

DIE ENTSTEHUNG DES ANTIKEN REPRÄSENTATIONSBILDES

VON LUDWIG BUDDE

Die Entwicklung von der Darstellung des historischen Geschehens zu der des repräsentativen Seins auf Bildern der römischen Kaiserzeit ist schon des öfteren in grossen Zügen aufgezeigt worden¹. Die Grundlagen der Forschung werden wie in so vielen anderen Fällen der römischen Kunstgeschichte G. Rodenwaldt verdankt. Er beschäftigte sich in einer Reihe von Abhandlungen in erster Linie mit den späteren Erscheinungen von der Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. ab². Die Vorstufen in der frühen Kaiserzeit hat Rodenwaldt nur im Überblick behandelt. Sie bedürfen noch einer eingehenden systematischen Bearbeitung und Untersuchung. Eine Klärung ist vor allem in Hinblick auf das Problem der Auseinandersetzung der stadtrömischen Kunst mit ihren orientalischen Vorbildern, die von einem Teil der Forscher betont, von einem anderen geleugnet wird, wichtig³.

Die folgenden Ausführungen wollen einen Beitrag zur Erkenntnis der Entstehung des antiken Repräsentationsbildes geben. Sie beschränken sich auf das Problem der Frontalität im römischen Relief und in der römischen Malerei an der Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert n. Chr.⁴. Es soll versucht werden, den Nachweis

Der Aufsatz ist eine kurze Zusammenfassung einer der Vorlesungen, die ich auf Einladung der Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi der Universität Ankara im ersten Teil des Wintersemesters 1953/54 gehalten habe.

Abkürzungen und Sigel häufig zitierter Periodica und Einzelveröffentlichungen erscheinen nach der Aufstellung der Archäologischen Bibliographie.

¹ Zuletzt W. Sas-Zaloziecky, Die Kunst Ost- und Westroms im frühen Mittelalter. Das Münster 5, 1952, 301 ff.

² Rodenwaldt, BJbb. 133, 1928, 228 ff. Ders., JdI. 51, 1936, 105 ff.; 55, 1940, 38 ff. Ders., CAH. XII 557 ff.

³ Sas-Zaloziecky a.O. 301.

⁴ Zur Frontalität in der römischen Kunst s. ausser den in Anm. 2 aufgeführten Arbeiten Rodenwaldts E. Strong, Apotheosis and Afterlife, 1915 passim. Matz, Abh Mainz 1952 Nr. 8, 627. Ders., MdI. 5, 1952, 105 ff., 127 ff.

zu erbringen, dass in beiden Kunstgattungen die entscheidende Phase innerhalb der ganzen Entwicklung für die Wendung nach vorne die severische Epoche ist ⁵.

Es scheint nützlich zu sein, nicht von einer allgemeinen historischen Erörterung auszugehen sondern von dem Versuch der Erfassung des Phänomens eines ausgewählten symptomatischen Werkes.

Im Durchgang des Arcus Argentariorum auf dem Forum Boarium in Rom stehen sich zwei Reliefs mit der Darstellung von Mitgliedern der Familie des Septimius Severus gegenüber ⁶. Das Relief der Westseite ⁷ zeigt den jugendlichen Caracalla beim Opfer. Der Prinz ist fast frontal gestellt, nur den Kopf wendet und neigt er leicht in die Richtung des Altars, um aus der Patera die Libation über die Früchte der *dii penates* zu vollziehen. Der kleine Altar steht genau in der Mitte des Bildes. Der übrige Teil des Reliefs ist abgearbeitet; aber an der Spuren des Reliefgrundes kann man noch deutlich erkennen, dass eine grosse Figur im Hintergrund hinter dem Altar und eine kleinere im linken Teil des Reliefs gestanden haben. Diese muss Plautilla, die Gattin Caracallas, die grössere sein Schwiegervater Plautianus sein. Die zeichnerische Rekonstruktion vermag eine Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Reliefs zu vermitteln ⁸.

Das gegenüberstehende Relief ⁹ zeigt Septimius Severus und Julia Domna beim Opfer. Der kaiserliche Pontifex Maximus wendet sich dem Altar zu seiner Linken zu. Sein Arm ist diagonal vor dem Körper hergeführt, um die Libation zu vollführen. Die Kaiserin

⁵ In meiner als Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Instituts demnächst erscheinenden Arbeit "Severisches Relief in Palazzo Sacchetti" wird auf das gleiche Problem mehrfach eingegangen.

⁶ P. Gusman, *L'Art décoratif de Rome* Taf. 159 f. F. Töbelmann, *Römische Gebälke* 88 ff. E. Strong, *Scultura Romana* 305. J. Madaule, *Mél.* 1924, 111 ff. S. D. E. L. Haynes - P. E. D. Hirst, *Porta Argentariorum. Suppl. BSR.* 1939, 17 ff. P. v. Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum* 90 ff., 99, 116. M. Pallottino, *L'Arco degli Argentari* 73 ff. G. Lugli, *Roma antica. Il centro monumentale* 595 ff. Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* 10 f., 13 f.

⁷ Phot. Alinari 28857.

⁸ Haynes-Hirst a.O. 21 Abb. 13 (Caracalla hier fälschlich mit Bart) u. Taf. 4 Mitte.

⁹ Phot. Alinari 28856.

steht hinter dem Altar; völlig frontal gestellt schaut sie wie Severus aus dem Bild heraus. Die geöffnete rechte Hand ist im semitischen Orantengestus erhoben. Die ganze linke Partie der Figur, einschliesslich der Arm, ist erst nachträglich in der heutigen Form umgearbeitet. Ursprünglich hielt die Linke den Caduceus, der jetzt so seltsam in der Luft hängt. Auch hier sind die Umrisse und Spuren einer ausradierten kleinen dritten Figur noch deutlich zu erkennen. Da sie genau wie Caracalla und Severus mit der Patera spendend dargestellt war, kann gar kein Zweifel daran bestehen, dass hier Geta, der jüngere der beiden severischen Prinzen, dargestellt gewesen ist, wie es die zeichnerische Rekonstruktion dieses Reliefs in etwa verdeutlicht ¹⁰.

Aus der grossen Zahl kunstgeschichtlicher und antiquarischer Probleme, die an diese beiden Reliefs anknüpfen, sollen hier nur diejenigen ausgewählt werden, die zur Klärung des oben genannten Problems beitragen.

Die Gesamterscheinung der Reliefs erinnert an die spätantiken Elfenbeindiptychen, bei denen oft ebenfalls ein grösseres Hauptbild von schmalen bewegten Reliefbändern oben und unten eingefasst wird ¹¹. Auch Darstellungsform und Inhalt zeigen Vergleichbares. Unbeweglich blickt der sogenannte Stilicho auf dem Elfenbeindiptychon in Monza ¹² geradeaus, unnahbar in seiner Würde, und ebenso verharren die Begleitpersonen in einsamer schweigender Haltung. Ein schönes und klares Bild. Aber die Form ist so endgültig, in der die Figuren erscheinen, der Raum so begrenzt, in dem sie sich bewegen, dass das Leben in seiner reichen Fülle und der menschliche Leib in seiner plastischen Gestalt vor dem Symbol und der gedanklichen Deutung zurücktreten und verblassen.

Diese Strenge und Starrheit fast ornamentalisierter Repräsentation kennt das severische Relief freilich noch nicht. Aber das Prin-

¹⁰ Haynes-Hirst a.O. 21 Abb. 12.

¹¹ s.z.B. das Beamtendiptychon des Basilius bei R. Delbrück, Die Consular-diptychen Nr. 6 S. 100 Taf. 6. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters Nr. 5 S. 24 Taf. 3 u. 15. Ein gutes Beispiel stellt auch das Consular-diptychon in Halberstadt, Domschatz, dar. s. Delbrück a.O. Nr. 2 S. 87 Taf. 2. Volbach a.O. Nr. 35 S. 32 f. Taf. 8.

¹² Phot. Paoletti. Delbrück a.O. Nr. 63 S. 242 Taf. 63. Volbach a.O. Nr. 63 S. 42 Taf. 19.

zip der Darstellung ist bereits das gleiche. So schauen alle Figuren der Durchgangsreliefs des Argentarierbogens, teilweise völlig frontal gestellt, aus dem Bild heraus. Trotz des Anscheins ist auch hier nicht das Leben zur Darstellung gebracht. Weder der Kaiser noch die Prinzen sind mit ihren Gedanken bei der Handlung, die sie gleichsam nur symbolisch vollziehen. In einer noch freien, noch nicht hieratisch steifen Form ist das dargestellte Geschehen zu einer feierlichen Repräsentation geformt. Diese zieht den Betrachter in den Kreis hinein, verlangt von ihm Achtung und Verehrung.

In der stadtrömischen monumentalen Kunst begegnet uns dieses Prinzip der Darstellung hier zum ersten Mal. Bis zu diesem Zeitpunkt erzählten römische Monumentalreliefs wie die griechischen und altorientalischen vor ihnen stets eine Handlung, ein Geschehen, die sich wie eine Theaterszene oder ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit vor unserem Auge abspielen und bei der sich die Figuren vorzugsweise im Profil bewegen¹³. Die Gegenüberstellung des severischen Opferreliefs mit dem thematisch ganz verwandten Opferrelief des Marcus Aurelius vom Jahre 176 n. Chr.¹⁴ zeigt besser als alle Worte, was geschehen ist. Das Auftreten des Kaisers und seiner Umgebung vollzieht sich auf dem aurelischen Relief in seitlicher Bewegungsrichtung und wird durch die Profilstellung gewissermassen historisiert. Sämtliche Figuren, auch der Kaiser, sind auf diese Weise vom Beschauer abgerückt und in eine eigene Bildwelt gestellt. Wir sehen dementsprechend alles Dargestellte aus einer natürlichen räumlichen Ferne, in der die Figuren gegenüber den Bauten des Hintergrundes klein erscheinen. In einem weiten Bildraum wird so den Gestalten die volle Entfaltung ihrer körperlich-plastischen Existenz ermöglicht.

Ganz anders das severische Relief. Septimius Severus und die kaiserlichen Begleitpersonen sind nicht mehr als handelnde Personen charakterisiert, sondern gleichsam als Begriffe der kaiserlichen Majestät. Aus dem Bild heraus wenden sich die Herrscher dem Beschauer zu, dieser wird unmittelbar zu den feierlichen Erschei-

¹³ s. die grundlegenden Ausführungen von Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* 9 ff.

¹⁴ Phot. Anderson 1732. Wegner, *AA.* 1938, 156 ff., 167 mit Literaturangaben. P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* 78 ff., 94 ff.

nungen hingezogen. Ein neues, subjektiveres Verhältnis zur menschlichen Erscheinung, zum Herrscher und seinem Bild spricht sich in diesem Wandel aus. Hier ist dem Künstler die Aufgabe gestellt, ein repräsentatives, Ehrfurcht heischendes Dasein darzustellen. Aus einer solchen veränderten Grundhaltung heraus wird es nun verständlich, dass das severische Relief keinen Figurenraum mehr kennt, da es in ihm auch keine plastische Erscheinungsform der einzelnen Figur im klassischen Sinne mehr gibt. Die Gestalten des Kaisers und seiner Angehörigen sind additiv frontal aufgereiht, jeglicher Zusammenhang des Raumes fehlt. Daher füllen die Figuren die Fläche bis zum Rand. Es ist kein Bildraum, in dem sich körperlich gesehene organische Gestalten bewegen können, es ist eine Fläche mit figürlichen Zeichen.

Mit den Mitteln der Frontalität, Reihung und Flächigkeit wird damit eine neue Bildform hergestellt, in der auch die Erscheinung der Menschen und der Dinge anders als bisher gesehen wird. Der Sinn des Menschen und der Dinge liegt nicht mehr in der Schönheit ihres sinnlichen Daseins sondern vielmehr in einem gedanklichen Zusammenhang. Die sinnliche Erscheinung wird entwertet, das Gleichnishafte, Gedankliche und Geistige tritt in den Vordergrund und sprengt die klassische Einheit von Leib, Seele und Geist zugunsten des Letzteren. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass die Frontalität der severischen Gestalten mit dem stärkeren Bedürfnis nach geistiger Belebung und Beseelung der Figuren zusammenhängt. Handlung und Bewegung lenken auf dem aureischen Relief vom Psychischen genau so ab, wie das die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der natürlichen Umgebung tut. Bewegungslose Frontalität aber ist für die Wiedergabe geistiger Vorgänge günstig. Durch die frontale Darstellung des Gesichtes ist der Kontakt mit dem Beschauer von vornherein sehr viel enger. Und welcher Betrachter könnte sich der Eindringlichkeit dieses Kaiserbildnisses¹⁵ mit seinem seelenvollen Blick entziehen! Der ideale Hintergrund dient der gleichen Aufgabe, der Vertiefung geistiger Vorgänge, indem er die Beziehungslosigkeit zur natürlichen Umgebung unterstreicht.

Diese am severischen Relief festgestellte Erscheinung, die zu dem gleichzeitig fortschreitenden Untergang der antiken Plastik das

¹⁵ Haynes-Hirst a.O. Abb. 6.

Korrelat bildet, hat sich in der römischen Kunst durch Jahrhunderte vorbereitet. Mannigfache Faktoren haben an dieser langsam gewachsenen Entwicklung mitgearbeitet, unter diesen die wichtigsten: das Nachlassen der klassischen Tradition, das Vordringen der primitiven und provinziellen Kunst und damit verbunden der wachsende Einfluss der östlichen Länder.

Wir können die genannten einzelnen Faktoren nur an wenigen ausgewählten Beispielen verdeutlichen. Primitive Kunst heisst in der stadtrömischen Kunst so viel wie volkstümliche Kunst. Dieser aber ist Reihung und Frontalität der Figuren durchaus vertraut. So stehen auf dem republikanischen Grabrelief eines Ehepaares von der Via Stalilia in Rom im Konservatoren-Palast¹⁶ die beiden Eheleute in frontaler Stellung schlicht nebeneinander. Keine Handlung, kein Gestus verbinden sie. Sie schauen aus dem Bild heraus auf den Betrachter, dessen sie sich bewusst sind. Grabsteine dieser Art hat es auch in der klassischen Kunst der Kaiserzeit immer gegeben. Bekannt sind die Grabsteine der frühen Kaiserzeit¹⁷, die dem gleichen Milieu entstammen. Der einfache Mensch will offenbar eine enge Beziehung zu den Bildern der Verstorbenen. In der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erst werden die Beispiele selten. Der Grund liegt darin, dass damals die griechische Form die römische Kunst stärker beherrschte¹⁸, als das im ersten Jahrhundert der Fall war. Die Gattungen der römischen Grabaltäre und Grabreliefs wurden immer mehr und schliesslich ganz verdrängt durch die Reliefplastik der Sarkophage. Diese aber waren stärker durch die grie-

¹⁶ Röm. Inst. Phot. 1929, 172. D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* Nr. 9 S. 102 Taf. 56-57. Colini, *BullCom.* 54, 1926, 177 ff. Taf. 1. O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* Taf. 27-28. B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* Nr. 11 S. 80 Abb. 110/14/20.

¹⁷ Gusman a.O. Taf. 133. s.zu diesen Grabaltären die grundsätzlichen Ausführungen von W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* 198. Über den Übergang aus der strengen, feierlichen alten Weise der republikanischen Zeit in die freiere neue des Klassizismus ebenda 199. Auf die Beispiele hellenistischer Grabreliefs, auf denen vorzugsweise die Figuren en face gebildet sind und häufig ohne Zusammenhang untereinander dastehen, soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Die frontale Stellung wird von den römischen Steinmetzen stets berücksichtigt. Mit Recht weist hier Altmann auf den Einfluss der häufigen Verwendung der Imagines hin.

¹⁸ Rodenwaldt, *JdI.* 55, 1940, 42.

chische Tradition gebunden, sodass das in der volkstümlichen Kunst sich äussernde römische Empfinden zunächst kaum in Erscheinung treten konnte. Immerhin gibt es aus der volkstümlichen Grabreliefplastik des zweiten Jahrhunderts charakteristische Beispiele, welche es ermöglichen, die konsequente Richtung zur spätantiken Form zu verfolgen. So erscheint auf dem trajanischen Zirkusrelief im Lateran in Rom¹⁹ zur Linken im Mittelgrunde die im Verhältnis zu allen übrigen Dingen und Personen riesenhafte Gestalt eines Togatus, in feierlicher Vorderansicht dem Beschauer zugewandt. Weder Handlung noch Blick verbinden den Mann mit der Zirkusszene. Die Wendung des Toten aus der Handlung der *dextrarum iunctio* heraus auf den Beschauer zu wurde mit Recht dadurch begründet, dass ihm die Ehrung gilt. Die Gattin tritt, nur locker mit dem Mann verbunden, bescheiden zur Seite.

Der gleichen kleinbürgerlichen Welt entstammt die Mehrzahl der gemalten Bildnisse von Privatpersonen der römischen Kaiserzeit. Gerade an Beispielen dieser Gattung liesse sich der organische Übergang von einem lebendigen impressionistischen Bild zu dem hieratischen Stil der späteren Kaiserzeit besonders leicht verfolgen²⁰. An dieser Stelle können nur ein paar Beispiele herausgegriffen werden. Die Füllung eines Kreisrundes durch Bildnisbüsten in Vorderansicht ist seit der späthellenistischen Zeit eine der antiken Malerei durchaus vertraute Aufgabe. Grossartig gelöst ist diese bei dem Porträt einer Römerin in Neapel²¹ aus den Anfängen des vierten Stils, das die Mitte zwischen zeichnerischer und malerischer Manier einhält. Das offene stille Gesicht mit seiner etwas kühlen Schönheit zieht jeden Betrachter durch seine frontale Gegebenheit in seinen Bann.

¹⁹ Phot. Alinari 6381. Rodenwaldt, *JdI.* 55, 1940, 12 ff. Taf. 1. Das verwandte Beispiel der gleichen Zeit und im gleichen Museum ebenda 23 Abb. 7.

²⁰ P. Buberl, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Theodor Graf*, 1922. H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts*, 1933.

²¹ Phot. Anderson 23470. H. Bulle, *Der schöne Mensch*² Abb. 204. V. Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* Taf. 153. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* 378 f. Taf. 11. O. Elia, *Pitture Murali e Musaici nel Museo Nazionale di Napoli* Nr. 309. Th. Wiegand, *Antike Fresken* Taf. 10. Neugebauer, *Die Antike* 12, 1936, Taf. 13. *Monumenti della Pittura Antica Scoperti in Italia III Centuripe* 1 S. 32 Abb. 25. Meautis, *Chefs-d'oeuvre* Abb. 66. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, *HdArch.* 6. Lieferung (4,1) 182 Taf. 64, 10. Phot. Brogi 11278.

Lebendiger, sinnlich farbiger Eindruck tritt uns auch in dem flavischen Bildnis eines greisen Mannes ²² entgegen, der uns mit dem leidenschaftlichen Ausdruck des Momentanen aus dem Bilde heraus anschaut. Impressionistisch ist noch das Doppelbildnis des Pachomos aus Antinoupolis ²³, dessen Datierung umstritten ist, während uns das severische Familienbild in Berlin ²⁴ bereits auf den hieratischen Stil vorbereitet. Die Gesichter sind linearer, dadurch auch ausdrucksvoller, die Augen auffallend gross, wodurch das Geistige betont wird ²⁵. Die weiter gehende Frontalität mag darin begründet sein, dass diese *imago clipeata* ein offizielles Repräsentationsbild der kaiserlichen Familie darstellt.

Der Weg von der überlegenen und sicheren Lösung des anmutigen Frauenbildnisses aus Pompeji über das severische Medaillon zu dem Miniaturbild auf einem Goldglas ²⁶ der Spätantike ist der eines impressionistischen zu einem hieratischen Stil. Kannte das severische Repräsentationsbild bei aller Frontalität durch den unmerklichen Richtungswechsel der dargestellten Personen doch noch eine seelische Beziehung zwischen den Gestalten, so gehörte der Zukunft fortan die völlige Abkehr von diesem klassischen Prinzip. In dem Familienbild in Brescia ist die Hieratisierung der spätantiken Kunst in reifster Ausprägung da.

An untergeordneter Stelle und dann stets etwas handwerklichen Charakters wagt sich frontale Darstellung auch in der monumentalen stadtrömischen Kunst der frühen und mittleren Kaiserzeit vor. So stehen die Vestalinnen auf dem kleinen Fries des eigentlichen

²² Phot. Alinari 39144. Elia a.O. Nr. 313. P. Marconi, *La Pittura dei Romani* Abb. 64. Curtius a.O. 381 Abb. 206. Rumpf a.O. 182.

²³ *Antike* 12, 1936, 167 Abb. 9. S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines* 336, 10. Rumpf a.O. 193 Taf. 70,1.

²⁴ Neugebauer, *Die Antike* 12, 1936, 155 ff. mit Taf. 10 u. Farbtaf. 11. Rodenwaldt, *CAH. XII* 364 u. Tafbd. 5,157a. H. P. L' Orange, *Apotheosis in ancient portraiture* 76 u. Anm. 12. Budde, *Jugendbildnisse* 5 ff., 39 Taf. 5. Rumpf a.O. 189 Taf. 68,1.

²⁵ s. Sas-Zaloziecky a.O. 307.

²⁶ Albizzati, *RM.* 29, 1914, 248 Abb. 3. E. Strong, *Art in Ancient Rome* Abb. 513. Neugebauer a.O. 171 Abb. 12. Arethuse 3, 1926, Taf. 2. Ch. Morey, *Early Christian Art* 127 Abb. 132. R. Paribeni, *Ritratto nell'Arte antica* Taf. 357. Rumpf a.O. 198 Taf. 72,9.

Altars der Ara Pacis Augustae²⁷ frontal vor neutralem Grund, in einer Reihe nebeneinander aufgestellt. Es ist bereits bemerkt worden, dass auch sonst der kleine Fries in seiner Freiheit und Beweglichkeit weniger klassisch und griechisch in Bezug auf die Form ist als die großen Prozessionsfriese der Ara Pacis²⁸. Seine Ausführung wurde vielleicht einem römischen Mitarbeiter anvertraut, zumal es sich offensichtlich um eine handwerkliche Arbeit handelt. Ähnliches gilt für die kleinen Friese des Titusbogens²⁹ und des Trajansbogens in Benevent³⁰. Auch diese sind viel handwerklicher ausgeführt als die monumentalen Reliefs beider Bögen. Bezeichnenderweise sind sie ebenfalls an untergeordneter und versteckter Stelle angebracht. Sehr häufig findet sich bei ihnen die Wendung zur Frontalität, wie auch manches Andere dieser Friese an die Volkskunst der Grabreliefs erinnert³¹. In der stärker römisch bestimmten flavischen Kunst überraschen derartige Erscheinungen nicht. Bisweilen treten sie ganz offensichtlich in den Vordergrund. So steht die Minerva des Forum Transitorium³² völlig frontal. Sie rechnet bekanntlich in ihrer ganzen plastischen Anlage mit dem Betrachter von unten. Immerhin bleiben diese Beispiele in der monumentalen Kunst der Stadt Rom und des italischen Mutterlandes während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit vereinzelt. Zur Zeit des eigentlichen Klassizismus des zweiten Jahrhunderts sind sie ganz selten³³.

In der gleichzeitigen Kunst der römischen Provinzen treten diese Tendenzen umso stärker und krasser hervor. Aus der Fülle der

²⁷ G. Moretti, Ara Pacis Augustae 279 ff. Taf. 35-38.

²⁸ s. Rodenwaldt, JdI. 55, 1940, 40 f. Moretti a.O. 294 ff.

²⁹ s. Rodenwaldt a.O. 41. Strong, Scultura Romana Taf. 21. v. Blankenhagen a.O. 135 f. Zum Titusbogen allgemein zuletzt v. Petrikovits, ÖJh. 1933, 187 ff. Kähler, RM. 50, 1935, 211. Ders., RE2 VII 480 ff.

³⁰ Phot. Alinari 11495. E v. Garger, Der Trajansbogen in Benevent Taf. 39. Strong a.O. Taf. 39-41. Alföldi, RM 49, 1934, 111 ff.

³¹ s. Rodenwaldt a.O. 41.

³² Strong a.O. Taf. 30. v. Blanckenhagen 42, 116, f. Taf. 11 Abb. 36.

³³ Als Beispiele wären die Sockelreliefs vom Hadrianeum in Rom, Konservatoren-Palast, mit Darstellungen der Provinzen zu nennen, die in Anlehnung an den zweiten Kleinfries der Ara Pacis Augustae (Moretti a.O. 83ff. Abb. 70 ff.) geschaffen wurden: Helbig 888. St. Jones, Catalogue of the Palazzo dei Conservatori, Cortile I, 3, 5-12, S. 3 f.J. Toynebee, Hadrianic school 152 ff. Strong a.O. Taf. 46 u. S. 237 ff. Abb. 141 ff.

Erscheinungen auch in diesem Fall hier nur einige wenige symptomatische Beispiele. Das grosse Siegesdenkmal von Adamklissi knüpft in seiner äusseren Form an den uralten römischen Typus der Rundgrabbauten an ³⁴. Es handelt sich zweifellos um einen römischen Bau; seine Architekten waren Militärbaumeister, die zum Gefolge der trajanischen Armee gehörten ³⁵. Schwieriger ist die Beurteilung des Reliefschmucks dieses Denkmals. Mit der klassischen Tradition der gleichzeitigen stadtrömischen Kunst lassen sich die Reliefbilder mit Kämpfen und Gefangenen ³⁶ nur für den verbinden, der die transzendente und spirituelle Komponente der römischen Kunst mit in Rechnung zieht. Die starke Reduktion der Körperlichkeit, die Betonung der Linie, die Entwertung alles Organischen und die Ausdruckskraft der Gebärden übertreffen darüber hinaus alles, was in dieser Hinsicht in der Kunst des Mutterlandes bis dahin in Erscheinung trat. Der räumliche Zusammenhang fehlt vollständig, die Figuren erscheinen wie schwebend aus den Unendlichen aufzutauchen. Frontal wenden sie sich dem Beschauer zu. Die Eigenart der primitiven provinziellen Kunst entspricht also den Tendenzen und Richtungen der römischen Volkskunst. Sie ist nur radikaler und ausgeprägter, weil die Hemmung der klassischen Tradition fehlt, die in der stadtrömischen Kunst eine derartige radikale Vernichtung klassischer Körperformen und eine solche bloss gedankliche Erfassung von Figuren und Vorgängen nicht duldet.

Wendung zur Vorderansicht verbunden mit einer weitgehenden Umsetzung plastischer Formen ins Lineare und Flächenhafte begegnen wir in der gesamten provinzialrömischen Kunst zu allen Zeiten und in allen Teilen des römischen Imperiums; im Osten wie im Westen des Reiches offenbart sich in dieser Hinsicht eine allgemeine Kunstsprache, die nur durch Akzentverlagerungen unterschieden ist. Die Plastik der Provinzen Gallien und Germanien ist nur unter der Einwirkung römischer Vorbilder möglich gewesen. Neben ausgesprochener Soldatenkunst lassen sich eigene Werkstätten und ein eigener

³⁴ O. Benndorf - G. Niemann, Das Monument von Adamklissi, *Tropaeum Traiani*, 1895. Gr. G. Tocilescu, *Civitas Tropaeensium*, Das Monument und der Altarbau von Adam-Klissi, 1897 (Photographienalbum). Rodenwaldt, AA. 1940, 612 ff. mit Literaturangaben 613 Anm. 1.

³⁵ Einer von ihnen könnte Apollodorus von Damaskus gewesen sein.

³⁶ W. Technau, Die Kunst der Römer 189 ff. Abb. 151 ff.

ausgeprägter Stil erkennen. Auch in ihren Erzeugnissen sind die bisher festgestellten Tendenzen deutlich nachzuweisen. So wenden sich die Göttinnen und Stifter auf den Altären der Aufanischen Matronen in Bonn ³⁷ aus dem tiefen Bildraum heraus dem Beschauer zu; feierlich frontalgestellt empfangen sie die Verehrung, die von den einfachen Menschen ihnen entgegengebracht wird. Die Hinwendung zum Beschauer hat hier ihren tieferen Grund in dem Bedürfnis der gläubigen Menschen, mit einbezogen zu sein in den heiligen Kreis. Zudem wird die Feierlichkeit des Bildes durch die Frontalität wesentlich erhöht. Ein ähnliches Empfinden mag für das Grabmal des G. Albinus Asper aus Neumagen in Trier ³⁸ gegolten haben, bei dem das Ehepaar fast vollplastisch in Nischen steht. Es ist bezeichnend für die gallisch-germanischrömische Kunst des zweiten Jahrhunderts n. Chr., dass die Gestalten noch plastisch im körperhaften Raum angebracht sind. Erst im dritten Jahrhundert treten die Erscheinungen, wie sie uns bereits weit früher in Adamklissi begegneten, in den Vordergrund. Auf den Nebenseiten eines Matronenaltars in Bonn ³⁹ stehen die Gewandfiguren unsicher, wie schwebend, flach vor dem abstrakten Grund. Die weitgehende Symmetrie der Gewandung unterstreicht das hieratische Feierliche der Erscheinungen ⁴⁰.

Soweit wir erkennen können, ist die Entwicklung der provincialrömischen Kunst in Richtung auf das hieratische Repräsentationsbild in den Provinzen des Ostens und Nordafrikas rascher gewesen als im Westen und Norden. Bedeutsam ist vor allem die Tatsache, dass die genannten Tendenzen sich in den östlichen Teilen des Reiches gleicherweise in der monumentalen Kunst vielfach nachweisen lassen.

³⁷ H. Lehner, Römische Steindenkmäler von der Bonner Münsterkirche, BJbb. 135, 1930, 11 Nr. 19. Zu den Matronensteinen allgemein s. Germania Romana IV² Taf. 22 f. BJbb. 134, 1929, Taf. 15; 135, 1930, Taf. 8 ff.

³⁸ v. Massow, Die Grabmäler von Neumagen 42 ff. Nr. 4 Abb. 23 ff. u. Taf. 1 u. 4. Budde, JdL. 54, 1939, 250.

³⁹ Lehner a.O. 16 Nr. 33.

⁴⁰ Im Zusammenhang der auffällig häufigen Erscheinung der Frontalität auf den Matronensteinen darf an die Tatsache erinnert werden, dass ein grosser Teil dieser Denkmäler von römischen Legionsangehörigen gestiftet wurde, die auf östlichen Kriegsschauplätzen, in Armenien und jenseits des Caucasus, gekämpft haben. s. über den orientalischen Aufenthalt der Legionen dieser Gegend Lehner a.O. 30.

Die monumentalen Reliefs des Philopappusmonumentes in Athen ⁴¹ sind offensichtlich unter der Einwirkung der monumentalen Durchgangsreliefs des Titusbogens in Rom ⁴² entstanden. Die Übereinstimmungen sind weitgehend, charakteristisch und bezeichnend aber auch die gewaltigen Unterschiede. Während auf den illusionistischen Reliefs des römischen Bogens die Atmosphäre des am Beschauer vorbeiziehenden Triumphzuges des Titus in einem einzigen Ausschnitt glänzend erfasst worden ist, kann die frontale Stellung der Begleitpersonen auf dem Philopappusmonument nur aus den schon genannten Tendenzen der provinzialen Kunst zur Aussage der frontalgestellten Figur verstanden werden. In der gleichzeitigen offiziellen Kunst Roms liesse sich nichts Vergleichbares daneben stellen.

Wohl aber in der Kunst Kleinasiens. Die Ephesosreliefs in Wien ⁴³ sind Schmuckteile eines monumentalen römischen Staatsdenkmals. Im Gewandstil und in der Plastizität der Figuren ist die pergamenische Tradition mit Händen zu greifen. Völlig ungriechisch aber ist das Verhältnis der Figuren zum Reliefgrund und zum Beschauer. Die frontale Stellung der Kaiser Hadrian, Antoninus Pius, Verus und Marcus Aurelius nebst den Gefolgsleuten und Idealfiguren ⁴⁴ wären aber auch in der gleichzeitigen Monumentalkunst des römischen Westens eine Unmöglichkeit. Hier in Ephesos drängt orientalisches Empfinden mit Macht nach vorn. Das Gleiche gilt für

⁴¹ Über das Philopapposmonument s. die ausführliche Veröffentlichung von Maria Santangelo, *ASAtene* 2, 1940, 153 ff.

⁴² S. Reinach, *L'Arc de Titus et les dépouilles du Temple de Jerusalem*, 1920. G. Lugli, *Roma antica* 231 ff. L. Curtius - A. Nawrath, *Das antike Rom* 39 f. Abb. 40-44. Strong a.O. 105 ff. v. Blanckenhagen a.O. 134 ff. Santangelo a.O. 218 ff. (Vergleich mit Philopappusrelief). In den Abbildungen bei Santangelo 52 u. 53 sind leider nur der Mittelteil des Philopappusreliefs und das Triumphalrelief des Titusbogens gegenübergestellt. Die dortige Abb. 45 muss hinzugezogen werden. Die alte Aufnahme, die Abb. 15 zugrunde liegt, ist für die Vergleichung beider Reliefs dienlicher.

⁴³ Heberdey, *ÖJh.* 7, 1904, Beibl. 53 ff. u. 157 f. Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im Unteren Belvedere, 2.-4. Auflage. 1916 ff. S. Reinach, *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains I* 142-145. A. Rumpf bei Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft 4II 3, 100. v. Lorentz, *RM.* 48, 1933, 309 f. F. Eichler, Das sogenannte Partherdenkmal von Ephesos, *Kongressbericht Berlin* 488 ff.

⁴⁴ s. *ÖJh.* a.O. 51 Abb. 11.

die staffelförmige Erhöhung der hinteren Kopfreihe in zweireihigen Szenen ⁴⁵. Vielleicht entstammen die Künstler dieser Reliefs aus der Schule von Aphrodisias ⁴⁶.

Mit Sicherheit gilt Letzteres für die Künstler, die in Nordafrika die severische Heimatstadt Lepcis Magna mit Skulpturen und Monumentalreliefs ausgeschmückt haben ⁴⁷. Auf den Triumphalreliefs des Septimius Severusbogens ⁴⁸ sind die Gestalten des Kaisers und der beiden Prinzen streng frontal angebracht. Kein Zusammenhang besteht mit ihrer Umgebung. Additiv sind die Teile des Viergespanns aufgereiht. Das Ganze muss man sich zusammendenken. Additiv aufgereiht stehen die Begleiter der kaiserlichen Personen hinter und vor dem Gespann in langer Reihe einer neben dem andern. Von den meisten sind nur die Oberkörper sichtbar, die Gestalten schweben gewissermassen in der Luft. Das ganze Relief ist eine Fläche mit figürlichen Zeichen, die beim Betrachter eine Bildvorstellung erzeugt. Dem entspricht die Entwertung des plastisch Organischen zugunsten des Linearen und der Abstraktion. Was noch im zweiten Jahrhundert in Ephesos mit dem strahlenden Glanz seiner irdischen Form von der Kunst gezeigt wurde, das ist am Beginn des dritten Jahrhunderts nur noch Hinweis auf etwas Gedachtes, ist zum Symbol geworden. Mit der üblichen Beurteilung "provinzielle primitive Kunst" wird man der festgestellten Erscheinung nicht gerecht. Ihre Begründung liegt tiefer. Es kommen hier Formen in die monumentale römische Kunst, die ohne Anregungen und Einflüsse östlicher Kunstweise undenkbar und unerklärbar wären. Rodenwaldt hat bereits darauf hingewiesen, dass die Komposition dieser Reliefs sowie die des Reliefs mit dem Opfer zu Ehren der Julia Domna ⁴⁹ derartig auffallend der Komposition der älteren Gemälde von Dura-

⁴⁵ s. Ausstellungskatalog a.O. 4 Taf. 54 b.

⁴⁶ Zur Schule von Aphrodisias allgemein M. Squarciapino, *La scuola di Afrodisia*. 1943.

⁴⁷ Squarciapino a.O. 80 ff.

⁴⁸ Phot. Soprintendenza Monumenti e Scavi in Libia, *Archivio della Libia Occidentale*. Bartocchini, *AfrIt.* 4, 1931, 32 ff. Townsend, *AJA.* 42, 1938, 512 ff. mit Angabe älterer Literatur S. 512 Anm. 2. Levi, *ASAtene* 23, 1945, 267 ff. *Technau* a.O. 247 f. Abb. 201. Budde, *Jugendbildnisse* 8 ff.

⁴⁹ Phot. Soprintendenza Monumenti e Scavi in Libia, *Archivio della Libia Occidentale*. Bartocchini a.O. 132 ff. Abb. 97. Brendel, *RM.* 45, 1936, 206 Taf. 79.

Europos⁵⁰ verwandt ist, dass eine Abhängigkeit der severischen Reliefs von der unter dem Einfluss parthischer Malerei stehenden Mischkunst an der Euphratgrenze unabweisbar erscheint⁵¹. Tatsächlich zeigen die Fresken mit der Darstellung einer Opferungsszene Konons und seiner Familie⁵², deren Datierung ins erste bis zweite Jahrhundert schwankt, grösste Ähnlichkeit mit den severischen Reliefs in Lepcis und ebenfalls denen des Argentarierbogens in Rom. Die Übereinstimmungen sind zahlreich, sie betreffen sowohl die Art der Opferung, das unsichere Stehen, die Überschneidungen und die Aufsicht der Füße, als auch die Frontalität und Reihung der Figuren sowie die räumlichen Verhältnisse. Charakteristisch ist die verwandte Armhaltung der Opfernden, die wie aus einer altorientalischen Profilhaltung in eine flächige Projektion verwandelt wurde und gezwungen erscheint. Noch überraschender ist die Übereinstimmung mit dem Nemesisrelief in Dura⁵³. Dargestellt ist ein Opfernder vor der Göttin Nemesis mit ihren Symbolen, dem Greifen und dem Rad. Zwischen dem Mann und der Göttin ist oben die Büste des Sonnengottes angebracht. Die Weihung in Griechisch und Palmyrenisch besagt, dass der Weihende Julius Aurelius Malochas, einer der grossen Kaufleute von Palmyra, war. Wenn die Entstehung des Reliefs auch erst 228 n. Chr. ist, also ein paar Jahre später als die der Reliefs des Argentarierbogens, so steht es doch, wie ältere Beispiele der gleichen

⁵⁰ Siehe die Rekonstruktion von F. Brown bei M. Rostovtzeff, *Dura - Europos and its art* Taf. 13.

⁵¹ s. Rodenwaldt, *JdI.* 55, 1940, 43. Über die Entwicklung zur Frontalität in der parthischen Kunst s. Rodenwaldt, *Gnomon* 7, 1931, 292 f.; ders. *JdI.* 51, 1936, 107 f. bes. 107 Anm. 2; ders. *BJbb.* 133, 1928, 233. Einige der Fresken sind bekanntlich für Römer gemalt und alle sind ohne westlichen Einfluss nicht vorstellbar. Aber die entscheidenden Merkmale dieser Gemälde sind orientalischen Ursprungs.

⁵² s. *Syria* 3, 1922, Taf. 38. Dort weitere Abbildungen 39-41 (Breasted). F. Cumont, *Fouilles de Doura - Europos* 41 ff. Taf. 25-40. J. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, 1924, passim. C. Hopkins, *JAOS.* 1931, 119 ff. Cumont, *Syria* 12, 1931, 302 f. M. Rostovtzeff, *Dura and Parthian Art* 242. Hopkins, *Berytus* 3, 1936, 1 ff. H. Haas, *Bilderatlas zur Religionsgeschichte* 9-11. Abb. 113/4. M. H. Swindler, *Ancient Painting* Abb. 606-608. R. Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei* Abb. 2-4. Fr. Wirth, *Römische Wandmalerei* 150 f. Abb. 78/9. M. Rostovtzeff, *Dura - Europos and its Art* 57 ff. Taf. 13-15. Sas-Zaloziecky *a.O.* 305f. Abb. 306. Rumpf *a.O.* 191.

⁵³ M. Rostovtzeff, *Caracan Cities* Taf. 31, 2 Beschreibung 217.

Gattung in Palmyra beweisen⁵⁴, in einer eindeutig einheimischen Tradition.

Künstler aus diesen östlichen Bereichen des Imperiums müssen es gewesen sein, die das Neue in der monumentalen Kunst der Stadt Rom unter den Severern ermöglicht haben. Von Kleinasien, Mesopotamien und aus Syrien mag dieser ursprünglich parthische Einfluss über Nordafrika oder auch direkt nach Rom gelangt sein⁵⁵. Die politische Konstellation an der Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert bereitete diesem Eindringen östlicher Kunstweise in jeder Weise den Boden. Septimius Severus, Begründer einer semitischen Dynastie, selber halber Semit, war ein afrikanischer Provinziale. Das Unrömische zeigt sich bei ihm vor allem in seiner Religionspolitik. In der religiösen Haltung war er so sehr dem kleinasiatischen Unterwelts- und Heilsgott Serapis⁵⁶ verfallen, dass der Haupttypus seiner Bildnisse⁵⁷ nach dem Bilde des Serapis geformt wurde. Zum Unterschied zu dem zweiten, weniger verbreiteten Lepcistyp⁵⁸, nennen wir den Haupttypus der Severusbildnisse den Serapistyp. Bis zu diesem Zeitpunkt liessen sich römische Kaiser zumeist in den Formen des höchsten römischen Gottes, des Juppiter Capitolinus⁵⁹, apotheosieren. Das Eindringen eines barbarischen Gottes in den höchsten römischen Staatskult, sogar in die kapitolinische Trias⁶⁰ hinein, muss etwas Unerhörtes bedeutet haben. Solch ein radikaler Wechsel war nur möglich von seiten eines Provinziales, der im Letz-

⁵⁴ s. z.B. H. Ingholt, *Studier over Palmyrensk Skulptur* Taf. 1, 2-3. Zur künstlerischen Entwicklung Palmyras als Vorposten des orientalischen, parthischen Hellenismus s. Seyrig, *Syria* 22, 1941, 155 ff.

⁵⁵ Rodenwaldt, *JdI.* 51, 1936, 107 Anm. 2.

⁵⁶ G. Lippold, *Sarapis und Byraxis*, *Festschrift für P. Arndt* 116 ff. *Amelung*, *RA.* 2, 1903, 2, 177 ff. Six, *JHS.* 42, 1922, 31 ff. W. Amelung, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, *Mus. Chiaram.* Nr. 74 u. 255. W. Watzinger, *Sammlung Sieglin* II 1 B passim.

L'Orange a.O. 79 ff. G. Lippold, *Die griechische Plastik*, *HdArch.* III 1 257 ff. Taf. 93, 3. Budde, *AA.* 1952, 118 ff.

⁵⁷ *Espér.* 2, 74 Nr. 975. Budde, *Jugendbildnisse* 5. Zu den Bildnissen des Septimius Severus allgemein s. J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie* II 3, 21 ff. F. Poulsen, *Antike Skulpturen* 486 f. zu Nr. 723. L'Orange a.O. 73 ff.

⁵⁸ Phot. Anderson 23182. Bernoulli a.O. 24 Nr. 31. L'Orange a.O. 76 Abb. 50.

⁵⁹ s. L'Orange a.O. 66 ff. Zum Juppiter Capitolinus s. Zadoks Jitta, *JRS.* 28, 1938, 50 ff. Budde, *AA.* 1952, 115.

⁶⁰ Bartoccini a.O. 83 ff. Abb. 48. L'Orange 77 ff. Abb. 52.

ten die römische Tradition missachtete und teilweise bewusst zerstörte⁶¹. Erst recht gilt das für die Söhne und Nachfolger des Septimius Severus, Caracalla⁶² und Geta⁶³. Es ist bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen worden, dass viele besonderen Merkmale dieser beiden Kaiser ohne die formenden Kräfte der östlichen Provinzen des Reiches unerklärbar bleiben müssten⁶⁴. Das betrifft weniger die Jugendbildnisse des Caracalla⁶⁵, die grösstenteils eine klassizistische Verfestigung der Form als eine Reaktion auf den spät-antoninischen Illusionismus der meisten Severusbildnisse offenbaren. Anders jedoch die Bildnisse Getas⁶⁶, die genau so offiziell waren wie die des älteren Bruders⁶⁷. Bildnisse Getas mit ihren weichen

⁶¹ s. Fluss, RE, 2. Reihe II 1954, 1979 ff.

⁶² Phot. Anderson 23058. Bernoulli a.O. 47 ff. Nr. 1. Poulsen a.O. 492 f. zu Nr. 730 a mit Literaturangaben.

⁶³ Phot. Alinari 11761. Bernoulli a.O. 68 ff., 71 Nr. 5 Taf. 23. Stuart Jones, Museo Capitolino 205, Imp. Nr. 57 Taf. 48. Phot. Anderson, 1563. Budde, Jugendbildnisse 33 f. Taf. 22b u. 23b.

⁶⁴ Budde, Jugendbildnisse 42.

⁶⁵ Phot. Marburg 32642. Espér. 2, 88 Nr. 996. Waldhauer, RM. 36/37, 1921-22, 151 Nr. 6. Zu den Jugendbildnissen Caracallas und Getas s. Budde, Jugendbildnisse passim. Ferner, ders., Die Kunst 51, 1953, 132 ff.; La Nouvelle Clío 4, 1952, 246 ff.

⁶⁶ Espér. II 95 Nr. 1011. Poulsen a.O. 493 zu Nr. 731 Nr. 7. Budde, Jugendbildnisse 36 f. Taf. 20. Cat. Somm. 2282. Bernoulli II 3 S. 70 f. Nr. 1 Taf. 22. Le Musée du Louvre III 10 Taf. 304. Budde, Jugendbildnisse 34 f. Zu den Bildnissen Getas allgemein s. Bernoulli a.O. 68 ff. Budde, Jugendbildnisse passim, bes. 33 ff.

⁶⁷ s. hierzu die Hypothese von D. Raymond, CIW. 1953, 156. Meine eigenen Ausführungen zu diesem Punkt sind von Raymond offenbar missverstanden worden. Ich hatte nicht die These aufgestellt, dass der verschiedenartige Charakter der beiden severischen Prinzen die Künstler zu den unterschiedlichen Kunstwerken und andersartigen Stilen angeregt haben, sondern habe die Unterschiede vielmehr auf die ganz bewusste verschiedenartige Vorliebe und Geschmacksrichtung der jeweiligen Auftraggeber Caracalla und Geta selber zurückgeführt. Die antiken Quellen können für die Stütze dieser These herangezogen werden, Dio LXXXVI 7, 1-2. Herod. III 10, 3-4. 13, 1-2. 6, nach denen dem einen der Prinzen verhasst war, was dem anderen lieb war. Natürlich kamen vorhandene Stiltendenzen den Wünschen der Auftraggeber entgegen. Die von Raymond vorgeschlagene Hypothese halte ich für nicht tragbar, da auch die Bildnisse des Geta von Beginn an nicht weniger offiziellen Charakters waren als die des älteren Bruders. Im übrigen stehen die Bildnisse des Caracalla nicht in einer festen alten Tradition. Ihre ausserordentliche Besonderheit kann im Letzten m.E. auch nur verstanden werden aus dem bewussten Auftrag und Wunsch des Kaisers, der diese Darstellung als schön empfunden haben muss. Sonst wäre die öffentliche Aufstellung und Duldung der Kaiserbildnisse Caracalles kaum zu erklären.

und zerfliessenden unbestimmten Formen, der letzten Feinheit der Oberflächenbehandlung verbunden mit einer starken Abstraktheit des plastischen Gefüges zeigen etwas völlig Neues und Andersartiges; ohne die Einwirkung östlicher Formenkräfte wäre ihre Bestimmung schwierig. Dass solche Neuerungen gerade bei Geta erkennbar sind, kann nicht überraschen, wenn man sich vor Augen hält, wie sehr sich gerade bei ihm die syrische Komponente seiner Herkunft in seinem ganzen Wesen und Handeln ausgewirkt hat ⁶⁸. Die Mutter Julia Domna war eine Syrerin von Geburt. Ihre Bildnisse decken das Orientalische ihres Wesens auf ⁶⁹. Die Qualität ihrer zahlreichen Porträts ist ausserordentlich unterschiedlich. Viele wie der Kopf in Wien ⁷⁰ sind glatt und leer, nicht bezeichnend für die grosse und bedeutende Frau. Andere wieder, wie der grossartige Kopf in München ⁷¹, stellen sich ebenbürtig neben die besten Meisterwerke der severischen Bildniskunst. Wie ihre Schwestern und Nachfolgerinnen Julia Maesa, Julia Mamaea und Julia Soaemias war Julia Domna hellenisierte Semitin, die in seleucidischer Tradition aufgewachsen und erzogen war. Der Traum dieser Frau war eine Hauptstadt im Osten und das Wiederaufleben der Weltreichsideen Alexanders des Grossen. Palmyra, Dura Europos und andere syrische Städte erfreuten sich der besonderen Gunst der Kaiserin und der ganzen severischen Dynastie. Die Beliebtheit der Namen Septimius und Julius als Beinamen palmyrenischer Bürger jener Zeit spricht eine deutliche Sprache ⁷². Die hochgebildete und einflussreiche Kaiserin hat bekanntlich Schriftsteller, Philosophen und Gelehrte des Ostens an den römischen Hof berufen. Orientalisches Wesen, Denken und Fühlen breiteten sich zu ihrer Zeit allenthalben in Rom aus. Zweifellos wirkten auch Künstler aus ebendenselben Teilen des Reiches

⁶⁸ Geta war in seinem ganzen Verhalten zu seiner Mutter ein direkter Vorläufer der Nachfolger Caracallas, Elagabals, Alexander Severus, die als Geschöpfe ihrer Mütter aufwuchsen und lebten. s. F. Altheim, Die Soldatenkaiser 221. Budde, Jugendbildnisse 37, 40, 42. Fluss a.O. 1567.

⁶⁹ Zu Julia Domna s. G. Herzog, RE. X 1, §26 ff. Zu ihren Bildnissen s. Bernoulli a.O. 35 ff.

⁷⁰ Bernoulli a.O. Nr. 15 S. 40 f.

⁷¹ Phot. Kaufmann 133. München Glyptothek Nr. 220. Budde, Jugendbildnisse 5. Bernoulli a.O. 45.

⁷² Rostovtzeff, Caravan Cities 11 f.

damals in Rom. Einer von diesen mag die Skizzen und Vorlagen für den römischen Künstler gegeben haben, der den Reliefschmuck des Argentarierbogens verfertigt hat ⁷³.

Die in severischer Zeit in der monumentalen römischen Kunst erreichte Befreiung der formenden Kräfte von der bis dahin gültigen Bindung an griechische Vorbilder liess uraltes italisches Formgut wieder auferstehen. Sie führte gleichzeitig zu einer Verwischung der bisherigen Gegensätze von Volks- und Hofkunst ⁷⁴, zumal im Gesamten die handwerklichen Fähigkeiten bedenklich nachliessen. Die Befreiung und veränderte Grundhaltung ermöglichten aber auch, dass anticlassische Tendenzen der provinziellen Kunst und nicht-classische Formprinzipien der orientalischen Kunst in Rom Eingang fanden ⁷⁵. Erscheinungen, wie sie für die Durchgangsreliefs des Argentarierbogens festgestellt werden konnten, sind in severischer Zeit durchaus nicht vereinzelt. Der Centurionengrabstein im Vatikan ⁷⁶,

⁷³ So auch ähnlich Haynes a.O. 27. Zu den orientalischen Einflüssen in Rom zur Zeit der Severer s. Ad. de Ceuleneer, *Essai sur la vie et la règne de Septime Sévère* 205. v. Pochlmann in *Pflugk-Harttungs Weltgesch.* I 2, 579 ff. v. Domaszewski, *Abhandlungen zur römischen Religion* 197 ff.

⁷⁴ Rodenwaldt, *JdI.* 55, 1940, 42.

⁷⁵ Rodenwaldt a.O. 42 f. Ders., *JdI.* 51, 1936, 93, 98, 106 f. Zur Beurteilung und Bewertung der Kunst von Dura und Palmyra als orientalische Kunst s. die grundlegenden Ausführungen von Rostovtzeff, *Dura - Europos and its Art* 89 ff.

⁷⁶ W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museum I* 287 *Galleria Lapidaria* 163 Taf. 30. Altmann a.O. 235 Abb. 189. v. Domaszewski, *Abb. d. Arch.-Epigr. Sem. in Wien* 5 S. 58 Nr. 3 Abb. 57 u. S. 68. Pallottino a.O. 90 f. Abb. 50. Die Haltung des Centurio auf dem Relief entspricht der des opfernden Terentius auf dem Fresko in Dura - Rostovtzeff, *Caravan Cities* Taf. 34-, das um 225 datiert wird. Zu diesem Terentiusbild sagt Sas-Zaloziecky a.O. 306 f., dass gegenüber dem Kononbild erst hier die richtige Frontalität der Figuren und eine richtige Beobachtung der räumlichen Verhältnisse sowie das Hintereinander der Figuren festgestellt werden könne. Zumal die Armhaltung des Opfernden habe nichts mit der orientalischen Art des Konon zu tun. Diese Erklärungen gehen m.E. zu weit. Für die "orientalische" Darstellungsweise des Opfernden kann auf den opfernden Septimius Severus auf dem einen Durchgangsrelief des Argentarierbogens (oben Seite 378 ff.) verwiesen werden. Andererseits gibt es genügend syrische Denkmäler, welche die gleiche Haltung des Terentius zeigen, nämlich dann, wenn die Richtung des Opfernden der des Terentius entspricht. Als bestes Beispiel sei hier genannt das Fresko des Iabsymos und seines Sohnes (Semiten) aus dem gleichen Tempel der Palmyrenischen Götter in Dura, dem auch das Kononbild zugehört s. Rostovtzeff, *Caravan Cities* Taf. 33, 2. Hier ist die "orientalische" und

dessen Pilasterrahmung mit Standarten geschmückt ist und dessen Datierung in die Zeit der Entstehung des Argentarierbogens wahrscheinlich ist, zeigt den Centurio in absoluter Frontalität. Die gleiche gedankliche und symbolische Figurenwiedergabe, die ein Relief in Lepcis Magna ⁷⁷ zeigt, kehrt genau so auf dem stadtrömischen Relief von der Via Appia im Kapitolinischen Museum ⁷⁸ wieder. Auf dem Sacchettirelief ⁷⁹ wendet sich eine Reihe der Figuren ostentativ aus der Handlung und Darstellung heraus dem Beschauer zu. Und wenn noch auf den Bildern der Marcussäule tatsächliche Frontalität des Kaisers und seiner Begleitpersonen mit Absicht vermieden wurde ⁸⁰, auf den Reliefs des Septimius Severusbogens in Rom ⁸¹ sind die Gestalten des Kaisers und seiner Söhne nebst den Begleitpersonen streng frontal angebracht. Auch in der gleichzeitigen monumentalen Malerei fehlen die Beispiele nicht. So schaut die ernste Versammlung würdiger Männer und Frauen auf den Nischenbildern der gnostischen Katakombe des Aurelius Felicissimus⁸², in einer Reihe frontal nebeneinander gestellt, aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Die Ein-

die "römische" Haltung (wie Septimius Severus und Caracalla) auf einem Bild vereint, und zwar bei einem Bild, das nach seinem Inhalt und Charakter rein orientalisches ist.

⁷⁷ Phot. Soprintendenza Monumenti e Scavi in Libia, Archivio della Libia Occidentale. Bartocchini a.O. 109 Abb. 78.

⁷⁸ Eine kurze Notiz bei Pallottino, Roma 1941, 488 f. u. K.C., BullCom. 77, 1946—48, 183 Abb. 1. Das Relief wird in meiner oben erwähnten Arbeit über das Sacchettirelief behandelt.

⁷⁹ Budde, Severisches Relief in Palazzo Sacchetti passim (im Druck). Braun, MonInst. 1854, 78 f. Taf. 11. Wace, BSR. 4 Nr. 3, 263 ff. Taf. 34 mit Angabe der älteren Literatur. Strong, Scultura Romana 306 Taf. 63. W. Zschietzschmann, Hellenistische und römische Kunst 137 Abb. 134. Sieveking, Festschrift für Arndt 34. Pallottino a.O. 60 ff. CAH. XII 547, Abb. V 176 b. Budde, Jugendbildnisse 14 f.

⁸⁰ s. Wegner, JdI. 46, 1931, 143 f.

⁸¹ Phot. American Academy Rome. Strong a.O. 303 ff. Taf. 60/1. Platner-Ashby, Topographical Dictionary 43. Hamberg a.O. 145ff. Technau a.O. 247 Abb. 199, 200. Lugli a.O. 139 f.

⁸² Bendinelli, NSc. 1920, 123 ff. MonAnt. 28, 1923, 271 ff. Wilpert, Mem-AccPont. I 2, 1924, 1 ff. Marconi a.O. 147 ff. Abb. 71/2. Strong, Art in Ancient Rome Abb. 492/3. Swindler a.O. Abb. 620-22. Kömstedt a.O. Abb. 13/4. Wirth a.O. 185 ff. Abb. 97 Taf. 22b, 42, 46b, 47-49. J. de Wit, Spätromische Bildnismalerei Taf. 1/2. Technau a.O. 249 ff. Abb. 203-205. Reinach, Répertoire de peintures grecques et romaines 201, 3; 217, 1; 336, 3/4. Rumpf a.O. 190 Taf. 68, 3.

dringlichkeit des Blickes der seelenvollen Gesichter ⁸³ entspricht ganz der des Severusbildes vom Argentarierbogen.

Solche Anhäufung frontalgestellter repräsentativer Figuren auf Bildern und Kunstwerken severischer Zeit kann am besten erklärt werden durch einen unmittelbaren Einfluss östlicher Kunstweise auf die weströmische Kunst, einschliesslich die der Stadt Rom. Um einen gewaltsamen Einbruch des Orients kann es sich schon deswegen nicht handeln, weil für die neuen Erscheinungen eine gewisse Entwicklung und eine Reihe von Vorstufen in der weströmischen Kunst nachgewiesen werden können. Über einen stossreichen Antrieb ging die östliche Einwirkung wohl nicht hinaus ⁸⁴. Immerhin ist auf diese Weise die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes wesentlich beschleunigt worden. Wesentlich aber scheint die Erkenntnis zu sein, dass die in severischer Zeit erreichte Befreiung der römischen Kunst von der klassischen Tradition eine offene Bereitschaft zur Aufnahme von Anregungen und Motiven des Orients herbeiführte, und zwar in einem Moment, als die politische Situation die engste Berührung mit der östlichen Kunst förderte und sanktionierte ⁸⁵. Mit der severischen Dynastie erst war der Zeitpunkt gekommen, wo der uralte Gegensatz von Ost und West einer Durchdringung dieser beiden entscheidenden Kräfte der alten Welt Platz machen musste, um so die grossartige Form des dritten Jahrhunderts und der Spätantike zu ermöglichen.



⁸³ De Wit a.O. Taf. 1.

⁸⁴ s. Rodenwaldt, JdI. 55, 1940, 52 f. Dabei soll nicht übersehen werden, dass auch in früheren Epochen der römischen Kaiserzeit bisweilen der Einfluss des Ostens sehr stark gewesen ist. Schnitzer, JdI. 67, 1953, 43 ff. hat versucht, den Nachweis zu erbringen, dass unter Einwirkung orientalischer Kunstformen die bisher in Rom zweitrangige Kunstform des Reliefbandes in Art der Trajanssäule auf die höchste Ebene geführt worden ist. Apollodorus von Damaskus wird mit Recht dabei eine entscheidende Rolle zugewiesen. Zur syrischen Charakterisierung ebd. 76 f.

⁸⁵ Aus der Kaiserchronik ist zu ersehen, dass der äussere Gegensatz zwischen West und Ost, der in severischer Zeit mit Energie einsetzt (Herodian II 4, 3), auch innerlich vom Volk stark empfunden wird. s. Geffcken, NGG. 1901, 194.

Nachtrag zu L. Budde "Istanbuler Reiterrelief", *Bulleten* 68, 1953, 475 ff.

Bei der Beurteilung des Monumentes aus Thasos (Abb. 17) war mir leider der wichtige Aufsatz von H. Seyrig, *BCH.* 51, 1927, 198 ff. (*Quatre Cultes de Thasos*) entgangen, worauf mich der Verfasser liebenswürdigerweise hinweist. Nach seinen Ausführungen gehört das Monument eindeutig der hellenistischen Zeit an, während die Metopenreliefs erst in der Kaiserzeit ausgearbeitet wurden. Hierfür zeugt vor allem die Kriegermetope, bei der vom ursprünglichen Grund am meisten stehen geblieben ist. Auch Seyrig ist der Auffassung, dass es keine hellenistischen Beispiele von Denkmälern des thrakischen Reitergottes in dem bekannten Typus gibt.

Berichtigungen: S. 478 statt Abb. 13 muss es heißen Abb. 9, statt Abb. 14 - 15 Abb. 11 u. 13. S. 481 statt Abb. 11 u. 12 Abb. 14 - 15.

LUDWIG BUDDE

