

Χρυσᾶ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα
Golden strömen die Tränen der Heliaden
oder Die mithrische Interpretation des Phaëton-Mythos

Jürgen BORCHHARDT*

Der Phaëton-Mythos in der Cella des Mausoleums von Belevi um 300 v. Chr.

In der Bewunderung für die akribisch durchgeführte Nachgrabung im Mausoleum von Belevi mit der umfassenden Würdigung der Bauskulptur¹ sowie in der überzeugenden Beweisführung für Antigonos Monophthalmos als Bauherrn irritiert die durch epigraphische Evidenz nachweisbare, unzweifelhaft bezeugte Existenz des Phaëton-Mythos im Darstellungsprogramm.² Warum bezichtigte sich der Bauherr der Hybris? Oder sollte er von späteren Nutzern der Anmaßung bezichtigt werden?³

Zwar wissen wir nicht, mit welcher Absicht Aischylos und Euripides⁴ den Mythos bearbeitet haben, in der westlichen Rezeption des Phaëton-Mythos, die im „Ovid moralisé en Prose“ im 15. Jh. und im Humanismus gipfelt, gilt er aber als Leitmotiv für die Anmaßung, Vermessenheit, den Frevel, den Hochmut; die Hybris des Sohnes dem Vater gegenüber wird gezeißelt.⁵ Was könnte Antigonos I. Monophthalmos bewogen haben, an seinem Grabmal einen Zyklus des Phaëton anbringen zu lassen?⁶ Sollte er als Verfechter der Reichseinheit in den Diadochenkämpfen als Satrap von Phrygien, Herr über Lykien und Pamphylien, Gründer von Antigoneia am Orontes (306 v. Chr.), König in einem Reich vom Hellespont bis zum Bosphorus als Achtzigjähriger vor seinem Tod⁷ eingesehen haben, dass er den siegreichen Sonnenwagen Alexanders des

* Prof. Dr. Jürgen Borchhardt, Rennweg 89/1/5, 1030 Wien, Österreich (bo.bi@aon.at).

Χρυσᾶ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα: Philostr. imag. I 11.1.

¹ Ruggendorfer 2016a.

² Ruggendorfer 2016a, 114ff., Taf. 20.1-2.

³ Für Anregungen, Literatur und Fotovorlagen sowie Diskussionen habe ich zu danken Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Katharina Hasitzka und Peter Ruggendorfer. Für die Textbetreuung danke ich Michaela Golubits, für das Layout der Tafeln Diana Gačić.

⁴ Euripides beginnt sein Spätwerk, das Drama *Phaeton* im Palast des Merops im Osten. Der Aithioperkönig will seinen Sohn mit einer Göttin (vermutlich Aphrodite) verheiraten. Phaeton weigert sich. Die Mutter klärt ihn über seinen göttlichen Vater auf und gemahnt ihn, den Vater, an ein Versprechen zu erinnern, das Helios ihr, der Geliebten, einst gegeben habe, einen Wunsch zu erfüllen. Der Sturz erfolgt im Palast des Merops. Klymene versucht, den Leichnam ihres Sohnes im Schatzhaus zu verbergen. Lesky 1963, 433 analysiert die problematische Rekonstruktion des *Phaeton*: „schwieriger zu fragen ist, wie dies den Anlaß für ihn gab, seine Abstammung von Helios zu erkunden und die verhängnisvolle Fahrt mit dem Sonnenwagen zu verlangen“.

⁵ Lücke 2002, 480; Hunger 1988, 412ff. mit Abb. 90.

⁶ Nach der Analyse der Bauforschung soll der Phaëton-Mythos in den Nischen der Ostwand im Obergeschoß zur Darstellung gekommen sein: Ruggendorfer 2016b, 117.

⁷ Volkmann 1979, 380.

Großen nicht lenken konnte? Eine solche Selbstreflexion passt nicht zu seinem Charakter. Und Ovid konnte er nicht gelesen haben:⁸ Die Hesperischen Naiaden im Westen der Welt gewährten dem Frevler ein Tumulus-Grab und stellten eine Stele auf: HIC · SITUS · EST · PHAETON · CURRUS · AURIGA · PATERNI · QUEM · SI · NON · TENUIT · MAGNIS · TAMEN · EXCIDIT · AUSIS. [Hier ruht Phaeton, der Lenker des väterlichen Wagens; zwar konnte er ihn nicht halten, doch fiel er als einer, der Großes gewagt].⁹

Ikonographisch hat Peter Ruggendorfer die einzelnen Elemente des Ausstattungsprogramms überzeugend in ihre griechischen und orientalischen Teile seziiert, die kultischen Ehren des Grabherrn genauso gewürdigt wie die militärischen Leistungen, die Bedeutung des Banquets und höfische Konventionen.¹⁰ Im hermeneutischen Ansatz wird eine „Wahrung der menschlichen und göttlichen Sphäre“ attestiert, der bildlichen Wiedergabe des Phaëton-Mythos aber eine „grundsätzliche Unvereinbarkeit der beiden Ebenen“ bescheinigt. Dennoch wirkt der Schlusssatz erkenntnis-theoretisch resignierend: „Inwieweit die Anwendung des Phaeton-Mythos durch eine reflektierte Sicht des Stifters auf die eigene Person motiviert war, läßt sich nicht entscheiden“.¹¹

I. These: Das Mausoleum von Belevi wurde als Grabstätte der Antigoniden konzipiert

Die anschließenden Überlegungen versuchen die Existenz des Phaeton-Mythos durch folgende Hypothesen zu erklären: I] Das Mausoleum von Belevi wurde nicht von Antigonos I. Monophthalmos allein errichtet, sondern von Vater und Sohn Demetrios Poliorketes konzipiert als Mausoleum der Antigoniden. II] Der Phaëton-Mythos wurde nicht in seiner westlichen Version objektiviert, sondern in einer östlichen Variante ausgestaltet, die man als die mithrische bezeichnen kann. III] Eine Rekonstruktion des Zyklus im Obergeschoß kann vorgeschlagen werden.

Zur Verifizierung können eine Reihe von Argumenten notiert werden:

I 1: Als Stifter können Antigonos Monophthalmos und sein Sohn Demetrios Poliorketes verstanden werden. Sowie das Mausolleion von Halikarnassos nicht für Maussollos als Heroon geplant war¹², sondern als dynastische Grabstätte der Hekatomniden in Karien¹³, so konzipier-

⁸ Ov. met. 2, 327. Nach dem von Knaack 1909, 2180 rekonstruierten Mythos existierte eine auf Hesiod zurückgehende Version, in der Phaëton ohne Wissen des Vaters aber mit Unterstützung der Schwestern den Sonnenwagen bestieg.

⁹ Ovid dichtet offensichtlich nicht ohne Empathie.

¹⁰ Ruggendorfer 2016b, 117ff.

¹¹ Ruggendorfer 2016b, 125. Hans Taueber, der sich nur ungern von der alten Zuschreibung des Mausoleums an Lysimachos zu lösen scheint, hat versucht, durch ein zeitliches Nacheinander der Bauherren die Idee der Hybris zu retten: „So wäre es theoretisch vorstellbar, Lysimachos in einem zu seinen Lebzeiten weitgehend fertiggestellten Grabmal in der Nähe seiner Residenz Ephesos beizusetzen, sich aber gleichzeitig durch die Anbringung eines (ursprünglich nicht vorgesehenen) Phaeton-Bildes von dem fragwürdigen Charakter und den rücksichtslosen Taten des Verstorbenen zu distanzieren“. Taueber 2016, 320.

¹² Im Gegensatz zur kanonischen Interpretation vgl. z.B. Hoepfner 1997, 48: „König Maussollos hatte um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. die damals berühmtesten Bildhauer und Architekten an seinen Hof geholt, damit sie ihm ein Grabmal errichteten, größer und prächtiger als alles bisher Gebaute und doch ein Ausweis griechischer Kultur“. Der Bau wird als Vorbild spektakulärer Bauwunder gerühmt: „Sockel und Säulengeschoß, stufenartiger Dachabschluss, reiche Skulpturenausstattung mit Friesen, Figuren zwischen und hinter

ten Antigonos I. Monophthalmos und sein Sohn Demetrios Poliorketes auf dem Höhepunkt ihrer Macht ein Mausoleum für die Dynastie der Antigoniden.¹⁴ Antigonos gründet 315/314 v. Chr. den Nesiotenbund und garantiert im Erlaß von Tyros die „*Freiheit der Griechen*“. 311 v. Chr. wird er von der Stadt Skepsis vergöttlicht und erhält Temenos, Altar und Kultbild.¹⁵ 307 v. Chr. wurden Vater und Sohn als Eroberer von Athen als Theoi Soteres verehrt.¹⁶ 306 v. Chr., nach dem Seesieg bei Salamis auf Zypern, wurde Demetrios Mitregent seines Vaters und erhielt den Königstitel.¹⁷ 304 v. Chr. wurde er in Athen als Theos Kataibates mit einem Tempel geehrt.¹⁸ Baubeginn des Mausoleums von Belevi könnte vor dem Tode des Vaters bei Ipsos 301 v. Chr. gewesen sein.¹⁹

I 2: Zur Theorie der Bestattung in der unteren Grabkammer des Mausoleums von Belevi

Die in der Südseite eingeschnittene, tonnengewölbte Grabkammer mit 7,40 m Länge und 4,50 m Breite²⁰ verfügte über eine Vorkammer (Taf. 1.1, 2.1), die nur Sinn hat, wenn sie funktional auch so genutzt wurde. In der Marmorauskleidung verringerten sich die Maße zu 6,806 m Länge x 3,403 m Breite. Die Stärke der südlichen Außenwand, „*die identisch ist mit der Quaderverkleidung des Untergeschosses*“ wird mit 1,184 m angegeben. Der Bauforscher schloß daraus: „*Sie schloß die Grabkammer nach außen vollständig ab, so daß für den Ununterrichteten nichts an dieser Stelle ihr Vorhandensein verriet. Aber es waren doch Einrichtungen vorhanden, welche auch nach Vollendung des Baues einen Zutritt zur Grabkammer ermöglichten. In der untersten Lage der Wandquader fehlt nämlich ein Stein. Es bleibt eine Öffnung von 1,05 m Breite, 0,794 m Höhe und 1,309 m Tiefe. Ihre untere Fläche ist 16% nach außen geneigt, mit einer kleinen Randschwelle nach innen zu versehen und trägt ein eingegrabenes großes A von 0,15 m Höhe zur besonderen Kennzeichnung.*“ Für Theuer bestand kein Zweifel, dass der Baubefund durch die „*Einrichtung der herausnehmbaren Stufen*“ eine Öffnung der Grabkammer ermöglichte. „*Es war also auch nach Vollendung des Baues noch möglich, das Grab jederzeit wieder zu öffnen bzw. zu schließen*“.²¹ In der jüngsten Bearbeitung der Architektur ist das Problem der Schließung der

den Säulen und am Dachrand finden sich 70 Jahre später am Grabmal des Königs Lysimachos nahe bei Ephesos.“

¹³ Borchhardt 2004, 45ff.

¹⁴ Habicht 1970, 48 rühmt „*die innige Verbundenheit von Vater und Sohn im Kult der Sotere*“ als „*einmaliges Phänomen*“.

¹⁵ Habicht 1970, 42ff.

¹⁶ Diod. 19,80ff.; 20,45; Plut. Dem. 16; Habicht 1970, 44 diskutiert ausführlich die Vergöttlichung von Vater und Sohn mit Kult und Altar, neuen Phylen Antigonis und Demetrias. Goldene Standbilder der Befreier von der Tyrannis des Demetrios von Phaleron im Wagen wurden neben den Statuen der Tyrannenmörder auf der Agora in Athen aufgestellt, ihre Portraits wurden in den Peplos der Athena eingewoben.

¹⁷ Diod. 20,49ff.; Plut. Dem. 16. Auf Delos wurden Antigoneia und Demetrieia mit Altar, Opfern und Agonen zu Ehren der beiden Könige eingerichtet: Habicht 1970, 58ff.

¹⁸ Habicht 1970, 48f.

¹⁹ Anregungen mögen während der Belagerung von Rhodos 305/04 v. Chr. gekommen sein.

²⁰ Theuer in Praschniker – Theuer 1979, 55ff.

²¹ Theuer in Praschniker – Theuer 1979, 118. Reinhard Heinz geht 2005, 99ff. auf die Frage der Funktion und Zugänglichkeit der Vorkammer nicht ein.

Grabkammer in der Südaußenwand ausführlich diskutiert worden.²² Auf Grund der technischen Zurichtung der einzelnen Blöcke vermutet Heinz, dass die Schließung der ersten originalen Bauphase des Mausoleums zugeschrieben werden kann. *„Eine zerstörungsfreie, nochmalige Öffnung des Zugangs und dessen Wiederverschluß waren ohne Spuren zu hinterlassen, nicht durchführbar“*. Einschränkend wird aber zugegeben: *„Dies schließt aber dennoch die Möglichkeit nicht aus, daß die bestehende Öffnung nicht sofort, sondern etwa erst Jahrzehnte später verschlossen und in dieser Zeit vielleicht der Zugang nochmals bearbeitet wurde“*.²³

Auf Grund der Schwierigkeiten der Versetzung der Außenblöcke, um den Zugang zu schließen, wird eine zweite Bauphase ebenso für unrealistisch gehalten wie eine Zweitbelegung. *„Ungeachtet dessen muß angemerkt werden, daß der Befund nicht ausschließt, daß die Öffnung über Jahrzehnte oder noch länger offenstand und dann mit dem vorbereiteten Originalsteinmaterial geschlossen wurde“*.²⁴ Übertragen wir den Befund auf die hier vertretene Theorie der Belegung des Sarkophages durch Angehörige der Dynastie der Antigoniden, dann könnte der Zugang während der Nutzung als Mausoleum provisorisch verschlossen worden sein und wurde erst endgültig verschlossen, als unter Antigonos Gonatas (276-239 v. Chr.), dem Sohne des Demetrios, sich der Machtbereich der Antigoniden nach Westen verlagerte, d.h. nach Makedonien und Griechenland.²⁵

Als Begründung für diesen Mechanismus habe ich Bestattungssitten der Dynastie postuliert.²⁶ Die regierenden Mitglieder sollten oben in der Cella in Sarkophagen bestattet werden, während die übrigen Angehörigen im unteren Grabraum in dem großen Klinensarkophag ihre letzte Ruhe finden sollten. Im Kontext dieser Theorie würde das Problem der zwei Zähne einer männlichen 40-45 Jahre alten Leiche, die im Inneren des Sarkophages gefunden wurden, eine natürliche Lösung finden. Deshalb mußte der eine Teil des Deckels nach Norden verschoben werden können (Taf. 2.2). Der Ahnherr wachte bekränzt oder mit dem königlichen Diadem – über die Toten assistiert von dem medisch gekleideten Pagen²⁷ (Taf. 2.3) über die Mitglieder der Dynastie der Antigoniden – bei jeder Bestattung bereit, die Libation für die Götter der Unterwelt zu entrichten.²⁸ Wie auf der Langseite A des Marmorsarkophags von Uzun Yuva in Mylasa steht der Mundschenk mit dem Tierkopfrhyton am Fußende der Kline, d.h. der Liegende und der Page waren so im Original arrangiert, dass sie dem Neuzugang entgegenblickten (Taf. 2.2-3).

²² Heinz 2017, 47ff., II 3; 140f., III 2.

²³ Heinz 2017, 58., vgl. besonders Taf. 134.

²⁴ Heinz 2017, 140.

²⁵ Ehling – Weber 2014, 29ff.

²⁶ Borchhardt 2004, 50ff., Abb. 11-12. Während ich dort den Satrapen von Sardis Menandros für den Bauherrn hielt, plädiere ich jetzt für ein dynastisches Grabmal der Antigoniden.

²⁷ Ruggendorfer 2005, 287ff., Abb. 2, 5; Borchhardt 2012, 143, Abb. 30; Borchhardt – Bleibtreu 2012, 143, Abb. 30.

²⁸ Ad Libation vgl. Haase 2012, 751-753.

II: These: Nicht die westliche sondern die östliche Version des Phaëton-Mythos wurde gewählt

II 1: Die mithrische Version des Phaëton-Mythos: Nonnos und Dio Chrysostomos

Nach Nonnos (5. Jh. n. Chr.) wurde Mithras als der „assyrische Phaëton in Persien“ bezeichnet.²⁹ Dio Chrysostomos XXXVI 39 um 100 n. Chr. überliefert eine Hymne, die den Weltenbrand in ganz ähnlicher Weise wie im Phaëton-Mythos schildert: Die Quadriga von vier Pferden (den Elementen Feuer, Luft, Wasser, Erde) wird von einer höchsten Gottheit gelenkt. Mit glühendem Atem (ἄσθμα ἰσχυρον) löst das Feuerpferd den Weltenbrand aus und das Wasserpferd die Sintflut. Das Relief von Dieburg (Taf. 6.3a-b) gilt als Beweis, dass Mithras/Phaëton den Weltenbrand entzündet.³⁰

II 2: Nero als Mithras-Anhänger

Aus den Begegnungen von Tiridates und Nero läßt sich schließen, dass Nero nicht nur Anhänger des Mithras-Kultes war, sondern sich selbst als Gott Mithras verstand.

1: In Rhandaia treffen Corbulo, der Oberbefehlshaber der römischen Armee und Tiridates, Arsakide, 52 n. Chr. in Armenien eingesetzter König³¹, zusammen, um weitreichende diplomatische Pläne zu schmieden. *„Denn sie fanden sich nicht zu bloßer Unterredung zusammen, man errichtete vielmehr eine hohe Bühne und stellte auf ihr Neros Brustbilder auf. Tiridates trat jetzt vor den Augen einer Menge von Armeniern, Parthern und Römern vor diesen hin, beugte ehrfurchtsvoll das Knie vor ihnen, nahm, nachdem er ihnen Opfer und Gelübde dargebracht hatte, sein Diadem vom Haupt und legte es vor sie hin.“*³²

2: In Rom auf dem Forum 63 n. Chr. setzt Nero dem auf den Stufen zur Tribüne kniendem Tiridates, dem Arsakiden, dieses Diadem wiederum auf zum Zeichen, dass er als Kaiser und Gott die Macht hat, ihn als König von Armenien zu inthronisieren. Der Mithras-Verehrer Tiridates dankt: *„Ich, des Arsakes Enkel und Bruder der Könige Vologaesus und Pakoros, trete vor dich, mein Gebieter, um dir als dein Sklave zu huldigen. Ich erscheine vor dir, wie dem Mithras, meine Verehrung zu bezeugen, und erwarte das Geschick, das deine Hand mir spinnen wird, denn du bist die Gottheit, die über mein Schicksal gebietet.“*³³

3: Wenn bei den Feierlichkeiten des Empfangs des Tiridates mit seinem großen Gefolge im Theater im Jahre 66. n. Chr. in den purpurnen Vela Nero als Wagenlenker eingestickt war – „und

²⁹ Vermaseren 1965, 139f.; Ulansey 1989, 90.

³⁰ Vermaseren 1965, 141, Abb. 66; Ulansey 1989, 90.

³¹ Volkmann 1975, 861 s.v. Tiridates (6).

³² Cass. Dio LXII 23.3; Tac. ann. 15,29; ausführlich Sonnabend 2016, 194.

³³ Cass. Dio LXII 5.2. Jacobs 1999, 30 übersetzt: *„Und ich kam zu dir als meinem Gott, dich anzubeten wie Mithras, und ich werde sein, was auch immer du beschließt...“*. Nach Sonnabend 2016, 196 inszenierte Nero den Staatsakt als hellenistische Krönung, widerstand aber den Bekehrungsversuchen des Tiridates, der sich nach Plin. nat. 30.16 selbst als Magier, als Priester des Mithras verstand, zur Mithras-Religion. Er ließ im Ornat des Triumphators den armenischen König die Proskynese vollziehen und ließ den Janus-Tempel schließen, zum Zeichen, dass der Krieg mit dem Frieden endete. Wenn sich Nero somit als Kriegskaiser präsentierte, so würde das einer Mithras affinen Haltung Neros nicht widersprechen, denn Mithras war ein Schwertgott. Zur göttlichen Verehrung Neros vgl. Clauss 2001, 98-111, Abb. 5-7.

rings um ihn glänzten goldene Sternchen“, dann lässt sich der kosmische Bezug zu Helios, dem Lenker des Sonnenwagens, und seinem Sohn nicht leugnen.³⁴

4: Wenn man eine öffentlich nicht deklarierte Symbiose von Mithras und Helios nicht für undenkbar hält, wird man die Willkür von Nero und dem kaiserlichen Freigelassenen Helius nicht für zufällig halten: *„Dieser hatte unumschränkte Vollmacht, ohne vorherige Anzeige bei Nero Güter einzuziehen, gemeine Bürger, Ritter und Senatoren zu verbannen oder zu töten. So stand denn damals Rom unter zwei Kaisern, unter Nero und Helius.“*³⁵

5: Ein anderer Freigelassener namens Phaon, zuständig für die kaiserlichen Finanzen, war Nero bis zum Suizid ein treuer Gefolgsmann.³⁶

II 3: Nero und der Brand von Rom 18.04.-24.04.64 n. Chr.: Die Inszenierung des Weltbrandes und der Geburt eines neuen Zeitalters

Wenn die moderne Forschung dem Kaiser weniger Caesarenwahn als *„bewußte Orientierung an einer Monarchie orientalischer oder hellenistischer Prägung“*³⁷ attestiert, dann erscheint der Plan, Rom anzuzünden, im Rahmen unserer mithrischen Interpretation in neuem Licht.

*„Hierauf kam ihn der Wunsch an, wie er ihn denn auch unverhohlen aussprach, Stadt und Reich noch zu seinen Lebzeiten zugrunde zu richten.“*³⁸ Nach Cassius Dio lässt er mit System Rom niederbrennen – über mehrere Tage.³⁹ Wenn er als Kitharasieler verkleidet die Zerstörung von Troja besang⁴⁰ und Priamos übergücklich pries, dass er den Untergang seiner Vaterstadt und seines Reiches mit ansehen durfte⁴¹, so mag weniger eine pyromanische Wahnvorstellung als Ursache bestimmend gewesen sein, sondern das Wissen um den Untergang der ägäisch-hethitischen Kultur am Ende des 2. Jts., das im Brand von Troja durch Homer im Bewußtsein festgezurrt wurde. Er folgte der religiösen Logik, dass er ein neues Zeitalter heraufführen wollte, das nur durch den Weltenbrand des alten beendet werden konnte. In der modernen althistorischen Forschung findet eine Ehrenrettung statt. Nero als *„verantwortungsbewußten Krisenmanager“* zu interpretieren, der auf einen unglücklichen, zufälligen Brand mit *„dem größten Sicherheits- und Vorsorgepaket“*⁴² antwortete, kann vor dem hier vertretenen Szenario nur als Verharmlosung bezeichnet werden. Neropolis sollte die neue Hauptstadt heißen⁴³, in der er als Mithras, als Kosmokrator herrschen würde.

³⁴ Bergmann 1998, 157ff.; Cass. Dio LXIII 6.2.

³⁵ Cass. Dio LXIII 12.1-2.

³⁶ CIL III 14112,2; Sonnabend 2016, 218ff. Zur Macht der Freigelassenen in der kaiserlichen Verwaltung vgl. Alföldy 1975, 96f.

³⁷ Bergmann 1994, 4.

³⁸ Cass. Dio LXII 16.1.

³⁹ Cass. Dio LXII 16.2ff.-18.5; Suet. Nero 38; Tac. ann. 15,38ff.

⁴⁰ Cass. Dio LXII 18.1.

⁴¹ Cass. Dio LXII 16.1.

⁴² Sonnabend 2016, 116f.

⁴³ Tac. ann. XV 40.

II 4: Nero als Erbauer der DOMUS AUREA in Rom

Auf Anordnung von Nero konzipierten Severus und Celer, die Baumeister, eine Residenz, die den Prunk und die Ausdehnung orientalischer Paläste mit den Refinements hellenistischer Königspaläste verbinden sollte (Taf. 3.1).⁴⁴ Der künstliche See erinnert an das zeitweise überschwemmte Tal zu Füßen des Mausoleums von Belevi (Taf. 3.6). Hier ist die Idee der kaiserlichen Residenz als *instrumentum regni* für eine Politik verwirklicht, die gemäß dem orientalischen Vorbild einer sakralen Vision des Herrschers auf die göttliche Überhöhung des Kaisers hinaus liefen.⁴⁵ Grundsätzlich sind wir von der Beurteilung durch Frank Kolb, Rom (1995) 395 überzeugt: „Als Gott-König war der Kaiser in Gestalt der mit seinen Gesichtszügen ausgestatteten kolossalen Sonnengottstatue im Vestibül des Hauses zu sehen... Die Domus Aurea läßt im übrigen schon in ihrem Namen erkennen, dass sie Symbol eines von Nero inaugurierten neuen Goldenen Zeitalters (*aurea aetas*) sein sollte.“

Wenn Nero eine Beziehung zum Mithras-Kult⁴⁶ hatte, dann müsste auch im Architektur- oder Ausstattungsprogramm ein Hinweis zu finden sein.

Raum 34 mit der Darstellung des Phaëton-Mythos: Schon L'Orange hatte 1942 die These verfochten, dass Nero sich als Mithras/Sol in der Palastkonzeption mit dem Koloß im Vestibulum als Inkarnation des Sonnengottes als kosmischer Gottherrscher inszenieren wollte.⁴⁷ Von der Imitation hellenistischer Paläste war auch Charles-Picard überzeugt. Er betonte dabei den sowohl apollinischen als auch dionysischen Aspekt.⁴⁸

Im Raum 34 war offensichtlich eine Episode des Phaëton-Mythos in der Deckendekoration zur Darstellung gelangt (Taf. 3.3): Eine Audienzszene mit einem jugendlichen, en face thronenden Gott und seiner Entourage sowie den um den Wagen bittenden Phaëton als Mittelembem und in den Ecken dionysische und mithrische Szenen.⁴⁹ „*Le peintures de la Domus Aurea ne sont plus connues qu'à travers les médiocres gravures de Mirri (1), qu'il faut interpréter. Il semble néanmoins quelles correspondent à des cartons sensiblement différents, et offrent ainsi, un demi siècle plus tard, une autre version, des premiers épisodes du mythe élaborée peut-être au début de l'empire* (Koch/Sichter mann, Röm. Sark. 181): *la rencontre de Phaeton et d'Hélios se fait en présence des Horae; la composition et plus recherchée et plus ample; le dieu de fâce, est assis sous un*

⁴⁴ L. F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, 2003.

⁴⁵ I. della Portella, *Das unterirdische Rom. Katakomben, Bäder, Tempel*, 2000, 235. Zu Julian im 4. Jh. n. Chr. als Mithras-Anhänger vgl. J. Bidez, *Kaiser Julian. Der Untergang der heidnischen Welt*, 1956, s.v. Mithras und Helios.

⁴⁶ Zu den Mithräen am Circus Maximus, Barberini, unter San Clemente und unter den Caracalla-Thermen vgl. della Portella 2000, 168ff.

⁴⁷ L'Orange 1942; ders., *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship*, 1953, 28ff.

⁴⁸ G. Charles-Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, 1962, 211.

⁴⁹ Y. Perrin, *MEFRA* 94, 1982, 843ff. lehnt die mithrische Interpretation ab und erklärt die älteren Zeichnungen nach den verloren gegangenen Deckengemälden für unglaubwürdig. Bergmann 1994, 24f. Leider hat Plin. nat. XXXV 120 von dem Maler Famulus oder Fabullus, der für die Malereien in der Domus Aurea verantwortlich war (*carcer eius artis Domus Aurea fuit*), keine Bildbeschreibungen notiert. F. Coarelli, *Rom. Ein archäologischer Führer*, 1975, 198 erwähnt zwar die Renaissance-Zeichnungen, geht aber auf das Phaëton-Bild nicht ein.

*dais pour accueillir son fils. Sur deux autres tableaux, qui correspondent à la preparation de l'attelage, les Horae (ou les Héliades: Diggle 210) sont accompagnées par les Vents.*⁵⁰

Der Koloss Neros: Im Vestibulum der Domus Aurea stand der bronzene ca. 30 m hohe Koloss Neros mit Portraitsügen und einem siebenstrahligen Kranz.⁵¹ Auf Grund der Berliner Gemme⁵² wird er zusätzlich mit Stütze unter dem linken Arm mit Blitzbündel in der Hand und Steuerruder in der rechten Hand rekonstruiert (Taf. 3.4).⁵³ Wenn unsere Vermutung verifiziert werden könnte und Nero als Mithras dargestellt werden wollte, erweitern sich die Möglichkeiten der Attribute, dann könnte auch Schwert, Globus und Sonnenrad von Zenodoros aus inhaltlichen und statischen Gründen Verwendung gefunden haben, um den Kosmokrator als Weltherrscher zu charakterisieren (Taf. 3.5).⁵⁴

III. Versuch einer Rekonstruktion des Phaëton-Zyklus im Obergeschoß des Mausoleums von Belevi

Kehren wir zum Planungsstab der Bauskulptur des Mausoleums von Belevi zurück und fragen, wie und in welcher Form der Mythos des Phaëton zur Darstellung gebracht werden sollte. Nach den Vorstellungen von Robert Fleischer auf Grund der Inschriften-Fragmente ΗΛΙΑΔΕΣ, ΦΑ[ΕΘΩΝ], Ζ]ΕΥΣ und ·]ΦΙ[· (Taf. 1.3) und seiner Vermutung, dass die Cella im Obergeschoß der Witterung schutzlos ausgeliefert worden wäre, da die Überdachung nicht fertig geworden wäre, Malereien in einer hypäthralen Cella keine Überlebenschance gehabt hätten und die Beischriften für Malerei zu monumental wirken würden, wurde der Mythos in Relief-Technik oder Rundplastik ausgeführt.⁵⁵ Unwillkürlich denkt man an den Telephos-Fries im Obergeschoß des Pergamon-Altars.⁵⁶ Eine kontinuierende Darstellungsweise⁵⁷ könnte man sich auch in Belevi vorstellen. Die gesicherte Evidenz für die Existenz der Visualisierung des Phaëton-Mythos stellen die 4 Fragmente einer (oder mehrerer?) monumentaler Inschriften dar: A: Ἡλιάδες, B: [Ζ?]εύς, C: [...] Φα[έθων?], D: [...] φι [...].⁵⁸ Nach palaiographischen Kriterien lassen sich die

⁵⁰ Baratte 1994, 353f.

⁵¹ Plin. nat. 34,35ff.; Sueton, Nero 31; Martial. epigr. 1, 70.7f.; Notitia urbis regionum XIV 12, regio IV; Bergmann 1994, 7 mit ausführlicher Diskussion der Quellen.

⁵² Bergmann 1994, Taf. 2.3.

⁵³ Bergmann 1994, 17, Abb. 10.

⁵⁴ Die Kithara könnte auch allein ohne Altar als Attribut und Stütze des Künstlergottes zur Darstellung gekommen sein, wie eine Apollon-Kleinbronze aus Pompeji beweist: P. Vanags, *Glorreiches Pompeji*, 1983, 118. Dieses Größenverhältnis von Figur und Instrument zeigt auch das Malereifragment aus Rom: G. Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, 1983, Farbtaf. X 1 – oder die Kithara spielende Berenike II. der Fürstenbilder von Boscoreale im Metropolitan Museum of Art in New York: G. Grimm, *Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt*, 1998, 136, Abb. 127c. Unsere Rekonstruktion hat sich von der Apollon-Darstellung von der Mainzer Jupitersäule anregen lassen, „*die vor 67 n. Chr. pro salute Neronis*“ aufgestellt wurde: Bergmann 1994, 14, Taf. 4.5.

⁵⁵ R. Fleischer in Praschniker (+) – Theuer (+) 1979, 148. Nach Hoepfner 2013, 125, Abb. 71-72 gab es keine Stufenpyramide sondern Hallen.

⁵⁶ Hoepfner 1997, 48f., Abb. 31.

⁵⁷ von Hartel – Wickhoff 1895, 7ff. und 59ff.

⁵⁸ Taeuber 2016, 319. Die Fragmente C und D sind offensichtlich verloren gegangen.

Fragmente „in das letzte Viertel des 4. oder das erste des 3. Jh. v. Chr. datieren“;⁵⁹ sie gehören daher zur Originalausstattung des Oberbaues.

In der Neubearbeitung der Architektur wird auf eine Cella verzichtet und der Raum hinter der umlaufenden Kolonnade wird nur noch als Hof interpretiert mit der Funktion eines Entwässerungsareals für das Monument.⁶⁰ Durch die besondere Gestaltung der Nordseite im Sockelgeschoß sowie im Obergeschoß erhielt der Bau eine achsiale repräsentative Ausrichtung auf den See. Die Scheintür im Sockel ist aus bauästhetischen Gründen mit funktionalem Anspruch notwendig, in Wirklichkeit verbirgt sie die Grabkammer im Süden, die von außen nicht sichtbar war.

Die Rekonstruktion der Rückwand des Pterons mit einer Blendarchitektur zwischen zwei Antenpfeilern mit vier dorischen Säulen mit Blattkelchkapitellen über einer Sockelzone mit einem vorgelegten Bathron, das nur mittig durch eine sechsstufige Felstreppe unter einer Scheintreppe unterbrochen wird, liefert den Beweis für die Verortung der Inschriften-Architrav-Blöcke: „*In-schriften in den Mauerarchitraven lassen Statuengruppen, vielleicht auch Malereien oder Reliefs in mehreren Jochen wahrscheinlich werden. Einer davon, der Heliades-Block, deutet mit seiner großen Tiefe und dem runden Dübelloch auf der Unterseite auf eine Wandgliederung, etwa mit einer Nische*“.⁶¹

Aber warum sollen diese Blöcke mit dem Phaëton-Mythos die Nordkolonnade geschmückt haben? Einleuchtender und der Planung der Antigoniden näher scheint mir, dass sie über den Darstellungen nach innen blickten aber nicht in den sog. Hof mit den Maßen 14,63 m x 13,80 m, sondern in die Cella unterhalb einer pyramidalen Dachkonstruktion, in der wie im Maussoleion der Hekatomniden Marmorsarkophage und Portraitstatuen der regierenden Antigoniden stehen sollten.⁶²

III 1: Die literarische Vorlage von Ovid, *Metamorphosen* 1.11

Im Mythos des Phaëton lassen sich durchaus mehrere Episoden als darstellungswürdig erweisen.⁶³ Nehmen wir an, dass Ovid⁶⁴ ältere Geschichten für seine *Metamorphosen* verwendete, dann lassen sich einige Sequenzen eruieren⁶⁵:

1: Der Streit zwischen Phaëton und Epaphus, dem Gründer von Memphis und Sohn des Zeus und der Io.

⁵⁹ Taeuber 2016, 319.

⁶⁰ Heinz 2017, 149ff., 237.

⁶¹ Heinz 2017, 147, Abb. 77, 81, Taf. 103, 123.

⁶² Borchhardt 2004, 45.

⁶³ Wieseler 1857; Heinze 2012, 712.

⁶⁴ Ov. met. I, 751ff. Nach Knaack 1909, 2187 hat ein alexandrinischer Dichter, aus dem Ovid, Lukian, Philostratos, Claudian und Nonnos schöpfen, versucht, westliche und östliche Versionen zu verschmelzen und durch den Katasterismos von Phaëton als Fuhrmann (Auriga), Eridanos als himmlischer Fluß, Heliaden als Hyaden, Kyknos als Schwan die verhängten Strafen zu mildern. So soll die Milchstrasse die Bahn des Phaëton nachzeichnen (Claudian).

⁶⁵ Die philosophischen Reflexionen wie z.B. bei Plat. Tim. 22c eigneten sich vermutlich weniger zur Darstellung in der bildenden Kunst.

2: Phaëton berichtet seiner Mutter Klymene, der Okeanos-Tochter⁶⁶, von dem Streitgespräch mit Epaphos. Der Schwur der Mutter, dass Helios sein Vater ist.

3: Phaëton *„lebt nur noch in Gedanken an den Himmel, durchwandert sein Aethiopien, dann das Gebiet der sonnenverbrannten Inder und geht unverdrossen zum Aufgang seines Vaters“*.

4: Im Palast des Helios sitzt Phoebus auf dem Thron mit Entourage, gewährt dem Sohn eine Audienz und gibt seine Vaterschaft zu – und schwört, dem Sohn jede Bitte zu erfüllen. Phaëton bittet *„um den Wagen des Vaters und um das Recht, einen Tag die Rosse lenken zu dürfen.“* An seinen Schwur gebunden, rät der Vater dem Sohn zum Widerruf: *„Dein Los ist es, sterblich zu sein; nicht sterblich ist, was du begehrst“*, und bittet ihn, einen anderen Wunsch zu äußern.

5: Da Phaëton auf seinem Wunsch beharrt, führt Helios seinen Sohn zum goldenen Wagen, einem Geschenk Vulcans, und gebietet den Horen, die Rosse anzuschirren. Letzte Ratschläge des Vaters, der seinem Sohn den Strahlenkranz aufsetzt.

6: Phaëton besteigt den Wagen, die geflügelten Sonnenrosse Pyrois (Feurig), Eous (Morgenschein), Aethon (Brand) und Phlegon (Lohe) stürmen los und überholen die Ostwinde.

7: Durch das Unvermögen des Phaëton gerät der Sonnenwagen in die Nähe der Erde und erzeugt einen Weltenbrand *„überall dort, wo die Erde am höchsten ist, wird sie vom Feuer ergriffen, bekommt Spalten und Risse... (2, 210)*

„Große Städte gehen mit ihren Mauern unter (2, 215) und der Brand legt ganze Länder mit ihren Völkern in Asche...“

„Wie man glaubt, wurden damals Aethiopiens Völker schwarz“ (2, 235)

„Damals ward Libyen trocken“ (2, 237)

„Es brannte auch der babylonische Euphrat, es brannte der Orontes, der schnelle Thermodon, der Ganges, der Phasis und die Donau“ (2, 248f.)

„Der Nil flüchtete voll Entsetzen ans Ende der Welt...“ (2, 254)

8: Der Aufstand von Neptun und die Anrufung der Tellus und Anklage gegen Zeus

„Wenn Meer und Lande vergehen und die Burg des Himmels, dann werden wir wieder ins alte Chaos gewirbelt. Ist noch etwas übrig, so entreiß es den Flammen und Sorge für das Wohl der Welt!“ (2, 298ff.)

9: Der *pater omnipotent* ruft die Götter und Helios als Zeugen an, dass ohne sein Eingreifen die Welt untergehen würde. (2, 304f.)

„Also donnert er; dann holt er weit aus – bis zum rechten Ohr – und wirft den Blitz auf den Wagenlenker, raubt ihm zugleich den Stand und das Leben und bezähmt mit grausamem Feuer das Feuer. Scheu werden die Rosse springen in verschiedene Richtungen, reißen den Hals aus dem Joch und hinterlassen zerfetzte Riemen. Hier liegt das Zaumzeug, dort von der Deichsel abgebrochen,

⁶⁶ Bei Euripides, Phaëton ist Klymene Gattin des Merops, des Königs der Aithiopen. von Geisau 1979, 689; Ovid, met. 2.184 lässt Phaëton vor seinem Absturz bereuen: *„Schon hätte er lieber die Rosse des Vaters nie angerührt, schon reut es ihn, seine Herkunft erfahren und seine Bitte durchgesetzt zu haben, schon wünscht er sich sehnlich, ein Sohn des Merops zu heißen“*.

die Achse, hier die Speichen geborstener Räder, und weit verstreut sind die Reste des zertrümmerten Wagens.⁶⁷

Aber Phaeton, dessen Haar die verheerende Flamme rötet, wird kopfüber hinabgewirbelt und stürzt in weitem Bogen durch die Luft, wie zuweilen ein Stern von heiterem Himmel zwar nicht fällt, aber zu fallen scheint.“ (2, 311ff.)

10: Der Sturz des Phaëton im Westen in den Eridanos

Der vom Blitz des Zeus getötete Phaëton fällt „fern der Heimat am anderen Ende der Welt vom Himmel (2, 323), der gewaltige Eridanos nimmt ihn auf und wäscht sein dampfendes Gesicht. Hesperische Naiaden übergeben den Leib der noch von dem dreizackigen Blitz raucht, dem Grabhügel und sie ritzen in den Stein einen Spruch: „Hier ruht Phaeton, der Lenker des väterlichen Wagens; zwar konnte er ihn nicht halten, doch fiel er als einer, der Großes gewagt“. Der bejammernswerte Vater hatte in schmerzvoller Trauer sein Antlitz verhüllt und wenn wir es glauben wollen, soll ein Tag ohne Sonne vergangen sein.“ (2, 324ff.)

11: Die Suche der Mutter nach dem Sohn

Die Trauer der Clymene, die Suche nach dem toten Sohn und Auffindung des Tumulus mit der Grabinschrift.

12: Die Trauer der Heliaden⁶⁸, der Schwestern des Phaëton und ihre Metamorphose am Tumulus-Grab

„Nicht weniger trauern die Sonnentöchter und bringen dem Tod als sinnlose Gaben ihre Tränen dar. Mit der flachen Hand schlagen sie sich an die Brust, rufen Tag und Nacht nach Phaeton, der ihre unglücklichen Klagen nicht hören kann, und werfen sich am Grabe nieder.“ (2, 340ff.)

„Als eine von ihnen, Phaetusa, die älteste der Schwestern, sich auf die Erde niederwerfen wollte, klagte sie, ihre Füße seien erstarrt. Zu ihr versuchte die strahlende Lampetie zu kommen und wurde von einer plötzlich gewachsenen Wurzel festgehalten. Die dritte wollte sich mit den Händen die Haare raufen und riß Blätter ab. Diese empfindet Schmerz, weil ein Baumstamm ihre Beine umschließt, jene weil ihre Arme zu langen Ästen werden; und während sie sich noch darüber wundern, umfaßt Rinde ihre Weichen und legt sich Schritt für Schritt um den Leib, die Brust, die Schultern, die Hände. Nur noch die Gesichter blickten hervor und der Mund, der nach der Mutter rief.“ (2, 346ff.)

Die Mutter versucht die Verwandlung ihrer Töchter zu verhindern, und „bricht mit den Händen die zarten Zweige ab; doch da quellen blutige Tropfen wie aus einer Wunde hervor.“ (2, 359ff.)

Die Töchter bitten ihre Mutter sich in das Schicksal zu fügen: „Bitte, schone mich, Mutter“ ruft eine jede, sobald sie verletzt ist, „schone mich, bitte! Im Baum verwundest du meinen Leib. Leb wohl!“ und Rinde wuchs über die letzten Worte.

⁶⁷ Bei einer Rekonstruktionszeichnung würde man sich an elegante Wagen mit großen Rädern halten, wie z.B. bei dem Reliefblock im Museum von Veria um 300 v. Chr.

⁶⁸ Nach Knaack 1909, 2180 werden sie schon in der hesiodeischen Version wegen Beihilfe von Zeus bestraft und in Pappeln verwandelt.

„Daraus fließen Tränen; was von den neuentstandenen Zweigen herabtropft, wird an der Sonne hart: Bernstein, den der klare Strom aufnimmt und den Latinerfrauen als Schmuck schickt.“ (2, 364ff.)⁶⁹

13: Die Metamorphose des Cygnus / Kyknos /: Cygnus, der König der Ligurer, Blutsverwandter über die Mutter, findet ebenfalls das Grabmal des Phaëton am Ufer des Eridanus in dem Wald, „den die Schwestern vermehrt hatten“ (2, 372) und wird in einen Schwan verwandelt.⁷⁰ „Er vertraut sich dem Himmel und Juppiter nicht an, als erinnere er sich seines ungerechten Blitzschlages. Sümpfe sucht er und weite Seen, und da er das Feuer verabscheut, hat er die Flüsse, die den Flammen feindlich sind, zur Wohnstätte erkoren.“ (2, 373ff.)

14: Die Trauer des Vaters Helios

Vater Helios in seiner Trauer um den Sohn verweigert „der Welt seinen Dienst“ und zürnt mit dem Göttervater, er solle doch einmal selbst den Sonnenwagen fahren und seine Blitze ruhen lassen, die andere Väter kinderlos machen. (2, 381ff.)

„Hat er einmal die Kraft der feuerfüßigen Rosse zu spüren bekommen, wird er wissen, daß der den Tod nicht verdient hat, der sie nicht gut lenkte.“ (2, 392ff.)

Nachdem Juppiter sich entschuldigt und „nach Königsart die Bitten mit Drohungen gewürzt hat“ (2, 396f.), wird Helios von allen Göttern gebeten, seine Arbeit wieder aufzunehmen.

Für unsere Interpretation nicht uninteressant ist die Version, die der augustische Polyhistor Hyginus⁷¹ in seinen auf alten griechischen Quellen basierenden Genealogiae oder Fabulae überliefert.⁷² Phaëton wird nicht als Sohn des Helios deklariert, sondern als Enkel, der auch nicht die Zustimmung zur Wagenfahrt ertrotzt auf Grund des Gelübdes der Mutter gegenüber, sondern heimlich als Dieb die Sonnenquadriga mit Hilfe der Heliaden entwendet. Zeus selbst habe den Weltenbrand durch seinen den Phaëton tötenden Blitz ausgelöst. Die rettende Flut habe nur Deukalion und Pyrrha überleben lassen. Als Strafe ihrer Mitwirkung beim Raub des Sonnenwagens wird die Verwandlung der Heliaden in Pappeln gedeutet. Wer wollte leugnen, dass die Raubszene nicht eine vorzügliche literarische Vorlage für eine künstlerische Visualisierung lieferte.

Wenn es für Ovid und Literaten vor und nach ihm auch Bildhauer und Maler in den gleichen Zeiträumen gab, dann konnten sie daher in 14 Sequenzen in kontinuierlichem Stil⁷³ den Phaëton-Mythos erzählen. Wenn man die Vorgeschichte 1 + 2 zusammenzieht und die Trauer von Mutter und Töchtern als Einheit auffasst oder 14 für eine spätere Erfindung hält, dann kommt man auf 12 Titel der Narration.⁷⁴

⁶⁹ So auch Plin. nat. 37, 31. Auch wenn von der dramatischen Bearbeitung der Heliaden durch Aischylos nur wenig erhalten ist, so sind doch die Bernsteintränen nachweisbar: Knaack 1909, 2184.

⁷⁰ Nach Knaack 1909, 2181 erfolgt die Metamorphose in einen Singschwan aus verwandtschaftlichem Interesse. Neschke 1986, 133ff., 150, Anm. 52.

⁷¹ Schmidt 1998, 778-779, I c.

⁷² Hygin, fab. 152, 154; Taeuber 2016, 319.

⁷³ Schönberger 1995, 163.

⁷⁴ Kanonisch z.B. für Herakles und Theseus.

III 2: Die Bildbeschreibung (Ekphrasis) zum Gemälde „Phaeton“ in einer Galerie in einem Vorort von Neapel durch Philostrat, Eikones 1.11,k: 170-220 n. Chr.

Phaeton und die Würdigung durch Johann Wolfgang von Goethe

In der älteren Forschung hat man der Bildbeschreibung nur fiktiven Wert beigemessen.⁷⁵ Die Ekphrasis kann jedoch ernst genommen werden⁷⁶, deshalb wurde der erste Satz als Titel genommen. Philostratos fordert den Betrachter auf:⁷⁷ *„Sieh nur! Am Himmel gerät alles in Aufruhr. Nacht verjagt den Tag vom Mittagshimmel, die Sonnenscheibe sinkt zur Erde und reißt die Gestirne mit sich. Die Horen aber verlassen die Himmelstore und fliehen in das Dunkel, das vor ihnen aufsteigt“*.

Bei einem Rekonstruktionsversuch (Taf. 5.2) wird man daher im oberen Drittel links Helios als Sonnenscheibe vermuten; rechts erscheint Nyx als geflügelte Gestalt wie auf dem aretinischen Becher (Taf. 6.1). In der Mitte verlassen die Horen die Tore des Himmels in Richtung der Nacht. Unten hat der Maler die Erde wiederum als Personifikation gestaltet: *„Die Erde aber reckt verzweifelt ihre Hände empor, weil der Feuerregen auf sie niederprasselt“*.⁷⁸ Der Eridanos, der zweimal genannt wird, mag als Landschaftselement z. T. zu sehen gewesen sein, als Flußpersonifikation⁷⁹ agiert er unmißverständlich: *„Auch der Flußgott klagt, taucht aus der wirbelnden Flut empor und bietet Phaeton Brust und Arme dar, denn seine Haltung zeigt, daß er ihn auffangen will.“* Die Mitte wurde von dem Sturz eingenommen: *„Der Jüngling aber fällt aus dem Wagen und stürzt herab – sein Haar steht in Flammen, seine Brust raucht.“* Nach einem hellenistischen Vorbild mögen Schwäne über den Eridanos und Ge geflogen sein: *„Denn Schwäne, die hier und dort eine süße Weise tönen, werden sogar den Fall des Knaben besingen, und Schwärme von ihnen werden aufsteigen und dies dem Kaystros und Istros künden, und kein Teil solcher Kunde wird ungehört verhallen, und sie werden ihr Lied vom West begleiten lassen, der flink ist und ein Wegegott; denn er soll den Schwänen seine Hilfe beim Klagelied zugesagt haben. Deshalb ist er auch bei den Vögeln, schau nur hin, und spielt auf ihnen wie auf Instrumenten.“*⁸⁰

Der oberen dreifigurigen Komposition antwortet unten ebenfalls eine Darstellung aus drei Elementen. Wenn links und rechts die Personifikationen Eridanos und Tellus/Ge das Bild beherrschen, dann nehmen die Heliaden die Mitte ein: *„Die jungen Frauen aber am Ufer, die noch nicht ganz Bäume geworden sind, die Heliaden, sollen sich um ihres Bruders willen verwandelt haben, seien Bäume geworden und vergössen Tränen. Auch das Bild weiß davon: es läßt ja ihre Zehen Wurzeln schlagen, und so sind sie bis zum Nabel hinauf Bäume, während ihre Hände schon in Zweige auslaufen. Ach, und das Haar! Wie ganz Pappellaub! Ach ihre Tränen! Wie ganz aus*

⁷⁵ Knaack 1909, 2195.

⁷⁶ Zum archäologischen Nachweis solcher Galerien vgl. H. Vettters, Die Neapler ‚Galeria‘ (zu Philostrat, Eikones I 4), ÖJh 50, 1972/73, 223-228.

⁷⁷ Philostr. imag. 1, 11.2.

⁷⁸ Philostr. imag. 1, 11.2.

⁷⁹ Philostr. imag. 1, 11.5.

⁸⁰ Philostr. imag. 1,11.3. Bei einer Rekonstruktion wird man den Schwan der Aura vom Tellus-Relief der Ara Pacis in Rom zitieren: Simon 2012, 22-23, Abb. 15, 19. Nach Taeuber 2016, 319f. würde die Nennung der beiden Schicksalsströme Istros (Donau) und Kaystros (bei Ephesos) aus historischen Gründen einem Grabherrn Lysimachos mühelos zugeordnet werden können.

*Gold und die Flut in den Augen wirft ihren Glanz auf die strahlenden Augensterne und zieht gleichsam einen Lichtstrahl auf sich; was über die Wangen rinnt, leuchtet in ihrem Rot, was aber auf den Busen tropft ist schon Gold.*⁸¹ In der Interpretation von Otto Schönberger verbinden sich im Absturz des Phaëton und der Metamorphose der „*im Leid um den Toten vergossenen Tränen ... zu golden schimmernden Bernstein*“, Trauer und Klage „*zu einem tröstenden Gebilde*“.⁸²

„*Das Wahre ist eine Fackel, aber eine ungeheure; deswegen suchen wir alle nur blinzelnd so daran vorbeizukommen, in Furcht sogar, uns zu verbrennen*“.

Goethe, Maximen und Reflexionen Nr. 3236

Johann Wolfgang Goethe hat sich intensiv mit Philostrats Eikones beschäftigt.⁸³ Unter der Prämisse, „*daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe*“, versucht er, „*die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hintereinander aufgeführt werden*“, dadurch aufzulösen, indem er sie thematisch ordnete. Zur ersten Gruppe „*Hochheroischen tragischen Inhalts*“ zählte er unter Nr. 11 „*Phaeton; verwegener Jüngling, sich durch Übermut den Tod zuziehend*“. Bedauerlicherweise hat Goethe die Ekphrasis des Phaëton-Gemäldes nicht ausgearbeitet. Nr. 3 Skamander zeigt aber, mit welcher Empathie er die entfesselten Elemente Feuer und Wasser in diesem Landschaftsgemälde gewürdigt hätte.⁸⁴

III 3: Die Illustration des Phaëton-Mythos durch Michelangelo

Natürlich hat Michelangelo Ovid aufmerksam gelesen und die Metamorphose der Heliaden schrittweise in Szene gesetzt: „*Nicht weniger [als die Mutter Clymene] trauern die Sonnentöchter und bringen dem Tod als sinnlose Gaben ihre Tränen dar*“.⁸⁵

In der Windsor-Fassung (Taf. 4.1) schlagen sie sich nicht mit der flachen Hand an die Brust, sondern zeigen nackt mit erhobenem Haupt in Gesten und Gebärden ihre Erschütterung und Trauer. Natürlich kannte Michelangelo die römische Personifikation des Flussgottes mit dem wasserausgießenden Krater.⁸⁶ In der zweiten Fassung in Harlem rückt der Künstler die Heliade mit den ausgebreiteten Armen in die Mitte (Taf. 4.2) und illustriert den Beginn der Verwandlung: „*als eine von ihnen, Phaethusa, die älteste der Schwestern, sich auf die Erde niederwerfen wollte, klagte sie, ihre Füße seien erstarrt. Zu ihr versuchte die strahlende Lampetie zu kommen*

⁸¹ Philostr. imag. 1, 11.4.

⁸² Schönberger 1995, 168.

⁸³ Goethe, in Beutler 1965, 792ff.

⁸⁴ Philostrat, I 1; Schönberger 1968, 89.

⁸⁵ Ovid, met. 2, 304f.; in der dritten Fassung (Taf. 4.3) sind die Schwestern ebenfalls noch nackt und umringen klagend den übermächtigen Flußgott Eridanos. Brinkmann 1925, 45 erkennt „*eine fast architektonische Bindung der stürzenden Gruppe*“ und notiert eine psychologische Wahrnehmung: „*auch Eridanos ist aus seiner Gleichgültigkeit aufgeschreckt und ringt in mächtiger Gebärde die Arme.*“ Hier scheinen die Heliaden zum Beiwerk zu verkümmern zu Gunsten einer homoerotischen Gebärde.

Erst Giovanni Bernardi (Taf. 5.1) und der Stecher Nicola Beatrizet (Taf. 4.4) variieren die Metamorphose durch die nach oben erhobenen Arme, denen Zweige entwachsen.

⁸⁶ Gnann 2010, 281, Kat. 85 hält diese Fassung für die beste und vermutet, dass Michelangelo römische Sarkophage kannte. Schmidt 1979, 585-587.

und wurde von einer plötzlich gewachsenen Wurzel festgehalten. Die dritte wollte sich mit den Händen die Haare raufen und riß Blätter ab. Diese empfindet Schmerz, weil ein Baumstamm ihre Beine umschließt, jene weil ihre Arme zu langen Ästen werden.⁸⁷

Der Stecher Nicolas Beatrizet (1540-1565) fügt eine vierte Fassung hinzu.⁸⁸ Er hält sich bei den *dramatis personae* an die Vorlage der Kohlezeichnung von Michelangelo (Taf. 4.1). Episoden werden hinzugefügt, wie der kniefällig bittende Phaeton vor dem thronenden Helios mit Strahlenkrone oben rechts (Taf. 4.4). Unten links werden die pathetisch jammernden Schwestern in Bäume verwandelt nach Ovid, met. 1, 750-2, 400. Landschaftliche Elemente und Figuren füllen den Hintergrund bis zum Horizont. Bei der 5. Fassung nach Michelangelo (Taf. 5.1) fällt Phaeton nicht zwischen oder unter den Pferden vom Himmel, sondern er nimmt fast die Position des Göttervaters ein, auf den Giovanni Bernardi auf seiner Bronze-Plaquette ebenso verzichtet wie auf Kyknos. Eridanos aber verfolgt das tragische Geschehen am Himmel und die drei Hesperiden erleiden ihre Metamorphose.

Auffallend ist, dass in der dritten Fassung von Venedig (Taf. 4.3) der Schwan fehlt. Entweder meinte Michelangelo als Ortsbestimmung des Sturzes den Eridanos oder wahrscheinlicher skizziert er Kyknos in seiner homoerotischen Verzweiflung über den Tod des Freundes Phaëton.⁸⁹

Kyknos war der Sohn des Königs von Ligurien, Sthenelos, Verwandter und Freund des Phaeton. In tiefer Trauer um Phaeton gab er seine Herrschaft auf. Zeus verwandelte ihn in einen Schwan.⁹⁰ Wenn man die Dichter großzügig auslegt, dann wollen sie den Mythos im Westen lokalisieren. Unter Ligurien kann man von der iberischen Halbinsel bis nach Norden das westliche Europa verstehen.⁹¹ Mit dem mythischen Strom Eridanos muß man daher nicht den Rhein, die Rhone auch nicht den Po identifizieren, sondern den Golfstrom im Atlantik, der nach Verg. Aen. 6, 659 aus dem unterirdischen Elysium nach oben fließt.⁹²

Wenn er die Küsten im Norden Europas begünstigt, dann darf man vermuten, dass man in der Ägäis und im Vorderen Orient wußte, woher die Tränen der Heliaden stammen. Aus balti-

⁸⁷ Ovid, met. 2, 342ff.

⁸⁸ „Der Sturz Phaetons“, Radierung, Bibliothek Göttweig, Inv. Nr. XLII Ja7, Stich von Nicolas Beatrizet (1540-1565) nach Michelangelo als Inventor. Thieme-Becker 3, 1909, 113, 24, 1930, 515-526; 12, 1916, 365f.; Lechner – Telesko 1991, 17 Abb., Kat. Nr. 6b; de Tolnay et al. 1966, 466, Abb. 179.

⁸⁹ Brinckmann 1925, 45ff.: „auch Eridanos ist aus seiner Gleichgültigkeit aufgeschreckt und ringt in mächtiger Gebärde die Arme“. Chapman 2005, 224ff. verweist auf die enge Beziehung des homosexuellen Künstlers zu dem römischen Aristokraten Tommaso de' Cavalieri, dem er vermutlich die Windsor-Fassung schenkte. Das Dankschreiben vom 6. Sept. 1533 ist erhalten. Mackowsky 1921, 251 interpretiert: „Namentlich der Liebling Cavalieri wird wie mit Gedichten so mit sorgfältig erwogenen Kompositionen ... reichlich bedacht. Ihre Motive sind der antiken Mythologie entnommen: Ganymed, vom Adler geraubt, Tityos, dem der Geier das Herz zerfleischt, Phaetons Sturz aus dem Sonnenwagen und leicht erkennbar klingt in dieser Wahl der tragische Grundgedanke ihres Schöpfers vom Himmelsflug und Himmelssturz der Schönheit wider“.

⁹⁰ Ov. met. 2, 367ff.; Verg. Aen. 10, 189; Paus. I 30.3; Hyg. fab. 154; von Geisau 1969, 395 (Kyknos 3).

⁹¹ Jetzt versteht man, warum Michelangelo in der Bucht der Küstenlandschaft die Entführungsszene „Europa auf dem Rücken des Stieres“ von Osten nach Westen einfügt.

⁹² von Geisau 1969, 357.

schem Bernstein (Succinit) wurde z.B. das kleine, nur 6 cm hohe Löwenkopfgesäß⁹³ mit Deckel aus der Königsgruft im syrischen Qatna gearbeitet, ebenso weitere Schmuckobjekte.⁹⁴ Während das Rohmaterial als prestigeträchtiges Handelsgut über Griechenland in den Vorderen Orient gelangte, wurde die Bearbeitung in einer syrisch-levantinischen Werkstatt vorgenommen.

III 4: Die Zeugnisse der bildenden Kunst in der Antike

Auffallend ist, dass weder in der archaischen noch in der klassischen Kunst der Griechen der Mythos bildwürdig geworden ist. Dabei hätte sich das Thema in westlicher Botschaft als Geißelung von Hybris und Frevel gegenüber den Göttern doch vorzüglich geeignet.⁹⁵

Die literarische Verortung des Sturzes des Phaëton im Westen „am anderen Ende der Welt“ (Ov. met. 2, 323) folgt logischen Gesetzen. Die Sonne geht im Westen unter. Der Eridanos in der griechischen Überlieferung gewinnt dabei die Gestalt des Golfstromes.⁹⁶ An dessen östlichem Ufer errichteten die Heliaden ihrem Bruder das Tumulus-Grab und mußten ihre Metamorphose in Pappeln erleiden. Johannes Antiochenus Malalas (F.H.G. 4, 540) interpretiert, dass „Gott zur Zeit der Giganten eine Feuerkugel in das Keltenland habe hinabfallen lassen, die, nachdem das Land verheert und die Riesen verbrannt waren, im Eridanos erloschen sei. Daraus hätten die Griechen die Sage von Phaëton geschaffen.“⁹⁷

Landschaftliche Elemente dürfen wir für die Rekonstruktion sicherlich in Anspruch nehmen. Denn auch die augusteische Malerei wird hellenistische Vorbilder gehabt haben. Sehr verwandt im Thema und in der Ausführung und in der Botschaft zur Bestrafung der Hybris/Superbia wirkt das Wandgemälde mit Dädalus und Ikarus in der Villa Imperiale um die Zeitenwende.⁹⁸

III 4.1: Aretinischer Becher, Boston, Museum of Fine Arts Taf. 6.1

Auf dem aretinischen Becher⁹⁹ mit dem Phaëton-Mythos wird von rechts nach links erzählt: Zeus läßt Artemis mit dem Bogen das Urteil vollziehen unter den weit ausgestreckten Flügeln der Nyx.¹⁰⁰ Tethys, Schwester des Okeanos, rettet ein Rad des Sonnenwagens, denn ihre Aufgabe ist es, morgens die Sonnenrosse zu entlassen.¹⁰¹ Links davon fängt Helios reitend die Pferde mit einem Lasso ein. Bei einer der Heliaden ist die vollständige Verwandlung erfolgt, bei den anderen wachsen Zweige aus den Köpfen. Die auf sie einschlagenden Jünglinge sind nicht gedeutet.¹⁰²

⁹³ Das Objekt erinnert an Salbgefäße z.B. im englischen Krönungs-Zeremoniell.

⁹⁴ P. Pfälzner – E. Roßberger, Das Gold des Nordens – Die Bernsteinobjekte, in: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart (Hrsg.), Schätze des Alten Syrien. Die Entdeckung des Königreichs Qatna, 2009, 213ff.

⁹⁵ Vgl. z.B. den Aktaion-Mythos in der Deutung von Hölscher 2001, 123-130, Abb. 1-6.

⁹⁶ Zur Verortung des Eridanos vgl. R. Rollinger (Hrsg.), Die Sicht auf die Welt zwischen Ost und West (750 v. Chr. - 550 n. Chr.), 2017, s.v. Eridanos A 1; 19, 28.

⁹⁷ Nach Knaack 1909, 2194.

⁹⁸ Simon 1986, 198ff., Abb. 255, Taf. 17.

⁹⁹ Knaack 1909, 2195f., Abb. 1.

¹⁰⁰ Zum Typus 2 der geflügelten Personifikation der Nacht vgl. Borchhardt-Birbaumer, Imago noctis 2003, 106ff.

¹⁰¹ Ov. met. 2, 156.

¹⁰² Baratte 1994, 353, Kat. 24.

III 4.2: Der Sarkophag aus Ostia in der Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen 847: 3. Jh. n. Chr. Taf. 5.3

Phaëton bittet den thronenden Helios, der von vier Horen links begleitet wird, um den Wagen.¹⁰³ Diese Figuration wird abgeschlossen durch vier Jünglinge, Personifikationen der Winde, die Pferde vorführen. In der Mitte stürzt Phaëton aus dem Wagenkorb, die Pferde stieben auseinander. Die reitenden Dioskuren versuchen sie einzufangen.¹⁰⁴

Nach Nonn. 217 „αὐτὰρ ὁ (Helios) θυμῷ ἔμπεδα γινώσκων, ἀμετάτροπα νήματα Μοίρης *im Herzen unerschütterlich wissend die nicht abwendbaren Fäden der Moira*“ hockt die Schicksalsgöttin lesend hinter Kyknos, der in einen Schwan verwandelt wird. Die drei Heliaden trauern stehend und sitzend. Eridanos blickt auf den fallenden Phaëton. Das Rad rechts unten verweist auf Thetis, die Schwester des Okeanos. In der Zweiergruppe rechts wird wiederum der trauernde Vater Helios erkannt, den Hermes zu trösten versucht. In der stehenden Frauengestalt wird man die Okeanide Klymene, die Mutter, erkennen.

III 4.3: Der stadtrömische Sarkophag in der Villa Borghese, Rom: um 300 n. Chr.

Mit der Audienzgruppe Phaëton vor Helios, den reitenden Dioskuren, den herrenlosen Gespannpferden sowie der Metamorphose des Kyknos und dem auf den stürzenden Phaëton fixierten Eridanos und den knieenden, sich verwandelnden Hesperiden ist die Szene sehr ähnlich aufgebaut.¹⁰⁵ Die nachdenkliche Geste des bärtigen Göttervaters offenbart stärker als die Moira, warum das Thema bildwürdig wurde: „*Sein Nachdenken zeigt, daß ihm der Tod des Phaeton leid tut*“.¹⁰⁶ Neu und fruchtbar ist die Interpretation durch Erika Simon der übrigen männlichen und weiblichen Figuren als Allegorien der Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer als *continua metaphora* im Sinne Quintilians.¹⁰⁷

III 4.4: Gemme mit dem Sturz des Phaëton, Florenz Taf. 6.2

Nach Furtwängler lassen sich sowohl die Gemme und die Sarkophag-Darstellungen auf ein Gemälde zurückführen.¹⁰⁸ Der Wagen, die vier Gespannpferde und der kopfüber fallende Phaëton sind klar zu erkennen. Bei dem Reiter mit der Fackel darf man an einen der Dioskuren denken oder an den Ostwind. Eridanos ist durch den wasserströmenden Krater präsent und der Liebhaber Cygnus singt als Schwan Trauerlieder.¹⁰⁹

III 4.5: Das amphiglyphe Weihrelief von Dieburg Taf. 6.3a-b

Im Mithraeum von Dieburg in Hessen konnte ein Weihrelief geborgen werden, eine Stiftung von den Brüdern Silvestrius Silvinus und Silvestrius Perpetus sowie dem Enkel Silvinus Aurelius. Cumont und Vermaseren beziehen sich auf Nonnos am Ende des 4. Jhs. n. Chr., der Mithras

¹⁰³ Knaack 1909, 2198, Abb. 2; Baratte 1994, 352, Kat. 19.

¹⁰⁴ Ikonographisch verwandt ist der stark ergänzte Sarkophag in der Ermitage in St. Petersburg: Saverkina 1979, 45ff., Kat. 19, Taf. 44-47.

¹⁰⁵ Sichtermann – Koch 1975, 61f., Kat. 66, Taf. 159; Baratte 1994, 352, Nr. 15.

¹⁰⁶ Simon 2011, 130 deutet die parallel zu Phaëton aus dem Äther stürzende kleine Gestalt des Fackelträgers als personifizierten Blitz, d.h. als Tatwaffe, „*feurigen Gehilfen Jupiters*“.

¹⁰⁷ Quint. inst. 8, 6, 44.

¹⁰⁸ Furtwängler 1900, 1, 263, Taf. LVIII 2.

¹⁰⁹ Knaack 1909, 2199f., Abb. 3.

als den „*assyrischen Phaëton in Persien*“ bezeichnet und Dio Chrysostomos XXXVI 39, der auf Reisen in Kleinasien um 100 n. Chr. mit den Magoi bekannt wurde und von ihnen einen alten Hymnus lernte, der von den Magiern in den „*geheimen Mysterien*“ gesungen worden sein soll:¹¹⁰ Hier ist es die oberste Gottheit, die die Quadriga lenkt. Die Pferde symbolisieren Feuer, Luft, Wasser und umrunden das vierte Pferd, die Erde, das sich um die eigene Achse dreht. Das schnellste der Rosse steckt das Erdross mit seinem glühenden Atem ἄσθμα ἰσχυρόν in Brand, das Wasserpferd bewirkt die Sintflut. Der Weltenbrand ἐκπύρωσις wird durch die Sintflut zum Weltuntergang führen, ohne den kein neues Zeitalter geboren werden kann. „*Im Relief von Dieburg haben wir einen sicheren Anhaltspunkt, daß die Mithrasdiener ihren Gott zum Verursacher des Weltenbrandes erhoben haben; sie folgten darin nur der Tradition der kleinasiatischen Magier, die schon zur Zeit des Hellenismus Mithras mit Phaëton identifizierten*“.¹¹¹

Im Tondo gibt es nur eine Hauptperson, den thronenden Helios. Im Hintergrund ragt eine Tempel- oder Palast-Architektur auf.¹¹² Die hinter und neben dem Thron stehenden vier Frauengestalten werden als Personifikation der Jahreszeiten verstanden.¹¹³ In dem nackten, nur mit einem Mantel bekleideten Jüngling ist zweifellos Phaëton zu identifizieren, der auf der Erfüllung seiner Bitte beharrt. Vier nackte, nur mit einem Mantel bekleidete, bartlose, junge Männer führen am Kopfzeug die vier Pferde des Sonnenwagens. Sie werden für die vier Windgötter gehalten, die in den Zwickeln der hochkant stehenden amphiglyphen Platte als Büsten ihren Auftrag erfüllen. „*Unten sitzt Oceanus mit zwei Göttinnen, von denen die eine, mit einem Krug, das Element Wasser, die andere, mit dem Füllhorn, das Element Erde verkörpert*“.¹¹⁴ Eine neuere Interpretation vermutet „*Caelus unter einem Tuch, Tellus und Oceanus..., Symbole der Elemente Luft, Erde, Wasser; das Feuer als viertes ist in Sol gegenwärtig*“.¹¹⁵

Mit der Erkenntnis: „*Letztlich läßt sich bei diesem singulären Stück nicht klären, welche Vorstellungen die Stifter gerade mit dieser Darstellung verbanden*“,¹¹⁶ wollen wir uns nicht begnügen. Das amphiglyphe Relief diente der Illustration wichtiger Lehren in einem Mithraeum, da es gedreht werden konnte. Der Sturz ist nicht Thema. Phaëton ist Teil der Erzählung. Er bereitet die *unio mystica* als Mithras mit Sol vor. Nach dem Weltenbrand wird vom Kosmokrator ein neues goldenes Zeitalter heraufgeführt mit den Verheißungen großer Freuden wie der Jagd für die Eingeweihten.

Unsere nicht auf Vollständigkeit angelegte Liste legt Zeugnis dafür ab, dass sich die bildenden Künstler in erster Linie an westliche Variationen des Phaëton-Mythos hielten. Mit Hilfe des amphiglyphen Reliefs aus dem Mithraeum von Dieburg läßt sich nachweisen, dass – vermutlich seit hellenistischer Zeit – im Mysterienkult des Mithras auch eine östliche Narration existierte.

¹¹⁰ Vermaseren 1965, 138.

¹¹¹ Vermaseren 1965, 141.

¹¹² Vermaseren 1965, 139 erkennt ein Palastportal.

¹¹³ Vermaseren 1965, 139; so auch Clauss 2012, 147, Abb. 112. Man könnte in der Verhüllten aber auch die Mutter Klymene und in den leicht Bekleideten die Schwestern des Phaëton erkennen, die Heliden.

¹¹⁴ Vermaseren 1965, 139.

¹¹⁵ Clauss 2012, 147, Abb. 112; vgl. auch M. Clauss, *Sol Invictus Mithras*, *Athenaeum* 68, 1990, 428ff.

¹¹⁶ Clauss 2012, 147.

IV. Schlussbetrachtung

„Bei allen [Dingen oder Menschen]

gibt es nur Mutmaßungen“

Xenophanes

Auffallend ist die wiederholte Vater- und Sohn-Beziehung zwischen Helios und Phaëton sowie zwischen Antigonos I. Monophthalmos und Demetrios Poliorketes. Im Christentum opfert Gott seinen Sohn Christus, um die Welt zu retten, wie Helios gezwungen wird, seinen Sohn zu opfern, damit die Erde nicht im Weltenbrand und in der Sintflut untergeht. Helios muß von Ge angestachelt und von Zeus dazu bestimmt, den Tod des Phaëton erdulden. Mithras aber als Kosmokrator als Herr der Präzession steht über den Olympischen Göttern, durch den Sturz des Phaëton und den Tod des Stieres beendet er das Taurus-Zeitalter und führt ein neues goldenes Zeitalter herauf. Sukzessionsvorstellungen überliefert Nonnos in der Spätantike im 5. Jh. n. Chr.: „ob Kronos, ob Phaeton, Vielnamiger, oder ob du Mithras bist, der babylonische Helios.“¹¹⁷

In der Hoffnung, nicht der Ironie Martials 5.53 erlegen zu sein, der einem schlechten Dichter empfahl, einen „Deukalion“ oder „Phaeton“ zu schreiben sowie in der gemeinsamen Überzeugung, dass deduktive Methoden legitim sind und in allen Medien der Altertumswissenschaften nach der Wahrheit geforscht werden kann, wünsche ich dem Jäger im luwischen Sprachgürtel „Yeni seneler mutlu olsun“.

Kehren wir zurück zu den Thesen. Das Grabmal von Belevi läßt sich zwar weder durch neue Quellen noch durch neue archäologische Fakten als Mausoleum der Antigoniden verifizieren.¹¹⁸ Aber in weitgehender Übereinstimmung mit den Ergebnissen von Peter Ruggendorfer und Reinhard Heinz läßt sich feststellen, dass der Bau nach 306 v. Chr. konzipiert wurde. Die Bauarbeiten wurden durch den Tod des Vaters 301 v. Chr. nicht unterbrochen, sondern von seinem Sohn fortgesetzt aber nicht beendet.¹¹⁹

Sowohl der Baugrund über dem temporären See als auch die unvollendete Terrassierung sowie die Bauskulptur bezeugen, dass zu Ehren der Dynastie, die im Sinne Alexanders des Großen ein

¹¹⁷ Huld – Zetsche 1999, 102; Borchhardt 2012, 102.

¹¹⁸ Die Publikation des sog. Hekatomnos-Grabbaues in Mylasa könnte Aufschlüsse gewähren. Wurde Uzun Yuva wirklich für einen einzelnen Herrscher errichtet... z.B. für Hekatomnos? Haben Maussollos und Artemisia das Maussolleion in der neuen Hauptstadt wirklich nur für Maussollos errichtet? Logischer wäre doch ein Mausoleum für die Dynastie der Hekatomniden gewesen. Wenn man den Figuren der Wandmalereien sowie des Sarkophages keinen Portraitcharakter sondern idealtypisches Aussehen der Angehörigen der Dynastie der Hekatomniden attestiert, dann könnte die Ikonographie auf das gleiche Strukturprinzip wie in Halikarnassos und Belevi beurteilt werden: In der unteren Grabkammer sollten die Angehörigen der Dynastie bestattet werden. Im Obergeschoß sollten nur die regierenden Dynasten mit ihren Gattinnen in eigenen Sarkophagen ihre letzte Ruhe finden, Statuen wurden ebenfalls nur ihnen aufgestellt. Wie in Mylasa so auch in Belevi hat die historische Entwicklung gegen die Pläne der Errichter entschieden.

¹¹⁹ Ruggendorfer 2016a, 180. Die Grabungsbefunde können auf Grund der Tierknochen und der Scherben Totenkult am Mausoleum vom Ende des 4. Jh. bis Anfang des 2. Jh. v. Chr. dokumentieren: Ruggendorfer 2016, 65ff.

neues Zeitalter begründen wollte, musische, gymnische, hippische und vermutlich auch nautische Spiele vorgesehen waren.¹²⁰

Die entscheidende Frage stellt sich: Wenn die Antigoniden einen Künstler beauftragten, in der Cella, im oberen Geschoß einen Zyklus des Phaëton-Mythos in einer mithrischen Version darzustellen, gab es Vorbilder oder mußten diese erst erfunden werden? Das amphiglyphe Kultrelief im hessischen Dieburg (Taf. 6.3a-b) erlaubt doch die Rekonstruktion einer chronologisch konzipierten Biographie des Mithras von der Felsgeburt über das Einfangen des Himmelsstieres bis zu seinem mühevollen Transport in die Höhle. In der mithrischen Version fehlt die Geißelung der Hybris, d.h. der Sturz des Maßlosen, auch die Tötung des Himmelsstieres muß nicht dokumentiert werden. Phaëton muß geopfert werden und in der *ekpyrosis*, dem kosmischen Weltenbrand¹²¹ untergehen, damit ein neues Zeitalter geboren werden kann und damit die *unio mystica* zwischen Helios und Mithras stattfinden kann,¹²² die im Kultmahl gefeiert wird und zur gemeinsamen Auffahrt der beiden Gottheiten in den Himmel führt. Die Erlösung findet im Jenseits statt: Cauto und Cautopates begleiten den berittenen Mithras und seine Gefolgschaft mit Pfeil und Bogen auf der ewigen Jagd.

Wenn Nero sich im 1. Jh. n. Chr. als wiedergeborener Mithras gebärdete, dann könnte der Brand von Rom, die Christenverfolgung und der Bau der *domus aurea* mit der auf Phaëton bezogenen Ausmalung von Raum 34 in einem anderen Lichte erscheinen und seinen Beratern in Architektur, Literatur und Kunst war das vor mehr als 300 Jahren konzipierte, unvollendete Projekt der Antigoniden in der Provinz Asia vielleicht nicht verborgen geblieben.

Die Ikonographie dürfen wir uns in beiden Fällen jedenfalls nicht in der westlichen, von Anmaßung, Hybris und Bestrafung diktierten Version vorstellen, wie die Untersuchungen von Ovid und Philostrat gezeigt haben, sondern in einer östlichen mithrischen, kosmischen Deutung, für die der Tod des Phaëton im Weltenbrand die Voraussetzung für das Heraufziehen eines neuen Zeitalters darstellte.

¹²⁰ Zur temporären Seebildung vgl. Ruggendorfer 2016, 5f.; Heinz 2017, 12ff. mit Frontispiz.

¹²¹ Ulansey 1989, 90.

¹²² Borchhardt 2012, 106, Taf. 24.4, 6.

Bibliographie

- Alföldy 1975 G. Alföldy, Römische Sozialgeschichte, Wiesbaden 1975.
- Baratte 1994 F. Baratte, LIMC VII 1, 1994, 350-355; VII 2, 1994, 311-313.
- Bergmann 1994 M. Bergmann, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, Trierer Winckelmannsprogramme 13, Mainz 1994.
- Bergmann 1998 M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998.
- Beutler 1965 E. Beutler (Hrsg.), Johann Wolfgang Goethe, Schriften zur Kunst. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zurich 1965, 792-840 (= J. W. Goethe, Philostrats Gemälde, in: Johann Wolfgang von Goethe: Über Kunst und Altertum 2, Stuttgart 1818, 27-144).
- Borchhardt 2004 J. Borchhardt, Sarkophage der Klassik und ihre Aufstellung in Lykien und Karien, in: J. Gebauer – E. Grabow – F. Jünger – D. Metzler (Hrsg.), Bildergeschichte. Festschrift Klaus Stähler, Möhnesee 2004, 29-58.
- Borchhardt 2012 J. Borchhardt, Der Mithras-Code in Limyra/Lykien, in: M. Seyer (Hrsg.), 40 Jahre Grabung Limyra, Akten des internationalen Symposiums Wien, 3.-5. Dezember 2009, Wien 2012, 67-132.
- Borchhardt-Birbaumer 2003 B. Borchhardt-Birbaumer, Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock, Wien 2003.
- Borchhardt – Bleibtreu 2012 J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Ein elamischer Page in der Entourage des persischen Großkönigs im Westfries des Heroons von Zëmuri /Limyra, *IstMitt* 62, 2012, 119-160.
- Brinckmann 1925 A. E. Brinckmann, Michelangelo. Zeichnungen, München 1925.
- Chapman 2005 H. Chapman, Michelangelo. Drawings: Closer to the Master, New Haven 2005.
- Clauss 2001 M. Clauss, Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich, München – Leipzig 2001.
- Clauss 2012 M. Clauss, Mithras. Kult und Mysterium, Darmstadt – Mainz 2012.
- de Tolnay et al. 1966 Ch. de Tolnay et al., Michelangelo, Bildhauer – Maler – Architekt – Dichter, Wiesbaden 1966.
- Ehling – Weber 2014 K. Ehling – G. Weber (Hrsg.), Hellenistische Königreiche, Stuttgart 2014.
- Furtwängler 1900 A. Furtwängler, Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum, Leipzig – Berlin 1900.
- Gnann 2010 A. Gnann, Michelangelo. Zeichnungen eines Genies, Berlin 2010.
- Haase 2012 M. Haase, Trankopfer, in: *DNP* 12/1, 2012, 751-753.

- Habicht 1970 C. Habicht, *Gottmenschen und griechische Städte*, München²1970.
- Heinz 2005 R. Heinz, Bau- und Versatztechnik in der Grabkammer des Mausoleums von Belevi, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), *Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger, I*, Wien 2005, 99-112.
- Heinz 2017 R. Heinz, *Das Mausoleum von Belevi. Bauforschung [Forschungen in Ephesos VI 1]*, Wien 2017.
- Heinze 2012 T. Heinze, Phaëton [3], in: *DNP* 9, 2012, 712.
- Hoepfner 1997 W. Hoepfner, *Die Architektur von Pergamon*, in W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses*, Berlin 1997, 24-55.
- Hoepfner 2013 W. Hoepfner, *Halikarnassos und das Maussoleion*, Darmstadt – Mainz 2013.
- Hölscher 2001 T. Hölscher, Aktaion, die Perser und Athen, in: N. Birkle – S. Fähndrich (Hrsg.), *Macellum. Culinaria Archaeologica. Festschrift Robert Fleischer*, Mainz 2001, 123-130.
- Huld-Zetsche 1999 I. Huld-Zetsche, *Die Stiertötung als Sternenkarte. Astral-mythologische Hintergründe im Mithraskult*, *AW* 30, 1999, 97-103.
- Hunger 1988 H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, Wien⁸1988.
- Jacobs 1999 B. Jacobs, *Die Herkunft und Entstehung der römischen Mithrasmysterien. Überlegungen zur Rolle des Stifters und zu den astronomischen Hintergründen der Kultlegende [Xenia 43]*, Konstanz 1999.
- Knaack 1909 G. Knaack, in: W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 3/2, Leipzig 1909, 2175-2202.
- L'Orange 1942 H. P. L'Orange, *Domus Aurea: der Sonnenpalast [Serta Eitremiana, SymbOslo Suppl. 11]*, Oslo 1942.
- Lechner – Telesko 1991 G. M. Lechner – W. Telesko, *Das Wort ward Bild. Quellen der Ikonographie [Katalog der Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich, nr. 40]*, Krems/D. 1991.
- Lesky 1963 A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, München²1963.
- Lücke 2002 H.-K. Lücke – S. Lücke, *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Reinbeck 2002.
- Mackowsky 1921 H. Mackowsky, *Michelangelo*, Berlin 1921.
- Neschke 1986 A. Neschke, *Erzählte und erlebte Götter. Zum Funktionswandel des griechischen Mythos in Ovids „Metamorphosen“*, in: R. Faber – R. Schlesier (Hrsg.), *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, Würzburg 1986, 133-152.

- Praschniker – Theuer 1979 C. Praschniker – M. Theuer, Das Mausoleum von Belevi [Forschungen in Ephesos VI], Wien 1979.
- Rollinger 2017 R. Rollinger (Hrsg.), Die Sicht auf die Welt zwischen Ost und West (750 v. Chr. – 550 n. Chr.), Wiesbaden 2017.
- Ruggendorfer 2005 P. Ruggendorfer, Zum Fundkontext der Statue des Orientalen in der Grabkammer des Mausoleums von Belevi, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift Friedrich Krinzing, I, Wien 2005.
- Ruggendorfer 2016a P. Ruggendorfer, Das Mausoleum von Belevi. Archäologische Untersuchungen zur Chronologie, Ausstattung und Stiftung [Forschungen in Ephesos VI 2], Wien 2016.
- Ruggendorfer 2016b P. Ruggendorfer, Antigonos I. Monophthalmos und das Mausoleum von Belevi, in: F. Blakolmer – M. Seyer – H. D. Szemethy (Hrsg.), Angekommen auf Ithaka – Festgabe für Jürgen Borchhardt, Wien 2016, 105-126.
- Saverkina 1979 I. I. Saverkina, Römische Sarkophage in der Ermitage, Berlin 1979.
- Schmidt 1979 G. Schmidt, Flußgötter, in: DKP 2, 1979, 585-587.
- Schmidt 1998 P. L. Schmidt, Hyginus, C. Iulius: Leben und Werk, in: DNP 5, 1998, 778-779.
- Schönberger 1995 O. Schönberger, Die „Bilder“ des Philostratos, in: G. Boehm – H. Pfothner (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 157-176.
- Sichtermann – Koch 1975 H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Tübingen 1975.
- Simon 1986 E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende, München 1986.
- Simon 2011 E. Simon, Feuer, Wasser, Luft und Erde, in: A. Heil – M. Korn – J. Sauer (Hrsg.), Noctes Sinenses. Festschrift Fritz-Heiner Mutschler, Heidelberg 2011, 129-132.
- Simon 2012 E. Simon, Ara Pacis Augustae. Der Altar der Friedensgöttin Pax Augusta in Rom, Dettelbach ²2012.
- Smith 1998 R. R. R. Smith, Hellenistic Royal Portraits, Oxford ²1998.
- Sonnabend 2016 H. Sonnabend, Nero. Inszenierung der Macht, Darmstadt 2016.
- Taeuber 2016 H. Taeuber, Inschriftenfragmente, in: Ruggendorfer 2016a, 319-321.
- Ulansey 1989 D. Ulansey, Die Ursprünge des Mithraskults. Kosmologie und Erlösung in der Antike, Theiss 1989.
- Vermaseren 1965 M. J. Vermaseren, Mithras. Geschichte eines Kultes, Stuttgart 1965.
- Volkman 1975 H. Volkman, Tiridates, in: DKP 5, 1975, 860-861.
- Volkman 1979 H. Volkman, Antigonos - 1. Monophthalmos oder Kyklops, in: DKP 1, 1979, 380-381.
- von Geisau 1967 H. von Geisau, Eridanos, in: DKP 2, 1967, 357.

- von Geisau 1969 H. von Geisau, Kyknos, in: DKP 3, 1969, 394-395.
 von Geisau 1979 H. von Geisau, Phaeton, in: DKP 4, 1979, 689.
 von Hartel – F. Wickhoff W. Ritter von Hartel – F. Wickhoff (Hrsg.), Die Wiener Genesis, Wien 1895.
 Wieseler 1857 F. Wieseler, Phaeton. Eine archäologische Abhandlung, Göttingen 1857.

Tafelverzeichnis

- Taf. 1.1 Nord-Südschnitt. Rekonstruktion mit Grabkammer und Obergeschoss mit Dachkonstruktion nach Theuer nach Praschniker – Theuer 1979, 59, Abb. 42c
 Taf. 1.2 Grundriss der Cella im Obergeschoss sowie Ansicht und Schnitt mit hypothetischer Ausstattung nach Borchhardt 2004, 58, Abb. 11-12
 Taf. 1.3 Die Inschriftfragmente, Foto ÖAI Wien
 Taf. 1.3a Inschriftenfragment A: Heliades nach Ruggendorfer 2016a, Taf. 20.1
 Taf. 1.3b Inschriftenfragment B: Zeus (?) nach Ruggendorfer 2016a, Taf. 20.2
 Taf. 1.4 Demetrius I Poliorketes (306-283 v. Chr.) Tetradrachmon, in Amphipolis geprägt nach Franke – Hirmer 1964, Taf. 174
 Taf. 2.1 Rekonstruktion der Grabkammer mit Bodenplatten und Wandblöcken Grundriss nach Heinz 2005, 99ff., Abb. 1
 Taf. 2.2 Rekonstruktion des Sarkophages mit geöffnetem Deckel nach Ruggendorfer 2016a, Taf. 107.1
 Taf. 2.3 Der Page in der Grabkammer. Hauptansicht vom Vestibulum nach Ruggendorfer 2016a, Taf. 104.4
 Taf. 2.4 Rekonstruktion des Sarkophages mit geschlossenem Deckel nach Ruggendorfer 2016, 109, Abb. 3
 Taf. 3.1 Der Palast des Nero: Domus Aurea vermuteter Grundriss nach Bergmann 1994, 20, Abb. 5
 Taf. 3.2 Nero (54-68 n. Chr.) Dupondius mit Strahlenkrone nach Bergmann 1994, Taf. 1.5
 Taf. 3.3 Domus Aurea: Raum 34 mit Phaëton-Mythos im Trakt am Oppiushang mit Oktagon nach Bergmann 1994, 21, Abb. 7
 Taf. 3.4 Rekonstruktion des Koloss des Nero Skizze von Silvano Bertolin nach Bergmann 1994, 26, Abb. 10
 Taf. 3.5 Rekonstruktion des Nero-Koloss mit Kithara und Globus Skizze Jürgen Borchhardt
 Taf. 3.6 Arbeiten auf der Plattform des Mausoleums von Belevi 1933. Foto ÖAI
 Taf. 4.1 1. Fassung: Schwarze Kreide / 1533. 41,3 x 23,4 cm. Windsor Castle, The Royal Collection nach Brinkmann 1925, Taf. 56
 Taf. 4.2 2. Fassung: Rötelzeichnung. Harlem, Teylers Museum Inv. Nr. A 31 nach Brinkmann 1925, Taf. 55
 Taf. 4.3 3. Fassung: Galleria dell' Accademia, Venedig nach Brinkmann 1925, Taf. 57

- Taf. 4.4 4. Fassung: Radierung 40,8 x 28,7 cm. Stich von Nicolas Beatrizet (1540-1565) nach Michelangelo als inventor. Bibliothek Göttweig, Inv. Nr. XLII J a 7 nach Lechner – Telesko 1991, 17, Abb. Kat. 6b
- Taf. 5.1 5. Fassung: gegossene Bronzeplaquette 1540-1550 / 8,5 x 7 cm. London, British Museum. von Giovanni Bernardi (1495-1553) nach Michelangelo nach L. Goldscheider, Michelangelo. Drawings (1951) Abb. 93
- Taf. 5.2 Rekonstruktion des Gemäldes nach Philostrat, Eikones I 11.1ff. Jürgen Borchhardt 2017
- Taf. 5.3 Die dramatis personae: Helios, Phaëton, Dioskuren, Moira und Kyknos / Cygnus / Heliaden, Eridanos, Klymene, Thetis. Sarkophag aus Ostia, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen nach Knaack 1909, 2198, Abb. 2
- Taf. 6.1 Zeus und Artemis retten die Welt durch den Tod des Phaëton, die Dioskuren fangen die Sonnenpferde ein und die Metamorphose der Heliaden aretinischer Becher, Boston, Museum of Fine Arts nach Knaack 1909, 2195, Abb. 1
- Taf. 6.2 Der Sturz des Phaëton in den Eridanos und die Metamorphose des Kygnos. Gemme, Sardonyx, Florenz nach Knaack 1909, 2199, Abb. 3
- Taf. 6.3a Phaëton bittet Helios um den Sonnenwagen / oder die Audienz von Phaëton bei Helios. Weihrelief aus Dieburg/Hessen, Kreis- und Stadtmuseum Dieburg nach Ulansey 1989, 91, Abb. 7.8
- Taf. 6.3b Mithras auf der Jagd. Rückseite des Weihreliefs aus Dieburg. Kreis- und Stadtmuseum Dieburg nach Clauss 2012, 75, Abb. 39

**Χρυσᾶ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα. Heliadlar'ın gözyaşları altın akar
veya Phaethon efsanesinin Mithras Kültü'ne göre yorumu**

Özet

Sadece Efes yakınlarındaki Belevi Mausoleumu'nda değil aynı zamanda Roma'daki Nero'nun sarayındaki (= Domus Aurea) döşemelerde Phaethon (Φαέθων) efsanesi işlenmiştir. Bu durum, bunları yapan ustalar tarafından yeni bir altın çağ yaratmak amacıyla yeniden doğmuş Mithras olarak açıklanacaktır. Pergamon altarındaki Telephos frizine benzer şekilde, bu iki yerde de birden fazla bölümde anlatılmak üzere Phaethon ve kız kardeşleri Heliadlar efsanesinin gösterilmesinin planlandığı varsayılmaktadır.

Phaethon'un küstahlıkla suçlanıp, cezasının ve felaketinin Zeus tarafından verildiği batı versiyonu değil de, Mithras kültü inancına göre dünyanın ateş ile harap edilmesinde (ἔκπύρωσις) oğulun babası tarafından kurban edilmesini benimseyen doğu versiyonu gösteriliyor olmalıdır. Mithras, Kosmokrator, "Persia'daki Asurlu Phaethon" (Nonnos), olarak yeni altın çağı (*aurea aetas*) garantilemektedir. Güzel sanatlarda sanatçıların Antik Çağ'dan Rönesans'a (Michelangelo) ve modern zamana (Goethe) batı edebiyatı örneklerini (Ovidius, Philostratos) takip etmesi şaşırtıcı değildir. Sadece Almanya Dieburg'da bulunan anfigliflik ("her yönden işlemeli") kabartma Mithras kültüne ait bir yorumun var olduğunu kanıtlamaktadır (Nonnos, Dio Chrysostomos). Bu durum Halikarnassos ve aynı şekilde Belevi'de yer alan mezarların sadece bir hükümdar için değil, hanedanlar için inşa edildiği düşüncesine karşıt değildir. Bu sebeple Hekatomnoslar ve Antigonoslar için yapılan anıt mezarlarda, iktidarda olan hükümdarların gömü ve onların kültü için la-

hitler ve heykeller bulunan üst katında ve hanedanın normal aile üyeleri için podyumunda çeşitli alanlara ihtiyaç vardı.

Anahtar Sözcükler: Halikarnassos, Belevi, anıtlar, Phaethon Efsanesi, Antigonos Monophthalmos, Demetrios Poliorketes, Nero, Mithras.

**Χρυσᾶ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα. Golden flow the tears of the Heliades
or The mithric interpretation of the Phaeton myth**

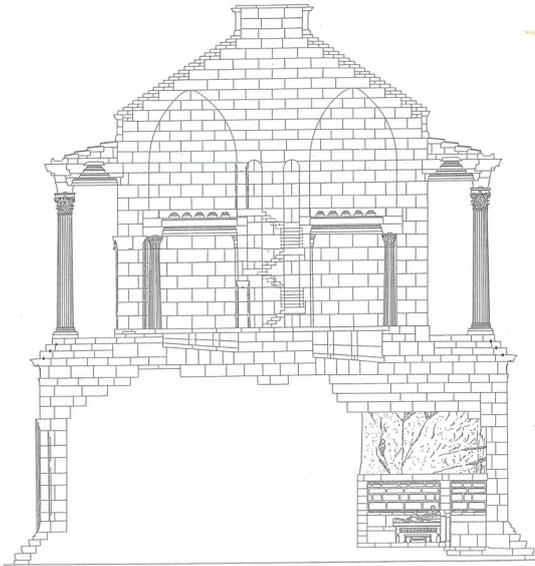
Abstract

In the furnishing, not only of the Mausoleum of Belevi near Ephesos but also in the palace of Nero (Domus Aurea) in Rome the myth of Phaëton is shown. It will be explained by the builders to be the reborn Mithras in order to create a new golden age. Analogous to the Telephos-Frieze from the Pergamon-Altar it is supposed that in both places it was planned to show the myth of Phaëton and his sisters, the Heliades, narrative in more than one sequence.

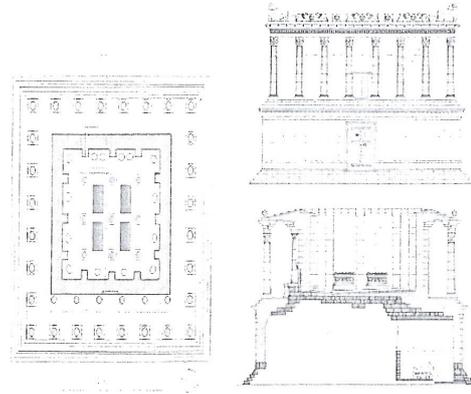
But not the western version, which accused Phaëton of presumption and justified his punishment and destruction by Zeus, should be shown but the eastern interpretation, which demanded in Mithraic understanding the sacrifice of the son by his father in the expyrosis, in the decline of the world by fire. Mithras as Kosmokrator, „the Assyrian Phaëton in Persia“ (Nonnos) guarantees a new golden era (aurea aetas). It is not astonishing that in fine arts from antiquity to the renaissance (Michelangelo) to modern times (Goethe) artists follow the literary western examples (Ovid, Philostrat). Only the amphiglyphic relief from Dieburg in Germany testifies that the Mithraic interpretation existed (Nonnos, Dio Chrysostomos). This is not contrary to the assumption that the tombs in Halikarnassos as well as in Belevi are not built for one ruler but for dynasties. Therefore, the mausolea for the Hecatomnids and the Antigonids were in need of different places for funerals and cult of the ruling dynasts in the upper floor with sarcophags and statues and the normal family-members of the dynasty in the podium.

Keywords: Mausolea, Halikarnassos, Belevi, the myth of Phaëton, Antigonos Monophthalmos, Demetrios Poliorketes, Nero, Mithras.

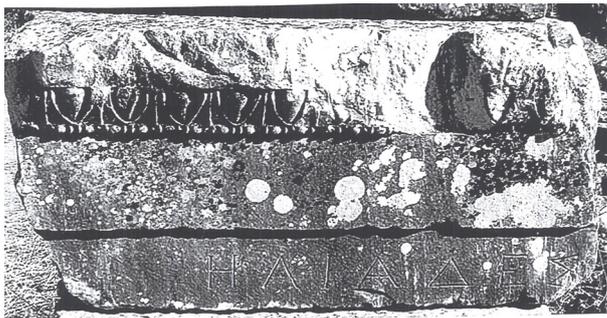
TAFEL 1



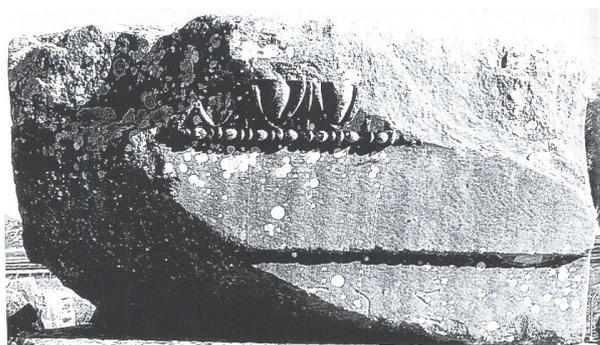
1.1) Nord-Südschnitt. Rekonstruktion mit Grabkammer und Obergeschoss mit Dachkonstruktion nach Theuer



1.2) Grundriss der Cella im Obergeschoss sowie Ansicht und Schnitt mit hypothetischer Ausstattung



1.3a) Inschriftfragment A: Heliades



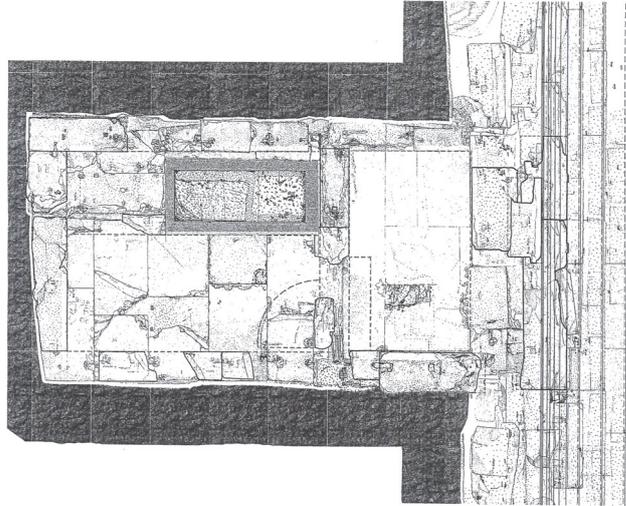
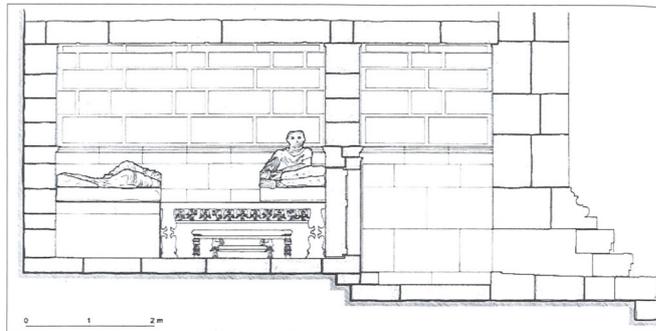
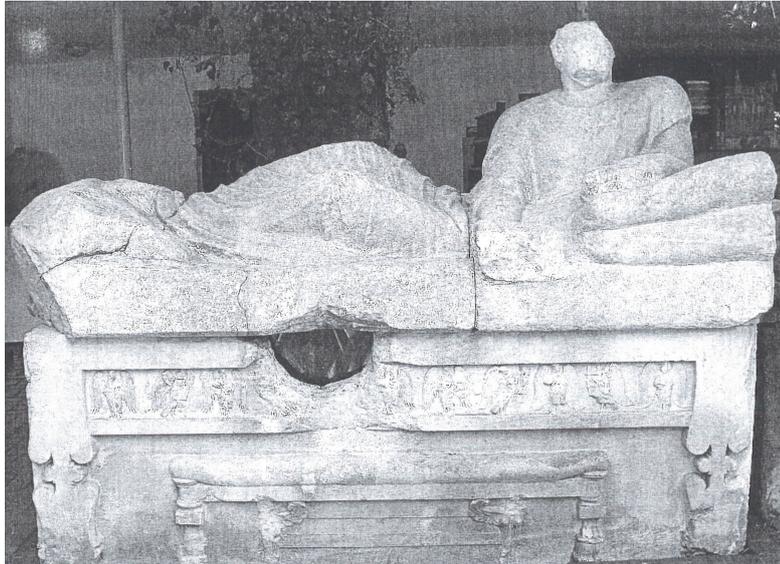
1.3b) Inschriftfragment B: Zeus (?)



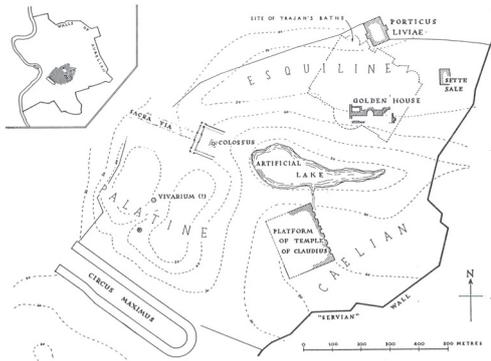
1.4) Demetrius I Poliorketes (306- 283 v. Chr.)
Tetradrachmon, in Amphipolis geprägt

DAS MAUSOLEUM DER ANTIGONIDEN VON BELEVI IN IONIEN

TAFEL 2

2.1) *Rekonstruktion der Grabkammer mit Bodenplatten und Wandblöcken, Grundriss*2.2) *Rekonstruktion des Sarkophages mit geöffnetem Deckel*2.3) *Der Page in der Grabkammer, Hauptansicht vom Vestibulum*2.4) *Rekonstruktion des Sarkophages mit geschlossenem Deckel***DAS MAUSOLEUM DER ANTIGONIDEN VON BELEVI IN IONIEN**

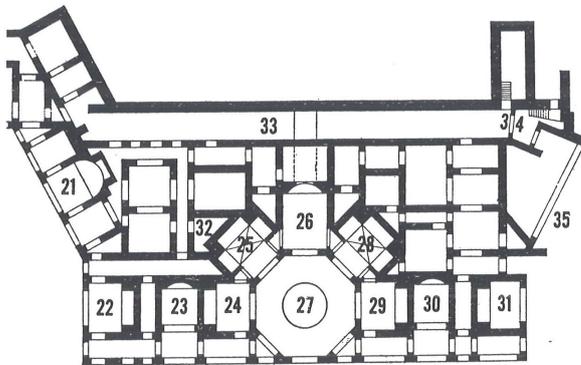
TAFEL 3



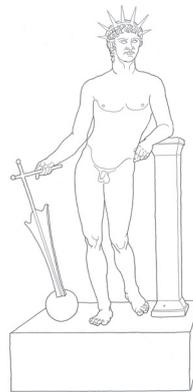
3.1) Der Palast des Nero: Domus Aurea, vermuteter Grundriss



3.2) Nero (54-68 n. Chr.) Dupondius mit Strahlenkrone



3.3) Domus Aurea: Raum 34 mit Phaëton-Mythos im Trakt am Oppiushang mit Oktogon



3.4) Rekonstruktion des Koloss des Nero
Skizze von Silvano Bertolin



3.5) Rekonstruktion des Nero-Koloss mit Kithara und Globus



3.6) Arbeiten auf der Plattform des Mausoleums von Belevi 1933

DOMUS AUREA IN ROM MIT DEM KOLOSS IM VESTIBULUM UND DEM PHAËTON-MYTHOS IN RAUM 34

TAFEL 4



4.1) 1. Fassung: Schwarze Kreide 1533, 41,3 x 23,4 cm,
Windsor Castle, The Royal Collection



4.2) 2. Fassung: Rötzeichnung, Harlem,
Teylers Museum Inv. Nr. A 31



4.3) 3. Fassung: Galleria dell' Accademia, Venedig

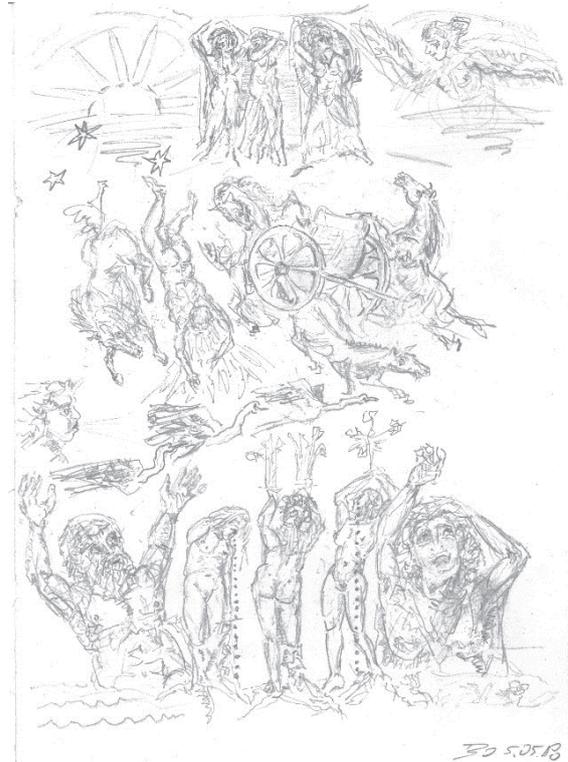


4.4) 4. Fassung: Radierung 40,8 x 28,7 cm, Stich von Nico-
las Beatrizet (1540-1565) nach Michelangelo als inventor,
Bibliothek Göttweig, Inv. Nr. XLII J a 7

DER STURZ DES PHAËTON von MICHELANGELO BUONAROTTI (1475-1564)



5.1) 5. Fassung: gegossene Bronzeplaquette 1540-1550
8,5 x 7 cm, London, British Museum
von Giovanni Bernardi (1495-1553) nach Michelangelo



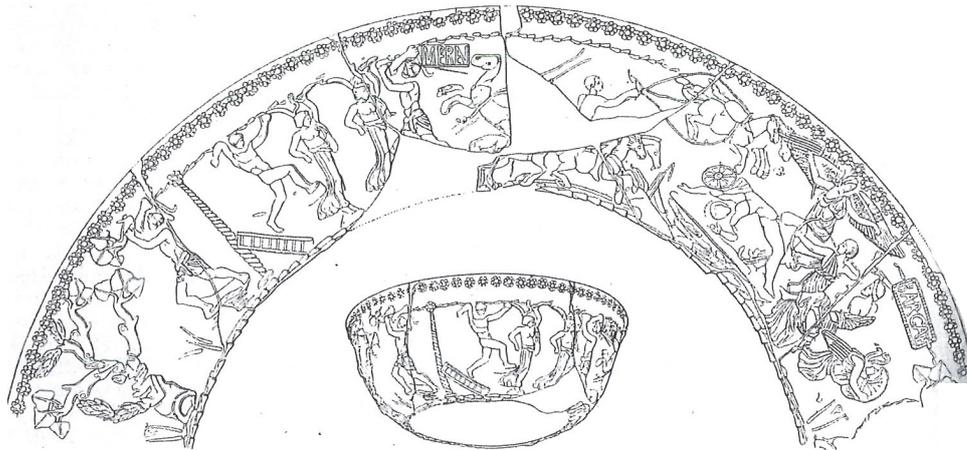
5.2) Rekonstruktion des Gemäldes nach Philostrat,
Eikones I 11.1ff.



5.3) Die dramatis personae: Helios, Phaëton, Dioskuren, Moira und Kyknos / Cygnus / Heliaden,
Eridanos, Klymene, Thetis. Sarkophag aus Ostia, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen

DER PHAËTON-MYTHOS IN DER RÖMISCHEN KUNST UND IN DER RENAISSANCE

TAFEL 6



6.1) Zeus und Artemis retten die Welt durch den Tod des Phaëton, die Dioskuren fangen die Sonnenpferde ein und die Metamorphose der Heliaden, arretinischer Becher, Boston, Museum of Fine Arts



6.2) Der Sturz des Phaëton in den Eridanos und die Metamorphose des Kygnos, Gemme, Sardonyx, Florenz



6.3a) Phaëton bittet Helios um den Sonnenwagen / oder die Audienz von Phaëton bei Helios, Weihrelief aus Dieburg/Hessen, Kreis- und Stadtmuseum Dieburg



6.3b) Mithras auf der Jagd, Rückseite des Weihreliefs aus Dieburg, Kreis- und Stadtmuseum Dieburg

DER STURZ DES PHAËTON UND DER BEGINN EINES NEUEN ZEITALTERS