

Zwei römische Reliefwerke

Fixpunkte für die Kunstgeschichte der römischen Republik

von German Hafner

Schon J. J. Winckelmann hat in seiner 1764 erschienenen »Geschichte der Kunst des Altertums« (VIII. Cap. 4 § 11 ff.) zusammengestellt, was man auf Grund der Angaben antiker Autoren über die Kunst in Rom während der Königszeit und der Republik weiß. Es sind dieselben Notizen, die wohl auch heute noch der Betrachtung der römischen Kunst vorausgeschickt werden; diese beginnt mit dem Ende der Republik, und »Die Auseinandersetzung mit den Hellenismus in der spätrepublikanischen Kunst« bildet das erste Kapitel, dem allenfalls eine Betrachtung über »Das etruskisch-italische Erbe« vorangestellt ist; und das erste sicher datierte römische Kunstwerk ist die im Jahre 9 v. Chr. geweihte Ara Pacis Augustae.

In der Tat ist neben der Fülle der kaiserzeitlichen Kunst offenbar nur verschwindend wenig von der Kunst der älteren Zeit übrig geblieben, aber der Fortschritt, der gegenüber Winckelmann hinsichtlich unserer Kenntnisse von der frühen römischen Kunst erreicht wurde, ist auch deswegen so gering, weil die Forschung an diesem Abschnitt der antiken Kunstgeschichte gleichsam vorbeigeführt wurde. So hat schon Winckelmann die Betrachtung der römischen Kunstdenkmäler nicht etwa an die oben genannte Übersicht angeschlossen, sondern an die Kapitel, die Aufstieg und Verfall der griechischen Kunst bis zum völligen Niedergang verfolgten. Mit dem Satz »In diesen betrübten Umständen der Griechen suchten die Künste Schutz in Rom« leitete er zu dem Abschnitt »Von der griechischen Kunst unter den Römern« über. Ungünstig wirkte sich auch aus, daß der von J. G. Droysen (1836) geprägte Begriff des »Hellenismus« für die Zeit von Alexanders Tod bis zur Alleinherrschaft des Augustus von der Kunstgeschichte als Epochenbezeichnung übernommen wurde; denn diese Endphase der griechischen Kunst wurde so bis in die caesarische Zeit verfolgt, wodurch wiederum das Ende der Republik als die Eingangsphase der römischen erscheinen konnte.

So fiel kein Licht auf die Kunst der Römer in älterer Zeit, und da sich das Interesse ohnehin immer mehr auf die Interpretation des Erhalten-gebliebenen konzentrierte als auf die Erforschung der Kunstgeschichte auch unter Berücksichtigung des nicht mehr Vorhandenen, aber Bezeugten und Erschließbaren, blieb hier ein Vacuum.

In der Folge konnte sich die unterschwellige Überzeugung herausbilden, dieser aus einseitiger Betrachtungsweise resultierenden Wissenslücke entspreche in der historischen Realität eine kunstleere Epoche. Diese Vorstellung wiederum bestätigte sich im weiteren Verlauf gleichsam selbst, indem sie für ein römisches Kunstwerk eine Datierung in die Zeit vor dem Ausgang der Republik von vornherein erst garnicht in Betracht ziehen ließ.

Es wird daher nützlich sein, das Interesse erneut auf zwei Reliefwerke zu lenken, die der Mehrzahl der Forscher schon immer als »frühe« Zeugnisse römischer Kunst gelten; sie werden sich als Marksteine in der »Terra incognita« erweisen.

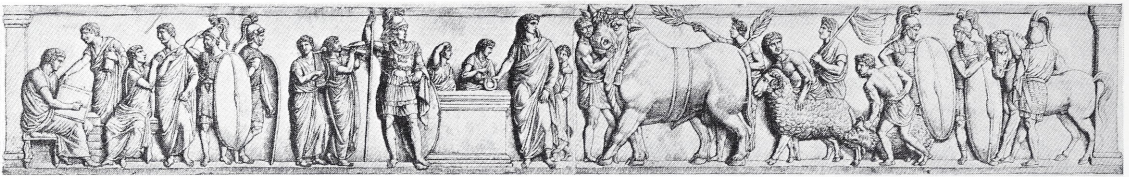
I. Lutatorum Sepulcrum

Die hier niedergelegten Beobachtungen und Gedanken zu einem altbekannten Denkmal antiker Kunst konnten anlässlich der Winckelmannfeier des Archäologischen Instituts der Universität Mainz 1969 in den Räumen des Kunstgeschichtlichen Instituts einem größeren Kreis Kunstinteressierter vorgetragen werden. Da sie nun auch gedruckt erscheinen, werden die neuen Gedankengänge, die den zur Winckelmanns-Feier Versammelten – wie es schien – einleuchteten, auch den Facharchäologen bekannt werden, die vielleicht schwerer an der Last der wissenschaftlichen Tradition zu tragen haben.



Abb. 1
München, Glyptothek. Marmorrelief

Abb. 2
Paris, Louvre. Marmorrelief



Von der Macht traditioneller, aber nicht begründeter Vorstellungen möge sich freimachen, wer das Folgende als Fachmann liest; er möge sich wie der Verfasser nur von den Tatsachen und der Logik der daraus sich ergebenden Folgerungen leiten lassen, auch wenn das Ergebnis überraschend sein mag.

Das vierseitige große Reliefwerk mit der Darstellung der Hochzeit von Poseidon und Amphitrite auf drei Seiten und der eines Suovetaurilienopfers auf der vierten (Abb. 1, 2) ist der Forschung seit der Zeit Winckelmanns bekannt, und wenn bis heute die damit verbundenen Probleme noch nicht gelöst sind, so liegt das nicht daran, daß die Wissenschaft sich nicht mit der nötigen Intensität um diese gekümmert hätte. Es ist viel über die Reliefs geschrieben worden, eine große Menge Geist und Kombinationsfähigkeit versuchte, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen, doch nicht nur über den Reliefs selbst, auch über ihrer Erforschung stand kein günstiger Stern.

A. Die Geschichte des Reliefs und ihrer Erklärung.

Das Problem

Winckelmann sah die Reliefs zu zwei Friesen umgestaltet und durch Stuckergänzungen auf die gleiche Länge gebracht eingemauert im Hof des Palazzo Santa Croce in Rom und hielt sie für nicht-

antik. Im Jahre 1811 wurden die Teile durch Verkauf auseinandergerissen, und es verlor sich das Wissen von der Zusammengehörigkeit der nach Paris und München gekommenen Frieze.

Die wissenschaftliche Erforschung hatte eben eingesetzt mit dem Ergebnis, das Opferrelief (Abb. 2) sei römisch und beziehe sich auf den Census², das Münchner (Abb. 1) sei ein Werk klassisch-griechischer Kunst aus der Werkstatt des Skopas³, als Furtwängler die Zusammengehörigkeit der so verschieden interpretierten Teile wiedererkannte⁴. Damit wurde die Größe des Problems erst richtig deutlich, da nicht nur eine Erklärung für das Nebeneinander von »römisch« und »klassisch« an demselben Denkmal, sondern auch eine Verknüpfung der beiden so verschiedenen Darstellungsinhalte erforderlich würde. Dabei hat die Forschung sich sehr bald auf einen Irrweg begeben. Die von Anfang an schwach begründete Idee, Cn. Domitius Ahenobarbus habe etwas mit den Reliefs zu tun, übte seit 1863 eine so starke Faszination aus, daß letztlich nur noch darüber diskutiert wurde, welcher von den gleichnamigen Domitiern in Betracht komme. Als »Ara des Cn. Domitius Ahenobarbus« ist das Reliefwerk in der Öffentlichkeit bekannt⁵. Nur langsam konnte sich dagegen die Erkenntnis Bahn brechen, daß man sich damit auf einem falschen Wege befand und daß alle in dieser Richtung gemachten Überlegungen gegenstandslos waren. Die neueste Monographie, von Heinz Kähler, trägt daher konsequenterweise einen anderen Titel, »Seethiasos und Census« (1966).

Es scheint jedoch, als träfe auch diese Bezeichnung nicht den Kern der Sache. Jedenfalls ist das Ergebnis der Überlegungen Kählers, daß nämlich die Reliefs um 65 v. Chr. entstanden seien und sich mit dem »Seethiasos« auf die See-Erfolge bezögen, die L. Gellius Poplicola unter dem Oberbefehl des Pompeius errungen habe, sowie mit dem Opferfries auf dessen Censur im Jahre 70 v. Chr., kaum geeignet, die Diskussion um die Reliefs abzuschließen. Der Versuch bewegt sich ganz in dem Rahmen der früher gemachten Gedanken und geht davon aus, daß der »Seethiasos« sich auf einen Seesieg bezieht, das Opferrelief auf einen Censur. Eine historische Person soll durch ihre zu verschiedenen Zeiten erreichten und voneinander unabhängigen Höhepunkte ihres Lebens die Klammer bilden, die die beiden »so verschiedenen Darstellungen in einem Monument«⁶ zusammenfaßt. Nur Furtwänglers Erklärung, daß sich auch das Opferrelief direkt auf den Sieger bezöge, der hier seine Soldaten entlasse⁷, ging noch von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß beide Darstellungen auch inhaltlich in Verbindung zu bringen seien. Seitdem aber seine Deutung der Kritik zum Opfer fiel, begnügte man sich damit, in dem oben angedeuteten Sinne nach einer historischen Person zu suchen und in ihr des Rätsels Lösung zu finden.

Dies bleibt aber unbefriedigend, ebenso wie der Verzicht auf den Versuch einer Erklärung des Reliefwerkes als solchen. Nachdem die Reliefs als Fries eines Tempels⁸, als Verkleidungsplatten eines Altares⁹ und als Basisschmuck einer plastischen

Gruppe¹⁰ aufgefaßt worden waren, aber in keinem Falle dafür der Beweis erbracht werden konnte, hat man in dieser Frage schließlich resigniert; auch Kähler klammerte sie bewußt aus.

Dieser Zustand der Unsicherheit kann die Forschung nicht ruhen lassen, und die Bedeutung des umfangreichen, künstlerisch bedeutenden und inhaltlich interessanten Denkmals werden jeden Versuch rechtfertigen, Neues zu seinem Verständnis beizutragen. Dabei wird es nötig sein, auch scheinbar sichere Ergebnisse der bisherigen Forschung – wie sie in dem Titel der Monographie von Kähler in Erscheinung treten – erneut in Frage zu stellen.

»Censur«?

Die communis opinio sieht auf dem Opferfries das aus Stier, Schaf und Schwein bestehende Opfer an Mars dargestellt, das den Abschluß des Censur bildet. Sie geht auf Clarac¹¹ zurück, der in der Schreibergruppe links (Abb. 3) den Censur und in dem Schreibenden den Censor erkennen wollte. Nur Furtwängler¹² versuchte eine andere Erklärung gerade auch dieser Gruppe von vier Zivilpersonen; hier würden die Schreiberarbeiten abgewickelt, die sich bei der Entlassung eines Heeres – das Opfer sei die lustratio des Heeres bei der missio – ergeben. Seitdem aber v. Domaszewski¹³ erneut für die Censur-Deutung eingetreten war, gilt sie als gesichert.



Abb. 3
Paris, Louvre. Marmorrelief.
Detail

Es kann jedoch nicht verborgen bleiben, daß sie zur Erklärung des Frieses doch nicht ausreicht; es bleiben einige Fragen offen, die keineswegs nur Nebensächlichkeiten betreffen. Zum Census versammelte sich die gesamte römische Bürgerschaft auf dem Marsfeld, um für die Steuer und den Militärdienst listenmäßig erfaßt zu werden¹⁴; wo aber ist hier die Bürgerschaft? Die beiden stehenden Zivilpersonen links werden als Vertreter der Volksmasse aufgefaßt, doch macht gerade die Erklärung eben dieser Gruppe links im Bilde die größten Schwierigkeiten im Einzelnen. Drei verschiedene Versionen liegen vor. Zunächst hielt Clarac¹⁵ den Schreibenden für den Censor, heute wird er für einen Schreiber gehalten, der die Listen kontrolliert und nach den Angaben eines vor ihm stehenden Bürgers ergänzt. Ein zweiter Censuspflchtiger werde von dem zweiten sitzenden Beamten unter Eid genommen und sage aus, indem er im Schwurgestus die Hand auf die Brust lege¹⁶. Nur einen Zensuspflchtigen sieht H. v. Heintze¹⁷ dargestellt, und zwar in dem Sitzenden gegenüber dem Schreibenden; er habe für seine Aussagen zwei Zeugen mitgebracht, von denen der eine auf den Schreiber einredet, während der andere einen Eid leistet. Umgekehrt sah v. Domaszewski¹⁸ in dem Stehenden den Censuspflchtigen, der dem Sitzenden gegenüber seine Angaben macht, die dann durch einen dritten dem Schreiber weitergegeben werden.

Die Versuche, diese Gruppe genau zu interpretieren, gehen also recht verschiedene Wege und sind, ob nun ein oder zwei Bürger dargestellt sind, nicht geeignet, die Szene als eine Abkürzung verständlich zu machen, die die Vorstellung einer auf dem Marsfeld versammelten Volksmasse aufkommen ließe. Schwierigkeiten bereitet auch der Vexillum-Träger (Abb. 2) hinter den Opfertieren. Er sei der zweite Censor, der vorausgehe, und dem des Heer folgen werde¹⁹. Es ist aber in keiner Weise angedeutet, daß ihm jemand nach Abschluß des Opfers folgen werde, und dieser Auffassung steht auch entgegen, daß beim Census nur ein Censor anwesend ist. Daher wird mit gleicher Entschiedenheit auch behauptet, der Vexillumträger sei sicher nicht der zweite Censor²⁰. Da angenommen werden müßte, daß der Fries, wenn er das Lustrum des Census darstellt, den Vorgang örtlich und zeitlich komprimiert, der Censor aber möglichst bei dem Census, bei dem Opfer und bei dem anschließenden Abzug gegenwärtig sein sollte, müßte man hier eine kontinuierliche Darstellung postulieren, was aber kaum zutreffen dürfte.

Hinzu kommt die große Zahl der gerüsteten Soldaten, die in bemerkenswerter Unbekümmertheit sich so bewegen, daß Furtwängler sie für Angehörige eines siegreichen Heeres ansehen konnte. Beim Census scheint diese selbstbewußte Haltung der Soldaten wenig angemessen. Wenn man daher unsicher wird, ob die Census-Deutung das Richtige getroffen hat, so wird sich das Interesse auf die Frage konzentrieren, ob sich die Gestalt des Gepanzerten und der Togatus am Altar sicher bestimmen läßt.

Der *Togatus* (Abb. 18), der aus einer Schale das Voropfer darbringt und damit das Suovetaurilienopfer einleitet, ist durch seine frontale Stellung und die Situation nahe der Mitte des Reliefs ausgezeichnet; die breite Fläche des Altares isoliert ihn ebenso, wie die kleinen Gestalten der Opferdiener im Hintergrund und der kleine Junge hinter ihn hervorheben. Ein Priester kann der Togatus daher nicht sein; daß er ein Censor sei, hat zuerst v. Domaszewski²¹ behauptet, ohne jedoch seine Ansicht näher zu begründen. Er muß ein hoher Beamter sein. Goethert²² hat dann auf das Fehlen der Liktores hingewiesen und auf die Tatsache, daß allein den Censoren von allen römischen Oberbeamten keine Liktoresbegleitung zustand. Der Togatus sei also ein Censor. Dieses Argument hat offenbar allgemein überzeugt.

Nun ist es gewiß richtig, daß nach Zonaras den Censoren keine Liktores zustanden, doch geht aus derselben spätantiken Quelle hervor, daß der Censor von *praecones* und *viatores* begleitet war und daß er die *sella curulis* besaß²³. Wie erklärt sich das Fehlen der *viatores*, die mit Stäben den Weg für den Censor frei zu machen hatten, oder der *praecones*, die geradezu dazu da waren, bei öffentlichen Opfern des Beamten Schweigen zu gebieten?

Offensichtlich war der Schluß aus dem Fehlen der Liktores zu voreilig; es ist festzustellen, daß der Künstler die Begleitpersonen, die dem Togatus als Zeichen seiner Würde beigegeben waren, weggelassen hat. Wenn man bedenkt, daß ein Consul von 12 Liktores umgeben war, so wird man in erster Linie künstlerische Gründe für diesen Verzicht annehmen. Durch einen Schluß *e silentio* hat man also zu Unrecht den Togatus als einen Censor bezeichnet.

Der *Gepanzerte* (Abb. 18) auf der anderen Seite des Altars wird allgemein als Mars, als der Gott aufgefaßt, dem das Opfer gilt. Die Anwesenheit des empfangenen Gottes ist aber immer auch als be-

fremd empfunden worden, und der Hinweis auf die beiden Rundreliefs Borghese und Civit  Castellana²⁴ ist keineswegs geeignet, diese Gedanken zu zerstreuen. Dort wird ein Opfer für mehrere Götter dargebracht, so daß diese zur Verdeutlichung dargestellt sind, da die Empfänger aus der einfachen Opferhandlung nicht ersichtlich wären. Bei dem Suovetaurilienopfer, das ja nur dem Mars dargebracht wird, ist die Darstellung des Gottes  berfl ssig²⁶. Es ist auch nie übersehen worden, daß dieser »Mars« »in der Tracht eines römischen Feldherrn«²⁷ dargestellt ist. Er ist als Feldherr vor allem durch die Feldherrnbinde²⁸ kenntlich gemacht, wie der Opfernde der Basis von Civit  Castellana²⁹, der Germanicus der Gemma Augustea³⁰ oder der Tiberius des Panzers des Augustus von Prima porta³¹.

Der Erkenntnis, daß der Gepanzerte ein römischer Feldherr ist, kann weder das Fehlen von Liktores³², noch die Feststellung entgegenstehen, daß »ein Feldherr in Verbindung mit Censur und Lustrum keine Rolle« spiele³³. Vielmehr lässt sie die ganze Theorie von Censur und Lustrum wie ein Kartenhaus zusammenfallen. Damit entfällt auch die Lokalisierung des Opfers auf dem Marsfeld, denn daß der dargestellte Altar die Ara Martis des Marsfeldes sei, ist aus dem ehemaligen Aufbewahrungsort der Reliefs im Palazzo Santa Croce – nahe dem Marsfeld – gewiß nicht zu beweisen³⁴; es kann sich um jeden anderen Altar handeln.

Zu der alten Deutung, die Furtwängler vorgetragen hat, wird man nicht zurückkehren wollen, zumal seine Erklärung der linken Gruppe (Abb. 3) allzuviel romanhafte Züge trägt. Hier wird man überhaupt nach den sehr detaillierten Erklärungsversuchen wieder zurückhaltender sein und nur allgemein feststellen, daß zwischen den Sitzenden und den beiden Stehenden ein vertraulich-kollegialer Ton zu herrschen scheint. Wichtig ist jedoch die Beobachtung, daß die Sitzenden durch die St hle als Quaestoren ausgewiesen sind³⁵; auf solchen »Sella« sitzen auch die beiden Quaestoren auf dem Denar des L. Calpurnius Piso und Q. Servilius Caepio³⁶ (Abb. 4). Diese Verwaltungsbeamten, denen die Kasse und das Urkundenwesen anvertraut war, machen hier Eintragungen auf Tabulae publicae, wie es ihres Amtes ist. Quaestoren sind Hilfsbeamte des Konsuls und haben bei einem Censur keine Funktion; wenn der Censur nach Niederlegung seines Amtes das Verzeichnis der Steuerpflichtigen bei den Quaestoren deponiert, so ergibt sich daraus die hohe und unabhängige Stellung dieser Beamten innerhalb des römischen Verwal-



Abb. 4
Denar. Zwei Quaestoren

tungswesens. Ihre Anwesenheit bei dem Opfer macht die seit 1909 unbezweifelte Erklärung des Frieses als Darstellung des Censur unmöglich.

»Seethiasos«?

Da er auch die beiden Schmalseiten mit einbezieht, ist der Fries mit dem Reigen der Meerwesen, die den Hochzeitswagen von Poseidon und Amphitrite begleiten (Abb. 1, 5, 8, 11), mit Recht als Hauptfries bezeichnet worden; doch übersieht man sein beachtliches inhaltliches Gewicht, wenn man von einem »Seethiasos« spricht. Der Fries ist nicht einzureihen in die Darstellungen von Meerwesen, die sich in dionysischer Ungezwungenheit bewegen und ein Bild heiteren Lebensgenusses bieten; jedenfalls steht hier ein mythologisches Ereignis im Zentrum der Darstellung, die Hochzeit von Poseidon und Amphitrite. Der festlich geschmückte Hochzeitswagen wird von musizierenden Tritonen gezogen, Doris, die Brautmutter, führt mit Fackeln in den Händen den Zug an. Trotz der anwesenden Erosen ist die Stimmung feierlich ernst, und es fehlt jeder frivole Zug, der eine Bezeichnung als »Seethiasos« möglich machte. Als Darstellung der Hochzeit von Poseidon und Am-



Abb. 5
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail

phitrite steht der Fries – mit Ausnahme des noch zu betrachtenden Mosaiks – allein in der antiken Kunst³⁷, und diese Tatsache muß betont werden, da man in dem Fries bisher nur Wert gelegt hat auf die Meerwesen, den Hinweis also auf das Meer. Hier sei eine Anspielung auf einen Seesieg zu sehen, hat man vermutet. In ähnlicher Weise wäre der Triton des Leipziger Schiffschnabels ein Hinweis auf den Sieg des Agrippa, der von Victoria bekränzt auf der Gegenseite erscheint³⁸. Bei den bisherigen Versuchen wurde also der eigentliche Inhalt des Frieses unberücksichtigt gelassen. Lediglich Schefold³⁹ legte Wert auf das Motiv der Hochzeit, als er in der Darstellung eine Anspielung auf die Hochzeit von Marcus Antonius und Octavia vermutete. Die von ihm als Beweis herangezogenen Münzen zeigen aber das Paar stehend auf einem von vier Seepferden gezogenen Wagen in einer Weise, als sei ein Brautraub gemeint⁴⁰, und ein Bezug auf ein gemeinsames Original, das Münze und Marmorfries zugrundelegen habe, ist schon aus diesem Grund unmöglich⁴¹. Vor allem aber müßte die mythologische Anspielung durch Porträtzüge des Paares erläutert worden sein; Poseidon und Amphitrite sind aber absolut ideale Gestalten. Wenn also die Erklärung Schefolds unmöglich ist, so bleibt doch zu bedenken, daß das Thema des Frieses die Hochzeit der Meergötter ist; ein Seesieg, wie die bisher herangezogenen, kann allein diese Darstellung nicht erklären.

B. Die neue Interpretation

I. Der Inhalt

Da der eine Teil des Reliefwerkes keinen »Seethiasos«, der andere keinen »Census« darstellt, hat die inhaltliche Untersuchung wieder ganz von vorne zu beginnen; beide Teile sind aus sich heraus zu interpretieren.

Der Opferfries (Abb. 2)

Merkwürdigerweise hat man hier übersehen, daß nicht eine einzelne Person, sondern ein Paar, der Gepanzerte und der Togatus (Abb. 18), den Mittelpunkt bildet; jedenfalls hat man aus dieser eindeutigen Aussage des Reliefs bisher nicht die Konsequenz gezogen, daß hier zwei Gleichberechtigte in einer gemeinsamen Tat verbunden sind. Gemeinsam bringen sie dem Mars das Opfer, mit dem das Heer nach dem Siege gereinigt wird. Ein Sieg ist die Voraussetzung für die selbstbewußte Haltung der Soldaten, und auch der Feldherr ist als Sieger ausgezeichnet. Mag auch das Ornament auf dem Panzer nicht eindeutig als eine Ordensdekoration zu erweisen sein⁴², so sind doch sicher der Palmwedel⁴³, der so demonstrativ über den Opfertier gehalten wird, und die Fahne, das Vexillum⁴⁴, das herbeigetragen wird, militärische Ehrenzeichen,

die nicht nur den Feldherrn als Sieger, sondern auch den Sieg als Anlaß des Opfers deutlich machen.

Dem Feldherrn und seinen siegreichen Soldaten stehen der Togatus als Repräsentant der zivilen Gewalt und die Quaestoren gegenüber. Der Togatus, ein Konsul, übernimmt die Frucht des Sieges; im Opfer, das dem Triumph voraufgeht, endet das militärische Imperium, und es beginnt die Tätigkeit der zivilen römischen Beamten.

Mehr ist dem Relief selbst zunächst kaum zu entnehmen; aber was bei dieser Interpretation noch offen bleibt, klärte im ursprünglichen Zustand des Denkmals die Inschrift. Denn ohne Inschriften wäre die Darstellung auch dem antiken Betrachter dunkel, jedenfalls namenlos geblieben; und gerade die Namen der beiden Männer interessieren wohl am stärksten. Diese Inschriften, die mit den Namen des Feldherrn und dem des Konsul auch die von ihnen bekleideten Ämter nannte, machte innerhalb des Reliefs die Darstellung der Likatoren überflüssig⁴⁵.

Der Poseidonfries

Das Bild von der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite (Abb. 1, 5, 8, 11) muß, wie dargelegt wurde, eine weit stärkere Aussage enthalten als bisher angenommen. Allein die Tatsache, daß diese singuläre Darstellung auf ein Gemälde zurückgeht und dieses auch von einem Mosaik in Pompeji als Vorlage benützt worden ist⁴⁶, beweist die besondere Bedeutung des Themas, das offenbar aus einem einmaligen Anlaß Interesse gefunden hat. Dazu kommt, daß diese Darstellung im Rahmen des Gesamtwerkes ein spürbares Übergewicht hat, da es drei Seiten in Anspruch nimmt. Jedes kämpferische Element ist diesem Bild ebenso fremd wie jeder Anklang an Dionysisches. Hier ist alles voller Ruhe, und die Hochzeit der Meergötter ist Voraussetzung und Ursache dafür. Nicht Kampf, sondern Frieden ist das Grundthema. Es herrscht Eintracht nicht nur bei den Göttern, sondern auch bei den Meerwesen, und diese Eintracht geht von der Hochzeit aus. Erosen flattern umher und verbinden die Götter und das Gefolge, auf das ein Abglanz des göttlichen Ehevertrages fällt⁴⁷.

Will man nun dieses Hochzeitsbild mit dem Opferrelief in Verbindung bringen – und dazu zwingt der Sachverhalt – so kann es sich nicht um ein beliebiges mythologisches Thema handeln, das

keinen weiteren, hintergründigen Sinn hat. Dieser aber kann nur auf die Seeherrschaft zielen. So wie der Doge von Venedig alljährlich durch die Vermählung Venedigs mit der Adria die Seeherrschaft der Stadt symbolisch feierte, so eignete sich das Bild der Hochzeit von Poseidon und Amphitrite wohl auch in römischer Zeit zur Darstellung eines Zustandes, der die Unsicherheit der Meere beendete und die Ordnung und den Frieden auf See garantierte. Der Friede ist so gesichert, daß Poseidon nicht einmal mehr seinen Dreizack mit sich führt⁴⁸. Dies ist ein Symbol der Pax Romana auf dem Meere; auf den Sieg, der zu dieser entscheidenden Wende führt, bezieht sich das Opferrelief mit den siegreichen Soldaten. Es muß ein Sieg von welthistorischer Bedeutung gewesen sein, denn er begründete die römische Seeherrschaft. Vermutungen, die sich vielleicht an diesem Punkt der Untersuchungen bereits einstellen, mögen zurückgestellt werden, da es möglich sein sollte, den in Betracht kommenden Zeitraum durch eine Datierung der Reliefs nach stilistischen Indizien einzuengen.

II. Die Datierung der künstlerischen Erfindung

Der Poseidonfries

Da dieser Fries, wie man erkannt hat, auf ein Gemälde zurückgeht⁴⁹, von dem auch das Mosaik aus Pompeji abhängt, ist die Datierung dieses Gemäldes von der des Frieses zu trennen.

Das »Klassische« des Stiles ist immer gesehen, jedoch als Zeugnis späten griechischen Einflusses auf die römische Kunst verstanden worden. Die Ergebnisse der historischen Kombinationen hatten eine Entstehung des Werkes im 1. Jahrh. v. Chr. wahrscheinlich gemacht, und innerhalb dieser Zeit suchte man allein nach Vergleichbaren, zumal erst seit 90 v. Chr. mit »einer durchgreifenden Beeinflussung der römischen Formensprache durch diese Berührung mit dem Griechentum« zu rechnen sei⁵⁰. Dabei wird aber übersehen, daß die Kunst in Rom seit dem Beginn der Republik im Wesentlichen durch die Griechen Unteritaliens geschaffen wurde⁵¹, und sich eine »römische Formensprache« mangels künstlerischer Betätigung der Römer nicht entwickeln konnte. Aus dem »griechischen« Stil des Werkes ergibt sich also für die Datierung zunächst nichts.

Versucht man nun die communis opinio, die Reliefs seien »neuattisch«, zu überprüfen, so ergibt sich,

daß diese seit 1864 immer wiederholte Klassifizierung⁵² nicht zutreffen kann. Von »neuattischen« Gemälden ist nichts bekannt, und schon aus diesem Grunde steht eine solche Beurteilung des Stiles auf schwachen Füßen. Auch fehlen den Reliefs die charakteristischen Züge der neuattischen Arbeiten, das Routinierte, Glatte, das »eklektische Kopieren« und die »dekorative Grundhaltung«⁵³. So konnte der Versuch von Fuchs⁵⁴, den Poseidonfries entsprechend der allgemeinen Ansicht in die Reihe der neuattischen Denkmäler einzuordnen, nur fehlschlagen. Denn er ist weder von »derber, robuster Arbeit« wie der Marmorskyphos⁵⁵, noch ist er dekorativ wie das zweite verglichene Denkmal, das Marmorbecken von S. Spirito mit dem »Seethiasos«, das zudem »noch rein späthellenistisch-frühneuattisch«⁵⁶, wenn nicht spätpergamenisch ist.

»Klassizistische Reaktion«⁵⁷ und eine »Verflachung der subbarocken Räumlichkeit«⁵⁸ sei kennzeichnend für den Stil des Reliefs, das demnach um 65 v. Chr. beziehungsweise um 40 v. Chr. zu datieren sei. Aber auch hier macht sich bemerkbar, daß das Relief aus der Perspektive einer schon als sicher

Abb. 6
New York, Metr. Mus. Goldner Armreif, Detail



angenommenen späten Datierung gesehen wird. Klassizistische Strömungen gibt es aber nicht nur im 1. Jahrh. v. Chr.⁵⁹, sondern seit dem Ende der »Klassik« als deren Fortsetzung oder als Reaktion auf die Neuerungen der Alexanderzeit.

In einem weiteren Bereich muß also nach Kunstwerken gesucht werden, die den Friesen ähnlich sind und deren Datierung wenigstens innerhalb einiger Jahrzehnte als gesichert gelten kann. Diese selbstverständliche methodische Forderung ist nicht immer befolgt worden, sondern man hat nicht nur Werke verglichen, deren Datierung ganz problematisch ist, sondern auch versucht, die Reliefs als Glied in die Lücke eines postulierten Stufen-Planes einzuordnen⁶⁰.

Die Gestalten des Poseidonfrieses hat Kähler mit pergamenischen Kunstwerken verglichen und aus dem »zerstiebenden Pathos des Flötenspielers«, das ihn an das kleine attalische Weihgeschenk erinnerte, geschlossen, daß jenes Originalgemälde in der Zeit um 120 v. Chr. entstanden sei⁶¹. Wenn man aber nach ähnlichen Tritonen Ausschau hält, so möchte man eher den skopasischen Triton in Berlin⁶² oder das Tritonenpaar der Goldreifen in New York⁶³ (Abb. 6) vergleichen, die in das 3. Jahrh. v. Chr. datiert werden. Gerade der schwärmerische Ausdruck, dem jedes laute Pathos fehlt, verbindet diese Werke mit dem Triton des Frieses. Was die Bewegung und Perspektive betrifft, so zeigt ein Kentaurengespann auf einem Gnathia-Krater in London⁶⁴, daß nicht erst der Pergamon-Altar oder die pergamenische Kunst Voraussetzung für den Fries ist. Er steht vielmehr in der Tradition der spätklassischen Kunst der Alexanderzeit und seine gemäßigte Ruhe, ist ihr echter Ausdruck; hier ist nichts auf oberflächliche Wirkung Berechnetes, nichts Routinemäßiges, nichts Unehrlisches zu entdecken, was dazu zwänge, der Originalität dieser Stimmung zu mißtrauen. Auch die weiche verschwimmende Oberflächenbehandlung, die der kalten dekorativen Mache später klassizistischer Arbeiten ganz entgegengesetzt ist, paßt zu diesem Stil, der im griechischen Bereich am besten durch den Alexandersarkophag⁶⁵ vertreten ist und auf italischem Boden, wo die in Griechenland einsetzende nüchterne Reaktion ausbleibt, noch lange die Kunstproduktion bestimmt⁶⁶.

So ist es gewiß kein Zufall, daß die so ungewöhnliche Darstellung des Poseidon, der auf einem zweirädrigen Wagen mit tuchbehängter Rücklehne sitzt, außer auf dem Mosaik, das ja von dem gleichen Gemälde abhängig ist wie der Fries, nur noch



Abb. 7
Basel, Antikenmuseum.
Kalksteinrelief aus Tarent

auf einem tarentinischen Relief (Abb. 7) vorkommt⁶⁷, das ebenfalls in das 3. Jahrh. v. Chr. datiert wird. In Typus, Haltung und Stimmung, aber selbst im Fehlen des Dreizackes zeigt sich eine so enge Verbindung, daß ein Zusammenhang hinsichtlich Ort und Zeit der Entstehung angenommen werden muß. Auch für die Nereiden bietet die unteritalisch-griechische Kunst auf Vasen⁶⁸, in der

Plastik⁶⁹, auf Kalksteinreliefs⁷⁰, vergoldeten Appliken⁷¹, Calener Reliefgefäßen⁷² und in der Toreutik reiches Vergleichsmaterial⁷³. Es ist besonders die Haltung der Nereide ganz links auf der Hauptseite (Abb. 8), die geradezu typisch ist für die Kunst Großgriechenland in dieser Zeit⁷⁴. Auch die Gestalt der Doris (Abb. 9), bei der der Künstler durch den plumpen Sitz den Unterschied zwischen

Abb. 8
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail





Abb. 9
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail

dieser Mutter und den beweglichen Meeresjungfrauen betont hat, atmet ganz großgriechischen Geist⁷⁵. Die ganz vom Rücken gesehene Nereide (Abb. 10), die Scheffold mit dem des Marmorbeckens von S. Spirito verglich⁷⁶, ist origineller

als jene; denn dort ist sie entkleidet, in den Proportionen zu dem Ketos verkleinert und spielerisch rokokohaft verniedlicht. Das Verhältnis umzudrehen⁷⁷ geht nicht an, denn warum sollte der Künstler des Reliefs eine nackte Nereide bekleidet

Abb. 10
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail





Abb. 11
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail

haben, da er doch, wie die Nereide der Schmalseite zeigt, an einem Rückenakt keinen Anstoß nahm und offenbar auch seitens seines Auftraggebers keine Einwände zu befürchten brauchte? Es ist auch unmöglich, aus der elegant gleitenden Bewegung der Nereide des Marmorbeckens die dagegen unbeholfen wirkende Fassung des Reliefs abzuleiten; »klassizistische Erstarrung«⁷⁸ kann nicht wieder zu klassischen Formen zurückführen.

Der Rückenakt der Nereide auf der Schmalseite (Abb. 11) wäre mit dem Silberdeckel aus Canosa⁷⁹ (Abb. 12) zu vergleichen, dessen Datierung in das 3. Jahrhundert v. Chr. durchaus zu Recht besteht, zumal in Unteritalien – wie auch in Etrurien – jenes stark theoretisch gefärbte Interesse an der Kunst fehlt, das erst zu einem Klassizismus führen könnte⁸⁰.

Wenn der Fries gegenüber den verglichenen Werken der Kleinkunst durch seine feinere Komposition und das hohe Ethos ausgezeichnet ist, so zeigen jene doch, daß das Original ein Gemälde von der Hand eines großgriechischen Malers des 3. Jahrhunderts v. Chr. war. Nicht ohne Grund hat man also sooft das Klassische des Reliefs betont; es gilt nur, die Konsequenzen daraus zu ziehen. Da dies Klassische die typischen Kennzeichen unteritalischer Kunst zeigt und mit dem Attischen keine Verbindung zu bestehen scheint, kann der Ausweg, das Werk als klassizistisch zu bezeichnen,

nicht beschränkt werden. Die unteritalische Kunst wurde in der späteren Zeit ja ganz von der attischen und kleinasiatischen in den Hintergrund gedrängt.

Daher ist es auch unwahrscheinlich, daß das Relief als solches etwa eine Kopie des 1. Jahrh. v. Chr. nach jenem Gemälde sei; doch bedarf die Frage der Datierung der Reliefarbeit noch einer besonderen Untersuchung.

Abb. 12
Tarent, Mus. Naz. Silberrelief aus Canosa



Der Opferfries (Abb. 2)

Nach den Erfahrungen am Poseidonfries wäre hier zunächst die Frage zu stellen, ob auch für den Opferfries ein Gemälde als Vorlage anzunehmen ist. Da der Künstler im Falle des Poseidonfrieses offenbar nicht ein beliebiges Gemälde als Typenvorlage für eine rein dekorative Arbeit verwendete, sondern ein bestimmtes unter Beibehaltung des ursprünglichen Inhaltes zitiert hat, muß mit einem analogen Verfahren auch bei dem Opferfries gerechnet werden. Dieses Bild ist aber immer als eine originale Schöpfung des Reliefkünstlers angesehen worden, lediglich die Annahme von Schefold⁸¹, der Fries stelle ein zeitlich weit zurückliegendes Ereignis dar, wobei auch die altertümliche Tracht berücksichtigt sei, impliziert die Existenz eines vom Reliefkünstler benutzten Originales.

Kähler⁸² hält es für abwegig, nach einem Vorbild zu suchen; die »fast mühsame Berichterstattung« des Frieses, die stockend unbeholfen vorgetragen sei, also die gegenüber dem »griechischen« Fries andere Darstellungsweise des Opferbildes würden den Gedanken ausschließen, daß eine Vorlage benutzt worden wäre. Obwohl man sich nun auch ein Gemälde mit denselben negativen Eigenschaften vorstellen könnte, sind diese Überlegungen aber schon deswegen hinfällig, weil hier die künstlerische Qualität des Opferbildes gründlich verkannt wird. Wie oberflächlich die immer wieder

gemachte Gegenüberstellung der beiden Frieze als Beispiele zweier ganz verschiedener Stile ist, zeigt die Überlegung, wie denn wohl der Künstler des Poseidonfrieses das Opfer dargestellt haben würde und umgekehrt. Schon Furtwängler⁸³ hat im Übrigen die hohe Qualität des Opferfrieses hervorgehoben, der sich durch die Lebhaftigkeit der Darstellungsweise erfreulich von der »tödlichen Langweile« späterer Darstellungen ähnlichen Inhalts abhebe. Ihm ist beizupflichten, wenn er das Relief bewundert; »wie bewegt und voll wirkt die Szene, ohne jede Überfüllung; wie geschickt sind die Überschneidungen der Figuren und wie mannigfaltig ihre Bewegungen. Wie prächtig, dem Leben abgelauscht sind die lässigen Stellungen der wartenden zuschauenden Soldaten«. Wie groß die Qualität des Bildes ist, kann im Übrigen ein Blick auf eine entsprechende Darstellung am Nereidenmonument⁸⁴ zeigen, wo der griechische Künstler vor einem ähnlichen, ihm neuen Problem stand. So ist der Opferfries wohl kaum als Leistung eines verhältnismäßig handwerklichen Künstlers verständlich, und es wird sich empfehlen, auch für dieses Bild ein Originalgemälde anzunehmen, das jener hier zitiert.

Verbindungen zur Malerei ergeben sich auch aus der Gruppe des Reiters mit seinem Pferd rechts am Ende des Bildes (Abb. 16); daß hier ein Motiv des Parthenon-Frieses⁸⁵ wiederkehrt, ist oft bemerkt worden, doch hat man keine Schlüsse daraus ge-



Abb. 13
Paris, Louvre.
Marmorrelief. Detail



Abb. 14
Tarent, Mus. Naz. Kalksteinrelief aus Tarent

Abb. 15
Tarent, Mus. Naz. Kalksteinrelief aus Tarent



zogen. Da ein direktes Kopieren nach der Friesplatte auszuschließen ist, kann für diese Gestalt des Frieses wie für das attische Vasenbild in Berlin⁸⁶ (Abb. 17) nur ein gemeinsames Vorbild aus der Malerei, und zwar der frühklassischen Malerei angenommen werden. Es ist auch in Unteritalien bekannt gewesen, wie die freilich nicht sehr gelungene Nachbildung auf einem campanischen Vasenbild⁸⁷ zeigt. Auch ein anderes »parthenonisches« Motiv diente einem unteritalischen Vasenmaler als Anregung⁸⁸, wie überhaupt die griechische Malerei des frühen 5. Jahrh. v. Chr. in Unteritalien ein längeres Nachleben führte. Der Reiter in Vorderansicht auf einer campanischen Amphora⁸⁹ oder der von hinten gesehene Kentaur, der nach seiner Rückenwunde greift, auf einem tarentinischen Kalksteinrelief⁹⁰, mögen als Beispiele genügen. So führt das Motiv des Reiters mit seinem Pferd in den Bereich der unteritalischen Kunst; es handelt sich, wie die völlige Anpassung an die besonderen Verhältnisse zeigt, nicht um ein Kopieren, sondern um die Verwendung eines alten, noch immer lebendigen Typus.

Die Gruppe am linken Ende des Bildes (Abb. 13), die Furtwängler wegen der vortrefflichen Bewegung lobte, ist nach einem Prinzip aufgebaut, das die unteritalische Kunst des 4. und 3. Jahrh. v. Chr. immer wieder verwendete. Der Rhythmisierung dient jene merkwürdige Unterbrechung der Figurenfolge durch die Rückenwendung zweier Gestalten, die die linke Gruppe in zwei Teile zerfallen läßt. Das Spiel mit solchen Unterbrechungen und einem allgemeinen durchgehenden Bewegungsrhythmus kennt in der großgriechischen Kunst mannigfaltige Varianten, wobei das Umwenden des Oberkörpers oder des Kopfes ein häufig wiederkehrendes Motiv ist. In der Vasenmalerei⁹¹ und in der Kunst der tarentinischen Kalksteinreliefs⁹² (Abb. 14, 15) findet man daher die besten Über-



Abb. 16
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail

Abb. 17
Berlin. Attische Pelike



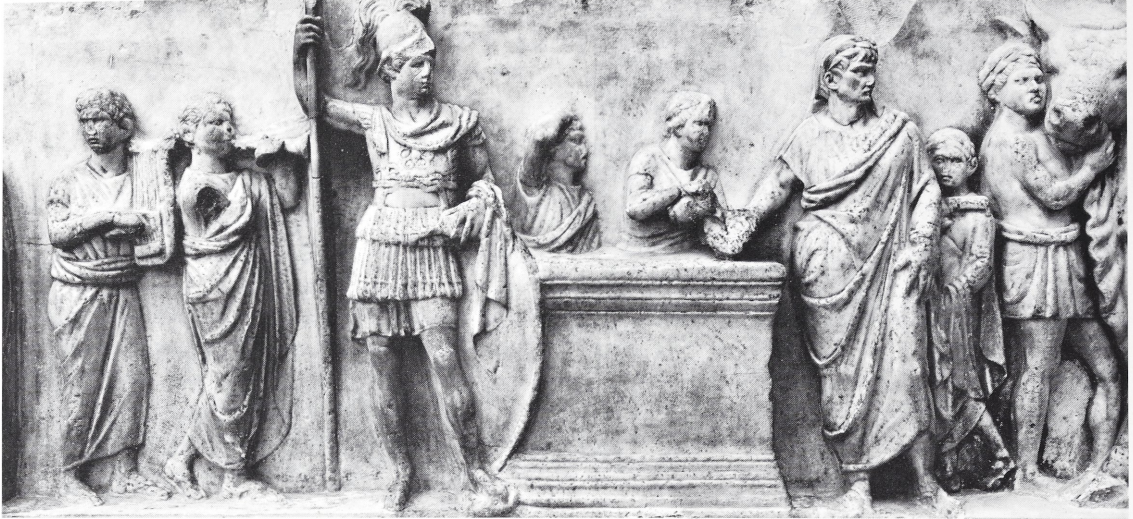


Abb. 18
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail

einstimmungen mit den Kompositionsmitteln, die am Opferfries verwendet sind. Dort gibt es aber auch für fast alle anderen Motive Entsprechungen,

Abb. 19
Neapel, Mus. Naz. Patroklos-Krater, Detail



so für das des Handauflegens als Mittel der gedanklichen Verbindung⁹³ (Abb. 15), für das des Stehenden, der aufmerksam zuschaut⁹⁴ (Abb. 20, 21), ja selbst für den Knaben, der sich hinter dem Opfernden schelmisch versteckt⁹⁵ (Abb. 37). Der Feldherr (Abb. 18) gleicht dem Achilles der Patroklos-Vase⁹⁶ (Abb. 22), der Sisyphos der Karlsruher Unterweltvase⁹⁷ (Abb. 22) dem Schweinetreiber (Abb. 16), der Satyr eines Lekanisdeckels in Karlsruhe⁹⁸ dem Opferdiener mit dem Schaf.

Der Künstler, der in dem Opferbild Gruppen mit eigenem Schwerpunkt verbunden⁹⁹ und diese – wie auch in der unteritalischen Vasenmalerei üblich – um einen »architektonischen« Mittelpunkt – hier den Altar – angeordnet hat, hat damit auch die sanfte Schwermut so manchen großgriechischen Bildes auf seine Schöpfung übertragen und zur Darstellung der bei dem Opfer angebrachten schweigenden Feierlichkeit abgewandelt. Der Stil des Opferfrieses ist also ebenso großgriechisch wie der des Poseidonfrieses und wurzelt wie dieser im 4. Jahrh. v. Chr. und in der Alexanderzeit¹⁰⁰.

Die künstlerische Erfindung beider Friesse gehört demnach der gleichen Zeit an. Wollte man bestreiten, daß auch der Opferfries ein Gemälde wiedergibt, so wäre der Schluß unabwendbar, daß der Reliefkünstler im 3. Jahrh. v. Chr. gearbeitet und für drei Seiten seines Werkes ein gleichzeitiges Gemälde verwendet hätte. Nimmt man jedoch zwei Gemälde als Vorlage an, so wären zwar diese durch den Stil datiert, nicht aber die Reliefs als solche, die ja theoretisch auch erst Jahrhunderte später hätten entstanden sein können.



Abb. 20
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail



Abb. 22
Karlsruhe, Landesmuseum. Unterweltskrater. Detail

Abb. 21
Karlsruhe, Landesmuseum. Unterweltskrater. Detail



Abb. 23
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail





Abb. 24
Kunsthandel. Marmorkopf von Kalksteinstatuette

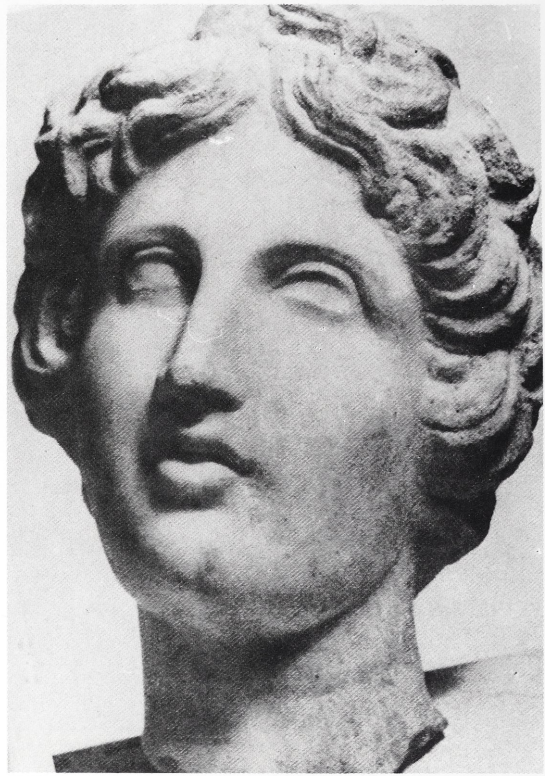


Abb. 26
Tarent, Mus. Naz. Marmorkopf

Abb. 25
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail



Abb. 27
München, Glyptothek. Marmorrelief. Detail





Abb. 28
Kunsthandel. Marmorkopf

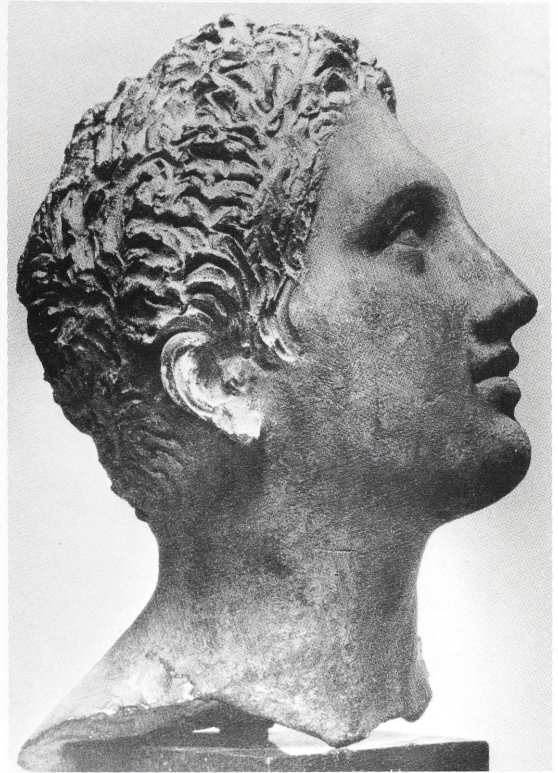


Abb. 30 Berlin, Terrakottakopf aus Tarent

Abb. 29
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail

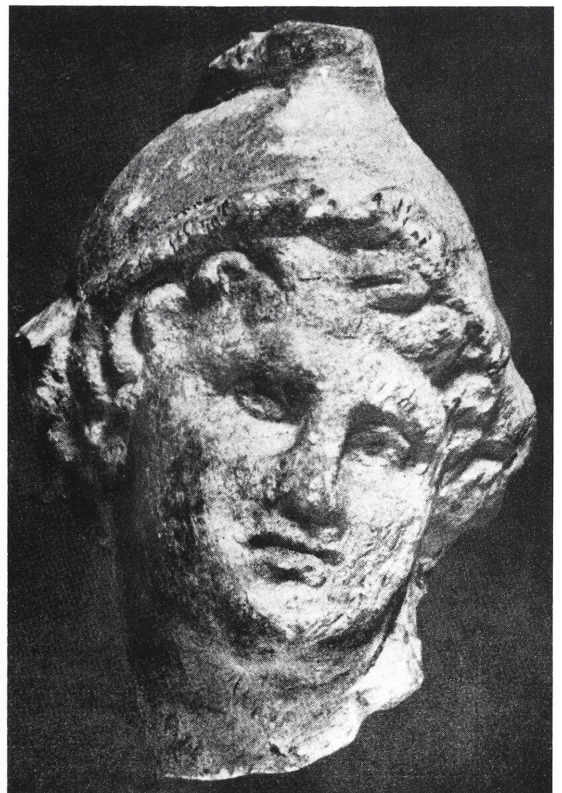


Abb. 31 Tarent, Mus. Naz. Kalksteinkopf

Die Datierung der Reliefarbeit

Wären die Reliefs späte Kopien¹⁰¹, so müßte sich dies in Details dort verraten, wo eine genaue Übernahme nach dem Vorbild technisch nicht möglich war. Hier bieten die Köpfe der Gestalten, soweit sie original erhalten sind, vor allem mit ihren Hilfsansichten, einen guten Anhalt. So vergleiche man die etwas plump wirkenden, rundlichen Formen der Köpfe, (Abb. 25) besonders bei der Doris¹⁰² (Abb. 23, 27) mit tarentinischen Marmorköpfen¹⁰³ (Abb. 24, 26, 28), oder den des einen Quaestors¹⁰⁴ (Abb. 29) mit dem Jünglingskopf aus Tarent in Berlin¹⁰⁵ (Abb. 30); hier zeigen sich die Übereinstimmungen nicht nur im Profil, sondern auch in der Vorderansicht. Dieselben großen, etwas leeren Formen hat etwa auch ein Marmorkopf in Boston¹⁰⁶, der aus Unteritalien stammt und von Vermeule – wohl etwas zu früh – in das 4. Jahrh. v. Chr. datiert wird. Auf mehr handwerklicher Ebene steht der tarentinische Kriegerkopf aus Kalkstein¹⁰⁷ (Abb. 31) den Köpfen des Frieses (Abb. 32) nahe.



Abb. 32
Paris, Louvre. Marmorrelief. Detail

Das Reliefwerk ist also ebenso wie die beiden wiedergegebenen Gemälde ein Werk, das in der Tradition der spätclassischen Kunst Unteritalien steht¹⁰⁸.

III. Die Zweckbestimmung der Kunstwerke

Die Originalgemälde

Die Originalgemälde gehören ihrem Inhalt nach zu den »Triumphalgemälden«, deren Reihe mit dem Jahre 264 v. Chr. beginnt¹⁰⁹, und die im Rahmen des Triumphes eine bedeutende, erläuternde und verewigende Aufgabe haben. Das Opferbild bedarf in dieser Hinsicht keiner weiteren Erklärung, da hier ja ein geschichtlicher Akt dargestellt ist. Aber auch das Bild von der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite paßt in diese Umgebung. Oft genug mußten die Künstler in dieser Gattung ihre Zuflucht zu Personifikationen und zur Allegorie nehmen¹¹⁰; wie anders hätte das Ereignis der Erringung der Seeherrschaft bildlich Gestalt gewinnen können?

Wenn die Reliefs nun zum ersten Male eine sichtbare Vorstellung von dieser Gemäldegattung vermitteln, so bestätigen sie die Vermutung, daß großgriechische Künstler ihre Schöpfer waren. Nach dem Einbeziehen ganz Italiens in den römischen Herrschaftsbereich zu Beginn des 3. Jahrh. v. Chr. verfügt Rom noch stärker und ausschließlicher als vordem über das künstlerische Potential Großgriechenlands.

Das Reliefwerk. Rekonstruktion

Zwei Gemälde, zwei Triumphalgemälde, hat der Reliefkünstler für sein Werk verwendet; nicht weil ihn künstlerisches Unvermögen dazu trieb, sondern weil der noch aktuelle Inhalt dieser historischen Bilder der ihm gestellten Aufgabe gemäß war. Da zwischen der originalen Erfindung und der Reliefausführung keine große zeitliche Differenz besteht, muß es seine Aufgabe gewesen sein, seinerseits durch Darstellungen im Sinne der Triumphalbilder den Ruhm eines großen Römers, oder zweier Römer, zu verewigen. So stellt sich nun dringend die Frage nach der realen Zweckbestimmung des Reliefwerkes, das – soviel hat sich bereits ergeben – ein persönliches »Denkmal« ist.

Wenn man in Italien und in der in Betracht kommenden Zeit nach vergleichbaren Denkmälern Umschau hält, so findet man in den etruskischen Sarkophagen des »Hallentypus«¹¹¹ überraschende Paral-

lelen. Die Ähnlichkeit erschöpft sich nicht in der Einfassung der Relieffries durch Pilaster, Sockelprofil und Architrav, sondern zeigt sich auch in der Vorliebe der Künstler, Figuren auf die obere Abschlußleiste¹¹² und die seitlichen Rahmenelemente übergreifen zu lassen. Technik und Größe des Reliefwerkes verbieten aber den Gedanken an einen Sarkophag. Die Reliefplatten stammen von einem vermutlich aus anderem Material errichteten Kernbau, an dem sie als besonderer Schmuck befestigt waren¹¹³. Doch muß auch in diesem ursprünglichen Zusammenhang die beobachtete Ähnlichkeit mit einem Sarkophag vorhanden gewesen sein. Die Eckpilaster und der Architrav fordern als architektonische Elemente die Ergänzung eines Daches, wohl eines Satteldaches mit Giebelabschluß¹¹⁴. So war ursprünglich der Eindruck wohl noch stärker, daß hier ein Sarkophag ins Monumentale gesteigert und dadurch in die Architektur überführt wurde. Auf Grabmäler, die »wie riesige Sarkophage« wirken, hat Matz¹¹⁵ aufmerksam gemacht; charakteristisch sind ein einfacher Unterbau und eine daraufgesetzte Bekrönung in Form eines Tempelchens oder Sarkophages. Dieser ist der Sitz des von der Welt entrückten, heroisierten Toten. Diese Wohnung des Heros ist teils ein wirklicher Sarkophag¹¹⁶ (Abb. 33), teils hat er die Form eines Sarkophages, wie etwa bei dem Grab des Kyros¹¹⁷, den lykischen Grabmälern¹¹⁸ oder denen von Kyrene¹¹⁹. Die Heroenwohnung kann aber auch an einen Tempel¹²⁰ oder ein Haus¹²¹ erinnern, und die Übergänge sind, da die architektonischen Formen auch die Gestalt des Sarkophages bestimmen, fließend.

Wenn man daher die Reliefs als sarkophagartigen Abschluß¹²² auf einen einfachen Unterbau setzen möchte (Abb. 34), so stehen dem kaum Bedenken entgegen. Der Gegensatz zwischen dem unverzierten Bau und dem reichen Schmuck des oberen Teiles entspräche einer ähnlichen Verteilung nicht nur bei den griechischen Grabmälern Kleasiens¹²³, sondern auch etwa dem Pfeilerdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi¹²⁴, dem Grabmal des Eurysakes in Rom¹²⁵ oder dem Turm der Winde in Athen¹²⁶. Auch läßt sich die Existenz eines solchen Grabmals von »östlichem« Typus in Rom wahrscheinlich machen, da in dem sog. Grab des Theron in Agrigento¹²⁷ (Abb. 35) ein Beispiel ähnlicher Art auf italischem Boden vorliegt. Das Motiv der Scheintüren, das so oft auf Graburnen¹²⁸ und Sarkophagen vorkommt, ist hier mit jonischen Ecksäulen und einem dorischen Fries verbunden, der mit einem Zahnschnitt zu dem Dach, wohl in Form einer Stufenpyramide, überleitete. Auf etrus-



Abb. 33
Hierapolis. Grabmal

kischem Boden bezeugt die Aschenkiste aus Chiusi die Kenntnis dieses Typus¹²⁹. Ja selbst in Rom hat sich der Rest eines solchen Grabmals erhalten. Das Grab des Bibulus¹³⁰ (Abb. 36) besteht aus den beiden charakteristischen Teilen, einfacher Unterbau, architektonisch gestalteter Aufbau, und dieses Grab ist das älteste unter den erhaltenen in Rom. Der in der erhaltenen Inschrift genannte C. Publius Bibulus wird als Aedilis plebis bezeichnet, doch kann er sehr wohl identisch sein mit dem Mann gleichen Namens, der 209 v. Chr. Tribunus plebis war, und 195 Aedilis plebis gewesen sein kann. Das Grab wäre demnach um 200 v. Chr. errichtet worden; die erhaltene Inschrift, die eine altertümliche Schreibweise aufweist, müßte, wenn ihre Datierung nach den Buchstabentypen in sullanische Zeit richtig ist, etwa 100 Jahre später erneuert worden sein¹³¹.

Bedenken könnte freilich das Material der Reliefs¹³² erwecken. Verbindung von Marmorreliefs und Quadermauerwerk aus Tuff oder anderem Material ist sonst wohl nicht nachweisbar, wenn man nicht

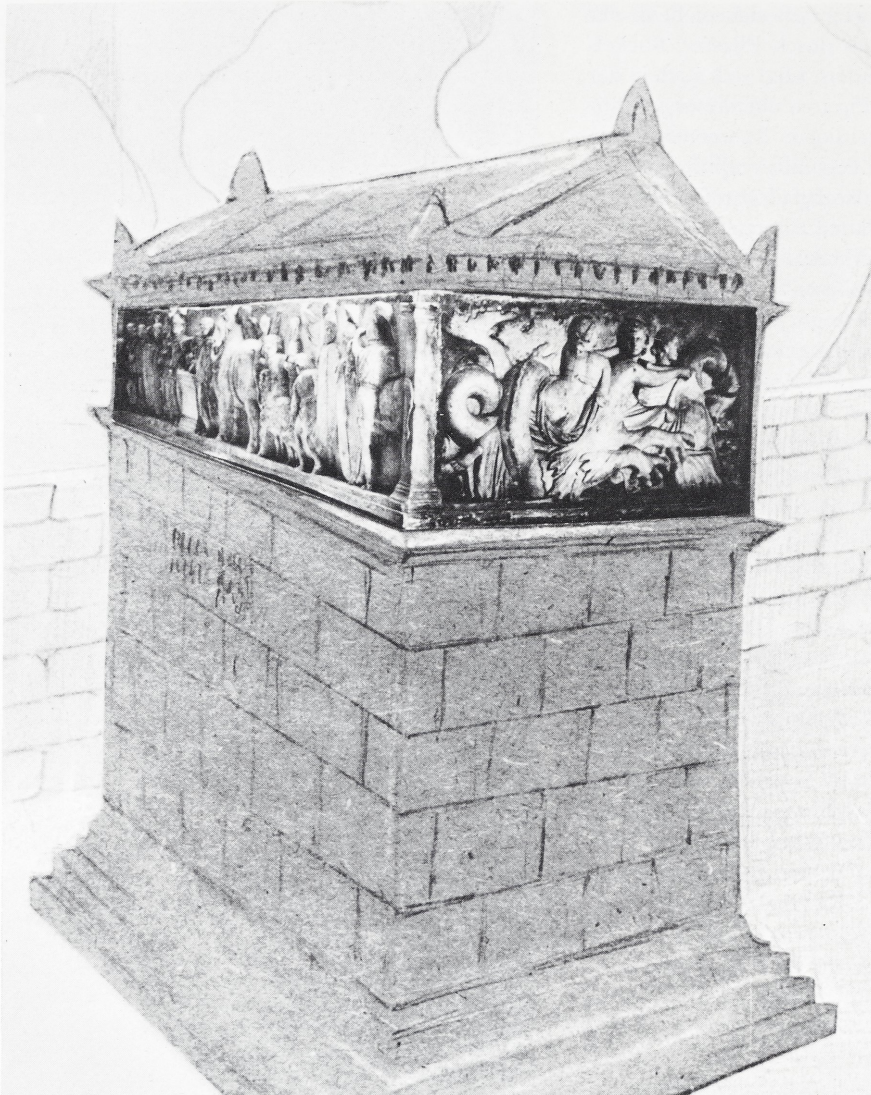


Abb. 34
Grabmal der Lutatier.
Rekonstruktions-Skizze

an den Schmuck des Zeustempels in Olympia¹³³ und des Tempels von Phigalia¹³⁴ erinnern will. Jedoch ist es alter Brauch in Italien, bei Statuen und Reliefs Teile aus Marmor zu arbeiten und in einfacheres Material einzufügen¹³⁵, und der Bau, zu dem der Marmorfries mit dem Schlachtenbild in Palestrina¹³⁶ gehörte, war wahrscheinlich auch nicht aus Marmor. Über das, was in dieser Beziehung in Rom im 3. Jahrh. v. Chr. üblich und möglich war, ist ohnehin nichts bekannt. Daher ist auch hinzunehmen, daß innerhalb des genannten Grabmaltypus kein Fall bekannt ist, bei dem der Oberbau so sehr – auch hinsichtlich des Reliefschmuckes – an einen Sarkophag erinnert, wie bei dem hier rekonstruierten. Hier mögen aber besondere Beziehungen zu Etrurien mitgespielt haben.

Zugunsten der Rekonstruktion dieses Grabmales spricht, daß nun die Frage, wo denn die oben postulierte Inschrift sich befunden habe, beantwortet werden kann. Sie hat ihren Platz auf dem schmucklosen Unterbau. Dort standen Namen und Ämter der Dargestellten, die auch alle Zweifel, ob es sich um Consuln und Feldherrn handele, zerstreuten¹³⁷. Die Darstellung durch eine Unzahl von Liktores zu veranstalten, konnte der Künstler daher vermeiden.

Daß es schon früh sehr anspruchsvolle Grabdenkmäler in Rom gegeben hat, möchte man aus dem Bericht des Polybios¹³⁸ über den großen Aufwand bei den Totenfeiern schließen; und die »magnificentia funerum sepulcrorumque«, die nach Cicero¹³⁹ in Rom üblich war, kann nicht erst eine



Abb. 35
Agrigento. Grabmal

Neuerung seiner Zeit gewesen sein. Alte Familiengräber von bedeutender Größe und Schönheit müssen die »Calatini, Scipionum, Serviliorum, Metellorum sepulcra« vor der Porta Capena gewesen sein, bei deren Anblick man diese Männer nicht als unglücklich bezeichnen könne¹⁴⁰. Von diesen gehört das des A. Atilius Calatinus¹⁴¹ (cos. 258. 254 v. Chr.) sicher noch dem 3. Jahrh. v. Chr. an, ebenso wie die Anlage des Scipionengrabes (Abb. 38) in diese Zeit fällt¹⁴². Das Grab des Caecilii Metelli dürfte wahrscheinlich für L. Caecilius Metellus (Cos. 251. 247 v. Chr.) errichtet worden sein, jenen Metellus, auf den sein Sohn 221 v. Chr. die berühmte Grabrede gehalten hat¹⁴³. Und auch das Grabmal der Servilier wird in der Glanzzeit dieses berühmten Geschlechtes, die mit der Mitte des 3. Jahrh. v. Chr. einsetzte, gehören¹⁴⁴. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Grabmäler dem Typus der Heroengräber folgten, dessen letzter Vertreter das Bibulusgrab ist, und die dann durch eine andere Form, die des »Denkmals« in Gestalt altetruskischer Tumuli¹⁴⁵, abgelöst wurden, die Augustus, als italisch, für sein Mausoleum verwendete.

Es gilt sich jetzt zu erinnern, daß nach der oben durchgeführten, neuen Interpretation der Bildinhalte sich eine Vermutung hinsichtlich des historischen Ereignisses und der Beteiligten bereits aufgedrängt hatte; sie wird nun, nachdem der Stil in die Zeit des 1. Punischen Krieges führte, zur Gewißheit: C. Lutatius Catulus und sein Sieg bei den Aegatischen Inseln vom Jahre 241 v. Chr.¹⁴⁶ bieten den Schlüssel zum Verständnis des Reliefwerkes.

Dieser Sieg über die Karthager brachte die seit 257 v. Chr. von den Römern angestrebte Seeherrschaft¹⁴⁷, nachdem vernichtende Rückschläge dieses Ziel zeitweilig unerreichbar hatten erscheinen lassen. Nach fünfjähriger Pause hatte Rom trotz völlig erschöpfter Staatskasse aus privaten Stiftungen 200 Fünfruderer bauen können¹⁴⁸. Lutatius Catulus führte sie zum Siege, der dem 24-jährigen Ringen mit Karthago ein ruhmvolles Ende setzte. Er zwang Karthago zum Friedensschluß, zur Aufgabe Siziliens. Nachdem er – wie üblich – mit einem Opfer an Mars sein Heer entzöhnt hatte¹⁴⁹ und die Macht auf der eroberten Insel in die Hand des Senates gegeben hatte, feierte er in Rom einen Triumph »de Poenis ex Sicilia navale« im Jahre 241 v. Chr. Die besondere Betonung des »navale« unterstreicht die Bedeutung des Sieges für die Seefahrt, die Befriedung des

Abb. 36
Rom. Grabmal des Bibulus

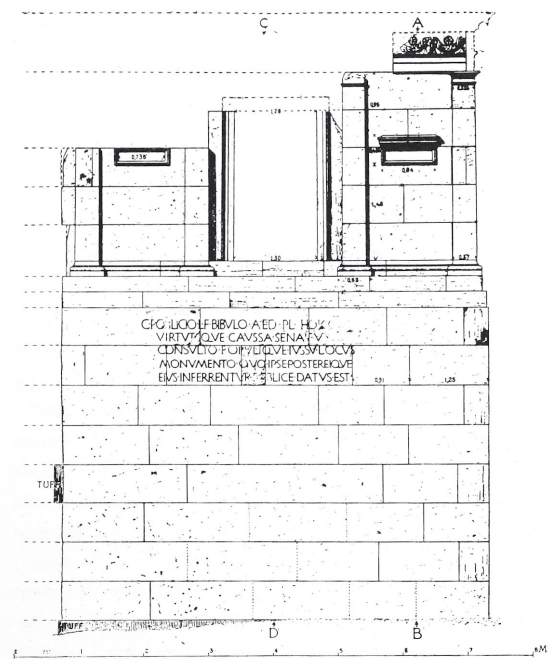




Abb. 37
Paris, Louvre.
Marmorrelief.
Detail

Meeres. Das Bild der Poseidonhochzeit paßt zu einem solchen Triumph besonders gut. Aber auch das Opferbild verbindet sich mit den Ereignissen des Jahres 241 v. Chr. nicht nur im Allgemeinen gut, sondern so, daß auch die letzten Fragen beantwortet werden können. Denn der Togatus, der Konsul, ist der Führer der Senatskommission, die nach dem Siege nach Sizilien kam, um die Einzelheiten des Friedensvertrages auszuhandeln und die zivile Verwaltung einzurichten¹⁵⁰ (Abb. 18). Der Führer dieser Kommission ist der Konsul Lutatius Cerco, der Bruder des Lutatius Catulus¹⁵¹. Die beiden Hauptpersonen des Frieses, deren Gleichrangigkeit von dem Künstler so sichtbar betont wird, sind also Brüder. In dem Rahmen einer solchen Darstellung, die den einen Lutatier als Sieger, der anderen als Repräsentanten der zivilen Macht zeigt, möchte man auch den Versuch machen, die halbversteckte Gestalt des Knaben hinter dem Konsul (Abb. 37) als ein Familienmitglied zu erklären; als Sohn eines der beiden Lutatier

könnte er die Reise nach Sizilien mitgemacht haben, um seinen Vater oder Oheim wiederzusehen und bei dem weltgeschichtlichen Ereignis dabei zu sein¹⁵². Sicherer ist die Rolle der Quaestoren zu bestimmen. Sizilien war die erste römische Provinz, und im Jahre 241 v. Chr. sah man sich damit einem neuen Problem gegenüber, denn eine Provinzialverwaltung, wie sie die spätere Zeit kennt, stand damals noch nicht zur Verfügung. So übernahmen zunächst zwei Quaestoren, als Hilfsbeamte des Konsuls, die Verwaltung¹⁵³. Zu ihren wichtigsten Obliegenheiten gehörte es auch, die Grundlagen für die Steuereinnahmen zu schaffen; wenn man daher anlässlich der Erwähnung eines Triumphalbildes des T. Sempronius Gracchus vom Jahre 174 v. Chr. hört, er habe im eroberten Sardinien auch die Steuerverhältnisse geregelt¹⁵⁴, so könnte diese Tatsache auf jenem Bilde ähnlich dargestellt gewesen sein wie hier.

Die Triumphalgemälde des Jahres 241 v. Chr. hat C. Lutatius Catulus vielleicht in dem von ihm gegründeten Tempel der Iuturna, einer altitalischen Quell- und Wassergottheit¹⁵⁵, aufbewahrt. Daß er sich dieser Göttin und nicht dem Poseidon verbunden fühlte, könnte man als ein Zeichen starker italischer Bindungen ansehen. Damit würde übereinstimmen, daß auch das Grabmal mit seinen deutlichen formalen Beziehungen zu etruskischen Sarkophagen für eine ähnliche Einstellung spricht. Vielleicht gehörten die Lutatier überhaupt zu jenen Familien, die erst zu Beginn des 3. Jahrh. v. Chr. nach Rom kamen¹⁵⁶. Sie waren eine Familie von großem Reichtum, und als die erschöpften Staatsfinanzen neue Kriegsanstrengungen unmöglich machten, da werden die Lutatier nicht unter denen gefehlt haben, die in größzügigster Weise aus eigenen Mitteln den Bau der 200 Schiffe ermöglicht haben¹⁵⁷; wahrscheinlich war dies der Grund, warum Lutatius Catulus zum Führer dieser Flotte gewählt wurde.

C. Lutatius Catulus scheint nicht lange nach 241 v. Chr. gestorben zu sein, sein Bruder Cerco starb 236 v. Chr.¹⁵⁸ Als sie ihr Grabmal bauen ließen, wählte der Künstler, auf Wunsch der Auftraggeber, den Typus des Heroengrabes mit etruskischer Sarkophagform. Die Reliefs wiederholten das Bild vom politischen Höhepunkt im Leben der beiden Brüder und das Symbol ihrer historischen Leistung für Rom¹⁵⁹. Durch den in dieser Zeit noch sehr kostbaren Marmor und die reiche Reliefausschmückung zeichnete das Denkmal sich vielleicht noch vor den anderen aus, die in dieser Zeit entstanden und bereits vorhanden waren.

Das »Lutatorium Sepulcrum« stand in Rom auf der anderen Seite des Tiber¹⁶⁰. In diesem auch in der Renaissance außerhalb des eigentlichen Wohngebietes der Stadt liegenden Bereich, wo weite Parkflächen mit Villen und Circusanlagen abwechselten, waren die Erhaltungsbedingungen ungewöhnlich günstig. Während die Grabmonumente des Calatinus, der Meteller und Servilier, von denen Cicero spricht¹⁶¹, spurlos verschwanden, könnte sich hier in der mehr ländlichen Umgebung ein Grabmal, das als solches ohnehin unter besonderem

religiösem Schutz stand, sehr wohl erhalten haben, zumal wenn es auf dem Boden eines privaten Grundbesitzes errichtet war¹⁶².

Über die Schicksale des »Lutatorium Sepulcrum« ist weiter nichts bekannt, und es ist müßig, darüber Vermutungen anzustellen; doch bietet die Vorstellung, daß die Marmorplatten in Trastevere gefunden und in den Palazzo Santa Croce gebracht wurden, keinerlei Schwierigkeiten.

ANMERKUNGEN

- ¹ J. J. Winckelmann, *Gesch. d. Kunst d. Altertums* XI 3, 20; *Trattato preliminare Mon. Ined.* IV § 185.
- ² F. de Clarac, *Musée de sculpture* II 1, 747.
- ³ L. Urlichs, *Skopas* (1863) 126 ff. H. Brunn, *SB Münch.* 1876, 342 ff. = *Kl. Schriften* II 371 ff.
- ⁴ »Der Münchner Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius«, *Intermezzi* (1896) 40 ff.
- ⁵ S. Anm. 3. In Th. Kraus, *Das Römische Weltreich* (1967) Taf. 173.174 ist das Werk noch als Domitius-Ahenobarbus-Ara abgebildet, im Text S. 39 ist aber von der sogenannten Domitius-Ara die Rede; H. v. Heintze bezieht im Text zu den Tafeln 173.174 die Domitius-Ahenobarbus-Ara auf Cn. Domitius Ahenobarbus, obwohl sie die Schrift von Kähler s. u. zitiert.
- ⁶ A. v. Domaszewski, *Arch. f. Rel. Wiss.* 12, 1909, 79.
- ⁷ S. Anm. 4.
- ⁸ So Brunn a.O. 342 ff.
- ⁹ So Furtwängler a.O. 43 f.
- ¹⁰ So J. Sieveking, *AD.* III 14 ff. Taf. 12; *drs. ÖJh.* 13, 1910, 95 ff. Dagegen schon R. Delbrück, *AA.* 1911, 168. F. W. Goethert, *Zur Kunst der römischen Republik* (1931) 9. Als Sockelverzierung der Skopas-Gruppe in »delubro Cn. Domitii« (Plin. N. H. 36, 26) werden die Reliefs noch von Scheffold, in *Essays in Memory of K. Lehmann* (1969) 283 aufgefaßt.
- ¹¹ S. Anm. 2. Zum Census s. RE. III 1914 ff. s. v. Census (Kubitschek), RE. XIII 2040 ff. s. v. *lustrum* (Berve). Die Ritter versammelten sich auf dem Forum, *Plut. Pomp.* 22. Th. Mommsen, *St-R.* II 360. III 493.
- ¹² S. Anm. 4.
- ¹³ S. Anm. 6.
- ¹⁴ S. Anm. 11.
- ¹⁵ S. Anm. 2.
- ¹⁶ So Kähler a.O. 27 f.
- ¹⁷ In Kraus, *Das römische Weltreich* 221 zu Taf. 173.
- ¹⁸ v. Domaszewski a.O.
- ¹⁹ v. Domaszewski a.O. 79. Kähler, a.O. 27.
- ²⁰ Goethert a.O. 11. Furtwängler a.O. 41 sah in der Gestalt den Fahnenträger der Leibgarde.

- ²¹ a.O.
- ²² a.O. 10.
- ²³ Zonar. VII 19. Skepsis ist übrigens am Platze, weil diese Angabe nicht von anderer Seite beglaubigt ist. So werden in der antiken Literatur etwa über die Liktores der Quaestores widersprechende Angaben gemacht: Gell. XII 12,6 bezeugt, die Quaestores hätten keine Liktores, Cic. *Verr.* II 4,11 spricht aber von »quaestores ... cum fascibus«. Über irrige Angaben bei Zonaras s. RE. III 1906 s. v. *Censores* (Kubitschek).
- ²⁴ Kähler a.O. 28.
- ²⁵ RE. Suppl. V 236 ff. s. v. *Hostia* (Krause); besonders S. 264.
- ²⁶ So erscheint er auch nicht auf dem Fries des Augustusbogens von Susa, F. Studniczka, *JdI.* 18, 1903, 1 ff. I. Scott-Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, *MemAmAc.* 22, 1955, 105 Abb. 52.
- ²⁷ Kähler a.O. 25. Die dort als »aus Doppelspiralen geordnete Emblem« beschriebene Verzierung auf dem Oberteil des Panzers erinnert, wie F. Brommer auf meine Bitte hin liebenswürdigerweise am Original beobachtete, an Phalerae. Möglicherweise besteht hier ein Zusammenhang; über Phalerae und Torques s. A. Büttner, *BJbb.* 157, 1957, 145 ff. 152 ff. Die Ornamente auf dem Bauchteil des Panzers, den Mars auf der Basis von *Civita Castellana*, R. Herbig, *RM.* 42, 1927, 129 ff. Beil. 15–19, trägt, sind anders und können zur Erklärung der symmetrischen, um einen keulenförmigen Mittelwulst angeordneten Kreise und Spiralen nichts beitragen. Zu erwägen wäre vielmehr, ob es sich nicht um eine ornamental ausgestaltete Lanzen Spitze handeln könnte; s. A. Alföldi, *Hasta – summa imperii*, *AJA.* 63, 1959, 1 ff. besonders die beiden zum Befestigen auf Leder bestimmten Ornamente 26 f. Taf. 10 Nr. 28 (mit abschließenden Voluten, die Alföldi als nichtzugehörig ansieht) und Nr. 37.
- ²⁸ Beispiele bei Furtwängler a.O. 41. Vgl. auch die als weibliche Panzerstatuen »in the guise of a Roman general« personifizierte Ilias und Odyssee, G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* I 53 K Abb. 110, 111.
- ²⁹ S. Anm. 27.
- ³⁰ Furtwängler, *Antike Gemmen* 257 f. Taf. 56. L. Curtius, *MdI.* 1, 1948, 73 ff. Taf. 28,1.
- ³¹ Kähler, *Die Augustusstatue von Prima Porta* (1959) 17 mit Anm. 57. Zuletzt F. L. Bastet, *BAntBesch.* 41, 1966, 77 ff. mit unmöglicher Deutung auf »Aeneas-Augustus« als »Jäger-Krieger«.
- ³² Von Goethert a.O. 10 beanstandet.
- ³³ So Kähler, *Seethiasos und Census* 28.
- ³⁴ Um so bemerkenswerter ist es, daß man trotzdem nie daran gezweifelt hat.

- ³⁵ Th. Mommsen, St-R. I 404f. II 536ff. RE. XXIV 809 s. v. Quaestor (G. Wesener). Die sellae sind ihre offiziellen Sitze. Als Abzeichen seiner Würde erscheint die sella auf den Münzen des Quaestors Aesillas, BMC. Macedonia 19 Nr. 81–87.
- ³⁶ RE. II A 1786 s. v. Servilius Nr. 50 (Münzer). E. A. Sydenham, The Coinage of the Roman Republic (1952) Nr. 603 Taf. 19. (dort sind die sellae als »subsellium« mißverstanden). R. Brilliant, Gesture and Rank in Roman Art, Mem. Connecticut Acad. 14, 1963, 39 Abb. 1,64.
- ³⁷ Schefold, in Essays in Memory of K. Lehmann (1964) 285 hebt mit Recht hervor, daß die »friedliche Hochzeit ... nicht gerade charakteristisch für den stürmischen Meergott« ist, und daß nicht eine griechische Darstellung dieses Themas bekannt ist. Die von Herodes Atticus geweihte Gruppe auf dem Isthmus zeigte Poseidon und Amphitrite auf einem Wagen stehend (Paus. II 1,7), wie auch das Mosaik von Constantine, Paris, Louvre, J. Charbonneaux, La Sculpture Grecque et Romaine 191 Abb. zu Nr. 1880; so auch die Münzen Anm. 41.
- ³⁸ R. Heidenreich, Leipz. Wbl. 1930. Curtius, RM. 48, 1933, 215. Vgl. auch das Denkmal im Hafen von Milet, G. Kleiner, Die Ruinen von Milet (1968) 56ff. Abb. 34. Identifizierung eines Seesiegers mit Poseidon s. den Kameo F. Eichler u. E. Kris, Die Kameen im kunsthistorischen Museum, Wien (1927) 50f. Nr. 5 Taf. 7, die Gemme in Boston, Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50 Nr. 19. J. Beazley, The Lewes House Coll. of anc. Gems (1920) 88 Nr. 105 Taf. 10. M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublik. und august. Zeit (1966) 109 Taf. 49,2, und die Paste, Vollenweider a.O. 94 Taf. 10,1.
- ³⁹ a.O. 285f.
- ⁴⁰ Schefold a.O. 286.
- ⁴¹ Mit Schefold a.O. von einer »plötzlichen Beliebtheit des Themas der Poseidonhochzeit in den Jahren nach 40 v. Chr.« zu reden, besteht kein Grund. Die Münzen sind auch nicht als »freie« Nachbildungen eines Gemäldes in der Art des Frieses zu verstehen; sie haben mit diesem nichts zu tun. Auf die Unhaltbarkeit der Gedanken Schefolds hat bereits Kähler a.O. 37 Anm. 41 hingewiesen.
- ⁴² S. Anm. 27.
- ⁴³ RE. XX 402 s. v. Phoinix (Steier). Siegreiche römische Krieger wurden zuerst 293 v. Chr. mit Palmen bekränzt, s. Livius X 47.
- ⁴⁴ RE VIII A 2452f. s. v. Vexillum (A. Neumann).
- ⁴⁵ So hält auch B. Andreae, in Opus Nobile, Festschrift f. U. Jantzen (1969) 10 bei seiner Interpretation der Darstellung auf dem Sarkophag aus Acilia als »processus consularis« die Anwesenheit von Liktores nicht für notwendig, wenn der Konsul durch andere Indizien als solcher erkennbar ist.
- ⁴⁶ Kähler a.O. 27ff. Schefold a.O. 286 datiert das Mosaik HBr. 192 in vespasianische Zeit, Kähler um 30 v. Chr.
- ⁴⁷ Da schwerlich einzusehen ist, daß die Nereiden in des Meeres Wellen sich Kühlung zufächeln sollten, wäre zu überlegen, ob die herzförmigen »Fächer« (RE. VI 1959 ff. s. v. Fächer, Mau) nicht eine andere Bedeutung haben. Ein solches Blatt mit dem darauf lesbaren Wort Sisyphos hält Autolykos auf dem Münchner Sisyphos-Krater (FR. 98. A. Trendall, Frühitaliotische Vasen 1938, 22 Taf. 19,20) in der Hand; A. v. Salis, ÖJh. 39, 1952, 89ff. Abb. 34b. hat es als Urkunde eines Eheversprechens gedeutet. Auch sonst käme eine solche Deutung in Betracht etwa bei der Aldobrandinischen Hochzeit A. Maiuri, La Peinture Romaine (1953) 24. K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 72 Taf. 10, bei den Tanagrafiguren R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (1955) Nr. 194.196.197.203 Taf. 69.72.73. in der Hand der Liegefiguren auf etruskischen Aschenurnen (Beispiele s. RE. a.O.). Hier könnte das Blatt, das nach Form und Material als Fächer ganz ungeeignet ist, eine Anspielung auf einen Ehevertrag enthalten. Demonstrativ wird es vorgezeigt auf den Terrakottreliefs aus Gräbern, A. Levi, Terrecotte figurate del Museo di Napoli (1925) 646. H. B. Walters, BMC. Terracotta Nr. D 678–680. In sepulkralem Zusammenhang auch die Nereide auf dem Silberrelief Anm. 73.79.
- ⁴⁸ Nach Kähler a.O. 23 liegt der Dreizack in der Linken des Gottes. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek (1900) 238: »Poseidons Linke ist leer«.
- ⁴⁹ S. Anm. 46.
- ⁵⁰ Kähler a.O. 30. Diese Anschauung, »erst die Unterwerfung des Ostens habe die Hellenisierung Roms eingeleitet«, bezeichnet jetzt auch Schefold, in »Provincialia«, Festschrift f. R. Laur-Belart (1969) 438 als »völlig verfehlt«; dort 436 hat er auch die von ihm Gnomon 1962, 586 geäußerten Zweifel an der Datierung der Ausschmückung des Cerestempels durch Damophilos und Gorgasos in das frühe 5. Jahrh. v. Chr. jetzt aufgegeben.
- ⁵¹ Schefold, MusHelv. 25, 1968, 193; zu dem etruskischen Anteil s. Hafner, JdI. 82, 1967, 246ff. 264ff.
- ⁵² B. Stark, Philol. 21, 1864, 444. Furtwängler, Intermezzi 39. Sieveking. ÖJh. 13, 1910, 95. Goethert a.O. 25ff. Auf den Aufsatz von Filippo Coarelli, L' ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C., in Dialoghi di Archeologia 2, 1968, 302ff. wurde ich nach Abschluß des Manuskriptes von H. Riemann hingewiesen; Coarelli kommt in dieser sehr ausführlichen Untersuchung zu dem Ergebnis, das Relief stamme aus einer »bottega attico intorno al 100 a. C.«.
- ⁵³ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, 20. JdI.-Erg. H. 1959.
- ⁵⁴ a.O. 160ff.
- ⁵⁵ Curtius, RM. 49, 1934, 284 Abb. 19. Fuchs a.O. 163. Dieser Skyphos dürfte kaum antik sein.
- ⁵⁶ Fuchs a.O. 161ff.
- ⁵⁷ Fuchs a.O. 162.
- ⁵⁸ Schefold, Essays 282
- ⁵⁹ Vor allem die Vorstellung von einem immer stärker werdenden Klassizismus, der schließlich unter Augustus seine Vollendung erfahren habe, wird der komplizierten Situation der spätrepublikanischen Zeit nicht gerecht; es wird dabei übersehen, daß die augusteische Kunst nicht das Ende einer »Entwicklung«, sondern Teil eines verstandesmäßig aus verschiedenen Elementen zusammengefügt politisch-weltanschaulichen Ganzen ist. Die »Domitius-Ara« bereitet nicht die Ara Pacis vor, wie Schefold a.O. 283 meint.
- ⁶⁰ Z. B. Schefold a.O. und Fuchs a.O.
- ⁶¹ a.O. 28f. T. Dohrn, RM. 68, 1961, 7 meint wegen der Ähnlichkeit des Poseidonkopfes mit bärtigen Köpfen des Telphosfrieses die Münchner Reliefs einem Meister zuschreiben zu sollen, der in seiner Jugend am Telphosfries gearbeitet hatte, oder dessen Sohn.
- ⁶² C. Blümel, Die klass. griech. Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin (1966) 85f. Nr. 103 Abb. 142–145 (Datierung: 350–320 v. Chr.).
- ⁶³ K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (1967) Farbtafel VIII (Datierung: 3. Jahrh. v. Chr.).
- ⁶⁴ T. B. L. Webster, Hellenismus (1966) 24 Farb. Titelbild (Datierung: frühes 3. Jahrh. v. Chr.).
- ⁶⁵ Schefold, Der Alexander-Sarkophag (1968). Dort wird der Sarkophag unter Verknüpfung der klassizistischen Haltung des Meisters als vorlysisippisch bezeichnet und vor 325 v. Chr. datiert. Er setzt die »Klassik« jenseits des Einschnittes, den das Alexanderschlachtgemälde (von Schefold auf Grund der ganz unwahrscheinlichen Zuschreibung an den Maler Philoxenos 317 v. Chr. datiert) darstellt, fort, wie etwa auch der Meister der Musen Vatikan-Madrid, Lippold, Vat.Kat. III 1 68. Helbig, Führer¹ I 45., und der Niobidengruppe,

- deren Kopie in Florenz erst dem 1. Jahrh. v. Chr. angehören wird; das Original vereinigte einen Aufbau in der »Natur« nach der Geschmack des frühen 3. Jahrh. v. Chr. mit Figuren klassischen Anstriches. S. zuletzt P. Mingazzini, BdA. 1967, 10ff.
- ⁶⁶ Daher ist die Datierung großgriechischer Kunstwerke dieser Spätzeit oft mehr gefühlsmäßig erfolgt; der epigonenhafte Charakter erschwert eine sichere Beurteilung. Im Folgenden ist bei Datierungen in das 4. Jahrh. v. Chr. davon auszugehen, daß ähnliche Kunstwerke auch im 3. Jahrh. v. Chr. entstanden sind.
- ⁶⁷ Basel, Antikenmuseum. E. Berger, Kunstwerke der Antike (Samml. R. Käppeli 1963) Nr. E 3 (Datierung: 3. Jahrh. v. Chr.).
- ⁶⁸ Beispiele bei H. Klumbach, Tarentiner Grabkunst (1937) 63. A. Rocco, ArchClass. 5, 1953, 173ff. Taf. 81–83. A. Cambidoglou u. A. D. Trendall, Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style (1961) 15 Nr. 22 Taf. 3 R. Lullies, Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent, 7. RM.-Erg. H. 1962, 78 Taf. 33. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily (1967) 256 Nr. 199 Taf. 102,3.
- ⁶⁹ A. Rumpf, RM. 38/39, 1923/24, 475f. Abb. 21.
- ⁷⁰ Klumbach a.O. 63 Nr. 49–51 Taf. 10. L. Bernabo Brea, RivArch. NS. 1, 1952, 53 Abb. 31; 204f. Abb. 189–191; 230 Abb. 218.219.
- ⁷¹ Lullies a.O. 57f. Taf. 9, 2–3.
- ⁷² Züchner, JdI. 65/66, 1950/51, 179 Abb. 7. G. M. A. Richter, AJA. 63, 1959, 244 Taf. 54, 26; 55,28.
- ⁷³ C. Carducci, Gold- und Silberschmuck aus dem ant. Italien (1962) Farbtafel 45. s. u. Anm. 79. S. auch die »Tonarulae«, E. Douglas van Buren, MemAmAc. 2, 1918, 32f. Taf. 21. Stuart Jones, Cat. Pal. dei Conserv. 325 Nr. 115 Taf. 120.
- ⁷⁴ E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen (1963) Taf. 136,141. Lullies a.O. 11, 27f. Taf. 4.23. Brea a.O. 86 Abb. 58.
- ⁷⁵ Vgl. die Muttergottheiten Langlotz a.O. Taf. 17. 167.168. A. Adriani, Sculture in Tufo (1939) 13f. Taf. 1–21.
- ⁷⁶ Schefold, in Essays 283.
- ⁷⁷ So Schefold a.O. und Fuchs a.O. 162.
- ⁷⁸ Fuchs a.O. 162.
- ⁷⁹ Langlotz a.O. 97f. Taf. XX (Datierung: Ende 2. Jahrh. v. Chr.). R. Horn, AA. 1937, 435ff. (Datierung: 3. Jahrh. v. Chr.) G. Becatti, Oreficerie antiche (1955) Nr. 447 Taf. 124.125 (Datierung: Primi del Sec. III a.c.) L. v. Matt-U. Zanotti-Bianco, Großgriechenland Abb. 198. Carducci a.O. Taf. 45 (Datierung: 3. Jahrh. v. Chr.) Fuchs a.O. 161 (Datierung: spät, klassizistisch). Zu der von Langlotz a.O. als Indiz für eine späte Entstehung angeführte Stilisierung der Wellen vgl. die Tonarula aus Tarent, Brea a.O. 6 Abb. 1.
- ⁸⁰ Für die etruskische Kunst betont dies G. A. Mansuelli, Etrurien und die Anfänge Roms (1963) 21. In der schönen Würdigung der großgriechischen Kunst bei Langlotz a.O. 34ff. ist von Klassizismus nur die Rede bei dem Körper des Herakles Taf. 164. 165, der auf eine lysippische Schöpfung zurückgeht.
- ⁸¹ a.O. 284; das lustrum vom Jahre 115 v. Chr. sei von dem Enkel des damaligen Censor in Erinnerung gebracht. Ähnliche Vermutungen wurden auch früher schon geäußert; dagegen entschieden Goethert a.O. 14.
- ⁸² a.O. 29.
- ⁸³ Intermezzi 48.
- ⁸⁴ London, Brit. Mus. 903–905.
- ⁸⁵ A. H. Smith, The Sculpture of the Parthenon (1910) Taf. 69 Nr. 25.
- ⁸⁶ FR. 171,2. Beazley, ARV². 1134,8.
- ⁸⁷ Trendall a.O. 262 Taf. 154.
- ⁸⁸ Curtius, BAntBesch. 29, 1954, 7 Abb. 5.
- ⁸⁹ K. Schauenburg, AA. 1963, 425 Abb. 11.
- ⁹⁰ Klumbach a.O. 3 Nr. 11 Taf. 2. Vgl. den Niobidenfries, G. Hafner, Geschichte der griech. Kunst (1961) 219 Abb. 214, drs. Ein Apollon-Kopf in Frankfurt (1962) 40 Abb. 13, und die Amazonomachie des Niobidenmalers FR. 117. Auch die Kentaurenkampfgruppe des apulischen Kraters CVA. Taranto 2 Taf. 21 geht auf ein Gemälde zurück, das auf den Phigalia-Fries Br.Br. 91, den römischen Sarkophag im Museo Naz. Romano, Hafner, Gesch. d. griech. Kunst 441 Abb. 463 und das Reliefgefäß Madrid, Richter, Three critical Periods in Greek Sculpture (1951) 11 Abb. 16 eingewirkt hat.
- ⁹¹ Z. B. die Münchner Unterweltsvase, Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn Taf. 239. die Karlsruher Unterweltsvase, CVA. Karlsruhe 2 Taf. 62.
- ⁹² Langlotz a.O. Taf. 136.
- ⁹³ Unterweltsrelief München, Brea a.O. 64 Abb. 44.
- ⁹⁴ CVA. Karlsruhe 2 Taf. 62.63,1; 64,4. Trendall, Frühitaliotische Vasen (1938) 18 Taf. 14b (Artemis).
- ⁹⁵ Relief Rom, Mus. Barracco, Brea a.O. 13 Abb. 6 s. unten Anm. 152.
- ⁹⁶ M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis (1960) 32ff. Taf. 12.
- ⁹⁷ CVA. Karlsruhe 2 Taf. 64,2.
- ⁹⁸ a.O. Taf. 76,4.
- ⁹⁹ Kähler a.O. 25 hebt dieses Kompositionsprinzip hervor. Die Auswirkung dieser Reihenkomposition auf die etruskische Malerei zeigt sich in der Tomba Francois, F. Messerschmidt, Nekropolen von Vulci, 12. JdI.-Erg.H. 1930, 137ff. Abb. 95. 96; drs. JdI. 45, 1930, 64ff. Abb. 2, sowie den dort verglichenen Denkmälern. Zu den Musikanten vergleiche man diejenigen der Tomba degli Scudi, F. Weege, Etruskische Malerei (1921) Taf. 54. Wie bei den langgestreckten Bildfriesen der Tomba Francois wird man sich auch bei dem Gemälde, das dem Opferfries zugrundeliegt, einen oberen Abschluß in Form eines perspektivischen Mänders ergänzen dürfen, da durch ihn nicht nur das Bildformat ausgeglichener wirkt, sondern auch eine Verklammerung der Figurengruppen erreicht wird.
- ¹⁰⁰ Beobachtungen zu den Antiquaria stehen einer frühen Datierung nicht im Wege. Daß eine alte Form der Bewaffnung festzustellen ist, hat v. Domaszewski a.O. 79 betont. Die Form des Schildes entspricht derjenigen auf dem Aes signatum des 3. Jahrh. v. Chr. R. Thomson, Early Roman Coinage I (1957) 56 Abb. 28. Zu den Radspeichen mit dekorativer Verstärkung an der Stelle, an der sie in den Felgen befestigt sind, s. die Räder auf dem Aes signatum, Hafner, JbRGZM. 10, 1963, 34ff. Taf. 9,1 und die Münchner Unterweltsvase a.O. Taf. 9,2. Die Togaform kann wegen der schwankenden Länge dieses Kleidungsstückes (vgl. Hafner, in Antike Plastik IX, 38ff.) nicht die Datierungsfunktion haben, die ihr von Goethert a.O. 15 vff. und Kähler a.O. 30. 32. zugewiesen wurde.
- ¹⁰¹ Solche liegen vor, wenn auf Münzen des 1. Jahrh. v. Chr. Ereignisse dargestellt sind, die zeitlich weit zurückliegen und Ruhmestaten der Vorfahren betreffen. Einige dieser Münzen sind freilich nur dem Thema nach auf frühere Zeit bezogen, s. Goethert a.O. 8f.
- ¹⁰² Kähler a.O. Taf. 14, 1,2.
- ¹⁰³ Auktion Nachlaß Hirsch Nr. 68 Taf. 36 (hier Abb. 24). Münzen und Medaillen Auktion 40, 1969, Nr. 164 Taf. 63 (hier Abb. 28). W. Hermann, AA. 1966, 283 Abb. 29.30. (hier Abb. 26).
- ¹⁰⁴ Kähler a.O. Taf. 16, 1.
- ¹⁰⁵ C. Blümel, Sport der Hellenen (1936) Nr. 49 Taf. 140.

- ¹⁰⁶ C. Vermeule, *Class. Journ.* 63, 1967, 54ff. Abb. 6. Zum Stil dieses Kopfes vgl. die Dioskurenstatuette in Neapel, Langlotz a.O. 138.1 39 und den Kopf in Tarent a.O. Taf. 134.
- ¹⁰⁷ Brea a.O. 72 Abb. 50. Man vergleiche die Friesköpfe Kähler a.O. Taf. 15,1.2; 16,2.
- ¹⁰⁸ In die »Wende von der Spätklassik zum frühen Hellenismus« datiert Schefold, in »Provincialia«, *Festschrift f. R. Laur-Belart* 430ff., das Vorbild für die römischen Sagenbilder der Ara Casali. Sein Vergleich des Mars mit dem Apollon vom Belvedere und den in Vorderansicht wiedergegebenen Gestalten des Flußgottes und der Rhea mit Kertscher Vasen des 4. Jahrh. v. Chr. ergeben freilich keine so präzise Datierung, daß damit etwas über das Verhältnis zu der Gruppe der Ogulnier und das Münzbild vom Jahre 269 v. Chr. mit den Zwillingen ausgesagt wäre. Doch ist der Versuch, ein Gemälde mit Bildern aus der römischen Sagen Geschichte aus der Zeit um 300 v. Chr. nachzuweisen, interessant genug.
- ¹⁰⁹ Gemälde mit Darstellungen des Sieges des M. Valerius Maximus Messalla. Nach Plin. N.H. 35, 22 waren diese Bilder von dem Sieg über die Karthager und Hieron II. die ersten ihrer Art; sie waren neben der Curia Hostilia aufgestellt. Gleichzeitig, bzw. älter sind die Bilder der Triumphatoren M. Fulvius Flaccus vom Jahre 264 v. Chr. im Tempel des Vertumnus und des T. Papirius Cursor vom Jahre 272 v. Chr. im Tempel des Consus, *Fest.* 209. O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941) 25f. Nr. 83.84; S. 96. Von der Kunstgattung der Triumphalmalerei glaubte man bisher, sich nach den Wandgemälden vom Esquilin, H. Kähler, *Rom und seine Welt* (1958/60) 69f. Taf. 38, Helbig 411. Nr. 1600, eine Vorstellung machen zu können. Wichtig ist dabei in diesem Zusammenhang die Tatsache der beigeschriebenen Namen; die esquilinischen Malereien können jedoch nicht zuletzt auch wegen ihrer Kleinheit nicht als verlässliche Kopien angesehen werden.
- ¹¹⁰ So der »captivus Oceanos ex auro« bei Caesars Gallientriumph (*Flor. Epit.* IV 2,88), aber wohl auch die »flumina, montes in altis pascuas silvis« (*Ovid, Pont.* II 1,37ff.), die »Aequae« (*Ovid, Ars* I 220). Den »pascuas« würden die NOMAI der Odysseelandschaften (*P. v. Blankenhagen, RM.* 70, 1963, 100ff. Taf. 44–53) entsprechen; vgl. auch die AKTAI und die KPHNH dieser Landschaftsbilder.
- ¹¹¹ R. Herbig, Die späteretruskischen Steinsarkophage (1952) 122ff. (Anfänge Mitte des 4. Jahrh. v. Chr., Ende vielleicht bis 200 v. Chr.). Vgl. auch die Cornelier-Sarkophage aus Rom (Blanck, *RM.* 73/74, 1966/67, 72ff. Die Datierung des Sarkophages des P. Cornelius Scapola in die 1. Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. kann nicht überzeugen, da die zitierte Liviusstelle doch auf ein Datum 332 v. Chr. für das Pontifikat dieses Corneliers führt.
- ¹¹² Diese obere Leiste wurde, vielleicht beim Abnehmen beschädigt, abgearbeitet und dabei die übergreifenden Details freigestellt. Dadurch ist der Eindruck stark verändert.
- ¹¹³ Wenn Kähler a.O. 11f. die merkwürdigen zu den Schmalseiten gehörigen Streifen von 7 bzw. 17,5 cm Breite als das Ergebnis komplizierter moderner Sägearbeiten erklärt, so kann das nicht überzeugen. Es ist unwahrscheinlich, daß man anlässlich der friesartigen Anbringung von Langseite und Schmalseiten im Hof des Palazzo Santa Croce die Platten der Langseite durch Sägeschnitt in der Stärke etwa halbiert habe, um die an den Schmalseiten der beiden äußeren Platten befindlichen Relieftile – die zu den Schmalseitenplatten gehören – von dem rückwärtigen Teil der Platte absägen und sie so in den Fries einfügen zu können. Warum hätte man dann auch die beiden mittleren Platten entsprechend schwächen sollen? Abgesehen davon, daß man diese Streifen technisch einfacher hätte lösen, oder auch in Stück ergänzen können, wäre ihr Fehlen auch nicht von entscheidender Bedeutung für die dekorative Wirkung des Frieses gewesen; bildet doch auch Kähler die Schmalseiten Taf. 1 ohne diese Streifen ab! Nach dem von Kähler angenommenen Verfahren müßte im Übrigen die ursprüngliche Plattendicke – wenn das Ergebnis ein 17,5 cm breiter Streifen war – erheblich größer gewesen sein, als bei den Pariser Platten (16–17 cm). Furtwängler, *Intermezzi* 37ff. gibt für die Streifen keine Erklärung, verwirft aber diejenige von Brunn, der hier eine Längenkorrektur anlässlich der Versetzung der Reliefs »von einem griechischen Bau an einen römischen« vermutete; seine Einwände sind zwar berechtigt, doch scheint der Gedanke Bruns in seinem technischen Kern richtig zu sein. Die Streifen dürften gearbeitet worden sein, als sich bei Versetzen der Platten entweder eine Beschädigung oder eine Differenz zwischen ihren Maßen und denen des Kernbaues ergab. Die wichtigste Folgerung daraus wäre, daß die von Kähler beobachtete durch Wegsägen der Rückseite bewirkte geringe Stärke der Platten nicht erst das Ergebnis von Manipulationen der neueren Zeit ist, sondern ein Hinweis auf die Sparsamkeit in der Verwendung des Marmors, der zur Zeit der Entstehung des Reliefs noch sehr kostbar gewesen sein muß.
- ¹¹⁴ Die halbaufgerichtete Liegefigur, die zu dem Hallentypus gehört, muß bei den Überlegungen über den oberen Abschluß ebenso ausscheiden wie die Stufenpyramide (s. Anm. 121), da eine solche auf dem langgestreckten Grundriß kaum befriedigend aufgebaut werden kann. Vgl. auch den Sarkophag mit ionischen Eckpilastern und Dachdeckel aus Rom, Blanck, a.O. 72ff.
- ¹¹⁵ F. Matz, *Antike* 4, 1928, 266ff.
- ¹¹⁶ Unter den Grabmalern des zu Beginn des 2. Jahrh. v. Chr. gegründeten Hierapolis finden sich zahlreiche Varianten der Heroenwohnung; mehrfach sind zwei Sarkophage auf einen entsprechend großen Unterbau gesetzt. Rechts und links der Straße angelegt machen sie die Idee der Erhöhung des Toten über das Getriebe des Lebens sehr eindrucksvoll deutlich.
- ¹¹⁷ Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn* 298 Abb. 348a. (Datierung: vor 530 v. Chr.)
- ¹¹⁸ E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens* (1961) 123ff. Abb. 77–80; S. 135 Abb. 86.
- ¹¹⁹ Matz a.O. 276 Abb. 6.
- ¹²⁰ So das Mausoleum von Halikarnass, Matz a.O. 274 Abb. 5, und das Nereidenmonument von Xanthos, Schefold a.O. 173 Abb. 64, das Harpyiengrab, Akurgal a.O. 123f. Abb. 77; S. 136ff. Abb. 87–89.
- ¹²¹ Z. B. bei dem sogenannten »Grab des Theron« bei Agrigento, Matz a.O. 276 Abb. 7, mit ionischen Ecksäulen und einem dorischen Fries, sowie den bei Sarkophagen und Aschenkisten (z. B. aus dem Volumniergrab, F. Messerschmidt, *RM.* 57, 1942, 231 Abb. 47) vorkommenden verschlossenen Türen. Ein neben dem Grabmal am Boden liegender Block mit Zahnschnitt gehört zum Oberbau, der sich wahrscheinlich mit einer Stufenpyramide ergänzen läßt. Solche Stufenpyramiden sind bei Stelen im Museum Syrakus erhalten (*N. Neuburg, Archeology* 22, 1969, 112 Abb.) und auf Vasenbildern bei Grabmalern wiedergegeben, s. Neuburg a.O. 111f.
- ¹²² Was die Rekonstruktion des Daches betrifft, so könnte man den Alexander-Sarkophag, s. o. Anm. 65, heranziehen. In den Giebelfeldern ist figurlicher Schmuck, vielleicht Seeperde, anzunehmen; vgl. den Cornelier-Sarkophag Anm. 111.
- ¹²³ S. Anm. 120.
- ¹²⁴ H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (1965).
- ¹²⁵ E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom II* (1962) 329ff. Abb. 1096–1101.
- ¹²⁶ Webster a.O. 194.
- ¹²⁷ S. Anm. 121. Die Datierung des Grabmales (Matz a.O. 276, Datierung: nicht jünger als 2. Jahrh. v. Chr.) ist ungeklärt; vielleicht besteht ein Zusammenhang mit der Eroberung der Stadt durch die Römer in den Jahren 262 und 211 v. Chr.
- ¹²⁸ S. Anm. 121.
- ¹²⁹ A. Rumpf, *Kat. etruskische Skulpturen* 40 Nr. E 87 Taf. 56 Mansuelli a.O. 103 Abb. 48 (Datierung: 4. Jahrh. v. Chr.).

- ¹³⁰ Nash a.O. 319 f. Abb. 1085. 1086. Matz a.O. 278 Abb. 8. Über die Persönlichkeit des Bibulus, s. T.R.S. Broughton, *The magistrates of the Roman Republic I* (1951) 340 Anm. 1; II (1953) 609. RE. XXIII 2, 1898 f. s. v. Publicius Nr. 15 (Nachtrag von H. Gundel), RE XXIII, 3, 1898 s. v. Publicius Nr. 14 (Nachtrag von H. Gundel).
- ¹³¹ Möglicherweise ist der erhaltene Unterbau des Grabmales des Ser. Sulpicius Galba (cos. 108 v. Chr.), Nash a.O. 370 Abb. 1153 mit einem Oberbau in der Art des Grabmales von Agrigento, s. Anm. 121, zu ergänzen. Eine Variante dieses Typus stellt die Fassade des Scipionengrabes dar, R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium* (1912) II 71 Abb. 41, L. Crema, *L'Architettura Romana* (1959) 127 Abb. 117 (Rekonstruktion nach Visconti).
- ¹³² Die Verwendung von Marmor sollte nicht mehr als Argument für eine Spätdatierung verwendet werden, wie zuletzt noch von H. Jucker, *Schw.M.-Hefte* 1968, 753, nachdem sich gezeigt hat, daß Marmor schon früh in Etrurien (s. A. Andrén, in *Antike Plastik VII* 7 ff. Taf. 1–23), und auch in Latium und Rom (s. Hafner, *JdI.* 81, 1966, 191 f., drs. *JdI.* 82, 1967, 246 ff., 263 f.) verwendet wurde.
- ¹³³ H. Berve u. G. Gruben, *Griechische Tempel und Heiligtümer* (1961) 121 ff. Taf. 51.53–55.
- ¹³⁴ a.O. 150 ff. Taf. 90–96. Vgl. auch den Tempel von Nemea, a.O. 157 und den istsmischen Zeustempel, a.O. 144.
- ¹³⁵ Z. B. die Metopen des Tempels E. in Selinunt, Langlotz a.O. Taf. 100–113. Marmorköpfe in der Art der Anm. 103 genannten waren in die Körper aus Kalkstein eingelassen. Vgl. auch den Zeus von Solunt, B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica II* (1938), 132 ff. Abb. 126.129 und die Statuette u. S. 141 Anm. 42 Abb. 12 auf S. 129.
- ¹³⁶ Kraus, *Das römische Weltreich* Abb. 181 b (Datierung: 2. Hälfte des 1. Jahrh. v. Chr.). Die Verwandtschaft mit etruskischen Sarkophagen (vgl. Herbig, a.O. Nr. 9 Taf. 51) und der Münze des Servilius (G. Becatti, *L'Arte Romana*, 1962, Abb. 10), die eine Reiterschlacht des Jahres 211 v. Chr. wiedergibt, sprechen für eine frühere Entstehung des Reliefs, das wohl auch hauptsächlich wegen des verwendeten Marmors möglichst spät datiert worden ist; s. Anm. 132.
- ¹³⁷ S. die Fasces und die Inschrift des Galba s. Anm. 131, die Inschriften am Bibulus-Grab, s. Anm. 130, am Grab des Calatinus, *Cic. de fin.* II 116, und diejenigen aus dem Scipionengrab, Helbig ⁴I Nr. 259–261. 263. 266. 267, sowie die an der Fassade vermuteten s. Anm. 131.
- ¹³⁸ Polyb. VI 52 ff.
- ¹³⁹ *Cic. de leg.* 2, 66. Vessberg a.O. 194. Die Stelle bezieht sich gewiß nicht auf die Büstengrabsteine, deren handwerklicher Charakter jeden Vergleich mit attischen Grabreliefs des 4. Jahrh. v. Chr. verbietet.
- ¹⁴⁰ *Cic. Tusc.* I 13.
- ¹⁴¹ RE. II 2079 ff. s. v. Atilius Nr. 36 (Klebs). Im Jahre 257 v. Chr. Triumph »de Poenis«.
- ¹⁴² Zur Fassade s. Anm. 131. Der Sarkophag des Scipio Barbatus, Helbig ⁴I Nr. 266 ist die älteste Bestattung in der Grabanlage, die wohl von dessen Söhnen Cn. Cornelius Scipio Asina (cos. 254 v. Chr.) RE. IV 1485 ff. s. v. Cornelius Nr. 341 (Münzer) und L. Cornelius Scipio (cos. 259 v. Chr.) RE. IV 1428 ff. s. v. Cornelius Nr. 323 (Münzer), dessen beide Inschriften erhalten sind, Helbig ⁴I Nr. 267, angelegt wurde. Cn. Cornelius Scipio Asina war der erste Befehlshaber einer römischen Flotte (Polyb. I 21) und triumphierte 254 v. Chr. L. Cornelius Scipio nahm Korsika und die Stadt Aleria, wie seine Grabinschrift meldet; er triumphierte 259 v. Chr. »de Poenis et Sardin. Corsica«.
- ¹⁴³ RE. III 1203 f. s. v. Caecilius Nr. 72 (Münzer). Er triumphierte im Jahre 250 v. Chr. über Hasdrubal.
- ¹⁴⁴ Cn. Servilius Caepio (cos. 253 v. Chr.) fuhr 253 v. Chr. mit 260 Schiffen nach Sizilien und Afrika; RE. II A 1368 f. s. v. Sempronius Nr. 28; 1780 s. v. Servilius Nr. 43 (Münzer).
- ¹⁴⁵ Matz a.O. 286 ff.
- ¹⁴⁶ RE. XIII 2068 ff. s. v. Lutatius Nr. 4 (Münzer).
- ¹⁴⁷ Polyb. I 59.60. Damit war auch die Seeräuberei (s. H. Strasburger, *Zur Sage von der Gründung Roms 1968*, 39 f.) in dem Meer zwischen Sizilien, Italien, Korsika und Sardinien beseitigt.
- ¹⁴⁸ Polyb. a.O.
- ¹⁴⁹ Der Einwand, Goethert a.O. 10, es könne hier nicht die »lustratio exercitus« gemeint sein, weil Schreiber anwesend seien, kann bei der neuen Erklärung als erledigt betrachtet werden. Über Suovetaurilien nach dem Sieg s. RE. Suppl. V 264 s. v. Hostia (Krause). Im Übrigen muß auch hier bedacht werden, daß aus dieser frühen Zeit keine schriftlichen Nachrichten über die Details zur Verfügung stehen.
- ¹⁵⁰ Die in mancher Beziehung ähnlichen Reliefs des Augustusbogens von Susa, s. oben Anm. 21, verewigen einen vergleichbaren Vorgang: Das Königreich des Cottius wird unter die »socii populi Romani« aufgenommen. Als einen Vorschlag zur Deutung des Opferfrieses erwähnt G. M. A. Hanfmann, *Römische Kunst* 102 Nr. 99 »Gründung der Kolonie Narbo Martius 118 v. Chr.«, wofür aber jede Begründung fehlt: im Prinzip wird dabei aber eine ähnliche Interpretation der Schreibergruppe vorausgesetzt. Den Übergang von Krieg zum Frieden könnte das Thema der gravierten Ciste sein, die Herbig, in *Charites*, *Festschrift für E. Langlotz* (1957) 182 ff. Taf. 32 auf die Tages-Legende bezog. Das sehr flüchtig geritzte Bild könnte bei einer geringen Verschiebung der vorgeschlagenen Datierung (H. Jucker, in M. Pallottino, *Etruskische Kunst*, 1955, 152: 1. Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr.) sogar von den Triumphgemälden des Lutatius abhängig sein. Die übrigen Darstellungen des Ciste wären unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt des Friedens verständlich.
- ¹⁵¹ RE. XIII 2094 f. s. v. Lutatius Nr. 13 (Münzer).
- ¹⁵² S. Kähler a.O. 25. Eine ähnliche Gestalt erscheint auf dem Relief Barracco, s. Anm. 95 und auf den Wandgemälden von Boscoreale. Das vornehm gekleidete Mädchen, das teils schüchtern, teils dreist hinter der sitzenden Musizierenden erscheint, und die von E. Simon, *Die Fürstenbilder von Boscoreale* 1958, 29 f. Abb. 6 als Medium aufgefaßt wird, ist wohl eine kleine Prinzessin, die zwar nicht in diesen feierlichen Rahmen gehört aber doch für einen Augenblick hier auftaucht.
- ¹⁵³ Th. Mommsen, *St. R.* II 571 RE. XXIII 1, 1010, 1017 s. v. provincia (G. Wesenberg).
- ¹⁵⁴ *Liv.* 41, 28.
- ¹⁵⁵ S. Anm. 146. *Serv. Aen.* XII 139.
- ¹⁵⁶ RE. XIII 2067 s. v. Lutatius (Münzer). Auch die Ogulnier sind wohl aus Etrurien eingewandert; RE XVII 2064 ff. s. v. Ogulnius Nr. 5 (Münzer). Die Kombinationen von H. Strasburger a.O. 20 f. über einen Zusammenhang der Ogulnier mit der Entstehung der Romulus-Sage sind nicht begründet, da diese Sage sehr viel älter sein muß.
- ¹⁵⁷ RE. XIII 2067 f. s. v. Lutatius (Münzer).
- ¹⁵⁸ Polyb. 59, 60. RE. XIII 2068 ff. s. v. Lutatius Nr. 4 (Münzer).
- ¹⁵⁹ Daß sich der Poseidonfries besonders auch für diesen Zweck eignete, ergibt sich aus dem Brauch, Meerwesen auf Grabmalern darzustellen. Daß sich in ihnen die Vorstellung von einer Reise des Toten über das Meer zu den Inseln der Seligen manifestiert, kann kaum bezweifelt werden. Skeptisch ist in dieser Richtung freilich Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagen* (SR. V 1, 1939) 131 ff. und Herbig a.O. 107. Anders Langlotz a.O. 98, Lullies a.O. 78, Schefold a.O. 284 (Seligkeit der Eingeweihten und Symbol der Unsterblichkeit). Politische Bilder auf Sarkophagen sind wohl bereits die »Beamtenaufzüge« der etruskischen Sarkophage, Herbig a.O. 106.

¹⁶⁰ Oros. V 21,7. Val. Max. IX 2,1 (sepulcrum Lutatiae gentis) RE. XIII 2079 s. v. Lutatius (Münzer). Auf dem rechten Tiberufer sind neben dem Mausoleum des Hadrian die Gräber an der via Cornelia, die »Meta Romuli«, westlich des Hadriangrabes, das Grabmal in der Nähe des »Gaiantum«, das Elagabal mit einer Elefantenquadriga überrannte (Hist. Aug. vit. Elag. c. 23) und das Grabmal des Sulpicius Platorinus im Gebiet der Farnesina, Nash a.O. 374 f. Abb. 1157–1158 bekannt.

¹⁶¹ S. o. Anm. 140.

¹⁶² So das Mausoleum Hadrians im Südteil der nach dem Tode der Domitia Longina dem Kaiser zugefallenen Gärten »der Domitia« Vit. Ant. P. c. 5, das Grab des Sulpicius Galba, s. o. Anm. 131, RE IV A 768 s. v. Sulpicius Nr. 59 (Münzer) innerhalb der großen Besitzungen der Familie südlich des Aventin. War Überbauung notwendig, so ging man, wie das Beispiel der Grabanlage des Sulpicius Platorinus, s. Anm. 160 zeigt, sehr pietätvoll vor.

II. Der Relieffries der Basilica Aemilia

Für das interessanteste Monument der römischen Kunst, das in den letzten 50 Jahren entdeckt wurde, hat Carettoni¹ den Fries erklärt, der aus der Basilica Aemilia stammt und in kontinuierlicher Folge Episoden aus der mythischen Geschichte Roms schildert² (Abb. 1, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 27). Diese Beurteilung trifft gewiß zu, doch scheint es, als sei die ganze Bedeutung dieses Fundes bis heute noch nicht erkannt.

Vielleicht bot die Interpretation des Inhalts zu vordringliche Probleme, als daß auch die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung dieses eigenartigen Werkes intensiv genug hätte erörtert werden können; jedenfalls ist die Datierung des Frieses noch umstritten. Der in Betracht kommende zeitliche Spielraum schien nicht allzu groß zu sein, denn es boten sich jene Daten an, die für Erneuerungsarbeiten an dem im Jahre 179 v. Chr. erbauten Basilika überliefert sind: 55/34 v. Chr., 14 v. Chr. und 22 n. Chr.³ Dabei neigten, wie Hanfmann⁴ feststellt, diejenigen, die nach dem Stil des Frieses urteilten, mehr zu dem frühesten Datum, während die Architekturhistoriker das späteste bevorzugten. Dieses Schwanken ist möglich, weil sich durch technische Beobachtungen nicht eindeutig bestimmen läßt, welcher Bauperiode der Fries zuzuschreiben ist. Allerdings kam Kähler⁵ bei der Untersuchung des technischen Befundes zu dem Schluß, daß jede andere Datierung als die in die Zeit des Tiberius unmöglich sei; der Fries sei damals anstelle eines anderen, vorher vorhandenen, dann aber abgemeißelten, nachträglich eingefügt worden. Doch fand die Annahme eines so unmotivierten und technisch bedenklichen Verfahrens keinen Anklang. Carettoni⁶, Furuhausen⁷, Becatti⁸, Toynbee⁹ und Kraus¹⁰ lehnten sie ab und vertraten demgegenüber eine Datierung in das

1. Jahrhundert v. Chr. Doch ist wohl soviel an Käblers Beobachtungen richtig, daß der Fries nicht in üblicher Weise, d. h. so, daß er einen festen Bestandteil des tiberischen Baues gewesen wäre, mit der Architektur verbunden war; damit aber entfällt die Voraussetzung für seinen Schluß, der Fries sei tiberisch. Aufgrund technischer Details kamen auch Carettoni¹¹ und Furuhausen¹² zu dem Schluß, daß der Fries in zweiter Verwendung die Basilika der Kaiserzeit geschmückt hat. Durch die Zeit hatte er bereits gelitten, so daß Ausflückungen notwendig wurden, und größere Beschädigungen zwangen wohl zu einer Reduzierung der Länge. Denn der gebogene Fugenschnitt zwischen der letzten Sabinerin und der folgenden Sitzenden¹³ (Abb. 1) ist doch wohl kaum anders zu erklären als dadurch, daß die Platten bestoßen waren und man sie unter Verzicht auf vielleicht sogar mehrere Gestalten auf so unkonventionelle Weise neu miteinander verband. Selbst also wenn der Fries in situ gefunden worden wäre, hätte sich demnach daraus nichts für seine Datierung ergeben. Diese kann nur aus einer stilistischen Untersuchung gewonnen werden.

Doch sind einige technische Fakten nicht ohne Bedeutung. So fällt auf, daß das recht hohe Relief der Figuren, die zum Teil vom Grunde gelöst sind (Abb. 23), einer Platte abgewonnen ist, die verhältnismäßig dünn ist¹⁴. Die Rückseite der Platten ist glatt und, wie es scheint, durch Sägeschnitt erzeugt¹⁵. Der Standstreifen der Platten weist senkrechte Löcher auf, die zur Befestigung dienten¹⁶ (Abb. 2). Offenbar war der Marmorfries¹⁷ nach der Art der alten Terrakottafriese an einem Bau befestigt¹⁸, der aus einfacherem Material errichtet war¹⁹. Der Marmor muß als ein besonderes, kostbares Material angesehen worden sein, mit dem haushälterisch umgegangen wurde. Da nun aber Marmor in tiberischer, und auch bereits in caesarischer Zeit als Baumaterial das übliche war, wäre damals eine solche sparsame Einstellung nicht mehr verständlich.



Abb. 1
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail

Aufgrund dieser Überlegungen scheint es angezeigt, das Datierungsproblem nicht auf eine Diskussion der Alternative tiberisch oder caesarisch zu beschränken, sondern auch eine frühere Entstehung der Reliefs nicht auszuschließen. Es muß auch zu denken geben, daß keiner der bisher gemachten Datierungsvorschläge sich auf einwandfreie stilistische Vergleiche hat stützen können; weder in tiberischer noch in caesarischer Zeit gibt es verwandte Kunstdenkmäler. Das hat man auch keineswegs übersehen, sondern man hat nur aus den stets bemerkten »barocken hellenistischen« Stilelementen seine Schlüsse gezogen. Die Vertreter der Datierung in tiberische Zeit²⁰ sahen den augusteischen Klassizismus hier bereits überwunden, während die Verfechter einer Datierung in spätrepublikanische Zeit²¹ meinten, der »solide, einheitliche Stil des augusteischen Zeitalters« kündige sich hier bereits an. Ein solches Verfahren kann kaum zu sicheren Ergebnissen führen, doch es galt

ja auch nur, die aus anderen Indizien erschlossene Entstehungszeit der Reliefs stilistisch verständlich zu machen.

Einem Versuch, nur durch stilistische Vergleiche zu einer Datierung zu kommen und das Ergebnis auch zu akzeptieren, falls sich ein früher Termin ergäbe, stand auch hier die Überzeugung entgegen, daß das Material, der Marmor, frühestens im 1. Jahrhundert v. Chr. möglich sei. Nachdem sich aber gezeigt hat, daß Marmor in Italien bereits sehr früh für bildhauerische Arbeiten verwendet wurde²², können die antiken Nachrichten über die Verwendung von Marmor als Baumaterial keinen Terminus post für die Datierung eines Marmorreliefs mehr sein, und die Feststellung Carettonis²³, daß unsere Kenntnis römischer Kunst in der republikanischen Zeit zwischen dem 3. und dem 1. Jahrhundert v. Chr. außerordentlich gering ist, sollte nicht zu einer unfruchtbaren Resignation führen.

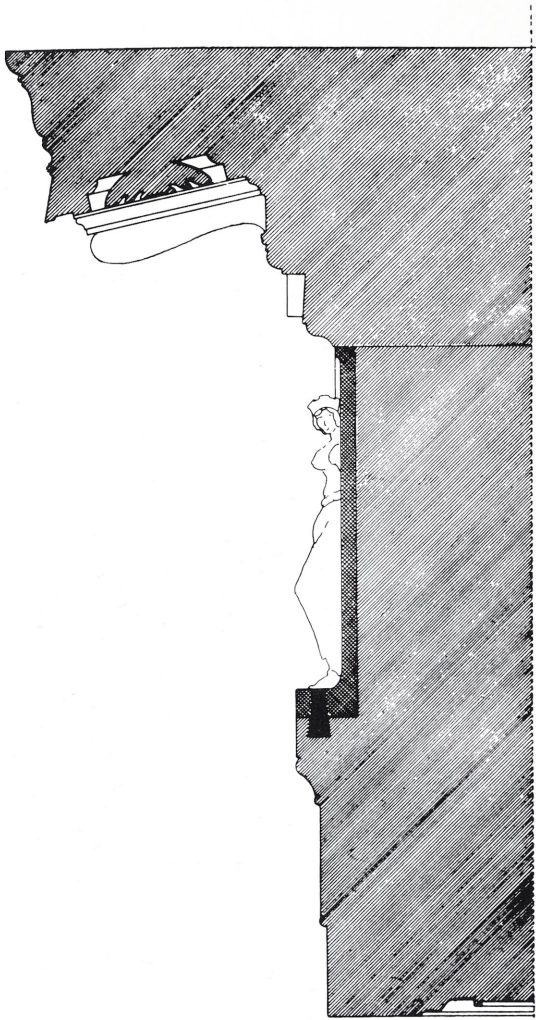


Abb. 2
Anbringung des Frieses am Gebäude. Rek. Carettoni

Als stilistisch den Friesen der Basilica Aemilia verwandt und auch als inhaltlich vergleichbar hat man auf die Wandgemälde aus dem Grab der Stalier²⁴ (Abb. 30) hingewiesen; hier sind entschieden enge Beziehungen vorhanden, die wohl auch auf eine Entstehung in annähernd dem selben Zeitraum hinweisen. Nur sind leider auch die Gemälde undatiert²⁵, und sie und die Friesreliefs verbindet vornehmlich die Tatsache, daß beide Kunstwerke in gleicher Weise isoliert in der römischen Kunstgeschichte stehen. Das einzige römische Kunstwerk, das in engerem Rahmen datiert ist und verglichen wurde, ist das Cicero-Bildnis; es sei dem Kopf des »Stadtgründers« (Abb. 3) auf dem Fries ähnlich²⁶, in dem Furuhausen²⁷ eine porträthafte Anspielung auf einen Aemilier sieht. Jedoch ist

eine stilistische Verwandtschaft zwischen den beiden Köpfen nicht zu sehen. Das weltmännisch Gewandte des Bildnisses aus der Zeit um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. fehlt dem verschlosseneren Kopf des »Stadtgründers«. Dieser ist in seiner fülligen Vitalität weit eher den Bildnissen des Terenz (?–160 v. Chr.)²⁸ (Abb. 4), des Postumius Albinus (151 v. Chr.)²⁹ (Abb. 6) und des Aemilius Paullus (167 v. Chr.)³⁰ (Abb. 33), Werken also des 2. Jahrh. v. Chr. verwandt. Die weiche, lockere Modellierung des Faustulus-Kopfes (Abb. 5)³¹ kann man auch der des Ennius (239–169 v. Chr.) (Abb. 32)³² an die Seite stellen.

Doch sind nicht die Details entscheidend; es muß versucht werden, den Relieffries als Ganzes aus seiner Isolierung zu befreien und durch stilistische Vergleiche aufzuzeigen, wo sein kunstgeschichtlicher Ort ist.

Es versteht sich, daß bei der Suche nach Vergleichbaren der römische Charakter der Reliefs kein Hinderungsgrund sein kann, die Grenzen Roms zu überschreiten.

So hat schon Carettoni³³ auf die stilistischen Beziehungen der Reliefs zur unteritalischen Kunst hingewiesen, und in Unteritalien, speziell in Tarent, sind in der Tat Werke verwandter Art zu finden.

Abb. 3
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail



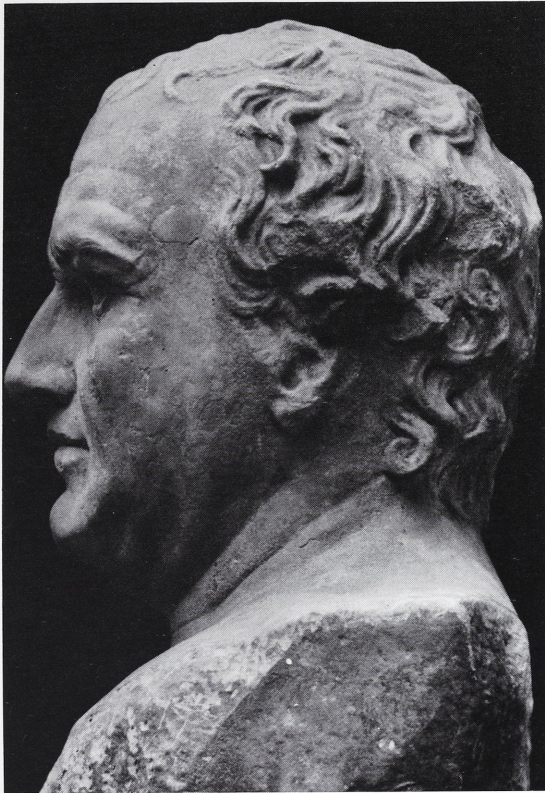


Abb. 4
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Terenz

Abb. 5
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail



Man vergleiche nur das barocke, ausladende Temperament, das das Bild vom Raub der Sabinerinnen³⁴ (Abb. 7) auszeichnet, etwa mit einer tarentiner Metope³⁵, auf der zwei Mädchen nach rechts und links flüchten (Abb. 8); nicht nur die Tatsache, daß hier wie dort in dem Auseinanderstreben der Gestalten ein Kunstmittel erkannt ist, mit dem die Turbulenz der Szene charakterisiert werden kann, verbindet die beiden Werke, sondern darüber hinaus auch die gleiche Wiedergabe der weit-



Abb. 6
Paris, Louvre. Postumus Albinus

ausschwingenden, schweren und faltenreichen Gewänder und die verwandten Proportionen der Mädchengestalten. Eine andere tarentische Metope mit zwei ähnlich angeordneten Krieger³⁶ bietet eine gute Parallele zu dem Manne rechts in der Tarpeia-Szene³⁷ (Abb. 22), und Kriegergestalten auf Metopen derselben Art³⁸ (Abb. 10) bezeugen die gleiche Muskulaturwiedergabe, wie sie etwa auf der in den Lateran gelangten Platte des Frieses³⁹ (Abb. 9) zu beobachten ist. Diese Metopengattung



Abb. 7
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail

dürfte in das frühe 2. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sein⁴⁰. Mehr in einer klassischen Tradition scheinen die weiblichen Gestalten des Frieses⁴¹ (Abb. 11) zu stehen, für die etwa eine Gewandstatue aus Tarent⁴² (Abb. 12) in Standmotiv und Gewandwiedergabe eine gute Parallele bietet.

Neben diesen offensichtlichen Übereinstimmungen mit großgriechischen Werken des 2. Jahrh. v. Chr.

Abb. 8
Tarent, Mus. Naz., Kalksteinmetope



Abb. 9
Rom, Museo Lateranense. Fries der Basilica Aemilia. Detail

sind diejenigen mit der gleichzeitigen etruskischen nicht zu übersehen. Die Reliefs der Aschenkisten bieten ein reiches Vergleichsmaterial; hier werden die Entführung der Helena⁴³, der Tod des Oinoanos⁴⁴, die Bestrafung der Dirke⁴⁵ und andere Ereignisse der griechischen Mythologie und der etruskischen Sage⁴⁶ zu großartigen theatralischen Szenen, in denen sich zentrifugale Komposition und pathetische Gestensprache verbinden. Weit ausschwingende Gewänder verbinden optisch die



Abb. 10
Tarent, Mus. Naz. Kalksteinmetope

Gestalten, die sich in gegensätzlichen Richtungen bewegen und unterstreichen das Temperament und die seelische Reaktion der Handelnden. Mit dieser etwas lauten und ausdrucksstarken Richtung, die

Abb. 11
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail



dem Wesen der etruskischen Kunst so stark entgegenkam, fand diese im 2. Jahrh. v. Chr. ihren letzten Höhepunkt.

Es kann aufgrund der politischen Situation Italiens kein Zweifel sein, daß auch innerhalb der künstlerischen Koine, die sich seit Ausdehnung der römischen Macht über ganz Italien gebildet hat, die Impulse aus der Hauptstadt kamen. Der barocke Stil, dessen Reflexe dank der günstigeren Fundverhältnisse in Unteritalien und Etrurien greifbar sind, hat sein Zentrum in Rom, und der Fries der Basilica Aemilia ist offenbar ein unmittelbares Zeugnis dafür.

Daß sich der Fries in diesen kunstgeschichtlichen Rahmen stellt, zeigen auch die Details. Weibliche Köpfe des Frieses⁴⁷ kann man mit römischen Münzprägungen, die in die Zeit 205–195⁴⁸ und 175–172 v. Chr.⁴⁹ datiert werden, zusammen-

Abb. 12
Kunsthandel. Kalksteinstatuette

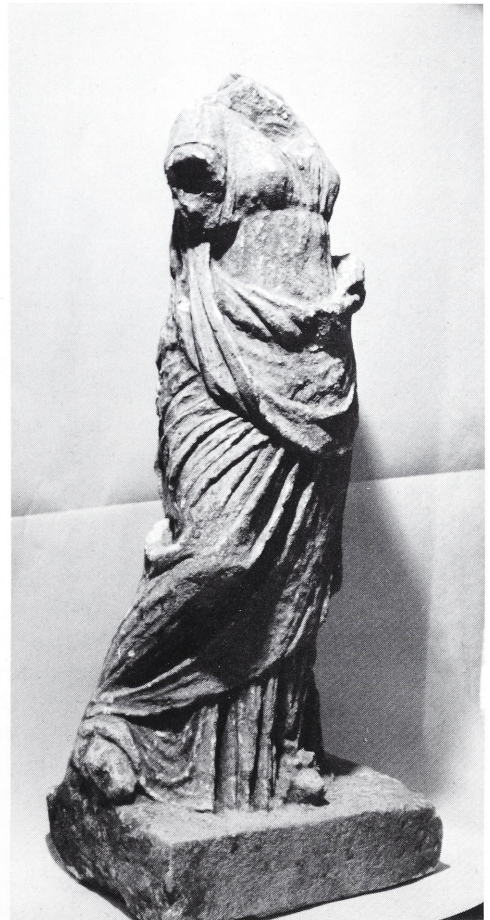




Abb. 13
Rom, Antiquario Forense.
Fries der Basilica Aemilia.
Detail

stellen, aber auch mit Köpfen etruskischer Aschenkisten⁵⁰ und tarentinischer Reliefs, wie die der oben genannten Metope⁵¹ (Abb. 8). Diese, sowie die verwandten etruskischen Kopfgefäße⁵², unteritalische Terrakotten und Köpfe der Figurenkapitelle⁵³, verbindet ein etwas mattes Pathos, das eher elegisch-sentimental wirkt. Unter den männlichen Köpfen vergleiche man denjenigen des Römers, der eine Sabinerin auf den Armen (Abb. 27) trägt⁵⁴, mit dem eines Knaben aus Tarent in Berlin⁵⁵, um zu sehen, wie stark ein gemeinsames Ideal bestimmend ist.

Die eigentliche Quelle dieser hier skizzierten italienischen Kunst, die Quelle also dieser Kunstrichtung in Rom, ist zweifellos die pergamenische.

Sind die bisher gemachten Beobachtungen richtig, so müßten sich auch zwischen dem Fries der Basilica Aemilia und den Friesen des großen Altars von Pergamon, sowie anderen bedeutenden pergamenischen Kunstwerken Verbindungen aufzeigen lassen. Am Gigantenkampf-Fries des Altares meint man an der Nordseite in der Gruppe zwischen Nyx und Parthenos⁵⁶ (Abb. 14) fast das Vorbild greifen zu können, das der Künstler in Rom für die Gruppe eines gepanzerten Kriegers und eines Verwundeten⁵⁷ (Abb. 13. 13a) benutzt hat. Hier wie dort ist der Gepanzerte vom Rücken gesehen und wendet sich bei starker Bewegung nach rechts mit

dem Kopf nach links um; zu seinen Füßen liegt – in spiegelbildlicher Entsprechung – ein rückwärts Gestürzter. Hier müssen direkte Bezüge angenommen werden. In beiden Gruppen fehlen die Köpfe der vom Rücken gesehenen Gestalt; auf dem Basilika-Fries wird der Kopf wohl ähnlich kühn und fast freiplastisch gearbeitet gewesen sein, wie bei der nur fragmentarisch erhaltenen Gestalt, deren Platz am Fries nicht gesichert ist⁵⁸ (Abb. 23). Auch hier zeigt der Vergleich etwa mit dem Porphyriion⁵⁹ oder dem Giganten in der von Massow wiedergewonnenen Gruppe des Altarfrieses⁶⁰, daß eine direkte Verbindung zwischen dem pergamenischen und dem römischen besteht. Hat man einmal

Abb. 13a





Abb. 14
Berlin. Altar von Pergamon. Detail

diese Verbindung bemerkt, so findet man auch zu den zahlreichen am Boden Liegenden und in verschiedenen Stellungen Fallenden des römischen Frieses⁶¹ am großen Fries des Altars leicht zahlreiche Parallelen, zu denen diejenigen am Telephosfries hinzukommen. Hier ist der Vergleich zwischen der Schlachtgruppe⁶² (Abb. 15) und zwei ähnlichen des Telephosfrieses⁶³ (Abb. 16) aufschlußreich; zwischen den Kämpfenden sind Gefallene und Stürzende dargestellt, deren momentane Stellungen mit besonderer Könnerschaft erfaßt sind. Es entsteht so der Eindruck von Leichenbergen, die das Schlachtfeld bedecken, und es ist nicht verwunderlich, daß die etruskische Kunst der Aschenkisten⁶⁴ Gefallen daran fand. Zweifellos hat auch der Künstler des römischen Frieses hier in Pergamon seine Anregungen erhalten. Daß solche Gestalten wie der rückwärts Stürzende des pergamenischen Schlachtbildes in Italien bekannt war, zeigt etwa auch die Gestalt des Eteokles auf einer chiusiner Aschenkiste aus Sarteano⁶⁵. Wenn dort hinter ihr zwei in der Bewegung fast gleiche Gestalten erscheinen, so entspricht dies italischem Geschmack, und auch auf dem Fries der Basilika dringen zwei Krieger in nur wenig variiert Haltung auf den Gegner ein.

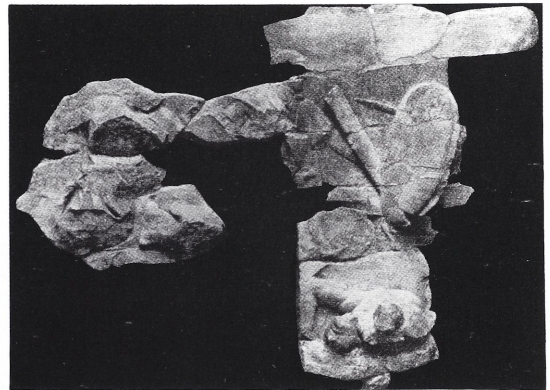
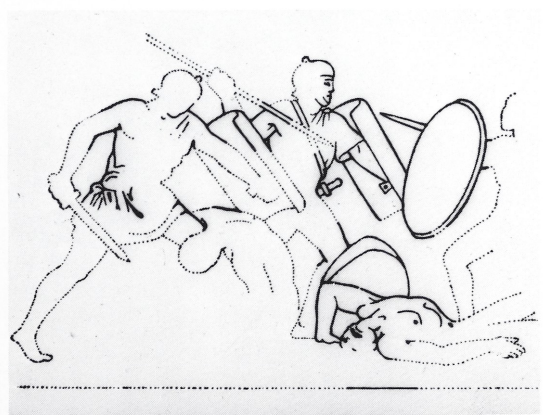


Abb. 15/15a
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail



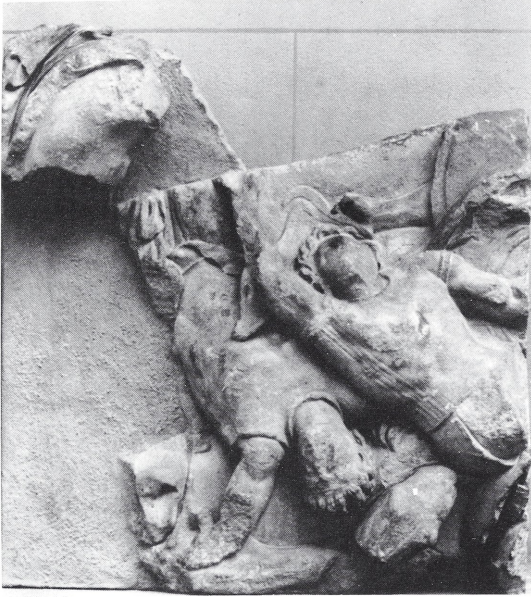


Abb. 16
Berlin. Altar von Pergamon. Detail

Mit dem Telephosfries, der die mythische Geschichte Pergamons erzählt, ist wegen des verwandten Inhalts bereits mit dem Fries der römischen Basilika verglichen worden⁶⁶; man hat erkannt, daß hier wie dort die gleiche Einstellung zum Wert mythischer Geschichten für die Gegenwart und für die führenden Männer jener Zeit vorliegt. Als dokumentarische Zeugen werden sie kunstvoll vor

aller Augen ausgebreitet. Darüber hinaus aber bestehen enge stilistische Beziehungen am auffallendsten wohl dort, wo die Szenen sich in einer freien Landschaft abspielen. Hier läßt sich nicht nur eine verwandte Art der Landschaftsangabe mit Bäumen, und Architekturandeutungen feststellen, sondern auch ein ähnliches Verhältnis der menschlichen Gestalten zu diesem Landschaftsbild. Ein direktes Abhängigkeitsverhältnis möchte man annehmen, wenn man die römische Darstellung von der Gründung einer Stadt⁶⁷ (Abb. 17) mit dem Bild des Telephosfrieses vergleicht, das die Gründung Pergamons oder eines pergamenischen Kultes wiedergibt⁶⁸ (Abb. 18). Die Gruppe der beiden Männer, von denen der eine über einer Mauer, bzw. einem Postament nur mit dem Oberkörper sichtbar wird, und der zweite von rechts kommend einen schweren Stein zurechtrückt, ist fast identisch; dazu kommt die gleiche intensive Schilderung des Arbeitseifers und bei ähnlicher Verteilung der Gestalten in der Bildfläche die weihevollte Stimmung der Handlung, der in einiger Entfernung die Göttin gnädig zuschaut. An einer anderen Stelle des römischen Frieses sitzt eine Frau an einem Baum und stützt sich auf ein Szepter⁶⁹ (Abb. 19); sie ist ganz im Sinne des Telephosfrieses aber auch des pergamenischen Gemäldes »Auffindung des Telephos«⁷⁰ gehalten. Und die stimmungsvolle Gruppe von »Peitho und Hersilia«⁷¹ (Abb. 20) findet in den beiden Mädchen, die gedankenvoll dem Bau der Arche am pergamenischen Fries (Abb. 21) zuschauen⁷², eine genaue Entsprechung. Wäre der

Abb. 17
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail





Abb. 18
Berlin. Altar von Pergamon. Detail

Fries der Basilika vollständiger erhalten, würden sich gewiß noch weitere Übereinstimmungen aufzeigen lassen. Die fragmentierten Gestalten zweier Männer aus einem unbekanntem Zusammenhang⁷³ lassen erkennen, daß der Künstler des römischen Frieses mit ähnlichen Mitteln versucht, die Figuren mit einem großen ideellen Raum zu umgeben, in dem sie sich frei zu bewegen scheinen. Durch

Wechsel von Rück- und Vorderansicht lockert er auch sonst das Verhältnis der Gestalten und erzeugt den Eindruck von freier lebhafter Bewegung (Abb. 22, 23, 25). In ganz ähnlicher Weise ist auf dem Telephosfries in der Gruppe der reitenden Amazone und ihrer beiden Gegner⁷⁴ (Abb. 24) das Problem der Raumbildung in einer ganz neuen Weise gelöst worden⁷⁵.

Diese Beziehungen des Basilika-Frieses zu der Kunst Pergamons erstreckt sich aber nicht nur auf die Altarfries, sondern auch auf die Gestalten des »kleinen attalischen Weihgeschenkes«, bei denen ähnliche Motive des Fallens und Stürzens vorkommen wie in den Kampfbildern des römischen Frieses. So kann im Besonderen die Übereinstimmung zwischen dem rechten Kämpfer der Duellgruppe⁷⁶ auf dem Basilikafries (Abb. 25) mit dem Gallier im Louvre⁷⁷ (Abb. 26) kaum zufällig sein; beide Gestalten knien mit dem rechten Knie, blicken über die linke Schulter und versuchen in ähnlicher Weise, sich vor dem Schlag des Gegners zu schützen und ihrerseits mit dem Schwerte zuzustechen. Ebensovienig kann es ein Zufall sein, daß die Sabinerin⁷⁸ auf den Händen des Römers (Abb. 27) so genau der toten Amazone des Weihgeschenkes⁷⁹ (Abb. 28, 29) entspricht, und zwar nicht nur als ganze Gestalt, sondern auch was die Gesichtszüge betrifft.



Abb. 19
Rom, Antiquario Forense.
Fries der Basilica Aemilia.
Detail



Abb. 20
Rom, *Antiquario Forense*. Fries der Basilica Aemilia. Detail

Diese engen Beziehungen zu der Kunst Pergamons sind für Rom seit Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. die Folge der politischen Verhältnisse. Die seit Attalos I. bestehenden guten Beziehungen zwischen Rom und Pergamon führten unter Eumenes II. zu einer engen Bundesgenossenschaft unter Roms politischer Führung. Auf dem Gebiet der Kultur und Kunst lieferte Pergamon nicht nur mit seinem »modernen« barocken Stil die Maßstäbe für die äußere Erscheinung der in Rom geschaffenen Kunst, sondern öffnete auch den Römern die Augen für den politisch-propagandistischen Wert aufwendiger Kunstwerke⁸⁰. So sind es Stil und Inhalt, die eine Datierung des Basilika-Frieses in den Anfang des 2. Jahrh. v. Chr. empfehlen. Man wende nicht ein, daß in Rom pergamenische Kunstelemente auch später bis zum Ende der Republik wirksam waren und daher die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung mit den verglichenen pergamenischen Werken voreilig sei. Die Verflechtung des Frieses mit der Kunst Pergamons auf der einen Seite und mit der unteritalischen und etruskischen auf der anderen ist das Ergebnis einer einmaligen künstlerischen Konstellation, wie sie nur im frühen 2. Jahrh. v. Chr. existierte.

Die bereits aus der sparsamen Verwendung des Marmors und aus dem Vergleich einiger Köpfe des Frieses mit datierbaren Bildnissen vermutete Entstehungszeit des Frieses kann als durch die stilistischen Vergleiche bestätigt gelten. Die so gewonnene Datierung des Frieses läßt sich aber noch präzisieren; denn es wäre gegen jede Wahrscheinlichkeit, wenn er nicht zusammen mit der 179 v. Chr. fertiggestellten Basilika⁸¹ geschaffen wäre.

M. Aemilius Lepidus⁸², der als Censor 179 v. Chr. zusammen mit M. Fulvius Nobilior die Basilika aus Tuffsteinen errichten ließ, kannte als Praetor Siziliens (191 v. Chr.) Kultur und Kunst Großgriechenlands ebenso wie die des Ostens. Weilte er doch 201 v. Chr. in Alexandria, wo er den Ptolemaios V. Epiphanes als König einzusetzen hatte⁸³. Dort wird er wohl auch den Plan gefaßt haben, in Rom einen Hallenbau griechischer Art zu errichten.

Der propagandistischen Bedeutung eines solchen öffentlichen Gebäudes entsprach der künstlerische

Abb. 21
Berlin, *Altar von Pergamon*. Detail



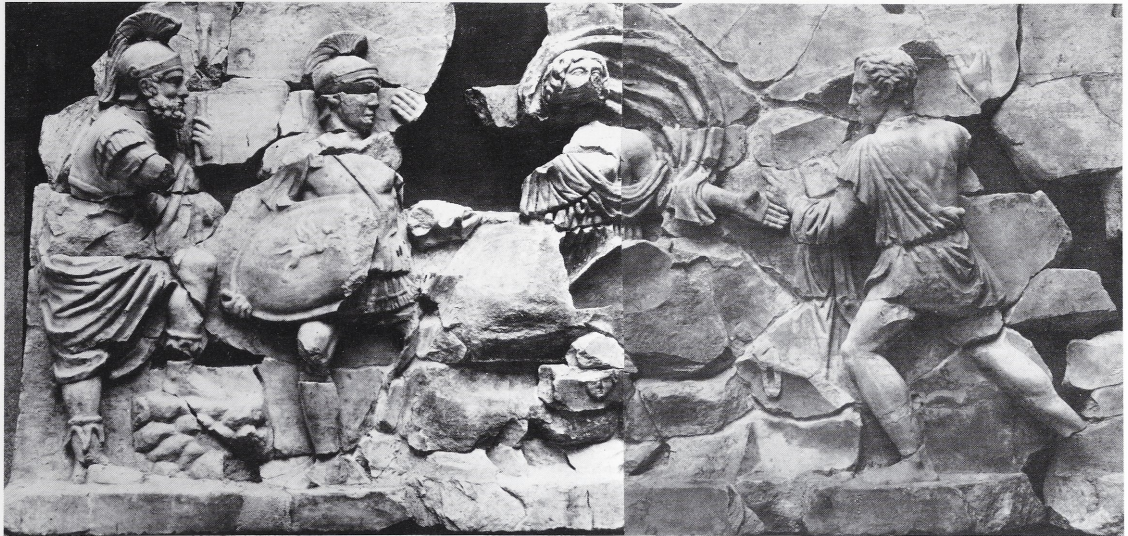


Abb. 22
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail

Schmuck, der Marmorfries, der auf die enge Verbundenheit der Aemilier mit den Anfängen Roms hinwies⁸⁴. Eine Aemilia sollte die Tochter des Aeneas und der Lavinia und sogar Mutter des

Abb. 23
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail



Marssohnes Romulus gewesen sein; Aimylos, der Sohn des Askanius, galt als Stammvater der Aemilier, wie auch Mamercus, ein Sohn des Pythagoras oder Numa. Darauf, daß die Basilika in unmittelbarer Nähe des Romulus-Grabes errichtet wurde, und daß dort auch die Statue des Pythagoras stand, hat Furuhagen bereits hingewiesen⁸⁵. So ist der Marmorfries ein wesentlicher Bestandteil des ganzen Bauplanes und gehört zu der Basilika nicht weniger eng als der Telephosfries zum großen Altar in Pergamon. Und da man immer diese Zusammenhänge bedachte und der Fries als altes Kunstwerk schon fast dokumentarischen Wert besaß⁸⁶, bewahrte man ihn ehrfurchtsvoll bei den später notwendig werdenden Umbauten. Man konservierte ihn, so gut es ging, und verwendete ihn weiter als Schmuck des Bauwerkes, auch wenn er zu den prächtigen Formen der Umbauten nicht mehr recht paßte⁸⁷.

Als demnach genau datiertes Kunstwerk bildet der Fries der Basilica Aemilia einen Fixpunkt der römischen Kunstgeschichte; denn römisch ist er des Ortes und des Inhalts wegen, mögen die Künstler auch pergamenische oder großgriechische gewesen sein.

Gegenüber dem zwei Generationen älteren Reliefwerk der Lutatier⁸⁸ zeichnet sich hier deutlich ein Stilwandel ab. Jenes war ein Produkt der unteritalischen griechischen Kunst und stand damit in einer alten Tradition, insofern die Kunst in Rom



Abb. 24
 Berlin. Altar von Pergamon.
 Detail

seit dem 5. Jahrh. v. Chr. von großgriechischen Quellen gespeist war⁸⁹. Das Jahr 211 v. Chr. das mit der Eroberung von Syrakus und der Fülle der erbeuteten griechischen Kunstwerke eine Aufgeschlossenheit der Römer gegenüber den ästhetischen Reizen der Kunst zur Folge hatte⁹⁰, ist in dieser Beziehung nur ein logischer Schlußpunkt; lange genug hatte Rom die großgriechische Kunst verwendet und zur Kenntnis genommen. Jene überlieferte Begeisterung, die die Beute-Kunstwerke in Rom auslösten, hatten aber zur Folge, daß man nun jede griechische Kunst, die man ken-

nenlernte, hochschätzte; man fand sie bald an der Quelle, in Griechenland und Asien. Schon bevor die siegreichen Feldherrn aus Griechenland und

Abb. 26
 Paris, Louvre. Marmorstatuette



Abb. 25
 Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail





Abb. 27
Rom, Antiquario Forense. Fries der Basilica Aemilia. Detail

Asien die unübersehbaren Mengen an Kunstwerken nach Rom brachten, waren aber die Blicke der Römer auf die pergamenische Kunst gelenkt worden. Nicht nur die Gesandten sahen am Königshof von Pergamon die eindrucksvollen Bauten, Gemälde und Statuen, sondern in Rom selbst konnte man dergleichen bewundern. Denn nach dem verwendeten kleinasiatischen Marmor und den besonderen Verhältnissen der Überlieferung⁹¹

Abb. 28
Neapel, Mus. Naz. Marmor



ist es wahrscheinlich, daß die Kopien sowohl der »Großen Gallier« als auch des »kleinen attalischen Weihgeschenkes« Werkstattwiederholungen und für Rom bestimmt waren⁹². Nach der Schlacht bei Clastidium (222 v. Chr.) war in Italien die Galliergefahr endgültig beseitigt, so wie in Kleinasien durch die Schlacht am Kaikos. Eine Wiederholung der Siegesdenkmäler war ein sinnvolles Geschenk eines Verbündeten, der die Macht Roms klug einzuschätzen wußte. Wo immer sich die Möglichkeit bot, dem aufstrebenden Staat im Westen ein Kompliment zu machen oder ihn auf Gemeinsamkeiten hinzuweisen, da wurde sie genutzt⁹³. So identifizierte sich das Brüderpaar Eumenes II. und Attalos II. mit Romulus und Remus; denn unter den 19 Bildern beispielhafter Sohnesliebe zur Mutter, die den Tempel ihrer Mutter Apollonis in Kyzikos schmückten, hatten sie auch Romulus und Remus darstellen lassen⁹⁴, wie sie ihre Mutter vor Mißhandlungen retten, und alle jene mythischen Exempla sollten Ausdruck ihrer eigenen Einstellung zur Mutter, und die Handelnden ihre Vorbilder sein.

Wahrscheinlich ist auch die Sage von der Gründung Pergamos durch Telephos, in jenem Punkte, der die göttliche Abkunft, die Aussetzung und die wunderbare Errettung durch den Willen der Götter betrifft, der römischen Gründungslegende angepaßt worden. Wenn man glaubte, ein umgekehrtes Verhältnis annehmen zu müssen⁹⁵, so



Abb. 29
Neapel, Mus. Naz. Marmor. Detail

hat man dabei übersehen, daß nicht nur die Romulus-Remus-Sage uralte ist, aber auch das Selbstbewußtsein Roms und seine Stellung in der damaligen Welt arg unterschätzt; wie hätten die Römer sich von Griechen eine Gründungssage aufschwätzen lassen sollen, mit der jene dann ihren Spott trieben⁹⁶? Die pergamenischen Herrscher waren jedenfalls klug genug, das Gemeinsame zu betonen

und in dem göttlichen Walten und der Gnade der Natur in der sagenhaften Frühzeit einen Hinweis auf die spätere Größe der beiden Mächte Rom und Pergamon sichtbar zu machen.

Die Auswirkung, die sich aus dem Verhältnis Rom-Pergamon auf dem Gebiet der Kunst ergaben, waren bisher nur im Spiegel der etruskischen Kunst sichtbar. Dort zeichnet sich der frische Eindruck pergamenischer Kunstwerke in Plastik und Malerei deutlich ab⁹⁷. Rückschlüsse auf die Verhältnisse in Rom müssen das Qualitätsgefälle von Hauptstadt und Provinz berücksichtigen und sind aus verschiedenen Gründen schwer zu ziehen. Im Original ist kaum etwas erhalten. Es scheint jedoch, daß von dem Bogen, den Scipio vor seinem Aufbruch nach Asien (190 v. Chr.) als Abschluß des vom Forum heraufführenden Weges auf dem Kapitol errichten ließ⁹⁸, Reste erhalten sind, nämlich die mit Trophäen und Victorien geschmückten Reliefs vom Kapitol im Konservatorenpalast⁹⁹. Der Stil dieser Reliefs ist ebenso präzise, hart und trocken wie der der pergamenischen Waffenreliefs vom Athenaheiligtum, und auch wie der des Adlerkameos¹⁰¹. Wenn nun der Relieffries der Basilica Aemilia dazu kommt, so ist in Rom jetzt auch der barocke Stil des Gigantenfrieses vom großen Altar in Pergamon vertreten, sowie der malerische des Telephosfrieses. Den mit dem Fries oft verglichenen Gemäldezyklus des Statiliergrabes¹⁰² (Abb. 30) wird man, was seine Entstehungszeit betrifft, hier anschließen dürfen; doch scheint dort der immer noch unverkennbare, unmittelbare Einfluß der pergamenischen Kunst bereits abgeschwächt zu sein.



Abb. 30
Rom, Grab der Statilier

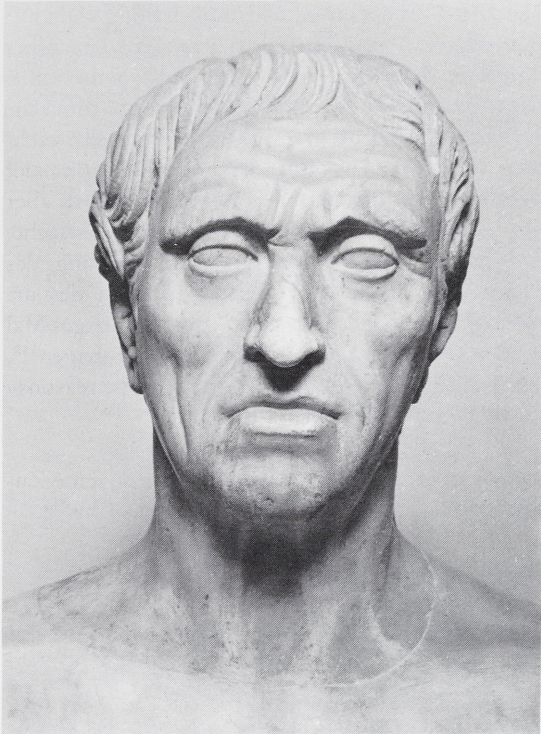
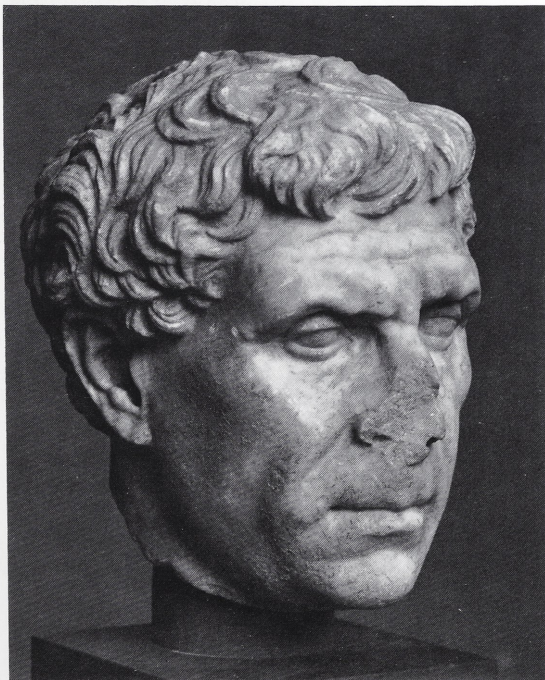


Abb. 31
Neapel, Mus. Naz. Cn. Naevius

Abb. 32
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Q. Ennius



Die schlanken Proportionen und die eckigen Bewegungen erinnern mehr schon an den im Jahre 168 v. Chr. entstandenen Fries des Aemilius-Paullus-Denkmal in Delphi¹⁰³. Um diese Zeit waren die Beziehungen Roms zu Pergamon unwichtiger geworden und daher abgekühlt; es wäre verständlich, wenn man sich nun stärker der Kunst des eigentlichen, alten Griechenlands zuwendete. Aemilius Paullus selbst sicherte sich die Dienste attischer Künstler¹⁰⁴.

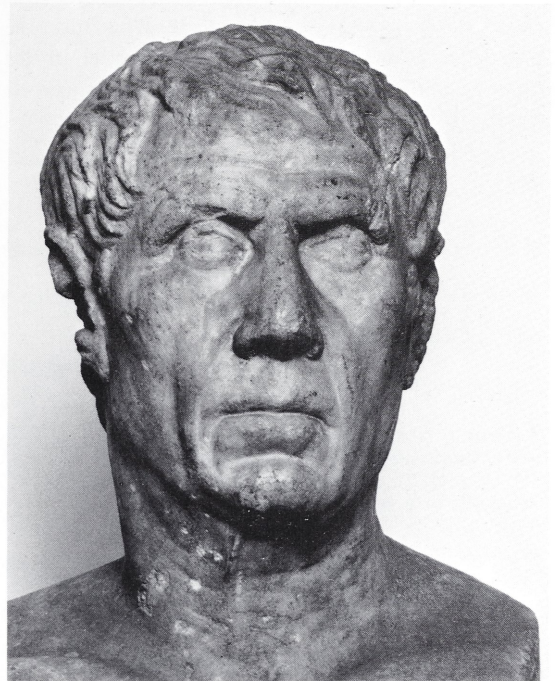


Abb. 33
Rom, Pal. d. Conserv. Aemilius Paullus

Wenn es gewiß auch verfrüht wäre, aus dem wenigen, was erkennbar wird, bereits eine, wenn auch nur kurze Epoche der frühen römischen Kunstgeschichte zu rekonstruieren, so darf doch darauf hingewiesen werden, daß sich auf dem Gebiet der Bildniskunst eine ähnliche Linie verfolgen läßt, wie sie sich oben zeigte. Hier ist das 3. Jahrh. v. Chr. dadurch gekennzeichnet, daß das ideale Pathos, das sich als Auswirkung des Alexanderideals in Italien bemerkbar macht, langsam verebbt und einer nüchternen, strengen Formensprache Platz macht¹⁰⁵, wie sie sich etwa in den Bildnissen des Marcellus¹⁰⁶, des Naevius¹⁰⁷ (Abb. 31) und des später in Poseidippos umbenannten römischen

Dichters¹⁰⁸ äußert. Um das Jahr 200 v. Chr. ist eine neue Belebung der Bildnisse zu beobachten; den so diesseitigen Römergesichtern wird ein heroischer Geist eingehaucht, der die Persönlichkeit isoliert und ihre Bedeutung steigert. Hier wird deutlich der Einfluß des spätgriechischen Barockes pergamenischer Prägung erkennbar, der freilich nicht nur die Künstler, sondern auch die Porträtier-ten verändert hat. Die Bildnisse des Ennius¹⁰⁹ (Abb. 32), Plautus¹¹⁰, Terentius¹¹¹ (Abb. 4), Aemilius Paullus (Abb. 33) und Postumius Albinus¹¹² (Abb. 6) sind typische Beispiele dieser Richtung, die, wie es scheint, bald mit dem Ziel eingehenderer psychologischer Erfassung der immer stärker gräzisierten Römer abgewandelt wurde. Jene Bildnisse waren der Ausgangspunkt für den Zweifel an der Richtigkeit der bisherigen Datierung des Frieses der Basilica Aemilia.

Das Ergebnis der erneuten Untersuchung kann nur denjenigen überraschen, der die Existenz einer Kunst in Rom in der Zeit vor Sulla nicht wahrhaben will. Es möge dazu beitragen, die römische Kunstgeschichte unvoreingenommener zu betrachten, damit die wenigen erhaltenen Denkmäler richtiger beurteilt werden können. Wie stark aber hier noch die Vorurteile sind, zeigt die Tatsache, daß bei der Diskussion um die Datierung des Frieses der Basilica Aemilia das Datum des ursprünglichen Baues überhaupt nur ein einziges Mal in Erwägung gezogen wurde, von Furuhausen¹¹³, der freilich diesen Gedanken »for stylistic reasons« sofort beiseite schiebt.

Gerade aber der Stil des Frieses beweist seine Zugehörigkeit zum Bau vom Jahre 179 v. Chr.¹¹⁴

ANMERKUNGEN

¹ G. Carettoni, RIA. 19, 1961, 5 ff.

² A. Bartoli, Bd'A. 35, 1950, 289 ff. H. Furuhausen, Opusc. Rom. 3, 1961, 139 ff. G. Becatti, L'Arte Romana (1962) 53 ff. Abb. 28, 30, 32. G. M. A. Hanfmann, Römische Kunst 103 Nr. 101 Taf. 190. 191. Helbig ⁴II 834 ff. Nr. 2062 (Simon).

³ Carettoni, JHS. 50, 1960, 192 ff. E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom 2 (1962) 179 Abb. 197–199. D. R. Dudley, Urbs Roma (1967) 97 ff. Daß mit der Aufhängung von Bildnisschilden durch M. Aemilius Lepidus, cos. 78 v. Chr., eine Erneuerung des Baues verbunden war, schloß G. Fuchs, RM. 63, 1956, 14 ff. aus dem Befund der Baureste. Simon a.O. 872 nimmt eine Erneuerung nach dem neronischen Brand von 64 n. Chr. an und datiert den Fries in spätneronische Zeit.

⁴ a.O.

⁵ H. Kähler, Rom und seine Welt (1958) 200.

⁶ a.O.

⁷ a.O.

⁸ a.O.

⁹ J. Toynbee, Proc. Brit. Ac. 39, 1953, 79 f. und The Art of the Romans (1965) 51.

¹⁰ Th. Kraus, Römisches Weltreich (1967) 222.

¹¹ Carettoni a.O. 64 f.

¹² Furuhausen a.O. 141.

¹³ Carettoni a.O. 22 ff. Abb. 22, 24.

¹⁴ Ursprünglich ca. 14 cm; verbleibende Stärke der Rückwand 3 bis 4,5 cm. S. Carettoni a. O. 66 Anm. 9.

¹⁵ Carettoni a.O. 6: »Il rovescio delle lastre e talora completamente liscio e in parte lavorato di gradina o di subbia. La parte non rifinita e generalmente limitata ad una fascia ricorrente ad una certa distanza dal margine inferiore, ma talvolta tale fascia ha inizio dal margine inferiore stesso«. Diese am Original nicht mehr zu überprüfende Angaben beschreiben eine Rückseitenbearbeitung, die der des Nemisee-Reliefs in Kopenhagen entspricht; s. dazu G. Hafner, JdI. 82, 1967, 273 f. Abb. 31, 32. An dem Fries hat man bei der Sägearbeit offenbar manchmal auch noch von der Gegenseite her eingeschnitten, bevor der Rest durch Bruch gelöst wurde. Gesägt ist auch die Rückseite des Reliefs München-Paris, s. o. S. 122 Anm. 113.

¹⁶ Carettoni a.O. 7.

¹⁷ Der Marmor wird von Carettoni a.O. 6 als pentelisch bezeichnet; er ist stellenweise bläulich-fleckig.

¹⁸ S. die Zeichnung bei Carettoni a.O. 7 Abb. 1.

¹⁹ S. o. S. 115.

²⁰ Kähler, Die Augustusstatue von Primaporta (1959) 25. Dagegen Carettoni a.O. 78 Nachtrag.

²¹ Hanfmann a.O. 103. Kraus a.O. Carettoni a.O. Furuhausen a.O.

²² A. Andrén in Antike Plastik 7. Lief. 7 ff. Hafner, JdI. 82, 1967, 263 f.

²³ a.O. 63.

²⁴ E. Brizio, Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino (1876). Nash a.O. 359 ff. Abb. 1139–1148. Carettoni a.O. 59 f.

²⁵ B. Andreae in Kraus, Römisches Weltreich 204 f. zu Taf. 116 u. IV datiert die Malerein um 40 v. Chr. Nash a.O. hält sie für augusteisch. Äußere Datierungsmerkmale fehlen. S. u. S. 138 f.

²⁶ Carettoni a.O. 64 Abb. 76. Der Vergleich geht auf Bartoli, Bd'A. 35, 1950, 293 zurück. Simon a.O. 892 sieht eine Ähnlichkeit mit Vespasian.

- ²⁷ a.O. 155: »perhaps portrayed with an Aemilian physiognomy«.
- ²⁸ Hafner, *AntK.* 10, 1967, 110f. Taf. 33, 2.3.
- ²⁹ Hafner, *Das Bildnis des Q. Ennius* (1968) 22ff. Abb. 10, 16.
- ³⁰ Hafner, *ÖJh.* 48, 1966–67, 5ff.
- ³¹ Carettoni a.O. 64 Abb. 76; 15 Abb. 11.
- ³² Hafner, *Das Bildnis des Q. Ennius*.
- ³³ a.O. 61ff.; er zieht daraus jedoch keine chronologischen Schlüsse.
- ³⁴ Carettoni a.O. 22 Abb. 22.
- ³⁵ L. Bernabò Brea, *RIA.* 1, 1952, 159 Abb. 117.
- ³⁶ Bernabò Brea a.O. 116 Abb. 79; 195 Abb. 177.
- ³⁷ Carettoni a.O. 28 Abb. 32.
- ³⁸ Bernabò Brea a.O. 157 Abb. 116. E. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen* (1963) 153.
- ³⁹ A. Giuliano, *Bd'A.* 40, 1955, 165ff. Abb. 1–4 – Carettoni a.O. 56 Abb. 75.
- ⁴⁰ Die Datierung der späten tarentinischen Kalksteinreliefs wird verschieden beurteilt. So datiert Langlotz die Metope s. Anm. 38, die Bernabò Brea a.O. 155f. in das 3. Jahrh. v. Chr. datiert, in das späte 2. Jahrh. v. Chr., und Brea setzt selbst die stilistisch verwandte Metope Abb. 177 in den Anfang des 1. Jahrh. v. Chr. Zuletzt hat J. C. Carter, *AJA.* 74, 1970, 125ff. Metopen dieses Kreises in den Anfang des 3. Jahrh. v. Chr. datiert, und zwar auf Grund der mitgefundenen Gnathia-Keramik. Er weist freilich selbst darauf hin, daß H. Thompson, *Hesperia* 3, 1934, 394 ähnliches Keramik-Material in die Zeit von der Mitte des 3. Jahrh. v. Chr. bis zum Ende des 2. Jahrh. v. Chr. datiert. Carters Erklärung der stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den tarentinischen Reliefs und den Friesen des Altars von Pergamon, daß sie nämlich durch gemeinsame Ahnen bewirkt seien, will kaum einleuchten. Jene empfehlen eher eine Datierung in die erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr.
- ⁴¹ Carettoni a.O. 11 Abb. 6.
- ⁴² *Ars Antiqua* Auktion V 1964 Nr. 2 Taf. 1 (dort zu früh datiert).
- ⁴³ *EAA.* III 297 Abb. 358 s. v. Elena (A. Comotti).
- ⁴⁴ E. Rumpf, *Kat. der etruskischen Skulpturen* Nr. E 37, 47 Taf. 29, 33. T. Dohrn, *RM.* 68, 1961, 1ff. Taf. 1 C. Laviosa, *Scultura tardotrusca di Volterra* (1964) Nr. 19 Taf. 61.
- ⁴⁵ Rumpf a.O. E 45 Taf. 34. *EAA.* III 136 Abb. 164 s. v. Dirce (C. Caprino).
- ⁴⁶ Laviosa a.O. Nr. 6, 18, 20 Taf. 14, 56, 65. L. Banti, *Welt der Etrusker* (1965) Taf. 104. Etruskisches Thema Dohrn a.O. 4 Taf. 1, 2 Laviosa a.O. Nr. 23 Taf. 73. Banti a.O. Taf. 112.
- ⁴⁷ Carettoni a.O. 18 Abb. 14; 35 Abb. 41, 42.
- ⁴⁸ R. Thomsen, *Early Roman Coinage I* (1957) 89 Abb. 131.
- ⁴⁹ E. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic* (1952) Nr. 191 ff. Taf. 16. A. Alföldi, *AJA.* 63, 1959, 5 Anm. 44; 15 Anm. 177 Taf. 2, 5.
- ⁵⁰ Z. B. Laviosa a.O. Taf. 36, 46.
- ⁵¹ Bernabò Brea a.O. 159 Abb. 117. Man vergleiche auch die Tarpeia, Carettoni a.O. 28 Abb. 30, mit der Amazone Bernabò Brea a.O. 124 Abb. 85.
- ⁵² Menzel-Haynes, *JbZMusMainz* 6, 1959, 110ff. Zu dieser Gruppe gehört auch der silberne Kopf, der von C. Eisler, in *Essays in Memory of K. Lehmann* (1964) 103f. Abb. 1, 2 für ein Werk der mittleren Kaiserzeit gehalten wird, das »anticipates the fully-developed mystical Constantinopolitan stare«.
- ⁵³ Z. B. Langlotz a.O. Abb. 142, 2; 147. E. v. Mercklin, *Antike Figural-kapitelle* (1962) 60–83.
- ⁵⁴ Carettoni a.O. 23 Abb. 23.
- ⁵⁵ E. Rohde, *Griechische und römische Kunst in den Staatl. Museen zu Berlin* (1968) 154 Abb. 112.
- ⁵⁶ *AvP.* III₂ 66ff. Nr. 22 Taf. 17.
- ⁵⁷ Carettoni a.O. 41 Abb. 48, 49.
- ⁵⁸ Carettoni a.O. 51 Abb. 67.
- ⁵⁹ *AVP* III₂ 50ff. Nr. 15 Taf. 11; 29, 4.
- ⁶⁰ v. Massow, *JdI.* 50, 1935, 70ff. Seit der Zeit Alexanders erlebt dieses in der Kunst der 1. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. entdeckte Motiv eine Renaissance; vgl. auch die Rückansichten auf etruskischen Urnen, Laviosa a.O. Taf. 11, 14, 62.
- ⁶¹ Carettoni a.O. 39 Abb. 46, 47; 43 Abb. 52.
- ⁶² Carettoni a.O. 39f. Abb. 46, 47.
- ⁶³ *AvP.* III₂ 181f. Nr. 25 Taf. 35, 3; 220 Nr. 27–28 Taf. 35, 2. K. Stähler, *Das Unklassische im Telephosfries* (1966) 184.
- ⁶⁴ Laviosa a.O. Nr. 3 Taf. 10.
- ⁶⁵ *EAA.* III 463 Abb. 557 s. v. Eteocle (M. Napoli).
- ⁶⁶ Furuhausen a.O. 153ff. Simon a.O. 842f. erklärt die Ähnlichkeiten durch einen Rückgriff auf den Fries in neronischer Zeit.
- ⁶⁷ Carettoni a.O. 17 Abb. 12, 23.
- ⁶⁸ *AvP.* III₂ 195f. Nr. 49, 50 Taf. 32, 6 Stähler a.O. 196f. 204 Taf. 23 a.
- ⁶⁹ Carettoni a.O. 10 Abb. 5.
- ⁷⁰ *HBr.* 78–80. Hafner, *Aachener Kunstbl.* 38, 1969, 231ff. Abb. 38.
- ⁷¹ Carettoni a.O. 34 Abb. 40.
- ⁷² *AvP.* III₂ 162ff. Nr. 5, 6 Taf. 31, 3. Stähler a.O. 167 sieht hier Beziehungen zu spätklassischen Grabreliefs.
- ⁷³ Carettoni a.O. 45 Abb. 55.
- ⁷⁴ *AvP.* III₂ 178ff. Nr. 22–24 Taf. 35, 1.
- ⁷⁵ In der dem »Farnesischen Stier« zugrundeliegenden Komposition (Gemme Aquileia, Hafner, Kreta und Hellas 232), die A. Schober, *Die Kunst von Pergamon* (1951) richtig mit Eumenes II. in Verbindung bringt, ist das gleiche Mittel angewendet.
- ⁷⁶ Carettoni a.O. 37 Abb. 43, 44.
- ⁷⁷ Schober a.O. 127 Abb. 112 Enc. phot. TEL. Louvre III 248.
- ⁷⁸ Carettoni a.O. 23 Abb. 23.
- ⁷⁹ Neapel. *BrBr.* 482, 1. Schober a.O. 127 Abb. 111. Daß die Gestalten des kleinen attalischen Weihgeschenkes auf die etruskische Kunst eingewirkt haben, betont Dohrn, *RM.* 68, 1961, 4ff. Zur Datierung s. u. Anm. 144.
- ⁸⁰ S. dazu Stähler a.O. 191ff.

- ⁸¹ Carettoni, NSc. 1948, 111 ff. G. Fuchs, RM. 63, 1956, 14 ff. Carettoni, JRS. 50, 1960, 192 ff. Nash a.O. I 174.
- ⁸² RE. I 553 f. s. v. Aemilius Nr. 68 (Klebs).
- ⁸³ Dieses Ereignis verewigte eine Statuengruppe, die auf den Denaren des M. Aemilius Lepidus (um 65 v. Chr.) wiedergegeben ist; O. Vessberg, Studien zur Kunstgesch. der röm. Republik (1941) 177 f. Taf. 12,8. R. Brillant, Gesture and Rank in Roman Art (1963) 41 Abb. 1, 70.
- ⁸⁴ RE. I 543 f. s. v. Aemilius (Klebs). Carettoni, RIA. 10, 1961, 60.
- ⁸⁵ Furuhausen a.O. 155.
- ⁸⁶ Offenbar benützte der Stempelschneider für die Denare des L. Titurius Sabinus um 88 v. Chr. für die Szene vom Raub der Sabine-rinnen E. Sydenham, Roman Republican Coinage (1952) 108 Nr. 698 Taf. 20. Carettoni a.O. 27 Abb. 28, G. Becatti, L'Arte Romana (1962) 53 f. Abb. 31 (um 72 v. Chr.), wohl auch für das Tarpeia-bild Sydenham a.O. Nr. 699 Taf. 20. Carettoni a.O. 28 Abb. 30. Becatti a.O. Abb. 29) den Basilikafries als Vorlage. Den Schluß, daß der Marmorfries demnach älter sein muß als die Münzen, umgeht Carettoni a.O. durch die Annahme eines gemeinsamen – unbekannt – Vorbildes. Auch Becatti a.O. 54 spricht von einer »tradizione iconografica«.
- ⁸⁷ Den rekonstruierten 22 m des Relieffrieses stehen 184 m über den Säulen des inneren Untergeschosses gegenüber, wo man den Platz für ihn vermutet.
- ⁸⁸ S. o. S. 97 ff.
- ⁸⁹ Hafner, Jdl. 81, 1966, 202 ff.
- ⁹⁰ H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 58. Hafner, Athen und Rom (1969) 5 ff.
- ⁹¹ Auf das Fehlen von Repliken weist Lippold, Kopien und Umbildungen 111 f., auf den gleichen Marmor und denselben Fundort Horn, RM. 52, 1937, 150 f. hin. S. auch Schober a.O. 126 f.
- ⁹² So schon Langlotz, MusHelv. 8, 1951, 168 Anm. 28 für die Gallier-gruppe Ludovisi.
- ⁹³ Hafner, Aachener Kunstbl. 38, 1969, 231, 237 f.; 40, 1971, 158 ff.
- ⁹⁴ Anth.Gr. III 19.
- ⁹⁵ So H. Strasburger, Zur Sage von der Gründung Roms, SB. Heidelb. 1968, 5. Abh. S. 23.
- ⁹⁶ Die von Strasburger a.O. aufgeführten Punkte weisen auf die Ent-stehung der Sage in einer prä-moralischen Zeit. Der Brudermord, den Machiavelli, Vom Staat Kap. 9 und 18 verständnisvoll verteidigt, konnte in der Königszeit, nicht jedoch später akzeptiert werden. Als man anfang, jene Punkte als unmoralisch und negativ zu beurteilen, war es zu spät, da die Sage bereits festgelegt war.
- ⁹⁷ Dohrn, RM. 68, 1961, 4 ff.
- ⁹⁸ Liv. 37,3. G. Picard, Mél. Arch. et d'Hist. 71, 1959, 265; Les Tro-phées Romains (1957) 208 ff. Taf. 6.
- ⁹⁹ H. v. Heintze in Kraus, Römisches Weltreich 175 b. Helbig⁴ II 443 ff. Nr. 1650. Hafner, Athen und Rom 173. Jucker, Schw. Münzh. 1968, 753.
- ¹⁰⁰ AvP. II 95 ff. Taf. 43–50.
- ¹⁰¹ Hafner, Aachener Kunstbl. 38, 1969, 213 ff. Gegen die dort ver-tretene Datierung R. Noll, Anz. Österr. Akad. d. Wiss. 107, 1970, 66 f.
- ¹⁰² S. o. Anm. 24, 25.
- ¹⁰³ H. Kahler, Der Fries des Reiterdenkmals des Aemilius Paullus in Delphi (1965).
- ¹⁰⁴ Plin.N.H. 35, 135.
- ¹⁰⁵ Hafner, RM. 72, 1965, 55 ff.; 73/74, 1966/67, 40 ff.
- ¹⁰⁶ Hafner, RM. 75, 1968, 69 ff.
- ¹⁰⁷ a.O. 64 ff.
- ¹⁰⁸ Hafner, AntK. 10, 1967, 105 ff.
- ¹⁰⁹ Hafner, Das Bildnis des Q. Ennius.
- ¹¹⁰ Hafner, AntK. 10, 1967, 105 ff.
- ¹¹¹ Hafner a.O. 110 ff.
- ¹¹² Hafner, Das Bildnis des Q. Ennius 22 ff.
- ¹¹³ Opusc. Rom. 3, 1961, 137.
- ¹¹⁴ Das Ergebnis der Untersuchungen könnte für die Kontroverse um die Datierung der Altarfriese von Pergamon, sowie des »kleinen attalischen Weihgeschenkes« Konsequenzen haben. Wenn der römi-sche Fries im Jahre 179 v. Chr. entstanden ist und er Motive des Gigantenfrieses, des Telephosfrieses und des kleinen attalischen Weihgeschenkes verwendet, so müssen diese pergamenischen Kunst-werke bereits zu diesem Zeitpunkt existiert haben. Der Altar wäre mit dem Sieg von Magnesia (190 v. Chr.), das attalische Weih-geschenk mit dem Sieg vom Olympos (189 v. Chr.) in Verbindung zu bringen.