

ORPHEOS BAKKIKOS: DAS VERSCHOLLENE KREUZ

FRANCESCO CAROTTA *

mit ARNE EICKENBERG

ABSTRACT

Der winzige, mit der Darstellung einer Kreuzigung gravierte *Orpheos-Bakkikos*-Stein ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Zu Beginn des letzten Jahrhunderts wurde der Stein noch als ein Original betrachtet, aber in den 1920er Jahren kamen aufgrund seiner frühchristlichen Einordnung Zweifel an seiner Authentizität auf, und die Auseinandersetzung darüber hält bis heute an. Es werden die bisherigen Argumente untersucht, die für und gegen die Echtheit des Artefaktes sprechen, und es ist das Ergebnis dieser Studie, dass die Aporie gelöst werden kann, in dem der Stein nicht einseitig als christlich oder orphisch gedeutet, sondern in seinen ursprünglichen historischen Kontext gestellt wird. Die tragende Argumentation führt vom römischen Kaiserkult über die athenischen Iobakchen des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts sowie die römischen Dichter und *Cultores Liberi* der augusteischen Epoche zurück zu Julius Caesars Begräbnis, bei dem eine an einem kreuzförmigen *tropaeum* befestigte Wachsfigur des Ermordeten dem Volk gezeigt wurde, die große Ähnlichkeit mit dem ‚Gekreuzigten‘ in der *Orpheos-Bakkikos*-Gravur aufweist. Auf dieser Basis werden Hypothesen aufgestellt, die sowohl die Verwendung des *Orpheos-Bakkikos*-Steins als *crucifixum signum* auf dem *apex* des *flamen Divi Iulii* erklären, das sich auf der Kopfbedeckung des Papstes und der Patriarchen erhalten hat, als auch die Entstehung der altradierten, beweglichen Kreuzfixe, die bis heute in der Karwoche Verwendung finden.

“Orpheos Bakkikos – The Missing Cross”: The tiny *Orpheos Bakkikos* stone, engraved with the representation of a crucifixion, has been lost since World War II. At the beginning of the last century the stone was still regarded as an original, but during the 1920s doubts arose concerning its authenticity due to its classification as early Christian. The dispute continues to this day. In this study we examine previous arguments for and against the artefact’s authenticity and conclude that the aporia can be solved not by regarding the stone unilaterally as either Orphic or Christian, but by placing it back into its original historical context. The supporting argumentation leads from the Roman imperial cult via the Athenian *Iobakchoi* of the second century A.D. as well as the Roman poets and *Cultores Liberi* of the Augustan era back to the funeral of Julius Caesar, where his wax effigy, which closely resembled the ‘crucified figure’ in the *Orpheos Bakkikos* engraving, was affixed to a cruciform *tropaeum* and shown to the people. On these grounds we establish hypotheses that explain both the application of the *Orpheos Bakkikos* stone as a *crucifixum signum* on the *apex* of the *flamen Divi Iulii*, which has been preserved on the Papal and Patriarchal headdresses, as well as the origin of the articulated crucifixes, which were handed down from Antiquity and are used during the Holy Week to this day.

Den Stein mit der Inventarnummer 4939 der *Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung* I wird man im Berliner Bode-Museum, dem ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum, vergeblich suchen: Er ist seit dem zweiten Weltkrieg verschollen. Dort befand er sich seit 1904, nachdem er als Teil des Nachlasses von Eduard Gerhard 1869 in das Berliner *Antiquarium* übergegangen war.

Anfänglich als eine der ältesten Darstellungen der Kreuzigung Christi begrüßt, wenn nicht gar als die allererste – der Stein wurde mitunter ins zweite Jahrhundert datiert¹ –, ließ sich das seltsame Stück aber schwer in das übliche ikonographische Schema einordnen: Zunächst komme der *Christus Triumphans*, und erst viel später der

* © 2008 Carotta F (revidiert: 2009/10). Die Autoren bedanken sich bei Erika Simon für ihre Korrekturen und hilfreichen Vorschläge. Erstveröffentlichung als: Carotta F mit Eickenberg A. 2009. „Orfeo Báquico – La Cruz Desaparecida“. *Isidorianum* 18 (35), 179–217; für die Druckfassung vgl. auch die *Errata-corrige*.

¹ Leclercq 1907–53, 12.2754 (9249) s.v. „Orphée“, 6.840 (177), „Gemmes“; Dölger 1910, 1.324.

Christus Patiens. So erschien der Stein manchem suspekt, und bis heute bleibt kontrovers, ob es sich um ein spätantikes Original oder um eine Fälschung aus dem 17. bis 18. Jahrhundert handelt. Es kursiert die Vermutung, dass die Zweifel an der Echtheit des Objekts sein endgültiges Verschwinden insofern begünstigt hätten, weil es aufgrund der Kontroverse aus der Ausstellung genommen worden sei. Der Verlust einer Fälschung wäre zu verschmerzen, aber falls es sich um ein Original handelte, wäre uns etwas Einmaliges abhanden gekommen.

Die Kontroverse geht jedenfalls weiter: Obwohl Mastrocinque² die von Zahn, Reil und Maser³ angeführten Argumente contra Authentizität Punkt für Punkt widerlegt und sogar zwei verwandte Karneole mit der gleichen Inschrift nachgewiesen hatte, verbannte Spier das Stück zu den *forgeries, and uncertain works*.⁴ Damit seine Einschätzung glaubwürdiger erscheint, erklärte er weitere Stücke ebenfalls zu Fälschungen, und zwar all jene, die entweder dieselbe Beinstellung oder eine leicht zur Seite gedrehte, dreidimensionale Perspektive oder aber dieselbe Inschrift aufweisen – letzteres mit dem einzigen Argument, dass ein Kollege aus Sankt Petersburg ihm mitgeteilt habe, dass er „fühle“ (sic!), dass ein ähnlicher Karneol, der sich dort befinden soll, „nicht antik sei“.⁵ Es reiht sich gut ein in andere, noch groteskere Argumente: Weil zum Beispiel die Gemme einwandfrei bearbeitet ist und schon darum als echt antik erscheint, soll sie erst recht eine Fälschung sein, denn Fälscher pflegen gut zu arbeiten (sic!).⁶

Eine hyperbolische Anzweiflung, an sich bestimmt nicht unbegründet. Seitdem Gelehrte zur Mitte des 17. Jahrhunderts die Diskussion um die vom 2. bis 4. Jahrhundert populäre Gattung der *Magischen Gemmen* entfachten, blühte der Handel auf, und nach antiker Tradition neu produzierte Amuletten wurden insbesondere zur motivischen Ergänzung von Sammlungen in Umlauf gebracht. Da die Bedeutung der Steine und insbesondere die Geheimnisse der „Gnostischen Abraxen“ (Magische Gemmen) kaum zu ermitteln waren, wandte man sich nun den ästhetischen Formen zu, sodass in der Folge ein starker Skeptizismus dominierte, bestärkt noch durch das Fälscherproblem, dem kaum beizukommen war. Andererseits hinterließen Adolf Furtwängler wie Colin G. King den Appell an die Zukunft, in den kleinen, noch unzulänglich erforschten Kunstwerken nach einem erweiterten Verständnis der Antike zu suchen.⁷

Wurde der *Orpheos-Bakkikos*-Stein mit Recht aussortiert, oder haben wir mit einem *Desaparecido*-Phänomen zu tun, einem paradoxen antiquarischen Ikonoklasmus? Erhalten sind uns jedenfalls nur einige Schwarzweißphotos in archäologischen Fachpublikationen.

² Mastrocinque 1993, 16–24; *pro*: M. Herrero de Jáuregui, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid 2007.

³ Zahn-Reil 1926, 62–8; Maser 1976, 257–75.

⁴ Spier 2007, 178, X94.

⁵ Spier 2007, 178, Anm. 15: *he feels the gem is not ancient*.

⁶ Maser 1976, 260 f., verweisend auf: Zahn 1926, 63, verw. auf: Dölger 1910, Bd. 1.334.

⁷ *Der Neue Pauly*, 15/3.282–9 s.v. „Steinschneidekunst“ (S. Michel).



Abb. 1: Orpheos Bakkikos, Original und Abdruck in Naturgröße.⁸



Abb. 2a, b: Orpheos Bakkikos, Vergrößerung des Abdrucks.⁹

Mit den Maßen von 9 × 14 Millimetern ist es ein winziger Kegelstumpf aus blutrotem Eisenoxidstein (Hämatit), quer durchlocht, sodass es als Anhänger getragen werden konnte. Dass es sich, wie teilweise vermutet, um einen „Siegelzylinder“ (das „Berliner Siegel“) gehandelt habe, dürfte ausgeschlossen sein, nicht nur weil es sich um keinen Zylinder handelt, sondern vor allem weil die Schrift im Abdruck spiegelverkehrt läuft, im Original aber normal und rechtsläufig ist, anders als bei Siegeln mit invertiertem Schriftbild. Es wurde deswegen eher an ein Amulett gedacht. Allerdings lassen die seitlichen Längsfurchen ober- und unterhalb der Perforationslöcher (Abb. 3, 4) sowie die basalen Hohlräume oben und unten (Abb. 3, 4) auch an eine alternative Befestigungstechnik denken, sodass der Stein ursprünglich auf andere Art verwendet worden sein könnte.



Abb. 3, 4: Orpheos Bakkikos, Zeichnung und vergrößertes Foto des Originals.¹⁰

⁸ Wulff 1905, 234, Nr. 1146, Taf. 56.

⁹ ΟΡΦΕΟΣ||ΒΑΚΚΙΚΟΣ: Dölger 1910 (Bd. 3), Taf. 36; Hinz 1973, 91, Abb. 114.

Die Technik des Schnittes ist einwandfrei, und dagegen hatten auch Gemmenkenner wie Furtwängler, der das Original 1896 beschrieb, oder Robert Zahn nichts einzuwenden. Letzterer bescheinigte, dass nach der Form der Buchstaben das Stück nicht später als etwa ins 3. Jahrhundert datiert werden kann. Es gehöre dann in die Reihe der frühen Kreuzigungsdarstellungen auf Gemmen.¹¹



Abb. 5: Kreuzigung, YXΘVC = IXΘYC, griechisches Akronym: *Iêsous Christos Theou Yios Sôter* („Jesus Christus Gottes Sohn Retter“), London, Britisches Museum: Karneol. Mitte des 4. Jh.

Abb. 6: Kreuzigung, EHCX|P|ECT|I|O|C („Jesus Christus“), Rom, *Sammlung Nott*: Gemme. 4. Jh.

Nun aber bereiten sowohl die Inschrift als auch die abgebildete Gestalt den Spezialisten Kopfzerbrechen. Dass Christus am Kreuz abgebildet erscheint, die Inschrift aber ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ lautet, „bachtischer Orpheus“, ist in religionsgeschichtlicher Hinsicht bemerkenswert, weil Christus für Orpheus eingesetzt erscheint, und nicht umgekehrt,¹² wie man es von Katakombenmalereien kennt, zum Beispiel mit Orpheus als der Gute Hirte.¹³ Daher wäre das Artefakt synkretistisch oder orphisch, allerdings mit einem dionysisch leidenden Orpheus, wie Marsyas am Marterpfahl, und nicht wie der apollinische Orpheus mit Lyra, inmitten gezähmter Bestien. *Bakkikos* als Epitheton des *Orpheos* ist nicht tautologisch, denn neben der Überlieferung, dass (wonach es hier aussieht) Orpheus von den Gegnern seiner eigenen Gefolgschaft getötet wurde, gab es unter den vielen anderen eine berühmte Variante, in der Orpheus nach seiner Rückkehr aus dem Hades nicht mehr wie früher Dionysos-Bacchus verehrte, sondern Helios-Apollon, wofür ihn der beleidigte Gott durch seine Mänaden zerreißen ließ.¹⁴ Demnach würde hier die Bezeichnung *Bakkikos* diesen Orpheus am Kreuz vom Verehrer des Apollon absetzen und ihn als den Begründer der Mysterien des Dionysos ausweisen (siehe unten).¹⁵

Die sieben Sterne um den Halbmond an der Spitze des Kreuzes hatte man zunächst als die Plejaden deuten wollen, die „Lyra des Orpheus“.¹⁶ Allerdings wurden sie auch als Planeten gesehen, wie sie öfter anzutreffen sind, auch im Zusammenhang mit Orpheus.¹⁷

¹⁰ Furtwängler 1896, 322, Nr. 8830; Wulff 1905, Nr. 1146, Taf. 56.

¹¹ Leclercq 1907–53, 4.840, Nr. 177; zu Abb. 6 s.u., Anm. 77.

¹² Wulff 1905, 234.

¹³ Hinz 1973, 40 f.

¹⁴ Aisch. *Bassar.*; cf. Ps.-Erat. *Katast.* 24.

¹⁵ Prokl. *Comm. Rep.* 1.174.30–175.3.

¹⁶ Eisler 1925, 338–41; Eisler 1921, 54, Taf. 31.

¹⁷ Cf. Tonlampe (frühes 3. Jh.) in: Wulff 1905 (Nr. 1224).

Entsprechend findet man das Fundstück als *Testimonium 150* in der Sammlung der *Orphicorum fragmenta* von Otto Kern.¹⁸ Weiterhin behauptete Robert Eisler dessen orphisch-dionysische Herkunft: Da der Legende nach Lykurgos, der Feind des Dionysos, mit Kreuzigung bestraft wurde,¹⁹ Dionysos selbst und einige dionysische Helden (zum Beispiel Pentheus) aber an einem Baum befestigt wurden, unterstellte Eisler, das Reliefbild sei „eine vereinzelt Darstellung der zufällig schriftlich nicht bezeugten Sage vom gekreuzigten, dann zerrissenen Orpheus“.²⁰

„Mit der Vermutung scheint in diesen Worten zugleich ihre Widerlegung ausgesprochen“,²¹ zumal die antike Tradition Kreuzigungen weder von Orpheus noch von Dionysos kannte – von Justin²² wissen wir, dass kein Sohn des Zeus gekreuzigt worden war²³ –, und doch hat diese Deutung insbesondere in den New-Age-Kreisen des 20. und 21. Jahrhunderts große Faszination ausgeübt: Das Bild des Orpheos Bakkikos wird man 1999 auf dem Buchumschlag eines britischen Bestsellers wiederfinden, in dem die Autoren behaupten, dass Jesus ursprünglich ein ‚heidnischer Mysteriengott‘ gewesen sei.²⁴

Während der Medienrummel um den Versuch, Jesus als einen reinen Mythos darzustellen, seriösere Arbeiten wie jene von Helga Neumann²⁵ oder Paulus Hinz²⁶ vergessen ließ, die den Zusammenhang mit den historisch fassbaren orphischen Mysterienfeiern unterstrichen hatten, namentlich mit der Kultgenossenschaft der Iobakchen,²⁷ erreichte die akademische Diskussion ein breiteres Publikum, und inzwischen werden auch im Internet die grundsätzlicheren und fachlichen Diskussionen wiederholt.²⁸

Schon in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts hatten nämlich einige Gelehrte an der Stellung der Beine Anstoß genommen und darauf hingewiesen, dass der Gekreuzigte „mit übereinander genagelten Füßen und eingeknickten Knien dargestellt ist, also in einem Typus, der sich vor dem 13. Jahrhundert sonst nirgends belegen lässt und in der vorliegenden Form erst im 14. und 15. Jahrhundert vorkommt“.²⁹ Damit waren gegenüber der Echtheit des ‚Berliner Amuletts‘ zum ersten Mal große Bedenken geäußert, denen andere Fachleute beipflichteten, so 1926 der „Gemmenspezialist“ Robert Zahn und Pfarrer Johannes Reil, ein „Kenner altchristlicher Kreuzigungsbilder“.³⁰

¹⁸ *Christiana*: O. Kern (ed.), *Orphicorum fragmenta*, Berlin ²1963, 46 (¹1922).

¹⁹ Diod. 3.65.5.

²⁰ Eisler 1921, 54; cf. R.F. Paget, der Eisler folgt und den *Orpheos-Bakkikos*-Stein gar als Beweis sowohl für die Kreuzigung des Orpheus als auch für die christliche Übernahme der Kreuzigung von der Orphik sieht (*In the Footsteps of Orpheus*, London 1967, 79).

²¹ Reil 1926, 64.

²² Just. Mart. *Apol.* 1.54–5.

²³ W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, London 1952, 265–6 = *Orphée et la religion grecque*, Paris 1956, 295.

²⁴ T. Freke, P. Gandy, *The Jesus Mysteries: Was the „Original Jesus“ a Pagan God?*, New York 1999.

²⁵ Neumann 1968, 22–35.

²⁶ Hinz 1973, 91 mit Anm. 22–24 (400).

²⁷ Maass 1895, 14–71.

²⁸ Internet: u.a. Hannam 2006; Criddle 2006/08; Bermejo 2009.

²⁹ E. Panofsky 1924, zitiert von: J. Leiboldt, Hrsg. von *Ἀγγελος*, in: Zahn/Reil 1926, 62.

³⁰ Zahn/Reil 1926, 62; Otto Kern, der durch die Publikation in den *Orphicorum fragmenta* den Orpheos Bakkikos als ein glaubwürdiges Dokument präsentiert hatte, änderte daraufhin seine Meinung

Vergleiche wurden aufgestellt, „sowohl mit den ersten [...] Darstellungen, aber auch mit etwas jüngeren, wie dem Relief der Tür von Santa Sabina in Rom, und der Elfenbeinplatte im Britischen Museum“. Man konnte „nicht begreifen, wie ein solcher Unterschied der Wiedergabe des Gekreuzigten in derselben Zeit möglich sei. Auf den genannten Denkmälern steht Christus vor dem Kreuze auf dem Boden, oder auf einem Fußbrette“, schrieb Zahn.

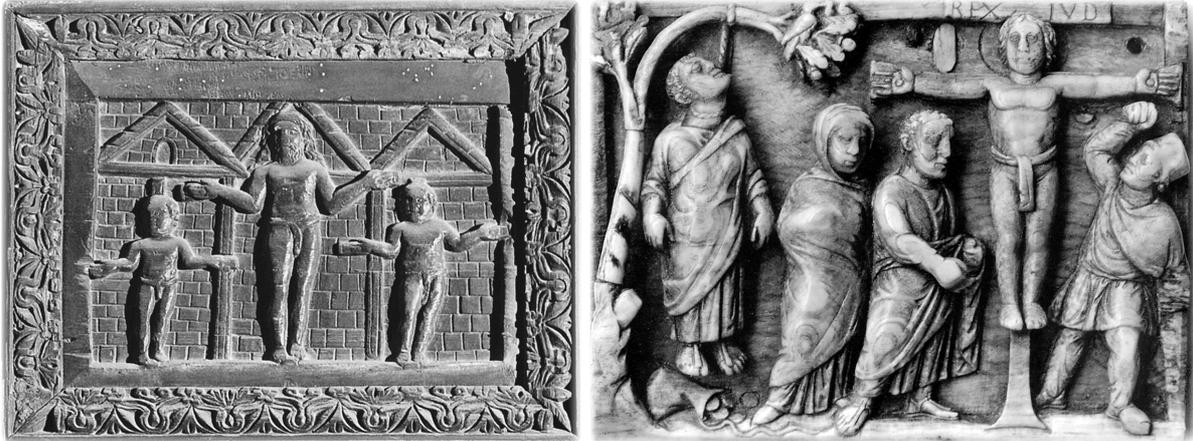


Abb. 7: Kreuzigung auf dem Portal von Santa Sabina, Rom: Holzplatte. Circa 432.

Abb. 8: Kreuzigung mit Judas, Britisches Museum, London: Elfenbeinplatte. 420–430.

Dass der Gekreuzigte auf besagter Elfenbeinplatte (Abb. 8) weder auf dem Boden steht noch ein Fußbrett (*suppedaneum*) unter den Füßen hat, übersah er anscheinend völlig. Man fragt sich warum. Passte es nicht in Zahns Schema? Nun wäre diese Beobachtung aber wichtig gewesen, denn mit nur zwei Nägeln an den Händen und ohne Fußbrett kann sich kein Mensch am Kreuz halten: Es kann sich also nur um eine am Kreuz fixierte Figur handeln, und nicht um einen wirklich Gekreuzigten – ein wichtiger Unterschied, wie wir noch sehen werden.

Er fährt fort: „Das Kreuz ist fast ganz verdeckt; namentlich kommt der hoch über den Kopf aufragende senkrechte Balken nicht vor.“ Sein Mitkritiker Reil wird daraus sogar ein Tau-Kreuz (T-Kreuz) machen – was natürlich nicht stimmt, wie jeder leicht erkennen kann: Auf der Elfenbeinplatte ist über dem Kopf des Gekreuzigten der *titulus crucis* mit der Inschrift REX IVD[aeorum] („König der Juden“) zu sehen, auf einem Schild, das nur an einem senkrecht über den Kopf hinausragenden Balken hängen kann, der tatsächlich vorhanden, wenn auch verdeckt ist. Wenn man nun statt des Schildes einen Halbmond auf der Spitze des Kreuzes plazierte, wird natürlich der senkrechte Balken sichtbar hochragen.

„Hier [auf dem Orpheos Bakkikos] dagegen hängt Christus schlaff an dem großen Kreuze mit übereinander geschlagenen Beinen und übereinander gelegten Füßen, wie in der viel späteren Kunst“, so Zahn weiter. Er gibt zwar zu, dass sich andere Beispiele finden – „auf einem bei Leclercq abgebildeten rohen Stein [Abb. 9] ist allerdings Christus, ohne Kreuz, auch mit etwas geknickten Beinen gegeben [...]“ –, aber er führt weiter an, dass die Darstellung „doch himmelweit verschieden von dem Bilde unseres Kegels“ ist. Als ob Objekte aus verschiedenen Zeiten und Gegenden sowie aus der Hand verschiedener Hersteller nicht aus genau diesen Gründen bildlich verschieden sein können!

und hielt ihn nun „höchst wahrscheinlich“ für eine Fälschung (cf. O. Kern, Rezension von W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, in: *Gnomon*, 1935, 476).

Reil verschärft noch Zahns Aussagen. Er bemerkt zwar, dass „die geschwungenen, nur mit den Händen am horizontalen Kreuzstamm anliegenden Arme, auch sonst auftreten, so auf dem Spottkruzifix vom Palatin [Abb. 10] und auf dem aus Köstendsche [Constantia in Rumänien] stammenden Karneol des Britischen Museums“ (Abb. 5), aber „um so verwunderlicher“ findet er „die seitliche und gekrümmte Beinstellung“, wovon es in der Spätantike keine weiteren Beispiele gebe. Dabei hat er selbst eines genannt, nämlich einen aus Gaza stammenden Jaspis ägyptisch-magischen Ursprungs (Abb. 11).

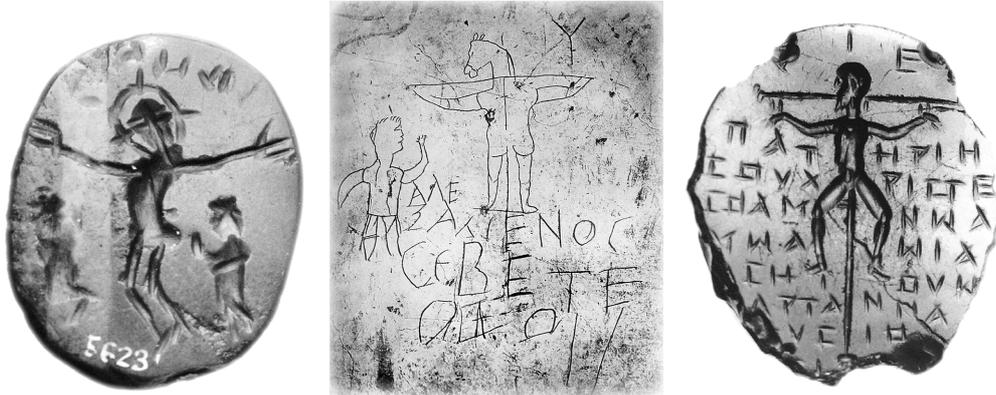


Abb. 9: Kreuzigung (mittelbyzantinisch).³¹

Abb. 10: ‚Spottkruzifix‘ vom Palatin, Rom: Prätorianer-Graffito. Evtl. 3. Jh.³²

Abb. 11: Kreuzigung (Gaza), Paris, *Sammlung Pereire*: Jaspis. Spätes 2. bis 3. Jh.³³

Aber Reil weist die Parallele ab: „Doch hier ist die Haltung längst nicht so ausgeprägt, wie auf unserem Stein, vor allem aber liegen die Unterschenkel und Füße nicht über- sondern nebeneinander.“ Er will nämlich beim Orpheos Bakkikos beobachtet haben, dass „die Füße aufeinander ruhen, wie es scheint auf einem den Stamm abschliessenden Querhölzchen, das auch die drei anderen Stammesenden aufweisen. Das rechte Bein Jesu komme über das linke zu liegen, wie ausnahmslos in der abendländischen Kunst seit dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts“.

Als Problem erweist sich jedoch, dass der Steinkegel insgesamt knapp 14 Millimeter und die Miniatur des Gekreuzigten deshalb lediglich 6 Millimeter hoch ist. Die Füße, deren Länge 0,6 Millimeter nicht überstieg, sind zumindest auf den erhaltenen Abbildungen nicht deutlich sichtbar. Nur die Beine erkennt man, jedoch nicht ihre Positionierung. Aber Reil will wissen, dass sie übereinander ruhen, und zwar der rechte Fuß über dem linken. Angenommen man habe den Stein als Original oder Abdruck damals genauer untersuchen können als auf den erhaltenen Photos, dann hätte auch Becker einen besseren Eindruck gehabt: 1921 fertigte er anhand eines Abgusses eine Zeichnung für Eisler an (Abb. 12), die deutlich von Reils Beschreibung abweicht.

³¹ Leclercq 1907–53, 3.3049, Abb. 3356; frühere Datierungen sind unsicher.

³² Alias: „Alexamenos-Graffito“ oder *graffito blasfemo*; Inschrift: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ || ΣΕΒΕΤΕ || ΘΕΟΝ (Alexamenos sebet theon, „Alexamenos verehrt [seinen] Gott“); die Identifikation von Alexamenos’ Gott mit Christus ist eine Vermutung, die auf zwei Annahmen basiert: der Deutung des abgebildeten Pferdekopfes als Eselskopf (*contra*: A. Alföldi, „Der iranische Weltriese auf archäologischen Denkmälern“, *Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte* 40, 1949/50, 28) und der Verwechselbarkeit der frühen Christen mit den Juden, denen man Eselsanbetung vorwarf (Tert. *nat.* 1.11, 1.14).

³³ Anfang der Inschrift: ΥΙΕ||ΠΑΤΗΡΙΗ||ΚΟΥΧ|ΡΙΣΤΕ (Yie Pater Iesou Christe, „Sohn Vater Jesus Christus“: in grammatikalisch fehlerhaftem Griechisch).



Abb. 12: Orpheos Bakkikos, Zeichnung von A. Becker.³⁴

Hier sind die Beine nicht über- sondern nebeneinander, und nicht der rechte Fuß ruht auf dem linken, sondern der linke verdeckt den rechten, welcher etwas weiter oberhalb am Stamm ansetzt, wie an der Höhe des rechten Knies und am spitzeren Winkel des rechten Beins deutlich zu erkennen ist.

Jedenfalls hat man einen Nagel an den Füßen offensichtlich auch damals nicht sehen können. Trotzdem suggerierte es Reil auf indirekte Weise, indem er die zwei dicken Pflöcke, die das Kreuz im Boden befestigen, „Nägel“ nannte – was absurd ist, denn ihr Durchmesser entspricht dem des senkrechten Kreuzbalkens! Somit legte er in Verbindung mit seiner ikonographisch-akrobatischen Beine-Füße-Vision die unbelegte Behauptung Panofskys nahe,³⁵ es handle sich um ein Drei-Nägel-Kruzifix.

Dabei sind die Hände sowohl beim *Orpheos-Bakkikos*-Stein als auch auf dem von ihm selbst angeführten Ichthys-Karneol (Abb. 5) am Querbalken gar nicht angenagelt, sondern offensichtlich angebunden – beim Jaspis von Gaza (Abb. 11) erkennt man sowohl die Handgelenk- als auch die Achselhöhlenbinden, obwohl der davorstehende Kopf eine von ihnen verdeckt –, sodass der Gedanke völlig abwegig ist, dass bei angebundenen Händen die Füße angenagelt seien. Auf seinem eigenen Vergleichsstück, der Londoner Elfenbeinplatte, sind die Füße nicht angenagelt, anders als die Hände (Abb. 8, idem für Santa Sabina: Abb. 7). Bevor in der christlichen Ikonographie Nägel an den Füßen auftauchten, fanden sich auch dort zuerst Stricke, wie bei den Mitgekruzigten auf einer Ampulle aus Monza (Abb. 13).



Abb. 13: Detailansicht des Mitgekruzigten, Monza, Domschatz: Ampulle (Nr. 6). 5.–6. Jh.

³⁴ Cf. Eisler 1921, Taf. 31.

³⁵ S.o.; Anm. 29.

Das heißt, dass der Nagel an den Füßen, der beweisen soll, dass es diese Gestalt vor dem 13. Jahrhundert nicht gegeben haben kann, hineinprojiziert wurde, weil man bereits einem Vorurteil anhing: ein Zirkelschluss.

Bezüglich der Beine ist zu beobachten, dass sie zwar auf der Londoner Elfenbeinplatte (Abb. 8) und möglicherweise auch auf dem Stück der *Sammlung Nott* (Abb. 6) gerade ausgestreckt sind, dass dies aber für die anderen Beispiele, insbesondere für den Ichthys-Karneol (Abb. 5), möglicherweise aber auch für Santa Sabina (Abb. 7) nicht festgestellt werden kann.

Denn die frontale Darstellung erschwerte offensichtlich einem Hersteller, der das Abbilden in Dreiviertelansicht (*vue de trois-quarts*) nicht beherrschte, die Wiedergabe von am Knie angewinkelten Beinen – es sei denn, er griff auf dramatische und naive Mittel zurück, wie zum Beispiel in der ägyptischen Malerei. Dieser Stil ist beim Gekreuzigten auf dem Jaspis aus Gaza (Abb. 11) zu erkennen, der nicht zufällig aus Ägypten stammt, wo der Hersteller die Beine jeweils nach rechts und links um 90 Grad gespreizt anordnete, um sie im Profil abzubilden, analog zur Darstellung des Kopfes. Realiter lagen Kopf und Gliedmaßen vermutlich wie beim Orpheos Bakkikos.

Dass die Beine gespreizt seien, weil er auf einem Untersatz sitzt, ist lediglich hineinprojiziert. Ein *sedile* ist nicht zu erkennen, wie die Anhänger dieser Hypothese auch selbst zugeben mussten.³⁶

Dass angewinkelte Beine in frontaler Ansicht kaum sichtbar gemacht werden konnten, und dass sie *en face* als gerade gestreckt erscheinen, verdeutlicht die Photographie. Als Beispiel genügen zwei Kruzifixe aus der von Reil angesprochenen Epoche.³⁷

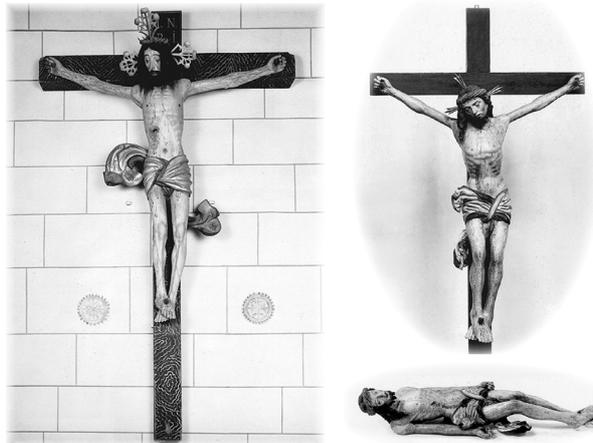


Abb. 14: Abnehmbares Kruzifix, Bad Wimpfen am Berg, Deutschland. 1481.

Abb. 15a, b: Abnehmbares Kruzifix, Memmingen, Deutschland. 1510.

In der seitlichen Abbildung des zweiten Kruzifixes (Abb. 15b) sieht man deutlich die an den Knien angewinkelten Beine, in frontaler Ansicht jedoch bei beiden nicht oder kaum. Lediglich eine leichte Krümmung ist zu beobachten, die Ahnung einer seitlichen Bewegung – wie übrigens auch auf der Santa-Sabina-Darstellung (Abb. 7), deren Gekreuzigter aus diesem Grund ebenfalls dafür in Frage kommt, nur scheinbar

³⁶ P. Derchain, „Die älteste Darstellung des Gekreuzigten auf einer magischen Gemme des 3. (?) Jahrhunderts“, in: K. Wessel (ed.), *Christentum am Nil*, Recklinghausen 1964, 109–13: „Die Beine sind gespreizt, weil er auf einem Untersatz sitzt, der [...] nicht dargestellt [...] ist“ (sic!); A. Delatte, P. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964, 283–5, Nr. 408; Maser 1976, 266.

³⁷ Aus: Tripps 1998, Abb. 10e, 43a, b.

ausgestreckte, in Realität aber angewinkelte Beine zu haben, allein schon wegen der deutlich gebogenen Arme.

Weiterhin hat keiner der Kritiker der Beinstellung bis heute beobachtet – nur ein Wahrnehmungsfehler oder auch gezielte Blindheit? –, dass der Kopf des *Orpheos-Bakkikos*-Gekreuzigten sich oberhalb des Kreuzungspunktes der beiden Kreuzbalken befindet, obwohl seine Beine angewinkelt sind (Abb. 2). Dies ist jedoch nicht möglich, weder realiter, falls man einen echten Menschen abbilden wollte, noch ikonographisch, wenn man das Stück nach dem 13. Jahrhundert einordnet. Denn seit sich in der christlichen Ikonographie die Beine anzuwinkeln beginnen, strecken sich parallel dazu die Arme und übernehmen eine immer stärker ausgeprägte V-Form. Da der Körper somit nach unten wegsackt, befindet sich der Kopf nicht mehr über dem Kreuzungspunkt der beiden Kreuzbalken, sondern darunter. Deutlich zu sehen ist dies beim Vergleich der zwei bereits angeführten Kruzifixe (Abb. 14, 15), aber auch auf vier weiteren Darstellungen, die chronologisch aufeinander folgen und das Fallen des Gekreuzigten in der Malerei verdeutlichen.

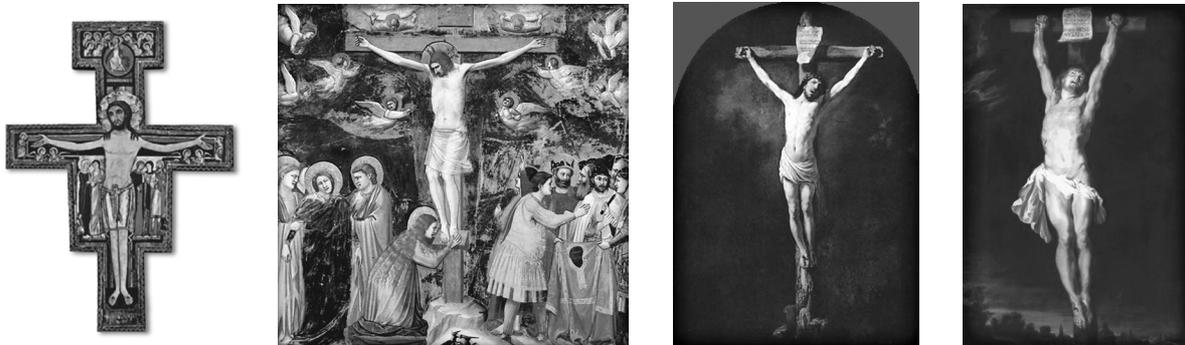


Abb. 16: Kruzifix vom Hl. Franziskus von Assisi (San Damiano, Assisi, Italien, 12. Jh.).

Abb. 17–19: Kreuzigung auf Gemälden von Giotto (14. Jh.), Rembrandt und Rubens (17. Jh.).

In dieser historischen Progression wird eine fallende Bewegung verdeutlicht. Der Entwicklung der Ikonographie nach zu urteilen scheint das Kruzifix nur allmählich als Repräsentation eines faktisch gekreuzigten Menschen verstanden worden zu sein, was schließlich zu einer realistischeren Personifizierung und Darstellung der Kreuzigung führte: Im Laufe von mindestens eintausend Jahren hat man dem Christus am Kreuz zunächst eine Stütze unter die Füße gesetzt,³⁸ und ihn einige Jahrhunderte später langsam sinken lassen, sodass sich die Knie weiter beugten, der Körper heruntersackte, die Arme sich in eine V-Form streckten und der Kopf immer tiefer wanderte (*Christus patiens*). Dadurch ging mitunter auch die ursprüngliche Form des Kreuzes verloren, und das Y-förmige Gabelkruzifix wurde eingeführt.

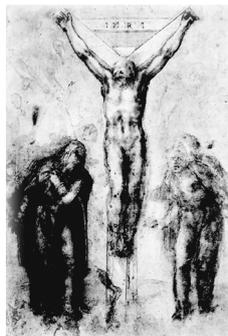


Abb. 20: Gabelkruzifix, Y-förmiges Kreuz (Bild von Michelangelo, 16. Jh.).

³⁸ Ca. 6. Jh; es ist unklar, ob die Gemme aus dem 4. Jh (Abb. 6) eine Fußstütze darstellt (Anm. 77).

Nun aber tauchen gerade in derselben Epoche abnehmbare Kruzifixe auf, die bis heute Anwendung finden, und die man sowohl als Gekreuzigten als auch als Grabfigur benutzt, um in der Karwoche die Kreuzabnahme nachzustellen. (Zwei haben wir bereits gesehen; Abb. 14, 15.) Diese Kruzifixe weisen eine Besonderheit auf: Sie haben angewinkelte Beine, und zwar auch dann, wenn die Arme so konstruiert sind, dass sie am Kreuz nicht die erst später bekannte V-Form des *Patiens*-Typus übernehmen.

Denn um eine Kreuzabnahme zu inszenieren, müssen solche Klappfiguren schon vor dem Entfernen der Nägel mit unterhalb der Achseln angebrachten, stabilisierenden Binden dicht am Querbalken gehalten werden, während die Beine an den Knien angewinkelt sind (Abb. 21a–c) und auch angewinkelt bleiben, nachdem der Christus in eine liegende Position überführt worden ist (it.: *Cristo giacente*, Abb. 22b).

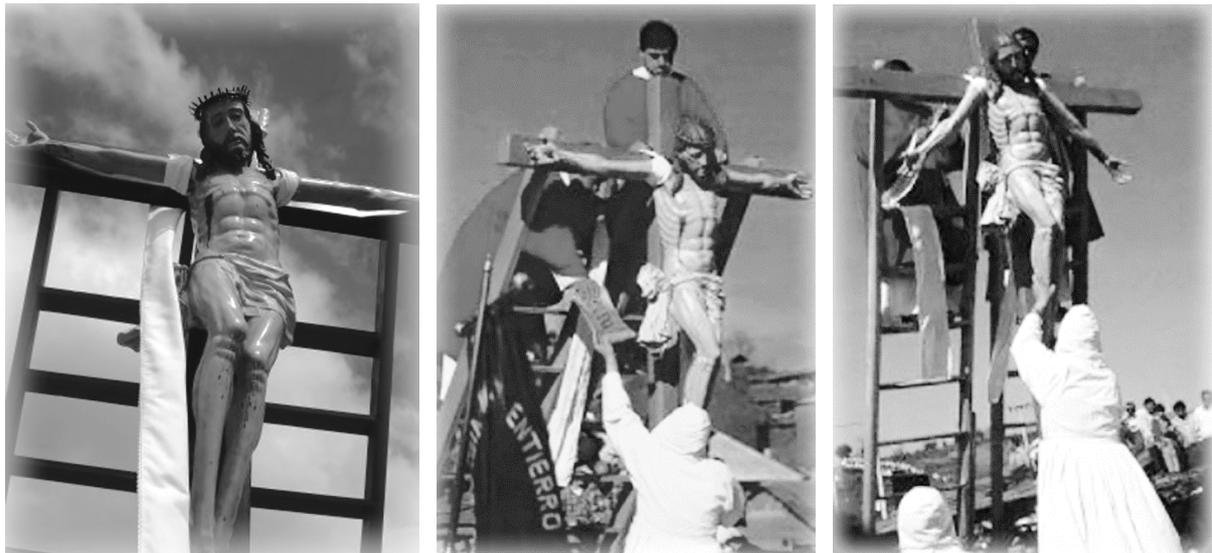


Abb. 21a–c: Kreuzabnahme in Bercianos de Aliste.³⁹

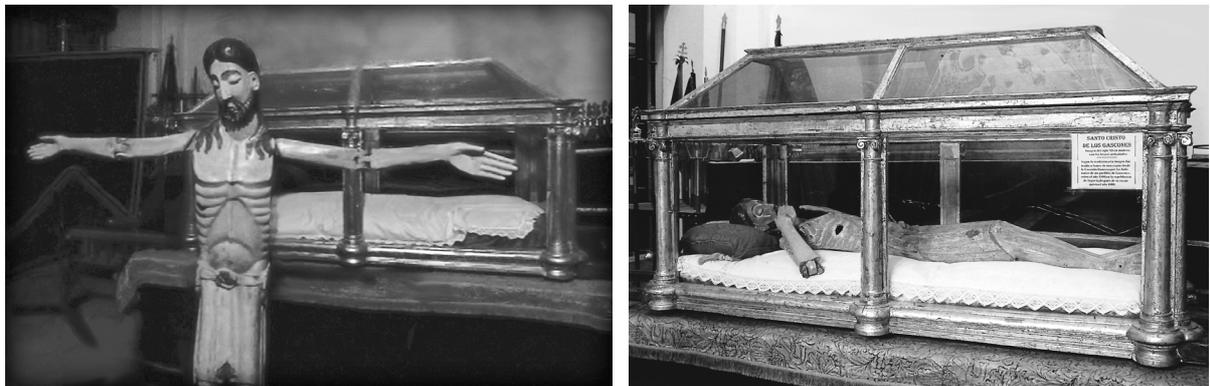


Abb. 22a, b: Christus der Gaskonen (Abb. 22a: maximale Höhe der Arme; Abb. 22b: in der Urne);⁴⁰ das vermutlich älteste erhaltene abnehmbare Kruzifix, mit Gelenken an Schultern und Ellbogen. 12. Jh.

Somit ist Zahns Vermutung, „die Darstellungen des späteren Mittelalters und des Kegels im Kaiser-Friedrich-Museum [beruhten] auf künstlerischer Phantasie“, nur dann zulässig, wenn man sich vorstellt, dass der Hersteller des *Orpheos-Bakkikos*-Steins einen echten Gekreuzigten abbilden wollte. Wollte er aber nicht einen lebendigen oder sterbenden Menschen abbilden, sondern eine Figur, ein Kruzifix, zum Beispiel den liegenden Christus mit ausklappbaren Armen, den sie am Karfreitag ans Kreuz

³⁹ Bei Zamora, Spanien: abnehmbares Kruzifix; barockzeitliche Kopie eines älteren Christus.

⁴⁰ *Cristo de los Gascones*, Kirche San Justo y Pastor, Segovia, Spanien.

hochhoben und wieder abnahmen, dann ist das Bildnis absolut plausibel und realitätsgetreu.

Entsprechend befindet sich die Mondsichel des Orpheos Bakkikos nicht im Himmel über dem Gekreuzigten, sondern an der Spitze des Kreuzes,⁴¹ weil es keine Darstellung des echten Mondes ist, sondern eine am Kreuz angebrachte Nachbildung des Mondes, etwa aus Silber, ein stummer *titulus crucis*, der bereits aufgrund seiner Sichelform etwas Bestimmtes aussagt: Der Mond, der in ewiger kreisläufiger Wiederkehr zunächst verschwindet, also stirbt, und wieder wächst, also wiedergeboren wird, galt unter anderem als Symbol der Auferstehung. Somit ergäbe auch die sekundäre Interpretation der sieben Sterne als Planeten (siehe oben) einen Sinn: Da die Wochentage die Namen der Planeten trugen – im Lateinischen gut erkennbar, wobei Sonne und Mond dazu zählten –, würden derer sieben auf eine Woche hindeuten. Verbunden mit der Mondsichel könnten sie die Karwoche symbolisieren – die freilich mit der Auferstehung endet, gefolgt von der Himmelfahrt, denn die sieben Sterne wurden gemeinhin als *septentriones*⁴² verstanden, als „die sieben Dreschochsen“ der Konstellation des Wagens, die um den Polarstern ziehen und nie hinter dem Horizont verschwinden, um wie andere Sterne ein Bad im *Okeanos* zu nehmen.⁴³ In dieser Region des Nordhimmels hatte Venus ihren Platz,⁴⁴ dorthin geleitete sie die Seele des *Divus Iulius*, ihres getöteten und vergöttlichten Sohnes Julius Caesar,⁴⁵ dort erschien der auferstandene Caesar als heller Komet,⁴⁶ und dorthin fuhren die Seelen der Seligen, insbesondere viele Verstorbene der Kaiserhäuser – so belegt unter anderem für den jung verschiedenen und divinisierten Sohn des Kaisers Domitian, *Divus Caesar*,⁴⁷ auf dessen Goldmünze die sieben Sterne die gleiche Anordnung wie auf dem *Orpheos-Bakkikos*-Stein haben (Abb. 23).⁴⁸

⁴¹ Cf. J. Cashford, *The Moon: Myth and Image*, London 2002, 202.

⁴² Die früheste bekannte römische Münze mit dem Motiv der *septentriones* ist ein republikanischer *denarius* von L. Lucretius Trio (76 v. Chr., Craw 390.1), auf dem die sieben Sterne halbkreisförmig die Mondsichel umgeben, die freilich dem aversen Sonnengott Sol als Darstellung des echten Mondes gegenübergestellt ist. Es ist denkbar, dass Trio diese Ikonographie lediglich als Wortspiel auf seinen Namen wählte: *Trio*, *Trionis* > *septem-triones* > „sieben Dreschochsen“. Ob die Münze auch einen bestimmten *Katasterismus* symbolisierte, das „Versetztwerden einer Person unter die Sterne“, ist ungeklärt. Dennoch war das Motiv für die spätere imperiale Zeit stilbildend, z.B. auf einer Münze des Kaisers Hadrian (BMC 463; cf. P. Domenicucci, *Astra Caesarum. Astronomica, astrologica e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Pisa 1996, 176 f.).

⁴³ Hom. *Il.* 18.487 ff.

⁴⁴ Serv. *Aen.* 8.590.1–6; für antike Planetendarstellungen cf. E. Simon, s.v. „Planetae“, in: *LIMC* 8, Düsseldorf 1997, 1003–9.

⁴⁵ Ov. *Met.* 15.844 ff.

⁴⁶ Während Caesars *ludi funebres* leuchtete im Juli 44 v. Chr. der „julische Stern“ (*sidus Iulium*) über Rom auf, ein heller Komet, der vom Volk als Caesars Seele im Himmel gedeutet wurde, „aufgenommen unter die *numina* der unsterblichen Götter“ (Plin. *NH* 2.94; cf. Dio *HR* 45.6.4–7.1; Suet. *Jul.* 88). Unter diesem Stern, der *in regione caeli sub septemtrionibus* erschien, wurde sein Adoptivsohn Octavian, der spätere Augustus, als „Sohn Gottes“ (*Divi filius*) wiedergeboren (Octavian in Plin. *NH* 2.93–4). Zu Caesars *Katasterismus septentrione* cf. weiterhin Obs. *Prod.* 68; cf. Serv. *Aen.* 8.681 (Thilo-Hagen 2.299.28). Caesars Apotheose lieferte somit die Ursprungsform der septentrionischen *Katasterismen* der nachfolgenden Kaiserhäuser.

⁴⁷ Mart. *Epigr.* 4.3.

⁴⁸ Syd 213; BMC 62; cf. C.H.V. Sutherland, *Roman Coins*, London 1974, 190 f.



Abb. 23: Aureus des Divus Caesar (82–84 n. Chr.);⁴⁹ cp. Orpheos Bakkikos (Abb. 2b): man beachte, dass beide Gestalten in Dreiviertelsicht stehen (s.u.).

Die oben erwähnten beweglichen Kruzifixe der Christen sind jedoch erst aus dem 13., frühestens aus dem 12. Jahrhundert belegt. Somit könnte erwidert werden, dass der *Orpheos-Bakkikos*-Stein als Repräsentation der Auferstehung und damit der Karwoche zwar keine Fälschung wäre, aber doch frühestens aus dieser Zeit stammen könne. Infolgedessen müsste man auch annehmen, dass das Ritual der Karwoche erst aus dieser Zeit stammt, wogegen aber der Egeria-Bericht aus dem 4. Jahrhundert spricht. Weiterhin müsste man auch alle anderen ähnlichen frühchristlichen Abbildungen aus der Kleinkunst zu Fälschungen erklären, was zumindest für den Ichthys-Karneol (Abb. 5) und den Jaspis aus Gaza (Abb. 11) unmöglich erscheint.

Solche in der Karwoche zur Schau an Kreuze gehangenen Figuren sind zwar auch für das frühe Christentum denkbar, denn Ostern wurde von Anfang an gefeiert,⁵⁰ aber sie sind nicht belegt. Warum nicht? Weil es sie früher nicht gab, und in der Karfreitagsliturgie statt des Gekreuzigten eine Reliquie des Kreuzes verwendet wurde, wie Egeria über die Jerusalemer Riten zu berichten scheint? Aber stimmt dies?⁵¹ Und war es überall so? Könnte es nicht sein, dass sich in manchen Gegenden eine ältere Tradition erhalten hatte, die sich ab dem 12. Jahrhundert wieder ausbreitete? Abgesehen von den mutwilligen Zerstörungen der Ikonoklasten, die menschliche Darstellungen und realistische Bilder der Kreuzigung ablehnten und stattdessen das bloße Kreuz propagierten, könnte es nicht sein, dass ältere Figuren nicht existieren, weil sie sich nicht erhalten haben? Da solche Figuren beweglich sein mussten und somit

⁴⁹ Inschrift: DIVVS CAESAR IMP[eratoris] DOMITIANI F[ilius].

⁵⁰ Cf. Tert. *Jejun.* 14: *pascha celebramus annuo circulo in mense primo*, d.h. im März.

⁵¹ So Tripps 1998, 121; cf. *Itinerarium Egeriae* (ca. 380 n. Chr.), *Pars secunda, De operatione singulis diebus in locis sanctis, Capitulum XXXVII (1–4): Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc; residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublinteata; stant in giro mensa diacones et affertur loculus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam lignum crucis quam titulus. [...] quia consuetudo est, ut unus et unus omnis populus ueniens, tam fideles quam cathecumini, acclinant<es> se ad mensam osculentur sanctum lignum et pertranseant. [...] At ubi autem sexta hora se fecerit, sic itur ante Crucem [...]*. Diesem Bericht lässt sich entnehmen, dass jenes Kreuz, das bereits am Anfang der Zeremonie als nachfolgende Station des Kreuzwegs „steht“, mit der Reliquie aus dem Holz des Wahren Kreuzes, das aus dem Schrein geholt, zusammen mit dem *titulus crucis* auf den Tisch gelegt und vom Volk im Vorbeigehen geküsst wird, nicht identisch war. Dadurch ist die Möglichkeit nicht prinzipiell ausgeschlossen, dass auch während der Karfreitagsliturgie im Jerusalem des 4. Jahrhunderts sowohl eine Reliquie des Wahren Kreuzes Anwendung fand, als auch ein Kruzifix am stehenden Kreuz, an dem die Passion des Herrn versinnbildlicht wurde.

aus Holz oder aus Wachs mit interner Holzstruktur hergestellt waren, wurden sie von Holzwürmern befallen und folglich regelmäßig von den Gemeinden ersetzt, natürlich im zeitgenössischen Stil, während man die alten Figuren in Krypten einmauerte oder einfach verbrannte – so belegt für den Vorgänger des Kreuzifix von Bercianos de Aliste (Abb. 21a–c).⁵² In welchem kläglichen Zustand sich die ältesten, nur fragmentarisch erhaltenen Holzkreuzifixe befinden, wissen die Restauratoren.⁵³ Aus der Zeit des Frühchristentums jedoch findet sich unter ihnen keines.

Historisch belegt ist eine solche bewegliche Wachsfigur indes für das erste Jahrhundert vor Christus, nämlich in den Quellen über Julius Caesars Beisetzung. Nun könnte man glauben, dies habe mit dem Christentum nichts zu tun, doch der Einfluss des Kaiserkults auf die christliche Religion ist bekannt, und der Theologe Ethelbert Stauffer hat bereits in den 1950er Jahren festgestellt, dass die Karfreitagsliturgie nicht dem Evangelium folgt, sondern dem Beisetzungsritual Caesars.⁵⁴

Außerdem muss der Orpheos Bakkikos nicht unbedingt christlich sein, denn die Inschrift ist es ja ebenfalls nicht. Dennoch basieren die meisten Schlussfolgerungen, in denen die Echtheit des Steins bezweifelt wird, auf einer *petitio principii*: Es ist ein methodologischer Fehler, etwas potentiell nicht-christliches *a priori* für christlich zu erklären und in der Konsequenz, anstatt nach möglichen nicht-christlichen antiken Vorläufern zu suchen, lieber eine Fälschung zu postulieren, nur weil es einem vorgefertigten christlichen Evolutionsschema widerspricht.

Wenn wir jedoch die oben erwähnten Iobakchen berücksichtigen,⁵⁵ deren orphischer Mysterienkult auffällige Parallelen zur christlichen Märtyrermystik aufweist – was spätestens seit Loisy zu Allgemeingut wurde und Rätsel wie die Werke des Nonnos erklärt, der im fünften Jahrhundert zugleich die *Dionysiaka* und eine Paraphrase des vierten Evangeliums schrieb⁵⁶ –, ist festzustellen, dass dionysische Kultvereine im hellenistischen Raum traditionell weit verbreitet waren. Dort hatten sie zur Entwicklung der Tragödie entschieden beigetragen, und ihre *technitai* organisierten

⁵² Mitteilung von Prof. F. Rodríguez Pascual, Pontificia Universität von Salamanca, Spanien.

⁵³ Cf. J. Taubert (ed.), *Farbige Skulpturen, Bedeutung–Fassung–Restaurierung*, München 1978, 30–7.

⁵⁴ E. Stauffer, *Jerusalem und Rom im Zeitalter Jesu Christi*, Bern 1957, 21–9; idem, *Christus und die Caesaren*, Hamburg 1952.

⁵⁵ So genannt wegen des rituellen Rufes *Iô* an Bacchus (cf. H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du Culte de Bacchus*, Paris 1951, 470, 474–6). Für einen Überblick über die gemeindestrukturellen Parallelen zwischen Iobakchen und frühen christlichen Gemeinschaften cf. M. Öhler, „Iobakchen und Christusverehrer. Das Christentum im Rahmen des antiken Vereinswesens“, in: R. Klieber, M. Stowasser (edd.), *Inkulturation. Historische Beispiele und theologische Reflexionen zur Flexibilität und Widerständigkeit des Christlichen*, Wien, 2006, 63–86.

⁵⁶ Neumann 1968, 12–4, 22–35; cf. A. Loisy, *Les mystères payens et le mystère chrétien*, Paris 1919/1930. Wieso Nonnos, ein griechischer Dichter des 5. Jahrhunderts, zugleich die *Dionysiaka* und eine Paraphrase (Metabole) des Johannes-Evangeliums verfasste, blieb bis heute unerklärt. Es wurde angenommen, dass er zum Christentum konvertierte und seine Paraphrase zu seinem späteren Werk gehört. Allerdings gibt es für diese Annahme keinen Beleg, zumal er durchweg positiv zu den dionysischen Mysterien stand. Er zeigte sich nirgendwo reumütig, was von einem Konvertiten zu erwarten gewesen wäre. In der Perspektive, dass das christliche Mysterium mit dionysischen Mysterien manches gemeinsam hat, verwundert Nonnos' Haltung jedoch nicht, und seine angebliche Inkonsequenz wäre vielmehr das Festhalten eines theologisch unnachgiebigen Dichters an den historischen Ursprüngen des Christentums. Ähnliches ließe sich für Ausonius vermerken, einen Christen, der zwei Epigramme (24, 40) an Liber Pater verfasste, oder für Apollinaris, der zusammen mit seinem Vater exkommuniziert wurde, da sie sich Rezitationen von *Dionysiaka* angehört hatten, was nur Mysten gestattet war. Dies hinderte Apollinaris jedoch nicht daran, später Bischof von Laodicea zu werden (Soz. *Hist. eccl.* 6.25; cf. Migne PG 1360 B).

Theateraufführungen und Festprozessionen, seit der Weihung des Tempels an Ceres, Liber und Libera 493 v. Chr. auf dem Aventin auch in Rom, wo nach der Ermordung Caesars dessen Beisetzung an den Liberalia (siehe unten) zur historischen Neuauflage der dionysischen Tragödie wurde, und sich ein Kreis von berühmten Dichtern, darunter Vergil, Horaz, Ovid, Catull und Tibull, zu den *Cultores Liberi*, den Verehrern des Bacchus zählte.⁵⁷

Der wichtigste Exponent der Iobakchen im zweiten Jahrhundert nach Christus war Herodes Atticus, der in der athenischen Inschrift als deren Priester erwähnt wird.⁵⁸ Herodes war ein berühmter Sophist und Politiker, Konsul in Rom, Freund vieler Kaiser, des Marcus Aurelius Lehrer für griechische Rhetorik, verheiratet mit Annia Regilla, einer Römerin von kaiserlichem Adel, die ihre Abstammung wie Caesar auf Aeneas und Venus zurückführte und Priesterin der Demeter wurde.⁵⁹ Die imperiale Karriere seiner Familie hatte bereits begonnen, als einer seiner Vorfahren den von Caesar verfügten Wiederaufbau der Agora von Athen überwachte. In der Stadt wurde neben dem eleusinischen Paar Demeter und Kore insbesondere Dionysos verehrt, den Caesar selber schätzte: Er führte den zusammen mit den Bacchanalien verbotenen Kult des römischen Pendantes Liber Pater wieder ein. Nach Caesars Ermordung stand Athen im erneut entfachten Bürgerkrieg dann konsequent auf der Seite des Marcus Antonius, der sich im Osten als neuer Dionysos gerierte, gab ihm die jungfräuliche Stadtgöttin Athena samt einer Mitgift von Tausend Talenten zur Braut und leistete dem als Apollon auftretenden Octavian Widerstand. Sogar nach seinem Sieg über Antonius wagte Octavian nicht die Stadt zu betreten und arrangierte sich erst später mit dem Sohn von Caesars Prokurator, dem er zusätzliche Gelder für die Fertigstellung der Agora gewährte.

Unter den claudischen Kaisern, die von Töchtern des Antonius und der Schwester Octavians abstammten, erhielt Herodes' Familie als *Claudii Attici* den römischen Bürgerstatus und stellte seitdem die Hohepriester des Kaiserkults, die Exegeten der Mysterien von Eleusis sowie die Priester des Dionysos. Unter den *Flavii* in Ungnade gefallen kamen sie danach wieder zu Reichtum, dank eines riesigen Schatzes ungeklärten Ursprungs – die Mitgift der Athena an Antonius? –, der ganz zufällig in einem ihrer Häuser nahe des Dionysos-Tempels gefunden und ihnen weder von Nerva noch von den spanischen Kaisern, die sich selbst „Neuer Dionysos“ nannten, streitig gemacht wurde.⁶⁰ Damit finanzierte insbesondere Herodes Atticus grandiose Bauwerke für das Volk. Aufgrund des Ruhmes, den seine Wohltätigkeit ihm einbrachte, wurde Herodes oft angefeindet, aber die Anklagen vor dem Kaiser waren vergeblich. Die

⁵⁷ A. Bruhl, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953, 133–44.

⁵⁸ *SIG*^{3/4} 3.1109, Zeilen 5–10 (Claudius Herodes), 25–30 (Herodes); cf. Maass 1895, 18 f., 32–5.

⁵⁹ Annia Regilla war über ihren Vater Appius Annius Gallus mit Annia Galeria Faustina verwandt, der Gemahlin des Kaisers Antoninus Pius und Tante des Marcus Annius Verus, des künftigen Kaisers Marcus Aurelius, welcher seinerseits ein junges Mädchen derselben Familie heiraten sollte: Annia Galeria Faustina die Jüngere. Annia Regilla stellte also die persönliche Verbindung zwischen der Dynastie der *Annii* aus Ucubi (Espejo) in der Baetica und den *Claudii Herodes* aus Attika her. Sie sollte zufälligerweise auch ein „christliches“ Nachleben haben, denn ein 160 n. Chr. von ihrem Mann Herodes Atticus der Ceres und Faustina geweihter Tempel in Italien, auf dessen Decke ihre Apotheose abgebildet ist, mutierte im 7. Jh. zu einer Kirche: S. Urbano alla Caffarella (cf. Graindor 1930, 83, 215–17, Abb. 21).

⁶⁰ Als „Neuer Dionysos“ bezeichneten sich – dem Beispiel Alexanders, des Ptolemäus Auletes, Mithridates und Antonius folgend – die aus der Baetica stammenden Kaiser Trajan und Hadrian sowie der mit den *Annii* verschwägte Antoninus Pius.

Iobakchen standen zu ihm: Kurz vor seinem Ableben wurde er von Eleusis kommend in Athen mit einem bacchantischen Festzug begeistert empfangen, als wäre Dionysos selbst in Begleitung der beiden Göttinnen wieder heimgekehrt – wie ein neuer Antonius, wenn nicht wie ein neuer Caesar.⁶¹

Da sich somit die bacchische Komponente unseres Steins auf Caesar und den frühen Kaiserkult zurückführen lässt, lohnt sich weiterhin ein genauerer Blick auf das historische Ereignis der Beisetzung Caesars und ihre Inszenierung durch Antonius, in der eine bewegliche Wachsfigur des Ermordeten zum Einsatz kam und eine neuartige, geschichtsträchtige Liturgie eingeführt wurde. Wir werden untersuchen, ob und wie dies mit der ‚Kreuzigung‘ des Orpheos Bakkikos zusammenhängt.

Am 17. März 44 vor Christus, am dritten Tag nach seiner Ermordung, erfolgte Caesars Beisetzung, bei der Marcus Antonius auch seine berühmte Leichenrede hielt.⁶² Da Caesars Leichnam flach auf der Rednerbühne liegend vom anwesenden Volk nicht zu sehen war, wurde eine realistische Wachsfigur, die alle Dolchwunden und insbesondere die tödliche Wunde an der Seite zeigte, über die Totenbahre gehoben und an einem kreuzförmigen *tropaeum* befestigt, an dem auch Caesars blutbeflecktes Gewand hing. Das Tropaeum wurde mithilfe einer mechanischen Vorrichtung um seine vertikale Achse gedreht, damit das ganze Volk auf dem *Forum Romanum* sehen konnte, wie die Mörder ihn zugerichtet hatten.⁶³ Das Volk empörte sich, verbrannte Caesars Leichnam auf dem Forum und machte Jagd auf die Mörder. Dies wurde als seine Auferstehung zelebriert, als sein Sieg über den Tod.

Eine Darstellung der Beisetzung und Auferweckung Caesars findet sich auf einem Denar, der im selben Jahr geprägt wurde.⁶⁴ Er stellt ihn metaphorisch als Endymion dar,⁶⁵ den Hirten oder König, den die Mondgöttin Selene schlafend in einer Grotte sah, in den sie sich verliebte, und für den sie von Zeus ewiges Leben erbat. Er wählte den ewigen Schlaf, aus dem er nur erwachte, um Selene zu empfangen, die jede Nacht zu ihm herabkam. Auf der Münze liegt Endymion in der Grotte auf einem Lager aus Fellen, an die Felswand angelehnt, den Kopf auf seinen angewinkelten linken Arm gestützt. Er scheint sich schon im Schlaf halb aufzurichten, während Selene gerade von ihrem Wagen herabsteigt und eine geflügelte Gestalt⁶⁶ mit der aufrechten Fackel der Unsterblichkeit die Szene beleuchtet.⁶⁷

⁶¹ Graindor 1930, 1–136 (127–36).

⁶² Zur Datierung: s.u.; Anm. 80.

⁶³ App. *BC* 2.146; Suet. *Jul.* 84; cf. F. Carotta, *Was Jesus Caesar?*, München 1999, Anm. 157 (406) [N.B.: neue deutsche Edition in Vorbereitung; Ludwig, Kiel].

⁶⁴ Craw 480.1; BMC R4161.

⁶⁵ E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines* 2, Paris 1910, Nr. 38; später wurde auch angenommen, dass es sich bei diesem *denarius* des Buca, der ein Münzmeister Julius Caesars war, um die Darstellung eines Traums des längst verstorbenen Sulla handelt, was Fears jedoch widerlegte (cf. J.R. Fears, „Sulla or Endymion: A Reconsideration of a Denarius of L. Aemilius Buca“, *American Numismatic Society Museum Notes* 20, 1975, 29–37); zur Deutung des Endymion als Caesar cf. weiterhin: C. Cogrossi, „Il denario di Aemilius Buca e la morte di Cesare“, *Contributi dell'Istituto di Storia Antica dell'Università del Sacro Cuore, Milano* 4, 1976, 169–78; cf. C. Battenberg, *Pompeius und Caesar – Persönlichkeit und Programm in ihrer Münzpropaganda*, Dissertation, Marburg 1980, 168–71.

⁶⁶ Für den Fackelträger und Begleiter der Selene sind verschiedene Deutungen möglich, darunter neben Aura, Phosphoros (Lucifer) oder Eros (Amor) v.a. der mehrheitlich angenommene Hypnos (Somnus) in Gestalt einer Victoria. Die geflügelte Figur wurde alternativ auch als Virgo gedeutet, allerdings in Verbindung mit der früheren Sulla-Hypothese (cf. A. Alföldi, „Der machterhebende Traum des Sulla. Zur Auswertung der Münzquellen der Geschichte des Jahres 44 v. Chr., 1. Beitrag“, *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, 41/42, 1961/62, 278, mit ikonographischem



Abb. 24a, b: Denar des Buca: Caesars Auferstehung, metaphorisch dargestellt als ewiger Schlaf des von Selene allnächtlich wachgeküssten Endymion. 44 v. Chr.

Der Erwachende wird auf dieser Münze nicht frontal abgebildet, sondern in Dreiviertelsicht, wie auf der Münze des *Divus Caesar* (Abb. 23) und auf dem *Orpheos-Bakkikos*-Stein (Abb. 2b). Somit läuft das Argument ins Leere, dass diese Art der leicht gedrehten Darstellung eine stilistische Innovation der mittelbyzantinischen christlichen Kunst und daher vor dem siebten Jahrhundert nicht möglich sei.⁶⁸ Der Antike jedoch war diese Darstellungsform geläufig. Man muss also nicht mehrere hundert Jahre nachdatieren, sondern nur ein wenig vordatieren. Auffälligerweise bleibt auch hier der rechte Fuß hinter dem linken, wie in Beckers Zeichnung (Abb. 12).

Bucas Darstellung von Caesar als der in einen ewigen Schlaf überführte, aber allnächtlich wachgeküsste Hirte/König Endymion entspricht nicht nur der frühchristlichen Ikonographie, in der häufig Jona in dieser Pose des Endymion für Christus eingesetzt ist,⁶⁹ sondern ist auch einem liegenden Christus (*Cristo giacente*) zum Verwechseln ähnlich, mit Jungfrau und Engel, für welche Selene und die geflügelte Gestalt gehalten werden können – wie man es übrigens im Mittelalter und auch in der Renaissance tat.⁷⁰ Auch hier spielt der Mond eine zentrale Rolle: Selene, der personifizierte Mond, trägt eine Mondsichel auf dem Kopf – gut zu sehen in Abbildung 24b.

Die liegende Figur stellt natürlich nicht Caesars Leichnam dar, denn dieser wurde in einer Miniatur des Tempels der Venus Genetrix flach aufgebahrt, sondern seine nach Endymion gestaltete Wachsfigur,⁷¹ die mit allen Wunden Caesars versehen dem Volk

Verweis auf: E. Simon, „Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 76, 1961, 132–34).

⁶⁷ In der ursprünglichen Tradition war die Fackel ein Attribut der Artemis in der Gestalt der Hekate, der Co-Richterin des Zeus. In hellenistischer Zeit wurde die Fackel der Selene übertragen.

⁶⁸ Spier 2007, 178.

⁶⁹ Cf. Neumann 1968, 11.

⁷⁰ Cf. Mastrocinque 1993, 18, Anm. 18.

⁷¹ App. *BC* 2.146: *andreikelon autou Kaisaros ek kèrou pepoièmenon*. Es ist bekannt, dass die römischen Münzmeister allgemein – und insbesondere die Caesarianer unter ihnen – auf aktuelle politische Ereignisse Bezug nahmen und sie mit realitätsnahen, archäologisch zuverlässigen Motiven illustrierten. Auf einer gleichzeitig mit unserem Buca-Denar emittierten Münze des Macer (Craw 480.22) sieht man den trauernden Antonius mit Bart und langen Haaren sowie einen *desultor*, einen Kunstreiter, der auf die Spiele während der Parilien verweist, die am 21. April kurz nach Caesars Tod und Auferstehung begangen wurden. Es ist daher anzunehmen, dass in jener dramatischen Zeit auch Bucas Caesar-Endymion ein dem Volk von Caesars Begräbniszeremonie bekanntes Motiv wiedergab. Dass diese Münze eine real existierende Ikonographie dokumentierte, wird dadurch untermauert, dass der

gezeigt wurde. Damit wissen wir auch, in welcher Haltung sie sich befand, nämlich mit angewinkelten Beinen. Wir sehen auch, dass die Arme beweglich waren, denn die Figur konnte so positioniert werden, dass sie sich auf einen Ellbogen stützte. Andere Abbildungen von römischen Beisetzungen aus derselben Zeit, zum Beispiel die aus Amiternum, zeigen ebenfalls solche beweglichen Figuren.



Abb. 25a: *Pompa funebris*, Amiternum, Museo Aquilano: Marmorrelief.⁷²

Abb. 25b: Detail; Totenbett mit beweglicher Wachsfigur, auf Ellbogen abgestützt.⁷³ Späte Republik (1. Jh. v. Chr.).

Von antiken Spielzeugpuppen wissen wir, dass die Römer Körperhaltungen mit Gliedermechaniken sehr geschickt umsetzen konnten. Weiterhin bestand die Möglichkeit, die Gelenke mit Pergament zu kaschieren. Wie ein römisches Tropaeum aussah, wissen wir aus vielen Abbildungen, zum Beispiel vom Miniaturtropaeum in Abbildung 27a. Die von Julius Caesar verwendeten *tropaea* waren kreuzförmig, wie seine eigenen Münzen zeigen (Abb. 28a).



Abb. 26: Antike Gliederpuppe aus Holz, Rom.

Abb. 27a: Miniaturtropaeum, *Antikensammlung*, Berlin.

Abb. 28a: Tropaeum auf Caesars Münze⁷⁴ mit daran befestigten Spolien, u.a. der Rüstung des Vercingetorix (rechts unten); links unten die weinende Gallia. 46–45 v. Chr.

Wenn wir die Tropaea freustellen, sehen wir, dass sie je nach Bedarf unterschiedliche Formen hatten.

Caesar-Endymion in der Reichsikonographie der folgenden Jahrhunderte einen prominenten Platz einnahm, nicht zuletzt auf dem Triumphbogen des Konstantin (westliche Schmalfassade; cf. H.P. L'Orange, A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939, 164, Abb. 1, Taf. 38b).

⁷² J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, 46–7, Abb. 11.

⁷³ Der Leichnam der Verstorbenen ist unter dem Bett in einem Sarg aufgebahrt, naiv-perspektivisch verkleinert im Verhältnis zur Wachsfigur, analog zu den Trägern des *ferculum* im Hintergrund, die im Verhältnis zu den vorderen Trägern ebenfalls kleiner dargestellt wurden.

⁷⁴ Syd 1014; Craw 468.1; RSC 13.

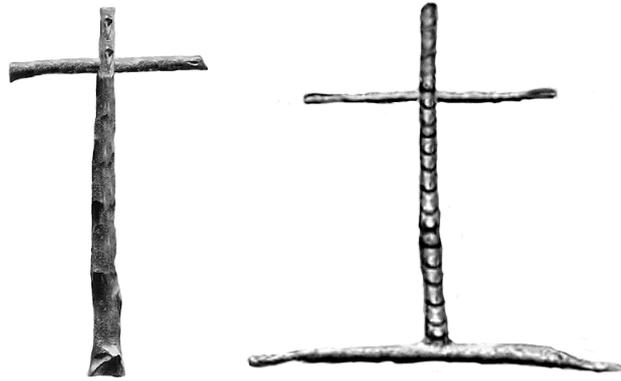


Abb. 27b, 28b: Tropaea, freigestellt.

Da Caesars Begräbnisfeier mit großem Prunk inszeniert wurde,⁷⁵ wird sein *tropaeum* nicht grob gewesen sein – und das auf dem *Orpheos-Bakkikos*-Stein dargestellte Kreuz ist es interessanterweise auch nicht.

Wenn wir nun Caesars Begräbnisfigur aus dem Buca-Denar freistellen und an ein Tropaeum setzen, erhalten wir eine unserem Orpheos Bakkikos durchaus ähnliche Gestalt: Ein ‚Gekreuzigter‘ erscheint.



Abb. 29a–c: Caesar-Endymion aus dem Denar des Buca, freigestellt und an das Tropaeum gesetzt.

In dieser Stellung sieht es wie eine Kreuzabnahme aus. Allerdings würde man so kaum die Hauptwunde in der Brust sehen können, die einzig tödliche,⁷⁶ denn sie wäre vom Arm verdeckt. Wenn wir aber die beweglichen Arme so positionieren, dass sie am Querbalken des Tropaeums angebunden werden können – und dies werden die Gehilfen des Antonius sicherlich getan haben, denn es war der Zweck der Begräbnishandlung, Caesars Wunden zu zeigen, in erster Linie die tödliche in der Brust –, dann sieht das Bild dem des Orpheos Bakkikos sehr ähnlich.

Es ist zu beachten, dass vier Binden nötig sind, um die Wachfigur am Querbalken des Tropaeums zu befestigen, an den Handgelenken und unter den Achselhöhlen, wie wir es beim Jaspis von Gaza beobachtet haben (Abb. 11; analog dazu Abb. 5), und wie es

⁷⁵ App. BC 2.143.

⁷⁶ Suet. Jul. 82.3: *nec in tot vulneribus, ut Antistius medicus existimabat, letale ullum repertum est, nisi quod secundo loco in pectore acceperat.* („Und doch wurde von so vielen Stichwunden nach Ansicht seines Leibarztes Antistius nur eine für tödlich befunden, nämlich die zweite, die er in der Brust erhalten hatte.“)

auch notwendig wäre, um eine Kreuzabnahme mit dem Christus der Gasconen (Abb. 22a) durchzuführen, wenn man für die Hände keine Nägel verwandte.

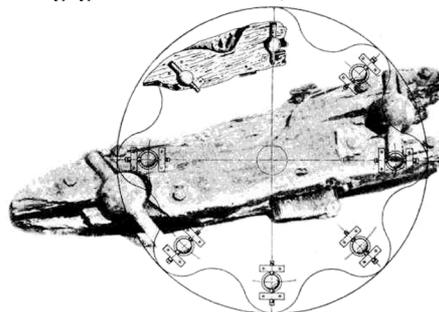


Abb. 29d: Idem mit ausgebreiteten Armen; cp. Orpheos Bakkikos (Abb. 2b).

Jetzt erklären sich auch die dicken runden Pflöcke, die am Fuße des *Orpheos-Bakkikos*-Kreuzes angebracht sind (Abb. 2b). Wenn sie nur der Befestigung des Kreuzes dienten, hätten sie die Form von Keilen oder Winkeln, die passender gewesen wären. Warum sind sie dann rund und kegelförmig? Natürlich kann dies von der Gravur selbst herrühren, die so mikroskopisch ist, dass alle Formen gerundet erscheinen. Wenn jedoch die Kegel oder Kegestümpfe die Vorrichtung (*mêchanê*) repräsentieren, die es ermöglichte, das Tropaeum zu rotieren, damit Caesars Wachsfigur dem Volk rundum gezeigt werden konnte, ist ihre Form adäquat.⁷⁷ Es ist bekannt, dass die Römer die Technik der Kegel- und Zylinderrollenlager kannten: Solche, die bereits echte Kugellager vorwegnehmen, wurden auf einem im Nemi-See versunkenen Schiff entdeckt, angebracht am Fuße einer Statue, wobei auch hier die Mechanik dazu diente, die Statue zu drehen.⁷⁸ Zwei Schiffswracks hat man dort geborgen, eines von ihnen vermutlich aus dem Besitz des Caligula. Aber am Nemi-See besaß schon Caesar eine Villa, also könnte jene Statue auch aus caesarischer oder früh-imperialen Zeit stammen.

⁷⁷ Auf der Gemme aus dem 4. Jahrhundert (*Sammlung Nott*, Abb. 6) ist auffällig, dass die zwei (apostolischen?) Gestalten zur Linken und Rechten des Kreuzes ihre Arme ausstrecken und den kurzen horizontalen Balken berühren, auf dem Christi Füße zu ruhen scheinen. Ist dies die früheste Darstellung eines *suppedaneum* in der christlichen Kunst oder einfach nur eine kleine Plattform oder Säule? Und strecken die beiden Gestalten ihre Arme als Geste der Akklamation aus oder um einen Griff zu fassen, mit dem sich die Konstruktion drehen lässt? Allerdings muss angemerkt werden, dass keine dieser Vermutungen beantwortet werden kann, da hinter Christus kein Kreuz sichtbar ist (v.s., Abb. 7, 9).

⁷⁸ Kombiniertes axiales Nadel- und Kugellager für eine drehbare Statuenbasis, Nemi-See, 37–41 n. Chr. (E. Fabio, L. Fassitelli, *Roma: ingegneria e industria*, Mailand 1990, Abb. 30).



Die Kegel weisen außerdem einen auffällig gerundeten, pilzförmigen Kopf auf, den man ebenfalls an den drei freien Enden der Kreuzstämme wiederfindet (cf. Abb. 2), was mancher gar als phallisch gedeutet hat.⁷⁹ Wäre dies ein Zufall oder ein Hinweis auf das Datum? Caesars Begräbnis ereignete sich nach den Berichten der antiken Historiographen am 17. März, also am Tag der Liberalia, dem Fest der Libera (Kore), Tochter der Ceres (Demeter), aber auch dem Fest des Liber Pater, einer frühen synkretistischen Variante des Bacchus (Dionysos).⁸⁰ An diesem Tag spendeten alte Frauen dem Volk Oblaten, und Wein wurde ebenfalls getrunken, wie heute noch während der christlichen Eucharistiefeyer, insbesondere zu Ostern. Wie unser Ostern waren schon die Liberalia ein Fest der Auferstehung der Natur im Frühling sowie der Fruchtbarkeit: Am selben Tag wurden zu Ehren des Liber Pater in Lavinium *pro eventibus seminum* Umzüge mit phallischen Symbolen abgehalten.⁸¹ Würde darauf die phallische Form der Kegelpflöcke und der Enden der Kreuzstämme deuten?

Orpheus indes war nicht nur der gute Hirte, sondern mitunter der Held, der Eurydike aus dem Hades zurückgeholt hatte. Am Tag der Liberalia war Julius Caesar sein eigener bacchischer Orpheus gewesen, denn er hatte sich selbst aus dem Reich der Toten zurückgeholt, wie er es einst schon mit seinem Onkel Gaius Marius getan hatte.⁸² Allerdings geschah die *resurrectio* als Divus Iulius an den Liberalia durch die Inszenierung des Marcus Antonius, der nicht nur Konsul, sondern auch designierter *flamen Divi Iulii* war, Hohepriester des vergöttlichten Caesars. Antonius hatte Caesars historisches Ostern zelebriert und ihm durch das Aufrichten seiner blutbefleckten Wachsfigur an ein Tropaeum zur politischen und göttlichen Auferstehung vom Tode verholfen: Caesars *erectio crucis*. Als Zelebrant war Antonius also der eigentliche bacchische Orpheus.

Darauf war er stolz, denn als er zu Kleopatra ging, der neuen Aphrodite, ließ er sich als neuer Dionysos feiern. Das Schicksal des Marcus Antonius, eines bacchisch geschulten Liebhabers von Wein und Weib, der zwischen den zwei mächtigen Frauen Fulvia und Kleopatra zerrissen war, der mit Fulvias Hilfe Caesar aus dem Hades gerettet hatte, seine gegen Octavian kämpfende Ehefrau aber dann im Stich ließ und letztlich an seiner Liebe zu Kleopatra-Aphrodite zugrunde ging, von Octavian-Apollon in den Tod gedrängt, ist wahrlich eine epigonale Geschichte des bacchischen Orpheus.

⁷⁹ Mitteilung von Prof. F. Rodríguez Pascual: Der inzwischen leider von uns gegangene Claretiner sowie Ethnologe und Anthropologe der Pontificia Universität von Salamanca hatte in Rabanales, dem Nachbardorf von Bercianos de Aliste (s.o., Abb. 21) antike steinerne Phalli neben der Kirche freigelegt und wieder aufgerichtet, die er in Zusammenhang mit den altradierten ländlichen Fruchtbarkeitsritualen und den Kulten des Bacchus und der Ceres stehend sah (cf. Rodríguez Pascual 1998, Internet). Somit ist es keine Überraschung, daß sie auch mit Ostern verbunden wurden, einem der christlichen Fruchtbarkeitsfeste. Tatsächlich wurden diese antiken Phalli mit dem Advent des Christentums gar als Stationen der ländlichen *Via Crucis* wiederverwertet (cf. Salas Parrilla 2006, Internet).

⁸⁰ Aus den Berichten von Appian, Sueton, Plutarch und Nicolaus Damascenus ergibt sich für Caesars Begräbnisfeier unisono der 17. März. Moderne Versuche wie Drumanns unglückliche Berechnung, die leider Schule machte und diese antike Chronologie zu kippen versuchte – wohl nur auf der Basis von *Phil.* 2.35, einer fraglichen Stelle bei Cicero (und zu welchem Zweck?) –, haben nicht dazu führen können, ein allgemein akzeptiertes Datum zu ermitteln: Somit war vom 18. bis zum 25. und später alles offen, je nach Gusto (cf. W. Drumann, P. Groebe, *Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung*, Berlin/Leipzig 1899–1922, 1.90, Anm. 67, 1.417). Cf. Carotta-Eickenberg 2009, einschließlich archäologischer Beweise für das Tropaeum als eine Requisite der dionysischen Riten. [[Klicken Sie hier für einen Link zur deutschen Version](#)].

⁸¹ *Bacchanalia* (186 v. Chr.): Varro in August. *Civ. Dei* 6.9, 7.2, 7.3, 7.16, 7.21, 4.11; cf. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1921, 297–304 (299).

⁸² Plut. *Caes.* 5.

Das Material des Steins, Hämatit, ein blutrotes Eisenoxid, wäre nicht zufällig gewählt worden: Es passt zu Antonius, auch weil er im Osten des Reiches herrschte, wo solche Steine und Kegelspitzen gebräuchlich waren.

Die Inschrift unseres Steins passt ebenfalls zu ihm, und nicht nur weil Griechisch die kanonische Sprache der Gemmen ist: ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ enthält gleich zwei Fehler, einen pro Wort, was auf einen lateinisch sprechenden Autor hinweist. Zum einen fällt die fehlerhafte Schreibweise *Orpheos* statt *Orpheus* auf: Der Lateiner war daran gewöhnt, die lateinische Endung *-us* im Griechischen als *-os* wiedergegeben zu finden. Es handelt sich demnach um eine Irrung aus Hyperkorrektheit. Zum anderen ersetzt *Bakkikos* das korrekte *Bakchikos* (ΒΑΚΚΙΚΟΣ ≠ ΒΑΚΧΙΚΟΣ), weil das Lateinische den Laut *ch* nicht kennt, während der entsprechende Buchstabe *X* für *ks* benutzt wird. Diese Beobachtungen verweisen auf ein zweisprachiges Milieu – wie das der Iobakchen in Griechenland und in Italien.

Dieser Schreibfehler ist übrigens nicht durchgängig: Es sind Karneole mit der korrekten Schreibweise ΒΑΚΧΙΚΟΣ belegt.⁸³ Abweichende Rechtschreibung, bisweilen mit Vermengung von lateinischem und griechischem Alphabet, war auch in rein christlichen Zeugnissen üblich: siehe oben den lateinischen Buchstaben *V* statt *Y* in *YXΘVC* (Abb. 5) oder das bemerkenswerte *EHCO XPECTOC* für „Jesus Christus“ (Abb. 6).

Demzufolge können wir im *Orpheos-Bakkikos*-Stein das archäologische Bindeglied zwischen dem Kult des Divus Iulius, der seit 44 v. Chr. Reichsreligion war, und dem Christentum erkennen, das ihn ab dem 2. oder 3. Jahrhundert substituierte. Der *Orpheos-Bakkikos*-Stein wäre demnach sowohl orphisch-synkretistisch als auch julianisch-protokristlich, mit östlicher antonianischer Tendenz. Der bereits von den Kennern der Gemmen und der orphischen Kulte vorgeschlagenen frühen Datierung ins 3. oder gar ins 2. Jahrhundert stünde folglich nichts im Wege.

Diese von Neumann und Hinz erkannte und nun bestätigte Zugehörigkeit des *Orpheos-Bakkikos*-Steins zum Kreis der Iobakchen legt eine alternative Hypothese über die ursprüngliche Verwendung des sogenannten „Siegelsteins“ oder „Amuletts“ nahe, nämlich als Element im Habitus eines Hohepriesters des Kaiserkults, wie es der Iobakche Herodes Atticus war.

Der *flamen Dialis*, der Hohepriester des Jupiter, trug eine archaische weiße Kappe aus Wolle oder Vließ, die mit einem *apex* versehen war, einer auffälligen länglichen Spitze aus Olivenholz, weswegen die Kappe selbst oft statt *pilleus* oder *albogalerus* einfach nur *apex* genannt wurde, als *pars pro toto*. Mit einem Wollfaden (*filum*) wurde der *apex*, aber auch ein Büschel Haare oder ein Schnipsel des Opfertierfells daran befestigt, weswegen die Römer dachten, dass der Titel *flamen* von *filamen* kommt.⁸⁴ Der *apex* des Hohepriesters des Wettergottes sah also aus wie ein schamanischer Blitzableiter. Die Form ist gut dokumentiert, abgebildet unter anderem auf einer Münze Caesars, welche unter der Panoplie des *pontifex maximus* neben *simpulum* (Schöpfkelle), *aspergillum* (Sprengel für Weihwasser) und *securis* (Opferbeil mit Kopf der Kapitolinischen Wölfin) auch den *apex* zeigt.

⁸³ Mastrocinque 1993, 19.

⁸⁴ Var. LL 5.84; cf. J. H. Vanggaard, *The Flamen – A Study in the History and Sociology of Roman Religion*, Kopenhagen 1988, 40–5.



Abb. 31: *Pontifex-maximus*-Münze Caesars.⁸⁵ rechts der *pilleus* mit *apex*. 49–48 v. Chr.

Die nach demselben Muster geschaffenen Kappen der anderen *flamines*, unter anderem des *flamen Divi Iulii*, des Hohepriesters des vergöttlichten Caesars, sind auf dem Prozessionsfries der augusteischen *Ara Pacis* zu sehen.



Abb. 32: *Apex* tragende *flamines maiores* auf dem Prozessionsfries der *Ara Pacis* (Südfassade). Dritter *flamen* von links (im Hintergrund): *flamen Divi Iulii* Sextus Appuleius.⁸⁶ 9 v. Chr.

Der wichtigste *flamen* des Divus Iulius saß natürlich in der Stadt Rom, aber zur Pflege seines staatstragenden Kultes inaugurierten im ganzen Reich Hohepriester des neuen Gottes. Die Form, die der *apex* eines kolonialen *flamen Divi Iulii* hatte, ist uns von einem Fund aus Alexandria Troas bekannt, einer Stadt, in der Herodes Atticus ein berühmtes Aquädukt errichten ließ (siehe oben).

Bemerkenswert ist, dass auf halber Höhe ein kleines Querstück in den *apex* eingebaut ist, das somit eine Kreuzform andeutet (Abb. 33). Wie bekannt, ist diese Form weiter tradiert worden, und eine solche Kopfbedeckung findet man heute noch bei den Patriarchen der Ostkirche, aber auch beim Papst, wobei der eigentliche *apex*, die Spitze selbst, zu einem eindeutigen Kreuz ausgeformt ist.

⁸⁵ Craw 443.1; Syd 1006.

⁸⁶ *CIL* 8.24583 = *ILS* 8963; vielleicht der Gatte der Octavia Maior, Stiefschwester des Augustus (*PIR*² 1.186, Nr. 960); cf. S. Weinstock, „The Chair and the Image of Germanicus“, *Journal of Roman Studies* 47: 151–4; cf. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom* 2, Tübingen 1966, 682 f. (Nr. 1937); oder dessen gleichnamiger Sohn (*PIR*² 1.186, Nr. 961); cf. M.W. Hoffman Lewis, *The Official Priests of Rome Under the Julio-Claudians. A Study of the Nobility from 44 B.C. to 68 A.D.*, Rom 1955, 37.



Abb. 33: Sockel zu Ehren des *flamen Divi Iulii* C. Antonius Rufus; darauf gesetzt sein *pilleus* mit *apex*; Alexandria Troas, Britisches Museum, London. 2. Jh.⁸⁷

Abb. 34a, b: Rituelle Kopfbedeckungen eines orthodoxen Patriarchen und des Papstes (*Tiara*).

Diese Spitze des antiken *pilleus* des *flamen* ist leicht kegelförmig (Abb. 31–33), und somit könnte der winzige, ebenfalls kegelförmige *Orpheos-Bakkikos*-Stein dazu gepasst haben und in der Spitze eingebaut gewesen sein. Seine beiden basalen Hohlräume (Abb. 3, 4) und die seitlichen Längsfurchen bei den Perforationslöchern (Abb. 3) wären dann funktional für eine Befestigung am *apex* gewesen. Mitunter hätten die Perforationslöcher auch zur Befestigung von quer stehenden Hölzern dienen können, was ein kreuzförmiges Miniaturtropaeum darstellen würde (Abb. 35c). Jedenfalls hätte der Stein auf dem *apex* des *flamen Divi Iulii* mit seiner Darstellung der an einem Tropaeum befestigten und zur Schau gestellten Wachfigur des ermordeten Caesar dieselbe Funktion gehabt wie das kleine Kreuz auf dem *apex* der späteren christlichen *Tiara*: das erste *crucifixum signum*.

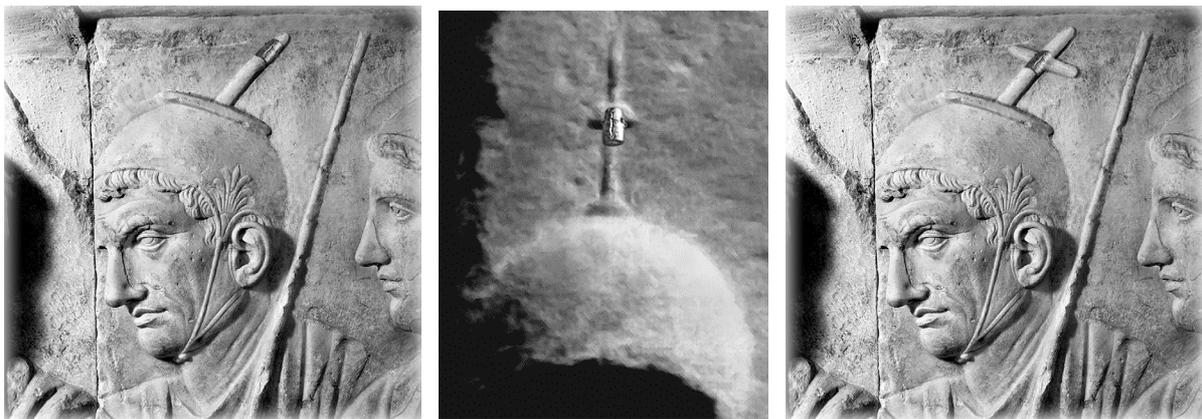


Abb. 35a, b: Mögliche Positionierungen des *Orpheos-Bakkikos*-Kegelstumpfes auf dem *apex* der *flamines Divi Iulii*
Abb. 35c: mögliche Positionierung mit Querhölzern.

Unabhängig davon, ob diese Vermutung zutrifft, ermöglicht uns die Existenz des *Orpheos-Bakkikos*-Steins selbst, eine andere Hypothese aufzustellen. Die christlichen Kruzifixe mit angewinkelten Beinen – und wohl auch jene mit angewinkelten Armen, einem Indiz für nur scheinbar gestreckte Beine, wozu demnach auch das Kruzifix von

⁸⁷ S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971, 405, Taf. 31, Abb. 2; in Abb. 1 (Taf. 31, 409.4) ein ähnlicher *apex* eines *flamen* aus dem Tempel des Augustus in Tarraco (Tarragona, Spanien), aus: R. Étienne, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d' Auguste à Dioclétien*, Paris 1958, Taf. 3.

San Damiano zählen würde, allein schon wegen der unterschiedlichen Höhe der Knie (Abb. 16) – können nämlich in Filiation zum *Orpheos-Bakkikos*-Stein gesehen werden. Die beweglichen, in der Karwoche verwendeten Klappkruzifixe scheinen ebenfalls jener Tradition zu folgen. Abbildungen von ihnen in der Kunst wären dann in der frühen Zeit insofern spärlich, als sie bereits selbst eine Darstellung waren, und somit in den meisten Fällen kein Bedarf an der Darstellung einer Darstellung bestand. Fest steht jedenfalls, dass diese Figuren aus den Krypten, Kapellen und Sakristeien geholt wurden, um sie in die rituellen Handlungen der Karwoche einzubeziehen.

Ansonsten zeigte man in Katakomben und Kirchen zunächst lieber das geschlachtete Lamm oder den guten Hirten, später dann den triumphierenden Christus als Pantokrator. Wenn anstelle des Lammes der Gekreuzigte gezeigt wurde, war sein Habitus majestätisch und siegreich.⁸⁸ Erst nachdem Bernhard von Clairvaux im zwölften Jahrhundert einen klösterlichen Akzent auf den leidenden Christus gesetzt hatte, waren die Kruzifixe auch außerhalb der Karwoche präsentabel. Sie dienten als Modell für die Abbildung einer erdachten ‚echten‘ Kreuzigung, worüber die Künstler jedoch weder technisches noch künstlerisches Wissen besaßen: Kreuzigungen als Strafe waren seit Konstantin dem Großen abgeschafft, und aus der Antike waren keine Abbildungen erhalten.⁸⁹

Auffälligerweise kannten jedoch so gut wie alle oben erwähnten antiken Hauptakteure die Kreuzigung: Caesar ließ die Piraten kreuzigen, in deren Hände er gefallen war;⁹⁰ sein Schwiegersohn Pompeius die rebellischen Sklaven des Spartacus; der Caesarmörder Cassius Longinus einen Überläufer in Jerusalem; des Antonius Mitkonsul Dolabella die Männer, die Caesars Mörder lynchen wollten; Domitians Bruder Titus die Aufständischen in Jerusalem; und ein Prokonsul namens Atticus, vermutlich der gleichnamige Vater unseres Herodes Atticus, den Bischof von Jerusalem Symeon. So gut wie alle hatten einen direkten Bezug zu Jerusalem: König Herodes der Große war Mitglied der *gens Iulia*, da Julius Caesar seinen Vater Antipatros adoptiert hatte; der *Hierosolymarius* Pompeius⁹¹ stürmte dort den Tempel; und Antonius ließ an gleicher Stelle durch König Herodes seinen Turm bauen. Später fand Helena, die Mutter Konstantins, in Jerusalem das „Wahre Kreuz“, und die Kreuzritter wollten das in der Stadt geortete „Heilige Grab“ befreien. Die mit Jerusalem verbundene neue Vorstellung eines echten Gekreuzigten anstelle einer Figur am Kreuz, die sich im Ritual und in der Ikonographie nur sehr langsam und schwerfällig durchsetzte, scheint nicht absolut neu gewesen zu sein, sondern könnte eine Reminiszenz an die Kreuzigungen in der Epoche von Julius Caesar bis Herodes Atticus bewahrt haben.

Der neuen Vorstellung passte man dann in der Karwoche die Handlung an, indem man das Aufrichten der Wachsfigur an das Kreuz in eine Kreuzabnahme invertierte und später das Abnehmen der Nägel betonte⁹² – wobei diese im historischen

⁸⁸ *Pange lingua* nach Venantius Fortunatus: *et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem*. Das Lamm als Symbol Christi wurde von der Trullanischen Synode verboten (Kanon 82, Konstantinopel, 692 n. Chr.), womit einem signifikanten Niedergang symbolischer Darstellungen zugunsten von Repräsentationen in menschlicher Form der Weg geebnet wurde, was wiederum die mittelalterliche Entwicklung des *Christus patiens* in der christlichen Kunst ermöglichte.

⁸⁹ 315 n. Chr.; cf. Hinz 1973, 90.

⁹⁰ Allerdings zeigte Caesar auch hier Gnade und ließ die Piraten erwürgen, bevor man sie ans Kreuz heftete, damit ihnen das Leid einer Kreuzigung erspart blieb (Suet. *Jul.* 74).

⁹¹ Von Cicero wurde Pompeius *Noster Hierosolymarius* genannt (*Att.* 2.9).

⁹² Die erste Nachricht über eine *Depositio Crucis* nördlich der Alpen stammt aus der im zehnten Jahrhundert verfassten *Regularis Concordiae Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialumque* des

Gedächtnis die Dolche verdrängten, mit denen einst Caesar ermordet worden war. Jene Dolche aber wanderten zum Herz der Mater Dolorosa, der christlichen Venus Genetrix.

SEVILLA || KIRCHZARTEN | BERLIN | ÉCIJA
<http://www.carotta.de>

BIBLIOGRAPHIE

- Carotta F, mit Eickenberg A. 2009. “*Liberalia Tu Accusas!* Zur Restitution der antiken Datierung von Caesars Funeralien”. Kirchzarten/Berlin.
 Links: [[Deutsche Version](#)] [[Englische Version](#)].
- Dölger FJ. 1910. *Ichthys*. Rome.
- Eisler R. 1921. *Orpheus – The Fisher. Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism*. London.
- . 1925. *Orpheus. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*. Leipzig/Berlin.
- Furtwängler A. 1896. *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*. Berlin.
- Graindor P. 1930. *Hérode Atticus et sa famille*. Kairo.
- Hinz P. 1973. *Deus Homo*. Berlin.
- Leclercq H in Cabrol F, Leclercq H (edd.). 1907–53. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris.
- Maass E. 1895. *Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion*. München.
- Maser P. 1976. “Die Kreuzigungsdarstellung auf einem Siegelstein der Staatlichen Museen zu Berlin”. *Rivista di Archeologica Cristiana* 52: 257–75.
- Mastrocinque A. 1993. “Orpheos Bakchikos”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97: 16–24.
- Neumann H. 1968. *Untersuchungen zur Ikonographie der Kreuzigung Christi*. Dissertation. Halle a. d. Saale.
- Reil J. 1926. “Ορφεος Βακκικος”. *Αγγελος* 2 (2/3): 63–8.
- Spier J. 2007. *Late Antique and Early Christian Gems*. Wiesbaden.
- Tripps J. 1998. *Das handelnde Bildwerk in der Gothik*. Berlin.
- Wulff O. 1905. *Königliche Museen zu Berlin, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke* 1. Berlin.
- Zahn R. 1926. “Ορφεος Βακκικος”. *Αγγελος* 2 (2/3): 62 f.

MÜNZSAMMLUNGEN

- BMC = Mattingly H. 1923–50. *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. London.
- Craw = Crawford MH. 1974. *Roman Republican Coinage*. Cambridge.
- RSC = Seaby HA, Sear DR. 1978. *Roman Silver Coins*. London.
- Syd = Sydenham EA, Mattingly H. 1926–49. *The Roman Imperial Coinage*. London.

Hl. Æthelwold, Bischof von Winchester (zitiert nach: K. Gschwend, *Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen*, Sarnen 1965, 11 f., in: Tripps 1998, 122); für den *desenclavo*, belegt seit dem 17. Jahrhundert, cf. F. J. Blázquez y Vicente, L. Monzón Pérez, *Semana Santa Salmantina: historia y guía ilustrada*, Salamanca 1992, 81 f.; cf. J.M. Domínguez Moreno, „La función del descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)“, in: *Revista de Folklore* 77, Valladolid 1987, 147–53.

ABKÜRZUNGEN

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*

ILS = Dessau H. 1892–1916. *Inscriptiones Latinae Selectae*. Berlin.

*PIR*² = Goag E, Stein A. 1933–52². *Prosopographia Imperii Romani* 1–4.1. Berlin.

SIG^{3/4} = Dittenberger G. 1915–24^{3/4}. *Sylloge Inscriptionum Graecarum*. Leipzig.

BILDNACHWEIS

Abb. 35a, c (Originalphoto): Malter B. *Forschungsarchiv für Antike Plastik*. Köln. Mal1086-07.

INTERNET-QUELLEN[#]

Bermejo F. 2009. “Orfeo báquico, o el ‘Sello de Berlín’”. 28.01.2009. Piñero A. *El blog de Antonio Piñero*. Weblog. WebCite: 5i7L6n9oO

Criddle A. 2006. “Earliest Christus Patiens Image?”. 13.08.2006. Carlson SC. *Hypotyposeis*. Webseite. WebCite: 5i7LkDWHQ

———. 2008. “More About Early Christian Gems”. 25.03.2008. Carlson SC. *Hypotyposeis*. Webseite. WebCite: 5i7Lu2TDs

Hannam J. 2006. “The Orpheus Amulet from the cover of *The Jesus Mysteries*”. 03.11.2006. *Bede’s Library*. Webseite. WebCite: 5i7RE8Nnc

Rodríguez Pascual F. 1998. “Rabanales”. 30.01.1998. *Ayuntamiento de Rabanales*, Webseite. WebCite: 5i7Kl7Xxg

Salas Parrilla M. 2006. “Los falos de piedra de Los Hinojosos (Cuenca). Notas sobre su culto extinguido”. *Culturas Populares* 3 (September–Dezember). Revista Electrónica. Madrid. WebCite: 5i7KT71CC

[#] Für vollständige WebCite-URLs fügen Sie bitte <http://www.webcitation.org/> vor dem WebCite-Code ein.