

Zur ‘Alcestis Barcinonensis’

Von Christoph Schäublin, Bern

Im Jahre 1982 veröffentlichte R. Roca-Puig ein bisher unbekanntes Gedicht in 124 lateinischen Hexametern über den Tod der Alcestis¹; es stammt aus einem Miszellankodex des 4. Jahrhunderts, mit dessen Erschliessung der genannte katalanische Gelehrte seit Jahren beschäftigt ist². Nachdem die Editio princeps wohl nur geringen Widerhall geweckt hatte, verhalfen W. D. Lebek und ein englisches Team, bestehend aus P. J. Parsons, R. G. M. Nisbet und G. O. Hutchinson, dem Fund mit unabhängig voneinander entstandenen Neuausgaben – beide in ZPE 52 (1983) erschienen – zur gebührenden Beachtung³. Ihre Bemühungen sind nicht nur dem Text, sondern fast mehr noch dem Dichter zugute gekommen. Während nämlich die Erstausgabe das Bild eines sehr unbeholfenen Verseschmieds vermittelt, der mit Prosodie und Metrik auf dem Kriegsfuss steht und einigermassen Mühe hat, seine Gedanken zu formulieren, darf jetzt gelten: «The poet is in fact more than competent in metre and in rhetoric; he writes briskly but smoothly.»⁴ Noch manches freilich blieb ungeklärt, denn der Überlieferungszustand ist schlecht. Nicht ohne Berechtigung meint darum Lebek, «die Wiedergewinnung» sei von den Problemen, die das Gedicht aufgebe, «das interessanteste und wichtigste»⁵, und das ‘certamen’ der Latinisten hat denn auch bereits eingesetzt⁶. Trotzdem wird man sich gelegentlich an eine Interpretation wagen müssen; dazu seien hier ein paar erste Hinweise versucht⁷.

* Für anregende Diskussionen habe ich den Berner Studenten zu danken, die im Sommersemester 1984 am Alcestis-Colloquium teilnahmen. – Um die folgenden Bemerkungen nicht allzu sehr zu belasten, wird auf textkritische Erörterungen weitgehend verzichtet.

1 R. Roca-Puig, *Alcestis. Hexamètres Llatins. Papyri Barcinonenses, Inv. n. 158–161* (Barcelona 1982).

2 Daraus veröffentlicht hat er bisher: *Ciceró, Catilindries. I et II in Cat.* (Barcelona 1977); *Psalmus responsorius* (Barcelona 1965); die zuletzt genannte Publikation von Lowe berücksichtigt in den *CLA Suppl.* 1782.

3 W. D. Lebek, *Das neue Alcestis-Gedicht der Papyri Barcinonenses*, ZPE 52 (1983) 1ff.; P. J. Parsons/R. G. M. Nisbet/G. O. Hutchinson, *Alcestis in Barcelona*, ZPE 52 (1983) 31ff.

4 Parsons etc., a.O. 31.

5 Lebek, a.O. 1.

6 Vgl. J. Diggle, ZPE 54 (1984) 36; W. S. Watt, ZPE 54 (1984) 37f.; R. Führer, ZPE 54 (1984) 39; D. R. Shackleton Bailey, ZPE 55 (1984) 1f.

7 Ein Ansatz dazu findet sich bei J. Schwartz, ZPE 52 (1983) 37ff. – Noch ungelöst ist das Problem der genaueren Datierung; immerhin gibt der Kodex einen ‘terminus ante quem’. Parsons etc., a.O. 31 ziehen das 4. Jh. in Betracht – «but we see no way of excluding a rather earlier date».

Anders als die mehr 'kyklisch' angelegte 'Alcesta' des Codex Salmasianus (Anth. Lat. 1, 1 Nr. 15)⁸ – auf die die Engländer verweisen – beschränkt sich das neue Gedicht auf die unmittelbare Vorgeschichte und Alcestis' Tod. In offenbar bedachter zeitlicher Raffung reiht sich Szene fugenlos an Szene, so dass fast der Eindruck entsteht, wir wohnen einer Tragödie bei. Die 'theatralische' Wirkung wird dadurch noch verstärkt, dass das kleine Werk zu etwa drei Vierteln aus direkten Reden der beteiligten Personen besteht: Unvermittelt, ohne Einleitung, beginnt es gleich mit einem Gebet des Admet, der von Apollo wissen will, wann er sterben müsse (1–11)⁹. Wenige Worte (12) leiten zur Antwort des Gottes über (12–20): Der Tod steht – aus welchen Gründen auch immer – nahe bevor, doch würde er Admet erlassen, wenn sich jemand (Eltern, Gattin, Kinder!) für ihn opferte und ihm ermöglichte *alieno vivere fato* (17)^{9a}. Es folgen fünf Verse des Erzählers (21–25): Admet kehrt *post dicta* nach Hause zurück und wirft sich weinend auf sein Lager; da tritt der Vater hinzu und fragt nach dem Grund des K ummers. Wieder in direkter Rede setzt ihn Admet ins Bild und bittet ihn, an seiner Stelle in den Tod zu gehen (26–31) – und erhält, nach einer erneuten kurzen Zwischenbemerkung des Erzählers (32), den bekannten abschlägigen Bescheid (32–43). Derart zurückgestossen (*pulsus*), wirft er sich so gleich vor die Füsse der Mutter und fleht nun sie um Hilfe an (43–47). Allerdings verzichtet der Dichter in kluger Ökonomie darauf, Admet eine zweite Bittrede in den Mund zu legen: offenbar vermochte er sich nicht vorzustellen, was er der ersten, an den Vater gerichteten, hätte hinzufügen sollen, und wollte es anderseits nicht zu einer reinen Verdoppelung kommen lassen; darum die knappe Erzählung. Keine blosse Verdoppelung der Rede des Vaters wird man indes in der (wiederum direkten) Antwort der Mutter sehen (47–72); vielmehr bringt sie sowohl hinsichtlich ihres Umfangs als auch hinsichtlich des Tons – er ist vorwurfsvoller, angriffiger – eine erhebliche Steigerung. Mit einem einzigen Vers (73) schaltet sich danach wieder der Dichter ein: Alcestis bemerkt die Tränen ihres Gatten und holt ihrerseits sogleich zu einer langen, ja der längsten Rede aus (74–104): sie bietet sich – ungebeten – als Stellvertreterin an, ersucht allerdings Admet, nach ihrem Tod keine andere Frau zu sich ins Haus zu nehmen und insbesondere den Kindern das bittere Los zu ersparen, einer Stiefmutter ausgeliefert zu sein.

Alle Personen haben jetzt zumindest einmal das Wort ergriffen, Admet sogar zweimal, allerdings je nur zu vergleichsweise kurzen Äusserungen; was es

8 Über weite Strecken ein Vergil-Cento ohne Wert.

9 Hutchinson hat (im Apparat) die Frage aufgeworfen, ob der Anfang des Gedichtes fehle; gut dagegen Lebek, a.O. 20 zu v. 1.

9a Vgl. Iuv. 5, 2 *aliena vivere quadra*. Auf mögliche Juvenal-Reminiszenzen weist Roca-Puig, a.O. 46 hin, und Kenntnis gerade dieses Dichters würde natürlich gut zu einer Datierung der *Alcestis* ins 4. Jh. passen (s. Anm. 7): vgl. U. Knoche, *Handschriftl. Grundlagen des Juvenal-Textes*, Philol. Suppl. 33 (1940) 31ff.

zu sagen gibt, ist gesagt, und das Geschehen nimmt seinen Lauf: Im weitaus umfangreichsten erzählenden Abschnitt (105–121) schildert der Dichter, wie es Nacht wird und Alcestis alles zum Tode vorbereitet; wie schliesslich die Todesstunde heranrückt: bereits nimmt Alcestis an ihrem Leib die Zeichen des nahen Endes wahr. Die letzten drei Verse gehören ihr (122–124):

«*coniux, dulcissime coniux*»,
exclamat, «rapior; venit, mors ultima venit,
infernusque deus claudit (mihi) membra sopore.»¹⁰

Was die Behandlung des Mythos im neuen Gedicht anbelangt, so springen insbesondere drei Abweichungen von Euripides' klassischer Prägung ins Auge: 1. Die Ankündigung von Admets Tod, seine Versuche, einen 'Stellvertreter' zu finden, und Alcestis' Angebot und Tod folgen sich Schlag auf Schlag, während Euripides zwischen dem Angebot und dem κύριον ἡμαρ (105) – an dem die Tragödie spielt – eine offenbar beträchtliche Zeit verstreichen lässt¹¹. 2. Bei Euripides ist es allein der Vater, der in einem grossen Agon (614ff.) den Standpunkt der Eltern zur Geltung bringt; der Lateiner dagegen lässt Vater *und* Mutter 'aufreten', ja diese wächst – wie schon gesagt – über Pheres noch hinaus und wird zu Admets eigentlicher Gegenspielerin¹². 3. Den gewichtigsten, ja den entscheidenden Unterschied wird man freilich im Schluss der beiden Werke finden: In der alten Tragödie kehrt Alcestis ins Leben zurück, da es Herakles gelingt, Thanatos zu überwinden; die kaiserzeitliche Heroine stirbt, ohne dass ihr jemand zu Hilfe käme – aber auch ohne irgendeine Aussicht darauf, dass die Unterweltsherrscherin sich ihrer erbarmen und sie wieder hinauf ans Licht senden werde¹³: davon wird noch zu sprechen sein.

Trotz den wesentlichen Differenzen legen indes – abgesehen von der 'dramatischen' Anlage, die an ein dramatisches Vorbild und Gegenstück im vornherein denken lässt – verschiedene Einzelzüge die Vermutung nahe, der anonyme Dichter habe die Tragödie des Euripides gekannt: Mit Euripides lässt er den Pheres sich darauf berufen, Admet sei immerhin in den Genuss seiner Herrschaft gekommen (Eur. 686–688 ~ Alc. Barc. 38 *regna dedi tibi, castra reliqui*, in korrupter Umgebung). Ferner hat die 'neue' Alcestis, wie die euripideische (323–325), ein ausgeprägtes Bewusstsein von der Grösse ihrer Opfertat und vom Ruhm, den sie sich damit erwerben wird (bei Euripides rechnet der

10 Die Verse in der Fassung der Engländer.

11 Vgl. etwa A. M. Dale in ihrer Ausgabe der *Alcestis* (Oxford 1954) XVII.; die Fassung unseres Dichters würde Dales «original legend» entsprechen.

12 Da bei Euripides zu Beginn des Stücks längst feststeht, dass es Alcestis ist, die sich opfern wird, findet der Agon zwischen Vater und Sohn – im Grunde weniger passend – nach ihrem Tod statt. Unser Dichter bietet sinnvollerweise jenes Gespräch, auf das es eigentlich ankommt: Admets Bitte und Pheres' Weigerung.

13 Diese Fassung als Alternative bei Apollodor. *Bibl.* 1, 9, 15. – Auch die *Alcesta* des Codex Salmasianus endet mit dem Tod der Helden.

Chor im folgenden sogar mit einem Eingehen unter die δαίμονες und fast göttlicher Verehrung, 995–1005); sie sagt (78–80):

*laus magna mihi post funera restat.
non ero, sed factum totis narrabitur annis,
et coniux pia semper ero.*

In beiden Werken verknüpft Alcestis ihr Angebot mit der Bitte, Admet möge ihre gemeinsamen Kinder vor der Ungerechtigkeit einer Stiefmutter bewahren (Eur. 299–319 ~ Alc. Barc. 85–101¹⁴). Ja den Kindern gilt in beiden Werken die letzte Sorge der Alcestis: Eur. 375f.

'Αλ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.
'Αδ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χερός.

~ Alc. Barc. 95

ante omnes commendō tibi pia pignora natos.

Schliesslich deuten beide Dichter an, dass es nach dem Tod zumindest zeitweilig allenfalls zu einer Wiedervereinigung der Gatten kommen könnte: im Traum. Admet äussert diese Hoffnung bei Euripides (354–356):

ἐν δ' ὄνειρασι
φοιτῶσά μ' εὐφραίνοις ἄν· ἥδὺ γὰρ φίλους
κάν νυκτὶ λεύσσειν, δόντιν' ἄν παρῇ χρόνον.

Alcestis selbst spricht davon im neuen Gedicht (92):

si redeunt umbrae, {veniam} tecum sub nocte iacebo¹⁵.

In diesem Zusammenhang darf überdies auf die ansehnliche mythologische Gelehrsamkeit hingewiesen werden, mit der Admets Mutter in ihren Katalogen gestorbener Götter und von Müttern, die um ihre Söhne getrauert hätten, aufwartet (62–70): Angesichts der darin sich äussernden Belesenheit wird man dem anonymen Dichter umso zuversichtlicher eine gewisse Kenntnis des euripideischen Stücks zutrauen.

Zumindest für zwei der genannten drei Abweichungen fällt es nicht allzu schwer, plausible Erklärungen namhaft zu machen: Die Aufhebung der Frist zwischen Alcestis' Opferangebot und ihrem Tod dürfte mit dem auch sonst erkennbaren Bestreben des Dichters zusammenhängen, die 'Einheit der Zeit' zu wahren. Was die Mutter anbelangt, so fehlen weder bei Euripides noch in

¹⁴ Der Wortlaut von 100f. verderbt; aber daran, dass Alcestis von der Bedrohung spricht, die eine *noverca* für ihre Kinder bedeutete (μητριά bei Eurip. 305), kann kein Zweifel bestehen.

¹⁵ Dies die Fassung von Lebek; die Engländer bieten: *si redeunt umbrae, veniam tecum<que> {sub nocte} iacebo*. Angesichts von 102f., wo die gleiche Vorstellung nochmals anklingt, möchte man ungern auf die Erwähnung der Nacht verzichten: *mea dulcis imago / paulum nocte venit*. – Der Gedanke begegnet allerdings auch ILS 8006 Dessau: *ita peto vos, Manes sanctissimae, commendatum habeatis meum carum et vellitis huic indulgentissimi esse, horis nocturnis ut eum videam*. Hinweis von stud. phil. C. Crottaz.

späteren Berichten deutliche Hinweise darauf, dass auch sie sich dem Sohn versagt habe¹⁶. Es möchte deshalb verlockend erscheinen, ihre 'Rolle' auszubauen, Alcestis in der Tat dem Elternpaar gegenüberzustellen und die Liebe der Gattin höher noch als über die Liebe des Vaters über die der Mutter zu erheben. – Was aber bedeutet es, dass das neue Gedicht auf den herkömmlichen Schluss der Geschichte verzichtet: dass kein Herakles erscheint, der Alcestis zurückholen könnte, vom Grab oder aus der Unterwelt, und dass auch kein Hinweis darauf erfolgt, die Herrin der Unterwelt werde sich rühren lassen und Barmherzigkeit üben¹⁷?

Es wird einer der möglichen Gesichtspunkte, welche der Mythos bietet, nämlich die Überwindung des Todes, ausser acht gelassen, und der Dichter beschränkt sich ganz auf den andern, die Gattentreue (80): *et coniux pia semper ero*¹⁸. Seine Auffassung wirkt umso eigenartiger, als sie in krassem Widerspruch insbesondere zum archäologischen Befund steht. Alcestis ist «in der Bildkunst fast ausschliesslich im sepulkralen Bereich beheimatet»; das Interesse gilt wesentlich «ihrem Sterben und ihrer Wiederkehr in das Leben», und «die Mehrzahl der – fast ausschliesslich römischen – Denkmäler beschäftigt sich mit der für eine sepulkral-symbolische Aussage nutzbaren Rückführung der Alkestis durch Herakles»¹⁹. Wenn unser Dichter also von der mit Alcestis' Gestalt so offensichtlich gegebenen Möglichkeit, Hoffnungen über den Tod hinaus zu vermitteln, keinen Gebrauch macht, wird man mit einem bewussten Entscheid rechnen müssen; und zusätzliche Indizien bestärken diese Annahme.

Alle drei Kandidaten für die *vicaria mors* (Hyg. *Fab.* 51. 243, 4) – Vater, Mutter, Gattin – lassen sich betont zur Frage vernehmen, was der Mensch nach dem Tod zu erwarten – oder nicht zu erwarten – habe. Leider ist der Wortlaut gerade dieser Äusserungen der Eltern verderbt, doch ihr Sinn wird wohl klar: Eine Wiederkehr oder ein tatsächliches Weiterleben kommt für sie nicht in Betracht – ebensowenig wie für Alcestis; bezeichnenderweise nährt freilich diese eine gewisse Hoffnung (s. u.). Pheres meint (36): *nil ero, si quod sum dona vero*; und (38ff.):

*regna dedi tibi, castra reliqui,
contustanttumultae quam dulcior ullam
nil mihi post mortem quam tu fi reddere vellis
nate tuo concessissem ed tumulosque habitasse
visurus post fata diem.*

16 Eurip. *Alc.* 16. 290–294. 338f. 637–639. 661; Plat. *Symp.* 179bc; Apollodor. *Bibl.* 1, 9, 15; Hyg. *Fab.* 51.

17 Herakles am Grab: Eurip. *Alc.* 843ff. 114ff.; Herakles in der Unterwelt: Apollodor. *Bibl.* 1, 9, 15 (Ἄρη μαχεσάμενος); Hyg. *Fab.* 51; Luc. *Dial. mort.* 23; Alcestis von Persephone zurückgesandt: Apollodor. *Bibl.* 1, 9, 15; vgl. Plat. *Symp.* 179c; Hyg. *Fab.* 251 (*licitia Parcarum*).

18 104 scheint sich Alcestis selbst als *exemplum pietatis* auszugeben. Vgl. Prop. 2, 6, 23; Ov. *Trist.* 5, 14, 37; *Ex pont.* 3, 1, 106; Sen. *Dial.* 12, 19, 5; *Med.* 662f.

19 M. Schmidt, Art. *Alkestis*, LIMC 1 (1981) 543.

Wie auch immer man diese Verse im einzelnen wiederherstellt: Pheres scheint zu sagen, dass er Admets Bitte erhörte, wenn man ihm nach dem Tod sein Leben zurückgeben könnte, so dass er das Licht des Tages wieder sähe – und eben damit ist nicht zu rechnen²⁰. – Die Mutter argumentiert unter anderem folgendermassen (52f.):

*vitam concedere vellem
si semper posses taeternam† sede morari.*

Sie würde ihr Leben hingeben, wenn es ihr damit gelänge, für den Sohn 'Ewigkeit' (*semper*) zu gewinnen; aber – so fährt sie fort – alles ist letztlich dem Tod geweiht (59): *perpetuum nihil est, nihil est sine morte creatum*. Dem stellt nun allerdings Alcestis zuversichtlich entgegen (98): *non pereo, nec enim morior: mihi crede, reservor*. Doch auch sie glaubt nicht an ein Weiterleben im eigentlichen Sinn; vielmehr begründet sie ihre Hoffnung mit dem folgenden Gedanken (99): *quae mihi tam similes natos moritura relinquο*²¹. Fast fühlt man sich an die bekannten Unsterblichkeitsbeteuerungen der antiken Dichter erinnert (z. B. Hor. C. 3, 30, 6 *non omnis moriar*), nur dass diese ihren 'Ewigkeitsanspruch' weniger vom Werk selbst (ihm würden Alcestis' Kinder entsprechen) als von dem ihm folgenden Ruhm herzuleiten pflegen. Alcestis' eigene Ruhmesverheissung (78–80), auf die bereits hingewiesen wurde, wirkt dagegen wie ein 'vaticinium ex eventu'²²; und es gilt nach ihrer Vorstellung auf jeden Fall (79): *non ero*.

Ein Weiteres kommt hinzu: Die Mutter weist Admet darauf hin, dass ihn der Tod auch dort ereilen würde, wo sich das *iterari* des *barbarus ales* vollziehe (54–57; Wortlaut verderbt). Mit dem *barbarus ales* ist fraglos der Phoenix gemeint²³, der «Wiedergeburtsvogel». Er stellt in der römischen Kaiserzeit generell ein beliebtes «Ewigkeits- und Erneuerungssymbol» dar; seit dem 3. Jh. dient er den Paganen und den Christen insbesondere als «Grabsymbol», «für

20 Da die Mutter sagt *vitam concedere vellem* (52, gleich anschliessend im Text zitiert), sollte man in 40 *velle* halten, davon aber nicht *reddere*, sondern *concessisse* und *habitasse* abhängen lassen (*concedere* ein Lieblingswort des Dichters: 31. 33. 52. 75) und Pheres zum Subjet machen: also wohl ebenfalls *vellem*.

21 Anth. Gr. 7, 331, 5 sagt eine Mutter von zehn Kindern: μουνόγαμος θνήσκω, δέκα δ' ἐν ζωοῖσιν ἔτι ζῶ.

22 Die Erfüllung konstatiert Sen. *Dial.* 12, 19, 5; vgl. Anm. 18. – Nicht ganz klar wird, was Alcestis mit dem *disce mori* meint, das sie am Ende ihrer Rede (104) Admet zuruft. Der Wortlaut lässt natürlich zuerst an Cic. *Tusc.* 1, 75 denken: *secernere autem a corpore animam ... est mori discere*. Vgl. Sen. *Ep.* 26, 10 *qui mori didicit, servire dedidicit*; Tert. *De an.* 43, 12 *discis mori et vivere*. Indessen scheint Alcestis nicht auf die *meditatio mortis* im herkömmlichen Sinn anzuspielen, und förderlich ist auf jeden Fall der Hinweis von Roca-Puig, a.O. 46. 61 (vgl. Lebek, a.O. 27 zu v. 102) auf Sil. Ital. 5, 637ff.: *disce ex me pugnas; vel, si pugnare negatum, / disce mori. dabit exemplum non vile futuris/ Flaminius*.

23 Natürlich hat bereits Roca-Puig, a.O. 3 die Anspielung erkannt; vgl. auch Schwartz, a.O. (oben Anm. 7); er konzentriert seine Aufmerksamkeit freilich zu sehr auf Claudian und übersieht darob das Entscheidende.

die einen auf die Unsterblichkeit der Seele, für die anderen auf die Auferstehung des Leibes verweisend»²⁴. Allein schon aufgrund dieser Symbolträchtigkeit wird man in der Bemerkung der Mutter mehr sehen als nur gerade einen gelehrt Schnörkel. In der Tat lässt es der Dichter bei der einen Anspielung auch nicht bewenden: Im längsten erzählenden Abschnitt, der Todesszene, schildert er ausführlich, wie Alcestis ihr eigenes Sterbelager bereitet (111–116). Die Zurüstung besteht zumal darin, dass sie sich reichlich mit exotischen Aromaten umgibt: *odores* (112, 116), *tura crocumque* (112), *balsama* (113), *amomum* (114), *cinnama* (115). Das mutet für sich genommen eher seltsam an; indes gehört es zum festen Motivbestand des Phoenix-Mythos, dass der Vogel beim Herannahen des Todes sich ein ‘Aromatennest’ baut, um darin zu sterben (Ov. Met. 15, 395ff.; Plin. N.h. 10, 2; Claud. Phoen. 40–44). Bei weitem die ausführlichste und auffälligste Beschreibung dieses ‘Aromatennestes’ findet sich im Phoenix-Gedicht des Laktanz (79–94)²⁵; sie stimmt (sachlich) teilweise bis in die Einzelheiten mit der Beschreibung von Alcestis’ Sterbelager überein: *odores* (79, 93); *cinnamon*, *amomum* (83); *balsama* (84); *tus* (86)²⁶. Unsere Vermutung, dass Alcestis’ Tod zu dem des Phoenix in Beziehung gesetzt werde, verdichtet sich schliesslich zur Gewissheit angesichts dessen, dass die Aromaten gesamthaft *barbaricae frondes* (112) genannt werden: damit verweist uns der Dichter deutlich auf den *barbarus ales* zurück.

Alcestis wird geradezu mit dem Phoenix identifiziert, und trotzdem stirbt sie ohne erkennbare Aussicht auf eine Wiedergeburt. Damit dürfte auch endgültig klar geworden sein, dass Herakles nicht zufällig ausbleibt. Vielmehr täuscht der Dichter die Erwartung des Lesers gleich zweimal, indem er der Alcestis keine Rückkehr und dem ‘Phoenix’ kein *renasci* gewährt; pessimistisch scheint er mit dieser Verkürzung denen eine Absage zu erteilen, die daran glauben oder den Glauben gar verbreiten, es gebe ein Leben nach dem Tod. – Besteht ferner wirklich eine Beziehung zum Phoenix-Gedicht des Laktanz, so wäre – da diesem wohl die Priorität gebührte – ein ‘terminus post quem’ für die ‘Alcestis Barcinonensis’ gewonnen; und es gälte dann weiterzufragen, ob der

24 Gut hat das den Phoenix betreffende Material aufgearbeitet M. Walla, *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz*, Diss. der Universität Wien 29 (Wien 1969); vgl. ferner J. Fontaine, *La naissance de la poésie dans l'occident chrétien* (Paris 1981) 53ff.; A. Wlosok, *Die Anfänge christlicher Poesie lateinischer Sprache: Laktanzens Gedicht über den Vogel Phoenix*, in: *Information aus der Vergangenheit*, Dialog Schule–Wissenschaft: Klassische Sprachen u. Literaturen 16 (München 1982) 129ff.; hier S. 136 die im Text verwendeten Formulierungen und S. 151f. Hinweise auf weitere Literatur.

25 Text: *Lactanti Opera omnia* 2, 1 ed. S. Brandt/G. Laubmann (CSEL 27) 135ff.; Anth. Lat. 1, 2² ed. A. Riese, Nr. 485^a; *Minor Latin Poets* ed. J. W. Duff und A. M. Duff (Loeb Classical Library 1935) 650ff.; Wlosok, a.O. 153ff.

26 Laktanz gestaltet freilich das ‘Aromatennest’ des Phoenix noch reicher aus als der anonyme Dichter das ‘Aromatenlager’ der Alcestis.

Dichter Laktanzens 'interpretatio Christiana' erkannt²⁷, ja ob er sich eigens gegen sie gewandt habe. Auf jeden Fall war es eine kühne Neuerung, Alcestis und den Phoenix miteinander zu verbinden und auf einen Schlag zwei Symbole für die Überwindung des Todes ausser Kraft zu setzen²⁸.

27 Über Laktanz' Autorschaft und seine 'interpretatio Christiana' s. Walla, a.O. 119ff., Fontaine und Wlosok.

28 Einer Buchanzeige entnehme ich während der Korrektur, dass der Sammelband *Disiecti Membra Poetae*, Studi di poesia latina in frammenti I, a cura di V. Tandoi (Foggia 1984) einen Anhang über *La nuova Alcesti di Barcellona* enthalten wird (233ff.).

Archäologische Berichte

Eva Maria Schmidt: Geschichte der Karyatide: Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst. Beiträge zur Archäologie 13. Tritsch, Würzburg 1982. 255 S., 40 Taf.

Nach der Arbeit von Andreas Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977), auf deren Katalog sich Verf. stützt, wird hier erneut das in letzter Zeit mehrfach angesprochene Thema erörtert, wobei es um «eine Gesamtdarstellung des künstlerischen Phänomens der architektonischen Stützfigur» geht. Nach den Schriftquellen und der Wissenschaftsgeschichte werden die Stützfiguren des Orients und Ägyptens diskutiert; sie spielen für die griechische Entwicklung kaum eine Rolle. Auch die fruhgriechischen Beispiele der Kleinkunst vermögen die Erfindung architektonischer menschengestaltiger Stützen um die Mitte des 6. Jh. v.Chr. nicht zu erklären, wie sie insbesondere an ionischen Schatzhäusern in Delphi begegnen. Von diesen führt auch kein Weg zu den Erechtheionkoren, die dann beim Heroon von Limyra wieder aufgegriffen werden, was Verf. trotz der stilistischen und typologischen Ähnlichkeiten energisch bestreitet. Doch schliesst der offensichtliche Qualitätsunterschied eine typologische Abhängigkeit eben nicht aus. In hellenistischer und römischer Zeit begegnen einerseits Kopien und Nachahmungen der Erechtheionkoren, andererseits archaistische Neuschöpfungen. Daneben steht, im Kapitel der Atlanten zusammengefasst, die westgriechische Entwicklungsreihe der Figuren mit erhobenen Armen im Stützgestus. Dieser Typus erscheint bekanntlich erstmals in der Architektur am Olympieion von Agrigent. Die typologische Herleitung aus der Atlasikonographie ist offensichtlich, eine inhaltliche Verbindung mit dem Atlasmythos muss aber, anders als Verf. meint, nicht postuliert werden; sie wäre angesichts der Vielzahl solcher Figuren am Olympieion auch nur schwer verständlich. Die Rekonstruktion der Agrigentiner Atlanten mit gebrätschten Beinen, die schon auf Grund der späteren Entwicklung des Typus wenig wahrscheinlich erscheint, ist nicht so sicher nachgewiesen, wie Verf. annimmt; vgl. jetzt J. A. de Waele, Festschrift P. E. Arias (1982) 273 Anm. 1 mit Lit. Zur Reihe der hellenistischen Gerätstützen aus dem Westen kommt ein bisher nicht beachteter Tischfuss (?) aus Kalkstein in der Form eines nackten Atlanten im Antiquarium von Solunto. Ein weiteres Kapitel fasst sogenannte Sonderformen zusammen, wobei mit Recht auf die Abhängigkeit der Pane des Pompejustheaters in Rom von Segesta hingewiesen wird, die auch aus der Entwicklung der Bauform des Theaters heraus eine Bestätigung findet, cf. Isler, Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche 10 (1981) 159; die Pane von Segesta sind jedoch sicher (gegen Bulle) im Atlantengestus zu ergänzen. In einem letzten Kapitel wird Auswahlweise und bezogen auf das Nachleben der antiken Typen ein Überblick über die nachantike Entwicklung gegeben, vorzugsweise an Hand von deutschen Beispielen. — Hans Peter Isler