963, 208 ff.

17 Oinochoe, St. Petersburg KAB 51 A – Schefold op. cit. 44 Nr. 381.

18 Krater, Athen, NM, Inv. 14899 – Schefold op. cit. 26 Nr. 227 Taf. 40.

19 Wiesner op. cit. 209 Abb. 3.

20 Schoppa op. cit. 43.

21 Nur ist hier nicht der zusammengebrochene Krieger, sondern der Greif die zentrale Gestalt. Diese Erstarrung des Themas ist am besten zu erkennen auf einem Kalathos aus Blitznitsa-Minns, Scythians and Greeks 391 Abb. 315, wo die an sich gefährlichen Greifen die Köpfe von ihrem Gegner wegdrücken, der ziellos mit der Streitaxt ausholt.

22 Wiesner op. cit. 210.

23 Wiesner op. cit. 209–211 selbst weist auf die sich von anderen Beispielen unterscheidende Innenzeichnung des Beispiels St. Petersburg hin.

Greifenreiter als „siegende Macht höchster Potenz“²⁴ Verehrung zukommen lassen, ist sehr zweifelhaft. Denn die Reiter tragen Waffen und scheinen diesem Tier feindlich gesinnt. Wahrscheinlich wird man in dieser Gestalt auch schon deshalb keinen Doppelgreifen erkennen dürfen,²⁵ weil ihr die Flügel fehlen.²⁶

Der Sieg des Greifen und die absolute Niederlage seiner Gegner sind wohl von vornherein bestimmt,²⁷ denn auf einigen Darstellungen wie dem bereits erwähnten Xenophantes-Aryballos²⁸ und einem Krater aus Phyle²⁹ taucht eine Nike auf der anderen Seite des Gefäßes auf, die wohl nur den Sieg eines der Kämpfenden bedeuten kann. Der siegende Teil bei diesen Darstellungen aber ist immer der Greif, der von den Arimaspen, die immer die Unterlegenen sind, ständig bekämpft wird. Alföldi nimmt an,³⁰ daß die Sage der goldhütenden Greifen nachträglich geschaffen wurde, um den aus dem Norden kommenden Goldreichtum³¹ zu erklären.³² Dabei wird die Sage vom Greifen als Wächter des Goldes dem in Griechenland bekannten Kunsttypus des Greifen als göttlicher Wächter entgegengekommen sein.

Geht man jedoch davon aus, daß die Erzählung des Aristes wirklich eine bei den Skythen bekannte Tatsache wiedergibt,³³ so wird man eine andere Erklärung für die goldhütenden Greifen suchen müssen.

24 Simonett op. cit. 24.

25 So schon Schefold, Die Löwengreifen in Augst, *JbSchwGesUrgesch* 35, 1944, 153, der der Doppelgestalt eine unbekannte mythische Vorstellung von einem feindlichen Dämon zugrundegelegt.

26 Das Mittelornament eines Askos, London, Brit. Mus. – Walters, *Cat. of Vases IV*, 248 Abb. 30 Nr. C 80 weist ein ähnliches Gebilde auf, das aber einen klar erkennbaren Löwenkopf zeigt, mit langen Hörnern, Flügeln und Adlergreifenprotomen, die auf seitlich aus dem Körper heraustretenden Voluten sitzen. Ähnlich ist auch ein Pilasterkapitell, sog. Chimärenkapitelltypus, Rom, Privatbesitz Curtius, wo ein frontal gegebener Löwenkopf mit einwärts gerollten Flügeln aus einem rundlappigen aufrechtstehenden Blatt herauswächst und an der Seite, wo sich bei dem Askos die Arme vom Körper lösen, zwei Rosetten zeigt. – Curtius, *Republikanisches Pilasterkapitell in Rom*, *RM* 49, 1934, 222 ff Abb. 1.

27 Die aussichtsloseste Darstellung eines solchen Kampfes ist wohl die Darstellung auf dem Bronzerelief eines Parfümflaschendeckels – Hill, *Notes on some Bronzes made at Praeneste*, *STetr* 12, 1938, 271 ff Taf. 49.1, wo der Greif seinen Gegner völlig mit den Klauen umfaßt hat. Eine Kanne, Privatbesitz M. Yeganeh, Frankfurt a.M., Baumweg 27, stellt einen bereits toten Gegner dar, dessen Kopf und Arme hintenüberfallen.

28 Minns op. cit. 343 Abb. 249.

29 Wrede, *AM* 49, 1924, 213 Abb. 15.

30 Alföldi, *Gnomon* 9, 1933, 566.

31 *Her.* III, 116.

32 Rudenko, *Der zweite Kurgan von Pazyryk*, 16. Beiheft z. *Sowjetwiss.* 1951, 7 nimmt für den Altai in Anspruch, das Land zwischen Arimaspen und Hyperborea zu sein. Er erklärt seine Bewohner zu den das Gold hütenden Greifen. Zum Altai als Goldquelle – Philipp, *New Light on the Ancient History of the Eurasian Steppe*, *AJA* 6, 1957, 270. Ktesias *Ind. XII* vermutet die Greifen und das Gold in Indien. Greifen sind u. U. goldgrabende Ameisen. – Dio Chrys. *orat.* 35, II p. 73.73 (Reiske); Keller, *Antike Tierwelt I*, 184 sieht in ihnen eine Art Bobak, Murmeltier.

33 Bolton, *Aristes of Proconnesos* 1962, 207 ff (Quellen).

Bei dem Gold handelt es sich unter Umständen um den goldenen Berg, der ein weitverbreiteter religiöser Begriff³⁴ in Zentralasien ist,³⁵ auf dem der Himmelsvater wohnen soll.³⁶ Eventuell handelt es sich bei den das Gold bewachenden Greifen auch um einen Naturvorgang, der in die Gestalt eines Mythos gekleidet wurde. Nach Pausanias kommt das Gold „aus der Erde“.³⁷ Daraus schließt Brown, daß es sich nicht um ein „in der Erde“ ruhendes Metall handeln kann,³⁸ sondern daß dieses Gold die Sonne ist, wenn sie aufgeht. Ihre Strahlen werden dann, wie Lukian berichtet,³⁹ von den Greifen aufgefangen und von ihnen während des Tages bei ihrem Lauf durch den Himmel begleitet.⁴⁰ Die Arimaspen könnten infolgedessen nur räuberische Gestalten sein, die ähnlich den Feinden des Sonnengottes in Ägypten versuchen, den Aufgang der Sonne zu verhindern. Als lichtfeindliche Gestalten gelten die Arimaspen auch im mongolischen Mythos, wo sie als Vertreter der Unterwelt⁴¹ und als schwarz gesichtig⁴² bezeichnet werden.⁴³ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Vergoldung der Tarentiner Terrakotten,⁴⁴ auf denen auch Greifen- und Arimaspenkämpfe vorkommen. Nicht nur die Unabwendbarkeit ihrer Niederlage bestätigt den Sieg des Greifen, sondern die Vergoldung an sich bedeutet schon den Sieg des Lichtes über das Dunkel. Von überirdischem und göttlichen Ursprung⁴⁵ und damit von ewiger Dauer⁴⁶ manifestiert das Gold den permanenten Sieg des Greifen über seinen Gegner.

34 Als Verkörperung des höchsten Wesens nehmen auch die Herrscher der Nomadenreiche einen solchen Berg für sich als Wohnstatt in Anspruch. – Marquart, Über das Volkstum der Loruanen 1914, 69 A 4.

35 Her. IV, 79 erwähnt, daß die Burg des Skythenkönigs Skylas von marmornen Greifen umgeben war.

36 Radloff, Aus Sibirien 2, 2 1893, 6; Alföldi op. cit. 567.

37 Paus I, 24, 6.

38 Brown, Remarks on the Gryphon – Heraldic and Mythological, Archaeologia 1885, 20–21.

39 Luk. Dial. maI. 15, 4; vergl. Mostyx. anekd. Hell. 2, p. 13.

40 Diese Auffassung ist in der neuesten Forschung auch von du Mesnil du Buisson, Etudes 130 vertreten worden, der in den Greifen ein Volk sieht, das am Sonnenaufgang wohnt, wo die Sterne aufgehen. Ihr oberster Gott soll mlk heißen.

41 Nioradze, Der Schamanismus bei den sibirischen Völkern 19.25, 29 ff.

42 Radloff, Problem der Volksliteratur der türkischen Stämme, Ges. u. Übers. 2, 1863, 463.

43 Herodot IV, 27 berichtet als zusätzliches Charakteristikum von nur einem Auge. Er deutet den Namen der Arimaspen in diesem Sinne: „arima“ = „eins“; „Spou“ = „Auge“, also einäugig. Eine andere Version lautet akk. u. etrusk. „ma“ = „Land“; akkad. „eri“ = „Mann“, also „Mann des Landes“, was hier die Ebene wäre. Vergl. dazu Brown op. cit. Appendix. Die Einäugigkeit ist ein Charakteristikum auch anderer Völker des asiatischen Raumes: vergl. in der chinesischen Sage über die Khalkas – Minns, Scythians and Greeks 113.

44 Basel, Kunsthandel- Lullies Taf. 2.1 u. 2; Meggen, Slg. Dr. R. Käppeli – Lullies Taf. 8.3; Rom, Kunsthandel- Lullies Taf. 14.5; Tarent, Mus. Naz., 01. – Lullies Taf. 20.6; Neapel, Mus. Naz., Inv. 22343 – Lullies Taf. 32.2; Privatbesitz Tarent – AA 1958, Sp. 143 Abb. 3

45 Liegle, Der Zeus des Phidias 1952, 173.

46 Reuterswärd, Studien zur Polychromie der Plastik 1960, 149. 56

Vielleicht ist in diesem Zusammenhang auch die von Herodot für die Arimaspen überlieferte Einäugigkeit zu verstehen. Einäugigkeit geht z. B. im Falle der griechischen Zyklopen⁴⁷ oftmals mit Tolpatschigkeit und einem Mangel an Intelligenz zusammen.⁴⁸ Das goldenglänzende Licht dagegen wurde schon immer mit Allmacht und Allwissenheit zusammen gesehen, die ja im wesentlichen ein „Sehen“ sind.⁴⁹ Der Sieg über die Arimaspen mag daher auch als Manifestation des Sieges einer überlegenen Intelligenz über die erdgebundene Dumpfheit gesehen werden. Sollte diese Deutung stimmen, so wäre es möglich, die Greifen-Arimaspenkämpfe als Analogerscheinung zu den vorher beschriebenen Kämpfen von Greifen mit anderen Tieren zu sehen,⁵⁰ in der die tierhaften Gegner des Greifen nun lediglich durch menschliche Wesen ersetzt werden.

Im oberen Teil der sogenannten Parmeniskosteile in Wien⁵¹ kämpfen Griechen gegen Amazonen. Dieser Kampf, der eines der Hauptthemen der griechischen Monumentalkunst ist, steht in enger Beziehung zum Totenkult.⁵² Der Kampf gegen die Amazonen und der Sieg über sie bedeutet die Überlegenheit positiver Kräfte gegenüber unheilbringenden. Auf der Bodenleiste der Parmeniskosteile tauchen nun zwei Greifen auf, die eine Vase flankieren. Die Verbindung der Kampfsituation zu den Greifen ist nicht direkt gegeben, sondern lässt sich nur dann herstellen, wenn man die auf dem Grabstein vorkommenden Symbole zueinander in Beziehung setzt. Dabei wird man nicht wie Haberl⁵³ zwischen reinen Todes- und Jenseitssymbolen unterscheiden können, denn was zum Tode führt, öffnet ja den Weg ins Jenseits. Oberhalb der auf Rosetten stehenden, klagenden Sirenen⁵⁴ ziehen sich über die gesamte Breite des Grabsteines zwei ineinandergeschlungene Eichenkranzfestons,⁵⁵ die wohl Auferstehung symbolisieren. Trotz der späten Entstehungszeit der Stele, die erst um 200 v. C. anzusetzen ist, und die in dem Bestreben nach einer größtmöglichen Vielfalt an Symbolen den Verlust ursprünglichen Gehaltes zu ersetzen sucht,⁵⁶ wird man aus der Fülle der Motive die Hoffnung auf den Sieg des Lebens über den Tod erblicken können. Denn unmittelbar über der todbringenden Darstellung der

54

47 Roscher, Roschers Mythol. Lex. Sp. 1676 s. v. „Kyklop“.

48 Sauer, Roschers Mythol. Lex. Sp. 2698 s. v. „Polyphem“.

49 Pettazoni, Allwissende höchste Wesen bei primitivsten Völkern, ARW 29, 1931, 110.

50 Die kosmische Deutung solcher Kämpfe spiegelt sich oft in Zweikämpfen wider, wie sie bei vielen Völkern im Frühjahr Brauch sind. – Lesky, Ein ritueller Scheinkampf bei den Hethitern, ARW 24, 1926, 74. Die beiden Kämpfenden werden als Verkörperung des Winters und des Sommers angesehen. – Usener, Heilige Handlung, ARW 7, 1904, 281.

51 Grabstele, Wien, Kunsth. Mus. – Praschnicker, ÖJH 21–22, 1922–23, Beibl. Sp. 128 ff Abb. 47; Fraser-Rönne, Boeotian and West Greek Tombstones 193 Taf. 31.2.

52 Die Amazonen gelten als todbringend. Vergl. Bethe RE Sp. 1764 s. v. „Amazonen“.

53 Haberl, Lebensbaum und Vase auf antiken Denkmälern Österreichs, ÖJH 43, 1956–58, Sp. 217.

54 Buschor, Die Musen des Jenseits 1944, 77 Abb. 59.

55 Eiche im Totenkult RE Sp. 2063 „Eiche“ (Olck).

56 Buschor op. cit. 77.

Amazonomachie selbst taucht im Giebel der Grabstele das gelockte Haupt des Sonnengottes auf und manifestiert den Sieg des Lichtes.

Der mit Amazonen bzw. Arimaspen kämpfende Greif ist auch ein beliebtes Thema der frühen römischen Kaiserzeit. Die Aussichtslosigkeit des Kampfes, die die absolute Überlegenheit des Greifen als Sieger und die hoffnungslose Unterlegenheit seiner Gegner zum Prinzip macht, war geeignet, das Selbstgefühl der Römer gegenüber den Barbaren auszudrücken und ist wohl deshalb zu einem beliebten Motiv der imperialen Kunst geworden. Erika Simon⁵⁷ hat versucht, die Bedeutung solcher Szenen zu deuten, wobei sie die Amazonen zu Personifikationen nördlicher Völker erklärte. In deren Kampf mit den Greifen bzw. in deren Befriedung, wenn sie nämlich Greifen tranken, sieht sie eine konkrete politische Anspielung und Propaganda.

Die vollkommene Herauslösung des eigentlich mythischen Themas aus mythischen Zusammenhängen und sein ausschließlicher Gebrauch als Mittel politischen Propagandadenkens scheint jedoch erst für das 2. Jahrhundert zuzutreffen. Zwar spielt der Kampf von Arimaspen und Greifen innerhalb der Vielzahl der Symbole und allegorischen Darstellungen des römischen Totenkultes keine Rolle, jedoch muß sich die Erinnerung an seine ursprüngliche Bedeutung als Kampf der Vertreter des Dunkels gegen das Licht erhalten haben. Auf einem Stuckrelief der unterirdischen Basilika an der Porta Maggiore⁵⁸ und an den Stuckreliefs der Famesina wachsen Arimaspen mit kurzen Schwertern und peltaförmigen Schilden ähnlich den Greifen, die sie bekämpfen, mit ihrem Hinterkörper aus Ranken hervor. Die strenge Gruppierung, der die Figuren trennende Zwischenraum, welcher das Kampfschema zur bloßen Pose erstarren läßt, sowie die ornamentale Auflösung lassen auf eine rein dekorative Anwendung schließen. Die ungeheure Fülle anderer Motive jedoch, die wie der Raub des goldenen Vlieses⁵⁹ oder der Abstieg des Orpheus in die Unterwelt auf eine Reise der Seele ins Jenseits anspielen oder wie der Sprung der Sappho vom Leukasfelsen⁶⁰ auf die Apotheose der Toten⁶¹ Bezug nehmen, läßt vermuten, daß durch die Fülle von Anspielungen eine Vervielfältigung der Assoziationen erreicht werden soll, deren Ziel der Ausdruck der Unsterblichkeit der Seele ist.

Eine Wandmalerei aus der Villa dei Misterii⁶² zeigt über einem kleinen, sich duckenden Arimaspen einen riesenhaften Greifen, der, auf seinen Hinterbeinen stehend, die Schwingen weitausgebreitet, seine Vorderpfoten auf einen peltaförmigen Schild legt, den der Arimaspe zum Schutz über seinen Kopf hält. Das Verhältnis der beiden ungleich großen Gestalten schließt den Gedanken an einen wirklichen Kampf aus und bedient sich nur des bekannten Schemas, um hier nur noch den totalen Sieger des vorangegangenen Kampfes umso größer herauszustellen. Die drei zuletzt genannten Denkmäler gehören alle dem Beginn des 1. Jahrhunderts n. C. an. Ob ihnen eine ganz bestimmte kultische Bedeutung zukommt, läßt sich

57 Simon, Bedeutung 776.

58 Gesamte Literatur bei Carcopino, La basilique pythagorienne de la Porte Majeure 1926, 38, 298 Abb. 19.

59 Jasons Raub des goldenen Vlieses gilt ursprünglich als eine Reise in die Unterwelt. – Pind. Pyth. IV, 159–66.

60 Kerenyi, Der Sprung vom Leukasfelsen, ARW 24, 1926, 61 ff.

61 Usener, Götternamen 328; vergl. Carcopino, RA 18, 1923, 61 ff.

62 Levi, Antioch Mosaic Pavements 1947, I, Abb. 55c.

nicht feststellen; ein propagandistischer Gebrauch im politischen Sinne muß jedoch ausgeschlossen werden.

Auch auf einem anderen frühen Beispiel des Arimaspenkampfes, einem Panzer tiberianischer Zeit aus Mintomo,⁶³ ist die Propaganda nicht erkenntlich. Ein in die Knie gesunkener Mann hält noch die Zügel seines über ihn dahingaloppierenden Pferdes, auf dessen Rücken ein Greif gesprungen ist und sich in seinen Hals verbissen hat. Das Thema ist wohl nur deshalb in diesem einen Beispiel erhalten, weil der Sinn der Darstellung nicht ohne weiteres verständlich ist, denn die Zuweisung des Mannes an ein östliches Volk muß zweifelhaft bleiben.⁶⁴ Zudem lenkt das Pferd von dem Zentralthema des Arimaspen-Greifenkampfes ab.

Daß der Tierkampf und der Arimaspen-Greifenkampf als thematisch verwandt angesehen wurden und auch in ähnlicher Weise parallel verwendet wurden, scheint durch das Auftauchen beider auf einem Tropaion aus Rhodos bestätigt zu werden.⁶⁵ Dort wird der obere Teil des Panzers von einem Löwen eingenommen, der sich auf einen schon in die Knie gesunkenen Stier stürzt. Unter ihm attackieren zwei Greifen einen frontal dargestellten, auf die Knie gefallenen Arimaspen, von denen er den rechten noch mit seiner linken Hand wegzuschieben sucht. Ähnlich aussichtslos wie die Situation des Stieres, in dessen Rücken der Löwe bereits seine Zähne schlägt, ist auch die Verteidigung des Arimaspen. Die Vorderpranken seiner Gegner halten ihn schon umfaßt, sein Kopf befindet sich in bedrohlicher Nähe zu dem stark gebogenen Schnabel des Greifen.⁶⁶ Das wohl im Anschluß an die mithridatischen Kämpfe (88 v. C.) oder an die Belagerung von Rhodos durch Crassus (43 v. C.) zu Ehren eines siegreichen Feldherrn aufgestellte Tropaion⁶⁷ war Teil eines Grabdenkmals. Sein Bezug zum Totenkult läßt sich jedoch nicht aus der Deutung der einzelnen Szenen gewinnen, sondern ist wohl ausschließlich in der Verherrlichung der kämpferischen Leistungen desjenigen auch nach dem Tode zu suchen, für den dieses Tropaion errichtet wurde.⁶⁸ Eine ähnlich propagandistische Absicht findet sich auch bei römischen Panzerstatuen.

Da das Thema jedoch fast ausschließlich auf kaiserlichen Panzerstatuen vorkommt, deren Verbreitung im Imperium Romanum staatlich organisiert wurde,⁶⁹ ist der Kampf hier als Bestandteil kaiserlicher Propaganda zu verstehen. Der Greif mag da bei u. a. in seiner siegenden

55

56

63 Panzer, Neapel, Mus. Naz., Inv. 6046 – Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer 1912, 184.

64 Simon op. cit. 775 bezeichnet ihn auf Grund eines kaum erkennbaren Wulstes um den Hals als einen Kelten.

65 Tropaion, Rhodos, Mus. – Clara Rhodos I, 1928, 23 Abb. 4; II, 1932, 57 Abb. 28, 29; Vermeule, Berytus 13, 1959–60, 33.3 Taf. 2.7.

66 Das Tropaion wird allgemein in das 1. Jahrh. v. C. datiert. – Vermeule, A new Trajan, AJA 61, 1957, 236 Taf. 14. Dagegen in traj./hadr. Zeit – Libertini, Centuripe 1926, 82 Taf. 17.1.

67 Clara Rhodos II 57.

68 Auch auf den Seitenteilen des Helmes sind Kampfgruppen in Form zweier sich duellierender Männer – Clara Rhodos II 60 Abb. 30.

69 Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Mon. Art. Rom. 7, 1968, 14–15.

Stärke die *virtus Augusti* verkörpern, die die römischen Legionen im Kriege führte und den Ruhm Roms vermehren half.⁷⁰ Auf der nach dem Tode Trajans wohl von Hadrian aufgestellten Panzerstatue, die sich in Cambridge/ Mass. befindet, ist der Gebrauch des Motives in diesem Sinne zu verstehen.⁷¹ Der in vieler Hinsicht der Statue des Augustus von Prima porta⁷² ähnelnde Panzer⁷³ des Divus Trajanus propagiert ähnlich wie die Augustusstatue den Ruhm seines Namensträgers durch einen Sieg im Osten des Reiches. Die friedliche Rückgabe der Partherfeldzeichen im Jahre 20 v. C., die Augustus als den größten Sieg seines Lebens bezeichnete, gleicht an Bedeutung der Befriedung des Ostens durch Trajan.⁷⁴ Die unterlegenen Arimaspen⁷⁵ repräsentieren dabei die auch damals noch wenig bekannten Völker vom Ostrand des Reiches.⁷⁶ In nachtrajanischer Zeit taucht das Motiv nicht mehr auf. Der Grund dafür scheint nicht die Ablösung zu sein, die die erzählende Reliefdarstellung auf Panzern am Ende des 1. Jahrh. n. C. erfährt,⁷⁷ sondern die Identifikation dieser mythischen Allegorie⁷⁸ mit der Politik Trajans.⁷⁹ Auch die beiden Panzer nachtrajanischer Zeit, die dieses Motiv noch benutzen,⁸⁰ stellen wohl einen posthumen Trajan dar.

70 Hanfmann – Vermeule – Young – Jucker, *A new Trajan*, *AJA* 61, 1957, 235.

71 Panzer, Cambridge, Mass., *Fogg Art Mus.*, Inv. 1954–71 – Vermeule, *Berytus* 13, 1959–60, 53 Nr. 168 Taf. 13 Abb. 42; Hanfmann u. a., op. cit. 223 ff.

72 Kähler, *Die Augustusstatue von Prima porta*, *Mon. Art. Rom.* I, 1959.

73 Hanfmann u. a., op. cit. 226, 228–29.

74 Simon op. cit. 775 Taf. 48 Abb. 6.

75 Vermeule u. a., op. cit. 235–36 beweist, daß es sich bei der zusammengebrochenen Gestalt um einen weiblichen Arimaspen handeln muß, da die Amazonen, die den Trojanern, den Ahnen der Römer, im Kampf gegen die Griechen Hilfe leisteten, nicht auf einem Denkmal von so offiziellem Charakter als Feinde der Römer dargestellt sein können.

76 Vermeule op. cit. 234.

77 Niemeyer op. cit. 49–50.

78 ebenda.

79 Die außerordentliche Beliebtheit des Themas zeigen noch weitere Panzer aus trajanischer Zeit. Centuripe, *Kunsthändler – Libertini*, Centuripe 82 ff Taf. 17; Hanfmann u. a., *AJ A* 61, 1957, 236. Ehemals Gamberti Collection – Maneini, *Bull. Comm.* 50, 1933, Nr. 12; Vermeule, *Berytus* 13, 1959–60, 53 Nr. 171. Orange, Mus. – *Fasti Arch.* 8, 1953, Nr. 3131 Abb. 69; Sautel, *CRAI* 1952, 478 ff Abb. 1 f; Vermeule, *Berytus* 13, 1959–60, 53 Nr. 169.

80 Volubilis, Mus. – Thouvenot, *Volubilis* 67 Taf. 13; Vermeule, *Berytus* 13, 1959–60, 54 Nr. 175; Hanfmann u. a., *AJA* 61, 1957, 236. Palma des Mallorcas, Mus. Provo – Gareia y Bellido, *Arch. Esp.* 24, 1951, 61 ff Abb. 12–13; Hanfmann u. a., *AJA* 61, 1957, 236; Vermeule, *Berytus* 13, 1959–60, 53, 174.

VI. 3. Der kämpfende Greif im Kult

Der Kampf ist die Auseinandersetzung der positiven Kräfte des Lebens mit den destruktiven. Darüberhinaus kann er Mittel zur Befreiung der im Tode befangenen Menschen sein, denen er zum Aufstieg in das Jenseits verhilft. Der in manchen Mysterien eine Rolle spielende rituelle Tod verbindet sich ebenfalls mit der Idee des Kampfes als Ausdruck der Läuterung und als Durchgang zu einem höheren Bewußtsein. In diesem Zusammenhang sei der Deckel eines 1954 im Mithräum von London gefundenen Silberkästchens betrachtet.¹

58

Auf dem Gefäßkörper entwickelt sich von einem als Anfang und Ende der Komposition dienenden Baum eine in zwei Stufen übereinander verlaufende Darstellung in vier Gruppen. Bewaffnete Männer in enganliegenden Hosen stehen sich in Kampfstellung gegenüber, ohne einander wirklich zu bekämpfen. Hinter ihnen folgt in geduckter Stellung ein Greif, vor dem sich eine Schlange aufbäumt. Unter ihm findet der Kampf mehrerer Männer gegen ein Tier statt, das sie mit Steinen bewerfen, während ein Nilpferd unbeteiligt dabei steht. An diese Szene anschließend werden Männer im Kampf mit einem Löwen dargestellt, die neben einer halbgeöffneten Kiste stehen. Dahinter folgt eine ausschließlich aus Tieren bestehende Gruppe, die zum Teil ruhig stehen, ein Tier zerreißen oder ein Hirsch angreifen.

Der Deckel zeigt im Zentrum einen halb schräg aus dem Hintergrund herauswachsenden Elefanten, der ein vor ihm liegendes, unbestimmbares Tier mit dem Rüssel ergreift. Um diese Mittelszene entwickelt sich ein Kreis anderer Szenen ohne sichtbare Verbindung zueinander. Unmittelbar über der Gruppe des Elefanten mit dem Tier stehen zwei Greifen übereinander, von denen der eine völlig, der andere nur mit den Vorderpfoten auf einer Kiste steht, als wolle er sie tragen. Daran anschließend findet sich eine Gruppe dreier Männer über einer ähnlichen Kiste, aus der sie einen Mann herausziehen. Darunter sind weniger gut erkennbare Tiere sichtbar, u. a. ein Katzentier, ein Hirsch und ein von einer Schlange angegriffener Bär.

59

60

61

Die einzig vergleichbare Darstellung eines über einer Kiste hockenden Greifen zeigt ein Mosaik aus Piazza Armerina,² wo allerdings zwei der auf dem Silberkästchen vorkommenden Szenen in der Weise zusammengeschlossen sind, daß der Greif über einer Kiste sitzt, durch deren Latten deutlich das Gesicht eines darin eingeschlossenen Menschen sichtbar wird. Die Erklärung, daß es sich innerhalb der Darstellung eines Tierfangmosaiks um einen als Köder dienenden Sklaven handle, der die in ähnlichen Käfigen tatsächlich abtransportierten Tiere³ anlocken soll, kann nicht befriedigen, da dabei völlig unberücksichtigt bleibt, was ausgerechnet das einzige zwischen realen Raubtieren vorkommende mythische Tier, der Greif, über einer solchen Kiste zu suchen habe.⁴ Ebenso ist auch die nicht „senza spunto comico“⁵ gedachte Vorstellung eines zum Schutz vor dem Greifen in diese Kiste geflüchteten Jägers unwahrscheinlich.

62

1 Silberkästchen, London, Guildhall Mus., Inv. 21579 – Toynbee, A silver casket and strainer from the Walbrook Mithraeum in the City of London 1963. Letzte Lit. bei Grimes, The excavation of Roman and Mediaeval London 1968, 114 ff.

2 Neutsch, Piazza Armerina, AA 69, 1954, 678 Abb. 63; Pace, I mosaici di Piazza Armerina 1955, 63, 66; Gentili, The Imperial villa of Piazza Armerina 1956, 87 Abb. 17; Manganaro, Aspetti pagani dei mosaici di Piazza Armerina, ACI 11, 1959, 245 ff; Carandini, Ricerche sullo stilo e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina, St. Muse. 7, 1961–62 (Rez. Jucker Mus. Helv. 25, 3, 1968, 203–4).

3 Pace op. cit. Abb. 19; Gentili op. cit. 39 Abb. 14; 21; 41 Abb. 16 Taf. 25.

4 Toynbee op. cit. 10 ff.

5 Pace op. cit. 63.

Die Möglichkeit, in dem Greifen in Anlehnung an Philostrat⁶ eine Ortsangabe für die in der Nähe auftauchenden India zu sehen, läßt die Kiste und den darin Eingeschlossenen unberücksichtigt.⁷ Die „ineffugibilis necessitas ultionis“ der hier unter ihrer zoomorphen Gestalt dargestellten Nemesis ist durch nichts zu beweisen.⁸ Am naheliegendsten erscheint die Annahme, daß es sich hier um ein versprengtes Motiv der Iskendersage handelt, in der der Wunderknabe in einer Kiste ausgesetzt wird.⁹ Auf diese Kiste läßt sich ein grüner Vogel herab und hebt sie in die Höhe, um den Knaben dadurch vor Gefahr zu bewahren. Bei dieser Annahme wird jedoch die Mischnatur des Greifen übersehen, und die Szene bleibt ohne Zusammenhang zu den übrigen Teilen der Darstellung.

Da es sich bei dem Mosaik und dem Kästchen um die einzigen Beispiele dieser Art handelt, die einander zudem stark ähneln und der gleichen Zeit entstammen, wird man ein gemeinsames Vorbild in der bildenden Kunst oder Literatur annehmen dürfen..

Das Kästchen zeigt drei Variationen des Themas und darf daher wohl für die ausführlichere Darstellung der beabsichtigten Illustration eines Vorganges angesehen werden. Auch in den übrigen Szenen ohne Greifen gleichen die Darstellungen des Kästchens und des Mosaikes einander sehr. Was bei dem Mosaik aber die Schilderung eines großangelegten Tierfanges ist, ist im anderen Fall ein primitiver Kampf des Menschen mit Steinen gegen Tiere.

Während das Mosaik als Schmuck des Bodens einer imperialen Villa als weitgehend ornamental betrachtet werden kann, ist das Silberkästchen mit dem dafür passend gearbeiteten Sieb¹⁰ wohl im Kult benutzt worden,¹¹ wo es eventuell zum Sieben von Flüssigkeiten benutzt wurde,¹² z. B. von Honig. Vom Honig erfährt man bei Porphyrios,¹³ daß die Initiierten des Löwengrades im Mithraskult ihn zur Reinigung der Hände benutzten.¹⁴ Es ist daher durchaus logisch, die Darstellungen des Kästchens mit dem Kultgeschehen und dem Kultbau, in dem es gefunden wurde, in Verbindung zu bringen.

6 Phil. Vit. 3, 48.

7 Toynbee op. cit. 10 ff.

8 Manganaro op. cit. 245.

9 von Kamphoeven, Iskender, Reclam 82222, 8 ff.

10 Dagegen Harris, The oriental cults in Roman Britain 1965, Anm. 7.

11 Mit dem Sieb werden Stoffe voneinander geschieden und gereinigt. Bereits die Andeutung von Sieben oder der Gebrauch eines Siebes bei einem Reinigungsakt genügt. Festus ep. 106, 3 berichtet vom Auffangen des Feuers durch Vestalinnen. Phil. vit. Apol. 6, 11 berichtet von apotropäischer Wirkung. Vergl. Fehrle, Das Sieb im Volksglauben, ARW 19, 1919, 547 ff; Marmorstein, Das Sieb im Volksglauben, ARW 21, 1922, 235 ff.

12 Harcum, Roman cooking utensils, AJ A 25, 1921, 41; Cumont, Textes et Monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra 1904, 320.

13 Porph. De antro nymph. 15.

14 Der Löwe gilt als Zeichen des Feuers. Das normalerweise zur Reinigung verwandte Wasser ist ein dem Feuer feindliches Element. – Bode, Heilige Zeichen 1938, 250 ff.

Wie bereits erwähnt wurde, sind Jagddarstellungen z. B. auf Sarkophagen oft nur ein Ersatz für Schlacht- und Kampfdarstellungen. Die Jagd als Mittel der Abhärtung, zur Erprobung von Ausdauer, Geistesgegenwart und schneller Entscheidung galt allgemein der Charakterbildung.¹⁵ Bei Philosophen stellt sie den Sieg des Intellektes über ausschließlich brutale physische Kräfte dar.¹⁶ Die Form von Kampfdarstellungen¹⁷ mögen auch die Mutproben angenommen haben, die ein wesentlicher Bestandteil der Mithrasmysterien sind.¹⁸

Das Ziel solcher Mutproben ist neben der Erprobung der körperlichen Widerstandskraft das Erreichen von stoischer Apathie.¹⁹ Der Charakter dieser Mutproben zeigt deutlich den Ursprung des Mithraskultes unter den kriegerischen Stämmen des Kaukasus.²⁰ Strabo²¹ berichtet von Menschenopfern bei den kaukasischen Völkern. In Persien bestand der Brauch, zur Befriedigung der Götter der Unterwelt Menschen lebendig zu begraben.²² Die Magier sind bekannt für ihre Menschenopfer, die später wohl durch symbolische Handlungen ersetzt wurden.²³ Der symbolische Mord als ursprünglicher Bestandteil früher Zeremonien²⁴ zum Zwecke der Reinigung und Einweihung²⁵ ist als wahrscheinlich anzunehmen.²⁶ Das Waschen mit Blut, das Trinken

15 Xen. Kyn. XII ff.

16 Plut. de soll. animo 29.

17 Scheinkämpfe sind ein wichtiger Bestandteil früher Zeremonien, z. B. in dem Brauch, im Frühjahr zwei Männer zweier Parteien miteinander kämpfen zu lassen. Diesem Kampf liegt die Vorstellung vom Kampf des Winters gegen den Sommer zugrunde. – Usener, Heilige Handlung, ARW 24, 1926, 281; Nilsson Griechische Feste 413 ff

18 Schriftsteller des 14. Jahrh. berichten von dem Verbinden von Augen, dem Fesseln von Händen, dem Inwasserstürzen – Pseud. Aug. 11, 8. Vergl. Cumont, Textes 321–22; Darstellungen solcher Mutproben im Mithräum des Vico Caserna bei dem alten Kapitol S. Maria Capua Vetere – Vermaseren, Corp. Inscr. Nr. 187, 188, 191, 193, 194 Abb. 57–61. Mit den unter Anm. 1 genannten Scheinkämpfen ebenfalls verbunden sind oft Verbrennungs- und Ertränkungsopfer – Lesky, Ein ritueller Scheinkampf bei den Hethitern, ARW 24, 1926, 81.

19 Ihr Ziel ist einmal die Auslese und danach die Ekstase, nämlich die Identifikation mit den Mächten der anderen Welt – Weiser-Aall, Zur Geschichte der altgermanischen Todesstrafe und Friedlosigkeit, ARW 30–31, 1933–34, 216.

20 Cumont, The mysteries of Mithras 161.

21 Strabo XI, 4, 7 p. S03c.

22 Her. VII, 114; vergl. Klein, Der Ritus des Tötens bei den nordischen Völkern, ARW 28–29, 1930–31, 175 auch Anm. 2.

23 Cumont, Textes 69; Tert. Apol. IX berichtet zwar von den Greueltaten anderer heidnischer Kulte, erwähnt jedoch nichts über den Mithraskult.

24 Bei altnordischen Bünden sind Kraft- und Mutproben bei der Initiation verbreitet. Unter diese Proben fallen Scheinhängen, Scheinertränken und die völlige Isolierung des Initiierten während der Weihe. – Weiser-Aall op. cit. 216.

25 Yerkes, Le sacrifice dans les religions grecques et romaines et dans le judaisme primitif 1960, 72.

26 Das römische Lupercalienfest muß auch als Initiationsritus gelten. – Deubner, Lupercalia, ARW 13, 501 ff. Dabei wurden Jünglinge während der Zeremonien mit einem blutigen Messer berührt. – Binder, Die Aussetzungen des Königskindes Kyrus und Romulus, Beitz, KIPhil 10, 1964, 60–62.

und Übergießen mit Blut,²⁷ hängt mit der allen antiken Mysterienreligionen gemeinsamen Vorstellung zusammen, daß aus dem Tode neues Leben entspringt.²⁸ Mutproben gehören zum Ritual jeder Einweihung. Die Stufen der Peinigung enthüllen das Herabsteigen der Seele und ihren Wiederaufstieg.²⁹ Entsprechend den verschiedenen Graden der Einweihung, deren Zahl im Mithraismus sieben beträgt, sind sie unterschiedlich schwer. Da jeder Grad eine bestimmte Bewußtseinsstufe darstellt, muß jede Einweihung in einen höheren Grad das Eingehen des Initiierten in ein höheres Bewußtsein dokumentieren. Der Charakter der Mutproben muß diesen bestimmten Durchgang symbolisieren. Das Aufsteigen in einen anderen Grad bedeutet das Absterben des alten Ichs und das Erlangen eines neuen, reineren Bewußtseins.³⁰ Ein Grab, das eventuell bei einem solchen rituellen Tor eine Rolle spielte, hat man in einem Mithräum in England nachgewiesen.³¹

Der ausgedehnte Gebrauch von Magie und Ekstase im Mithraskult darf als sicher angenommen werden.³² Die Lehre von dem Aufstieg der Seele nach dem Tode³³ wird daher auch nicht ein in den Mysterien nur mitgeteiltes Dogma gewesen sein, sondern ein bei den Einweihungen in die verschiedenen Grade tatsächlich erlebtes Geheimnis. Die sieben Grade³⁴ entsprechen den sieben Planetensphären, die der Tote auf seinem Weg ins Jenseits durchqueren muß.³⁵ Daneben stellen sie einen bestimmten Teil des Himmels dar, den der in den entsprechenden Grad Eingeweihte zu erhalten hofft.³⁶

Für die Darstellung eines rituellen Todes und eine durch Magie erlebbare Vorwegnahme dessen, was die Seele nach dem Tode erlebt, könnte auch das Einsperren des Menschen in eine Kiste angesehen werden,³⁷ aus der er sich dann, auf dem Kästchen mit Hilfe anderer Männer, bei denen es sich wohl um Eingeweihte handelt, zu einem neuen Leben erhebt.³⁸

27 Servo Aen. VI, 741.

28 Vermaseren, *Mithras, the Sacred God* 1963, 68.

29 Wüst, RE Sp. 3143 S. V. „Mithras“. Diese Einweihungsriten (rites de passage) bestehen aus drei Teilen: Der Trennung des Initiierten von der alten bekannten Welt, der Übergangssituation, in der er völlig hilflos den unbekannten geheimnisvollen Mächten ausgeliefert ist, und dem Anschluß an die neue Welt. – Weiser-Aall op.cit. 214.

30 Leipoldt, *Der Tod bei Griechen und Juden* 1942, 88.

31 Richmond-Gillam, *The temple of Mithras at Carrawburgh* 1951, 19–20 Taf. 6.

32 Bousset, *Die Himmelsreise der Seele*, Libelli 71, 1955, 37 im Anschluß an den Pariser Zauberkodex 475–834.

33 Mithras trägt auch den Beinamen „Geleiter der Seele“ bei Jul Orat. V, 172 D.

34 corax, nymphos, miles, leo, heliodromos, pater.

35 Cumont, *The mysteries of Mithra* 154.

36 Bousset op. cit. 35 Anm. 4.

37 Zu der Verbindung von Aussetzungsmythos und Drachenkampfmythos – Binder op. cit. 60–62, 176–188. Aussetzung und Rettung durch Adler – Binder op. cit. 175–180. Eventuell geht diese Form der Aussetzung auf die Avesta zurück, wo die Beschmutzung des Feuers und der Erde durch die Bestattung eines Toten als Verbrechen angesehen wurde und die Toten daher den wilden Tieren überlassen wurden. Her. I, 146; Strabo XI, 3p. 517c. Vergl. Windischmann, *Zoroastrische Studien* 297.

38 Binder op. cit. 96.

Die Bezeichnung der sieben Grade des Mithraskultes ist von Grabsteinen her bekannt. Die einzig vollständige Aufzählung aller sieben Grade ist aber nur bei Hieronymus ep. 107 vorhanden, wo die Lesung des zweiten Grades unterschiedlich ist.³⁹ Die Benennung des zweiten Grades nach einem Tier erscheint jedoch wahrscheinlicher als „nymphos“, da bereits der erste Grad „corax“ und der vierte Grad „leo“ einen Tiernamen tragen. Die hybride Gestalt des Greifen könnte sehr wohl den Übergang zwischen dem Raben und dem Löwen vollziehen.

Bei der Initiation wurden bestimmte, für den Grad typische Abzeichen getragen, deren Übergabe nach den Prüfungen vollzogen wurde.⁴⁰ Bei den durch einen Tiernamen bezeichneten Graden trugen die Initiierten wohl entsprechende Tiermasken.⁴¹ Der Sinn solcher Verkleidung liegt in der Vorstellung, daß die Kräfte der dargestellten Tiere in dem Maße ihrer Darstellung auf den Träger übergehen⁴² oder weil sich ganz spezifische Vorstellungen mit den einzelnen Tieren verbanden, die für das Kultgeschehen relevant waren.

Ohne die Darstellung des Greifen auf dem Kästchen für die eines in Greifengestalt auftretenden Menschen zu halten, wäre es vorstellbar, daß die mit dem *cryphos*-Grad verbundenen Mutproben wegen der Ähnlichkeit des Namens durch die Figur des Greifen dokumentiert werden sollten. Man wird daher vielleicht für die Mitte des 4. Jahrhunderts n. C. an eine unsichere Bezeichnung des zweiten Grades denken dürfen. Dem entgegen steht allerdings die häufige Belegung des zweiten Grades mit „nymphos“ und die geringe Rolle, die der Greif normalerweise im Mithraskult spielt. Zwar ist der Greif als Begleittier des Sonnengottes Shamash bekannt, mit dem Mithras in hellenistisch-römischer Zeit gleichgesetzt⁴³ wurde, wie er in Griechenland mit Helios-Apollo zusammengebracht wurde.⁴⁴

Die Mithras als „weitschauend, immer wachend und tausendäugig“ bezeichnenden Eigenschaften⁴⁵ sowie die darin angedeutete Synthese von Lichtnatur und Rechtswahrung charakterisieren auch den Greifen.⁴⁶ Aber eine Verbindung auf mit dem Mithraskult verbundenen

39 Die Lesung „nymphos“ ist durch 12 Inschriften im Mithräum von Dura-Europos bekannt. – Rostovtzeff, RM 49, 1934, 206. Die Lesung „gryphius“ ist nur aus zwei stadtrömischen Inschriften bekannt. CIL VI 751 a aus dem Jahre 358 „Consulibus supra scriptis ostenderunt chryfios VIII kalendas Maias feliciter“. CIL VI 753 aus dem Jahre 362 „consulibus supra scriptis tradiderunt chryfios VI Idus Apriles feliciter“. Vergl. Wüst, Über einige Probleme des Mithraskultes, ARW 32, 1935, 211; Cumont, The mysteries of Mithra 154; Vollgraff, Les cryfii des inscriptions mithraïques, Hommages à Waldemar Déonna 1957, 523 ff.

40 tradere bezeichnet die Übergabe CIL VI 751b; CIL VI 753; CIL VI 749, 752, 753; CIL VI 750; CIL VI 751a.

41 Haas, Bilderatlas zur Rel.-gesch., 15. Liefgr., Taf. 46. Auch im Tragen von Masken dokumentiert sich die enge Verbindung der Einweihungsriten zum Totenkult. Die Maske ist ursprünglich das Abbild des Totengottes. – RGVV 22, 1931, 48–65.

42 Heichelheim, RE Sp. 909 s. v. „Tierdämon“.

43 Gressmann, Die orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter 1930, 146.

44 Stuart-Jones, Enc. Rel. Eth. 8, 1915, 752 s. v. „Mithraism“; Usener, Sol Invictus, Rhein. Mus. 60, 1905, 465.

45 Jacoby, ARW 22, 1923, 261 ff.

46 Déonna, Le symbolisme de l'oeil 1965, 274.

Denkmälern läßt sich zwischen beiden nicht feststellen. Die Bedeutung des Greifen wird daher nicht als eine spezifische, im Mithraskult ausgebildete angesehen werden können, sondern als eine von außen übernommene.

Im Mittelpunkt des Mithraskultes selbst steht das kosmogonische Geschehen der Tötung des Stieres durch Mithras, das den Beginn allen irdischen Lebens darstellt.⁴⁷ Nach dem Vorbild von Mithras kämpfen die aufrichtig Frommen unaufhörlich gegen das Böse.

Die Kampfszenen des Kästchens mögen daher eventuell allegorischen Charakter haben und können als Ausdruck bestimmter, im Kult vollzogener Handlungen gelten, die Ausdruck einer bestimmten Glaubensform sind und die Überwältigung der negativen durch die positiven Kräfte bedeuten.

Zweimal taucht auf dem Gefäßkörper des Kästchens die Schlange auf. Einmal steht vor ihr ein Greif in geduckter Stellung, wohl um mit ihr zu kämpfen. Unter den zahlreichen Kampfszenen, in denen der Greif eine Rolle spielt, ist der Kampf mit der Schlange ein seltenes Thema geblieben, das ausschließlich auf Werken untergeordneter Bedeutung und meistens ohne weitere Bezüge auftaucht.⁴⁸ Nur auf dem Bronzerelief im Louvre tritt zusätzlich ein Lorbeerbaum und ein Dreifuß auf, was an eine Beziehung zu Apollo denken ließe.⁴⁹ Die Schlange ist in ihrer ursprünglichen Bedeutung ein chthonisches Tier.⁵⁰ Als Seelentier ist sie die Gestalt, in der die Seele den Körper nach dem Tode verläßt.⁵¹ Ihre Fähigkeit der fortwährenden Verjüngung, die sich im Abwerfen ihrer alten Haut und dem Hineinschlüpfen in eine neue äußert, macht sie zum Symbol der Unsterblichkeit.⁵² Im Mithraskult ist sie zudem Symbol der durch das Stierblut befruchteten Erde.⁵³ In ihrem Kampf mit dem Greifen darf daher eine ähnliche Bemühung um geistige Überwindung des Todes erblickt werden wie in der Szene des sich aus der Kiste erhebenden Menschen.⁵⁴

47 Strong, *Apotheosis* 193; nach altorientalischer Vorstellung beginnt das Jahr mit dem Eintritt der Sonne in das Zeichen des Stieres. – *Textes cunéiformes du Louvre* 1925, 8, *Les cylindres de Goudea* A 26, 4; Erlenmeyer, *Über griechische und altorientalische Tierkampfgruppen*, *Ant K* 1, 1958, 55.

48 Gemme – *Cat. Brit. Mus.* Nr. 3112. Gemme – Furtwängler II, 259, 4 Taf. 57.4. Appliken – Mercklin, *JdI* 148, 1933, 152 Anm. 1 Abb. 80. Malerei – Mazois, *Les ruines de Pompée* 1, 1824, 58 Abb. S. 29. Tischstütze – *Espérandieu, Recueil* I, 716. Bronzerelief – de Ridder, *Les Bronzes Antiques du Louvre* 177 Nr. 3458.

49 Leglay, *Le serpent dans les cultes africains, Hommages à Waldemar Déonna* 343.

50 Als Abzeichen des Apollo Medicus – MacI. *Sat. I.* 17, 15; als Abzeichen des solaren Apollos – Oldham, *The sun and the serpent* 1905; Seyrig, *Syria* 14, 1933, 255; Delatte, *BCH* 37, 1913, 260–64.

51 Küster, *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion*, *RGVV* 13.2, 1913, 42 ff, 62 ff; Wüte, *Grabspende und Totenschlange*, *ARW* 12, 1919, 221 ff; zur Schlange als Genius – Boyce, *MemAmA-cRom* 14, 1937, Index s. v. „serpents“.

52 Im Orient: du Mesnil du Buisson, *Etudes* 133; vergl. Frazer, *The serpent and the tree of Life*, *Essays to W. Ridgeway* 413 ff.

53 Swoboda, *Die Schlange im Mithraskult*, *ÖJH* 30, 1937, 9 vergl. Toynbee op. cit. 14 Anm. 4; 15 Anm. 1.

54 Die einzige mir bekannte, nicht feindliche Verbindung von Greif und Schlange ist die einzigartige Darstellung auf der Nebenseite eines etruskischen Sarkophages – Arndt, *Ny Carlsberg Glyptotek* Taf. 183–184; Poulsen, *Billedtavler* 118; Giglioli, *AE* 1935, 44 Taf. 241–42. 1, 2 u. 4 (Nebenseite), wo die Schlange sich zwischen den Vorderpfoten des Greifen aufrichtet, aber nicht gegen ihn wendet. Im Hinblick auf die auf der Vorderseite dargestellte Reise der Verstorbenen in die Unterwelt wird man sowohl den Greifen als auch die Schlange als dämonische Wächter aufzufassen haben. – Vergl. Herbig, *Götter und Dämonen der Etrusker* 23, 28. Abb. 44.1

Der an zentraler Stelle des Deckels auftauchende Elefant ist ein königliches Tier und steht in enger Verbindung zum Licht und der Ewigkeit.⁵⁵ Im Herrscherkult symbolisiert er die Natur des siegreichen Herrschers und in seinem Kampf mit einem Tier nicht nur die Überlegenheit physischer Stärke, sondern den Triumph des Guten.⁵⁶

Auch die anderen Tiere wie z. B. der mit einer Schlange kämpfende Bär und das Nashorn können unter Umständen mit symbolischen Kämpfen verbunden werden, obwohl dies recht ungewöhnlich ist.⁵⁷ Cumont hat auf die Bedeutung hingewiesen, welche die Darstellung eines Löwen als Verkörperung der Sonne und eines Gefäßes als Behälter des lebenspendenden Wassers im Mithraskult spielt.⁵⁸ Der Löwe und der Greif sind jedoch schon früh ohne Sinnverschiebung austauschbar geworden.⁵⁹

Angesichts der häufigen Darstellung der von Greifen flankierten Vasen ist sein Auftauchen auf dem Gefäßkörper des Kästchens als eine noch innigere Verschmelzung des feurigen mit dem feuchten Element zu verstehen. Feuer und Wasser sind beide reinigend und lebenspendend, und, da beide auch Psychopompoi sind, begleiten sie den Weg des Eingeweihten und weisen auf die Unsterblichkeit hin, die eine Gefolgschaft des Gottes verspricht.

55 Matz, Der Gott auf dem Elefantenwagen, Abh. Mainz, 1952, 742 ff.

56 ebenda 750. Vergl. Alföldi, Die Erklärung des Namens Caesar in den spätrömischen Kompendien, *Antiquitas* 4, 1968, 14 sieht in dem Kampf des Elefanten mit der Schlange auf Münzen einen propagandistischen Sinn, wobei die Schlange als Ausdruck der „horrendi angues“ gilt. – Vergl. Hor. Carm. III, 19, 18; Goukowsky, Le roi Pôros et son éléphant, BCH 96, 1972, 498 ff mit neuerer Literatur.

57 Bär ist Sinnbild der Treue und Göttlichkeit – Bachofen, Der Bär in den Religionen des klassischen Altertums 1887, 109; Keller, Die Antike Tierwelt I, 176–77. Nilpferd – Keller, Die Antike Tierwelt I, 406–07; ders., Die Tiere des Altertums 202–210.

58 Cumont, Textes I, 99f; 142.

59 Jucker, Bildnis 171.

VII.

Der Greif und seine Beziehung zum Licht

Die meisten Denkmäler zeigen den Greifen in antithetischer Position zu einem Mittelgegenstand. Dieser kann ein Gefäß, heiliges Gerät, Pflanze oder eine Gestalt sein. Solche Gruppen sind auch auf Denkmälern des Totenkult häufig. Sie sind in weit stärkerem Maße Symbol als die mythischen und allegorischen Darstellungen.¹ leben jedoch nicht aus der vergleichenden Anschauung, sondern aus dem Wissen des Betrachters, der das „Zeichen zu einem in sich geschlossenen Gedanken“ ergänzen muß.² Dabei sind die Zentralgegenstände der Komposition keineswegs abstrakte Zeichen, sondern können Objekte des täglichen Lebens oder dem Profanen entthobene Objekte des Kultes sein. Nur ist nicht die Tatsache ihres Gebrauches im Kultgeschehen von Bedeutung, sondern die mit diesem Gebrauch verbundenen Vorstellungen, oder aber, wenn es sich um die Symbole einer bestimmten Gottheit handelt, alle mit dieser Gottheit implizierten, auf ihre Symbole übertragbaren Vorstellungen.

Die Verbindung der flankierenden Tiere zu der Mittelzone ist dort umso enger, wo ihre Bewegung in der Form einer auf den Mittelgegenstand gelegten Vorderpfote einen direkten Bezug zu diesem herstellt. Die Beziehung der Einzelglieder einer solchen symmetrischen Gruppe kann die einander feindlich gesinnter Kräfte sein, deren Kampf miteinander dieses Schema wählt.³ Sie kann aber auch die Beziehung einander engstens verwandter Kräfte sein, die zu der Form der Gruppe als Ausdruck einer sie umschließenden, überpersönlichen Gemeinsamkeit greifen.⁴ Der Grund für die Gruppenbildung ist keine bereits von vornherein bestehende Einheit,⁵ sondern eine Verbindung aufgrund gemeinsamer Eigenschaften oder einer inneren Abhängigkeit.⁶ Es ist dehalb auch zu vermuten, daß die Verbindung der Greifen zu dem von ihnen flankierten Mittelgegenstand nicht nur ein bloßes Bewachen ist, sondern daß hier ein gemeinsames Anliegen zugrunde liegt.

Wenn der Greif als Begleittier einer Gottheit deren dämonische Kraft und ihre Allmacht steigert,⁷ so ist auch in den Greifen zu beiden Seiten eines Objektes eine Verstärkung der magischen Kraft der Mittelgegenstände zu erblicken. Die „rigidity of the form“, die in einer fast stereotypen Wiederholung nur im Detail sich unterscheidender Kompositionen resultiert,

1 Zu dieser Frage Andreae, Studien 445.

2 Andreae ap. cit. 81.

3 Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst 1960, 43, 51–53, 59.

4 Hafker-Brukkes, Frühgriechische Gruppenbildung 1935, XI.

5 Hafker-Brukkes ap. cit. 4.

6 Scheibler op. cit. 38–39 definiert das Wesen der griechischen gegenüber der orientalischen, symmetrischen Gruppe als Antithese zweier selbständiger Kräfte gegenüber dem Ausdruck einer zeichenhaften Einheit.

7 Chrysantas Christau, Potnia Theron 1968, 25.

befindet sich in offensichtlichem Gegensatz zu der „elasticity of the content“,⁸ der vielschichtig und vieldeutig sein kann.

Der Wunsch des Menschen nach Verewigung und Unsterblichkeit kommt je nach der Art seiner spezifischen religiösen Vorstellungen in unterschiedlicher Weise zum Ausdruck. Die Unsterblichkeit kann im irdischen Ruhme des Toten bestehen; sie kann aber auch himmlischer Art sein, insofern sie dem Auserwählten ein Weiterleben unter den Göttern erlaubt.⁹ Der Fries des zu Ehren der 141 n. C. verstorbenen Faustina, der Gemahlin des Antoninus Pius, auf dem Forum errichteten Tempels, verbindet beide Vorstellungen miteinander.¹⁰ Der Fries wird von stehenden Vogelgreifen gebildet, die ein auf hohen Blattkandelabern brennendes Feuer flankieren. Die Schwänze der Tiere laufen in Ranken aus, die sich mit riesigen Blattstauden verschlingen, welche die Greifengruppen voneinander trennen.

Wie Alföldi festgestellt hat, stellte die Flamme eines der wichtigsten kaiserlichen Insignien unter den Antoninen dar.¹¹ Es ist daher unwahrscheinlich, daß die Greif-Lichtsymbolik an einem so offiziellen Denkmal des Kaiserkultes rein ornamental gewesen ist.

Die Flamme ist ein wesentlicher Bestandteil jeder Opferhandlung.¹² Ein permanentes Opfer verewigt also in dem Fries die Dankbarkeit¹³ und Verehrung des römischen Volkes gegenüber dem „divo Antonino et divae Faustinae“,¹⁴ deren Regierung durch „clementia et summa benignitas“¹⁵ zu einer der friedlichsten und glücklichsten des römischen Reiches wurde.¹⁶

Über seinen konkreten Gebrauch im Kult hinaus war das Feuer Sinnbild von Reinheit und Ordnung und war Symbol des Lebens schlechthin. Bei der Geburt erblickte man „das Licht der Sonne“ und beim Sterben verließ man es.¹⁷ Die Erneuerung des Lichts jeden Morgen aus dem Dunkel der Nacht wurde aber auch schon früh zum Ausdruck einer Jenseitshoffnung, die sich auf ein aus dem Grabe entspringendes, jenseitiges Leben berief.¹⁸ Als Sinnbild des Lebens

8 Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, Std. of the Warburg 6, 53.

9 Cumont, *Recherches* 257.

10 Thédénat, *Le forum romain* 41 Taf. 2; Gusman, *L'art décoratif de Rome III*, 23 Taf. 173.

11 Alföldi, *Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe*, RM 49, 1934, 111.

12 Als Darstellung einer Opferhandlung müssen auch die zu beiden Seiten eines Kandelabers hockenden Greifen angesehen werden, die zusammen mit einer stiertötenden Nike meistens auf Friesen auftauchen. Relief, Vatikan – Amelung II 337Nr. 125 Taf. 33 zugehörig zu Amelung II Nr. 113 Taf. 31. Fries, Rom, Villa Doria Pamphili – Goethert, *Trajanische Frieze*, Jdl 51, 1936, 78 Abb. 9. Vergl. Kunisch, *Die stiertötende Nike*, Typol. und myth. Untersuchungen, Diss. München 1964, 9 ff.

13 Alföldi op. cit. 112–114.

14 Dedikationsinschrift des Tempels – CIL VI 1005 = Dessau 348.

15 CIL VI 1001 = Dessau 341.

16 RE Sp. 2510 s. v. „Aurelius“ Nr. 138.

17 Horn. II. 18, 239; 18, 11.

18 So ist eventuell auch die von Plut. Mor. p. 789 berichtete Sitte der Anwendung der Fackel am Totenbett zu verstehen. Im Augenblick des Dahinscheidens gibt das Licht dem Toten die Sicherheit eines jenseitigen Lebens. Als Schutzfunktion wird es angesehen von Vassits, *Fackel in Kultur und Kunst der Griechen*, Diss. München 1900, 81.

charakterisiert das „lux aeterna“ auch die jenseitige Welt, in der das Weiterleben der Menschen ähnlich dem der Götter nur noch ewige Klarheit ist.¹⁹

In diesem Sinne deutet das Licht, das auf den Kandelabern des Frieses brennt, u. a. auch auf die Ewigkeit und das ewige Leben hin, in das die vergöttlichte Kaiserin und der Kaiser, dem nach seinem Tode der Tempel ebenfalls dediziert wurde, eingegangen sind.²⁰ Gleichzeitig verewigt es wie andere Apotheosedarstellungen, z. B. das Konsekrationsrelief der Sabina im Konservatorenpalast²¹ oder das Sockelrelief der Antoninus Pius-Säule²², die Entrückung des Kaisers und der Kaiserin. Denn das Feuer spielt bei der Apotheose des verstorbenen Herrschers²³ eine wesentliche Rolle als Psychopompos,²⁴ da es die gleichen Eigenschaften aufweist, die auf anderen Konsekrationsreliefs von dem Adler oder von geflügelten menschlichen Gestalten verkörpert werden.²⁵

Die Lichtsymbolik des Frieses ist nach den vorangegangenen Erklärungen also äußerst vielschichtig und als „*inestinguibile fiamma de la vita*“ sowohl auf das Diesseits als auch das Jenseits bezogen.²⁶ Ob die Greifen, wie Strong meint, nichts anderes als die Wächter dieser Flamme darstellen, soll sich im Folgenden zeigen.

Der Greif selbst ist von lichtigem und feurigem Wesen; er begleitet die Seelen in den Himmel²⁷, und alle mit dem Licht und der Flamme verbundenen Vorstellungen treffen ohne Abstriche auch auf ihn zu. Durch die somit gegebene innere Beziehung der Greifen zu den von ihnen bewachten Trägern einer Lichtsymbolik findet in dem anfänglich definierten Sinne eine Verstärkung des Anliegens und der Wirkung des Frieses statt. Das Licht und das Feuer als Symbol des Göttlichen²⁸ ist auf das engste verwandt mit Sol-Helios, der Sonne.²⁹ So wie immer

19 Horn. Od. VI, 42; vergl. Cumont, Recherches 194.

20 Otto, *ἐπι τονβιον* für H. Swoboda 1927. Die Auffassung des Feuers als Zeichen der Ewigkeit wird durch die Rolle, die es im Mithraskult spielt, gestützt. – Cumont, Recherches 130 Anm. 3. Auf das wachsende Interesse am Mithraskult unter den Antoninen hat Cumont, *The mysteries of Mithra* 83 aufmerksam gemacht. Vergl. auch Wüst, Über einige Probleme der Mithrasmythen, ARW 33, 1935, 222.

21 Stuart-Jones, Cat. 226 ff Nr. 11 Taf. 105; Helbig II Nr. 1804.

22 Amelung, Cat. I. 883 ff Nr. 223 Taf. 116–118; Helbig I⁴ Nr. 480.

23 Dabei ist wohl auch seine kathartische Wirkung von Wichtigkeit. – Cumont, Recherches 195; Vassits op. cit. 82. über die Rolle des Feuers und die Verwendung bei der Verbrennung und Bestattung des Kaisers – Bickermann, Die römische Kaiserapotheose, ARW 27, 1929, 4–9.

24 Oldenberg, Die Religion des Veda² 1917, 528, 530, 583.

25 Riewald, *De imperatorum cum certis diis et comparatione et aequatione*, Diss. Halle 20.3, 1911.

26 Strong, *La scultura romana* I, 1923, 247 Taf. 77.

27 Greif als Psychopompos im Valeriergrabmal – Wadsworth, *MemAmAcRom* 4, 1924, 69 ff.

28 Jucker, *Bildnis* 174.

29 RE Sp. 58–93 s. v. „Helios“; Cumont, *La théologie solaire du paganisme romain*, MAI 12,3, 1913; Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* 1931, Neudr. 1955, I, 108 ff; Kerenyi, *Vater Helios*, *Eranos* Jb 10, 1943; ders., *Töchter der Sonne* 1944; Schauenburg, *Helios*, *Arch. Myth. Studien über den antiken Sonnengott* 1955.

wieder von dem Licht die Rede ist, das den Dahingeschiedenen in dem anderen Leben leuchtet, so galt die Sonne selbst den Pythagoräern als die seligen Gefilde,³⁰ wo „suum solemque, sua sidera“ leuchteten.³¹ Manchen galt die Seele als eine Emanation der Sonne, die nach dem Tode zu ihrem Ursprung zurückkehrt, um sich wieder mit ihr zu vereinigen.³² Darüberhinaus ist die Sonne wie das Feuer Psychopompos³³ und begleitet die Seelen der Verstorbenen in den Himmel.

Alles, was mit dem Licht und der Sonne zusammenhängt, ist von feurigem Element, z.B. die Pferde,³⁴ die den Wagen des Sonnengottes ziehen.

Diese Pferde empfangen ihren feurigen Charakter aber erst von ihm bzw. durch ihre Verbindung mit ihm und weisen ihn nicht an sich auf. Der Greif jedoch, der ebenfalls vor dem Wagen des Sonnengottes auftaucht, weist in seinen Bestandteilen von Adler und Löwe solare Eigenschaften auf, die ihm unabhängig vom Sonnengott zukommen.³⁵ Eine Vereinigung der Elemente von Adler und Löwe macht den Greifen also zu einem idealen, fast gleichberechtigten Partner des Sonnengottes.

Nach den letzten Untersuchungen von du Mesnil du Buisson³⁶ scheint Malakbel, die Hauptgöttheit von Palmyra, der als Gott der abnehmenden und zunehmenden Sonne, des Sonnenlaufes durch den Tag und des Sonnenstandes zu den verschiedenen Jahreszeiten, auf Denkmälern

30 Cumont, *Recherches* 183 Anm. 2.

31 Verg. *Aen.* 6, 641.

32 Dracontius *Romulea* X, 537 ff (p. 194 Vollmer) „accipe, sol radius, animas“; ders. 503 „ipse, (sol) pias animas mittis et claudis in aevum“; vergl. Cumont, *La théologie solaire* 464 ff; ders., *L'aigle funéraire d'Hierapolis et l'apothéose des Empereurs*, *Etudes Syriennes* 1917, 61.

33 Die Sonne als Psychopompos ist hauptsächlich aus dem Mithraskult bekannt. – Cumont, *Textes* I, 40. Diese Vorstellung war wohl vor allem im Osten ausgeprägt, ist jedoch auch im Westen überliefert. – Cumont, *Les rel. orient.* 264 Anm. 20.

34 Horn. *Hymn.* 3, 69; 5, 88; 31,8 ff; 14 f; Pind. *Od.* 7, 71.

35 Adler vermag als einziges Tier die Sonne anzublicken. – Keller, *Tiere des Altertums*; er trägt die Blitze des Zeus und fliegt mit der Geschwindigkeit eines Blitzes – Reinach, *Aetos-Prometheus*, *Cults, myths et religions* III, 83; er kann nie selbst vom Blitz getroffen werden. – Plin. *NH* X, 15; er ist eine Inkarnation der Sonne – Cumont, *L'aigle* 58. Löwe: Da sein Fell gelb ist, gleicht es der Sonne – RE Sp. 989 s. v. „Löwe“ (Stein); in astronomischer Bedeutung ist er das Haus der Sonne – Firm. II, 2; III, 1; Sextus, *Emp. Adv. math.* V, 34; Procl. in Ptol. I, 22; Macrobi. *Sat.* I, 21, 17 ff; vergl. Keller, *Die antike Tierwelt* I, 45 ff; als Symbol der Sonne und des Feuers Delatte, *Sphère magique d'Athènes*, BCH 37,1913,257 ff; Keller op. cit. 52 ff; Cumont, *Notes de Myth. syr.* Lion et Taureau, RA 4,1904,223 ff bes. 235; du Mesnil du Buisson, *L'origine du mythe animalier de la plan de Vénus Mel. de l'Univ. de S. Joseph* 44, 1968, 46.

36 du Mesnil du Buisson, *Les tessères et les monnaies de Palmyre* 1962, 390–94; ders., *Dieu-griffon* 16ff; ders., *Etudes* 17 u. 29.

eng mit dem Greifen verbunden ist,³⁷ in seiner ursprünglichen Gestalt selbst ein Greif gewesen zu sein.³⁸

Die Assoziation des Greifen mit dem Feuer und dem Licht stammt also aus seiner engen Beziehung zu dem Sonnengott.

Diese Verbindung des Sonnengottes zum Greifen ist jedoch für die westliche römische Kunst immer eine östliche Erscheinung geblieben und ist außer auf dem erwähnten Altar im Kapitolinischen Museum, der wohl aus einem der syrischen Heiligtümer des Gianicolo stammt,³⁹ und außer auf dem 163 n. C. zu Ehren von Mark Aurel und Lucius Verus errichteten Bogen von Tripolis⁴⁰ nirgendwo dargestellt. Im Totenkult spielt die Verbindung beider zueinander keine Rolle.

37 Der von Greifen gezogene Wagen des Sonnengottes gilt du Mesnil du Buisson, *Dieu-griffon* 19, als Darstellung des Augenblickes, wo Malakbel als Sonnengott am Horizont aufgeht. Kennzeichnend dafür ist der fehlende Nimbus, den Sol erst auf seinem höchsten Stande trägt s. Altar aus dem Heiligtum des Baal-Shamin, Palmyra – Collart-Vicari, *Le sanctuaire de Baal-Shamin à Palmyre* 1969, 222–23 Taf. 108.1; (Detail) Taf. 59.2. u. Altar aus Palmyra, Rom, Kap. Mus., Inv. 107 – Helbig⁴ II Nr. 1182 mit vollst. Lit. Auf den vier Seiten ist die Wanderung der Sonne durch den Tag dargestellt. VS: Büste des Sol über Adler, der den Himmel darstellt; höchster Stand der Sonne; RNS: bärt., verhüllter Mann, wohl Saturn, mit Harpe; Saturn als Sonne der Nacht; LNS: Sonnengott auf Greifenquadriga mit Siegesgöttin; Aufgang der Sonne; RS: Zypresse, aus deren Zweigen ein Kind mit Zicklein wächst; Geburt der Sonne aus dem Winter. Vergl. zur Deutung Cumont, *Syria* 9, 1918, 101 ff. Zwei Reliefs aus Palmyra, die wohl nicht wie Jucker, *Bildnis* 177 glaubt, aus Mangel an anderen vegetabilen Ornamenten aus den Rosetten auf einen Vegetationsgott schließen lassen, sondern wohl astrale Bedeutung haben. – Relief, Palmyra, Mus. – Collart-Vicari op. cit. II Taf. 99.3, Darstellung in zwei Etagen. Obere zeigt die Büste eines jugendlichen Mannes, der von je zwei Pferden flankiert wird. Darunter die gleiche Büste von Greifen flankiert. Dahinter Rosetten. – Relief, Louvre, Paris – Collart-Vicari op. cit. II Taf. 99.2, fast identisch mit dem obengenannten. Ebenfalls in zwei Etagen. Büste eines gelockten Mannes mit Thyrsos, flankiert von Greifen, darunter Adler, die einen Gott mit Strahlenkranz flankieren. Relief, Palmyra, Mus. – Starky, *Palmyre* 1952, 130 Abb. 11; Jucker op. cit. 177 Abb. 70; zwei Löwen an einer Leine geführt von Malakbel. Zu ihren Häupten zwei Adler. In schmalen Fries darunter Büste des Malakbel von Greifen flankiert. Relief, Palmyra, Mus., Inv. B 953 – Collart-Vicari op. cit. 155–157 Taf. 95.1–3.

38 Du Mesnil du Buisson glaubt, daß Malakbel ursprünglich nicht der Sonnengott selbst war, sondern erst allmählich dazu wurde. Beim Aufgang und Untergang der Sonne helfen ihm die Greifen mit ihren Flügeln. Eine ähnliche Vorstellung auch bei Most. *anekd. hell.* 2, p. 13. Du Mesnil identifiziert das auf einer Schrifttafel „Mlk“ oder „Mlkm“ genannte Volk, das am östlichen Himmel wohnt, wo die Sterne aufgehen, mit den Greifen selbst. Auf Grund der Namensgleichheit „mlk“ und „Malakbel“, der nicht unbedingt mit Bel verbunden sein muß, sondern auch „Malakha“ heißen kann, identifiziert er den Greifen mit dem Gott.

39 Simon, Helbig⁴ II Nr. 1182.

40 Aurigemma, *I monumenti Italiani* 13, 1938. Auf dem Bogen tauchen die Schutzgötter der Stadt, Apollo-Helios und Minerva, auf einem Greifen- und einem Sphingengespann auf. Zum Bilderprogramm des Bogens, der sich durch seine Indifferenz gegenüber einer historischen Realität von zeitgenössischen Bauwerken unterscheidet und auf die Darstellung eines universalen Sieges zielt, s. Picard, *Les trophées romains* 1957, 438–39. Zur Betonung des übernatürlichen Geschehens, in dem die Götter die einzigen Handelnden sind, – ders., *Influences étrangères et l'originalité dans l'art de l'Afrique romaine sous les Antonins et les Sévères*, *AntKun* 5, 1962, 34 Taf. 13.

Wenn die römische Kunst den Greifen im Totenkult trotzdem mit einer Lichtsymbolik zusammenbringt, so geschieht dies auf dem Umweg über Apollo,⁴¹ dessen Lichtnatur schon in klassischer Zeit dazu führte, ihn als Sonnengott zu verstehen.⁴² Nach den Ausführungen von Matz⁴³ ist es als wahrscheinlich anzunehmen, daß das im kaiserlichen Zeremoniell speziell unter Augustus verwandte Feuer aus dem hellenistischen Herrscherkult übernommen wurde,⁴⁴ auch wenn dabei berücksichtigt werden muß, daß der augusteische Herrscherkult die hellenistische Monarchie nicht gradlinig fortsetzte.⁴⁵

Inwieweit das Auftauchen apollinischer Symbole wie Greif, Dreifuß, Schwan, Kithara und Lorbeer sowie die spezielle Vorliebe des Augustus direkt vom seleukidischen Hofe⁴⁶ beeinflusst wurde, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden.⁴⁷ Es ist jedoch gerade der sonnenhafte und lichte Aspekt des Gottes, der unter Augustus sowohl in der Literatur als auch in der Kunst hervorgehoben wurde.⁴⁸ Die römischen Dichter feierten Augustus als Sohn des Apollo⁴⁹, und

41 L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* 1953, 68.

42 Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* I, 256; Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen*, Abh Mainz 1952, 754; zur Assoziation des Apollo mit dem Greifen als Anpassung an den syrischen Sonnengott mit Greif – Furtwängler, *Roschers Myth. Lex. Sp.* 1770 s. v. „Gryps“; Roies, *Motifs iraniens dans l'art grecque*, Arch. et class., RA 4, 1934, 144; an den kleinasiatischen Ursprung des Apollo glaubt – Forrer, *Apollon Vulcanus*, RHItAsian 1, 1930–32, 141–44; Barnett, *Ancient Influences on Archaic Greece*, *Studies presented to Hetty Goldman* 1956, 220; bei Aristeas von Prokonnesos – Ziegler, RE Sp. 1922 s. v. „Gryps“; Bolton, *Aristeas of Proconnesos* 1962; zur Apolloverehrung in Tarent – RE Sp. 1357 ff s. v. „Metapont“; Wiesner, *Studien zum Arimaspenmotiv auf Sarkophagen*, RM 78, 1963, 113; Nilsson, GGR I, 699; Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoräer* 1923, 118 ff.

43 Matz op. cit. 750; Cumont, *Orientalische Rel. im röm. Heidentum* 126.

44 Strong, *Apotheosis* 62–64. Der hellenistische Herrscher verstand sich als Verkörperung von Recht und Gesetz für die menschliche Sphäre, wie es die Sonne für den Kosmos darstellte. – Kantarowicz, *Varia Variorum*, *Festschrift für Karl Reinhardt* 1952, 185, 77 ff; Goodenough, *Yale Classical Studies* 1, 1928, 75 ff.

45 Die gradlinige Übernahme geschah nur in Ägypten. In Kleinasien und Griechenland trat das republikanische Rom dazwischen, und aus Mangel an einem ständig im Lande befindlichen Machthaber wurde hier der Herrscherkult zum Staatskult. – Nilsson, GGR I, 1 177–180.

46 Die Seleukiden führen ihren Ursprung nicht auf die Argeoden zurück, sondern auf Apollo. – Nilsson op. cit. 154 mit allen Quellen.

47 Vergl. dazu Gagé, *Les destins de l'Apollon impérial. Vers une théologie solaire*, *Apollon Romain* 1955, 639 ff.

48 In der Lit.: Hor. Carm. Saec. 9 ff; Ovid Met. 2, 1 ff; Hor. 4, 5; Suet. Div. Aug. 79. Baukunst: Auf dem Giebelfirst des A-tempels auf dem Palatin stand die Quadriga des Sonnengottes. – Platner – Ashby, *Top. Dic. of Anc. Rome* 16 ff; nach Plin. NH 31, 3, 14 wurde von den Thebanern ein Leuchter in den Tempel geweiht. Der Anfang der Sonnenreligion und ihrer Verbindung im römischen Reich ist wohl bereits unter Cäsar zu suchen. – Nilsson, *Sonnenkalender und Sonnenreligion*, ARW 30, 1933, 167.

49 Suet. Div. Aug. 94; Cass. Dio 45, 1, 2; Plut. Brut. 24; Val. Max. 1.5.7; bei den Dodekatheos soll Augustus im Kostüm des Apollo aufgetreten sein. – Eitrem, *Symb. Oslo* 10, 1932, 42 ff.

in seinem Bauprogramm wurde Apollo als Gott des goldenen Zeitalters,⁵⁰ das die sybellinischen Bücher angekündigt hatten, verehrt.⁵¹

70

Sonnenhaft und morgendlich ist auch der auf einem Greifen reitende Apollo des Panzers der Augustusstatue von Primaporta anzusehen,⁵² obwohl er dort nicht ausdrücklich als Helios charakterisiert ist, der über ihm auf der gleichen Seite des Panzers mit seinem Pferdegespann heransprengt. Simon faßt die Gemeinsamkeiten von Helios und Apollo in der Charakteristik zusammen, daß beide „Kommende“ sind,⁵³ die gemeinsam den Anbruch einer neuen Zeit symbolisieren.⁵⁴ In der Bedeutung des Apollo als Schutzgott des Princeps und seiner solaren Eigenschaften, denen auf dem Panzer kompositionell dadurch entsprochen wird, daß Helios und Apollo aus der gleichen Richtung herbeireiten, erschöpft sich jedoch keineswegs die Darstellung.

Die Statue, die wohl nach dem Tode des Augustus geschaffen wurde,⁵⁵ gibt einen der größten Triumphe in der Laufbahn des Augustus wieder, nämlich die friedliche Rückgabe der Partherzeichen im Jahre 20 v. C. In den Karyatiden des Augustusforum hat Zanker „*exempla servitutis*“ sehen wollen,⁵⁶ sinnbildliche Darstellungen der von Augustus auf Grund ihrer Hybris gedemütigten und besiegten Völker. Die Darstellung des Panzers spielt in sehr viel subtilerer Weise auf die Größe und Vorrangstellung des Princeps und Roms an. Der Osten beugt sich hier freiwillig und erkennt freiwillig die Überlegenheit Roms und des Kaisers an.

71–72

Der Ritt des Apollo auf dem Greifen, der ein beliebtes Motiv der klassischen Kunst auf Vasen und Münzen bildet,⁵⁷ wird mit der Rückkehr Apollos von den Hyperboräern zusammengebracht.⁵⁸

50 Servo zu Verg. Ekl. 4, 10; Norden, Die Geburt des Kindes 14 ff.

51 Simon, RM 69, 1957, 59 ff; dies., Die Portlandvase 1957, 30 ff; Lambrecht, La politique apollonienne d'Auguste, *NouvClio* 5, 1953, 65 ff; Zanker, *Forum Augustum* 23; Plin. NH 53, 183 berichtet von einer Elfenbeinstatue des Apollo auf dem Forum Augustum; Mannsperger, Apollon gegen Dionysos, *Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Vindex Libertatis*, *Gymnasium* 80, 1973, 381 ff.

52 Kähler, Die Augustusstatue von Primaporta 1959, Abb. 21.

53 Simon, Zur Augustusstatue von Primaporta, RM 64, 1957, 59.

54 Simon op. cit. 59 Anm. 103.

55 Die Diskussion über die Datierung der Statue ist noch nicht beendet. Simon op. cit. datiert sie in das Jahr 19 v. C.; Kähler op. cit. 21 nach 14 n. C.; so auch Groß, Die Augustusstatue von Primaporta, *Nachr. d. Akad. d. Wiss. Gätt.* 8, 1959, 165; In neuester Zeit hat Ingholt, The Prima Porta Statue of Augustus, *Archaeology* 22, 1969, 176–187, 304–318 die Statue für eine Kopie nach einem Original erklärt, das im Athenaheiligtum von Pergamon aufgestellt war. Er datiert sie wieder in das Jahr 19 v. C.

56 Zanker, *Forum Augustum* 13.

57 Kylix, Wien – Löwy, RM 42, 1927, 209 Anm. 5 Abb. Beilage 24. Tonschale, Collection Mouret – CV A Frankreich 6, Taf. 11.1. Oinochoe, London, Brit. Mus. E 543 – Metzger, Les représentations de la céramique attique de 4me siècle 1952, 170, Nr. 22 Taf. 24.4. Krater, Berlin – Furtwängler, Kat. 1885, Nr. 2641. Münze, aus Kyzikos, Boston, Warren Collection 1438 – *Num Chron* 7, 1887, Taf. 1 Nr. 20.

58 Daebritz, RE Sp. 262 ff s. v. „Hyperboräer“.

Bei den Hyperboräern verbrachte Apollo den Winter.⁵⁹ Mit seiner Ankunft in Delphi beginnt das Jahr wie mit der Geburt des Sonnengottes die Erneuerung der Vegetation. Mit dem Erscheinen dieses Motives auf dem Panzer wird also bewußt auf die Licht- und Sonnennatur Apollos angespielt, und dadurch wird die Parallele zu dem von der gleichen Seite herbeifahrenden Helios noch deutlicher. Deutlicher aber wird dadurch auch die Parallele von Augustus zu Alexander. So wie einst Alexander seinen Sieg über die eroberten Länder dem Helios verdankte,⁶⁰ so beginnt die von Augustus eingeleitete aurea aetas mit dem Ritt des Apollo-Helios auf dem Greifen.

Mit diesem Panzer, der den sonnenhaften Aspekt seines Schutzgottes Apollo betont,⁶¹ der als Sol-Helios im Osten als Lenker aller Geschicke gilt⁶² und dort eng mit dem Greifen verbunden ist, stellt sich Augustus in die Reihe der Herrscher des Ostens, die ihre irdische Stellung in direkter Beziehung zu der Stellung der Sonne im Kosmos sahen.⁶³ Was Apollo für die Götterwelt ist, das stellt Augustus für die menschliche Sphäre dar. Er ist ihr oberster Herrscher und Lenker. Durch diese bewußte Parallele findet eine weitgehende Annäherung der göttlichen an die irdische Welt statt. Dies scheint auch das Haupt der Statue des verstorbenen Herrschers zu bestätigen, das zwischen den beiden Sphingen der Schulterklappen von dem höchsten und erhabensten Punkt auf die Darstellungen eines von Göttern eingeleiteten neuen Zeitalters herabschaut.⁶⁴

Obwohl der Ritt des Apollo auf dem Greifen in der klassischen Kunst von so großer Bedeutung ist, spielt er auf den weiteren Denkmälern des römischen Totenkultes außer auf dem Panzer, wo er zu einem Moment politischer Propaganda umgewandelt wurde, keine Rolle. Nur innerhalb einer wohl aus dem 1. Jahrhundert v. C. stammenden Wandmalerei eines Grabes in Kertsch⁶⁵ taucht Apollo mit seiner Lyra im Arm auf einem Greifen sitzend auf, während ihm von der anderen Seite her seine Schwester Artemis auf einem Stier entgegenreitet. Zusammen

59 Verbindung des Greifen zu Apollo in diesem thematischen Zusammenhang schon auf der ältesten Darstellung der Rückkehr Apollos, wo der Greif als Deichselkopf auftaucht. – Mel. Amphora, Athen Nat. Mus. – Arias – Hirmer, *A History of Attic Vase Painting* Nr. 23.

60 Diod. 17, 89, 3.

61 Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome* 1969, 232.

62 Nilsson, *Sonnenkalender und Sonnenreligion*, ARW 30, 1933, 159 ff.

63 Damit soll nicht auf die Interpretation der Primaportastatue als Bildnis eines hellenistischen Gottherrschers zurückgegriffen werden wie bei Alföldi, *Zum Panzerschmuck der Augustusstatue von Primaporta*, RM 52, 1937, 62. Vergl. vielmehr zum Unterschied der römischen und östlichen Vergottung Real. f. AntChrist. III, Sp. 284–86 s. v. „Consecratio“.

64 In gewisser Weise nimmt der Panzer bereits das Programm des Tripolisbogens vorweg, wo auf ein historisches Ereignis Bezug genommen wird, die Götter jedoch die einzig Handelnden sind.

65 Minns, *Scythians and Greeks* 318 Abb. 229.

mit dem auf einer anderen Wand des Grabes dargestellten Totenmahl und dem abschiednehmenden Krieger zu Pferde mag Apollo hier auf die Reise des Toten unter seinem Schutze in ein Jenseits anspielen.

Nur wenige Denkmäler des Totenkultes nehmen direkt Bezug auf die Lichtnatur Apollos, während andere, auf denen der Gott mit dem Greifen als Begleiter oder nur der Greif allein mit apollinischen Symbolen wie Kithara, Lorbeer und Dreifuß auftaucht, sehr viel häufiger sind.⁶⁶

73–74

Der von einem Greifen begleitete, stehende Apollo⁶⁷ kommt meistens auf Musensarkophagen vor.⁶⁸ Seine Verbindung zu dem Greifen wird entweder wie auf dem Sarkophag im Vatikan und Castella Mare dadurch hergestellt, daß Apollo den Rücken des Greifen als Stütze für sein linkes Bein benutzt, oder aber der von ihm abgewandt sitzende Greif wendet seinen Kopf zu ihm zurück.

Dort, wo Apollo nicht auf der Vorderseite im Kreise der Musen vorkommt, sondern das Thema zur Darstellung des Dichters bzw. Philosophen mit der Muse abgewandelt erscheint, kann der Greif auf den Nebenseiten sitzen und so Apollo vertreten oder mindestens seine Nähe deutlich machen.⁶⁹ Denn ein Bezug zu dem Gott ist ja auch dort deutlich, wo Apollo inmitten seiner Musen allein ohne den Greifen auftritt und dieser entweder im Giebel des Sarkophagdeckels über einem Tierschädel liegt⁷⁰ oder aber sitzend mit weit vorgestreckten Vorderbeinen auf der Schmalseite erscheint.⁷¹ Wie Cumont festgestellt hat,⁷² gehören auch

66 Daß auch diese Symbole den Lichtcharakter des Gottes betonen, ist wahrscheinlicher als die von Altmann, Grabaltäre 275 vorgetragene Meinung, daß in ihnen auf die Eigenschaften des Apollo als Unterweltsgott verwiesen wird.

67 Apollo ist meist unbekleidet oder trägt einen kurzen Mantel, wechselnde Attribute wie Dreifuß, Bogen, Köcher, Kithara und Greif, wobei dieser als Stütze für den Arm des Gottes dient oder als Untersatz für die Kithara. Als Beispiel dieses Typus in der statuarischen Plastik Rom, Kapit. Mus., Inv. 736 – Helbig⁴ Nr. 1426.

68 In zeitlicher Reihenfolge. Die Datierung folgt Wegner, Die Musensarkophage 1966 – Rom, ehem. Slg. Woodyat – Wegner Nr. 179

- Wien, Kunsthist. Mus., Inv. I 171 – Wegner Nr. 228
- München, Glyptothek, Inv. 326 – Wegner Nr. 55 Taf. 24, 41b
- Berlin, früher Altes Mus. – Wegner Nr. 16 Taf. 22, 41a
- Rom, Konserv. pal., Inv. 1082 – Wegner Nr. 125
- San Simeon, Will. Randolph Hearst Estate, P. C. 6256 – Wegner Nr. 219 Taf. 31a
- Rom, Pal. Doria Pamphili, 0.1. – nicht bei Wegner genannt
- Rom, Vatikan, Cort. del Belvedere 102K – Wegner Nr. 137 Taf. 376
- Castel Mare di Stabia, Cap. del Cattedra – Wegner Nr. 24 Taf. 36b, 42b
- Rom, Villa Medici, Gartenfront – Wegner Nr. 215 Taf. 30
- Rom, Lateran, Inv. 9966 – Wegner Nr. 119
- St. Petersburg, Inv. A 185 – Wegner Nr. 37 Taf. 53b
- Tebessa, Mus. im Minervatempel – Wegner Nr. 224
- Rom, S. Saba, Mus. Raum – Wegner Nr. 188 Taf. 104b.

69 – Rom, Cat. di Pretestata – Wegner Nr. 104

- Rom, Campo Santa XXIII – Wegner Nr. 79
- Rom, Basilika di San Gavino, Krypta – Wegner Nr. 81.

70 – Paris, Louvre, Mag. Nr. 475, früher 378 – Wegner Nr. 75 Taf. 135.

71 – Florenz, Uffizien, Inv. 1914, 129 – Wegner Nr. 28 Taf. 104b.

72 Cumont, Recherches 18 ff.

die Sarkophage, deren Thema der Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas bildet, in den Umkreisen der Musensarkophage.

Auf den drei mir bekannten Beispielen dieser Gruppe,⁷³ wo der Greif den Gott begleitet, ist der Gott sitzend mit der Leier im Arm dargestellt.⁷⁴ Inwieweit der Greif der Musensarkophage auf einen lichten Aspekt des Apollo verweist, muß noch geklärt werden.

Cumont glaubt,⁷⁵ daß die Musen nach pythagoreischer Auffassung die Stimmen der sieben planetarischen Kreise darstellen, die um das zentrale Feuer des Universums kreisen.⁷⁶ Dieses Feuer ist Helios als Beweger aller übrigen Gestirne⁷⁷ und als Mitte der Einheit der Welt im Zusammenhang des kosmischen Chores.⁷⁸ Auf Grund dieser Auffassung und der schon bei Plato⁷⁹ vorhandenen Vorstellung von Apollo als Leiter der Musen⁸⁰ entstand seine Gleichsetzung mit Helios.⁸¹ Als solcher stellt Apollo die höchste kosmische Intelligenz dar⁸² und verkörpert das „*πῦρ νοερόν*“, das geistige Licht, nach dem die Dichter und Philosophen streben.⁸³ Intelligenz, Wissen und Licht sind so untrennbar miteinander verbunden. Sowohl an die Intelligenz als auch das Licht knüpft die Hoffnung des Toten auf ein jenseitiges Leben an. Die Manifestation einer überlegenen Intelligenz wurde bereits in dem siegreichen Greifen über seinen tierhaften und menschlichen Gegnern vermutet.⁸⁴ Durch das Auftauchen des Greifen zusammen mit Apollo innerhalb des Bereiches der Musensarkophage wird diese Auffassung bestätigt.

Daß das Auftreten des Greifen mit Apollo selbst oder einem seiner Attribute einen Vorgang symbolisiert, der mit begreifender Klärung und Erkenntnis verbunden ist, scheinen auch solche Beispiele zu bestätigen, wo die Darstellung des Greifen auf einer Türschwelle erscheint, z. B. auf einem Mosaik der Maison des Masques in Sousse,⁸⁵ wo genau auf der Schwelle zum großen Saal Nr. 6 zwei Greifen ihre Vordertatzen auf einen Dreifuß legen.

73 Sarkophag, Rom, Konserv. Pal., Inv. 2402 – Helbig II⁴ Nr. 1666. Sarkophag, Rom, Vatikan, Giardino della Pigna – Robert, Sarkophage III, 2 Nr. 210 Taf. 69. Sarkophag, Pest, Nat. Mus. – Robert, Sarkophage III, 2 Nr. 214 Taf. 69.

74 Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949, 33.

75 Cumont, Recherches 253–50.

76 Porphy. De vit. Pyth. 31; Boyance, Le culte des Muses chez les philosophes grecques 1937, 236.

77 Der Glaube an die Sonne als bewegende Kraft stammt ursprünglich aus Chaldäa. – Cumont, After Life in Roman Paganism 101–103.

78 Cumont, La théologie solaire du paganisme Romain, MemSavEtrAcad Insc. 12, 1909.

79 Palt. Crat. p. 405c.

80 Boyance op. cit. 101.

81 Die Gleichsetzung erfolgte wohl erst in alexandrinischer Zeit – Cumont, Recherches 259 Anm. 7.

82 ebenda.

83 Dabei muß die Musik als Ganzheit aller Wissenschaften aufgefaßt werden. – Pind. frgmt. 133 (Schroeder Ad. 21); Cumont, Recherches 262 Anm. 3.

84 Pettazone, Allwissende höchste Wesen bei primitiven Völkern, ARW 29, 1931, 118 macht auf die enge Verbindung von Wissen und Licht aufmerksam.

85 Foucher, La maison des masques à Sousse, Fouilles 1962–63, Abb. 24.

Die Schwelle ist ein Teil der Tür, Teil eines Durchganges. Die Bedeutung der Tür auf Denkmälern des Totenkultes als Eingang zur Unterwelt⁸⁶ ist bekannt. Oft erscheint der Tote an einer Tür stehend als Anspielung auf ein neues Leben, das den Tod überwunden hat.⁸⁷ Daneben ist die Tür auch ein Weg in die Freiheit,⁸⁸ und das Überschreiten der Schwelle ist ein Eintreten in ein höheres Bewußtsein, auf das der Lichtcharakter des Greifen, der hier symbolisch auf der Schwelle liegt, Bezug nimmt⁸⁹ und auf das er hindeutet.

75 Auch am Eingang zum Grabe des Pomponius Hylae befinden sich solche Greifen.⁹⁰ Hier flankieren sie jedoch keinen Dreifuß, sondern eine Kithara. Und der Tote tritt sozusagen unter ihrem Schutz in das Grab hinein, denn sie tauchen nicht auf der Schwelle auf, sondern über der Treppe, die in das Columbarium hineinführt. In seinem Abstieg läßt der Tote die Welt der Lebenden hinter sich und überschreitet die Grenze zwischen dem Leben und dem Tode und tritt in eine Welt ein, die frei von menschlichen Ängsten und Zweifeln ist und der lichten Welt der Götter ähnelt.

Bei einer großen Anzahl von Denkmälern des Totenkultes taucht in Abwesenheit von Apollo der Greif mit anderen apollinischen Symbolen auf.

76 Die in dem bei Servius zitierten Buch des Porphyrius⁹¹ über Helios gegebene Beschreibung der dreifachen Macht des Apollo durch „lyram, quae nobis caelestis harmoniae imaginem monstrat, grypem, que eum etiam terrenum numen ostendit, sagittas, quibus infernus deus et noxius indicatur“, worin der Greif als die irdische Gestalt des Apollo angesprochen wird, läßt sich jedoch für die Denkmäler nicht nachweisen. Die Denkmäler zeigen vielmehr eine unterschiedlose Bedeutung aller apollinischen Symbole. Innerhalb dieser weist der Greif, der ja auch noch mit anderen Gottheiten assoziiert wird, keine besondere Wichtigkeit auf. Dies wird auch auf den zu bei den Seiten eines überdimensionalen Dreifußes hockenden Greifen eines zum Grabbau des Maximus Paulinus⁹² gehörigen Reliefs deutlich, wo die Greifen in ihrer geringen Größe kaum eine bedeutendere Rolle als der Dreifuß spielen können. Eine unterschiedliche Bedeutung dieser Symbole verrät auch der mit apollinischen Motiven überhäufte Grabaltar der Luccia Telesina nicht,⁹³ in dessen gewölbtem Deckelaufsatz zwei voneinander abgewandte Greifen einen Dreifuß flankieren. Die in den apollinischen Symbolen zum Ausdruck kommende

86 Altmann, Grabaltäre 13 ff.

87 Cumont, *Recherches* 490 Anm. 2.

88 Horn, *Respiciens per fenestras, prospiciens per concellos*, Zur Typologie des Fensters in der Antike, *JbAntChr* 10, 1967, 31, ff bes. 47, 51.

89 Apollos Charakter als Heilgott und Gott des Augenlichtes, der die Blindheit heilt. – Hes. frgmt. 182 wäre ähnlich zu sehen.

90 Mosaik, Rom, Grabmal des Pomponius Hylae – Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome* II s. v. „Sepulcrum Pomponius Hylae“.

91 Servo zu Verg. *Ecl.* V, 66.

92 Relief, Rom, Thermenmus. – AA 56, 1941, Sp. 461–62 Abb. 58. Ähnlich monumentale Dreifüße sind aus der Plastik bekannt. – Lippoldt, *Skulpturen des Vat. Mus.* III, 2, 1956, 46–48 Nr. 236 u. 235 Taf. 26. Sie wurden wohl im Theater verwendet. Vergl. von Mercklin, *RM* 49, 1934, 209 Taf. 15–17.

93 Grabaltar, Rom, Vatikan, Mus. Chiar., Inv. 1877 – Amelung, *Vat. Kat.* I, 462 ff Nr. 230 Taf. 47; Altmann, *Grabaltäre* 83–85 Abb. 70; Helbig I⁴ Nr. 367. 78

Hoffnung der Verstorbenen auf ein liches Jenseits unter den leuchtenden Sternen darf auf keinen Fall so verstanden werden, wie Gusman es für eine Graburne vorschlägt,⁹⁴ nämlich, daß es sich bei dem Bestatteten um einen Anhänger der delphischen Mysterien gehandelt haben müsse. Die Darstellung der zwei, zu beiden Seiten eines Dreifußes sitzenden Greifen berechtigt nicht zu Schlüssen auf eine mögliche mystische Gefolgschaft des Toten gegenüber dem Gott.

Gegen die Auffassung, in dem Besitzer jedes mit apollinischen Symbolen geschmückten Denkmals einen in die delphischen Mysterien Eingeweihten erblicken zu müssen, spricht auch das häufige Auftauchen dieses Motives auf Sepulkraldenkmälern.

Auf dem Grabaltar der Plaetoria Antiochis im Vatikan⁹⁵ verbindet sich das Motiv von zwei Greifen, die einen Dreifuß flankieren, mit dem von Eroten gehaltenen Muschelporträt der Verstorbenen. Das letztere Bild aber stammt, wie vorher ausgeführt wurde, mit Sicherheit nicht aus der apollinischen Symbolik. Es beweist, daß der Greif und andere apollinische Symbole nicht ausschließlich mit Apollo verbundene Jenseitshoffnungen verkörpern, sondern auch mit anderen zusammen auftreten können, die ihnen gleichrangig sind und die Erwartungen der Verstorbenen in ähnlicher Weise befriedigen.⁹⁶

77

Auf dem Grabstein des Marcus Attius Patenus in der Maison Carré in Nîmes⁹⁷ baut sich über der von einem Ranken- und Blattfries umgebenen Inschrifttafel über einem gesimsartigen Vorsprung ein dreiteiliger Aufsatz auf, der aus zwei übereinanderliegenden Frieszonen und einer abgerundeten Bekrönung besteht, deren Enden sich in Rosetten zusammenrollen. Im unteren Fries hängen von dreifüssigen Thymiaterien Guirlanden herab. In der Frieszone darüber sitzen mehrere Greifen zu beiden Seiten von Dreifüssen. In der Rundung der Bekrönung hockt wie unter dem Rund des Himmels ein Adler, und vor ihm richtet sich eine Schlange auf.

78

Der Adler kann an dieser Stelle⁹⁸ nur der Vogel der Apotheose sein,⁹⁹ der den Toten in die lichte Welt der Götter entrückt, die die Greifen ebenfalls ankünden. Die Rolle der sich zu

94 Urne, Rom, Thermenmus., o. I. – Gusman, *L'art décoratif de Rome III*, 18 Taf. 156.

95 Grabaltar, Vatikan, Mus. Pio Clem., Nr. 766 – Altmann, *Grabaltäre* 164 Nr. 206 Abb. 133; vergl. auch Grabaltar, Venedig, Mus. Arch. – Altmann, *Grabaltäre* 164 Nr. 207. Eine diesen Greifen fast identische Darstellung findet sich auf Grabrelief, Rom, Kap. Mus. – Stuart-Jones, *Cat.* 336 Nr. 301 Taf. 84.

96 Die Rolle des Dreifußes auf Grabdenkmälern ist bisher noch nicht untersucht worden. Ob er nur in allgemeinsten Form als Symbol des Apollo verstanden werden darf, oder ob er eine spezifische Bedeutung wie der Rabe des Apollo, hat, der auf langes Leben schließen läßt, – Altmann, *Grabaltäre* 275, ist nicht zu sagen. Unter Umständen gibt der Hinweis von Willemsen, *Der Delphinische Dreifuß*, Jdl 70, 1955, 90 nach Amandry, *La mantique apollonienne à Delphes* 140 und Schwendemann, Jdl 36, 1921, 178, Aufschluß, daß alles, was von dem Dreifuß kommt, sprichwörtlich wahr ist.

97 Grabstein, Nîmes, Maison Carré – vollst. Lit. bei Espérandieu, *Recueil I* Nr. 491 324–25.

98 Dieser Platz ist auf Grabmonumenten gerne für die Darstellung des Raubes des Ganymed durch den Adler reserviert. Dieser Raub gilt als Aufstieg der Seele in den Himmel – Cumont, *Recherches* 97 Anm. 2.

99 Cumont, *L'aigle funéraire* 56.

seinen Füßen windenden Schlange ist nur schwer zu deuten. Als Symbol der Ewigkeit und der Unsterblichkeit¹⁰⁰ wäre sie u. a. als Anspielung auf das Jenseits und das jenseitige Leben anzusehen, in das der Tote eingeht.

Da der Greif und der Adler jedoch meistens nicht direkt auf das jenseitige Leben Bezug nehmen, sondern nur indirekt, insofern sie die Reise dorthin betonen, ist in der Schlange eventuell die Verkörperung des Genius¹⁰¹ als „*partie rationelle de l'âme humaine quittant le cadavre pour s'élever dans l'atmosphère*“ zu sehen.¹⁰²

79–80

Ein Sarkophag des Musée Chrétien in Arles¹⁰³ schließlich versammelt alle apollinischen Symbole. In der Mitte der Vorderseite sitzt der Gott selbst auf einem Felsblock. Sein rechter erhobener Arm lehnt sich an einen Dreifuß an, der von ähnlicher Größe wie der Gott selbst ist. Die Linke ruht auf der Kithara neben ihm. Der Greif, der mit diesem Typus des sitzenden Apoll wie z. B. an der Ara Augusti in Karthago¹⁰⁴ gewöhnlich an der Thronwange auftritt¹⁰⁵ oder aber in der statuarischen Plastik neben ihm sitzt,¹⁰⁶ ist hier von Apollo getrennt und hockt auf der Nebenseite vor einer Vase. Die Fläche der Vorderseite, die von dem sitzenden Apollo eingenommen wird, ist vertieft, jedoch treten die linke und die rechte Seite mit je einem Lorbeerbaum pfeilartig hervor und vermitteln den Eindruck, als sähe man in das Innere eines Heiligtums. Der Kopf des Gottes fehlt. Er wird wohl wie die beiden ebenfalls fehlenden Unterarme, von denen noch Dübellöcher erhalten sind, gesondert gearbeitet worden sein. Das scheint der sorgfältig gearbeitete v-förmige Halsausschnitt zu beweisen. Da eine solche Bearbeitung an diesem eigentlich minderwertigen Relief verwundert und für eine Restauration aus moderner Zeit keine Anhaltspunkte vorhanden sind, darf man eventuell annehmen, daß die Statue des sitzenden Gottes den Porträtkopf des Toten tragen sollte, der aus unbekannten Gründen abgeschlagen wurde.

Die seit augusteischer Zeit verbreitete Sitte, der Statue eines Gottes die Züge des Toten zu verleihen, ist häufig auf römischen Grabdenkmälern.¹⁰⁷ Durch ihm zu Lebzeiten zuteilgewordene Weißen¹⁰⁸ oder aber durch seine innere Verwandtschaft mit den Göttern¹⁰⁹ wird der Tote in solchen Darstellungen selbst zum Gott. Die Symbole des Gottes, die gewöhnlich Ausdruck

100 Cumont, *Recherches* 88, 219, 339, 396 Nr. 3.

101 Schwarzlose, *De titulis sepulcralibus Latinis questionum capita quattuor*, Diss. Halle 1913, 29 ff mit Aufstellung solcher an Genien dedizierten Grabsteine.

102 Cumont, *Recherches* 395; vergl. Graburne, *Cleveland Mus. – Chase, Greek and Roman Sculpture in American Collections* 1924, 184 Abb. 229, wo ein Adler eine Schlange in die Flammen brennender Fackeln trägt.

103 Sarkophag, Arles, Mus. Chr., Inv. 11 – Bimoit, *Forma Urbis Romanae* 166, 47.

104 Ryberg, *Studien zu römischen Kaisern* 89–90 Abb. 41; Herrmann, *Römische Götteraltäre* 1961, 126 ff Nr. 55.

105 Älteste Darstellung auf einem Weihrelief vom Ende des 5. Jahrh. v. C. Athen, Nat. Mus., Nr. 1389 – Svoronos, *AM* Taf. 54.

106 Smith, *Cat. of Greek Sculp.* BM 11 Nr. 1438 Abb. 1; Amelung, *Vat. Cat. I*, 311 Nr. 2; Helbig *I⁴* Nr. 385.

107 Collignon, *Les statues funéraires* 321–22.

108 *Real. Ant. Christ III* Sp. 273 s. v. „consecratio“.

109 Schrade, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*, *Vortr. Warburg* 1928–29, 99.

der Hoffnung des Toten auf ein Jenseits sind, sind hier zu seinen eigenen Attributen geworden und bezeichnen seine eigenen Fähigkeiten. Je nachdem, zu welchem Attribut er greift, gehen dessen Fähigkeiten auf ihn über. Mit dem Greifen zusammen dargestellt ist der Tote Apollo-Helios; der Dreifuß macht ihn zum Apollo-Pythios. Das erinnernde Moment anderer Sepulkraldarstellungen hat hier einer neuen Wirklichkeit Platz gemacht. Es zeigt den Toten bereits als den neuen Gott, der schon in keiner Beziehung mehr zu den Lebenden steht, wie es z. B. in der Grabinschrift des Nepos heißt:¹¹⁰ „adfinis memorande, quid o me ad sidera caeli, ablatum quareris. Desine flere deum. Ne pietas ignara superna sede receptum lugeat et laedat numina trititia.“

Nicht bei allen Denkmälern, die den Greifen in einer Beziehung zu einer Lichtsymbolik sehen, ist eine Zuweisung an die apollinische Sphäre ohne weiteres möglich. Ein Grabaltar des Thermenmuseums¹¹¹ auf dessen Vorderseite zwei Eroten eine Guirlande halten, die eine Inschrifttafel umschließt, während im Teil darüber zwei Greifen einen Kandelaber flankieren, enthält keinen weiteren Hinweis auf apollonisch-lichthafte Aspekte. Ein anderer Altar, ebenfalls im Thermenmuseums,¹¹² weist mindestens in den Schwänen und Eichenzweigen der Schmalseiten apollinische Bezüge auf.¹¹³

Wegen seines weißen Gefieders und seiner Herkunft aus dem Norden, die ihn zum Begleiter des Apollo auf dessen Fahrt zu den Hyperboräern machte,¹¹⁴ ist der Schwan ähnlich dem Greifen als Lichtsymbol zu verstehen, obwohl die eigentliche Eigenschaft, die ihn mit Apollo verbindet, wohl die Beherrschung des Gesanges ist.¹¹⁵

Sokrates erwähnt,¹¹⁶ daß der Gesang der Schwäne beim Herannahen ihres Todes keine Traurigkeit darüber verrate, daß das Leben sich dem Ende nähert. Vielmehr sei in ihrem Gesang eine Vorahnung himmlischer Freuden zu erblicken.

Das Licht weist dem Toten auf diesem Denkmal den Weg in einen Bereich, der nach Pindar¹¹⁷ weder auf dem Land- noch auf dem Wasserweg zu erreichen ist. Dies ist nicht so zu verstehen, daß eine Reise über Land gefährlich bzw., daß der Oceanos damals als unbefahrbar galt.¹¹⁸ Vielmehr verbergen sich dahinter zusammen mit den Schilderungen eines unbeschwerten Lebens die Vorstellungen über ein Land der Seligen, das nur durch den Tod zu erreichen ist.

Als mythisches Wesen, dessen Bestandteile Adler und Löwe zwar realer Natur sind, das sich aber in dieser Zusammensetzung eben von der Wirklichkeit entfernt und unwirklich anderen, unbekannten Gesetzen unterliegt, bietet sich der Greif als Begleiter der Toten in eine ihnen unbekannte Welt an. Seine Fähigkeiten als Lichtwesen, das der Sonne verwandt ist, garantieren den Toten die Sicherheit einer astralen Verewigung. Auf eine solche deuten wohl auch die Greifen auf der Rückseite eines Sarkophagen in Eleusis hin.¹¹⁹

110 CIL VI, 3 Nr. 2121; vergl. Dölger, *JbAntChrist* 11, 1930, 35 ff.

111 Grabaltar, Rom, Thermenmus., Inv. VI, 37762 (75238).

112 Grabaltar, Rom, Thermenmus., Inv. VI, 37666 (75229).

113 Gossen, *RE Sp.* 782 ff s. v. „Schwan“; Keller, *Die antike Tierwelt* 11, 213 ff.

114 Daebritz, *RE Sp.* 258 ff s. v. „Hyperboräer“.

115 Keller op. cit. 214–15..

116 Phaedr. 84 E ff.

117 Pind. *Pyth.* X, 27

118 Daebritz op. cit. *Sp.* 258

119 Sarkophag, Eleusis – Giuliano, *Un sarcofago con il mito di Meleagro*, *Annuario* 17–18, 1955–56, 183 ff Abb. 16.

Wie Erika Simon, welche die Greifen und die mit ihnen verbundene Lichtsymbolik der apollinischen Sphäre zuweist,¹²⁰ selbst zugibt, können solche Darstellungen auch auf Dionysos hindeuten,¹²¹ in dessen Kult bekanntlich die Fackel mit der Flamme eine bedeutende Rolle spielt. Die Erklärung dafür ist einfach. Die Kandelaber oder Fackeln flankierenden Greifen auf den Neben-, Rück- oder Vorderseiten der Sarkophage treten ständig mit der Thematik der übrigen Seiten in Verbindung. Diese Seiten bedienen sich vielfach inhaltlich unterschiedlicher Bilder, um der Hoffnung der Toten auf ein Fortleben Ausdruck zu verleihen. Ein einheitliches Programm aller vier Seiten ist sehr selten.

81–82

Eines der nur schwer einzuordnenden Beispiele ist ein äußerst qualitätvoller Sarkophag in Ostia, auf dessen Vorderseite je zwei Löwengreifen einen Kandelaber flankieren.¹²² Die Mitte der voneinander abgewandt sitzenden Tiere wird von einer bärtigen Maske eingenommen, auf deren Haupt eine Vase mit einem Aufsatz steht, der dem Aufsatz der Kandelaber gleicht. Da der Sarkophag an dieser Stelle im oberen Teil jedoch beschädigt ist, läßt sich nicht feststellen, ob auf dem Aufsatz eine ähnliche Flamme wie auf den Kandelabern brannte. Der auf den Nebenseiten sitzende, seinen Kopf zurückwendende Vogelgreif kann nur als zusätzlicher Wächter der heiligen Flamme angesehen werden, denn eine unterschiedliche Funktion der Löwengreifen auf der Vorderseite und den Vogelgreifen der Nebenseiten ist nicht feststellbar.

Auf diesem Sarkophag könnte eventuell in der bärtigen Maske¹²³ und in den Löwengreifen ein Hinweis auf Dionysos erblickt werden. Das Auftauchen von Löwengreifen spricht jedoch nicht gegen eine Verbindung zu Apollo, da bereits am Apollotempel von Didyma¹²⁴ die eine Leier flankierenden Löwengreifen auf dem Fries des Adytions sich mit den Vogelgreifen der Pflanzenkapitelle verbanden, ohne daß dadurch ein Hinweis auf Dionysos gegeben worden wäre. Löwengreifen tauchen auch sowohl auf den Nebenseiten eines Sarkophages in S. Genzano auf,¹²⁵ wo auf der Vorderseite Apollo und die Musen dargestellt sind, als auch in ähnlichem Zusammenhang auf den Nebenseiten eines heute verschollenen Sarkophages in Rom.¹²⁶

Nur dort, wo der Gott wie auf den Musensarkophagen selbst in Begleitung des Tieres erscheint, ist es immer der Vogelgreif, der ihn begleitet.

120 Simon, Bedeutung 766.

121 ebenda Anm. 5.

122 Sarkophag, Ostia, v.d. Mus. – Jucker, Bildnis 174 Abb. 63; Renard, Griffons 154–155; Simon, Bedeutung 766.

123 Renard, Griffons 154 möchte darin einen Flußgott erblicken und damit einen Hinweis auf die Insel der Seligen; aber der Kopf gleicht mehr Darstellungen des bärtigen Dionysos. – Stoll, Roschers Myth. Lex., Sp. 1090–1122 s. v. „Dionysos“.

124 Knackfuß, Didyma 1941, F 264, F 712; Berve-Gruben, Griechische Heiligtümer 249 ff, bes. 256.

125 Sarkophag, Villa Cesarini, S. Genzano – Robert, Sarkophage In, 2 263– 64 Abb. 209 Taf. 68a u. b.

126 Sarkophag, Rom, Vigna Casali – Matz-Duhn, Antike Bildwerke 11, 417 Nr. 3280; Wegner op. cit. 76 Nr. 197.

VIII.

Der Greif und seine Beziehung zu vegetativen Kräften

Wie eine Illustration zu dem vorher bereits zitierten Epigramm des Nepos erscheint eine Sarkophagplatte im Kapitولينischen Museum,¹ wo ein Greif, ein Panther, ein Hirsch und ein Widder vor Wagen gespannt sind, die von Eroten gelenkt werden. Auf dem Wagen liegen die Attribute der diesen Tieren heiligen Götter, die Kithara und der Dreifuß des Apollo, der Thyrsos und die Cista Mystica des Dionysos, Bogen und Köcher der Artemis sowie der Flügelhut und der Caduceus des Hermes. Die Deutung dieser Szene kann wohl kaum, wie Andreae erwägt, als Siegeskraft der in den Eroten verkörperten Macht der Liebesgötter angesehen werden, die hier über die Olympier siegen, indem sie sich deren Attribute bemächtigen und deren Tiere zähmen, sondern muß wohl so verstanden werden, wie es in dem Epigramm des Nepos heißt:

„Si libeat thyrsus, gravidis aptare corymbis, et velare comam palmite, Liber (eris), pascere si crinem et lauro redimire (placebit), arcum cum pharetra sumere, Phoebus eris, indueris teretis manicas Phrygium (que galerum) non unus Cybèles pectore vivet Atys...“²

Die hier herbeigeschafften göttlichen Attribute ermöglichen dem Toten seine Aufnahme unter die Götter in einer Gestalt, die er sich selbst wählt.³

Der Greif, der auf der Sarkophagplatte eindeutig als Tier des Apollo angesehen werden muß,⁴ erscheint bereits im 4. Jahrh. v. C. auch zusammen mit Dionysos, sowohl als sein Reittier,⁵ als Zuchtier allein⁶ oder zusammen mit anderen Tieren⁷ vor seinem Wagen.

1 Sarkophagpl., Rom, Kap. Mus. – Helbig II⁴ Nr. 1416.

2 Andreae, Studien 153.

3 In den Rahmen dieser Darstellungen gehört auch ein Sarkophag in Rom, Kapit. Mus. Gall., Inv. 726 – Matz, Sarkophage IV, 3 Nr. 200 Taf. 215.1; Helbig II⁴ Nr. 1412 mit Darstellungen der Ausstattung des jugendlichen Dionysos mit dessen mystischen Attributen wie Binde, Thyrsos und Kothurne, worin wohl die verschiedenen Stufen der Mysterienweihe ausgedrückt sind, die Dionysos an sich selbst erfährt. Der Tote zieht daraus die Hoffnung auf eine ähnliche Einweihung und Aufnahme unter die Mysten. – Matz, Dionysiake Telete, AbhMainz 15, 1963, 1442–45.

4 Szenen dieser Art auch in der Wandmalerei beliebt. – Le pitture antiche de Ercolaneio 1970, 313 Taf. 59; VII 229.

5 Gesichert als Dionysos auf Krater, Saloniki, Mus. – Robinson, Olynth V, Taf. 86, 87, 142; Metzger, Les représentations 1952, 170 Nr. 24. Pelike, Kamiros – Clara Rhodos VI–VII, 453 ff Abb. 16 (XII, 1.). Vergl Simon, Bedeutung 767.

6 Lekythos Berlin Staatl. Mus. 3375 – Walter, Gigantomachien, AM 69–70, 1954–55, Beil. 38^a. Krater, Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. – Helbig I⁴, Nr. 991; Trendall, Vas. Ant. del Vat. 1955, 196 ff Taf. 53 Abb. 22.

7 apul. Vase – Tischbein, Coll. of Engravings 111, 21; Matz, Sarkophage 2, 229 Anm. 62 mit Panther. Pelike, Paris, Louvre – CVA, Louvre 111, 3 d Taf. 48. 6, 8 mit Stier und Löwe.

Die Ungewißheit, welchem Gott der Greif zugeordnet werden muß, gewinnt auch in der römischen Kunst nicht an Eindeutigkeit. Bei einer Reihe von Sarkophagen, die vergleichbar den bereits besprochenen das Motiv zweier Greifen zu Seiten eines Kandelabers aufweisen und dem apollinischen bzw. dem lichten Bereich zugesprochen wurden, läßt sich eine Entscheidung über ihre Zugehörigkeit nur dann treffen, wenn man diese Kandelaberszene zu den übrigen Szenen des Sarkophages in Beziehung setzt.

- 83–84 Dort, wo ein Weinstock wie auf dem attischen Sarkophag in Mistra⁸ die gesamte Vorderseite und Nebenseite überwuchert, oder wo der Weinstock wie in Istanbul⁹ neben einer schlafenden Mänade auf der Schmalseite vorkommt, während auf der Vorderseite sechs Gestalten des Thiasos auftauchen, ist der Hinweis auf Dionysos sicher. Zum dionysischen Bereich müssen auch die auf der Rückseite eines Sarkophages in Ianina¹⁰ einen Kandelaber flankierenden Greifen gezählt werden, da der Thiasos der Vorderseite einen deutlichen Hinweis auf Dionysos gibt. Auch die Greifen am Deckel einer Graburne des Lateran,¹¹ auf der zwei Männer mit nackten Füßen Trauben keltern,¹² dürfen mit Dionysos verbunden werden. In den dionysischen Bereich, und zwar als Opfer an ihn¹³ gedacht, muß auch die Darstellung eines Sarkophages aus Athen¹⁴ verwiesen werden.¹⁵

Selbst Greifen, die den für Apollo so typischen Dreifuß flankieren, sind nicht immer als apollinisch anzusprechen.

- 88–89 Auf der Nebenseite eines Sarkophages in Baltimore¹⁶ müssen die Greifen sogar als rein dionysisch angesehen werden, denn selbst wenn eine so starke Annäherung von Apollo und Dionysos stattgefunden hat,¹⁷ daß der eine die Attribute des anderen übernimmt, so wird man deshalb doch noch nicht, wie Erika Simon es tut,¹⁸ eine Darstellung für sowohl apollinisch als

8 Sarkophag, Mistra, Hof der Metropolis – Matz, Sarkophag I, Nr. 2 Beil. 1, 2 Taf. 2.

9 Sarkophag, Istanbul, Mus. Nr. 366 – Matz, Sarkophag I, Nr. 3 Taf. 4. 1–4. Zu diesem speziellen Kandelabertyp Wiegand, BJB 122, 1912, 85.

10 Sarkophag, Ianina, Mus. – Matz, Sarkophag I, Nr. 8, Taf. 10–12.

11 Graburne, Lateran, Nr. 310 – Benndorf-Schöne, Kat. Nr. 310.

12 Ein ähnliches Thema, und zwar Eros bei der Weinlese, weist ein Sarkophag, Narbonne, Mus. de Lamourgier – Espérandieu, Recueil I, Nr. 637 auf.

13 Eine solche Opferhandlung auch auf einem Sarkophag, Rom, Villa Torlonia – Goodenough, Jewish Symbols H, 43 Abb. 834, wo Liber Pater, Jüngling, mit Cista Mystica, Mänaden und Satyrn vorkommen. Auf NS sitzender Greif.

14 Sarkophag, Athen, Nat. Mus., Nr. 1185 – Matz, Sarkophag I, Nr. 7 Taf. 7–9

15 Eine Reihe weiterer Sarkophag mit Jagddarstellungen auf der Vorderseite und Greifen flankierenden Kandelabern auf der Rückseite kann nicht ohne weiteres dem dionysischen Bereich zugesprochen werden. Sarkophag, früher Villa Altichiero, Padua, heute verschollen – Robert, Sarkophag III, 2, 279–80 Nr. 218 Taf. 21 Oc. Sarkophag, Via Sacra, Eleusis – Giuliano, Un sarcofago di Eleusi con il mito di Meleagro, Annuario 17–18, 1955–56, 183 ff. Sarkophag, Frascati, heute verschollen – Matz, Sarkophag III, Nr. 235 Taf. 257.1 Beil. 111, 3–4.

16 Sarkophag, Baltimore, Walters Art. Gall. – Lehmann-Hartleben-Olsen, Dionysiac Sarkophagi in Baltimore 1942, 11 ff Abb 2–4.

17 Nilsson, GGR 12, 614.

18 Simon, Bedeutung 764–65.

auch dionysisch ansprechen dürfen. Die Hauptseite des Sarkophages Baltimore zeigt den neugeborenen Dionysos, dem Nymphen ein Bad bereiten, während tanzende Satyrn mit Fackeln, Mainaden und Pan mit der Cista Mystica die Szene umgeben. Auf der rechten Sarkophagseite stützen Silene einen trunkenen Alten. Auf den beiden Nebenseiten, von denen die linke die qualitätvollere ist, hocken zwei Greifen eng gedrängt zu beiden Seiten eines Dreifußes. Ihre auf den Dreifuß gelegten Vorderpfoten treffen sich in der Mitte.

Simon erwähnt,¹⁹ daß nach orphischer Überlieferung die Gebeine des von Titanen zerrissenen Dionysos im Kessel des delphischen Apollo gesammelt wurden.²⁰ Daraus ist für diesen Sarkophag allerdings kein Hinweis auf Apollo abzuleiten, denn der Dreifuß kann unabhängig auch mit Dionysos zusammengebracht werden.²¹ Zudem galt er allgemein als Siegesgeschenk. Die Greifen sind daher wohl als Wächter des im Dreifuß symbolisierten Sieges des Lebens über den Tod anzusprechen und als Garanten einer Unsterblichkeit, die eng mit den Darstellungen der Vorderseite des Sarkophages verbunden ist, wo der neugeborene und der gealterte Dionysos das Blühen, Wachsen und Sterben der Natur bedeuten und damit den unendlichen Kreislauf von Leben und Tod.²²

Ähnlich unsicher, wie dies schon für Apollo festgestellt wurde, ist auch die Zuschreibung eines bestimmten Greifentypus an Dionysos. Bei den bisher der dionysischen Sphäre zugeschriebenen Denkmälern handelte es sich ausschließlich um Vogelgreifen, die Kandelaber flankieren.

Bei einem heute jedoch verschollenen Sarkophag aus Frascati,²³ auf dessen Vorderseite der Angriff Lykurgs auf die Nymphe Ambrosia dargestellt war, hockte auf der einen Schmalseite vor einem solchen Kandelaber ein Löwengreif, auf der anderen ein Vogelgreif.²⁴

Der sogenannte Greifensarkophag aus Baltimore²⁵ ist wohl das qualitätvollste Beispiel eines von Löwengreifen flankierten Thymiaterions.²⁶ Auf der Spitze dieses Thymiaterions wird deutlich Feuer sichtbar. Dieses Beispiel gehört nach seinem Fundkomplex gesichert in die Reihe der dionysischen Sarkophage.²⁷ Zwei Gruppen von Löwengreifen, zwischen sich je ein Thymiaterion,

90
91
92

19 Simon, Bedeutung 765.

20 Pfister, Reliquienkult 1909, 387 ff.

21 Dreifuß als Weihgeschenk, z. B. der siegreichen Choreten an Dionysos in Athen – Willemsen, Jdl 70, 1955, 92.

22 Lehmann-Hartleben-Olsen op. cit. 33–36.

23 Sarkophag, Frascati, Villa Taverna, heute verschollen – Matz, Sarkophage HI, Nr. 235 Taf. 257.1 Beilage 111, 3–4.

24 Ein ähnliches, nur umgekehrtes Verhältnis zeigt ein Sarkophag, Kopenhagen, Glyptotek, Nr. 786 – Matz-Duhn, Ant. Bildwerke H, 277 Nr. 2948; Jacobsen, Cat. 1906 Nr. 786. Es ist jedoch fraglich, ob dieser Sarkophag überhaupt zum dionysischen Bereich gehört.

25 Lehmann-Hartleben-Olsen op. cit. 45 ff Abb. 16–18.

26 Dieses Thymiaterion ist wahrscheinlicher als ein Baetulus, wie er von den Autoren angenommen wird. Vergl. Matz, Rez. zu Lehmann-Hartleben-Olsen, Gnomon, 21, 1949, 13 mit weiteren Literaturhinweisen. Vergl. auch Brusin, Nuovi Mon. Sep. di Aquileia 1941, 36 Abb. 14.

27 Der abgetrennte Kopf eines Widders unter den Vorderfüßen des Greifen auf der linken Nebenseite spricht für Sabazios. – Lehmann-Hartleben-Olsen op. cit. 22.

bilden die Vorderseite des Sarkophages, während auf den Nebenseiten je ein Löwe im Sprung auf die Ecken zueilt, die von Fackeln gebildet werden. Die Schwänze der beiden voneinander abgewandt sitzenden Tiere der Vorderseite sind zu einer dekorativen Palmette verschlungen, die das Mittellornament der Vorderseite bildet. Die Darstellungen des Deckels – Eroten auf Meerwesen – bringen neben dem durch die Thymiaterien angedeuteten Feuer und neben dem pflanzlichen Element auf dem Gefäßkörper des Thymiaterions auch noch das Wasser als drittes Element in die Komposition und spielen wohl auf die Reise ins Jenseits an. Dabei macht der Greif eine entsprechende Verwandlung mit, denn auf der linken Seite des Deckels schwimmt er als von zwei Delphinen flankierter Meergreif heran.

Nach den genannten Beispielen ist die Behauptung, daß es speziell der apollinische Vogelgreif sei, der mit Kandelabern und einer Lichtsymbolik auftaucht, ebenso widerlegt wie die Annahme, daß es ausschließlich der Vogelgreif sei, der innerhalb des dionysischen Bereiches eine Rolle spiele.

Selbst dort, wo die Lichtsymbolik innerhalb des dionysischen Umkreises auftaucht, betonen die Denkmäler stärker als die apollinischen das vegetabile Moment in Ranken, reichem Blattwerk und in Früchten. Doch auch eine Zuweisung auf Grund dieser Indizien ist nicht zwingend, wie das Beispiel des Frieses vom Faustinatempel zeigt, wo die Kandelaber zwar aus Akanthus herauswachsen, aber damit noch kein Hinweis auf Dionysos gegeben ist. An dem von Erika Simon²⁸ als bedeutendsten bezeichneten, bacchischen Fries der römischen Kunst, dem Greifenfries des Forum Traianum,²⁹ wo außer den Greifen alle Gegenstände des Frieses aus Blattwerk herauswachsen, ist durch die Darstellungen auf dem Gefäßleib des Kraters, der einen Satyr mit Thyrsos und Kantharos neben tanzenden Mänaden mit Zymbeln und Messern zeigt, der Gedanke an Dionysos sicherlich berechtigt. Innerhalb des dionysischen Bereiches der Sepulkralkunst betonen die mit dem Licht und Feuer verbundenen Greifen wohl stärker das lichte Element des Wiedergeburt- und Unsterblichkeitsglaubens. Dieses geht als Ausdruck seiner Hoffnung auf ein Jenseits von der ständigen Verjüngung des Lichtes aus und bildet eine hellere, gewissermaßen olympische Komponente zu dem dunklen, erdhaften, von der sich ständig regenerierenden Naturkraft ausgehenden Aspekt eines Jenseitsglaubens.³⁰

Über die Verbindung des Greifen zum Licht und Feuer, die sich aus seiner Eigenschaft als Trabant des Sonnengottes ergibt, und über das auch wohl Apollo-Helios zu dem Greifen kommt, ist bereits öfter gesprochen worden. Auch der dionysische Greif stammt wohl aus einer engen Beziehung des Gottes zum Sonnengott. Schon in akkadischer Zeit findet häufig

28 Simon, Bedeutung 769.

29 Lateran, Inv. 9760; Inv. 9648 – Benndorf Schöne Nr. 59 u. 68; Helbig I⁴ Nr. 1023. Berlin – Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im alten Museum 1922, 3, 71 Nr. 903. Zugehörig ist wohl auch ein stark restauriertes Relief im Louvre – Froehner, Sculptures antiques du Louvre 345; vergl. Borbein, Campanareliefs, RM Erg. H. 15, 1968, 97 ff.

30 Wide, Chthonische und himmlische Götter, ARW 10, 1907, 257.

die Vermischung des Sonnengottes mit dem Vegetationsgott statt,³¹ als der Dionysos wohl vornehmlich anzusprechen ist.³²

Zu den von Jucker³³ bereits genannten frühen Beispielen von Greifen zu beiden Seiten eines Baumes, über dem die geflügelte Sonnenscheibe steht, sind noch weitere zu nennen.³⁴

Der Mythos der Feuergeburt des Dionysos³⁵ und seine Verehrung in klassischer Zeit zeigen noch Elemente des Sonnenkultes.³⁶ Sein Heiligtum im bisaltischen Krastonia zeigt ihn in Gestalt eines mächtigen Feuers.³⁷ Aus den Akten der Bachanalienprozesse³⁸ weiß man von einer Wasserweihe im Dionysoskult, bei der Fackeln in Feuer getaucht wurden und dann im Wasser aufflammten. Auch der im dionysischen Kult auftauchende Hahn³⁹ ist ursprünglich mit dem Licht verbunden.⁴⁰

In Mesopotamien war die ursprüngliche Verbindung des Sonnengottes bzw. eines Vegetationsgottes zum Greifen die einander entgegengesetzter Kräfte, deren Kampf ein Gleichnis des Naturgeschehens von Werden und Vergehen, von Tod und Leben beinhaltete.⁴¹ Wo im 3. Jahrtausend der Gott in Darstellungen als Beschützer mit friedlichen Tieren auftauchte, nehmen gegen die Mitte des 2. Jahrtausends wilde Tier und Mischwesen den Platz der zahmen Haustiere ein. Der Greif ist eines dieser Mischwesen. In diesen Darstellungen ist nach Moortgat nicht mehr Tammuz als lebenspendender Hirte zu erblicken,⁴² sondern „als Sinnbild eines sterbenden und auferstehenden Gottes wie Shamash und Marduk, dem sowohl die Mächte des Lebens wie die des Todes, der irdischen und unterirdischen Welt, des Kosmos und des Chaos untertan sind.“ Für den Toten manifestiert sich in den Abbildungen des Gottes mit furchterregendem Wesen der Sieg des Gottes über die chaotischen Kräfte und damit die Unendlichkeit des Lebens, für die der Tod nur ein Durchgang ist.⁴³

31 Frankfort, Iraq 1, 1934, 19 ff; Jucker, Bildnis 170; auf akkadischen Zylindern erscheint der Sonnengott fast immer mit Motiven des Ackerbaus – Frankfort, Cylinder Seals 68. Vergl. zur Verbindung von Sonnenglauben und Libervorstellungen – Bruhl, Liber Pater 1953, 262 ff.

32 Über die östliche Herkunft des D. – Jucker, Bildnis 164–170.

33 Jucker, Bildnis 170, Skizze 19 Abb. 59.

34 Frankfort, Cylinder Seals Taf. 32d; Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections 1948, Taf. 82 Nr. 592e; Taf. 122 Nr. 818.

35 Aisch. frgmt. 217; vergl. Thraemer, Roschers Myth. Lex. Sp. 1044–1045 s. v. „Dionysos“

36 In Thrakien, wo Dionysos-Sabazios auch als Zeus in seiner Eigenschaft als Sonnengott verehrt wurde. – Lehmann-Hartleben -Olsen op. cit. 23; vergl. Thraemer op. cit. Sp. 1051.

37 Quellen gesammelt bei Eisler, Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike, Vortr. Warburg 1922–23, 2. Teil 134 Anm. 4.

38 Liv. 49, 13, 12.

39 Matz, Dionysiake Telete, AbhMainz 15, 1963, 1428–37; Strong, Apotheosis 25.

40 Es wäre in diesem Zusammenhang zu überlegen, ob nicht eventuell der über eine am Boden liegende Ähre schreitende Greif, der im Maul einen Speer trägt, wie er auf den Münzen von Pantikapaion auftaucht, eben den solaren Aspekt des Dionysos betont. – Dittrich, Antike Münzen aus Olbia und Pantikapaion 1959, Abb. 86–87, 76–77; vergl. Brown, Remarks on the gryphon, Heraldic and Mythological 1885, 10.

41 Zu dem gesamten Komplex Jucker, Bildnis 164–170; 171–178.

42 Moortgat, Tammuz 45; zitiert auch bei Jucker, Bildnis 170.

43 Ein Befund der Schachtgräber von Ur scheint zu beweisen, daß ähnliche Hoffnung auf Befreiung vom Tode und vom Grabe bereits hier auftritt. – Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel 1940, 53 ff.

Das Beibehalten des formalen Elementes eines von zwei Greifen flankierten Gottes führt in klassischer Zeit zu einem völligen Verlust des negativen Charakters der Tiere und damit zu einer Verstärkung und Steigerung der im Gott verkörperten Kräfte durch seine Begleittiere und schließlich wohl zu einer weitgehenden Identifikation beider. Dabei wird das Tier zwar nicht zum Gott selbst, aber es vermag durch seine enge Zugehörigkeit zu ihm die ansonsten nur mit dem Gott selbst verbundenen Vorstellungen in ähnlichem Maße wie der Gott selbst zu repräsentieren.

94

Jucker hat das mesopotamische Motiv bis in die klassische Kunst verfolgt und seine Verbindung mit Dionysos-Sabazios-Dusares dargelegt.⁴⁴ In der römischen Kunst ist der Greif vor allem einem bestimmten Aspekt des Dionysos zugeordnet, dem Sabazios.⁴⁵ Eben dieser Sabazios muß in den beiden identischen bärtigen Gestalten auf dem Grabrelief des Quintus Lollius im Lateran⁴⁶ erblickt werden. Unterhalb der Hüften geht der Gott in Akanthus über, die Verlängerung einer Falte seines Mantels wird zur Ranke, die in einer Rosette ausläuft. Ein Hand des Gottes faßt in den Bart des Greifen, der ihn auf der einen Seite flankiert, während die andere an der Schulter des Mannes bzw. der Frau ruht. Die Büste des Mannes und der Frau nehmen die Mitte des oberen Relieftiles ein. Die mit gestrecktem Arm, aus einer gewissen Distanz zu der berührten Person ausgeführte Geste des Gottes ist die der *mancipatio*.⁴⁷ Sie ist eine römische Rechtsgeste, die ein Käufer lebendigen Eigentums z. B. von Sklaven an diesen vor Zeugen vollziehen mußte. Hier ist die Geste aber nicht so zu verstehen, wie Jucker meint,⁴⁸ daß der Gott nämlich den Greifen als „Tier des Todes vor den Gläubigen zurückhält“,⁴⁹ damit es sich nicht im nächsten Augenblick auf sie stürzt. Vielmehr ist es so, daß er damit von den Verstorbenen Besitz ergreift und gleichzeitig das Tier in diese Welt einbezieht, so daß die pflanzliche, tierische, menschliche und göttliche Sphäre sich unter dem Prinzip eines ständigen Wandels ohne Vergehen zusammenschließen. Dabei ist der Gott gleichzeitig Psychopompos.⁵⁰

44 Jucker, Bildnis 172 ff.

45 Brendel, RM 48, 1933, 176 ff; Roberts, Sheat u. Nock, Harvards Theological Review 29, 1936, 63 ff; Jucker, Bildnis 174; Lehmann-Olsen op. cit. 22 ff; Picard, Sabazios, Dieu Thraco-Phrygien, Expansion et aspects nouveaux de son culte, RA II, i 961, 129 ff. Über seine Ankunft in Italien – Rostovtzeff, Mystic Italy 1927.

46 Benndorf-Schöne, Kat. Nr. 578; Curtius, Jd143, 1928, 296 Abb. 19; Langlotz, RM 47, 1932, 170 ff Abb. 19; Jucker, Bildnis 174 Abb. 65; Simon, Bedeutung 768; Helbig I⁴, Nr. 1144; Bruckner, BJB 155, 1959, 172 Anm. 18; Goodenough, Jewish Symbols VIII, 145 Abb. 134.

47 Kunkel, RE Sp. 998 s. v. „*mancipatio*“.

48 Jucker, Festschrift Salies 223 ff.

49 Jucker, Bildnis 174.

50 Picard, Sabazios, RA 2, 1961, 168.

Strong hat darauf aufmerksam gemacht, daß die römische Kunst auf die frontalen Darstellungen primitiver Kunst zurückgreift,⁵¹ wo sie eine Apotheose zum Ausdruck bringen will. Durch die strenge Frontalität des Gottes und der Büsten der Toten werden alle drei derselben Sphäre zugehörig, die jenseits von Zeit und Raum liegt und die Welt der Götter ist. Auf ein Leben im Jenseits verweisen auch die Meergreifen, die im unteren Teil des Reliefs die Büste eines Kindes flankieren, das wohl der Sohn des oben dargestellten Ehepaares ist. Das Wasser als lebendiges Element der Schöpfung in dieser Darstellung spielt eine ähnliche Rolle wie die Pflanze selbst.⁵²

Wo der bärtige Dionysos-Sabazios von Greifen flankiert wird, kann auch der jugendliche Dionysos-Psilax, auch Dusares genannt, Herr der Greifen werden, wie z. B. auf einem im Grabbau der Caecilia Metella befindlichen Grabrelief,⁵³ wo ein kleiner geflügelter Knabe aus einem Akanthusblatt herauswächst.

Dieser Dusares, der mit Dionysos identifiziert wurde,⁵⁴ ist in erster Linie ein Gott des Naturlebens. Sein Geburtsfest wurde am 25. Dezember gefeiert, dem *natalis invicti*, und Macrobius beschreibt ihn:⁵⁵ „ut parvulus (sol) videatur hiemali solstitio, qualem Aegypti proferunt die certa quod tunc brevissimo die velute parvus et infans videretur.“ Cumont⁵⁶ hat die Geburt eines jungen Sonnengottes auch auf der Rückseite des Altares im Kapitol erkannt,⁵⁷ wo auf der folgenden Nebenseite der Aufgang des Sonnengottes auf einer Greifenquadriga dargestellt ist. Du Mesnil du Buisson⁵⁸ hat darauf aufmerksam gemacht, daß der bei Mystoxides⁵⁹ überlieferten Version, daß die Greifen beim Sonnenaufgang die Sonnenstrahlen auf ihre Flügel nehmen und sie durch den Tag begleiten, ein Keilschrifttext zugrundeliegt, der die Greifen im östlichen Teil des Himmels leben läßt, wo die Sterne aufgehen.

Während der Nacht nennt er die Greifen „die Wächter der Pflanze des Lebens“ oder des Lebensbaumes.⁶⁰ Diese Nacht kann auch die Winterzeit sein, in der das pflanzliche Leben ruht. Mit der Geburt des jungen Sonnengottes aus der Pflanze „in media arbore simulacrum iuvenis subligatur“, ⁶¹ und seinem Aufstieg, bei dem die Greifen ihm helfen, beginnt alles neue pflanzliche Leben. Eben dieser Moment dürfte in dem Relief aus dem Grabmal der Caecilia Metella dargestellt sein. Der junge Sonnengott wächst aus der Pflanze, um seinen Lauf durch das Jahr zu beginnen. Die Greifen, die sonst seinen Wagen ziehen, ergreift er hier selbst, wie es der

95

51 Strong, *Apotheosis* 31–32.

52 Curtius, *Abhandlungen* H, 130.

53 Grabrelief aus Grab der Caecilia MeteUa – Jucker, *Bildnis* 174 Abb. 64.

54 Meyer, *Roschers Myth. Lex. Sp.* 1206 s. v. „Dusares“.

55 Macrobius, *Sat.* I, 18.9.

56 Cumont, *Syria* 9, 1928, 101 ff.

57 Mit weiterer Lit. Helbig II⁴, Nr. 1182.

58 Du Mesnil du Buisson, *Les tessères et les monnaies de Palmyre* 390–394; ders., *Etudes* 16–17; ders., *Dieu-griffon* 19.

59 Mystox. *sull. anekd.* Venedig 1817, II, 13. Zur Interpretation Cumont, *Syria* 9, 1928, 102 Anm. S.

60 Du Mesnil du Buisson, *Etudes* 130.

61 Firm. *Mat. de err. prof. Tel.* 27.1; vergl. Graillet, *Culte de Cybèle* 1912, 122 ff.

Sonnengott schon bei den greifenköpfigen Wesen der Hethiter tat.⁶² Ähnlich wie der Sonnengott aus dem Dunkel des Winters im Frühjahr zu neuem Leben erwacht, hofft der Besitzer dieses Grabreliefs, aus dem Dunkel des Todes und des Grabes aufzuerstehen.

96 Eine ähnliche Vorstellung wie diesem Relief, jedoch ohne die Betonung des vegetativen Aspektes des Gottes, muß auch der Darstellung auf der Nordseite der Attika des Grabmales von Igel⁶³ zugrundeliegen, wo ein unbekleideter Jugendlicher zwei große Vogelgreifen an der Leine führt. Hier wächst der Knabe jedoch nicht aus einer Pflanze und hat auch keine Flügel wie auf dem Relief aus dem Caecilia-Metella-Grab. Die Verbindung des Grabreliefs und der
97 Darstellung in Igel muß in zwei Friesfragmenten gesucht werden,⁶⁴ die beide aus Petra, dem Verehrungsort des Dusares,⁶⁵ stammen. Auf diesen Reliefs taucht eine nackte geflügelte Gestalt auf, die ebenfalls zwei Greifen zügelt. Wie auf dem Relief der Iglers Säule fehlt auch hier jede Verbindung zu dem pflanzlichen Element.

Alle Szenen der Nordseite des Grabmales von Igel, die Darstellungen des Alltagslebens ausgenommen, sprechen für eine Deutung in dem eben vorgeschlagenen Sinne. Auf dem nördlichen Hauptteil ist die Apotheose des Herakles auf seiner Quadriga dargestellt. Aus dem Himmel beugt sich Athena hinab und reicht ihm die Hand. Die Darstellung dieser Himmelfahrt schließt an Darstellungen vom Aufstieg des Sonnengottes an.⁶⁶ Die nördliche Attika zeigt die Szene mit den Greifen, und aus dem Nordgiebel steigt senkrecht zwischen je zwei Rossen seines Viergespannes die vom Nimbus umgebene Büste des Sonnengottes auf. Die Nordseite ist die der Sonne abgewandte Seite, und alle Darstellungen darauf haben einen doppelten Sinn. Die Sonne und ihre Macht beherrscht die ganze Welt. Sie erstreckt sich auch auf solche Bereiche, wo das Leben einen der Sonne abgewandten Gang geht.⁶⁷ Der Norden, auf dessen Seite alle verschiedenen Aspekte des Sonnengottes am Grabmal von Igel dargestellt werden, galt als das Land des Todes, wo alles düster und kalt ist. Die Allgegenwart der Sonne aber versichert auch im Grabe den Toten ihrer Macht und vermittelt ihm die Hoffnung auf ein Jenseits unter den Göttern, in deren Runde er wie Herakles aufgenommen zu werden hofft.⁶⁸ Die frühlinghaft-junge Natur des Gottes mit den Greifen versichert den Toten seiner Wiedergeburt.⁶⁹

62 Du Mesnil du Buisson, *Dieu-griffon* 23–25 Abb. 5.

63 Dragendorf-Krüger, *Das Grabmal von Igel* 1924, Abb. 50 Taf. 13.1.

64 Dalman, *Petra und seine Felsheiligtümer* 1908, 354–57 Abb. 324 u. 325; Bachmann-Watzinger-Wiegand, *Petra* 1921, 65 Abb. 59.

65 Ähnliche Darstellungen auf einem heute verschollenen Block aus Bourges – Espérandieu, *Recueil IX* Nr. 6985, 229 und an einem Fries der Casa dei Crescenzi, Via del Circo Massimo, Rom (heute Centro di Studi per la storia di architettura), vermauert, wo noch Pflanzenkandelaber auftauchen.

66 Deubner, *Die Apotheose des Antonius Pius*, RM 27, 1912, 8.

67 Kähler, *Rom und seine Welt* Nr. 244 sieht in den Darstellungen „die zarteste Gewalt, die Liebe, die hier von der gewaltigsten tierischen Kraft gezügelt wird“, was nicht zu belegen ist.

68 Auch andere Denkmäler speziell des dionysischen Bereiches verbinden mit den Darstellungen des Triumphes des Gottes die Hoffnung auf den eigenen Triumph über den Tod. – Sarkophag, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 23.32 – Matz, *Sarkophage* 2, Taf. 116–120; Simon, *Dion. Sark.* in Princeton, RM 69, 1962, 145, 150. Über die Beziehung der Triumphsarkophage zu Darstellungen des hellenistischen Herrscherkultes – Bruhl, *Les influences dans le triomphe romain*, *MEcTr* 46, 1929, 77 ff; Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen* 10. – Sarkophag, Neapel, Mus. Naz., Inv. 6776 – Matz, *Sarkophage* 2, Nr. 118 Taf. 138.1; Taf. 141.1. – Sarkophag, Florenz, Mus. Arch., Inv. 1914/152 – Matz, *Sarkophage* 2, Nr. 115 Taf. 140.

69 Curtius, *Die Rankengöttin, Torso*, Nachlaß 1958, 192 ff sieht in den Darstellungen junger, geflügelter, mit der Vegetation verbundener Erogen die Darstellungen des Liebesgottes, der nach Hesiod die widerstreitenden Elemente der Natur vereinigt und so ihr eigentlicher Schöpfer wird. – Curtius 202. Er deutet das Naturgeschehen seiner Vereinigung mit der Pflanze als „seelische Macht“ gegenüber „männlicher Zeugung“ im dionysischen Bereich. Wie weit solche Vorstellungen noch in die obigen Darstellungen mit hineinspielen, müsste anderweitig untersucht werden.

Zu den Göttern, die ähnlich wie Dionysos-Sabazios, Dionysos-Psilax und der pflanzliche Eros imstande sind, das Naturgeschehen des Wachsens und Vergehens auszudrücken, zählt Curtius⁷⁰ auch die Rankengöttin, die ebenfalls mit Greifen auftaucht,⁷¹ und zwar hauptsächlich in Friesen und Giebeln, weniger auf Sepulkraldenkmälern. Auch sie ist fähig, der Hoffnung des Toten auf eine Wiederkehr in mystischer Vereinigung mit der Vegetation Ausdruck zu verleihen. Diese Rankengöttin muß in der jugendlichen weiblichen Gestalt eines Kindersarkophages in Cambridge⁷² erblickt werden.⁷³

98

Sie trägt auf ihrem Kopf einen Korb mit Früchten, den sie mit Händen stützt. Zwei Greifen flankieren sie, zwei weitere, die den ersten den Rücken zuwenden und auf die Ecken zuschreiten, bilden mit den Greifen der Schmalseiten zwei neue Gruppen, deren Mitte die Balauster der Ecken darstellen. Der Deckel trägt von Bukranien herabhängende Pflanzenguirlanden aus Korn, Eichen- und Lorbeerblättern und dazwischen kultische Abzeichen wie das Aspergillum, Phialen und den Lituus. An den Seiten des Deckels ist ein von Binden umwundener Lorbeerkranz sichtbar. Der Reichtum des Sarkophages an pflanzlicher Symbolik deutet auf der einen Seite die schwellende Kraft und Fülle der Natur an, andererseits soll wohl die Naturkraft auch auf den Toten übertragen werden. Dies ist in gewissem Sinne auch die Bedeutung des pflanzlichen Kranzes, der in seiner segensreichen Bedeutung auch Apotropaion ist.⁷⁴ Er verkörpert gleichzeitig die Krone des Lebens, wie er auch den Sieg des Toten über den Tod verkündet.⁷⁵

99–100

70 Curtius op. cit. 202.

71 Kerenyi, *Herrin der wilden Tiere*, SymbOslo 33, 1957; Chrysanthos Christou, *Potnia Theron* 1968.

72 Sarkophag, Cambridge, Fitzwilliam Mus. G R 7, 1920 – Al A 61, 1957, 242 Nr. 154; Al A 63, 1959, 143 Nr. 19; Budde und Nicholls, *A catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Mus.* 1964, 98 Nr. 160 Taf. 52.

73 Zwar wird auch die Gestalt des Dionysos-Psilax ähnlich weich und weiblich dargestellt, die Frisur deutet in diesem Falle jedoch wohl auf eine Frau.

74 Schwamm, *Gebet und Opfer* 128; Fehrle, *Kultische Keuschheit*, RGTV 6, 145 Anm. 3; Scheftelowitz, *Das Schlangen- und Netzmotiv*, RGTV 12, 2, 38 ff.

75 Das Leben gilt als Kampf, bei dem der Gerechte siegt. Vergl. Cumont, *L'aigle* 65.

Bereits auf frühdynastischen Zylindern aus Mesopotamien war die Verbindung des Vegetationsgottes zu der Pflanze so stark,⁷⁶ daß diese an seine Stelle treten konnte.⁷⁷ Auch in Darstellungen, wo der Gott von ihn flankierenden Tieren begleitet wird und er einerseits schützt, andererseits bezwingt, kann die Pflanze den Gott vertreten. So ist auch in den Greifen, die auf den Seitenflächen des spitzbogigen Deckels des Sarkophages aus Sidon⁷⁸ auftauchen, wo sie auf den Hinterbeinen stehen und ihre Vorderbeine an den senkrechten Balken legen,⁷⁹ den eine Palmette krönt, eine Reminiszenz des von Tieren flankierten Lebensbaumes zu sehen. Die gleiche Vorstellung hat sich auch in den eine Palmette flankierenden Löwengreifen der Akrotere des sogenannten Alexanderarkophages⁸⁰ erhalten. Zwar ist die Bedeutung des griechischen Ornamentes umstritten,⁸¹ die die Palmette flankierenden Löwengreifen innerhalb der vielschichtigen Aussage des Sarkophages jedoch für rein ornamental zu halten, ist unmöglich. Besonders der Fries aus Rebranken und die aus Ranken aufspießenden Köpfe liefern einen deutlichen Hinweis auf dionysische Unsterblichkeitssymbolik.⁸²

Auf dem sogenannten Priestersarkophag des Vatikan⁸³ überwuchern die gesamte Vorderseite des Sarkophages Ranken, die von dem aus zwei übereinanderstehenden Akanthuskelchen gebildeten Blattkandelaber ausgehen. Die Schwänze der Greifen selbst enden in verschlungenen Rankenwirbeln, aus deren oberem Teil Putten mit Jagdspeeren auf die Tiere darunter zielen. Trotz der Auflösung jeglicher Form in Ranken, was eine Erscheinung der dekorativen Kunst der Kaiserzeit ist,⁸⁴ muß in dem Auftauchen solcher Motive auf Sepulkraldenkmälern

76 Ulmberg, Baum des Lebens, *AnnAccSciet Fennicae* Ser. B, 16, 1922–23, Nr. 3; Widgren, The King and the Tree of Life in Ancient Near East Religion, *Upps. Univ. Auss.* 1951, 4, 79 ff; Moortgat, Tammuz 35, 103, 136, zuletzt Butterworth, The tree at the navel of the earth 1970.

77 Dem Zweige aus den Schultern sprießenden Gott in Mesopotamien entspricht in Griechenland die mit Maske, Gewand usw. geschmückte Säule, aus der Zweige sprießen. – Wrede, *AM* 53, 1928, 81 ff.

78 Hamdy-Bey-Reinach, Une necropole à Sidon 1892, 209 ff Taf. 15.2; Matz, Sarkophag 1, 87; Akurgal, Die Kunst Anatoliens 146 Abb. 97.

79 In ähnlicher Weise stehen nur die Greifen auf einer Vase, die Gudea von Lagash dem Gott Ningiszida, einem Fruchtbarkeitsgott, weihte. Frankfort, *Cyl. Seals* 119 Abb. 33; Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst 49 Abb. 38; Moortgat, Die Kunst des alten Mesopotamiens Abb. 187.

80 Winter, Der Alexandersarkophag aus Sidon; Simonett, Löwen Taf. 6.1; Luschey, Festschrift Schweitzer 251 Anm. 44; Schefold, Der Alexandersarkophag Abb. 2 und 16.

81 Für eine symbolische Bedeutung – Schefold, *AntKun* 1, 1958, 70; ders., *Mus. Helv.* 9, 1952, 110; ders., Alexandersark. 8; Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen 1953, 65; Jucker, Bildnis 209–215; neutral- Möbius, Das Ornament griechischer Grabstelen, 2. Aufl. 1968, 104.

82 Matz, Sarkophag 1, 87.

83 Sarkophag, Rom, Vatikan, Gall. Lapidaria, Abtlg. XXIX – Amelung, *Vat. Kat.* Nr. 126 Taf. 26; Toynbee, The Hadrianic School 216 Taf. 48.3; Perkins, *BSR* 5, 1950, Taf. 7.2.

84 Lorentz, *RM* 52, 1937, 180.

mehr als ein Ornament erblickt werden, besonders dann, wenn auf Grund der am Deckel des Vatikansarkophages auftauchenden Abzeichen wie lituus, acerra und aspergillum als Besitzer ein Priester anzunehmen ist. Inwieweit allerdings in den mit ihren Speeren auf die Greifen zielenden Putten, die ansonsten die friedlichen Herren dieser Tiere sind, noch die tatsächliche Erinnerung an eine einstmals negative Verbindung bewahrt ist, muß offenbleiben. In dem gerade auf dem Priestersarkophag so deutlichen „mysticisme naturaliste et quasi panthéiste“⁸⁵ erlebt der gewissermaßen zwischen den Ranken seines Sarkophages Ruhende die „union intime“⁸⁶ mit den vegetativen Kräften, die auch in Dionysos selbst wirken. An die Auferstehung des Gottes, der als Dionysos *φνλλόροζ* und Dionysos *σκυλλιταζ*⁸⁷ selbst in der Pflanze lebt, knüpft die Hoffnung des Toten auf ein Wiedererwachen und eine Überwindung des Grabes an.

An dieser vollkommenen Vereinigung von Gott und Pflanze nimmt der Greif nur in begrenztem Maße teil. Zwar ist er dieser Sphäre eng verbunden, aber auch dort, wo er beginnt, selbst pflanzlichen Charakter anzunehmen, bleibt er Tier und geht nie in der innigen Verschmelzung mit dem Gott auf, wie es die Pflanze tut. Die feine Grenze, die den Rest einer ehemaligen Feindschaft darstellt, wird eben darin nicht überschritten.

In der mesopotamischen Kunst besteht eine enge Verbindung von Lebensbaum und Lebenswasser.⁸⁸ Beide sind Urgrund des Lebens, lebenspendend und lebenerhaltend. Unter dem reichen pflanzlichen Schmuck des Alexandersarkophages tauchen am Rande des Daches als Wasserspeier gedachte Löwengreifen auf, die sowohl apotropäischen Sinn haben,⁸⁹ als auch in der auf Feuchtigkeit angewiesenen Fülle des Naturlebens auf Dionysos weisen.⁹⁰

Die Pflanze, die wie keine andere das vegetabile mit dem feuchten Element verbindet, ist der Lotus, der parallel zum Auf- und Untergang der Sonne aus dem Wasser auf- und wieder eintaucht. In diesem Sinne ist er das Symbol einer ständigen Erneuerung des Lebens aus dem Wasser⁹¹ und das Urelement des Lebens⁹² überhaupt, das eng mit der Sonne verbunden ist.

Wie bei allen Völkern spielt Wasser auch bei den Griechen besonders im Totenkult eine große Rolle.⁹³ Dabei war es vor allem Quellwasser als das reinste und frischeste, das zum Waschen des Toten verwandt wurde.⁹⁴

104

85 Picard, *Influences étrangères et originalité de l'art de l'Afrique sous les Antonins et les Sévères*, AntKun 5, 1962, 34.

86 ebenda.

87 Langlotz, Dionysos, Ant 8, 1932, 170 ff.

88 Seibert, Hirt, Herde, König 53–57.

89 Curtius, Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen, 3. Teil, Abhandlungen, II, 133; Goldzieher, Wasser als dämonenabwehrendes Mittel, ARW 13, 1910, 20 ff.

90 Kamenetzki, Über die Wasser- und Baumnatur des Osiris, ARW 24–25, 1926–27, 234 ff; Ninch, Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten, Phil. Suppl. 14.2, 1921, 1 ff.

91 Whittick, Symbols, Signs and their meaning 1960, 212–213.

92 Morenz-Schubert, Der Gott auf der Blume, ArtAsBern Suppl. 12, 1954, 16.5; Mariette, Denderah 1, 1870, 55b.

93 Als Gabe bei der Bestattung und als Opfer nach dem Tode – Horn. Od. 11, 26–28; Waschung des Toten mit reinem Wasser – Anth. Pal. VII, 55.

94 Ninck op. cit. 51.

Die Verbindung des Greifen mit Szenen, in denen das Wasser als „strömende Vase“ Leben verleiht, ist seit dem 3. Jahrtausend bekannt.⁹⁵ Auf einem sumerischen Zylinder ist das Wasser und die daraus entspringende Vegetation sinnvoll vereinigt.⁹⁶ Eines der besten Beispiele in diesem Zusammenhang bildet die Wandmalerei in Mari, wo der Greif bei der Darstellung der Investitur Zimrilims auftaucht.⁹⁷ Neben der Darstellung der eigentlichen Investitur durch Ishtar und den Szenen der Wassergöttinnen flankiert der Greif neben Stieren und Sphingen stark stilisierte Bäume.

Das Äquivalent zu den mesopotamischen Darstellungen bildet in der griechischen und römischen Kunst das auf einer Unzahl von speziell Sepulkraldenkmälern auftauchende Motiv der aus Gefäßen herauswachsenden Vegetation. Jucker⁹⁸ hat das Motiv des unter vielen Formen erscheinenden, von Greifen flankierten Gefäß als Behälter für das befruchtende und lebenspendende Wasser als gleichwertig neben den Lebensbaum und den Kandelaber gestellt, auch wenn in der klassischen Kunst dieses Wasser selbst nicht mehr wie in Mesopotamien sichtbar dargestellt wird.⁹⁹

Daß ein Gefäß Wasser voll und ganz ersetzen kann, wird bei Porphyrios deutlich. Dieser erwähnt, daß überall dort, wo natürlicherweise im Kult Wasser fehlte, es durch ein Gefäß ersetzt werden konnte.¹⁰⁰

Die älteste Darstellung eines von zwei Greifen flankierten Gefäßes ohne deutliche Sichtbarmachung des Wassers¹⁰¹ findet sich auf einem Türsturz im Palaste Sanheribs.¹⁰² Auch im Mithraskult spielt das Wasser eine große Rolle,¹⁰³ besonders in Darstellungen eines Löwen über einer Vase. Löwe und Vase entsprechen den einander entgegengesetzten Elementen von Feuer und Wasser.¹⁰⁴ Als entgegengesetzte Elemente löschen sie sich jedoch nicht aus, sondern erhöhen sich auf Grund ihrer gemeinsamen Eigenschaften der Reinigung, Befruchtung

95 Frankfort, *Cylinder Seals* 125 Taf. 22e; Leibovitch, *Atiqôt* 81 Abb. IOB; Frankfort op. cit. 253 Abb. 41 ff.

96 Frankfort op. cit. 121, 143 Abb. 37; Seibert, *Hirt, Herde, König* 56 Abb. 42. Ich halte den dem Fruchtbarkeitsgott Ningiszida zugehörigen Mushrus-Drachen für einen Greifen. Interessant ist an diesem Beispiel, daß dem Gott Greifenprotome aus den Schultern wachsen wie dem Vegetationsgott die Zweige. Vergl. Moortgat, *Die Kunst des alten Mesopotamiens* 1967, 71.

97 Perrot, *Les peintures du Palais de Mari, Syrie* 18, 1937, Taf. 39; Perrot, *Miss. archeol. de Mari*, Bd. 1–2, 1956–59, 2. Bd. *Le Palais, Les peintures murales*; Barnett, *Nimrud Ivories* 39; Moortgat op. cit. 74–79.

98 Jucker, *Bildnis* 174.

99 Auf der Nebenseite des bereits besprochenen Sarkophages in Arles, wölben sich aus der Öffnung der Amphora, neben der der Greif hockt, drei parallele Striche, die eventuell Wasser bedeuten.

100 Porph. de ant. nymph. VI. XVIII.

101 Auf einem frühdyn. Zylinder – Seibert op. cit. 56 Abb. 43 steht bereits vor einem Rind ein Gefäß ohne jegliche Andeutung von Wasser. Seibert vermutet darin zu Recht die erste Darstellung eines Gefäßes, das das Wasser ersetzt.

102 Perrot-Chipiez 11 248 Abb. 95. Auch dieses Beispiel bestätigt die schon vorher aufgestellte Behauptung, daß die Darstellung von Greifen auf Schwellen von besonderer Bedeutung ist. Perrot-Chipiez macht auf das kostbare Material aufmerksam, daß für Schwellen und Türstürze in Assyrien benutzt wird.

103 Porph. de bapt. 5; Just. Mart. *Apol.* I, 66.

104 Cumont, *Textes et monuments* I, 80; ders., *Etudes syriennes* 52 Anm. I.

und lebenspendenden Kraft. Wenn der Greif an anderer Stelle den Löwen vertreten kann, ohne daß eine Sinnverschiebung stattfindet, so muß auch die Gruppe des Greifen neben einem Gefäß vergleichbar der des Löwen sein. Da Szenen dieser Art besonders im Totenkult vorkommen, ist anzunehmen, daß der Gehalt solcher Szenen kein kultischer ist. Vielmehr ist wohl ihre ursprüngliche Bedeutung angesprochen, die in beiden eine Quelle des Lebens erblickt.

Auf griechischen Sepulkraldenkmälern taucht die Gruppe eines von Greifen flankierten Gefäßes nicht so häufig wie in der römischen Kunst auf. Auf dem einzigen bekannten, freiplastischen Grabmonument der klassischen Zeit zu diesem Thema in Eretria¹⁰⁵ muß die Wahl zwischen Sphingen und Greifen offenbleiben, obwohl der noch sichtbare Zackenkamm des Tieres eher auf einen Greifen als auf eine Sphinx schließen läßt.

106

Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich auf Fragmenten eines Grabreliefs in London,¹⁰⁶ wo durch vegetabile Elemente zwischen und unter den voneinander abgewandt sitzenden Greifen der ursprüngliche Zusammenhang dieser Szene mit der Vegetation deutlich wird.¹⁰⁷

107

Auch auf etruskischen Graburnen ist die Gruppe zweier eine Vase flankierender Greifen immer eng mit vegetabilen Elementen verbunden, die meist in Form von großlappigen Blättern wie auf einer Urne aus Volterra¹⁰⁸ und einer Urne im Britischen Museum¹⁰⁹ zu beiden Seiten der Vase aus dem Boden wachsen. Das pflanzliche Element verbindet sich mit dem feuchten zum Ausdruck der Fülle und eines immerwährenden, neuen Lebens. Eine solche Fruchtbarkeit darf wohl auch in den weiblichen Greifen verkörpert gesehen werden.

108

109

Auf der bereits im Zusammenhang mit den Tierkämpfen erwähnten Parmeniskosteile in Wien¹¹⁰ sitzen die Greifen zu beiden Seiten einer hohen Amphora, die sinnvollerweise auf der Bodenleiste der Stele steht und damit auf der der Erde nächsten Stelle, in der der Tote ruht, und aus der er aufzuerstehen hofft.

Eines der bedeutendsten Monumente in diesem Zusammenhang, das bisher ausschließlich vom kunsthistorischen Standpunkt aus als interessantes Bindeglied zwischen östlich-persischer und westlicher Kunst betrachtet wurde,¹¹¹ auf dessen Bedeutung für den Totenkult jedoch erst Jucker aufmerksam machte, ist das Denkmal von Belevi.¹¹² Dort flankieren am

110

105 v. Mercklin, AM 51, 1926, 106 Beil. III, 1.

106 Grabrelief, London, Brit. Mus. – Smith, JHS 36, 1916, 72–73 Abb. 4; Mercklin, AM 51, 1926, 107 ff; Luschey, Festschrift für Schweitzer 251 u. 246 Anm. 15.

107 Die Ranken nur als Füllung des Vordergrundes gelten zu lassen, – Smith op. cit. 72, scheint zu einfach. Luschey macht auf den orientalischen Einfluß in diesem Stück aufmerksam.

108 Urne, Volterra, Mus. – o. Inv. Nr., ohne Literatur

109 Urne, London, Brit. Mus., Inv. 15588.

110 Fraser-Rönne, Boetian and West Greek Tomb Stones 1957, 193 Taf. 31.2.

111 Matz, Der Gott auf dem Elefantenwagen 744; Rhodenwaldt, AA 61, 1946, 38–39.

112 Praschnicker, Jdl 45, 1930, 140; Keil, ÖJH 28–29. 1933–35. Beil. Sp. 130 Abb. 50; Keil, ÖJH 30, 1937, Beibl. 187 ff. 61–62; Anz. Wien 85, 1948, 271 ff; Keil, Ephesos, Ein Führer durch die Ruinenstadt und ihre Geschichte 1964, 155 ff.

111 Rande des Gesimses freiplastische Greifen einen riesigen Kessel. Die einzig vergleichbare Gruppe zweier freiplastischer Greifen um ein Gefäß befindet sich in Trier und ist eine äußerst provinzielle Arbeit.¹¹³

Daß das von den Greifen flankierte Gefäß tatsächlich als Behälter von Wasser gemeint war, scheint aus einem Sarkophagfragment in Vienne¹¹⁴ hervorzugehen. Dort stellt innerhalb der Darstellung eines peltaförmigen Schildes eine „Maske“ wohl nichts anderes als eine Brunnenmündung dar, aus der das Wasser in die Quelle strömt.¹¹⁵ Der Tote ruht hier an der Quelle des Lebens, von der er die Erneuerung seines eigenen Seins und den Sieg über den Tod erhofft. Auf diesen Sieg spielt wohl auch die Viktoria mit dem Palmzweig in der Hand auf der Vorderseite eines Sarkophages in Arles an,¹¹⁶ wo die Greifen-Gefäß-Gruppe auf der Nebenseite vorkommt.

Die Mehrheit von Darstellungen zweier ein Gefäß flankierender Tiere – speziell der Greifen – kommt nicht etwa in Rom oder Italien vor, sondern in der Provinz. Meistens sind die Darstellungen von nur geringer Qualität.¹¹⁷ Das Thema scheint besonders bei Soldaten beliebt gewesen zu sein.¹¹⁸ Der Grund dafür ist einfach: das Verständnis komplizierter Mythen und Allegorien setzte eine gewisse Bildung und detailliertes Wissen voraus, während die Einfachheit des Vasenmotives innerhalb einer wohl doch ungebildeten Bevölkerungsschicht mit weitgehenden Analphabetentum am ehesten imstande gewesen sein mag, religiöses Vorstellungsgut auszudrücken.

Eventuell ist die Vermutung Haberls,¹¹⁹ daß die Motive Symbolgut antiker Mysterienkulte waren, ein Grund für ihre Verbreitung gerade in den Provinzen, wo bekanntlich der Mithraskult seine zahlreichsten Anhänger fand. Und gerade im Mithraskult spielt die Darstellung eines Tieres über einer Vase eine große Rolle.

112 Daß der Greif auf diesen Denkmälern nicht eine spezielle, unverwechselbare Rolle spielte, ist allein schon deswegen anzunehmen, weil er, wie auf dem als Bekrönung eines Grabmonumentes erhaltenen Block in Arles,¹²⁰ mit anderen Tieren vorkommen konnte, die dort Panther sind und ebenfalls ein Gefäß flankieren. Wichtig allein für die Darstellungen ist wohl der Gegensatz von wildem bzw. mythischem Tier, das einen dem Profanen enthobenen Behälter

113 Gruppe, Trier, Mus. – Espérandieu, Reeueil VI Nr. 4993, Renard, Griffons Abb. 17; Bruckner, Ein römischer Adlergreif, BIB 159, 1959, 171 ff Taf. 32.2.

114 Sarkophag, Vienne, Mus. – Espérandieu, Reeueil I, 376.

115 Ähnliche Darstellungen von Wasserspeiern auf Terrakottareliefs in HannoverRhoden- Winnefeld, Ant. Terr. IV, 1, 173 Taf. 63.2; in Pompeji – Spinazzola, Le arte dec. di Pomp. 1928, Taf. 12.

116 Sarkophag, Arles, Mus. Chret. – Robert, Sarkophage 11, 8 Nr. 5; Espérandieu, Recueil I Nr. 4915.

117 Grabstein, Köln, Röm. Germ. Mus. – Espérandieu, Reeueil VIII Nr. 6501. Grabstein, Köln, Röm. Germ. Mus. – Espérandieu, Reeueil VIII Nr. 6520. Stelenaufsatz, Trier, Mus. – Renard, Griffons, 135–36. Urne, Alignan-sur-Vent, Privatbesitz MI. Vigne – Espérandieu, Reeueil I Nr. 520.

118 Grabstein, Mus. Carnuntum, eingemauert in Hof, Inv. 370 – Haberl, Lebensbaum“ OIH 43, 1956–58, Beibl. 190 Nr. 1 Abb. 76 mit weiterer Lit. Grabstein, Mus. Carnuntum, Inv. 74 – Haberl op. cit. Beibl. 190–91. Grabstele, Mainz, Mus. – Renard, Griffons 135–36 Abb. 775.

119 Haberl op. cit. 187.

120 Fries, Arles, Mus. Lap., P 483 – Espérandieu, Recueil IX Nr. 6732.

schützt, mit dem der Betrachter bzw. der Tote unterschiedliche Vorstellungen assoziierte.¹²¹ So wie die Tiere die dargestellte Vase hüten, so erwartete der Tote eine Garantie für seine eigene Sicherheit. Jucker hat darauf hingewiesen, daß die oft aus von Greifen flankierten Gefäßen herauswachsenden Pflanzen und Ranken auf die in diesem Gefäß aufbewahrte Flüssigkeit schließen lassen, aus der sie ihre Lebenskräfte ziehen.¹²² Daß es sich bei dieser Flüssigkeit nicht um eine normale, sondern um die ewig lebenspendende Quelle allen Wachstums überhaupt handelt, geht schon aus der Art der Pflanzen hervor, die aus dem Gefäß wachsen.

Auf dem aus Löwen, Vogelgreifen und Gefäßen gebildeten Fries aus Augst¹²³ sind es eine Lotosknospe und zwei Pinienzapfen, die in der Art eines gekreuzten Doppelthyrsos aus dem Gefäßkörper hervorwachsen. Eine ähnliche Lotosknospe wird zwischen den Beinen des männlichen und des weiblichen Greifen sichtbar. Zwar ist die Zugehörigkeit des Frieses zu einem bestimmten Bau zweifelhaft,¹²⁴ auf Grund der engen Beziehung zu den bisher besprochenen Denkmälern wird man jedoch eher auf einen Sepulkral- als auf einen Profanzusammenhang schließen dürfen.¹²⁵ Ähnliche Appliken aus Blei, die einen Löwen- und Vogelgreifenfries mit Gefäßen bildeten, wurden von Thevenot an einem Sarkophag in Gallien nachgewiesen.¹²⁶

Sowohl der Pinienzapfen als auch der Lotos sind Symbole der ständigen Erneuerung des Lebens und damit der Unsterblichkeit. Das Wasser, aus dem sie hervorwachsen und ihre Kräfte ziehen, kann daher auch kein normales Wasser sein. Man wird zu Recht in ihm das Wasser des Lebens erblicken dürfen.

Eine ähnliche Aussage macht auch die Weiblichkeit des Löwengreifen. Zwar sind die Löwengreifen als Wesen einer mythischen Sphäre anzusehen, die irdischen Gesetzen nicht unterliegt; aber auch sie haben Anteil an dem nie versiegenden Ursprung des Lebens, das alle sichtbaren und unsichtbaren Bereiche durchdringt und erneuert.

113

121 Zahlreiche fragmentarische Denkmäler zeigen den Greifen mit einem Gefäß. Sie können allerdings nicht immer eindeutig als Sepulkraldenkmäler bezeichnet werden.

122 Jucker, Bildnis 175.

123 Der Fries setzt sich aus Appliken zusammen, die sich in Basel, Rist. Mus. und im Louvre befinden. Löwengreif, Paris, Louvre, 1930.618 – Simonett, Löwen 12 Taf. 2.1. Löwengreif, Basel, Rist. Mus., Inv. 1907, 630 – Simonett, Löwen Taf. 1.1 Taf. 3.1. Vogelgreif, Louvre – De Ridder, Cat. des Bronzes du Louvre Taf. 57 Nr. 896; Simonett, Löwen 13 Taf. 2.2. Gefäß, Basel, Rist. Mus., 1907, 632.

124 Simonett denkt an eine Verzierung des Frieses an einem Altarbau oder an Wasserspielen. Vergl. Scheffold, JbSchwGesUrgesch 35, 1944, 148./

125 Brückner, Ein römischer Adlergreif, BJB 159, 1959, 170 ff Taf. 31 u. 32 vermutet ähnliches für eine Vogelgreifenapplike von ähnlichen Maßen in Bonn, Rhein. Land. Mus., Inv. 56.402; eventuell von einem Holzsarkophag. Vergl. Watzinger, Griechische Holzsarkophage 1905, 36 ff Abb. 64; 51 ff Abb. 100–107; 60 ff; vergl. ebenfalls Applike, Besançon Mus. – Lebei, Cat. des collections de Besançon, V, Les bronzes figurés 1959, Taf. 74.1.

126 Sarkophag – Thevenot, Un débris de sarcophage en plomb, historié, trouvé en forêt de Citeaux, RA 35, 1950, 86.

- 114–115 Eine ähnliche Vorstellung von überströmender Fülle muß auch solchen Darstellungen zugrundeliegen, wo statt einer Pflanze aus dem Gefäß Früchte quillen. Auf der Urne der Lilia Attica im Britischen Museum stehen¹²⁷ zu beiden Seiten der Inschrifttafel mit Früchten überladene Gefäße, in denen kleine Ercoten wühlen. Im Giebel quillen Früchte aus einem korbähnlichen Gebilde heraus. Zwei Pfauen picken daran, und da sie als Symbol der Auferstehung¹²⁸ von ähnlicher Bedeutung wie die Greifen selbst sind, kann auch ihre Speise keine natürliche sein. Die Greifen selbst hocken auf dieser Urne ohne Beziehung zu dem vegetativen Leben auf der Nebenseite. Auf der Rückseite eines großen Schlachtsarkophages aus Antalya¹²⁹ dagegen flankieren sie eine Art von Thymiaterron, auf dessen Spitze neben anderen undefinierbaren Früchten u. a. ein Pinienzapfen auftaucht.¹³⁰ Dieser muß keineswegs auf Dionysos deuten, sondern kann auch als allgemeines Symbol der Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit verstanden werden.¹³¹
- 116–117 Als Ausdruck der Fülle und des Reichtums sind auch die Früchte zu deuten, die auf einem Relief aus Buzenol¹³² auftauchen. Dieses Relief gehörte wohl zu einem Grabdenkmal. Die kugelrunden Früchte mit der starken Einkerbung können nur Granatäpfel sein, die zwar als Attribut verschiedener Gottheiten galten, ihrer zahlreichen Kerne wegen aber vor allem ein Symbol der Fruchtbarkeit darstellten.¹³³ Wegen ihrer blutroten Farbe und ihres roten Saftes sind sie auch oft mit dem Blut in Verbindung gebracht worden,¹³⁴ aus dem als Lebenssaft neues Leben erwächst.
- 118 An zwei der bedeutendsten provinzialrömischen Denkmäler mit Greifendarstellungen, die beide von dem römischen Friedhof in St. Peter (Sempeter), Jugoslawien, stammen, kommen zahlreiche Vasendarstellungen vor, die ähnliche runde Früchte zeigen. Klemenc bezeichnet sie zwar als Äpfel, dazu aber ist ihre Form zu regelmäßig. Das erste Denkmal war ein mit Greifenreliefs verzierter Baldachin,¹³⁵ unter dem wohl die Statue des Toten stand. Die übrigen Reliefs scheinen zu einer so großen Grabaedicula¹³⁶ gehört zu haben, daß sie imstande gewesen sind, die mit 0,70 m¹³⁷ und 1,20 m¹³⁸ Höhe angegebenen freiplastischen Statuen sitzender Vogelgreifen aufzunehmen. Diese Greifen flankierten eventuell wie auf dem Grabmal von Belevi und wie die Greifengruppe im Trierer Museum freiplastische Gefäße. Dies ist umso wahrscheinlicher, als ähnliche Szenen auch auf den Reliefs dieses Denkmals, zu dem die
- 119–120
- 121–122
- 123

127 Urne, London, Brit. Mus. – Smith Cat. III Nr. 2376.

128 Lothar, Der Pfau in der altchristlichen Kunst 1929.

129 Sarkophag, Antalya, Mus., Inv. 309 – Foto Bürgel, Köln, Overstolzenstf. 8.

130 So auch ein Sarkophag, Beyrouth, Mus. – BMusBeyrouth Taf. 40.

131 Rolland, Le mausolée de Glanum 74.

132 Relief, Buzenol – Renard, Griffons 117 ff Abb. 1.

133 RE, Sp. 928 ff s. v. „Malum Punicum“ (Steier).

134 ebenda 941.

135 Klemenc, Der 1. Baldachin auf dem römischen Civilfriedhof vom Sempeter, Sanntale, Hommages à Waldemar Déonna 1957, 292 Taf. 40.2; Klemenc, Die Greifenfiguren aus St. Peter, in Savignska dolina, BJB 158, 1958, 177 ff Taf. 48.1 u. 48.2.

136 ebenda Taf. 47–49.

137 ebenda Taf. 47.2.

138 ebenda Taf. 47.1.

freiplastischen Greifen gehören, auftauchen. In Grabungstexten wird jedoch von Gefäßresten nichts erwähnt. Da die Vorderbeine bei beiden Greifen fehlen, kann auch nicht erschlossen werden, ob ein Bein eventuell gehoben und auf einen Gegenstand gelegt war.

Die Greifenbesessenheit dieser beiden Denkmäler läßt auf eine spezifische, mit ihnen verbundene Vorstellung schließen. Adler- und Löwengreifen mischen sich ohne sichtbare Unterscheidung. Auf dem Baldachin flankieren sie eine mit Früchten gefüllte Amphora,¹³⁹ während es sich bei den Gefäßen der Grabaedicula wohl eher um henkellose Kylixvasen handelt.¹⁴⁰ Sie sind mit Blättern geschmückt und wachsen selbst aus zwei riesigen Blättern heraus. Dort, wo die Darstellung über den Arkadenbögen vorkommt, sind die Vasen wegen der Schmalheit der Fläche gestürzt.

Die Darstellung umgestürzter Vasen mit Tieren darüber ist auf Sepulkraldenkmälern recht häufig und wurde als Zeichen der Unabwendbarkeit des Todes und eines jähen Lebensendes angesehen.¹⁴¹ Hier jedoch ist der Grund für ihr Liegen ein praktischer, da bei genügender Fläche alle Gefäße des Denkmals aufrecht stehen. Überhaupt deutet nichts in den Darstellungen dieses Denkmals auf einen Ausdruck der Wehmut oder der Klage über einen plötzlichen Tod hin. Im Gegenteil ist alles auf das zukünftige Leben des Toten bezogen, der selbst, unter dem als Himmel vorzustellenden Rund seines Baldachins,¹⁴² nicht mehr als der Verstorbene anzusehen ist, sondern bereits als der neue Gott. Aus den von mythischen Tieren flankierten Gefäßen wächst neues Leben aus einer nie versiegenden Quelle. Alles ist von einer stetigen Neuerung durchdrungen, an der auch der Tote teilhat. Durch die Fabelwesen selbst enthebt sich die Szene der realen Welt.

Neben den Greifen am Baldachin treten an einigen Stellen noch Delphine auf. Ob in diesen eine Anspielung auf die Reise ins Jenseits zu erblicken ist, kann, da weitere Anhaltspunkte fehlen, nicht entschieden werden.¹⁴³ Als sinnvolle Ergänzung zu der Auffassung sich aus dem Wasser regenerierender Kräfte wäre jedoch eine solche Reise über das Wasser, das die Toten von den Lebenden trennt, nicht auszuschließen. Eine ähnliche Vorstellung ist eventuell auch auf einem Sarkophag aus Mitrovitz¹⁴⁴ zu finden, dessen Hauptseite völlig von den Ranken, die einem Gefäß entwuchern, eingenommen ist. Im Giebel des Sarkophages taucht eine riesige Okeanosmaske auf, deren wallendes Haar den pflanzlichen Formen stark angenähert ist und fast Blattform angenommen hat, während die langen Bartenden sich zu den Seiten hin in Ranken verschlingen. Eine ähnliche Maske findet sich auch an dem zum Tempel gehörigen Fries in Spalato,¹⁴⁵ der das letzte spätantike Beispiel zweier Greifen um eine Vase darstellt. Der als

124–125

139 Vergl. Richter, *Shapes and Names of Athenian Vases* 1935, Abb. 1–34.

140 Vergl. ebenda Abb. 55–59.

141 Cumont, *Recherches* 400 Anm. 2.

142 Wilhelm der II, *Ursprung und Anwendung des Baldachins* 1939, 19.

143 Sarkophag, Wien, *Kunsth. Mus.* – Haberl op. cit. 222 Abb. 97.

144 Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato* 1910, 80 ff Abb. 107.

145 Haberl op. cit. Nr. 12, wo ein Delphin mit Vase und Lebensbaum vorkommt.

Iuppitertempel von Marasovicz¹⁴⁶ bezeichnete Bau kann nach der Thematik seiner gesamten Dekoration nur ein Totentempel gewesen sein.¹⁴⁷ Er vereinigt trotz seiner provinziellen Qualität in hervorragender Weise alle bisher besprochenen Momente. Dickbauchige, mit Blättern verzierte Gefäße werden von Vogelgreifen flankiert, deren Schwänze und seltsame Flügelformen in das Blatthaar einer großen Okeanosmaske übergehen. Unter den weitstreckten Leibern der Tiere werden pflanzenhafte Wasser angedeutet. Auf der Westseite des Frieses, wo die den gesamten Fries überwuchernde Vegetation aus einer Vase hervorwächst, treten zu diesen Darstellungen Eroten, die die Vorderfüße der Löwengreifen fassen. Pflanzliche Formen und das wässerige Element durchdringen sich in diesem Frieze vollkommen und steigern einander zu einem einzigen Wachsen und Werden und dem Versprechen einer alles durchdringenden Kraft.

Auf die Greifen tränkenden Eroten und Arimaspen, die bereits seit der frühaugusteischen Zeit¹⁴⁸ ein beliebtes Thema dekorativer Tonplatten und in trajanischer Zeit sogar von monumentalen Friesen und Panzern sind, kann im Zusammenhang dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Die wenigen Denkmäler der Sepulkralkunst¹⁴⁹, die ein solches Thema aufweisen, schließen sich deutlich an die monumentalen Vorbilder an und übernehmen wohl auch weitgehend deren Inhalte.¹⁵⁰ Die politische Propaganda von Sieger und ihm kniefällig dienenden und ihn tränkenden Besiegten, die in diesen Darstellungen zum Ausdruck kommt, knüpft damit wieder an die ursprüngliche mesopotamische Version des siegenden Gottes und der von ihm besiegten Kräfte und Gewalten an. Der Greif als ehemals negative, besiegte Kraft ist jetzt aber an die Stelle des siegreichen Gottes getreten und verkörpert das Selbstverständnis römischer Macht.

146 Marasovicz, Der Diokletionspalast 1967, XVII Abb. 30–36.

147 Kranz im Giebel, Weinranken, Tiergestalten aus Vegetation, Kinder bei der Traubenlese, Konsolen mit Niken, Tritonen, Helioskopf, Herakles, Adler.

148 Terrakotta, New York, Mus., Inv. 08.258.31 – Simon, Bedeutung Taf. 51.10.

149 Frgmt. Le Puy, Mus. – Espérandieu, Recueil II Nr. 1667. Stele, Narbonne, Hotel de Ville – Espérandieu, Recueil I Nr. 658. Sarkophag, früher Rom, Villa Giustiniani – Matz-Duhn, Antike Bildwerke II Nr. 2447; Borbein, Campanareliefs 99 Anm. 492. Sarkophag, früher Rom, Pal. Circi – Matz-Duhn op. cit. II Nr. 2446; Borbein op. cit. 99. Anm. 492. Rel. Frgmt., angeblich Ardea – Benndorf-Schöne, Kat. 40; Vulpi, Vetus Latinum V, 1732, 234 Taf. 16; Borbein op. cit. 99 Anm. 492.

150 Simon, Bedeutung 769–80.

IX.

Der Greif als Psychopompos

Der Greif als Psychopompos ist nur von zwei Denkmälern her bekannt, die beide aus antoninischer Zeit stammen. Das eine ist eine Münze¹ und gehört damit zu der Gruppe der offiziellen Denkmäler, das andere ein Stuckrelief aus dem sogenannten Grab der Valerier an der Via Latina.² Das Stuckrelief ist allgemein immer als Beispiel für den Greifen in seiner Eigenschaft als Psychopompos angeführt worden, obwohl es das einzige Beispiel ist, das sicher in den Bereich des Totenkultes gehört. Inwieweit die Darstellung der Münze diese Behauptung stützen kann, soll die nachfolgende Untersuchung ergeben.

Die Münze zeigt auf der Vorderseite die nach rechts gewandte, bärtige Büste des Antonius Pius mit der Inschrift ANTONINUS PIUS P(ater) P(atriae) TR(ibunica) P(otestas) COS. Die Rückseite zeigt einen schmaleibigen Greifen, der in der bekannten Haltung auf den Hinterbeinen stehend seine Vorderpfoten wie zu einem Sprung in die Höhe wirft. Zwischen seinen Flügeln sitzt frontal eine unbekleidete Gestalt, die in der erhobenen Rechten eine Fackel hält und den Kopf leicht zu ihrer rechten Schulter dreht. Nach Cohens Aussage handelt es sich bei der Gestalt um eine Frau,³ obwohl der nackte Oberkörper auf der von ihm selbst erstellten Umzeichnung eher auf einen Mann schließen läßt. Das schwierige Problem eines frontal zum Beschauer, aber seitlich auf dem Rücken eines Tieres Sitzenden, das selbst nur in der Seitenansicht dargestellt ist, ist ungeschickt gelöst. Die Gestalt verschwindet fast völlig hinter den Flügeln des Tieres, allein ein Bein wird sichtbar.

In der gleichen Haltung wie die Gestalt auf der Münze taucht Apollo auf einem Greifen sitzend auf einer Schale des 4. Jahrhunderts⁴ und Dionysos auf einer Pelike in Kamiros auf.⁵ Auch die Handhaltung beider ist identisch mit der des Greifenreiters auf der Münze, jedoch unmotiviert, da beide keinen Gegenstand halten. Ihre Kopfhaltung unterscheidet sich von der der Münze dadurch, daß beide in die Richtung blicken, in die der Greif sie trägt. Der Blick des Greifenreiters auf der Münze dagegen ist in die Höhe gerichtet.

Daß es sich bei der Gestalt auf dem Greifen um einen oder eine Tote handelt, geht aus der Fackel hervor, die sie trägt. Eine solche Fackel trägt auch die Aeternitas auf dem Konsekrationsrelief der Kaiserin Sabina⁶ oder die geflügelte Gestalt, die Faustina, die Ältere, in den Himmel führt.⁷

126

1 Cohen, *Med. Imp.* II², 1930, 395 Nr. 1184; Goodenough, *Jewish Symbolism* VIII, 144 Abb. 313.

2 Wadsworth, *MemAmAcadRom* 4, 1924.69–72 Taf. 23.

3 Dieser Ansicht ist auch Deubner, *Die Apotheose des Antoninus Pius*, RM 27, 1912. 13 Anm 7.

4 CVA, *Collection Muret*, Frankreich (6) Taf. 11.1.

5 Clara Rhodos VI–VII, 453 Abb. 16.

6 Helbig II⁴, Nr. 1800.

7 Bruns, *Der große Kameo von Frankreich*, Md 16, 1953, Taf. 30 unten.

Die Schwierigkeit einer Deutung der Person des Greifenreiters liegt sowohl in der Unsicherheit, ob es sich um eine männliche oder eine weibliche Gestalt handelt, als auch in der Datierung der Münze selbst.

Antonius Pius wurde am 25. Februar 138 n. C. von Hadrian adoptiert. Bei diesem Anlaß wurde ihm die tribunicische und prokonsulare Gewalt verliehen. Im Jahre darauf, also 139, nahm Antonius nach mehrfacher Weigerung auch den Titel eines Pater Patriae an. Daraus folgend müsste die Konsulatsangabe für das Jahr 139 COS. II lauten. Die Verbindung des Pater Patriae mit der Angabe COS auf der Beischrift der Münze ist nicht möglich.⁸ Zudem trägt der Kopf der Münze den Beinamen Antoninus Augustus Pius, den Antoninus nicht unmittelbar nach seinem Regierungsantritt übernahm. Der Grund dafür ist der, daß die auf seinen Wunsch⁹ vom Senat erfolgte Konsekration Hadrians¹⁰ längere Zeit unentschieden in der Schwebe hing,¹¹ so daß die Führung des Gentilnamens seines Adoptivvaters einen gewissen propagandistischen Wert darstellte, der von ihm erst abgelegt wurde, als die Konsekration und alle damit verbundenen Feierlichkeiten abgeschlossen waren. Die Konsekration Hadrians erfolgte wohl bereits 138,¹² denn Inschriften aus der zweiten Hälfte des Jahres 138 nennen Hadrian schon „divus“.¹³

Cohen datiert die Münze auf das Jahr 138. Vorausgesetzt, daß die Konsulatsangabe stimmt, dürfte der Titel eines Pater Patriae nicht erscheinen. Da er jedoch mitgenannt wird, ist anzunehmen, daß die Münze unmittelbar aus dem Anfang des Jahres 139 stammt, denn im Januar trat Antonius sein zweites Konsulat an und übernahm auch den Titel eines Pater Patriae.¹⁴

Nach der Datierung der Münze entweder in das Jahr 138 oder in den Anfang von 139 bleibt für die Deutung der Gestalt auf dem Rücken des Greifen nur eine Möglichkeit, nämlich, daß der Dargestellte den vergöttlichten Hadrian meint. Im Jahre 138 erscheinen Konsekrationsmünzen des bekränzten Divus Hadrianus¹⁵ mit der Aufschrift „consecratio“ auf der Rückseite, unter dieser Aufschrift ein Adler, der mit ausgebreiteten Schwingen den Divus in den Himmel trägt. Es wäre möglich, daß die vorliegende Münze eine singuläre Prägung dieser Zeit oder der Zeit kurz danach darstellt, die aus uns unbekannten Gründen den Adler durch einen Greifen ersetzt. Einer solchen Deutung stellen sich jedoch einige Schwierigkeiten entgegen. Auf der Vorderseite der Münze ist nicht wie auf anderen Konsekrationsmünzen der Kopf des Herrschers dargestellt, der auf der Rückseite in den Himmel gehoben wird,¹⁶ sondern der Kopf

8 RE, Sp. 2499 s. v. „Aurelius“ Nr. 138.

9 Dio LXX, 1, 2–3.

10 Der Antrag zur Konsekration erfolgte wohl schon 138. – Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Mus.* IV, Anm. 6.

11 Mattingly llll.

12 RE, Sp. 2499 s. v. „Aurelius“ Nr. 138; Hadrians Grabinschrift CIL VI 984 = Dessau 322 nennt nur Sabina „diva“, nicht Hadrian. Daraus folgert man auf eine Konsekration erst 139. Die Gründe dagegen RE, Sp. 2500.

13 CIL 11 4057; III 501 add.; V 4317; IX 697 = Dessau 332; VI 999 = Dessau 333.

14 RE, Sp. 2501 S. V. „Aurelius“

15 Mattingly op. cit. Taf. 1 Nr. 15.

16 Bruns op. cit. Taf. 30–31.

des Antoninus Pius. Hinzu kommt eine Art von Dorn auf dem Kopf der reitenden Gestalt, die an ein im Umriss gesehenes Haardiadem erinnert. Eine Art Haarrolle im Nacken hat die Betrachter der Münze zudem dazu verleitet, anzunehmen, daß es sich bei der Gestalt der Münze um eine weibliche handele. Dagegen spricht jedoch der ausgesprochen männlich wirkende nackte Oberkörper. Als Frau käme auf den Münzen des Antoninus Pius nur Faustina in Frage, die jedoch erst 141 starb und daher, falls die Datierung der Münze richtig sein sollte, nicht dargestellt sein kann. Auch das Problem des umseitigen männlichen Münzbildnisses wäre damit nicht gelöst. Angenommen, die Gestalt auf dem Greifen wäre Antoninus selbst, so könnte die Münze erst nach seinem Tode entstanden sein und trüge nicht seinen vollen Namen und die Konsulatsangabe, sondern nur das Beiwort „Divus“.

Ohne weitere Denkmäler oder Anhaltspunkte lassen sich die inneren Widersprüche der Münze nicht lösen. Insofern muß auch jede weitere, vergleichende Beschäftigung mit der Münze problematisch bleiben. Auf keinen Fall kann sie als zusätzlich bestätigend für die nur aus einem Beispiel bekannte Eigenschaft des Greifen als Psychopompos angesehen werden.

Das Stuckrelief des Valeriergrabmales¹⁷ zeigt den Greifen in völlig anderem Zusammenhang und von anderem Sinngehalt als auf der Münze.

Das Grab wird durch einen Ziegelstempel¹⁸ in das Jahr 159 n. C. datiert. Neben rein bacchischen Motiven wie Erosen, Satyrn, Mänaden und der Darstellung eines jugendlichen Bacchus selbst tauchen solche Motive auf, die zwar mit dem Bacchuskult verbunden werden können, aber nicht ursprünglich zu ihm gehören. Zu diesen zählen geflügelte Amoretten, die ähnlich wie auf Sarkophagen einen Schild tragen, Delphine, die Gestalten der drei Parzen. Die in 25 Medaillons geteilte Tonnendecke dagegen ist voller Anspielungen auf bacchische Riten. Ein Satyr, eine Mänade und Nereiden reiten auf realen und phantastischen Seetieren, wie sie von den sogenannten Meereswesensarkophagen bekannt sind. Das Zentralmedaillon dagegen setzt sich von dem bunten Treiben ab. Die Gestalt eines Vogelgreifen, der durch die tiefe Unterschneidung und die Höhe des Reliefs besonders plump und gedrungen wirkt, trägt eine zwischen seinen Flügeln sitzende, verschleierte Gestalt, deren individuelle Züge bewußt auf eine bestimmte Person Bezug zu nehmen scheinen. Diese Person kann nur die Besitzerin des Grabes selbst sein.

Die Komposition betont faktisch und sinngemäß diesen Punkt der Darstellung. Das Medaillon mit dem Greifen ist das am höchsten und damit im Zentrum gelegene der gesamten Stuckdekoration. Das Adlerelement im Greifen prädestiniert ihn für diese Stelle, obgleich er hier wohl nicht als wirklich fliegend zu denken ist, auch wenn seine Flügel an den Flügelspitzen nur leicht geschwungen und nicht eingerollt sind.¹⁹ Die sich nur geringfügig unterscheidenden mythischen und phantastischen Gestalten der übrigen Medaillons, von denen der

127

17 Gusman, *L'Art décoratif de Rome* I, 26. Taf. 50; Cumont, *Etudes Syriennes* 1917, 94 Abb. 42; Strong-Jolliffe, *The stuccoes of the Underground Basilika*, JHS 44., 1924, 76.

18 CIL XV Nr. 1368.

19 Bruns, *Der große Cameo von Frankreich*, Md16, 1953, 108 unterscheidet nach dem Grad der Einrollung der Flügel ornamental-heraldisch oder belebte Wesen.

Greif keine Ausnahme macht, nehmen Bezug auf das wässerige Element, dem sich gerade der Greif durch die ihm eigene Fähigkeit der vollkommenen Angleichung z.B. auf den Meereswesenarkophagen meist auch völlig anpaßt. Eine solche Anpassung ist bis auf wenige Ausnahmen die Regel. Wenn sie bei der Fülle einheitlicher Motive des Grabes unterbleibt, so muß dahinter wohl eine bestimmte Absicht gesucht werden. Der Grund kann nicht der gewesen sein, daß durch die Darstellung einer realen Person, nämlich der Toten, die mythisch-fabelhaften Reittiere der Nereiden wegen mangelnden Realitätsbezuges unzulänglich gewesen wären, denn erstens tauchen in dem Seethiasos auch tatsächlich in der Natur vorhandene Tiere auf und zweitens ist der Greif nicht von größerer Diesseitsbezogenheit als die anderen Reittiere.

Einerseits also muß der Auftraggeber des Grabes oder aber der Künstler das thematische Abheben des Greifenmedaillons von den übrigen Darstellungen gewollt haben, andererseits muß er die Heimischheit des Greifen innerhalb der dargestellten Thematik gekannt haben, denn nur so ist zu erklären, daß er einen Greifen die Tote entführen läßt, was für die römische Kunst absolut ungewöhnlich ist.

128 Bereits aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß hinter der Gestaltung der Komposition der Decke mehr zu suchen ist als eine rein ornamentale Ausschmückung. Die Reihung von stereotypen Motiven, eine Häufung von verschiedenen Symbolen, Allegorien und die Vermischung menschlicher und pflanzlicher Motive, die zu einer Auflösung von Personen und Tieren in Ranken beiträgt, muß nicht nur rein ornamentale Bedeutung haben.

Andreae²⁰ weist in seinen Studien zur römischen Grabkunst daraufhin, daß eine Interpretation weder „tiefsinnig, noch besonders originell“ sein müsse, und daß der Sinn einer Dekoration „vom Tiefsinn so weit entfernt ist wie von der Sinnlosigkeit“. Der Sinn eines Bildes besteht auch dort, wo er vielleicht nicht klar ins Bewußtsein gehoben ist.²¹ Das vielfältige Gerüst scheinbar unverbunden nebeneinander gestellter Zeichen mag keine eindeutige Aussage vermitteln, die Masse solcher Beispiele jedoch, deren Sinn im einzelnen vielleicht unbestimmt ist, vermag durch die Intensivierung das gleiche, was ein einziges, bewußt angewandtes Symbol vermag, nämlich den Beschauer in einen bestimmten Bewußtseinszustand zu versetzen. Dabei muß man berücksichtigen, daß die Beurteilung, ob eine Darstellung einen echten Sinngehalt aufweist oder diesen verloren hat, meist davon ausgeht, ob ein solcher Sinn für den Betrachter ablesbar bzw. nachvollziehbar ist, ohne zu berücksichtigen, daß gerade bei einer personalbezogenen Kunst wie bei den Denkmälern des Totenkultes der Sinn der Darstellung primär auf den Bestatteten zugeschnitten ist. Ein Programm, dessen Logik dem Betrachter zweifelhaft erscheinen mag,²² kann für den Toten magischer Trost und das permanente Versprechen eines Jenseits darstellen.²³

20 Andreae, Studien 84.

21 Schefold, Die Löwengreifen in Augst, *JbSchwGesUrgesch* 35, 1944, 150.

22 Andreae, Studien 129.

23 Vergl. zu dem Komplex moderner Betrachtung römischer Religion Schilling, *Le romain de la fin de la république et du début de l'empire en face de la religion*, *L'Antiquité classique* 41, 1972, 540 ff.

Wadsworth²⁴ glaubt an eine ausschließlich dekorative Bedeutung des Greifen und anderer Fabelwesen in den Gräbern der Via Latina, weil sie an untergeordneten Stellen der Gesamtkomposition auf tauchen. An anderer Stelle jedoch macht sie gerade auf die zentrale Stellung des Greifen mit der Toten auf dem Rücken aufmerksam.²⁵

Einerseits besteht zwar eine enge Verbindung des Greifen zum Seethiasis, andererseits ist gerade in antoninischer Zeit die Bedeutung des Greifen als Lichtträger und seine enge Verbindung zur Apotheose durch den Fries des Tempels an der Via Sacra bekannt,²⁶ der der konsekrierten Faustina gestiftet war. Dort ist es das von den Greifen bewachte heilige Feuer, das die Apotheose der verstorbenen Kaiserin symbolisiert. An einem Tempel, der ja ein öffentliches Gebäude ist, ist ein abstraktes Zeichen, was in dem Grab eines Einzelnen ein poetisches Bild ist.

Gerade in der Tatsache, daß der Künstler der Stuckdecke darauf verzichtete, den Greifen, wie es üblich war, in die Meerwelt der Nereiden und Seetiere einzubeziehen und anzugleichen, scheint mir das bewußte Anliegen ausgedrückt, eine Apotheose darzustellen. Einerseits ist der Greifenritt als Teil der Gesamtkomposition mit dem Seethiasos und den damit verbundenen Vorstellungen einer Reise ins Jenseits verbunden, andererseits setzt er sich ab und beschwört damit weitere sublimere Vorstellungen.

Petersen²⁷ sieht in den Darstellungen des Grabes eine Beschreibung der Freuden der jenseitigen Welt, die er in dem bacchischen Thiasos ausgedrückt findet. Einleuchtender erscheint dagegen Strong's Meinung von einem mystischen Zug,²⁸ der den oder die Tote zur Insel der Seligen begleitet. Wohl nur aus der Vorstellung einer Reise heraus ist es verständlich, daß der Greif an dieser Stelle gewählt wurde,²⁹ denn obwohl die Begriffe einer Reise ins Jenseits und eines Seins im Jenseits zur großen Vorstellung eines Lebens nach dem Tode zusammenfallen, ist doch der Greif nur ein Träger in jene Welt und nicht ihr Bewohner.³⁰ Er betont den Übergang von der einen Ebene zur anderen, nicht aber den mehr statischen Moment des Bereits-dort-Seins.

24 Wadsworth op. cit. 102.

25 Wadsworth op. cit. 69.

26 Thédénat, *Le forum romain* 41 Taf. 2; Strong, *La scultura romana I*, 247 Taf. 47; Gusman, *L'art décoratif de Rome III*, 23 Taf. 173..

27 Petersen, *AnInst* 1860, 356.

28 Strong, *Apotheosis* 215.

29 So auch Eisler, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Vortr. Warburg 1922–23, 2. Teil, 125–126. Vergl. Bickermann, *Die römische Kaiserapotheose*, *ARW* 27, 1929, 9, der zwischen dem Werden einer neuen Gottheit und dem neuen Gott unterscheidet.

30 Kerenyi, *Hermes, der Seelenführer*, *Albae Vigilae I*, 1944, 23 beschreibt den ständig sich unterwegs befindlichen Hermes, in dessen unbeweglichem Sitzen man selbst das Schweben noch erkennt, was durchaus als Parallele zu dem nie tatsächlich fliegenden Greifen angesehen werden kann.

X.

Anhang: Der Greif und seine Identifikation mit Nemesis

Während Nemesis und der ihr verbundene Greif in der römischen Kunst generell eine deutlich faßbare Rolle spielen, ist ihre Beziehung zueinander im römischen Totenkult nur von geringer Bedeutung und bleibt fast ausschließlich auf Alexandria beschränkt.¹ Unter dem synkretistischen Einfluß Alexandrias vollzieht sich hier die ganz spezielle Entwicklung des Greifen zum Begleittier von Nemesis bzw. zum Symbol für Nemesis selbst. Eine unabhängige Betrachtung des Tieres und der Göttin zeigt eine so weitgehende Ähnlichkeit und Übereinstimmung ihrer Eigenschaften, daß die Identifikation beider als eine zumindest theoretisch notwendige Entwicklung betrachtet werden kann.

Die späte, hellenistische Entwicklung des Nemesisglaubens, der die populäre Seite der Göttin erfaßt, ist ein Konglomerat aus Vorstellungen der kleinasiatischen Kybeleverehrung, der syrischen Sonnenreligion und des ägyptischen Isiskultes.² Sowohl in ihrem formalen Ergebnis als auch in ihrem Inhalt ist diese Vorstellung der ursprünglich rein griechischen Göttin zutiefst ungrisch. Sie fand im griechischen Mutterland daher auch nur wenig Anhänger.³ Sie befriedigte jedoch das Verlangen ihrer zum größten Teil aus sozial niedriger gestellten Schichten stammenden Anhänger nach „einer Religion der Abenteuer, der Liebe und der Arena“, obgleich daneben eine deutliche Weiterentwicklung der althellenischen Vorstellung zu beobachten ist.⁴

Als Zentrum der neuen Nemesisverehrung bildete sich neben den älteren Kultstätten von Rhamnus und Smyrna Alexandria heraus. Der Grund hierfür liegt u. a. wohl darin, daß die Ägypter Wesenszüge der griechischen Göttin in ihrer eigenen Religion vorfanden.⁵ Aus drei delischen Weihungen an Isis-Nemesis⁶ durch einen Serapispriester namens Sosion läßt sich bereits für die Jahre 110/109 v. C. eine Verbindung von Isis und Nemesis nachweisen,⁷ die wohl auf eine bereits schon vorher in Alexandria bestehende Vorstellung schließen läßt. Auch die

1 Die einzige Ausnahme ist ein Sarkophagdeckel, Rom, Lateran – Benndorf-Schöne, Kat. 3, Nr. 7 Taf. 18.2; L'Orange-Gerkan, Spätantiker Bilderschmuck des Konstantinbogens 1939, 208.3 Abb. 35; Goodenough, Jewish Symbols VIII, 145 Abb. 133.

2 In der Literatur findet diese Verbindung erst in der Spätantike statt – Nonn. Dion. 48, 382.

3 Schweitzer, Dea Nemesis Regina, J dI 46, 1931, 182–83. Der in dieser Zeit häufige Beiname der Göttin „*μέγιστα*“ – Apul. Met. 11.5 bleibt nach Ansicht von Schweitzer ungrisch. Gottheiten vorbehalten.

4 Schweitzer op. cit. 178.

5 Volkmann, Studien zum Nemesiskult, ARW 26, 1929, 309.

6 Hauvette-Besnault, Fouilles de Delphes, BCH 6, 1882, 336–7.

7 Perdrizet, Nemesis, BCH 36, 1912, 256. Herter, RE, Sp. 2338–80 s. v. „Nemesis“, vergl. Rusch, De Serapide et Iside in Graecia cultis, Diss. Berlin 1906, 44.

Verbindung von Nemesis und Greif bzw. die Verschmelzung einer bisher in Menschengestalt⁸ verehrten Göttin und einem mythischen, zoomorphen Wesen ging von Alexandria aus. Dabei mag der ägyptische Brauch der Verehrung von Göttern in Tiergestalt diese Entwicklung gefördert haben.⁹

Der Greif war in Ägypten seit vordynastischer Zeit bekannt, während eine Verehrung der Nemesis, und zwar ursprünglich unter der aus Smyrna bekannten Doppelgestalt,¹⁰ wohl erst für die letzten Jahrzehnte des 2. Jahrh. v. C. vermutet werden kann.¹¹ Neben der vom ptolemäischen Kult übernommenen Form der Nemesisverehrung unter der Doppelgestalt¹² berichtet Appian¹³ ferner von einem unter Trajan von den Juden zerstörten Nemeseion, das eventuell im NW Alexandrias lag,¹⁴ dem Viertel der Juden. An dieser Stelle soll Caesar das ihm nach dessen Tode überreichte Haupt des Pompeius begraben lassen haben.¹⁵ Das diesem Tempel zugehörige Götterbild ist wahrscheinlich das in vielen Beispielen belegte Bild¹⁶ einer

-
- 8 Ihre Fähigkeit, zeitweise Tiergestalt anzunehmen, ist bekannt. – Paus 1, 33, 7. Einer ihrer Beinamen ist „πολυφόρος“ – Herter op. cit. Sp. 2346. Vergl. Dietrich, *Death, Fate and the Gods* 1965, 172 ff, der aus dieser Fähigkeit auf eine ursprünglich zoomorphe Gestalt der N. schließt, wobei er als Parallele zum schicksalhaften Aspekt der Nemesis bei einer Untersuchung der griechischen Worte für Schicksal – „ποῖρα“ und „δαίμων“ – für den daimon, als der auch Nemesis bekannt ist, die Form eines aus dem Minoischen übernommenen, hybriden Tieres ohne göttlichen Status annimmt.
- 9 Farnell, *The cults of the Greek states* II, 1896, 493, 497 glaubt an den Ursprung der Verbindung beider schon in Smyrna.
- 10 Zur Doppelgestalt: Paus. IX, 35, 6; Paus. VII, 5, 1–3; auf kaiserzeitlichen Münzen Brit. Mus. Cat. Ionia 1892, 281 Nr. 358 Taf. 29.9.
- 11 Volkmann op. cit. 300 Nr. 12. Zur Verehrung zweier Nemeses in Ägypten. auf Münzen – Volkmann op. cit. 1928, 299, 6. b. Basis aus Oberägypten – Dütschke, *Antike Bildwerke aus Oberitalien* IV, 68 ff Nr. 106. c. magischer Papyrus, 3. Jahrh. n. C. – Dietrich, *Papyrus Magica Musei Lugdunensis Batavi*, Jahrb. de Fleckeisen, Suppl. XVI, 807. d. Grabstein der Arsinoe – BIE 12, 1872–73, 116. e. Eventuell sind die beiden Nemeses die zwei Met, Gottheiten der Gerechtigkeit und der Wahrheit, die den Toten in den Gerichtssaal zum Wiegen der Seele begleiten. – Leibovitch, *Le griffon d'Erez et le sens mythologique de Nemesis*, IEJ 8, 1958, 144; dagegen Herter, RE, Sp. 2363 s. v. „Nemesis“. f. Zum Problem der Zweitheit – Ehrenberg, *Die Rechtsidee im frühen Griechentum* 1921, 35 Nr. 8; vergl. Dietrich op. cit. 170–71.
- 12 Inwieweit die Zweigestaltigkeit bzw. Vielgestaltigkeit von Nemesis und dem Greifen noch dazu beitrug, beide so eng miteinander zu verbinden, müsste an anderer Stelle untersucht werden. Vergl. zur Doppeldarstellung in der griechischen Kunst Price, *Double and Multiple Representations in Greek art and religious thought*, JHS 91, 1971, 48 ff.
- 13 App. Hist. II, 90; Schirer, *Geschichte des jüdischen Volkes*⁴ 662.
- 14 Perdrizet, BCH 36, 1921, 248 ff; Breccia, *Alexandria ad Aegyptum* 1912, 102; dagegen Botti, *Plan de la Ville d'Alexandrie à l'époque ptolémaïque* 1898, 114 Nr. 103, der das Nemeseion in nächster Nähe zum Serapäum neben der sogenannten Säule des Pompeius suchte.
- 15 Volkmann op. cit. 1928, 305.
- 16 Gesammelt ebenda 297–303.

geflügelten weiblichen Gestalt, die keine Kopfbedeckung trägt. Sie ist bekleidet mit dem unter der Brustgegürtetem, kurzen Chiton und mit Stiefeln. Sie eilt dahin, und nur ein Bein berührt den Boden. Manchmal trägt sie auch eine Tunika, Panzer und Palladium. Zu ihren häufigsten Attributen gehören die Waage und das Rad.¹⁷

Die Waage stammt wohl aus der Angleichung der Göttin an Aequitas und Iustitia¹⁸ und das Rad aus ihrer Verbindung mit Tyche.¹⁹ Unter Umständen stammt das Rad auch aus ihrer engen Verbindung mit dem Sonnengott, denn schon in Babylon war das Rad ein Abzeichen des Shamash²⁰ und Symbol einer alles sehenden Gerechtigkeit.²¹ Eventuell ist in dem Rad auch eine Anspielung auf die Schnelligkeit zu erblicken,²² mit der Nemesis den Frevler erreicht.²³ Näherliegend ist jedoch eine Übertragung der bereits zu Beginn des NR am ḫḫ-Greifen festgestellten Geschwindigkeit auf eine weitgehend seinen Platz und seine Funktion einnehmende Nemesis. Schweitzer nennt diesen Typ der Nemesis den „Erinyentyp“,²⁴ da die Göttin nicht als fernwirkende, erhabene Gestalt auftritt, sondern fast als Jägerin,²⁵ die zum Kampf gegürtet in das Leben der Menschen eingreift.

131 Auf einigen dieser Beispiele²⁶ stellt sie den erhobenen Fuß auf einen darunter am Boden
132 liegenden Menschen, einen Mann oder eine Frau. Schweitzer²⁷ glaubt, daß es sich bei diesem
Beispiel ursprünglich um einen Votivtyp handele, bei dem die am Boden liegende Gestalt die-

17 Zum Symbol des Rades – Gaidoz, RA 4, 1884, 23, 136, 141; ders., RA 5, 1885, 195, 200, 365; ders., RA 2, 1888, 116; RA 13, 1889, 115.

18 Seyrig, Antiquités Syriennes, Syria 13, 1932, 54.

19 Dio Chrys. orat. 64, 8; CIL III Nr. 1125; Am. Marc. 14, 11, 25. Statue einer Nemesis-Tyche aus Ephesos, wo die Göttin frontal dargestellt ist, mit Mauerkrone, im linken Arm ein Füllhorn, rechts von ihr ein Greif, der sein Vorderbein auf den Rest eines Rades legt. – Schweitzer op. cit. 208 Anm. 3 Abb. 9; Volkmann, ARW 26, 1928, 312 Nr. 31. Relief mit Nemesis und Tyche und Greif aus Andriake, wo die auf einer Basis stehende Nemesis einen Modus trägt. Neben ihr der Greif – Petersen, Reisen in Lykien, II, 42 Abb. 31; – Perdrizet, BCH 22, 1898, 601–2. Vergl. Allegre, Etudes sur la déesse grecque Tyche 154 ff.

20 Doren, Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance 81 Anm. 31.

21 Häufiges Vorkommen eines Jupiters mit dem Rad in Gallien – Reinach, Antiquités Nationales, Mus. de St. Germain-en-Lyze 1894, 33 ff.

22 Als schnelle Verfolgerin wie die Erinyen – Amm. Marc. 14, 11, 26. Vergl. Perdrizet, BCH 36, 1912, 252 ff.

23 Leibovitch, Le griffon d'Erez et le sens mythologique de Nemesis, IEE 8, 1958, 146.

24 Schweitzer op. cit. 210.

25 Schweitzer op. cit. 211; Chapouthier, BCH 48, 1924, 30 I Anm. 5. Identifikation von Artemis und Nemesis gesammelt bei Premierstein, Nemesis und ihre Bedeutung für die Agone, Phil. 53, 1894, 400–415.

26 Auf alexandr. Münzen der traj. Zeit Sammlung Dattari – Perdrizet, BCH 38, 1912, 250, 251; Volkmann op. cit. 298 Abb. 3; Rostovtzeff, JEA 12, 1926, Taf. 10.8. Kalksteinrelief, Kairo Mus. – Perdrizet, BCH 36, 1912, 263 Abb. I; Schweitzer op. cit. 210.

27 Schweitzer op. cit. 116.

des Gegners oder der Gegnerin ist, gegen die die Göttin um Beistand gebeten wurde.²⁸ Dieser Typ diene als Vorlage für die Kultstatue des alexandrinischen Nemeseions,²⁹ wobei der Sinn der Darstellung als eines individuellen Weihreliefs verloren ging und verallgemeinert wurde. Die am Boden liegende Gestalt galt nun als die der Hybris, über die die Göttin triumphierte.³⁰

Hybris ist das Hinausgehen über das rechte Maß, das Gewalttätigkeit einschließen kann und eine Verletzung göttlicher und menschlicher Rechte bedeutet. Hybris und *superbia* ist sowohl die Haltung des Menschen in einem Übermaß an Stolz³¹ als auch die von Feinden, die sich gegen die Macht des Herrschers auflehnen. Hybris zeigten in den Augen der Römer die Völker, die sich dem *imperium romanum* widersetzen.³² Die Herrschaft der Römer war vereinbar mit der Gerechtigkeit, denn sie leitete sich nicht aus dem Recht des Stärkeren, sondern des sittlich Besseren ab. Da das Ziel der Römer kein eigennütziges war, sondern das Wohlsein aller Untertanen erstrebte, die zur Humanität zu erziehen es galt, muß die *superbia* als ein Verstoß gegen die sittliche Aufgabe des römischen Volkes verstanden werden.

An Nemesis wendet sich der Einzelne, wenn er Rache sucht. Nemesis ist die Niederlage eines ganzen Volkes zuzuschreiben.³³

Der Totalitätsanspruch orientalisch verstandener absoluter Macht äußert sich in dem unter den Füßen der Göttin liegenden, erbarmungslos niedergetretenen Feind. Diese Art der Darstellung bleibt ausschließlich auf den Orient beschränkt, während die Ergebntheit der *subiecti* des Ostens³⁴ gegenüber Rom sich in der mehr freiwilligen Form der Proskynese darstellt. Die

28 Perdrizet, BCH 36, 1912, 250–52 hält die Verkörperung des Verbrechens oder des Bösen für möglich.

29 Der statuarische Typ der Nemesis über einem Gefallenen ist nicht einheitlich. Es gibt den Artemistyp, den Rhamnustyp und den Smyrnatyp. Vergl. Münze aus Alexandria – Perdrizet, BCH 36, 1912, 250. Münze aus Ägypten – ebenda 251. Tonstatue aus dem Delta, Privatbesitz Giseh – ebenda 251 Taf. 22. Tonstatuette aus Ägypten, Hildesheim, Pelizäusmus. – Roeder-Ippel, Denkmäler des Pelizäusmuseums 166 Nr. 432; Schweitzer op. cit. 214 Abb. 2. Statuette aus Memphis, Collection Dattari – Perdrizet, BCH 36, 1912, Taf. I; Reinach, RS 235 Nr. I Taf. 4. Relief aus Saloniki, Wien, Kunsthist. Mus. Sig. Gabriel – Münsterberg, JAltKun 4, 1910, 153; Perdrizet, BCH 38, 1914, 89 ff Abb. I. Relief aus Ägypten, Kairo, Mus. – Perdrizet, BCH 36, 1912, 263 Abb. I. Relief aus Piräus, Paris, Louvre – Perdrizet, BCH 22, 1898, 600 Taf. 15. Relief, Brindisi, Mus. – Schweitzer, Jdl 46, 1931, 183 ff Taf. 3. Relief aus Cortyn, London, Brit. Mus. – Smith, Cat. I, 366 Nr. 794; Perdrizet, BCH 36, 1912, 250; ders., BCH 22, 1898, 599–600 Taf. 16.

30 Schweitzer op. cit. 216.

31 Roßbach, Roschers Myth. Lex. Sp. 130 ff s. v. „Nemesis“.

32 Simon op. cit. 777–79; ver gl. Hoffer, Politisches Denken im alten Rom, SttFilCI 17, 1940, 97 ff.

33 Paus. I, 33, 2.

34 Wo die Greifen durch Erosen getränkt werden und sie ihre Vorderpfoten auf Schalen legen und nicht mehr auf die Menschen, glaubt Simon, Bedeutung 779 in den Arimaspen den Greifen gleichberechtigte Diener der Nemesis erblicken zu dürfen. Dabei bleibt nach ihrer Meinung der Sinn der Komposition als politische Propaganda erhalten. Eine solche Differenziertheit symbolischer Mittel und ihre derartig gezielte Anwendung müsste in größerem Rahmen untersucht werden.

triumphierende Göttin, durch die der Hochmut bestraft zu ihren Füßen liegt, ist gleichzeitig die siegende Göttin. Nur aus der Angleichung der geflügelten Nike an Nemesis³⁵ läßt sich das Ineinanderübergehen des oben genannten kurzgeschürzten, von der Artemis abgeleiteten Nemesistypes mit der geflügelten³⁶ Nemesis verstehen. Letztere ist eine in eine lange, das rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels an freilassende Tunika gehüllte, aufrechtstehende Gestalt, unter deren von Stiefeln bedeckten Füßten ebenfalls die Hybris am Boden liegt,³⁷ und deren Hand in der für sie so bezeichnenden Gebärde das Gewand an der Brust ergreift.³⁸ Diese Form des Triumphes, deren Ausdruck die augenfällige Demütigung des Gegners ist, der ja, den ursprünglichen Votivcharakter der Szene vorausgesetzt, hier symbolisch-magisch zu Füßen der vom Stifter um Beistand gerufenen Göttin liegt, um erst danach durch die Verallgemeinerung des Motives von einem bestimmten Wesen zu einem abstrakten Begriff zu werden, ist ihrem Wesen nach rein orientalisch.³⁹ Sie ist dem Griechen fremd und unterscheidet sich auch von der römischen Triumpfdarstellung⁴⁰, die aus der kühlen Notwendigkeit der Vernichtung des Gegners entsteht.

In Ägypten läßt sich das Motiv des Stehens auf einem Menschen durch drei Jahrtausende hindurch lückenlos bis zu seinem letzten Wirken in der alexandrinischen Kunst verfolgen. Die von Rhodenwaldt⁴¹ expressiv genannte Darstellungsweise von überlebensgroß dargestelltem Sieger und winzig dargestellten Feinden ist bereits von der Narmerpalette bekannt,⁴² wo der mit der weißen Krone von Oberägypten bekleidete König einen knieenden Feind erschlägt.⁴³

35 Chapouthier, Némésis et Niké, BCH 48, 1924, 287 ff; Schweitzer op. cit. 212.

36 Flügel als Zeichen der Schnelligkeit, mit der sie den Frevler ereilt. Sie sind eine Erfindung der Spätzeit – Paus. I, 33, 7; Perdrizet, BCH 36, 1912, 252–54. Erste Darstellung der Nemesis mit Flügeln auf dem Grabmal eines rhodischen Schulmeisters – Schweitzer op. cit. 213. Zum Problem der Nemesis-Psyche mit den Schmetterlingsflügeln, zuletzt – Sichtermann, Die Flügel der Psyche, Opuscula 5, 1968, 49 ff.

37 Statue aus Memphis, Collection Dattari – Reinach, RS 235, Taf. 4 Nr. 1; Perdrizet, BCH 36, 1912, 251, Taf. 1. Statue aus Semenoud, Privatbesitz Giseh – Perdrizet, BCH 36, 1912, 251 Taf. 2.

38 Das Spucken in den Busen galt als unheilabwehrend und wurde wohl von den Gläubigen auf die Göttin selbst übertragen. – Plin. NH 28, 36; Kall. frgmt. 235; Herter op. cit. Sp. 2368.

39 Rhodenwaldt, Der Belgrader Cameo, Jd137, 1922, 22 ff. Er unterscheidet die „expressive“ Art der Darstellung, die die sinngefällige Vernichtung des Gegners mit relativ naiven Mitteln, Sieger groß und Besiegter klein, zeichnet; die „impressive“ für die kretisch-mykenische Kunst, die stärker passiv-rezeptiv ist; die „humanistische“ für die griechische Kunst, wo der Unterschied zwischen Sieger und Besiegtem nicht mehr der Ausdruck der Freude am Untergang des anderen ist, sondern einer ethischen Haltung entspringt, die imstande ist, die dem Besiegten eigene Größe zu verstehen.

40 Auf trajanischen Münzen setzt Pax ihren Fuß auf die Daker – Cohen op. cit. 400, 406. Panzerstatue Hadrians, Istanbul, Mus. – Hekler, ÖJH 19/20, 1919, 230 ff Abb. 158; Rhodenwaldt op. cit. 27; Schweitzer op. cit. 216–27.

41 Rhodenwaldt op. cit. 23.

42 Narmerpalette, Kairo, Mus., Nr. 3055 – Lange-Hirmer, Ägypten Taf. 4.

43 Schäfer, Das Niederschlagen der Feinde, WienZKunMor 54, 1957, Festschrift für Junker 168 ff.

Der Unterschied der Körpergröße ist hier zum ersten Mal künstlerischer Ausdruck der Macht des Königs und nicht nur ein Ausdruck der Körperkraft.

Während dort noch die Aktion der Bestrafung gezeigt wird, bedeutet das Stehen auf dem Feind bereits das Ende der Bestrafung, nämlich den sich an die Handlung anschließenden Triumph.

Die Entwicklung des Königs als Zerstörer seiner Feinde zu einem offiziellen Symbol königlicher Macht und königlichen Herrscheranspruches, das von der individuellen Gestalt eines bestimmten Königs entleert ist und mit dem Feind auch nicht mehr einen bestimmten Gegner meint, sondern die Verkörperung einer an sich feindlichen Macht, muß bereits vor der 5. Dyn. erfolgt sein, da das Thema am Totentempel des Sahure⁴⁴ schon voll entwickelt erscheint. Es ist da umso interessanter, als die erste Darstellung des Stehens auf Feinden den König in seiner Verkörperung als Greif zeigt.

Ob der König selbst in seiner menschlichen Gestalt⁴⁵ oder in seiner Verkörperung als Sphinx⁴⁶ oder Greif seine Feinde niedertritt, ist von derselben Bedeutung. Eine den späteren Nemesisdarstellungen⁴⁷ wohl am nächsten kommende Komposition stammt aus Medinet Habu.⁴⁸ Ramses III. werden Gefangene vorgeführt, während er selbst auf einem am Boden liegenden Feind steht. Dieser Darstellungstypus hält sich dann bis in die Spätzeit. Auf Votivdarstellungen der saitischen und ptolemäischen Zeit wird das Kompositionsschema auf Horus-Harpokrates⁴⁹ übertragen, dessen Gegner Seth besiegt in Krokodilsgestalt zu seinen Füßen liegt.⁵⁰ Aus diesen Votivdarstellungen leitet Schweitzer den Votivcharakter der Nemesis über der Hybris ab.⁵¹

Der rächende Charakter der Nemesis hängt eng mit ihrer Verbindung zum Sonnengott zusammen.⁵² Auf einem aus Dura Europos stammenden Relief,⁵³ das rechts stehend die Göttin mit der Waage zeigt und ihr gegenüber den mit orientalischem Opfergewand bekleideten Lilius Aurelius Malochos, den Stifter des Reliefs, der der Göttin opfert, während zu ihren Füßen

134

44 Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Sahure II, Die Wandbilder 1913, Taf. 8.

45 Wreszinski, Bilderatlas zur ägyptischen Kulturgeschichte II, 163a (Bet el Wali); 73 (Luxor), 115–6 u. 146–7 u. 154 (Medinet Habu).

46 Thutmosis IV als Sphinx – Carter-Newberry, The tomb of Thutmosis IV, Cat. gen. Taf. 12; Schweitzer, Löwe und Sphinx im Alten Ägypten, ÄgForsch 15, 1948, Taf. 15.5, 88.

47 Späteste Darstellung einer menschenköpfigen Sphinx, die einen Feind niedertritt – Tonrelief des 2. Jahrh. n. C., wo aber nun nicht mehr der König, sondern Nemesis darin verkörpert ist. – Guéraud op. cit. 4 ff Taf. 1; Leibovitch, Le griffon d'Erez et le sens mythologique de Nemesis, JIE 8, 1958, Taf. 27.

48 Wreszinski op. cit. 142; Schweitzer op. cit. 217 Abb. 12

49 Schweitzer op. cit. 217.

50 Schweitzer op. cit. Abb. 13 u. 14.

51 Schweitzer op. cit. 217.

52 Zur Rolle des Sol als Richter und Aufdecker schlechter Taten – Cumont, II sole vindice dei delitti, MemAccRomArch I, 1923, 65 ff.

53 Cumont, Excavations at Dura Europos, Prel. Rep. 1928, 65 ff Taf. 4.2; Volkmann, ARW 31, 1934, 61–63; Schweitzer op. cit. 207 Abb. 8.

ein Greif mit den Vorderpfoten auf dem Rad sitzt, ist zwischen dem Opfernden und der Göttin die Büste des Sonnengottes mit Strahlenkranz und Glorie sichtbar.⁵⁴

Als Allgöttin ist Nemesis dem Sol gleichgestellt.⁵⁵ Gleich ihm ist sie allsehend und allhörend.⁵⁶ Vom kosmischen Aspekt her betrachtet gilt Sol als Verkörperung und als oberster aller Gestirne. Nemesis dagegen ist die aktive Ausführung ihrer Bewegung⁵⁷ und Vollstreckerin des darin festgelegten Schicksales. Mit Sol teilt sie auch den rächenden Aspekt.⁵⁸ Die Verbindung beider gewinnt noch mehr Bedeutung durch die Gleichsetzung von Helios⁵⁹ mit Kronos,⁶⁰ dessen Planet in Ägypten den Namen der Nemesis trug.⁶¹

In dem bereits zitierten Mythos vom Sonnenauge⁶² wird die rächende und richterliche Gewalt des Greifen geschildert. „.... der Hirt von allem, was auf Erden ist, der Vergelter, dem kein Vergelter vergilt. Sein Schnabel ist der des Falken, seine Augen die eines Menschen, sein Leib der eines Löwen, seine Ohren die eines Chenfi-Fisches oder des ḥꜥc Fisches des Meeres, sein Schwanz der einer Schlange. Die fünf Lebewesen sind auf ihm. So sieht er aus. Er hat Macht über alle Dinge auf Erden, gleich dem Tode, dem Vergelter, der auch der Hirt von allem ist, was heute auf Erden ist.“ Ähnlich der Nemesis⁶³ wird der Greif hier „größtes Wesen“ genannt. Wie Nemesis ist er Hirt⁶⁴ und Vergelter. Dieses ist nur so zu verstehen, daß er durch die fünf Lebewesen, die an ihm teilhaben,⁶⁵ alle Reiche und Zwischenreiche beherrscht,⁶⁶ durch den Falken die Luft, durch den Löwen die Erde, durch den Fisch das Wasser, durch die Schlange, was in der Erde ist, durch den Menschen die denkende Welt. Er besitzt die volle Macht jedes Einzeltieres, das an ihm teilhat, kann sich aber wegen seiner Vielaspektheit darüber erheben. Seine Allmacht macht ihn wie den Tod zum Hirten. Durch diese Allmacht, die ihn gleichzeitig allgegenwärtig macht, wird er dort zum Rächer, wo etwas gegen die Ordnung geschieht. Ähnlich wie Nemesis, die die ausführende Kraft des Sonnengottes ist, heißt es in dem Mythos

54 Nemesis-Sol Stellen gesammelt bei Volkmann, ARW 26, 1929, 307–309.

55 CIL X 3812; Amm. Marc. 14, 25; Seyrig, Ant. Syr., Syria 13, 1932, 55 Anm. 7.

56 Schweitzer op. cit. 181 Anm. 3.

57 Macr. Sat. I, 22, 1 „Nemesis, quae contra superbiam colitur quid aliud est quam solis potestas cuius ista natura est ut fulgentia obscurat et conspectui auferat quaeque sunt in obscuro inluminat offeratque conspectui“.

58 Eitrem, Ägyptus 6, 1925, 117 Sp. 7.

59 Saturn als die Sonne der Nacht bezeichnet bei Cumont, Syria 19, 1928, 101 ff.

60 Die dem Kronos entsprechende ägyptische Gottheit heißt übersetzt „der Vergelter“ oder „die Vergeltung“ – Volkmann, ARW 26, 1928, 309. Seine Identifikation mit Nemesis hat nachgewiesen – Griffith, ProcSocBiA 22, 1900, 162, 163.

61 Bouche-Leclercq, L' Astrologie grèque 94, 321; Perdrizet, BCH 36, 1912, 259 ff.

62 Spiegelberg, Der ägyptische Papyrus vom Sonnenaugen nach dem Leidener Demotischen Papyrus 1, 1917, 384.

63 CIG 2663, 3163, 4537 (Herrin); CIG 3193, 4683 (Größte); Orph. Hymn. 61, 1; vergl. Schweitzer op. cit. 178 (Größte); CIL III 1438, 4008, 7633, 7767, 13777, 14071, 14075 ff, 14358 (Königin).

64 Hirt sein bedeutet gerecht sein. Amm. Marc. XIV, 11, 26; Macr. I, 22, 1.

65 Carm. vir. Herb. 19

66 Nemesis regiert, indem sie in sämtlichen Elementen waltet. – Enplin, Klio Beiheft 16, 1923, 66 ff.

vom Sonnenauge über den Greifen: „... er übt Vergeltung an allem, was auf Erden ist, von der Hundsfliege an, dem kleinsten Wesen, was existiert, bis zu dem von ihm am meisten verabscheuten. Der Greif, das größte Wesen auf Erden, denn das Gute und Böse, das man auf Erden tun wird, das vergilt Phre.“⁶⁷

Neben seiner vergeltenden Macht ist der Greif auch Richter. Auch Nemesis war mit Gottheiten richterlicher Funktionen wie Dike⁶⁸ oder Themis⁶⁹ verbunden. Der Tempel der Themis lag in nächster Nähe des Nemeseion in Rhamnus.

Auch die chthonische Eigenschaft der Nemesis ist als zusammenhängend mit ihren anderen Charakteristika zu sehen,⁷⁰ da sie sich aus ihrer ursprünglichen Gestalt als „Zuteilerin“ und „Wahrerin des rechten Maßes“ ergibt. Wie der Tod ist sie unerbittlich und gerecht. Die Rache, die Nemesis durch den Zorn Lebender an dem Schuldigen vollzieht, ist auch aus dem Grabe wirksam.

So glaubt Lullies, daß der auf einer Kline liegende, halb entblößte Knabe eines Grabreliefs in Bologna⁷¹ die Rache der Nemesis herbeiruft, indem er mit seinem Zeigefinger auf einen weiblichen, links vor ihm sitzenden Greifen mit Rad hinzeigt und in dieser Geste eine unmittelbare Beziehung zu der Göttin herstellt. Der kleine, heroisierte Tote, dessen Alter die Inschrift mit drei Jahren und zwei Monaten angibt, hält in seiner Rechten den Kantharos und links den bindengeschmückten Thyrsos.⁷² Dieser läßt darauf schließen, daß es sich um einen trotz seiner Jugend bereits in die Mysterien eingeweihten Knaben handelt.⁷³ Die Porträtzüge des Kindes lassen vermuten, daß die Eltern besondere Vorstellungen mit der gesamten Darstellung verbanden. Dies kann nur die Hoffnung auf ein Fortleben ihres Kindes als personifizierter Dionysos sein.⁷⁴ In dem wie anklagend ausgestreckten Finger des Knaben liegt ein stummes Beschwören, das sich an die durch ihr Tier vertretene Göttin richtet, ihn, den „ἀπορῆ“, den zu früh Gestorbenen, zu rächen.⁷⁵ Gleichzeitig ist seine Geste eine Mahnung an die Vorübergehenden zur Ehrfurcht vor der Nemesis, wie es ähnlich auch in einem Epigramm aus Piräus

135

67 Spiegelberg op. cit. Zeile 9–12.

68 Plat. leg. IV, p. 717 D. Weitere Angaben bei Herter op. cit. Sp. 2378.

69 Dion. Hal. ant. II, 75; Dietrich, Death, Fate and the Gods 1965, 165–166; vergl. Mommsen, Feste der Stadt Athen 174.

70 Herter op. cit. Sp. 2338–39; Deubner, Attische Feste 230; Volk mann, ARW 26, 1928, 310; Peek, AM 57, 1932, 62 ff.

71 Grabrelief, Bologna, Mus. – Schauenburg, Pluton und Dionysos, Jd168, 1953, 69 ff Abb. 23; Lebovitch, Le griffon d'Erez, JIE 8, 1958, 144 Abb. 2.

72 Zur Form des Thyrsos – Müller, J dl 58, 1943, 181 ff; Bulle, J dl 56, 1941, 136, 134, 141.

73 Cumont, Recherches 284 Anm. 2, 381, 472; ders., Syria 10. 1929, 224 ff; ders., After Life in Roman Paganism 135. Vergl. Foucart, Les mystères d'Eleusis 1914, 277; Graillot, Culte de Cybèle 1912, 285 Nr. 3; Lambrechts, L'enfant dans les religions à mystères, Hommages à Waldemar Doonna 329.

74 Schauenburg op. cit. 69.

75 Literatur für die Verfluchung bei Haussoullier, RPhil 23, 1909, 6; Egger, Der römische Limes in Oesterreich 14, 1926, 138 Anm. 9.

heißt.⁷⁶ Die Geste ist wohl auch ein Flehen um Beistand bei der Reise in das Jenseits.⁷⁷ Aus der synkretistischen Sphäre Alexandrias her verstanden, woher auch dieses Grabrelief stammt, sind die Bezüge des Reliefs vielschichtig. Unter Umständen muß man auf Grund der dionysischen Bezüge des Reliefs an eine Identifikation von Nemesis und Isis⁷⁸ sowie Dionysos als Osiris einbezogen denken. Man muß annehmen, daß Nemesis, deren Kult in Ägypten eine so große Verbreitung erfuhr, besonders in der Darstellung mit einem unter ihren Füßen liegenden Menschen eine Rolle und eine Funktion übernahm, die schon vor ihrem eigentlichen Auftreten in Ägypten in der ägyptischen Religion und im ägyptischen Kult vorhanden war. Diese Funktion war im AR und MR von dem Greifen, im NR von der Sphinx verkörpert worden und wurde nun auf die Göttin übertragen, die in ihrem innersten Wesen und in vielen Einzelaspekten dem Greifen und der Sphinx eng verwandt war. Nur so ist die völlige Integration der Nemesis unter die Götter Ägyptens zu erklären. Hierher rührt wohl auch ihre Assoziation mit dem Greifen und ihre völlige Identifikation mit dem weiblichen Greifen mit dem Rad.

Daß in dem Greifen die zoomorphe Gestalt der Nemesis zu erblicken ist, wurde bereits von Perdrizet behauptet,⁷⁹ ohne daß diese Behauptung näher ausgeführt wurde. Andere Forscher bringen den Greifen mit Nemesis auf Grund des solaren Charakters und chthonischen Wesens beider zusammen bzw., weil gewisse Eigenschaften des einen die des anderen ergänzen, so die Wachsamkeit des Greifen und seine Stärke die ständig in der Verfolgung des Bösen begriffene Nemesis.

- 136 Auf einem roh gearbeiteten Kalksteinrelief aus Alexandria⁸⁰ folgt der kurz gewandeten, geflügelten Nemesis, die nur mit ihrem linken Fuß den Boden berührt, während der rechte angewinkelt noch über der Erde zu schweben scheint, ein Greif von gleicher Größe wie sie selbst. Unter seiner rechten Vorderpfote findet sich das gleiche Rad, das auch Nemesis unter dem rechten Fuß hat. Die gleiche Größe beider und die Ähnlichkeit ihrer Attribute läßt auf mehr als nur ein Symbol für die Göttin in dem Greifen schließen. Es macht ihn ihr vielmehr gleichberechtigt, und so ist es wahrscheinlich, daß wir im Greifen hier die zoomorphe Gestalt der Göttin zu erblicken habe, deren Verdoppelung ja bereits aus Smyrna bekannt ist. Hier ist
137 der Greif allerdings noch nicht mit Zitzen ausgestattet wie auf einer Kuchenform in London,⁸¹ wo er auf seinen Hinterbeinen sitzt und die rechte Vorderpfote auf das Rad stützt. Sein steil aufragender Schwanz hat die Form einer Schlange und verrät als Ursprungsland der Form, wie Perdrizet richtig erkannt hat,⁸² Ägypten. Vor ihm die Inschrift „NEMECIC ζ IKEA“,⁸³ die sich an

76 Kaibel, Epigr. GI. 119.

77 Nemesis als Psychopompos – Hiller von Gaertringen – Robert, Hermes 37, 1902, 134 ff. Vergl. de Waele “The magic staff or rod in Graeco-Italian Antiquity, Diss. Den Haag o. J., 98 ff.

78 Schauenburg op. cit. 71–72.

79 Perdrizet, BCH 36, 1912, 249.

80 Relief, Alexandria, Griech. Röm. Mus. – Perdrizet, BCH 22, 1898, 599–602 Taf. 16.1; ders., BCH 36, 1912, 262; Brecchia, Alexandria ad Ägyptum, Guide 1914, 209; Cook, Zeus I, 270 Abb. 196.

81 Kuchenform, London, Brit. Mus. – Smith, Cat. III Nr. 2459; Marshall, JHS 33, 1913, 84 ff Taf. 7; Perdrizet, ARW 38, 1914, 94–95 Abb. 3.

82 Perdrizet, ARW 38, 1914, 95.

83 ζ IKEA ist wohl eine andere Schreibweise für NIKEA, wobei das ζ um 90 Grad gedreht werden muß.

Nemesis in ihrer Eigenschaft als Schützerin der Spiele wendet.⁸⁴ Auf der anderen Seite ist die Göttin der Hoffnung, Elpis, mit den Siegeszeichen Palme und Kranz dargestellt und über ihr der Wunsch des Weihenden nach einem Sieg *έγω έλπιδας καλάς*. Die Beischrift des Greifen ist wohl als Beschwörungsformel aufzufassen, daß Nemesis ihm den Sieg nicht mißgönnen möge.

In diesem Fall benennt die Inschrift den Greifen selbst als Nemesis, und zwar unter der Form eines weiblichen Greifen, der eine Vorderpfote auf ein Rad legt. Ähnlich ist der Fall auch bei einer aus Alexandria stammenden Münze, wo über einem weiblichen Greifen der Name „Nemesis“ erscheint.⁸⁵

Die frühesten Beispiele dieses weiblichen Greifentypus⁸⁶ mit Rad finden sich auf Münzen domitianischer Zeit⁸⁷ und einem Relief in Amsterdam,⁸⁸ auf dem Domitian in der Tracht ägyptischer Pharaone mit der Doppelkrone Ägyptens dem Re-Harmarchis opfert⁸⁹ und er auf seinem Kopf die Sonnenscheibe mit der sich darum wickelnden Uräusschlange trägt. In seiner Linken hält Domitian das Was-Zepter, in der Rechten das Zeichen für Leben. Zwischen den Inschriftblöcken über den Köpfen der beiden Dargestellten sitzt ein weiblicher Greif mit einem Rad. Die Verteilung der Personen auf dem Relief in Amsterdam ist ähnlich dem bereits erwähnten, sehr viel späteren Relief aus Dura Europos,⁹⁰ wo neben dem Opfernden und der Büste des Sonnengottes die langgewandete Nemesis mit dem Greifen und dem Rad steht. Auf dem domitianischen Denkmal ersetzt die ägyptische Form der Nemesis, ein weiblicher Greif, die Göttin.

Auf trajanischen und antoninischen Münzen,⁹¹ deren Vorderseite das Bild des Kaisers zeigen und die ausschließlich aus Ägypten stammen, begegnet man dem weiblichen Greifen recht häufig. Nicht immer ist er dort, wo er ohne Nemesis auftaucht, weiblich,⁹² so auf einer antoninischen Münze aus Herakleopolis,⁹³ wo er auf der ausgestreckten Hand eines durch die

138

84 Volkmann, ARW 26, 1928, 320.

85 Leibovitch, Quelques éléments de la décoration égypte sous le Nouvel Empire, BIE 26, 1944, 253 Abb. 30; Leibovitch, IEJ 8, 1958, 141 ff.

86 Auf zwei Münzen aus Smyrna, London, Brit. Mus. zwei Greifen mit Rad, aber nicht weiblich – Mus. Cat. Ionia 1892, 257 Nr. 181 Taf. 27.6; Nr. 183 Taf. 27.7.

87 Münzen, Sammlung Dattari, Nr. 602–612 – Dattari, Num. Augg. Alexandr. Nr. 602–612 Taf. 32, 606.

88 Relief, Amsterdam, Allard Pierson Mus., Inv. 7764 – Allgemeine Gids Allard Pierson Mus. 1937, 9 Nr. 43.

89 Harmarchis ist der Horus in seinem Horizont. Er gilt als die neuerweckte Sonne bzw. die Personifikation der Tagessonne von ihrem Ausgangspunkt am östlichen bis zu ihrem Ankunftspunkt am westlichen Horizont. Die Verschmelzung mit anderen Lichtgottheiten wie z.B. Amun-Re mit dem Sperberkopf und dem Sonnendiskus, der den Namen Amun-Re-Harmarchis trägt, ist häufig.

90 Cumont, Exc. at Dura Europos, Prel. Rep. 1928, 65 ff Taf. 4.2.

91 Dattari, Num. Augg. Alex. 1901, Nr. 1209, Nr. 1210 Taf. 32, Nr. 1211, Nr. 1212 (traj.), Nr. 3317 (ant.), Nr. 3318 Taf. 32 (ant.).

92 Dattari op. cit. Nr. 3592 Taf. 32, Nr. 3593–94 (ant.).

93 Brit. Mus. Cat. Alex. 359 Nr. 81; Seyrig, Ant. Syr., Syria 13, 1932, 58.

Inschrift angeblich als Herakles ausgewiesenen Mannes sitzt, bei dem es sich jedoch vielmehr um Harpokrates, das HorusKind, einen Sonnengott, handelt.⁹⁴

Es ist mir jedoch kein Beispiel bekannt, daß den Greifen als weiblich charakterisiert, wenn er von Nemesis begleitet wird.⁹⁵ In seiner Haltung wie auch in seinem Attribut, dem Rad, gleichen sich der männliche und der weibliche Greif,⁹⁶ und nur die Anwesenheit bzw. die Abwesenheit der Göttin in der Darstellung entscheidet darüber, ob der Greif männlich oder weiblich dargestellt wird.

Mit Nemesis selbst unter ihrer zoomorphen Gestalt als Greif darf wohl auch eine ganze Reihe von freiplastischen Denkmälern des 2. und 3. Jahrhunderts n. C. in Verbindung gebracht werden, vor allem jedoch die aus Erez in Israel stammende Statue einer auf ihren Hinterbeinen stehenden Greifin,⁹⁷ die ihren rechten Vorderfuß auf das Rad legt. Die nur im unteren Ansatz erhaltenen Flügel müssen entsprechend denen der Löwengreifen vom Trajansforum ergänzt werden.⁹⁸ Der Stumpf am Kopf kann trotz der Einwände Leibovitchs,⁹⁹ daß er für ein Ohr zu spitz sei, nur ein solches sein, denn das von ihm vorgeschlagene Horn würde zwar auf einen Löwengreifen passen, kommt aber bei Vogelgreifen nicht vor.¹⁰⁰ An der Unterkante des Bauches entlang verläuft eine doppelte Reihe von Zitzen. Es ist wahrscheinlich, daß diese typisch weiblichen Attribute bei der Schöpfung des Typus deshalb gewählt wurden, weil es galt, eine weibliche Gottheit zu charakterisieren.¹⁰¹ Der Fund einer ihrer Beschreibung nach ähnlichen Greifin,¹⁰² deren exakten Fundort Leibovitch¹⁰³ in der Nähe von Serafia (Diakletianopolis), dem heutigen Khirbat-al Achraf, vermutet,¹⁰⁴ wo sich ein Tempel des Serapis bzw. ein

94 Wilcken, ArchPF 2, 1901, 313, 317; Gruppe, RE Suppl. 3, Sp. 986 ff s. v. Herakles⁴.

95 Greif mit Nemesis auf Münzen, London, Brit. Mus. – Cat. Lybia 113 Nr. 20 Taf. 23.9. – Cat. Galatia 265 Nr. 2 Taf. 32.10; Seyrig op. cit. 51 Nr. 11. – Cat. Palestine 72 Nr. 156 Taf. 7.15; Seyrig op. cit. 52 Nr. 11.

96 Auch nicht alle weiblichen Greifen können nun automatisch als Vertreter der Nemesis angesehen werden. Vergl. eine weibliche Greifenstatuette Wien, Kunsthist. Mus. VI, 324 – Fleischer, Die römischen Bronzen aus Österreich 1967, Nr. 244, 176–77 Taf. 120–22 ist als Begleittier des Apollo anzusprechen, da zwischen ihren Flügeln ein Aufsatz für die Kithara sichtbar ist.

97 Simon, Bedeutung 771 Taf. 47.4; Leibovitch, Le griffon d'Erez, IEJ 8, 1958, 141 ff.

98 Simon, Bedeutung 771 Anm. 2.

99 Leibovitch op. cit. 142.

100 Auch die Löwengreifen an der Mars-Ultor-Statue, Rom, Kap. Mus. – Helbig II⁴, Nr. 1198; Kraus, Das römische Weltreich 1967, Abb. 270 können nicht mit Nemesis direkt in Verbindung gesetzt werden, denn diese wird auf allen erhaltenen Denkmälern immer nur mit dem Vogelgreifen zusammengebracht. Es ist möglich, daß die Löwengreifen trotzdem einen rächenden Aspekt ausdrücken sollen, der jedoch nicht aus ihrer Verbindung zu Nemesis, sondern aus der Greifen-Sonne-Verbindung stammt.

101 Simon, Bedeutung 771.

102 Clermont-Ganneau, Arch. Res. in Palestine 11, 1896, 430 erwähnt, sie in dem Haus eines gewissen S'liman Zarif gesehen zu haben.

103 Leibovitch, Le griffon d'Erez, IEJ 8, 1958, 141–142.

104 Avi-Yonah, Geogr. Hist. d'Erez, Israel, 1949, 106.

Serapeum befand,¹⁰⁵ macht es wahrscheinlich, daß auch die Erez-Greifin aus dieser Gegend stammt, und zwar wohl aus einem Nemeseion.¹⁰⁶ Ob es sich bei ihr um den Teil einer Kultgruppe oder um die Kultstatue selbst handelt, kann kaum entschieden werden, da keine weiteren Funde gemacht wurden. Die Kultstatue selbst aber wäre wohl größer gewesen als die mit 58 cm angegebene Größe der bei Ganneau erwähnten Greifin.

Eine aus Akhim, in Ägypten, stammende Fayencestatuette¹⁰⁷ macht die Weiblichkeit der Göttin¹⁰⁸ noch auf andere Weise als durch Zitzen sichtbar, und zwar durch weibliche Brüste.

140

Zwar gibt es eine Reihe von orientalischen Sphingen, die den Greifen ähnliche Zitzen aufweisen,¹⁰⁹ an ägyptischen Sphingen jedoch tritt dieses Merkmal nicht auf, da die Sphinx im Ägyptischen „der Sphinx“, also maskulin, ist. Ebenso wenig kommt daher in Ägypten die „anomalie archéologique“¹¹⁰ einer weiblichen Brust bei Sphingen vor, die eine griechische Erfindung ist.¹¹¹ Da Brüste am Greifen erst in römischer Zeit auftauchen, liegt hier wohl ein griechischer, kein ägyptischer Einfluß vor. Das schönste und qualitativste Stück dieser Gruppe ist eine Bronzestatue der Collection Philipp,¹¹² wo der schmale sehnige Körper des Tieres auf seinen Hinterbeinen kauert. Die rechte Vorderpfote, unter der ein Rad zu ergänzen ist, ist gehoben, der kleine Kopf mit dem stark gebogenen Schnabel und den nach vorne gelegten spitzen Ohren leicht geneigt.

141

Die Verehrung der Nemesis in anthropomorpher und zoomorpher Gestalt darf nicht als ein Entwicklungsprozeß von der einen Form zur anderen verstanden werden. Beide Erscheinungsformen existieren vielmehr gleichzeitig nebeneinander. Eine bestimmte Gruppe von Denkmälern scheint jedoch zwischen den extremen Erscheinungsformen Göttin und Tier zu vermitteln und eine Art von Übergangsform darzustellen.

105 Zur Verbindung von Serapis und Nemesis – Walters, Cat. Nr. 1266 Taf. 18; Volkmann, ARW 26, 1928, 318, 321.

106 Vergl. auch Bronzegreif, Collection Fouquet – Perdrizet, Bronzes grecques d’Egypte de la Collection Fouquet 38 Nr. 62 Taf. 18.

107 Leibovitch, Quelques griffons demeurés inédits, JEJ 18.2, 1968, 128–29 Taf. 8; Five years of collecting Egyptian Art 1951 – 56, Cat. Exhib. Brooklyn Mus. 11. Dez. 1956 – 17. März 1957, Repr. 1969, Nr. 47 Taf. 67.

108 Andere weibliche Greifen, die keine Verbindung zu Nemesis zeigen s. Myk. Siegel – Sakellariou I, 307 Nr. 271, 305 Nr. 269, 145 Nr. 128. Bronzerelief aus Olympia – Hampe-Jantzen, Bericht 1937, 90 ff Taf. 34; Simon, Bedeutung 771 Anm. 4.

109 Dessenne, Le Sphinx 103-05 Nr. 274, 284, 285, 286, 283, die alle orientalisch sind.

110 Leibovitch op. cit. 128–29.

111 Lullies, Die lesende Sphinx, Festschrift Schweitzer 143.

112 Bronzestatue, Collection Philippe – Cat. de la Collection Philippe Nr. 482 Vergl. dazu eine Kalksteinstatuette, Kairo, Mus., Inv. 27512 – Edgar, Greek Sculpture, Cat. Kairo 1903, Nr. 27512 Taf. 16; Perdrizet, BCH 36, 1912, 262. Eine Greifin, die zwar eine weibliche Brust aufweist, jedoch beide Vorderbeine gerade auf den Boden stemmt und ohne Rad ist.

In domitianischer Zeit, in der die ersten Greifen mit Rad auf Münzen auftauchen,¹¹³ entsteht auch der Typus einer geflügelten Sphinx, die den Modius trägt und eine Vorderpfote auf ein Rad setzt.¹¹⁴ Der gleiche Sphinxtyp, allerdings ohne Zitzen, findet sich auf einem Kalksteinrelief in Alexandria¹¹⁵ wieder, wo eine mit einer Unmenge von Attributen ausgestattete, weibliche Sphinx auf eine Schlange tritt. Der dicke Haarkranz ist vom Klast umgeben, dem Kopf Tuch, über dem sich eine Krone aus Widderhörnern, Sonnenscheibe und Uräus erhebt. Der Schwanz der Sphinx endet in einer Uräusschlange, während aus ihrer Brust ein Krokodilskopf hervorschaut. Auf dem hintersten Teil ihres Rückens sitzt ein Falke, ebenfalls mit Widderhörnern und Sonnenscheibe.

142–143

In dieser androkephalen Sphinx ist wahrscheinlich ebenfalls Nemesis zu erblicken, und zwar im Übergang von ihrer anthropomorphen zur zoomorphen Gestalt.¹¹⁶ Noch wahrscheinlicher ist die Annahme bei Darstellungen, die auf dem Rücken einer solchen Sphinx einen Greifen mit dem Rad zeigen, wie z. B. auf drei alexandrinischen Münzen,¹¹⁷ deren Vorderseiten die Büste des Kaisers mit seinem Namen tragen, und deren Rückseiten den besprochenen ähnlichen Sphingen aufweisen, dieses Mal jedoch mit der ägyptischen Federkrone und einem langen Kinnbart. Aus ihrem Körper wachsen ebenfalls ein Krokodilskopf, und ihr Schwanz endet in einer Schlange. Auf ihrem Rücken sitzt ein weiblicher Greif mit dem Rad. Wie bei dem vorangegangenen Beispiel zertreten die Sphingen dieser Münzen Schlangen.

144

Variationen innerhalb dieses Sphinxtypus sind gering. So trägt die Sphinx einer Münze des Jahres 133/34 in Wien¹¹⁸ statt des Kopftuches lange Haarlocken und ähnlich einer anderen, ebenfalls hadrianischen Münze,¹¹⁹ ein punkartiges Brusttuch. Auf einem Kalksteinrelief des 2. Jahrhunderts n. C. aus Kairo¹²⁰ wird am Hinterkopf der Sphinx ein zweiter Kopf sichtbar, der der eines Löwen, Hundes oder Schakals sein könnte. Bei diesem Beispiel durchschneidet ein vollständig sichtbarer Krokodilskörper waagrecht den Leib der Sphinx. Ihre rechte Vorderpfote hält ein Messer ähnlich wie bei dem Greifen der Metternichstele.¹²¹ Ihr hinteres Bein steht auf einer Axt. Bei zwei Beispielen dieser Gruppe wendet die Sphinx ihren Kopf nach vorn. Auf einem Relief in Kairo¹²² ist die Sonnenscheibe über der Krone umgeben von acht

113 Dattari, Num. Augg. Alex. Nr. 602–612.

114 Leibovitch, Le griffon d'Erez, IEI 8, 1958, 144 Taf. 29a–c.

115 Edgar op. cit. Nr. 27574.

116 Leibovitch op. cit. 146.

117 Dattari op. cit. Nr. 2002 Taf. 31; ders., Nr. 2003–04; Leibovitch op. cit. 148 Taf. 29F.

118 Münze, Wien, Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Inv. 24445 – NoH, Römerzeitliches Sphinxrelief mit griechischer Weihinschrift aus Ägypten, ÖJH 42, 1955, 72 Abb. 43.

119 Brit. Mus. Cat. Ionia 99 Nr. 852.

120 Relief, Kairo, Mus., Nr. 64938 – Guéraud, Sphinx composites, ASAE 35, 1935, 9–10 Taf. 1. 2; Leibovitch op. cit. 146.

121 Golenischeff, Die Metternichstele in Originalgröße, 1877; Scott, The Metternich Stele, BMMA 1951.

122 Relief, Kairo, Mus. – Perdrizet, Les terres cuites du Mus. de Caire 79 Taf. 65; Guéraud, Sphinx composites, ASAE 35, 1935, 4 Taf. 1.1; Leibovitch op. cit. 146–47 Taf. 27a.

Köpfen, die das Abzeichen einer bestimmten Gottheit darstellen.¹²³ Bei diesem Beispiel endet der Schwanz der Sphinx in der dt-Schlange, die das Zeichen für Ewigkeit ist. Unter ihren Füßen liegt eine weitere Schlange und vor ihr angebunden erscheint ein Mann, dessen Füße sie gerade zertritt. Die Inschrift nennt die Bruderschaft des Gottes Thithoes als Stifter des Reliefs.

Auf anderen Monumenten ist dieser Gott nicht bezeugt. Er erscheint jedoch in den Königslisten des Manetho¹²⁴ als ein Halbgott der frühesten Zeit Ägyptens direkt hinter Amun, dem Sonnengott, mit dem er wohl eng verbunden war. Auch die enge Verbindung des geschilderten Sphinxtypus mit dem Sonnengott wird deutlich durch den aus der Brust der Sphingen herausragenden Kopf eines Krokodils, das den besonders im Fayum verehrten Gott Soukhos darstellt. Seit der 5. Dyn. wurde er als Sebek mit der Sonne zusammengebracht, die zwischen den Beinen einer Kuh aufgeht.¹²⁵

Ein gut erhaltenes Relief dieser Reihe in Brüssel¹²⁶ zeigt die geflügelte Sonnenscheibe hinter der Sphinx mit dem Greifen schwebend. Das qualitativste Stück dieser Reihe¹²⁷ in Wien weist einen deutlich spürbaren, griechischen Einfluß auf. Zwar ist die Sphinx mit Halskragen, Kopftuch und Krone und dem in einer Uräusschlange endenden Schwanz den vorangegangenen durchaus ähnlich, die Kopfbildung jedoch ist nicht von ägyptisch-hieratischer Strenge, sondern zeigt den Ausdruck weicher Belebung. Vor der nach rechts gewandten Sphinx steht frontal eine Frau in langem Peplos mit Helm, Aegis und einem Schild, der jedoch wohl ein Rad in Vorderansicht darstellt. Dieser Typ ähnelt dem der Athena-Minerva. Mit ihrer hochehobenen Rechten, die normalerweise eine Lanze führt, scheint sie in das Gehörn der Sphinx zu greifen. Bei näherem Hinsehen jedoch trägt sie in der Hand einen Kranz. Noll vermutet, daß Athena-Minerva hier die Funktion der Nike-Viktoria übernommen hat. Auf Grund eines Vergleiches mit einem aus Flavia Sola stammenden Relief¹²⁸ des 2. Jahrh. n. C., das den gleichen statuarischen Frauentyp zeigt, den die Inschriftreste als Nemesis bezeichnen, die einem Gladiator den Kranz über das Haupt hält, darf wohl auch die Göttin des Wiener Reliefs als Nemesis bezeichnet werden, und zwar in ihrer Eigenschaft als Nemesis-Nike. Vor dem auf dem Rücken der Sphinx sitzenden Greif mit dem Rad ist ein Palmzweig eingeritzt, den die Nemesis des Reliefs aus Flavia Sola in der Linken hält.

145
146

123 Löwe als Oberhaupt Ägyptens, Ibis für Thot, Schakal für Anubis, Stier für Apis, Falke für Horus, Kynokephal für späten Thot, Katze für Bastet, Widder für Chnum.

124 Waddei, Manetho 1940, 17

125 Sethe, *Pyr. Texts* 11, 1937, 355 Nr. 507–10.

126 Relief, Brüssel, *Mus. Cinquantenaire*, Nr. 4574 B – Cumont, *Cat. Nr. 57*.

127 Relief, Wien, *Kunsthist. Mus.*, Inv. 5077 – NoH op. cit. 67 ff Abb. 40; zur Inschrift s. Breccia, *Iscrizioni greche e latine*, *Cat. Gen. de Caire* 57, Nr. 141–42.

128 Relief, Graz, *Johanneum – Diez, ÖJH* 36, 1936, Beibl. Sp. 5 ff; Noll op. cit. 69 ff Abb. 41.

Die androkephale Sphinx ist, wie bereits einige Male erwähnt, eng mit dem Sonnengott verwandt. Unter ihren Füßen zertritt sie eine Schlange, die das Zeichen des Bösen ist.¹²⁹ Auf anderen Beispielen liegt vor ihr ein Mensch, den sie zermalmt, ähnlich wie wir es von Darstellungen der Nemesis oder dem Greifen über Gefallenen kennen. Manchmal trägt die Sphinx auch ein Messer in der Hand wie der tšš-Greif. Ihr immer in einer Uräusschlange endender Schwanz ist auch das Abzeichen des Greifen auf einigen Beispielen.¹³⁰ Die androkephale Sphinx hat immer ein weibliches Gesicht. Ihre enge Verbindung mit dem Greifen geht aus den vielen Beispielen hervor, die die beiden gemeinsam zeigen. Wir werden daher annehmen dürfen, daß in dieser Gestalt tatsächlich Nemesis in ihrer Übergangsform von menschlicher in Tiergestalt bzw. umgekehrt zu sehen ist. Das Wiener Relief würde dann alle drei Formen der Göttin in sich vereinigen, die Göttin in Menschengestalt, in ihrer Form als Greif und dem Übergang beider in die Sphinx.

Auf den wenigen erhaltenen Grabdenkmälern, auf denen der Greif in seiner Beziehung zu Nemesis, also mit dem Rad auftaucht, und die bis auf eine einzige Ausnahme aus Ägypten stammen, ist er nur auf dem bereits besprochenen Relief aus Bologna weiblich dargestellt und damit als Nemesis anzusprechen.

147

Ähnlich klein, gedrungen und fast nebensächlich im Hintergrund erscheint der Greif mit dem Rad auch auf einem Relief,¹³¹ wo über einem auf einer Liege liegenden Mann mit Patera in der Rechten ein Schakal, das Abzeichen des Anubis, auf einer schmalen Standleiste ruht¹³² und hinter ihm in noch kleinerer Form der Greif. In dem linken Drittel der Szene steht ein jugendlicher Mahn, der mit der Rechten über einem Altar eine Libation ausgießt. Daneben wird eine von einem Falken gekrönte Stele sichtbar. Nach Gesicht, Frisur und Gewand zu urteilen, handelt es sich bei den beiden Dargestellten um ein- und dieselbe Person. Eine solche Ähnlichkeit muß u. U. jedoch auch der summarischen Behandlungsweise des Reliefs zugeschrieben werden.

Fast erscheint es, als ob das Relief das Innere einer Grabkammer mit dem Lager des Toten zeige sowie eine Art Vorraum mit Altar, den ein schmaler Steg von der Szene mit dem ruhenden Toten trennt.

Anubis und der Greif sind verwandte Mächte. Anubis, der ursprünglich ein Bestattungsgott ist, ist wie der Greif Seelenführer. Auf zwei weiteren Denkmälern aus Ägypten¹³³ erscheint der Tote in einer Aedicula stehend und Weihrauch opfernd; seitlich vor ihm hocken ein Greif und

129 Küster, Die Schlange in der griechischen Kunst, RWVV 13.2, 28 ff.

130 Dattari op. cit. Nr. 3317, 3318 Taf. 32; Marshall, IHS 33, 1913, 84 ff Taf. 7.

131 Relief, Paris, Louvre – Encyclop. phot. du Louvre I, 160.

132 Diese Standleisten sind möglicherweise die abgekürzte Darstellung einer Säule in ihrem oberen Teil.

Eine solche Säule taucht oft in Szenen auf, die den Greifen mit dem gefesselten Eros in Verbindung bringen, der nun selbst von Nemesis wegen der Liebesqualen, die er anderen zufügt, gepeinigt wird. – Curtius, „Poenitentia“, Festschrift für Loeb 1930, 59 Abb. 8; vergl. Herter, RE, Sp. 2371 s. v. „Nemesis“; Leibovitch, Le griffon d'Erez, IEI 8, 1958, 148 Taf. 28 B.

133 Relief, Brooklyn Mus., Wilbour Coll. – Wilbour, Travels in Egypt, Brooklyn Mus. 1936, Taf. gegenüber v. 88, erw. 74; Pagan and Christian Art, Egypt. Art from the 1st to the 10th Cent. A. C., Exhib. Brooklyn Mus., Dep. of Anc. Art, Cat. 141, Reprint 1969, Nr. 33 Taf. 37.

ein Anubis-Horus. Der in ein anderes Dasein eingegangene bzw. eingehende Tote beschwört durch die Darstellung des Opfers eine ständige Wiederholung dieses Ritus und verhindert so, daß er vergessen wird. Dabei verheißt ihm die Gegenwart des Anubis eine glückhafte Auferstehung, deren Sonnencharakter durch den Greifen noch verstärkt wird, der hier das Versprechen einer ständig waltenden Gerechtigkeit der Nemesis verkörpert, als deren Garant er anzusehen ist.

Auf dem einzigen außerhalb Ägyptens gefundenen Denkmal,¹³⁴ dem Sarkophagdeckel im Lateran,¹³⁵ wo im rechten Feld der dreigeteilten Szene ein männlicher Greif seine Vorderpfote auf ein Rad legt, ist seine Funktion ähnlich wie auf den ägyptischen Reliefs. In der Mitte der Platte steht die Büste eines bärtigen Mannes mit einer Schriftrolle, der dann, im linken Drittel auf einem Stuhl sitzend, einen von der Decke herabhängenden Gegenstand zu fassen scheint, der ihm noch einmal in ähnlicher Form von einem vor ihm stehenden Diener gereicht wird.

Es handelt sich bei diesem Gegenstand wohl um einen Spiegel, wie er in gewissen Kulturen gebraucht wird. Nach der orphischen Lehre findet bei dem Hineinblicken des Menschen in einen Spiegel eine geistige Rückkehr zu seinem wirklichen Wesen statt, von dem er auch auf der Erde nie ganz getrennt war.¹³⁶ In der Spiegelung vollzieht sich also etwas wie Selbsterkenntnis¹³⁷ und damit eine Art geistiger Auferstehung.¹³⁸ Der Nemesisgreif wacht über dieser Auferstehung als Wahrer und Hüter einer allessehenden Gerechtigkeit. Durch seine Fähigkeit als Psychopompos verstärkt und sichert er die Auferstehung.

148

134 Auf einer Gruppe spät etruskischer Sarkophage vom Ende des 2. Jahrh. v. C. taucht das Motiv einer flachen Scheibe auf, flankiert von zwei weiblichen Vogelgreifen, die ihre Vorderpfote darauflegen. Bei der Scheibe handelt es sich wohl nicht um ein Rad, sondern um eine Omphalosschale, besonders, da die glatte und die gefiederte Form vorkommt. Die Weiblichkeit der Tiere steht hier kaum mit Nemesis in Beziehung, obwohl Mart. I, 83 Nemesis mit der etruskischen Göttin Nortia identifiziert. Vielmehr erklärt sie sich wohl aus der Vorliebe der Etrusker für phantastische Tiere. – Herbig, Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage 71 Nr. 162, 19 Nr. 16 Taf. 57b, Nr. 243 Taf. 57.

135 Sarkophagplatte, Lateran, Rom – Benndorf-Schöne, Ant. Bildwerke im Lateran III Nr. 7Taf. 18.2; Goodenough, Jewish Symbols VIII, 145 Abb. 133.

136 Eisler, Orph. Dion. Mysterien in der christlichen Antike, Vortr. Warburg 1922, 2. Teil, 23, 98.

137 Plot. Eum. IV, 3; Kern, Orph. Fragmente 227 Nr. 209.

138 Vergl. zum Motiv des Hineinblickens in einen Spiegel – Simon, Zagreus, Über orphische Motive in Campanareliefs, Hommages à Grenier III, 1422- 1423.

Zusammenfassung

Mit der Form des Greifen aus dem Orient übernahmen die Griechen und nach ihnen die Römer auch alle mit ihm verbundenen differenzierten Vorstellungen, die sich aus seinen Funktionen als Wächter des Baumes des Lebens, eines Tores, eines Thrones, des Gottes bzw. des Götterbildes selbst, aus seiner Funktion als Reittier des Gottes oder auch als dessen Gegner und aus dessen Feindschaft zu realen oder mythischen Wesen ergaben, entwickelt hatten. Inwieweit bei der Übernahme des Greifen aus dem Orient zusammen mit anderen Fabelwesen im 8. Jahrhundert ein tatsächliches Bewußtsein solcher Vorstellungen existiert hat bzw. inwieweit bloß formale Aspekte dabei eine Rolle spielten, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Jedoch läßt sich gerade in der personalbezogenen Kunst der Denkmäler des römischen Totenkultes eine äußerst differenzierte Anwendung des Motives feststellen. Weniger jedoch sein häufiger Gebrauch, der auch auf die mechanische Anwendung eines tradierten, jedoch sinnentleerten Motives schließen lassen könnte, als vielmehr sein Auftauchen zusammen mit anderen Darstellungen, an deren realer Bedeutung für den Toten nicht zu zweifeln ist, läßt auf seine mehr als nur ornamentale Bedeutung schließen, selbst wenn für den Betrachter ein Sinn nicht direkt ablesbar ist und daher unklar bleiben mag.

Bei der Entstehung des Greifen im 4. Jahrtausend kann aus der Vielfalt seiner formalen Unterschiede nur auf einen noch nicht eindeutig festgelegten Typ geschlossen werden, dessen möglicherweise unterschiedliche Funktionen jedoch nur vermutet werden können. Auch was die Bedeutung dieser frühen Szenen für den Totenkult angeht, kann über eine allgemein magisch-apotropäische Wirkung hinaus nichts ausgesagt werden. Ab der 5. Dynastie in Ägypten jedoch ist seine Bedeutung innerhalb des Totenkultes als Herrschaftssymbol, welches in dem Greifen den König als Ausdruck seiner ungeheueren Kraft verkörpert sieht, gesichert. Die Mischgestalt des Greifen steht dabei in engstem Zusammenhang mit dem kosmischen Geschehen des Aufgangs und des Untergangs der Sonne, das der Auferstehung der Seele verglichen wird. Die sich im Mittleren Reich entwickelnden unterschiedlichen positiven und negativen Aspekte des Greifen werden mit verschiedenen Namen wie *sfrn*, *sfrt*, *srrf* und *tštš* belegt und beschreiben seine für eine bestimmte Situation und Darstellungsweise vorherrschende Funktion. Er tritt in eine enge Beziehung zu verschiedenen Göttern wie Osiris, Seth und Horns. Sein kämpferischer Charakter macht ihn vor allem zu einem Helfer des Sonnengottes in dessen Kampf gegen ihm feindliche Mächte. Für den Toten verkörpert sich im Greifen das mächtigste Tier der Erde, das einerseits Richter ist, andererseits dem Toten bei der Auferstehung der Seele aus dem Dunkel des Grabes Beistand leistet.

Eine ähnliche differenzierte Bedeutung des Greifen läßt sich auch für Kreta feststellen, jedoch hier nicht ohne weiteres auf den Totenkult übertragen wie bei den stärker als alle anderen Völker auf ein Jenseits bezogenen Ägyptern. Seine Rolle als Begleittier der Gottheit innerhalb

von Apotheose- und Epiphaniedarstellungen wie auf dem Sarkophag von Hagia Triada darf jedoch als gesichert angenommen werden. Die allen unterschiedlichen Aspekte des Greifen zugrundeliegende ursprüngliche, gleichzeitig jedoch am wenigsten spezifizierbare Bedeutung ist die des Wächters, die sich aus dem Glauben des Toten an eine von feindlichen Mächten bedrohte Ruhe im Grabe erklärt. Dem Anliegen des Toten nach *Securitas* bietet sich die Mischnatur des Greifen als stärkstes Kraftzeichen an, das speziell in der römischen Kunst durch weitere Variationsformen wie die der Meer- und Drachen- bzw. Reptilgreifen noch verstärkt wird.

Gerade durch die im Sinne des römischen Naturalismus mit den Mitteln der Darstellung versuchte Vortäuschung eines tatsächlich existenten Tieres und seiner doch nie erfahrbaren Realität wirkt er unheimlich und unnatürlich. Diesem wird kompositionell meist durch eine konzentrierte Darstellung der Greifen auf den Nebenseiten der Denkmäler entsprochen, die nach dem Vorbild einer symmetrischen Gruppe Spannungslinien bilden, die zu der Vorderseite als zu ihrer Mitte und damit zu der für den Toten relevanten Darstellung hin dringen.

Die Aufmerksamkeit des Wächters gilt der ungestörten Ruhe des Toten, die unter anderem auch durch die Beschädigung des Grabdenkmales verletzt werden kann. Besonders wichtig wird die Schutzfunktion dort, wo der Tote selbst in seinem Porträt oder anstelle des Porträts auch sein Name erscheint, der mit der dargestellten Person eine unauflösliche Einheit bildet. Neben dieser dem gewissermaßen physischen Schutz des Toten geltenden Wächterfunktion gilt der Schutz des Greifen auch den bildlichen Darstellungen des Grabmales, in denen sich für den Toten bestimmte Hoffnungen auf ein Jenseits ausdrücken. Der Schutz gilt nicht den einzelnen Bestandteilen solcher Darstellungen, die, wenn es sich um Götter handelt, eines solchen Schutzes ja nicht bedürfen. Vielmehr bezieht er sich auf die Vorstellungen, die der Tote mit der Darstellung verbindet. Der Greif darf daher als Vollzugsgarant der sich in dem bildlichen Schmuck eines Grabdenkmales ausdrückenden Hoffnungen angesehen werden. Bei Darstellungen des Toten im Meerthiasos mögen die Darstellungen auf die Apotheose des Toten zielen, wobei der Greif immer nur eine passive Rolle spielt und nie als Träger der Apotheose selbst auftritt wie bei anderen Darstellungen, wo er die Kränze tragenden Erosen oder Viktorien ersetzen kann und damit aus der mehr anonymen Rolle des Wächters in eine persönliche Beziehung zu dem Toten tritt. In den Darstellungen des von Greifen bewachten, auf der Vorderseite des Denkmals auftauchenden schlafenden Toten verbindet sich mit dem Anliegen des physischen Schutzes auch eine auf das zukünftige Leben gerichtete Hoffnung.

Die Ambivalenz des Greifen, die in Ägypten an zwei leicht voneinander unterschiedlichen Erscheinungsformen von unterschiedlicher Benennung deutlich wird, findet sich auch in Mesopotamien. Ihren eindeutigsten Ausdruck findet diese Ambivalenz in Assyrien, wo ein menschengestaltiger Greifendämon die positive Antithese zum Vogelgreifen als Todesengel bildet und beide in Darstellungen eng miteinander verbunden sind. Der Westen macht diese Ambivalenz im häufigen Gebrauch von Tierkampfszenen besonders im Totenkult deutlich, die einerseits in den reißenden Tieren dem Menschen verhängnisvolle und zum Tode führenden Kräfte verkörpern, andererseits in ihrer Stärke Sinnbilder der Kraft des Lebens sind. Der Greif spielt in diesen Tierkämpfen eine dem Löwen vergleichbare Rolle, wobei seine Mischnatur das Moment des Übernatürlichen eines solchen Kampfes noch steigert. Nach der Art ihres

spezifischen religiösen Erlebens betont jede Kultur einen unterschiedlichen Aspekt der Tierkampfgruppen. In Etrurien ist es die Grausamkeit eines solchen Kampfes, die dem Menschen den Tod als widernatürliches, angstvolles Schicksal erscheinen läßt, in Griechenland ist der positive Aspekt von stärkerer Bedeutung, der in den siegenden Tieren eine den Tod überwindende Kraft erblickt. Dieses wird noch durch die Vergoldung der Tierkampfsszenen der Tarentiner Terrakottaappliken bewiesen, wo im Gold das Sinnbild des Göttlichen und der Ewigkeit zu sehen ist. In der römischen Kunst bleibt das Motiv des Greifenkampfes von untergeordneter Bedeutung, bevorzugt jedoch dort, wo es auftaucht, nicht mehr den Vogelgreifen, sondern den Löwengreifen, der in Griechenland ausschließlich mit dem Osten oder Bildern östlicher Herkunft assoziiert wurde. In der römischen Kunst ist eine unterschiedliche Bedeutung der beiden Varianten nicht feststellbar. Aufgrund anderer Motive jedoch muß das Motiv der Tierkämpfe in der römischen Kunst in die Nähe zum Dionysischen gebracht werden.

Die Analogerscheinung zu den Greifen-Tierkämpfen bilden die Greifen-Arimaspen- bzw. Amazonenkämpfe, die eine westliche Umformung des orientalischen Themas des Kampfes eines Gottes mit dem Greifen bilden. Ihr Kampf miteinander beinhaltet ein Gleichnis des Naturgeschehens von Werden und Vergehen, von Tod und Leben. Für den griechischen Totenkult sind solche Szenen von großer Bedeutung, während sie in der römischen Kunst weniger im Totenkult als vielmehr als Mittel imperialer Kunst besonders trajanischer Zeit verwendet werden. Die Überlegenheit des immer siegreichen Greifen drückte dabei das Selbstgefühl der Römer gegenüber den hoffnungslos unterlegenen, als Verkörperung der Barbaren geltenden Arimaspen bzw. Amazonen aus. Der Grieche dagegen erblickte in den aus dem Epos des Aristeeas von Prokonnesos bekannten goldhütenden Greifen, denen die Arimaspen das Gold zu stehlen versuchen, Vertreter des Lichtes, die die als Vertreter der Unterwelt und der lichtfeindlichen Mächte geltenden Arimaspen besiegen, wodurch sie zur Manifestation des Lichtes über das Dunkel und des Lebens über den Tod wurden. In dieser Auffassung ist die Umkehrung des ursprünglich vom Greifen verkörperten negativen Prinzips vollzogen, der jetzt selbst die Stelle des von ihm einmal bekämpften Gottes einnimmt. Daher ist auch in den Szenen eines Greifen über einer Kiste, in der sich ein Mensch verbirgt bzw. daraus erhebt (z. B. auf einem Kästchen aus dem Walbrook Mithräum, das wohl Szenen der Einweihungen in den Mithraskult wiedergibt), nicht mehr die Darstellung eines Kampfes des Greifen mit dem Eingeschlossenen zu erblicken. Vielmehr ist darin ein Hinweis auf einen rituellen Tod zu erblicken, der das Absterben des alten Ichs und die Gewinnung eines reineren und höheren Bewußtseins bedeutet, welches der Greif erreichen hilft.

Die meisten Greifendarstellungen des Totenkultes wählen das Schema der antithetischen Gruppe. Es ist das Wesen einer solchen Gruppe, daß ihren Einzelgliedern ein gemeinsames Anliegen zugrundeliegt, das durch die Komposition noch besonders betont wird. Dies ist dort der Fall, wo die Greifen ihre Pfoten auf den von ihnen flankierten Mittelgegenstand legen. Wenn dieser Mittelgegenstand als Balauster, Kandelaber oder Fackel Träger von Licht und Feuer ist, die Symbole der Reinheit, Ordnung und des Leben schlechthin sind, so verstärkt sich durch den Lichtcharakter des Greifen die sich in einer solchen Szene ausdrückende Hoffnung auf ein aus

dem Dunkel des Grabes wiederauferstehendes Leben. Ähnlich dem Auftauchen des Greifen im Meerthiasos liegt solchen Darstellungen aber nicht nur die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits zugrunde. Sie stellen gleichzeitig auch den Weg dorthin dar, denn sowohl das Licht bzw. Feuer als auch der Greif sind Führer der Seelen des Toten in dieses Jenseits. Die Reise kommt in anderen Szenen besser zum Ausdruck, wenn der Greif die verschleierte Tote auf seinem Rücken in den Himmel trägt.

Der Lichtcharakter des Greifen steht in engster Beziehung zu Sol-Helios. Der Sonnengott Malakbel, die Hauptgottheit von Palmyra, scheint sogar in seiner ursprünglichen Gestalt ein Greif gewesen zu sein. Im römischen Totenkult spielt die Verbindung beider jedoch keine Rolle. Dort steht die Lichtnatur des Greifen in engster Beziehung zu Apollo, der schon in klassischer Zeit als Sonnengott verstanden wurde und in der römischen Kunst eine solche Bedeutung besonders unter Augustus gewinnt. Wenn der Gott und der Greif gemeinsam dargestellt werden, so geschieht dies in der römischen Kunst meist als Ritt des Apollo auf dem Greifen bzw. der Greif taucht als Begleittier des Gottes wie auf den Musensarkophagen auf. Gerade die letzteren Darstellungen zeigen die enge Verbindung des Lichtes auch zur Intelligenz, denn Apollo galt neben seinen anderen Aspekten als das zentrale Feuer des Universums, um das die Musen als die Stimmen der sieben planetarischen Kreise kreisen und der Hoffnung der Philosophen und Dichter auf ein von irdischer Dumpfheit erlöstes Leben Ausdruck geben. Der Zusammenhang von Licht, Allwissenheit und Intelligenz zeigte sich schon in dem Sieg der Greifen über die Arimaspen als einer Manifestation überlegener Intelligenz über erdgebundene Dumpfheit. Den Wunsch nach Durchgang zu einem reineren, höheren Bewußtsein im Jenseits bringen auch Darstellungen zum Ausdruck, wo Greifen, die einen Lichtträger flankieren, auf einer Türschwelle liegen, die den Eingang in ein neues Leben symbolisiert. Bei diesen Darstellungen ist eine Zuweisung an die apollinisch-lichthafte Sphäre nicht immer ohne weiteres gesichert, wenn nicht noch zusätzliche Symbole eindeutig auf den Gott schließen lassen. Denn sowohl das Feuer, das Licht, als auch der Dreifuß und der Greif können neben Apollo auch auf Dionysos hindeuten, wie ja auch zwischen den beiden Göttern selbst eine starke Annäherung stattgefunden hat. Die zum dionysischen Bereich zählenden Denkmäler betonen jedoch das pflanzliche Element in Ranken und vegetabilen Gebilden stärker als die apollinischen und bilden gegenüber dem lichten Element des Wiedergeburt- und Unsterblichkeitsglaubens, das als Ausdruck seiner Hoffnung auf ein Jenseits von der ständigen Verjüngung des Lichtes ausgeht, eine dunkle Komponente in dem von der sich regenerierenden Naturkraft ausgehenden Aspekt eines Jenseitsglaubens. Die Beziehung des Greifen zu einem Vegetationsgott, als der Dionysos in solchen Szenen vornehmlich zu betrachten ist, ist ähnlich alt wie seine Verbindung mit dem Sonnengott. Dabei ist eine starke Überschneidung zwischen dem Sonnen- und dem Vegetationsgott ähnlich der von Apollo und Dionysos schon für eine frühe Zeit zu belegen. In der römischen Kunst ist der erdhafte, von einem Absterben und Wiederaufleben der Natur ausgehende Aspekt einer Jenseitshoffnung häufig mit dem von Greifen flankierten Dionysos-Sabazios verbunden bzw. mit Dusares, dem jugendlichen Dionysos, der als Sonnengott aus der Pflanze herauswächst und speziell den Moment des

Wiedererwachens der Natur zu einem neuen Leben im Frühling verkörpert. Ähnlich den Darstellungen von Greifen vor dem Wagen des Sonnengottes, wenn sie diesen auf seinem Lauf durch den Tag begleiten, fassen Sabazios und Dusares als Ausdruck ihrer engen Verbindung zu dem sie begleitenden Tier dieses am Hals oder an einer Leine. Diesen beiden Göttern vergleichbar ist auch die sogenannte Rankengöttin imstande, der Hoffnung des Toten auf eine Wiederkehr in mythischer Vereinigung mit dem pflanzlichen Leben Ausdruck zu geben.

Die Verbindung eines Vegetationsgottes mit der Pflanze war schon in Mesopotamien so stark, daß die Pflanze den Gott vertreten konnte. Wenn der Greif in der römischen Kunst Akanthusgebilde oder Blattkandelaber flankiert, so ist in diesen ein Hinweis auf jene vegetabilen Kräfte zu erblicken, die auch in Dionysos selbst wirken. Die Grenze, wo die pflanzlichen Elemente ausschließlich den Vegetationsgott bezeichnen, ist nur schwer zu ziehen. Feststellen läßt sich nur, daß die physische Verbindung pflanzlicher Gebilde zum Greifen sehr stark sind, wenn er beispielsweise seine Vorderpfoten wie schützend darauflegt. Enger noch ist die Verbindung dort, wo der Greif selbst pflanzlichen Charakter annimmt. Dennoch verschmilzt der Greif nie so innig und vollkommen mit der Pflanze, wie dies der Gott tut. Vorausgesetzt, daß die Pflanze in solchen Darstellungen für den Gott steht, ist hierin unter Umständen noch der Rest einer ehemaligen Feindschaft zu erblicken, die in den Tieren die Verkörperung chaotischer Kräfte erblickte, die den Gott bekämpften, bevor er sie besiegte und zu seinen Begleitern machte, die schließlich aber so eng mit ihm verschmolzen, daß sie ihn vertreten konnten.

Auch das Wasser, das Urgrund der Pflanze ist, ist lebenspendend und lebenerhaltend. In Mesopotamien verbinden sich die Greifen schon früh mit dem feuchten Element, das als „strömende Vase“ Leben spendet. In der griechischen und römischen Kunst entspricht diesen mesopotamischen Szenen das unter zahlreichen Formen erscheinende Gefäß, das im Totenkult als Behälter befruchtenden und lebenspendenden Wassers und damit als Quelle des Lebens anzusehen ist. Dabei verbinden sich mit solchen Szenen meist pflanzliche Elemente zu der ursprünglichen engen Einheit von feuchtem und vegetativem Leben. Die aus den Gefäßen hervorstehenden Pflanzen wie Lotos und Pinienzapfen, die selbst Symbole der Erneuerung des Lebens sind, lassen auf die übernatürliche Kraft des in den Gefäßen enthaltenen Wassers schließen. Die Einfachheit einer solchen Symbolik scheint besonders in einer Bevölkerungsschicht mit weitgehendem Analphabetentum wie bei den römischen Soldaten Anklang gefunden zu haben.

Ähnlichen Aussagewert wie die aus einem Gefäß herauswachsenden Pflanzen haben auch Früchte, die auf Denkmälern häufig aus Vasen oder Körben hervorquillen. Bei diesen Früchten handelt es sich meist um Granatäpfel, die ihrer blutroten Farbe und ihres Saftes sowie ihrer zahlreichen Kerne wegen als Symbol der Fruchtbarkeit angesehen werden und einen weiteren Hinweis auf Unsterblichkeitssymbolik darstellen.

Alle besprochenen Darstellungen wählen als Darstellungsform die symmetrische Gruppe. Dabei ist der Mittelgegenstand an sich bereits Träger des Ausdruckes der Hoffnung des Toten auf ein zukünftiges Leben. Je nach der Art des Mittelgegenstandes leitet sich diese Hoffnung von der Wiederkehr des Lichtes oder der Erneuerung der Natur ab. Als ursprüngliche Begleiter und Vertreter des Sonnen- und Vegetationsgottes verstärken die Greifen, die diese Mittelgegenstände flankieren, deren Anliegen und betonen die Nähe des in ihnen wirkenden Gottes.

Die im Anhang untersuchte Beziehung des Greifen zu Nemesis ist zwar für die römische Kunst von Wichtigkeit, speziell für den Totenkult jedoch nur von untergeordneter Bedeutung. Denn der auf Grabdenkmälern auftauchende Greif mit dem Rad, der mit Nemesis zusammengebracht werden muß, bleibt bis auf wenige Ausnahmen auf Denkmäler Alexandrias beschränkt, was sich aus einer in der ägyptischen Tradition stehenden Entwicklung erklärt. Die den Greifen mit Nemesis verbindenden Eigenschaften sind dieselben, die ihn auch zum Begleiter des Sonnengottes machten. Als allsehende und allhörende Gottheit ist Nemesis Sol gleichgesetzt. Während der Sonnengott vom kosmischen Aspekt her als Verkörperung und als oberster aller Gestirne galt, stellt Nemesis die Ausführung und Vollstreckung des in ihnen festgelegten Schicksals dar. In Ägypten gewinnt die Verbindung beider noch mehr Bedeutung durch die Gleichsetzung von Helios und Kronos, dessen Planet in Ägypten den Namen der Nemesis trug. Beide Gottheiten haben richterliche Funktionen, und beider Abzeichen ist das Rad als Ausdruck einer allessehenden Gerechtigkeit. Die Macht über alle Dinge auf Erden, rächende und richterliche Gewalt sowie eine Allgegenwart, die er seiner Vielgestaltigkeit verdankt, wird im Mythos vom Sonnenauge auch dem Greifen nachgesagt. Diese Eigenschaften des Greifen sind schon im Alten Reich vorhanden. Im Alten Reich war es der König in Greifengestalt, der als Ausdruck seiner Macht seine Feinde unter sich zertrat. Aus diesem Darstellungstypus, der sich bis in die römische Zeit hielt, leiten sich auch solche Darstellungen ab, die Nemesis über einer am Boden liegenden Gestalt zeigen, der Verkörperung der Hybris, welche von der Göttin gestraft wird. Die innige Verwandtschaft von Nemesis und Greif ist einer der Gründe für die Integration der griechischen Göttin unter die Götter Ägyptens und ihrer dortigen völligen Identifikation mit dem Greifen. Auf einigen Denkmälern erscheinen die Göttin und der Greif gleich groß und mit denselben Symbolen, wobei der Greif die zoomorphe Gestalt der Göttin darstellt, deren Verdoppelung ja bekannt ist. An anderer Stelle wird der ohne Nemesis auftauchende Greif mit dem Rad ausdrücklich mit ihrem Namen belegt. In den meisten dieser Fälle ist er durch Brüste oder Zitzen als weiblich charakterisiert, worin eventuell ein Hinweis auf die Weiblichkeit der Gottheit, die er symbolisiert, zu erblicken ist. Als Übergangsform der antropomorphen zur zoomorphen Gestalt der Nemesis ist eine androkephale Sphinx anzusehen, die ähnliche Attribute wie Nemesis zeigt, eine enge Verwandtschaft zum Sonnengott aufweist und ebenfalls über einer am Boden liegenden Gestalt auftaucht. Häufig trägt sie auf ihrem Rücken einen Greifen mit dem Rad. Im Totenkult bedeutet das Auftauchen des Greifen mit dem Rad den Hinweis auf eine ständig waltende Gerechtigkeit, die jedem sein Maß zukommen läßt.

Personen- und Sachregister

A

Aahotep 18
Abydos 9
Adler 30f., 41, 70f., 79
Ägypten 11f., 21, 24, 26, 56
𐩇𐩢𐩣 19, 20, 108
Ahmosis I 18
Alexandria 106ff., 127
Amazonen 52ff.
Amenophis II 19
Amun 119
Antoninus Pius 69f., 101ff.,
Anubis 120
Apollo 73ff., 75ff., 83, 101, 125
Apollo-Pythios 81
Apotheose 25, 37, 39, 41, 43, 58, 70, 79, 8:1,
102f., 123
Apotropaia 16ff., 20, 93
Appian 107
Arimaspen 52ff., 124
Aristeas of Prokonnesus 55f., 124
Artemis 75, 83
Assyrien 46
Athena-Minerva 119
Athena-Parthenos 34
Augustus 60, 74f.

B

Ba 13
Bär 61
Belevi 95
Beni Hassan 14ff., 20

C

Caduceus 83
Chimäre 32ff.
Cista Mystica 83 ff.
Cryphos 65

D

Dämonen 47ff.
Der-el-Bersheh 14ff.
Didyma 82
Dike 113

Dionysos 50ff., 83ff., 113f., 125ff.
Domitian 115
Dreifuß 41ff., 66, 73, 76, 79, 80, 83, 125
Dun 𐩇𐩢𐩣 17
Dusares 88, 89ff., 126

E

Elam 10
Elefant 61, 67
Elpis 115
Endymion 43ff.
Epiphanie 23ff.
Erinyen 108
Erez 117
Eroten 35ff., 40ff., 42, 79, 83
Etrurien 47ff., 53

F

Fackel 43, 125
Falke 12ff., 14, 118
Faustina 69f., 86, 101ff., 105
Feuer 69ff.
Flamme 69ff.
Füllhörner 42ff.

G

Gebel-el-Tarif 9, 12, 19
Gold 48ff., 53, 55ff., 124
Goldenes Zeitalter 74ff.
Gorgo 29, 32f., 36
Granatäpfel 98, 126
Greifendämon 46, 123

H

Hadrian 102
Hagia Triada 23ff., 27
Hebenu 17
Hera 34, 43
Herakles 90
Hermes 83
Herodot 57
Hethiter 46
Hierakonpolis 9
Honig 62
Horus 17, 20, 122

Horus ^cantj 17ff.
Horus-Harpokrates 111
Hybris 74, 108f., 127
Hyperboräer 54, 75, 81
Hypnos 42ff.

I

Imago clipeata 36
Insel der Seligen 38ff., 105
Isis 106, 114
Iskender 62

J

Jagdszenen 51f., 63

K

Kandelaber 82, 84ff., 94, 125
Kaukasus 63
Kenamun 19
Kentauren 39, 51
Kithara 73, 76, 78, 83
Köcher 41
Kranz 40ff., 123
Kreta 21ff.
Krokodil 118
Kronos 112f., 127
Kult 60ff.
Kybele 106

L

Lebenswasser 93f., 97, 126
Leier 82
Lichtsymbolik 69ff.
Lilius Aurelius Malochos 111
Löwe 12, 14, 15, 22, 28, 30, 31, 40, 44, 46,
47, 61, 67, 71, 94, 112
Lorbeer 41ff., 66, 73, 76, 80
Lotos 14, 93, 97
Luccia Telesina 78
Lucius Verus 72

M

Macrobius 89
Mänaden 86
Magier 63, 64
Malakbel 71ff.
mancipatio 88
Manetho 119
Marduk 87
Mark Aurel 72f.
Mari 94
Maximus Paulinus 78
Meereswesensarkophage 37ff., 104

Mesopotamien 10, 11, 45, 87, 92
Mithras 49, 50, 60ff., 94f., 124
Mongolen 56
Monthu 19
Muschel 34, 38
Musen 76f.
Mykene 21ff.
Mystoxides 89

N

Nemesis 62, 106ff., 127
Nepos 81
Nereiden 37ff.
Nilpferd 61
Niusserre 14

O

Okeanus 99
Osiris 15, 114, 122

P

Panagjurischte 34
Parapatesma 41
Parmeniskos 95
Pepy II 13, 14
Persien 63
Pfau 98
Pferd 47, 51, 71
Philostrat 32, 62
Phythagoräer 71, 77
Piazza Armerina 61f.
Pindar 81
Pinien 39, 97, 98
Plaetoria Antiochis 79
Plato 77
Pompeius 107
Porphyrios 62, 78, 94
Psychopompos 42ff., 67, 70, 71, 88, 101ff.,
120, 125

Q

Quintus Lollius 88

R

Rad 108ff.
Ramses III 20, 111
Ramses VI 17
Rankengöttin 91ff.
Re 15
Re-Harmarchis 115
Rhamnus 106
Rhodos 59

S

Sabazios 88ff., 91, 126
Sahure 12, 13, 14
Sakhara 13
Saint Remy 38.
Sanherib 94
Schild 34, 40ff.
Schlangen 30, 61, 66, 79, 80, 114
Schwan 73, 81
Schwelle 78
Sebek 119
sfr 14, 15, 16, 20, 122
sfrt 14
Servius 78
Sesostris III 14
Seth 15, 16, 17, 19, 20, 111, 122
Shamash 65, 87, 108
Shedu 20
Skythen 55
Smyrna 106f., 114
Sokrates 81
Sol 71ff., 74ff., 77, 81, 86, 112ff., 125, 127
Sonnenscheibe 13
Sosion 106
Soukhos 119
Sphinx 12, 21, 28, 33, 47, 95, 111, 114, 118, 119
srrf 14
Stier 12, 44, 49, 50, 66
Strabo 63
Susa 9, 10, 11
Symmetrische Gruppe 29 ff., 44, 68f.,
Syrien 9

T

Tammuz 87
Tarent 48ff
Themis 113
Thitoes 119
Thot 17
Thutmosis III 17
Thymiaterion 85, 86
Thyrsos 83
Tierkämpfe 44ff., 123
Tomba François 47
Trajan 60
Tripolis 72f.
Tritone 37ff.
tšš 15, 16, 20, 122
Tyche 108

U

Unas 14
Urartu 46

V

Venus 38
Viktorien 35ff., 96
Villa dei Mysterii 58
Virtus Augusti 60

W

Waage 108ff.
Wasserweihe 87
Weinstock 84ff.

Z

Zerberus 32, 33
Zervide 44ff.
Zimrilim 94
Zyklopen 57

Bildquellennachweis

- Abb. 16 Mit freundlicher Genehmigung des Museo Archeologico, Venedig
Abb. 18 Mit freundlicher Genehmigung des Bildarchiv Foto Marburg, 355 Marburg/Lahn
Abb. 19 By courtesy of the Trustees of the British Museum London
Abb. 20 Mit freundlicher Genehmigung des British Museum, London
Abb. 22 S. Abb. 18
Abb. 28 Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom
Abb. 29 Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom
Abb. 30 Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom
Abb. 33 s. Abb. 19/20
Abb. 34 s. Abb. 28–30
Abb. 35 s. Abb. 28–30
Abb. 36 s. Abb. 28–30
Abb. 42 Mit freundlicher Genehmigung des Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Florenz
Abb. 43 s. Abb. 28–30
Abb. 44 s. Abb. 28–30
Abb. 48 s. Abb. 19/20
Abb. 49–50 Mit freundlicher Genehmigung des Griechischen Ministeriums für Kultur und Wissenschaft, Athen
Abb. 54 Mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Museums, Wien
Abb. 55 s. Abb. 28–30
Abb. 56 Mit freundlicher Genehmigung des Archäologischen Instituts für Dodekanes, Rhodos
Abb. 57 Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Harvard
Mit freundlicher Genehmigung des Fogg Art Museum, Harvard, University, Cambridge, Mass., USA
Abb. 58 Mit freundlicher Genehmigung des Guildhall Museum, London
Abb. 59 Mit freundlicher Genehmigung des Guildhall Museum, London
Abb. 60 Mit freundlicher Genehmigung des Guildhall Museum, London
Abb. 61 Mit freundlicher Genehmigung des Guildhall Museum, London
Abb. 71 s. Abb. 54
Abb. 72 s. Abb. 19/20
Abb. 73 s. Abb. 28–30
Abb. 74 s. Abb. 28–30
Abb. 76 Mit freundlicher Genehmigung des Foto Musei Vaticani
Abb. 81 Mit freundlicher Genehmigung des Forschungsarchivs für römische Plastik, Köln
Abb. 82 Mit freundlicher Genehmigung des Forschungsarchivs für römische Plastik, Köln
Abb. 87 Mit freundlicher Genehmigung Foto Anderson, Rom
Abb. 90 By courtesy of the Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore
Abb. 91 By courtesy of the Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore
Abb. 92 By courtesy of the Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore
Abb. 98 Mit freundlicher Genehmigung des Fitzwilliam Museum, Cambridge, GB
Abb. 99 Mit freundlicher Genehmigung des Fitzwilliam Museum, Cambridge, GB
Abb. 100 Mit freundlicher Genehmigung des Fitzwilliam Museum, Cambridge, GB
Abb. 103 s. Abb. 76
Abb. 113 Mit freundlicher Genehmigung des Historischen Museums, Basel
Abb. 128 s. Abb. 87
Abb. 131 s. Abb. 54

- Abb. 132 s. Abb. 19/20
- Abb. 135 Mit freundlicher Genehmigung des Museo Civico Archeologico, Bologna
- Abb. 139 By courtesy of the Israel Department of Antiquities and Museums / Mit freundlicher Genehmigung des Israel Department of Antiquities and Museums
- Abb. 145 Mit freundlicher Genehmigung der Musées royaux d'art et d'histoire, Inv. A 1505 (cliché ACL), Brüssel
- Abb. 146 s. Abb. 54



Abb. 1



Abb. 2

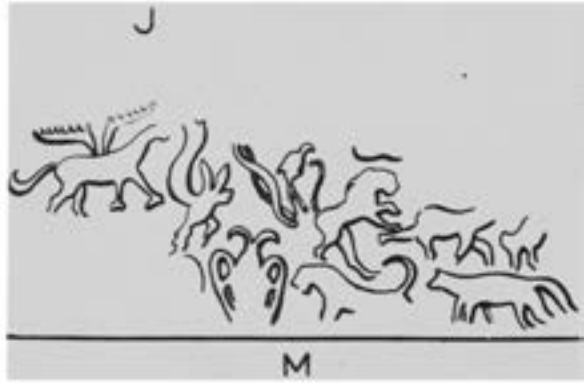


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

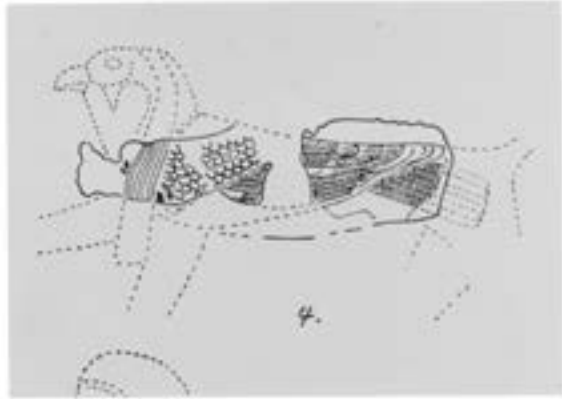


Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Abb. 10





Abb. 11



◀ Abb. 14

Abb. 12 ▼



◀ Abb. 15



Abb. 13 ▲



Abb. 16



▲ Abb. 17

▼ Abb. 18





Abb. 19



Abb. 20



◀ Abb. 21

▼ Abb. 22





▲ Abb. 23



▲ Abb. 24

▼ Abb. 25





Abb. 26

Abb. 27





▲ Abb. 28

Abb. 29 ▼





▲ Abb. 30



◀ Abb. 31

Abb. 32



Abb. 33





Abb. 34



Abb. 35 ►



Abb. 36 ►



Abb. 37



Abb. 38

Abb. 39



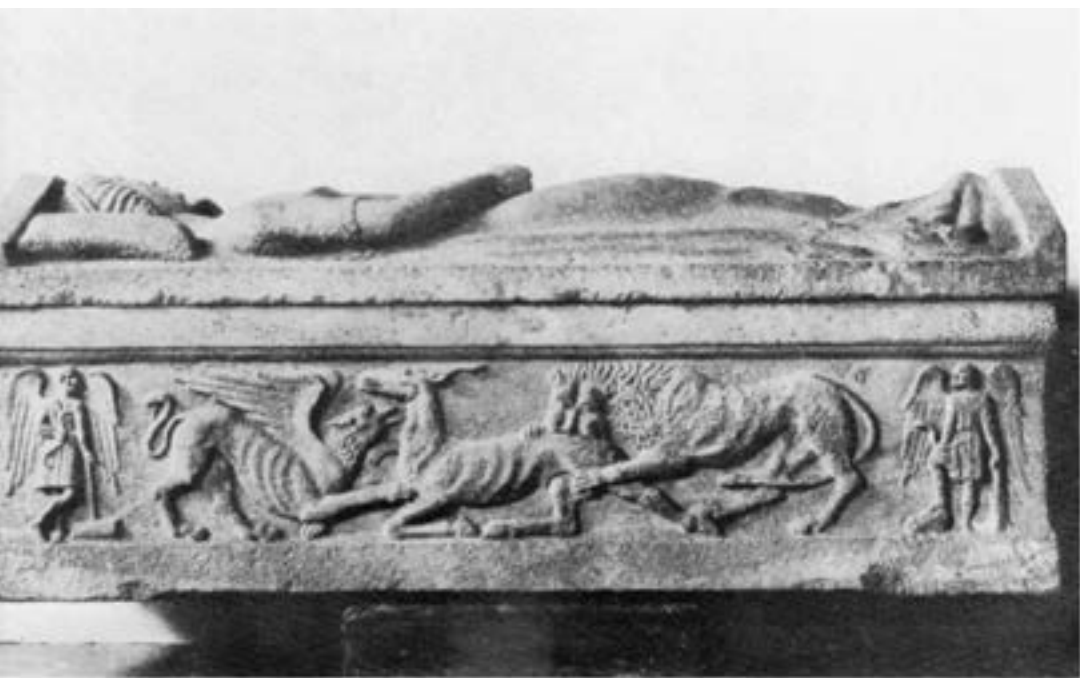


Abb. 40

Abb. 41





▲ Abb. 43

▼ Abb. 44





▲ Abb. 45

▼ Abb. 46





Abb. 47



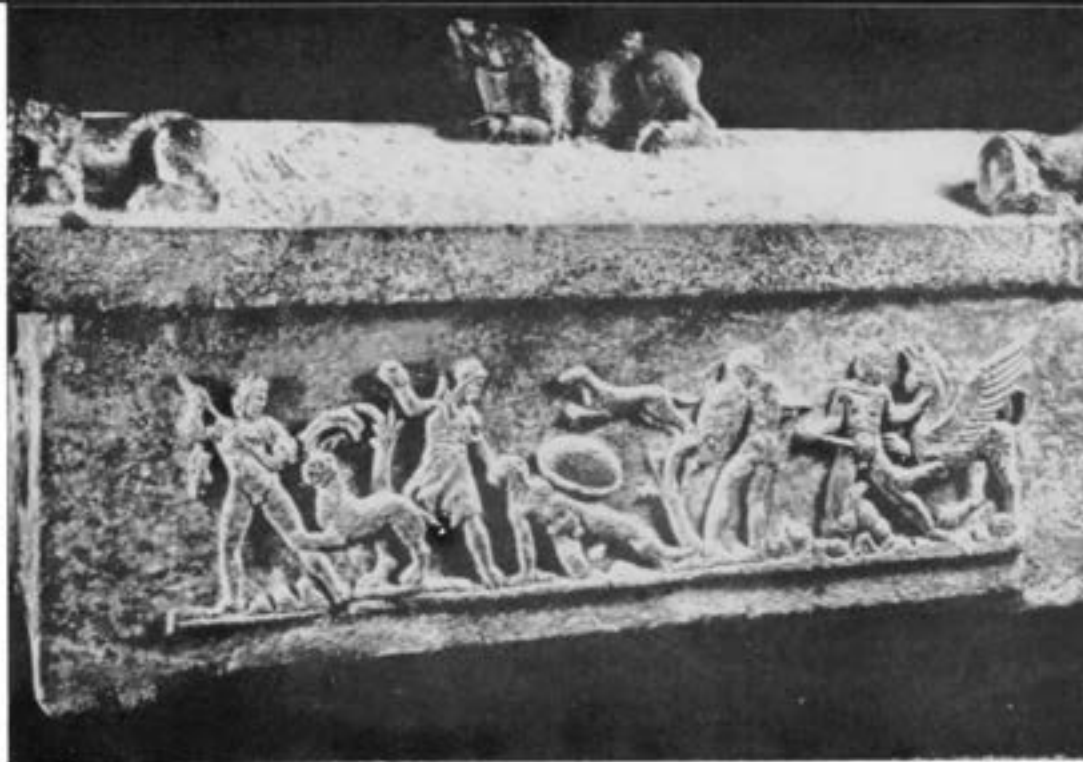
Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



▲ Abb. 51

Abb. 52 ▼



Abb. 53 ▼





Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



▲ Abb. 63

Abb. 64 ▼

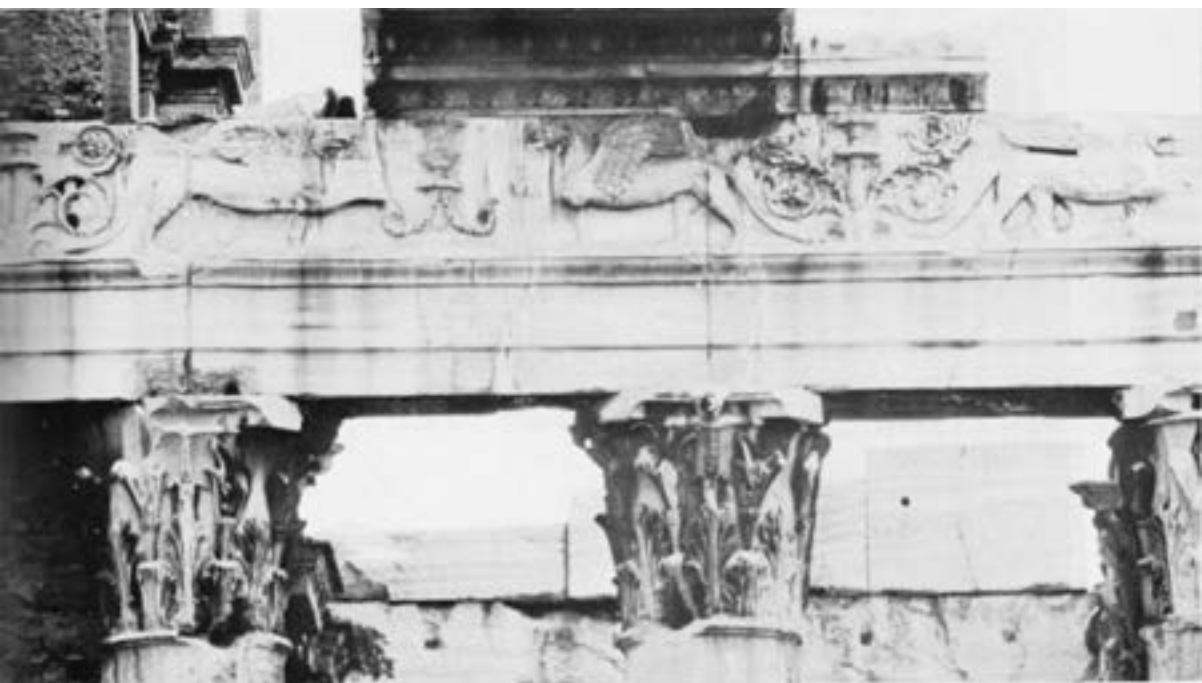




Abb. 65



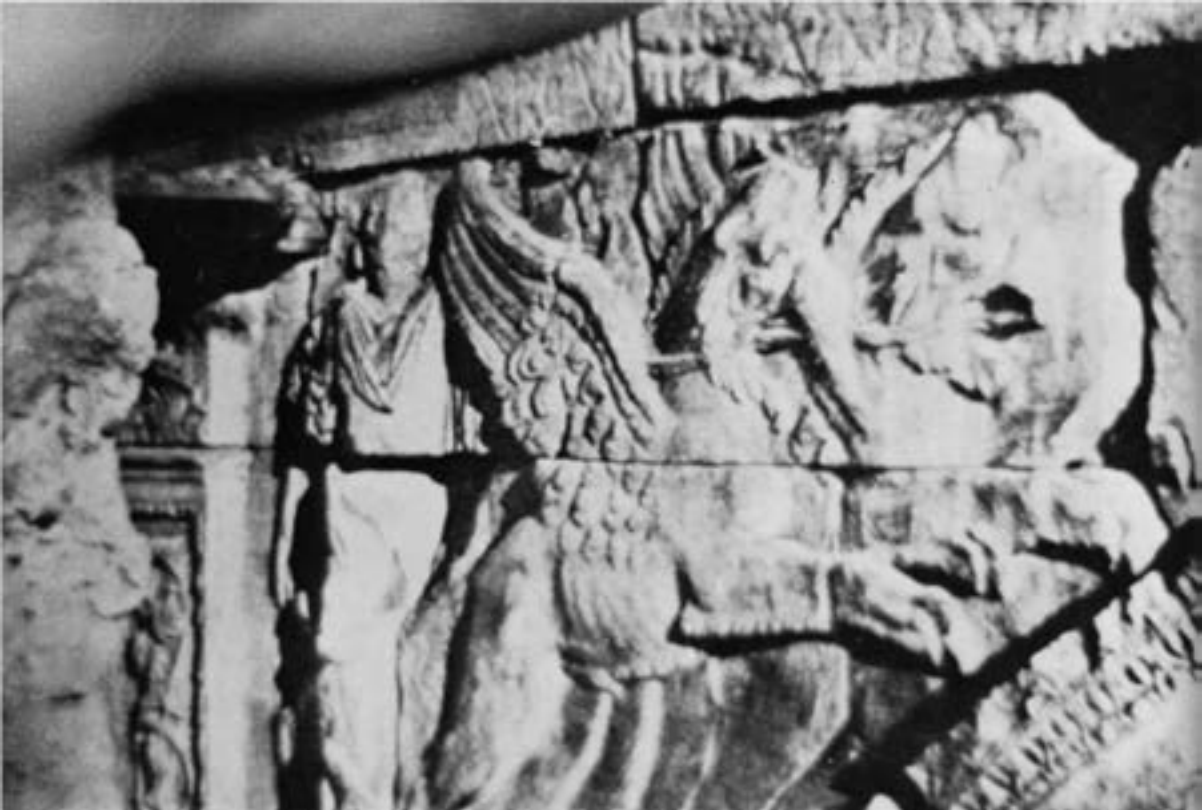
Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



▲ Abb. 69

Abb. 70 ▼

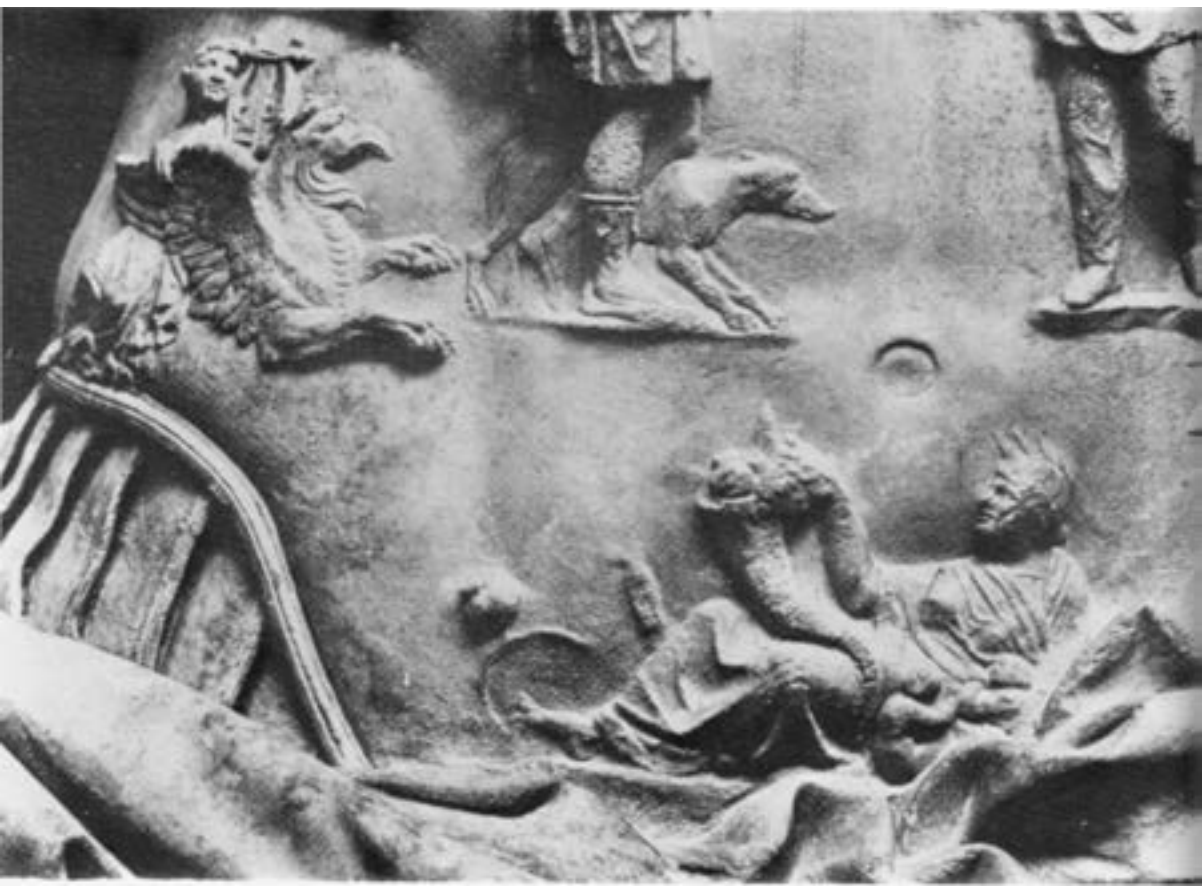




Abb. 71



◀ Abb. 72



Abb. 73 ▼



▲ Abb. 74



Abb. 75 ►



DIS MANIBVS
LVCCIAE C F
TELESINAE
SACRVM



Fig. 133. Vatican.



Abb. 78



▲ Abb. 79

Abb. 80 ▼





Abb. 81



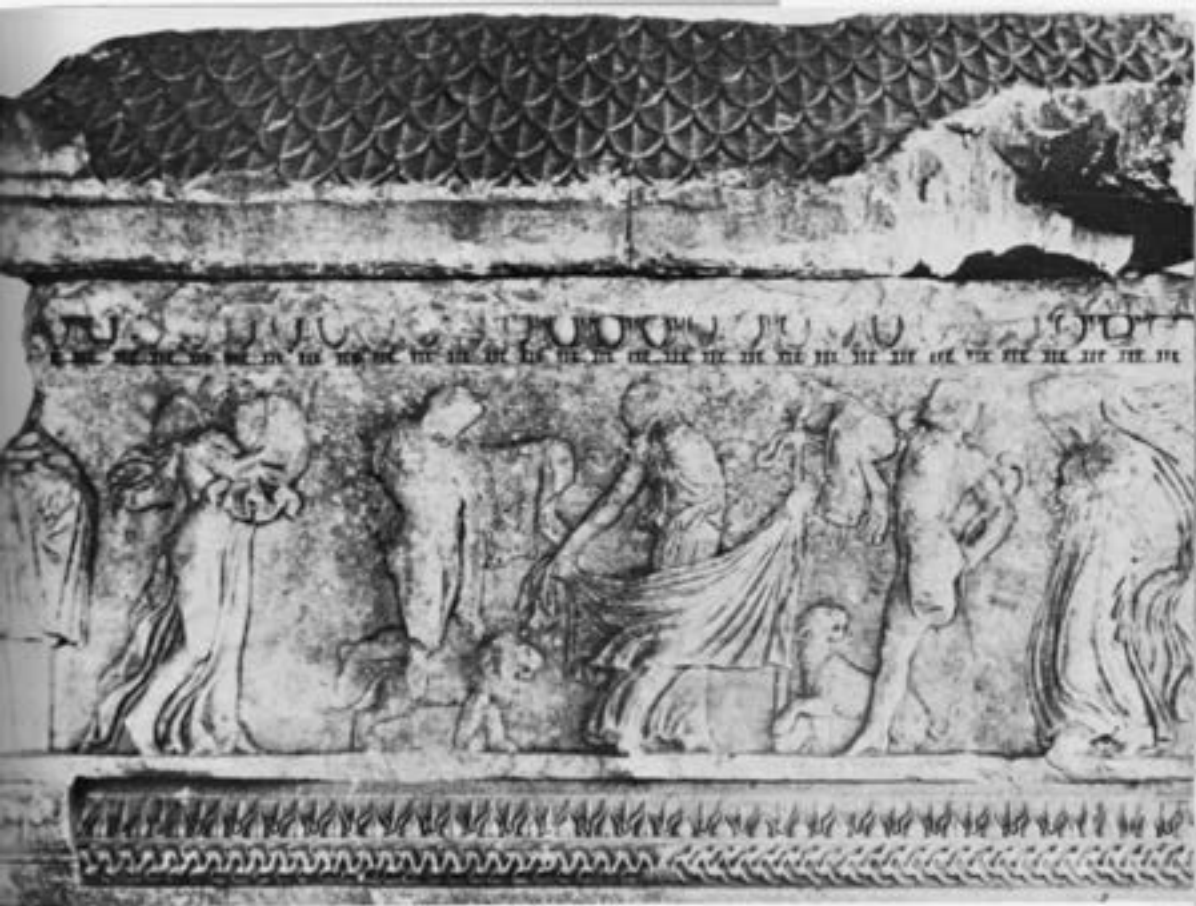
Abb. 82



▲ Abb. 83

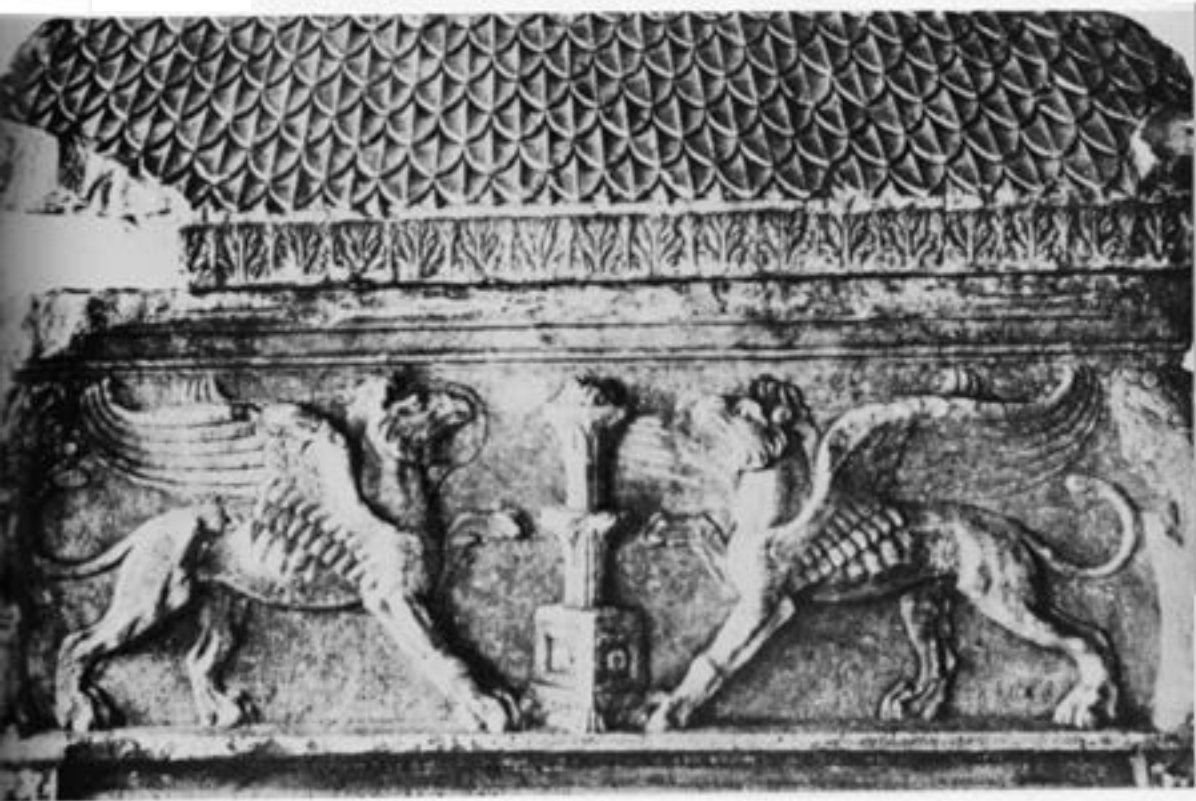
Abb. 84 ▼





▲ Abb. 85

Abb. 86 ▼





798



Abb. 88

Abb. 89







▲ Abb. 91



▲ Abb. 92



▲ Abb. 93



▲ Abb. 94

Abb. 95 ▼



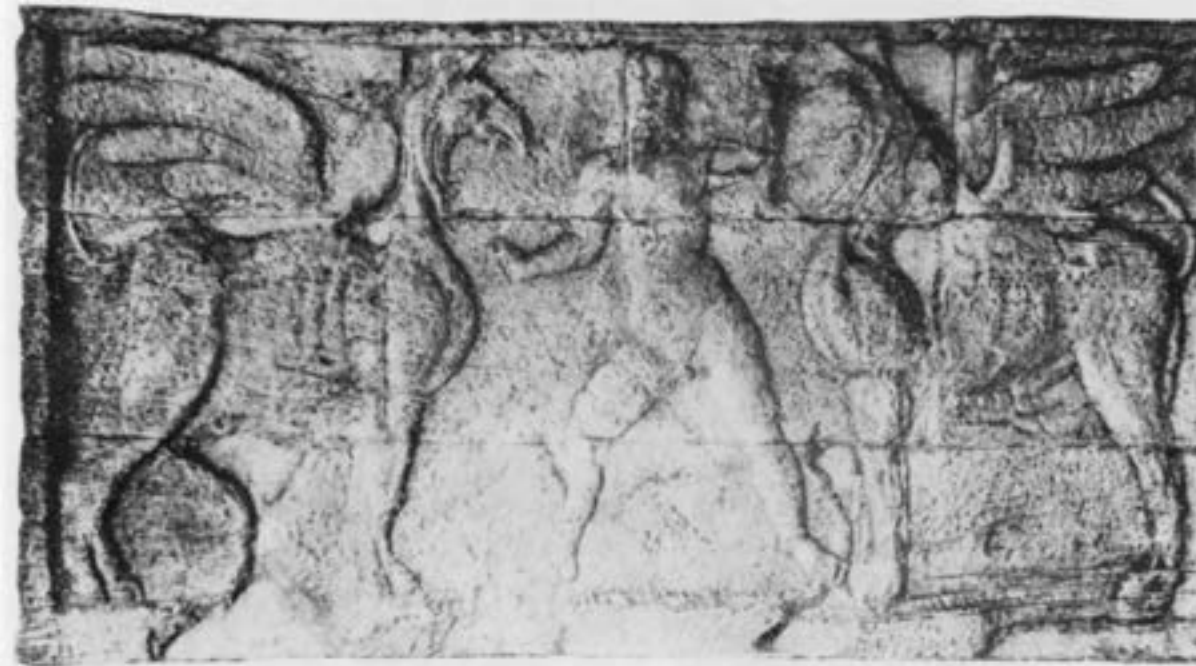


Abb. 96

Abb. 97

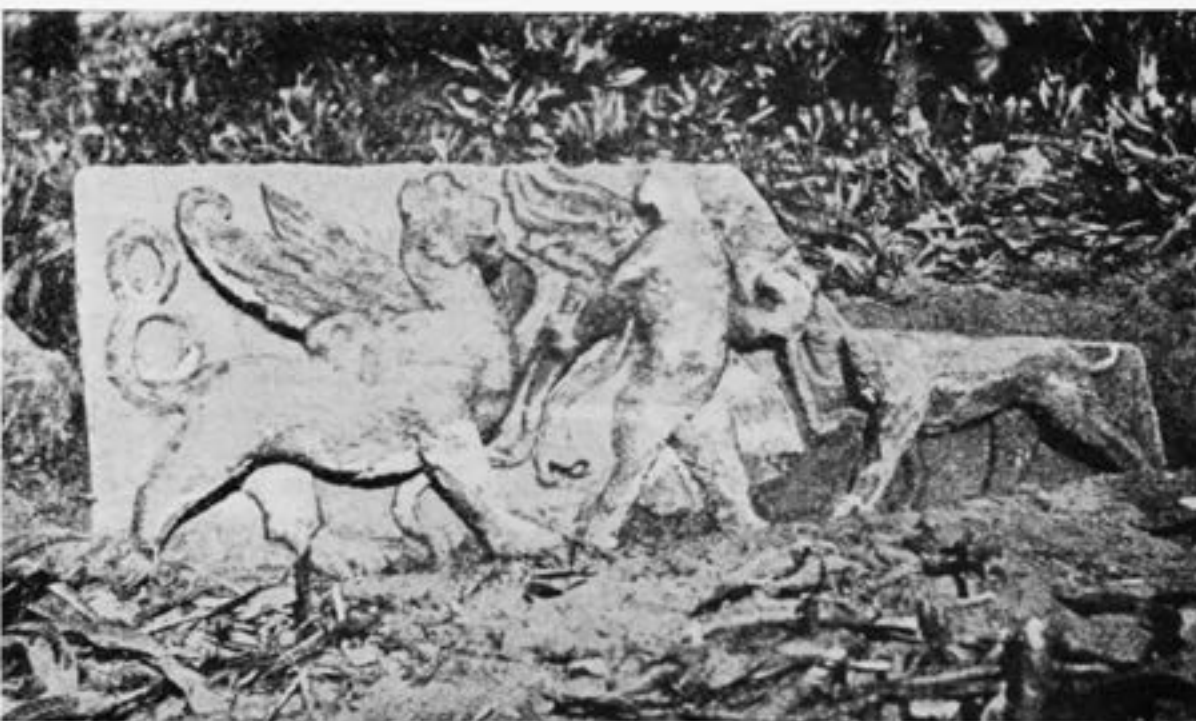




Abb. 98



Abb. 99



Abb. 100



◀ Abb. 101



Abb. 102 ▼



▲ Abb. 103



Abb. 104 ►



▲ Abb. 105

Abb. 106 ▼

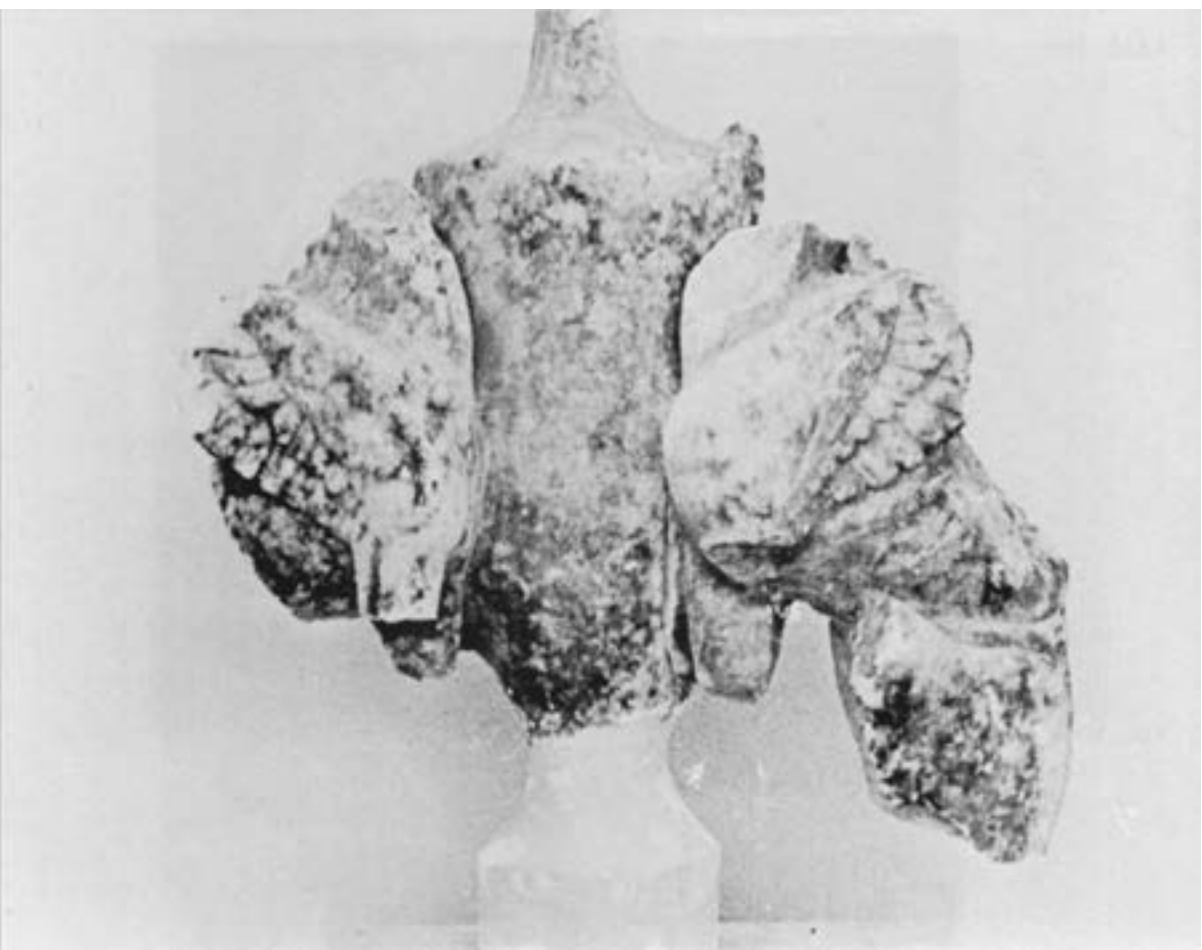




Abb. 107



◀ Abb. 108



Abb. 109 ▼



Abb. 110



Abb. 111







2376

SEPULCHRAL CHEST

DEDICATED BY P. SILIUS ABASCANTUS TO THE MEMORY OF
HIS MOTHER SILIA ATTICA.

C.I.L. VI. 26571

▲ Abb. 114

Abb. 115 ▼





Abb. 116



Abb. 117



Abb. 118



Abb. 119



Abb. 120



Abb. 121

Abb. 122





Abb. 123



Abb. 124



Abb. 125



▲ Abb. 126



◀ Abb. 127





▲ Abb. 129



▲ Abb. 130



Abb. 131



4 VOTIVE RELIEF TO NEMESIS.
 FEMALE FIGURE STANDING ON NUDE BOY.
 SERPENT AND GRYPHON
 ON EITHER SIDE RESPECTIVELY.
 FROM THE AMPHITHEATRE, CORTYNA.

Abb. 132



Abb. 133



Abb. 134





Abb. 136

Abb. 137



Abb. 138



Abb. 139





Abb. 140



Abb. 141



Abb. 142

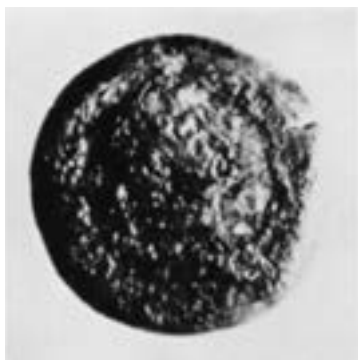


Abb. 143

Abb. 144





Abb. 145





▲ Abb. 147

Abb. 148 ▼



