



**EINE EINDEUTIGE
BOTSCHAFT**
wird man vergebens
suchen. Eine solche Vielfalt
ist weit entfernt von
Beliebigkeit: Sie ist
gebunden an die
kommunikativen Praktiken
der griechisch-römischen
Kultur, welche die
literarischen und
künstlerischen Traditionen
in einem autopoietischen
Akt immer wieder neu
transformiert und dabei
trotzdem verständlich
bleibt

Von Rossen und Reitern

Viktoria Räuchle

In diesem Beitrag geht es um das visuelle Spiel zwischen Freiheit und Unfreiheit, um fesselnde und entfesselte Leidenschaften, um Selbstbestimmung und psychologische Knechtschaft. Damit unsere ungezügelten Gedanken nicht in die Beliebigkeit davongaloppieren, dient als Fallbeispiel die hellenistische Skulpturengruppe zweier Kentauren, die jeweils von einem kleinen Eros geritten werden und deren allegorische Botschaft selbst von hartgesottenen Skeptikern kaum je in Zweifel gezogen wurde. Die beiden Rossmenschen unterschiedlichen Alters sind in mehreren Repliken auf uns gekommen und scheinen von Anfang an als Gegenstücke konzipiert worden zu sein. Die berühmten Skulpturen aus grauschwarzem Bigio morato, die im Gartensaal der sogenannten Accademia in der Villa Hadriana aufgestellt waren, geben das frühere hellenistische Original zwar am zuverlässigsten wieder, doch haben sich hier von den Erosen nur kleine Abarbeitungen auf der Kruppe der Pferdekörper erhalten.¹ In diesem Beitrag werden wir uns daher im Wesentlichen mit den flavischen Repliken des späteren ersten Jahrhunderts nach Christus beschäftigen, die nach Fundort und Stil zu urteilen vermutlich ebenfalls als Paar aufgestellt waren (Abb. 1–2).² Formale und inhaltliche Aspekte, allen voran die strenge Einansichtigkeit der Figuren und das aphrodisisch-dionysische Bildthema, erlauben eine Datierung der originalen Gruppe in den Späthellenismus und damit eine Zeit, in der literarische wie visuelle Aperçus über das Wesen der Liebe zum Standardrepertoire der Dichter und Künstler gehören.³

Der in die Jahre gekommene, bärtige Kentaure mit seinem schlanken sehnigen Pferdekörper trippelt nervös auf der Stelle, der strähnige Schweif peitscht wellenförmig über das Hinterteil. Sein dicht behaarter, menschlicher Oberkörper ist in unnatürlicher Drehung nach hinten verrenkt, die Arme hinter den Rücken geführt, sein von zotteligen Haarmassen gerahmtes und ekstatisch zurückgeworfenes Haupt von Alter und Agonie gleichermaßen gezeichnet. Auf der Kruppe des Rossmenschen sitzt ein bekränzter Cupido mit eng um den rundlichen Kinderbauch geschnalltem Wagenlenkergürtel. Er holt mit der Rechten zum Schlag mit einem heute nicht mehr erhaltenen Antriebsinstrument aus. Das vom römischen Kopisten frei gestaltete und in der Neuzeit stark restaurier-

Viktoria Räuchle (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie);
Viktoria.Raeuchle@ka.fak12.uni-muenchen.de;

© Viktoria Räuchle 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

te Motiv ist allerdings dahingehend zu korrigieren, dass der kleine Reiter ursprünglich wahrscheinlich halb über dem Rücken schwebte und aus dieser leicht erhöhten Position Blickkontakt mit seinem widerspenstigen Reittier aufbauen, es möglicherweise sogar am Schopf packen konnte. Bei der Replik in der Villa Hadriana trägt der Kentaur über der linken Schulter außerdem ein Pantherfell, dessen Schwanz um die im Rücken gekreuzten Hände des Rossmenschen geknotet ist (Abb. 3). Bei unserem Stück sind die Arme zwar ebenfalls verschränkt, aber nicht gefesselt – möglicherweise hielt es der Kopist nicht für nötig, sich mit diesem nur von hinten sichtbaren Detail abzumühen (Abb. 4). Doch auch bei dieser beruhigteren Variante besteht kein Zweifel, dass sich der alte Rossmann als widerspenstiges Opfer der Erotomanie inszeniert.



Abb. 1: Alter Kentaur, Paris, Louvre – Abguss München



Abb. 2: Junger Kentaur, Rom, Vatikanische Museen

Der kraftstrotzende und muskelbepackte Pferdeleib des jüngeren Pendants scharrt ungeduldig mit den Hufen. Er wendet seinen Oberkörper dem Betrachter zu, ohne dabei jedoch die gezwungene Torsion seines alternden Genossen an den Tag zu legen. Brust und Arme sind jugendlich glatt, umso prägnanter ist dafür die Behaarung unterhalb des Bauchnabels ausgearbeitet, die bei einer rein menschlichen Anatomie zur Schamgegend führen würde und als ›Straße zum Glück‹ die Virilität des Trägers zum Ausdruck bringt. Mit seinen zu einem breiten Lachen geformten fleischigen Lippen, den kugeligen Backen und der aufgeworfenen Stirnlocke unterscheidet sich der junge Kentaur kaum von den unzähligen Satyrn der hellenistischen Plastik, die als Inbegriff ungezügelter Lebensfreude gelten dürfen. Das geschulterte Lagobolon, ein zur Hasenjagd eingesetztes Krummholz, verweist auf die Jagd; im Kontext des Bildthemas: die Jagd nach Sexualpartnern. Zusätzlich hält der Kentaur in dieser Replik triumphierend einen erlegten Hasen in die

Höhe. Damit wären die Reminiszenzen an erotische Haschmich-Spielereien noch augenfälliger in Szene gesetzt, würde es sich nicht um eine Zutat des neuzeitlichen Restaurators handeln. Auch der Erosknabe ist neuzeitlich ergänzt, doch die originalen Reste bestätigen, dass er im lässigen Damensitz auf seinem Reittier saß und damit einen auffälligen Kontrast zu dem dynamisch in die Diagonale gestreckten Eros des Alten bildete.

Aus rein ästhetischer Perspektive bietet die Gruppe bereits eine Reihe spannungsreicher Gegenüberstellungen: Alter und Jugend, Agonie und Lebenslust zwischen den beiden Kentauren, aber auch die Diskrepanz zwischen der physischen Potenz der massigen Mischwesen und ihrem kindlichen Oberbefehlshaber, der sie trotz seiner körperlichen Unterlegenheit unter sein Joch zwingt. Seit ihrer Auffindung wurde die Gruppe überzeugend als Allegorie der gegensätzlichen Effekte des allmächtigen Eros auf Jugend und Alter gedeutet. Der jugendliche Kentaure begibt sich scheinbar selbstbestimmt auf die Jagd nach neuen Abenteuern und lässt sich bereitwillig vom Liebestrieb auf Trab halten. Dem alten Kentauren ist sein Eros im Kreuz indes zur Last geworden. Er sucht sich vergeblich der Macht seines Reiters zu entziehen. In ihm offenbart sich der paradigmatische alternde Liebhaber, der seit der Archaik immer wieder gegen seinen Willen zum Opfer seiner Leidenschaften wird, wobei das Unbehagen wahlweise auf die mit fortschreitenden Jahren nachlassende Attraktivität oder die ebenso schwindende Potenz zurückgeführt wird.⁴ Jüngere Arbeiten haben demgegenüber besonders die Bezüge zur dionysischen Welt betont. In den durch Kränze und Attribute als Trabanten des Weingottes gekennzeichneten Kentauren offenbare sich eine »bukolisch heitere Gegenwelt« oder aber eine »in amüsanter Art [vorgetragene] Warnung vor übermäßigem bzw. unkontrolliertem Alkoholenuss«.⁵

Der vorliegende Beitrag möchte diese facettenreichen Interpretationen um eine weitere Nuance ergänzen, die das Problem der Selbstbestimmung gegenüber den Begierden in den Blick nimmt. Zu diesem Behufe werden wir uns mit dem Bild von Herr und Ross beschäftigen, das seit der archaischen Liebeslyrik eingesetzt wird, um das unablässige Kräfteressen auf dem Feld des Begehrens zu thematisieren. Ein für unseren Zusammenhang besonders interessantes Zeugnis ist in einem Gedicht des archaischen Dichters und Knabenliebhabers Ibykos überliefert: »Wieder blickt Eros mich unter blauschwarzen / Wimpern mit schmelzenden Augen an / und treibt mich durch die Künste seiner Magie in die endlosen Netze Aphrodites. / Wahrlich, ich zittere vor ihm, der da kommt, / wie ein jochgewohntes Ross, das manchen Sieg gewann, nun da es alt ist, / unwillig mit schnellem Wagen ins Rennen ging.«⁶

Ibykos bedient sich hier gleich mehrerer Metaphern, die uns in ähnlicher Weise bereits bei der Statue des alternden Kentauren begegnet sind: der Blickkontakt mit Eros, das Gefangensein in den »endlosen Netzen Aphrodites«, das Bild von Pferd und Lenker, gepaart mit dem Topos des reifen Liebenden, der sich nur noch unwillig auf den wilden Ritt mit Eros einlässt. Kaum zufällig klingt in den schmelzenden Augen unter blauschwarzen Wimpern das Bild des geliebten Knaben selbst an, der mit seinem Blick in den Bann zu ziehen vermag. Inhaltlich ähnliche, wenn auch formalästhetisch nicht immer so anspruchsvolle Schöpfungen finden sich in hellenistischen und kaiserzeitlichen Epigrammen der Anthologia Graeca, so etwa bei Meleagros aus Gadara. Dieser lässt Eros sein lyrisches Ich hart an die Zügel nehmen, um in den letzten beiden Versen abermals die eigentümliche Verschmelzung von Liebesgott und Objekt der Begierde aufzurufen:

»Wehrlos gab, Theokles, mich dir die waltende Göttin der Liebe, / gab mich dir Eros, der leis sich auf den Sohlen uns naht, / und, einen Fremden im Fremdland, lenkt hart er und streng mich am Zügel. / Sieh, ich wünsche mir nur treuliche Neigung vom Freund, / du aber stößt mich hinweg mit all meiner Liebe; dich ändert / weder die Länge der Zeit noch unser lauterer Sinn. / Gnade, Allmächtiger, Gnade! Dich machte das Schicksal zum Gotte, / und mein Leben und Tod steht nun in deiner Gewalt.«⁷



Abb. 3: Alter Kentaur mit Fell als Fessel, Rom, Kapitolinische Museen

Die hier und anderorts bemühte Formel vom unterjochten Ross ist Teil einer Reihe erotischer Unterwerfungsmetaphern, die mit drastischen Worten die Unfreiheit der Liebenden thematisieren: Da wird zugeritten, gezähmt, gepeitscht, gefesselt und in Netze gelegt.⁸ Als Akteure dieser freiheitsberaubenden Maßnahmen treten unterschiedliche Protagonisten in Erscheinung. Mal ist es der Liebhaber, der sein Objekt der Begierde einem Fohlen gleich an die Zügel nimmt und gefügig macht, mal ist es das geliebte Wesen, das den Verliebten mit einem einzigen Blick ins Joch spannt. Und immer wieder ist es Eros, der die Liebenden oder die liebende Seele an die Kandare nimmt. In der Austauschbarkeit der Rollen offenbart sich nicht nur die fundamentale Ambiguität des Begehrens in Bezug auf Täter und Opfer, Jäger und Gejagten, sondern auch die Doppelnatur des Eros als allmächtige Gottheit und Projektionsfläche des menschlichen Seelenlebens.

Vor diesem Hintergrund kehren wir erneut zur Erosen-Kentauren-Gruppe zurück. Welche Instanzen werden hier eigentlich im Gewand des Mythos gegeneinander ins Feld geführt? Während es sich bei Liebhaber und Geliebtem um zwei tatsächlich voneinander getrennte Entitäten handelt, die sich de facto im erotischen Unterwerfungsspiel gegenüberstehen, so ist die Sache beim Liebesgott und seinem fabelhaften Ross doch anders gelagert. Eros ist göttliche Urkraft und menschlicher Affekt in einem. Als Gottheit er-

scheint er als wirkmächtiger Akteur, der den Menschen – oder Kentauren – von außen überfällt, sich seiner bemächtigt. Doch als Emotion ist »eros« ein psychologisches Phänomen und als solches in den Diskurs um Selbstbeherrschung eingebunden. In eben diesem Zwitterdasein ist die kreative Potenz des Liebesgottes begründet, der nicht nur als Dominus gepeinigter Liebender in Erscheinung tritt, sondern vor allem in Hellenismus und Kaiserzeit auch immer wieder selbst gezügelt wird. So kann sich Ovid im Proömium seiner *Ars Amatoria* als von Aphrodite höchstselbst bestellter »Praeceptor Amoris« gerieren, der den zärtlichen Amor mit kundiger Hand zu führen weiß, gleich einem Wagenlenker seine Zugtiere.⁹



Abb. 4: Alter Kentaure mit Eros, aber ohne Fessel, Abguss München

Auch in philosophischen Texten, die das Ideal der »enkrateia«, das heißt der Macht über die eigenen Leidenschaften und Instinkte verhandeln, kann die Metapher von Pferd und Meister eingesetzt werden, um die widerstreitenden Kräfte des Seelenlebens ins richtige Verhältnis zueinander zu setzen. Vorreiter dieser Idee ist Platon, der in seinem Dialog »Phaidros« die Dreiteilung der Seele in zwei Rosse und einen Wagenlenker vorstellt: »Wie ich am Anfang dieses Gleichnisses jede Seele dreifach geteilt habe, in zwei Gestalten von Rosseart und drittens die Gestalt des Wagenlenkers, so wollen wir es auch jetzt weiter gelten lassen. Das eine von ihnen in schönerer Haltung ist aufrecht von Wuchs, feingegliedert, den Hals aufreckend, mit geschwungener Nase, von weißer Farbe, mit dunklem Auge, stolz, aber auch Besonnenheit und Scham liebend, und da es den wahren Gedanken vertraut ist, wird es ohne Schlag, allein durch Befehl und Ermunterung gelenkt. Das andere ist senkrückig, plump und rasselos, steifnackig, kurzhalbig, stumpfnasig, schwarz von Farbe, die Augen mattblau mit Blut unterlaufen,

der Ausschweifung und Frechheit freund, zottig um die Ohren, taub, kaum der Peitsche und dem Sporn gehorchend.«¹⁰

Stark abgewandelt und vereinfacht findet sich Platons Gleichnis in Plutarchs Schrift »Über die moralische Tugend« wieder, in der die Affekte gleich Rossen oder Rindern der kundigen Lenkung durch die Vernunft bedürfen: »Der Mensch hat nun einmal Anteil am Irrationalen und besitzt die Quelle des Gemütslebens als sein angestammtes Eigentum, sie kommt nicht von außen, sondern ist naturnotwendig. [...] Sogar den Rindern und Pferden verwehrt man nicht ihre Sprünge und ihr Wegstreben vom Zügel, man raubt ihnen nicht ihre natürlichen Bewegungen und kraftvollen Betätigungen; und gerade so nimmt die Vernunft die Affekte in Zucht und gleichsam bei der Hand, ohne den dienstbaren Kräften der Seele gänzlich die Sehnen herauszuoperieren. Wenn schon, wie Pindar sagt, »an den Wagen das Pferd, an den Pflug das Rind gehört« [...], um wieviel mehr gilt das dann für die soviel nützlicheren »Haustiere«: die Gefühle, in ihrem Verhältnis zur Vernunft!«¹¹

Um eine Engführung der hellenistischen Skulpturen mit dem philosophischen Diskurs kann es uns freilich nicht zu tun sein. Denn schon auf den ersten Blick offenbart sich, dass der kleine geflügelte Reiter auf der Kruppe der Kentauren kaum als Inbild der Vernunft zu interpretieren ist, welche die irrationalen Seelenteile bändigt. Vielmehr scheint das genaue Gegenteil thematisiert zu werden. Hier hat die im Erosknaben verkörperte Unvernunft die Oberhand, die beiden Rossmenschen sind mehr oder weniger willfähige Opfer ihres eigenen Triebes, Inbilder gescheiterter Affektkontrolle. Der alte Kentaur bäumt sich zwar gegen seinen Eros auf, doch je mehr er sich seiner Macht zu entziehen sucht, desto stärker bekommt er seine Knute zu spüren. Der junge Kentaur frönt scheinbar selbstbestimmt dem entgrenzten Hedonismus, doch das Begehren sitzt ihm im Nacken und duldet kein Abweichen vom Pfad des Lasters. Vor dem Hintergrund des Ideals der Enkrateia ist er der vollkommene Sklave seiner Leidenschaften. Die vom Pathos buchstäblich besessenen Kreaturen sind deshalb freilich noch kein Werk eines versierten Neuplatonikers. Sie zeigen vielmehr, dass die philosophische Debatte um das Zügeln der Gefühle nicht fernab des künstlerisch literarischen Schaffens geführt wurde, sondern zum gleichen Vorstellungshaushalt gehörte, aus dem man sich wie aus einem Steinbruch bedienen konnte.

Zum Abschluss sei erneut auf die fehlenden Fesseln des alternden Kentauren zurückgekommen, die wir bis dato als Nachlässigkeit des Kopisten abgetan haben. Könnte es sich nicht ebenso gut um eine zusätzliche visuelle Pointe handeln, welche die Ketten der Leidenschaften und das daraus resultierende Liebesleid als selbstgewähltes und ersehntes Schicksal entlarvt? Ironische Brechungen dieser Art finden sich in der Dichtung seit der Archais, wenn sich das lyrische Ich der vehement beklagten Agonie des Begehrens mit nachgerade parodistischem Pathos ausliefert – und das wieder und wieder.¹² Auch in der Bildkunst finden sich Hinweise darauf, dass der Sklavendienst der Liebe nicht immer ganz unfreiwillig angetreten wird. Programmatisch wird die Idee in der Statue eines weinenden Eros mit Fußfessel vorgestellt, in dem wir nicht nur den endlich für sein schlechtes Benehmen zur Raison gebrachten Liebesgott erkennen dürfen, sondern auch die Verkörperung der emotionalen Ohnmacht als Charakteristikum erotischer Liebe (Abb. 5).¹³ Eros wird hier als Leidtragender seiner eigenen fesselnden Wirkmacht charakterisiert und so selbst zur Allegorie für Liebesleid – diesmal ganz ohne Pferdefuß.

Entscheidend ist für unsere Frage die Art der Fesselung. Der im praxitelischen Hüftschwung kokett an seinen Pfeiler gelehnte Knabe ist mit einem zwischen Taille und Fußgelenk verlaufenden Riemen angetan, der an die Fußfesseln von Arbeitssklaven gemahnt, aber am Gürtel lediglich durch eine Schlaufe zusammengehalten wird, gut erreichbar für den Delinquenten. Dieser aber zieht es vor, bittere Tränen zu vergießen, anstatt sich durch einen einzigen Handgriff aus seiner Zwangslage zu befreien – die vermeintliche Ohnmacht wird so mit subversivem Witz außer Kraft gesetzt.¹⁴ Übertragen auf unseren alternden Kentauren könnte der Kopist mit dem Verzicht auf die Fesselung die Doppelbödigkeit der Gruppe auf die Spitze getrieben haben: Die Arme im Rücken gekreuzt und das Haupt ekstatisch zurückgeworfen, inszeniert er sich als gepeinigtes Opfer des Eros, dabei könnte er ihn jederzeit abschütteln – seine Ketten sind nur imaginiert!



Abb. 5: Weinender Eros mit Fußfessel, Rom, Galleria Borghese

Wir haben gesehen: Vor dem Hintergrund des antiken Liebesdiskurses entfaltet sich in den Rossmenschen und ihren kindlichen Reitern ein höchst anspielungsreicher und vor allem auch witziger Kommentar über die Macht der Liebe und die Ohnmacht des Liebenden, erotische Unterwerfung und Selbstbestimmung, über Masochismus. Eine eindeutige Botschaft wird man vergebens suchen: Wie in der Dichtung, so besteht auch in der Skulptur die Pointe gerade darin, dass unterschiedliche Deutungen affodiert wer-

den. Eine solche Vielfalt ist weit entfernt von Beliebigkeit: Sie ist gebunden an die kommunikativen Praktiken der griechisch-römischen Kultur, welche die literarischen und künstlerischen Traditionen in einem autopoietischen Akt immer wieder neu transformiert und überformt und dabei trotzdem verständlich bleibt. Unsere Kentauren traben auf den eingetretenen Pfaden der Tradition, die in ihrer Verbindlichkeit nicht nur der Garant für erfolgreiche Kommunikation sind, sondern dank ihrer unzähligen Verzweigungen immer neue Sinnzusammenhänge generieren.

Anmerkungen

- 1 Sog. Furietti-Kentauren, hadrianisch, aus dem Gartensaal der sog. Accademia der Villa Hadriana, Rom, Kapitolinische Museen Inv. 658 (alter Kentaur) und 656 (junger Kentaur); Morawietz 2000, 90–95; Morawietz 2005, 47–49.
- 2 Alter Kentaur, flavische Replik, vom Caelius, Paris, Musée du Louvre Inv. 562; Morawietz 2000, 96–99; Morawietz 2005, 49–51. Junger Kentaur: flavische Replik, vom Lateran, Vatikanische Museen Inv. 404; Morawietz 2000, 99–101; Morawietz 2005, 52.
- 3 Zur Datierung des Originals (mit älterer Literatur) s. Morawietz 2000, 118–120 (um 150 v. Chr.); Vorster 2007, 306–308 (um 50 v. Chr.).
- 4 Etwa Anakr. fr. 358 PMG = Athen. 13, 599c. – Vgl. z.B. Anth. Gr. 5, 21; 9, 54; 11, 30.
- 5 So bei Vorster 2007, 308; Morawietz 2000, 132. Zu Darstellungen von Kentauren im dionysischen Thiasos s. Morawietz 2000, bes. 129–132.
- 6 Ibykos fr. 287 Campbell = fr. 7 D, Übers. Ernst A. Schmidt: "Ἔρος αὐτὲ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-/ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει. / ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, / ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ / ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα. Zur Analyse und Interpretation der in diesem Gedicht verwendeten Metaphern (mit zahlreichen Parallelen) s. Davies 1986, 402f.; Papadimitopoulos 2016.
- 7 Anth. Gr. 12, 158, Übers. Hermann Beckby: σοί με Πόθων δέσποινα θεῇ πόρε, σοί με, Θεόκλεις, / ἄβροπέδιλος Ἔρωις γυμνὸν ὑπεστόρεσεν, / ξείνον ἐπὶ ξείνης, δαμάσας ἀλύτοισι χαλινοῖς-/ιμείρω δὲ τυχεῖν ἀκλινέος φιλίας, / ἀλλὰ σὺ τὸν στέργοντ' ἀπαναίνεαι, οὐδέ σε θέλγει/οὐ χρόνος, οὐ ξυνῆς σύμβολα σωφροσύνης. / Ἰλαθ', ἄναξ, Ἰλθι· σὲ γὰρ θεὸν ὥρισε Δαίμων / ἐν σοί μοι ζωῆς πείρατα καὶ θανάτου.
- 8 Knabe hält die Seele des Liebhabers am Zügel: Anakr. fr. 360 = Athen. 13, 564d. Liebhaber von der Liebe zu einem Knaben unterjocht oder gefesselt: Thgn. 1299–1304; 1305–1310; 1341–1350; 1357–1360. Vergleich des Knaben mit einem Pferd: Thgn. 1249–1252; 1267–1270. Vergleich des Mädchens mit Pferd oder Fohlen: Anakr. fr. 417 = Herakleides Pontikos, Allegoriae Homericæ 5.
- 9 Ov. ars 1–10, Übers. Niklas Holzberg: »Si quis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet. / arte citae veloce rates remoque reguntur, / arte leves currus: arte regendus Amor, / curribus Automedon lentisque erat aptus habenis, / Tiphys in Haemonia puppe magister erat; / me Venus artificem tenero praecepit Amori: / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. / ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet, / sed puer est, aetas mollis et apta regi.« – »Ist

unkundig der Kunst zu lieben jemand im Volk hier, / lese er dieses Gedicht; las er es, liebe er schlaue. / Kunst lenkt Schiffe, welche das Segel treibt und das Ruder, / leichte Wagen die Kunst: Lenker auch Amors sei Kunst. / Wagen und biegsame Zügel, die führte Automedon kundig, / auf dem hämonischen Schiff Tiphys der Steuermann war; / mich hat Venus zum Meister bestellt für den zärtlichen Amor: / Amors Automedon sein möchte ich und Tiphys für ihn. / Wild ist er freilich, so dass er oftmals gegen mich ankämpft, / aber im Kindsalter, das formen und lenken sich lässt.«

- 10 Plat. Phaidr. 253c–e, Übers. Kurt Hildebrandt: καθάπερ ἐν ἀρχῇ τοῦδε τοῦ μύθου τριχῇ διειλομεν ψυχὴν ἐκάστην, ἱππομόρφῳ μὲν δύο τινὲ εἶδη, ἡνιοχικὸν δὲ εἶδος. τρίτον, καὶ νῦν ἔτι ἡμῖν ταῦτα μενέτω. τῶν δὲ δὴ ἵππων ὁ μὲν, φαμέν, ἀγαθός, ὁ δ' οὐ. ἀρετὴ δὲ τίς τοῦ ἀγαθοῦ ἢ κακοῦ κακία, οὐ διείπομεν, νῦν δὲ λεκτέον. ὁ μὲν τοίνυν αὐτοῖν ἐν τῇ καλλίονι στάσει ὧν τό τε εἶδος ὀρθὸς καὶ διηρθρωμένος, ὑψαύχην, ἐπίγρυπος, λευκὸς ἰδεῖν, μελανόματος, τιμῆς ἐραστὴς μετὰ σωφροσύνης τε καὶ αἰδοῦς, καὶ ἀληθινῆς δόξης ἐταῖρος, ἄπληκτος, κελεύσματι μόνον καὶ λόγῳ ἡνιοχεῖται· ὁ δ' αὖ σκολιός, πολὺς, εἰκῇ συμπεφορημένος, κρατεραύχην, βραχυτράχηλος, σιμοπρόσωπος, μελάγχρωτος, γλαυκόματος, ὕφαιμος, ὕβρεως καὶ ἀλαζονείας ἐταῖρος, περὶ ὧτα λάσιος, κωφός, μάστιγι μετὰ κέντρων μόγις ὑπείκων. – Zur Dreiteilung der Seele bei Platon und seinen Epigonen s. Barney u.a. 2012, bes. die Beiträge von Louis-André Dorion, Rachana Kamtekar, Frisbee Sheffield und Jan Opsomer.
- 11 Plut. de virtute morali 12, Übers. Rudolf Schottländer: μέτεστιν οὖν αὐτῷ καὶ τοῦ ἀλόγου, καὶ σύμφυτον ἔχει τὴν τοῦ πάθους ἀρχήν, οὐκ ἐπεισόδιον ἀλλ' ἀναγκαίαν οὔσαν, [...] καὶ γὰρ καὶ βοῶν καὶ ἵππων τὰ πηδῆματα καὶ τοὺς ἀφηνιασμοὺς οὐ τὰς κινήσεις οὐδὲ τὰς ἐνεργείας ἀφαιροῦσι· καὶ τοῖς πάθει δεδασμασμένοις χρήται καὶ χειροῇθεσιν ὁ λογισμός, οὐκ ἐκνευρίσας οὐδ' ἐκτεμῶν παντάπασι τῆς ψυχῆς τὸ ὑπηρετικόν· ὃς φ' ἄρμασι γὰρ ἵππος· ὡς φησι Πίνδαρος »ἐν δ' ἀρότρῳ βοῦς: [...]« ὧν πολὺ χρησιμώτερα τὰ τῶν παθῶν θρέμματα τῷ λογισμῷ συμπαρόντα.
- 12 Zur Liebeslitanei in der archaischen Dichtung und der Bedeutung der Formel δηῦτε (»und wieder«) siehe etwa Mace 1993.
- 13 Weinender Eros mit Fußfessel, 1. Jh. v. Chr. (Original) / spätes 2. Jh. n. Chr. (Replik); Rom, Galleria Borghese Inv. 113; Capecchi u.a. 2003, 520 Nr. 46.
- 14 Zum Eros mit Fußfessel und seinen ironischen Untertönen s. Curtius 1930, bes. 54; 61f.; George 2013, bes. 166f.

Literatur

- Barney u.a. 2012: R. Barney – T. Brennan – C. Brittain (Hg.), Plato and the Divided Self (Cambridge 2012)
- Capecchi u.a. 2003: G. Capecchi – A. Fara – D. Heikamp (Hg.), Palazzo Pitti. La Reggia rivelata (Florenz 2003)
- Curtius 1930: L. Curtius, Poenitentia, in: Festschrift für James Loeb. Zum 60. Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika (München 1930) 53–62

- Davies 1986: M. Davies, Symbolism and Imagery in the Poetry of Ibycus, *Hermes* 114, 1986, 399–405
- George 2013: M. George, Cupid Punished. Reflections on a Roman Genre Scene, in: M. George (Hg.), *Roman Slavery and Roman Material Culture* (Toronto 2013) 158–179
- Mace 1993: S. T. Mace, Amour, encore! The Development of *δηῦτε* in Archaic Lyric, *Gr-RomByzSt* 34, 1993, 335–364
- Morawietz 2000: G. Morawietz, Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike (München 2000)
- Morawietz 2005: G. Morawietz, Die Kentauren des Aristeeas und Papias und die Repliken der beiden Statuentypen, *AntPl* 29, 2005, 47–67
- Papadimitopoulos 2016: L. Papadimitopoulos, Ibycus PMGF 287. Love and Disgrace, *Prometheus* 42, 2016, 25–29
- Vorster 2007: C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen, in: P. C. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 273–331

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Paris Louvre Inv. MA 562, Abguss München, MFA Inv. 1222. Abbildung: MFA München, Heide Glöckler
- Abb. 2: Vatikanische Museen Inv. 404. Abbildung: <https://arachne.dainst.org/entity/3615305>
- Abb. 3: Rom, Kapitolinische Museen Inv. 658. Abbildung: <https://arachne.dainst.org/entity/5585227>
- Abb. 4: Abguss München, MFA Inv. 1222. Abbildung: MFA München, Heide Glöckler
- Abb. 5: Rom, Galleria Borghese Inv. 113. Abbildung: <https://arachne.dainst.org/entity/558709>