

**Zeitschrift:** Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

**Herausgeber:** Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

**Band:** 25 (1968)

**Heft:** 3

**Rubrik:** Archäologische Berichte

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Archäologische Berichte

### Zur Bildnisherme des Parmenides

Von Hans Jucker, Bern

Im Sommer 1962 fand C. Sestieri in einer südlich der Agora gelegenen Zone von Velia einen Hermenschaft mit der Inschrift *Παρμενείδης Πύρητος / Οὐλιάδης φυσικός*<sup>1</sup>.



Den Vatersnamen Pyres kannten wir schon von Diogenes Laertius (9, 21); Uliades aber heißt Parmenides nur hier. Das Patronymikon muß von Ulios abgeleitet sein: *Οὔλιος· ὁ Ἀπόλλων· ἱατρὸς γὰρ ἦν* (Sud.), und Strabon (14, 635) sagt, daß die Milesier und Delier einen Apollon Ulios nannten, *οἷον ὑγιαστικὸν καὶ παιωνικόν· τὸ γὰρ οὔλειν ὑγιαίνειν*<sup>2</sup>. Uliades verhält sich also zu Ulios wie Asklepiades zu Asklepios.

Zwei gleichartige Hermenschäfte (Nr. 1 und 3) und eine Togastatue (Nr. 2) desselben Fundorts tragen die Inschriften:

1. *Οὔλις Ἀρίστωνος / ἱατρὸς φώλαρχος / ἔτει σπ'* (280)
2. *Οὔλις Εὐξίνου Ἑλήτης ἱατρὸς φώλαρχος / ἔτει τοθ'* (379)
3. *Οὔλις Ἰερωνύμου / ἱατρὸς φώλαρχος / ἔτει νμς'* (446)

Die drei geehrten Ärzte tragen also alle den gleichen Namen Ulis, der als Kurzform von Ulios oder Uliades anzusehen ist<sup>3</sup>, und alle sind mit dem bis dahin unbekannten Titel Pholarchos bezeichnet. Wie P. Ebner und G. Pugliese Carratelli schon gesehen haben<sup>4</sup>, muß *φώλαρχος* mit *φωλεός* in der Bedeutung Schule zu-

<sup>1</sup> H. des Hermenschaftes 1,51 m, der Buchstaben 2,1 cm. P. Ebner, *Scuola di medicina a Velia e a Salerno*, Apollo. Bolletino dei Musei Prov. del Salernitano 2 (1962) 25ff. Ders., Illustrated London News 31. Aug. 1963, 306f. Abb. 4. Nicht zugänglich war mir P. Ebner, *L'errore di Alalia e la colonizzazione di Velia nel responso delfico*, Rassegna Storica Salernitana 23 (1962) 4ff. M. Napoli in Encicl. dell'arte antica 7 (1966) 1112ff.

<sup>2</sup> Vgl. RE 9 A (1961) 536 (G. Radke). 532 (K. Ziegler) zu Uliades. Wichtiger W. Schulze, *Quaestiones epicae* 516 und Wilamowitz, *Kl. Schriften* 4, 155; für den Hinweis danke ich P. Von der Mühl.

<sup>3</sup> E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* 1 (1939) 464. 636f.

<sup>4</sup> Ebner, oben Anm. 1. G. Pugliese Carratelli, *ΦΩΛΑΡΧΟΣ*, Parola del Passato 18 (1963) 385f. Ders., *Sulla scuola medica di Elea*, Parola del Passato 20 (1965) 26f. Vgl. M. Napoli, *La ricerca archeologica di Velia*, Parola del Passato 21 (1966) 191ff. 222ff.

sammenhängen: *φωλεόν· διδασκαλεῖον*. Unter Hinweis auf die weitere von Hesych dazu mitgeteilte Erklärung *οἱ δὲ σπήλαιον* und *φωλητήρια καὶ φωλεαὶ τῶν θιασωτῶν καὶ συνόδων οἴκοι* möchte Pugliese Carratelli die Verwendung des seltenen Wortes in Velia aus dem Brauch der Pythagoreer, sich in Grotten zu versammeln, erklären. *φωλεός* wäre hier also eigentlich *οἴκία τῆς φιλοσοφίας* für die pythagoreische *ἐταιρεία*, *ἱατρός φώλαρχος* demnach der Vorsteher eines Medizinerkollegiums pythagoreischer Observanz<sup>5</sup>. Ulios scheint hier erblicher Name gewesen zu sein, sei es nur unter den Leitern oder – weniger wahrscheinlich – unter allen Angehörigen der Uliadenfamilie. Ob die Pholarchie ein Jahresamt war oder länger ausgeübt wurde, läßt sich nicht entscheiden, doch sprechen die Jahreszahlen eher für die erste Alternative. Wenn die Daten von der Gründung Velias (zwischen 540 und 535)<sup>6</sup> an gerechnet sind, so waren die Bilder lange nach dem Tod der Dargestellten errichtet worden, da keines in vorchristlicher Zeit entstanden sein kann; da die Zahlen weit auseinanderliegen, der Schriftcharakter und die Art der Hermen aber, soweit die Abbildungen ein Urteil erlauben, dafür sprechen, daß diese in einem ziemlich kurzen Zeitraum gefertigt sein müssen, dürfte es sich bei allen um postume Ehrungen handeln. Der allein bei dem Togatus erhaltene Kopf trägt einen dicken Kranz, dessen Beschaffenheit die Reproduktion<sup>7</sup> nicht genau erkennen läßt; er erinnert aber sehr an die Kränze, die wir von einigen Köpfen und Statuen aus Kos kennen<sup>8</sup>. 242 v. Chr. schickte Kos eine Festgesandtschaft auch nach Velia<sup>9</sup>, wobei wohl doch die gemeinsame Pflege der Heilkunde eine verbindende Rolle spielte. Eine Statue des Asklepios fehlt denn auch nicht unter den Funden der neuen Ausgrabungen von Velia<sup>10</sup>. Aus der Bedeutung der von Ulios abgeleiteten Namen und aus den Münzbildern von Hyele, die Löwen, Dreifuß und Apoll zeigen<sup>11</sup>, darf man überdies darauf schließen, daß Apollon – offenbar vor allem als Heilgott – nicht nur in der «Kuranstalt», sondern in der ganzen Stadt besondere Verehrung genoß.

Bei Parmenides stehen weder Amt noch Jahreszahl. Dafür wird er als *φυσικός* bezeichnet, was im Sinne von Aristoteles als vorsokratischer Philosoph gemeint sein wird<sup>12</sup>; *φυσικοί* hießen allerdings auch die Angehörigen einer Stufe in der

<sup>5</sup> Parola del Passato 18 (1963) 385f. Liddell-Scott s.v. *φωλεός* II. J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*<sup>2</sup> (1944) 215 mit Nachweisen. W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (1962) 136f. 139f.

<sup>6</sup> RE 8 A (1958) 2400, 48 (G. Radke). Ebner dachte, daß sich die Zählung auf die Schulgründung beziehe.

<sup>7</sup> Ill. London News 1963, 307 Abb. 10. Apollo 2 (1962) 131.

<sup>8</sup> Clara Rhodos 5, 2 (1932) 98ff.

<sup>9</sup> R. Herzog/G. Klaffenbach, *Asylieurkunden von Kos*, Abh. d. Dtsch. Ak. d. Wiss. 1952 (1957) 1, Nr. 11 S. 20f. 29 III. Pugliese Carratelli, Parola del Passato 18 (1963) 386.

<sup>10</sup> Ill. London News 1963, 306 Abb. 3. Apollo 2 (1962) 131.

<sup>11</sup> B. V. Head, *Historia Numorum* (1911) 89f. British Museum Cat., Coins Italy (1873) 304ff. H. A. Cahn, *Die Löwen des Apollon*, Mus. Helv. 7 (1950) 185ff., erwähnt Velia nicht. 188: Kos, 192 westgriech. Kolonien, dazu auch E. S. G. Robinson, JHS 66 (1946) 15f. Encic. dell'arte antica 7 (1966) 1115f.

<sup>12</sup> Diels/Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*<sup>6</sup> 3 (1952) 463.

Hierarchie der pythagoreischen Gemeinschaft<sup>13</sup>. Die pythagoreischen Anfänge des Parmenides<sup>14</sup> waren es jedenfalls, woraus die Mediziner von Velia die Berechtigung ableiteten, den großen Bürger der Stadt als Uliades und damit wohl als Heros Ktistes ihrer Institution zu ehren<sup>15</sup>.

Der neue Ausgrabungsleiter von Velia, der Soprintendent der Provinzen Salerno, Avellino und Benevent, Mario Napoli, hatte das Glück, in der vorletzten Kampagne nun auch noch den Kopf zu finden, der zu der Parmenidesherme gehört (Abb. 1–3)<sup>16</sup>. In liberalster Weise hat er uns Photos zur Veröffentlichung in dieser Zeitschrift überlassen, und er zerstreut mit folgender Mitteilung etwaige Zweifel an der Zugehörigkeit des unversehrt erhaltenen bärtigen Hauptes: «I dati di rinvenimento del busto di Parmenide e della iscrizione sono tali da essere assolutamente sicura la loro reciproca appartenenza. Del resto, anche se ci potessero essere dei dubbi (ma non ve ne sono), i due pezzi combaciano perfettamente, anche nei più piccoli particolari, per cui non vi è dubbio alcuno a giudizio unanime di chiunque abbia visto il pezzo.» Auf eine Zusammenfügung der Teile hat M. Napoli vorläufig verzichtet, um jedermann die Kontrolle zu ermöglichen<sup>17</sup>. Dieser «aufregendste Fund» (Trendall) aus Velia schenkt uns also das erste und, soviel ich sehe, einzige Porträt des großen Eleaten. Eine authentische ikonographische Aussage darf man natürlich nicht von ihm erwarten. Während aber die hellenistischen Schöpfer des blinden Homer oder «Hesiod»<sup>18</sup> intensiv darum gerungen haben, das verlorene äußere Bild aus einer inneren, geistigen Schau wiedererstehen zu lassen, machte es sich der Erfinder des Parmenides-Porträts leider über die Maßen bequem. Er begnügte sich nämlich damit, das sehr verbreitete Bildnis des Metrodoros aus Lampsakos (Abb. 4)<sup>19</sup> in eher belanglosen Einzelheiten etwas abzuändern. Den für Metrodor (wie für dessen Lehrer Epikur) charakteristischen langen Schädel verkürzte er, indem er ihn oben abflachte. Die in der horizontalen Vorderansicht allein noch sichtbare eine Lockenreihe gruppierte er teilweise um (s. Skizze S. 184). Auch der Bart ist leicht variiert und wirkt nun dichter und masiger als bei guten Metrodorrepliken, wie überhaupt der ganze Kopf vierschrötiger (*quadratus*)<sup>20</sup> wirkt, was sich wohl aus dem Bemühen erklärt, das Werk klassischer

<sup>13</sup> RE 24 (1963) 219, 56 (K. v. Fritz). Liddell-Scott s.v., II b: «army surgeon».

<sup>14</sup> RE 18 (1949) 1554, 15ff. (W. Nestle). J. E. Raven, *Pythagoreans and Eleatics* (London 1948, Reprint Amsterdam 1966) 22f.: «Parmenides was a dissident Pythagorean.»

<sup>15</sup> Medizinische Interessen bei Parmenides: O. Gigon, *Der Ursprung der griechischen Philosophie* (1945) 287. Pythagoras war mehr Medizinmann als Mediziner; aber die auch medizinisch verwendbare Katharsis wurde jedenfalls später zu seinen Methoden gerechnet, vgl. Burkert a. O. (oben Anm. 5) 141ff. Inwieweit der Hyperboreische Apoll, mit dem er sich identifizierte (Burkert 117ff. 126. 134), auch Heilgott war, ist nicht zu entscheiden.

<sup>16</sup> Abb. 3 nach A. D. Trendall, *Archaeological Reports for 1966–67* (1967) 33 Abb. 5.

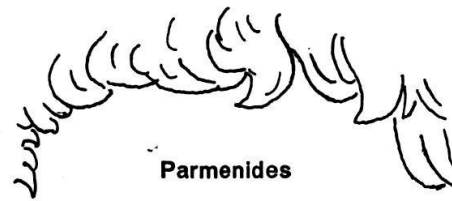
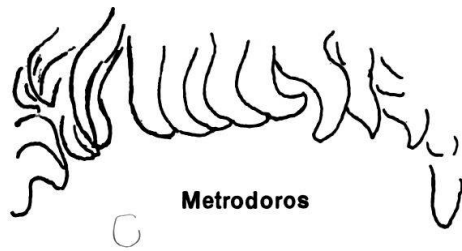
<sup>17</sup> Brief vom 29. Febr. 1968.

<sup>18</sup> «Pseudoseneca», G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* I (1965) 56ff.

<sup>19</sup> Athen, Nat. Mus. Inv. 368 nach Photo, die ich der Freundlichkeit von N. Yalouris verdanke. Richter a. O. 2, 202 Nr. 16. 200ff. Abb. 1227–1267.

<sup>20</sup> Plin., *N.h.* 34, 56. H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (1950) 118f.





oder doch altertümlicher als das Vorbild erscheinen zu lassen. In das unbeschwerte, ruhige Antlitz des Epikureers hat der Bildner zudem einen Zug geistiger Anstrengung gebracht, dadurch daß er die Brauen über der Nasenwurzel zusammengeschoben hat, ein mimisches Mittel, das auch bei anderen Vorsokratikerbildnissen angewandt ist<sup>21</sup>. Aus der nur oberflächlich verhüllten Tatsache, daß dem Bildnis des Parmenides dasjenige des Metrodor zugrunde gelegt wurde, darf man nicht auf irgendwelche gelehrte Anspielungen schließen. Daß das Vorbild einen Philosophen darstellte, wird dem Bildhauer genügt haben, den die Ärzte von Velia mit ihrem Auftrag betrauten. Ein älteres Bildnis des berühmten Eleaten war offenbar nicht zur Hand, und Wiederholungen unserer Parmenides-Variante des Metrodoros scheint es nicht zu geben. Außerhalb der Vaterstadt war offenbar keine Nachfrage nach den Porträts des Eleaten. Der normale römische Bildungsanspruch kam ohne ihn aus<sup>22</sup>.

Pugliese Carratelli hat die Inschrift der Parmenidesherme aus paläographischen Gründen zuerst nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. angesetzt<sup>23</sup>, dann, unter Hinweis auf die Förderung, die Claudius den Ärzten angedeihen ließ, in die Regierung dieses Kaisers<sup>24</sup>. Bevor ich diese Vorschläge kannte, hatte ich allein nach der von Trendall publizierten Face-Aufnahme (Abb. 3) an die Zeit von Nerva bis Traian gedacht. Die Doppelherme mit Epikur und Metrodor im Kapitolinischen Museum, die man für traianisch erklärt hat<sup>25</sup>, zeigt eine verwandte «trockene» Stilisierung. Doch die neuen Photographien (Abb. 1–2) lassen eine lebendigere Modellierung des Gesichts und der es einrahmenden Locken erkennen, und sie lehren, daß die Haare auf dem Hinterhaupt und besonders über dem Nacken in sehr summarischer Weise angegeben sind. Ähnliche, wie aus Holz geschnitzte und

<sup>21</sup> Z. B. Bias: Richter a. O. 1, Abb. 352ff. M. Napoli schreibt in dem oben zitierten Brief: «Ho subito vista la somiglianza con la testa di Metrodoro, somiglianza che è solo esteriore, infatti appare più attraverso le fotografie e molto meno attraverso l'esame diretto del pezzo, dal quale appaiono le nette differenze.» Leider hatte ich noch nicht Gelegenheit, das Original zu sehen, und vermutlich urteilten auch K. Schefold und Gisela Richter nur nach Aufnahmen, wenn beide, wie mir Schefold sagte, zur Überzeugung kamen, daß der Parmenides nur eine Replik des Metrodor sei und wohl gar nicht zu dem Hermenschaft gehöre.

<sup>22</sup> Vgl. Th. Lorenz, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (1965). Hier zu Metrodor Index S. 69.

<sup>23</sup> Parola del Passato 18 (1963) 385. Auch Napoli, Parola del Passato 21 (1966) 329.

<sup>24</sup> Parola del Passato 20 (1965) 27.

<sup>25</sup> Richter a. O. 2, Abb. 1230–1232. W. Helbig/H. Speier, *Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertümer in Rom*<sup>4</sup> 2 (1966) Nr. 1342.



Abb. 2

Parmenides (Velia)



Abb. 1



Abb. 3. Parmenides (Velia)

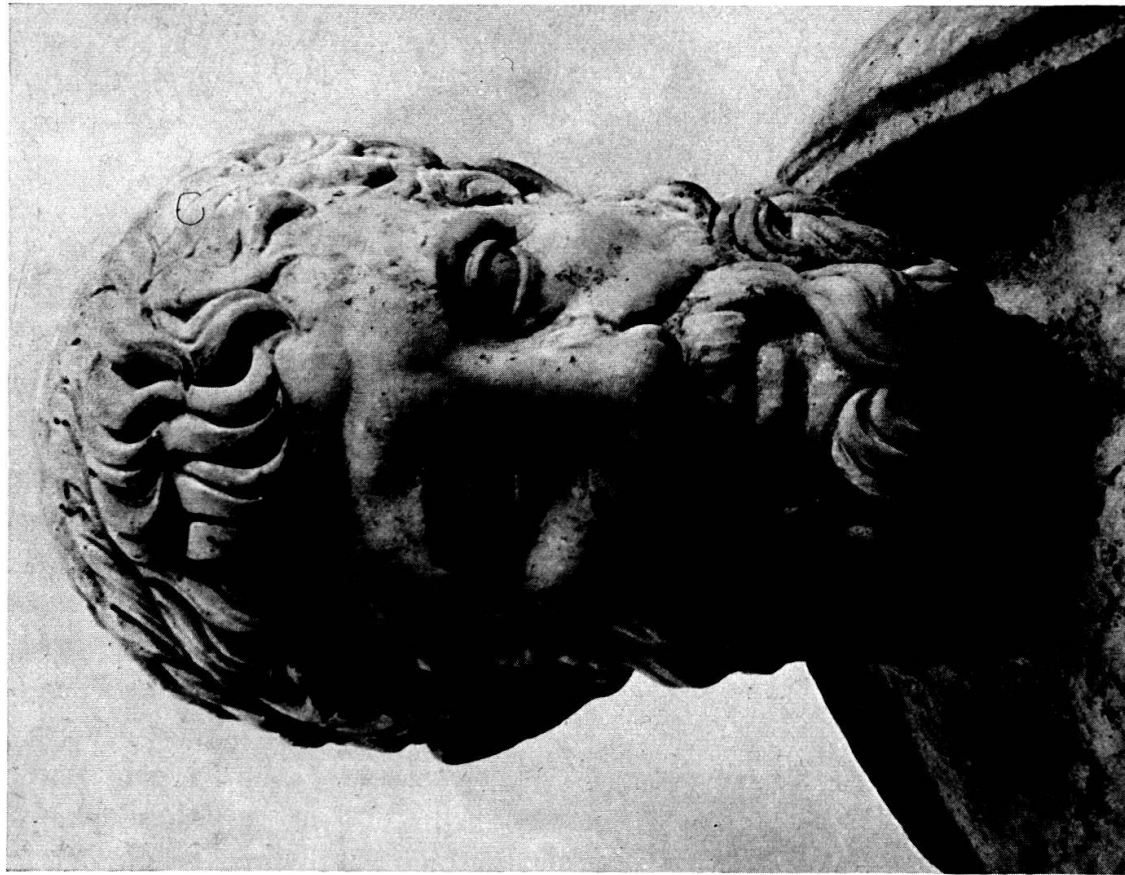


Abb. 4. Metrodoros (Athen)

schematisch aufgereihten Nackenlocken gibt es bei Tiberiusporträts<sup>26</sup>, sind aber auch bei Claudius noch anzutreffen, mit dessen früheren Porträts etwa die Behandlung der Stirnpartie besser in Einklang stünde<sup>27</sup>. Auch die nicht bis ins Letzte ausgearbeiteten Ohrmuscheln scheinen mir auf die frühe Kaiserzeit hinzuweisen. Nach den Beobachtungen des Ausgräbers begann in hadrianischer Zeit eine mit intensiver Bautätigkeit verbundene Neuordnung des Spitalareals von Velia. Die vier hier erwähnten Ehrenbilder sind jedenfalls vorher errichtet worden. So enttäuschend die künstlerischen Qualitäten des offenbar im Original erhaltenen Parmenides-Bildnisses auch sind, so kann die ikonographische Forschung doch nützliche Lehren aus dem Falle ziehen. Die eine besteht in der neuen Bestätigung dafür, daß römische Bildnisschöpfer nicht über die nötigen kunstgeschichtlichen Kenntnisse verfügten, um den Stil der Zeit des Darzustellenden zu treffen, wie man es etwa dem Kopisten der Themistoklesherme zugetraut hat<sup>28</sup>. Die andere warnt uns davor, Porträtvarianten ohne weiteres mit dem gleichen Namen zu belegen<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> L. Polacco, *Il volto di Tiberio* (1955) Taf. 18. 22, vgl. auch 28f. V. Poulsen, *Les portraits romains* 1 (1962) Nr. 52f. (Germanicus).

<sup>27</sup> Vgl. z. B. J.-Ch. Balty, *MonPiot* 54 (1963) 95ff. Abb. 6. 7. 9. 16! 17. 19. Poulsen a. O. Nr. 64. Die Metrodorbüste hier Abb. 4 ist dagegen, auch nach der Büstenform, flavisch.

<sup>28</sup> Richter a. O. 1, 97.

<sup>29</sup> Z. B. der Miltiades: Richter a. O. 1, 94ff., oder Sappho, H. v. Heintze, *Das Bildnis der Sappho* (1966), wo nach einer klassizistischen Inschriftbüste die Artemis im Piräus Sappho getauft wird; vgl. demnächst Verf. in *Gnomon*. Das entgegengesetzte Problem behandelt J. D. Breckenridge, *Multiple portrait types*, *Acta Inst. Rom. Norvegiae* 2 (1965) 9ff.



## Das Transzendieren der römischen Kunst

Von Karl Schefold, Basel

C  
Man darf den Band «Das römische Weltreich» in der Propyläenkunstgeschichte, der vor kurzem erschienen ist<sup>1</sup>, das ideale Handbuch der römischen Kunst nennen, das wir uns seit Generationen gewünscht haben. Wenn hier trotzdem drei Grenzen des Werkes bezeichnet werden, sollen damit die Verdienste der hervorragenden Mitarbeiter in keiner Weise geschmälert, sondern nur Aufgaben der Forschung umrissen werden. Manche der Aspekte, von denen hier die Rede sein wird, findet man auch in dem gedankenreichen Buch von G. Ch. Picard, *L'art romain* (1962), das offenbar den Verfassern noch nicht vorgelegen hat (Rec. H. Jucker, *Gnomon* 1965, 411ff.), ebenso wie G. M. A. Hanfmanns reich dokumentiertes Bilderbuch «Römische Kunst» (1964) und M. Wheelers «Roman Art and Architecture» (1964).

### I

Die Geschichte der Form wird seit dem zweiten Weltkrieg in der Archäologie etwas vernachlässigt, nachdem die von Wickhoff und Riegl begründete Geschichte der römischen Kunst von L. Curtius, G. von Kaschnitz, H. Koch, F. Matz, G. Rodenwaldt, B. Schweitzer, W. Technau und M. Wegner entscheidend gefördert worden war. Ein charakteristisches Beispiel: In der alten Propyläenkunstgeschichte hatte Rodenwaldt das Zeitalter Justinians als letzten Höhepunkt und Ende der monumentalen Antike eindrucksvoll dargestellt. Der neue Band endet ohne kunstgeschichtliche Begründung mit dem Untergang des weströmischen Reiches, der in der Geschichte der Form fast bedeutungslos ist.

Inzwischen ist allerdings, gerade aus Gründen der Formgeschichte, Rodenwaldts Auffassung Hans Jantzen, *Die Hagia Sophia* (1967) entgegengetreten, in einem der schönsten Bücher unserer Wissenschaft. Jantzen nennt die Sophienkirche nicht mehr antik, weil in ihr das Problem von Last und Stütze nicht mehr gelte. Nun hat sich diese Definition aber als zu eng erwiesen. Das erste Drittel der Geschichte der griechischen Kunst, die geometrische Periode, kennt nur eine 'schwebende' Tektonik, und im ganzen Verlauf der Geschichte der römischen Kunst bereitet sich das Schwerelose vor, das in der Sophienkirche seine Erfüllung findet. Schon im italischen ersten Stil der Wanddekoration wird die Tektonik der Wand dadurch gelockert, daß sie nicht mehr auf Orthostaten ruht, sondern daß diese über einem Sockelstreifen gleichsam schweben. Deutlicher werden Wand und Raum im zweiten Stil in leichte Hallen verwandelt. Die irrationalen Beziehungen der Dekorationselemente im dritten Stil leugnen vollends alle feste Beziehung von Stütze und Last. Rodenwaldt dürfte also recht behalten. Erst nach Justinian verliert die Kunst des christlichen Abendlandes ihre antike Monumentalität.

Leider werden im neuen Band die drei großen Hauptperioden der römischen Kunst nicht unterschieden, deren erste durch die illusionistische Wandmalerei und deren dritte durch die Transzendenz der Spätantike so deutlich bezeichnet ist. Wie berechtigt es ist, die zweite Periode, die Kunst der mittleren Kaiserzeit, transparent zu nennen<sup>1a</sup>, geht aus dem häufigen Gebrauch dieses Wortes im Propyläenband in Analysen von Kunstwerken dieser Periode hervor. Schon mit dem Illusionismus, dem Darstellen einer höheren Welt, wird die Realität transzendiert, während es der griechischen Kunst um das Verstehen der Wirklichkeit gegangen war. Dies Transzendieren wird intensiver in der transparenten Periode. Jedenfalls kann man den ganzen Verlauf nur als folgerichtigen Stilwandel zur Spätantike hin begreifen, und das Verstehen des Gehaltes setzt das der Form voraus. Es scheint aber vielen schwer zu fallen,

---

<sup>1</sup> Th. Kraus, *Das römische Weltreich*. Mit Beiträgen von B. Andreae, H. von Gall, H. von Heintze, F. Rakob, J. W. Salomonson und H. Sichtermann. Propyläen-Kunstgeschichte 2, Propyläen-Verlag, Berlin 1967.

<sup>1a</sup> Ausführlich begründet vom Verf., *Römische Kunst als religiöses Phänomen* (1964) 55–57.

den religiösen Gehalt des echten künstlerischen Schaffens ernst zu nehmen, der sich auch in der Geschichte der Form offenbart. Und doch dürfte dies der wichtigste Beitrag sein, den unsere Wissenschaft zur geistigen Situation der Gegenwart geben kann. Man mag dazu den Satz von Kaschnitz vergleichen, mit dem wir diesen Aufsatz beschließen.

Daß man sich gegenwärtig so wenig bemüht, den Stilwandel der römischen Kunst zu erforschen, ist zum Teil darin begründet, daß die bedeutenden Arbeiten von G. von Kaschnitz und F. Matz über römische Kunst mehr den Konstanten als den Wandlungen der Strukturen gelten<sup>2</sup>. Unter dem Eindruck dieser Forschungsrichtung hat man das nicht sehr glückliche Wort «Gattungsstile» geprägt und meint damit die wichtige Erscheinung, daß die verschiedenen Kunstgattungen ihre eigenen Gesetze und Traditionen haben. In der griechischen früh- und strenggeometrischen Periode ist zum Beispiel das Gemeinsame des Zeitstils von Vasen, Bronzen und Goldreliefs schwer zu erkennen. Auf der Reifestufe der Periode im zweiten Viertel des 8. Jahrhunderts tritt aber der gemeinsame Zeitstil deutlich hervor. So wird man auch sonst das Gemeinsame der Gattungen in den Blütezeiten einer Kultur leichter erkennen. Das sollte zumal von der schöpferischsten Epoche der römischen Kunst gelten, dem 1. Jahrhundert v. Chr.

Das Großartige der römischen Synthese der griechischen Elemente ist uns in der Wandmalerei am deutlichsten bewahrt, in voller Farbigkeit, während diese Einheit in der übrigen monumentalen Überlieferung meist auseinandergerissen ist in nackte Ruinen und entfärbte Architekturglieder und Statuen. F. Rakob betont im Propyläenband in seiner vortrefflichen Darstellung der Architektur mit Recht, wie entscheidend wichtig es ist, sich die polychrome Marmorverblendung, Stuck, Malerei und Mosaik hinzuzudenken, und B. Andreae ist der von H. Beyen begründeten feineren Kunstgeschichte der Wandmalerei vorsichtig gefolgt<sup>3</sup>. Aber die Konsequenzen für die schwerer zu verstehende Geschichte der Rundplastik und des Reliefs werden nicht gezogen, und erst recht fehlt die geistesgeschichtliche Deutung. Würde man die nun so sicher begründete und klare Chronologie der Malerei heranziehen, würde man nicht an einer einheitlichen stilistischen Entwicklung verzweifeln müssen (S. 218). In der Wandmalerei ist das Gemeinsame des Zeitstils verschiedener Gattungen unmittelbar zu sehen.

Die Verfasser datieren die Domitiusbasis (Taf. 173f.) aus antiquarischen Gründen ins Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr., obwohl die illusionistische Raumauffassung der Frieze mit den vor 80 v. Chr. datierten späthellenistischen (Meerwesenfrieze von Pergamon, Homerapothese, Laginafries) schlechthin nicht zu vereinen ist. Die grundsätzliche Verschiedenheit der Reliefs der Domitiusbasis von hellenistischen landschaftlichen Reliefs wird vielleicht am deutlichsten, wenn man mit jenen den von D. Burr Thompson erklärten Abguß eines Silberreliefs aus Kairo und den Berliner Abguß eines alexandrinischen Metallgefäßes aus Athribis vergleicht<sup>4</sup>. Hier entfaltet sich die plastische Reliefbewegung vom Grund nach vorn, ohne diesen aufzulockern, im Gegensatz zur Domitiusbasis und zur «Coppa Paesistica»<sup>5</sup>, die nur im 1. Jahrhundert entstanden sein kann, wie D. Thompson a. O. auch nach Gefäßform und Ornamentik gezeigt hat. Die Domitiusbasis setzt wie die Coppa Paesistica die Räumlichkeit des zweiten Stils voraus, geht aber über die der Coppa noch weit hinaus, während jene frühhellenistischen Reliefs noch in einer kraftvollen Spannung zum Raum stehen, die man freilich nur am Original ganz

<sup>2</sup> Zum Grundsätzlichen F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst* 1 (1950) 8ff.; dazu G. Niebling, *Forschungen und Fortschritte* 34 (1960) 333. – G. Kaschnitz von Weinberg, *Römische Kunst* 1–4 (1961–63). – Ders., *Ausgewählte Schriften* 1–3 (1965). – Die im hier besprochenen Band S. 305 und 314 zitierten Abhandlungen von Matz.

<sup>3</sup> Die farbige Stuckwand Taf. XIV hat in Neapel die Inventarnummer 9595 f und stammt nach P. Ciprotti, *Studia et documenta historiae et iuris* 23 (1957) 377 aus dem Tablinum der Casa di Meleagro; über die Bedeutung der Motive vgl. Verf., *Wände Pompejis* (1957) 356. – Die Malereien der Casa del Frutteto (Abb. 128f.) halte ich für vespasianische Nachahmung: *Vergessenes Pompeji* (1962) 140f.

<sup>4</sup> D. Burr Thompson, *Pannykhis*, *Journal of Egyptian Archaeology* 50 (1964) 147–163. – W. Kaiser, *Katalog Ägypt. Museum Berlin* Nr. 1014.

<sup>5</sup> A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica* (1959). Deutung auf Marsyas' Erfindung des Flötenspiels: F. Matz, *Gnomon* 1960, 289. Vgl. auch K. Parlasca, *Oriental. Literaturzeitung* 1960, 238–241.



erkennen kann. Der hellenistische Grundcharakter wirkt bis zum Beginn des zweiten Stils nach.

A. Furtwänglers und J. Sievekings glänzende Kombination der Basis mit dem Admiral Domitius und die Deutung des Stils als Vorstufe der Ara Pacis hätten wenigstens zitiert werden sollen, ebenso wie der Nachweis, daß eine friedliche Hochzeit Poseidons nicht zum Bild des stürmischen Gottes in der griechischen Kunst paßt<sup>6</sup>, am wenigsten zur hellenistischen Poseidonvorstellung, sondern erst möglich ist, nachdem Antonius und Octavia ihre Hochzeit als die von Poseidon und Amphitrite hatten verherrlichen lassen<sup>7</sup>. Die antiquarischen Details, die aus dem 2. Jahrhundert stammen, erklären sich leicht daraus, daß der Admiral Domitius mit dem Denkmal seinen Urgroßvater, den Censor, verherrlichen wollte, wie es auch sonst in der Spätzeit der Republik üblich war, sich auf große Ahnen zu berufen, und wie es damals besonders Augustus gefallen mußte, der einen neuen Census plante.

Als Antwort auf das Poseidon-Amphitrite-Bild der Hochzeit des Antonius mit Octavia ist der wundervolle Kameo in Boston zu verstehen, den Furtwängler<sup>8</sup> auf Augustus als Neptun gedeutet hat, der ein Viergespann von Seepferden lenkt, also als Anspielung auf den Sieg von Actium, und den M. L. Vollenweider<sup>9</sup> zum erstenmal so abgebildet hat, daß dieses zwischen 31 und 27 datierte Werk in seiner ganzen kunstgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt werden kann. M. L. Vollenweider hat auch auf andere Steine und Pasten hingewiesen, die mit Actium zusammenhängen. Unter diesen ragt der Kameo in Wien hervor, den F. Eichler als ein kurz nach 27 v. Chr. datiertes Werk erwiesen hat<sup>10</sup>. Die Vorderansicht des Poseidongespanns ist wichtig in der Geschichte des Repräsentationsbildes. Die Auflockerung des Grundes mit den Fischschwänzen entspricht der Domitiusbasis noch mehr als die auf dem Bostoner Kameo, der in einer anderen hochhellenistischen Tradition steht, aber in der Ausführung um einen Grad klassizistischer ist als die um ein paar Jahre ältere Domitiusbasis.

Zu den Reliefs, die im neuen Band in die Frühzeit des Augustus datiert werden, paßt die Domitiusbasis freilich nicht. Der Fries der Basilica Aemilia (Taf. 176) läßt sich aber mit der Wandmalerei zweiten Stils nicht vereinen, muß also sehr viel später entstanden sein, und die nicht sehr repräsentative Basis von Civita Castellana (Taf. 177) paßt nur zur Stufe der Farnesina um 20, während die Domitiusbasis das Relief in der Villa Borghese mit den Ludi Caesaris voraussetzt, das mit guten Gründen bald nach 46 datiert worden ist, und ebenso den Meerwesenfries der um 40 datierbaren Villa von Boscoreale<sup>11</sup>. Die illusionistische Auflockerung des Reliefgrunds war, wie die Wandmalerei zeigt, am kühnsten in der Mitte des Jahrhunderts, ist auf der Domitiusbasis schon im Rückgang, und auf der Ara Pacis wird der Illusionismus einer irrationalen Flächigkeit untergeordnet.

Warum Stücke des Hildesheimer Silberschatzes, deren freie Raumillusion und Auflockerung des Reliefsgrunds nur zum zweiten Stil, in keiner Weise aber zur irrationalen Räumlichkeit des dritten Stils passen (Taf. 369a), um die Zeitwende datiert werden, ist schwer zu verstehen<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Auf Tonpinakes von Penteskufia und wenigen anderen Monumenten erscheint das Paar Poseidon-Amphitrite in ruhiger Würde, aber nie ein Hochzeitszug.

<sup>7</sup> Verf., *Zur Basis des Domitius Ahenobarbus*, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann* (1964) 279–287. In die dreißiger Jahre datiert auch H. von Heintze im *Lexikon der Alten Welt* (1965) 238.

<sup>8</sup> *Antike Gemmen* (1900) Taf. 50, 19.

<sup>9</sup> *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) 51, 23 Taf. 49, 2. Aus der Literatur ist J. D. Beazley, *The Lewis Gems* (1920) Nr. 105 hervorzuheben. Vgl. auch E. Diehl, *Gymnasium* 74 (1967) 564.

<sup>10</sup> F. Eichler und E. Kris, *Die Kameen im kunsth. Museum* (1927) Nr. 5 Taf. 7.

<sup>11</sup> Vgl. oben Anm. 7 und C. Weickert, *Ein römisches Relief aus der Zeit Caesars*, Festschrift P. Arndt (1925) 48–61. Neuere Literatur Helbig<sup>4</sup> (1966) II Nr. 1958 (E. Simon). Die Göttin mit dem Szepter kann nur die Venus Genetrix Caesars sein, wie die zahlreichen Nachbildungen beweisen. Die Aphrodite, die im Schlafzimmer von Boscoreale der Artemis mit den Fackeln gegenübersteht (Verf., *Probleme der pomp. Malerei*, RM 72 [1965] 118) ist ebenfalls, und ähnlich, bekleidet, während Aphrodite sonst im Hellenismus nackt dargestellt zu werden pflegt. Lebte die Vorstellung der bekleideten Aphrodite daneben in der Bildwelt der Isis weiter?

<sup>12</sup> Verf., *Vom Ursprung und Sinn römischer Reliefkunst*, Charites Langlotz (1957) 187–196.

Geht man vom Stilwandel der Wandmalerei aus, läßt sich der kunstgeschichtliche Ort von Denkmälern anderer Gattungen leichter bestimmen. Das ist besonders wichtig für die Idealplastik.

Die interessante und folgerichtige Reihe von Idealskulpturen, die H. Sichtermann vorlegt, beginnt erst mit der Kaiserzeit (Taf. 258ff.). Großartiger sind die Schöpfungen des 1. Jahrhunderts v. Chr., die freier mit dem Raum schalten, so der epische Zyklus von Sperlonga<sup>13</sup>. Zu ihm gehört auch die Gruppe des Menelaos mit dem toten Patroklos, und nach dem Stil scheint mir zuzugehören auch die des Achill mit Penthesilea, die Ernst Berger jetzt eindrucksvoll wiederhergestellt hat<sup>14</sup>. Was für den Meister der großen Gallier 'Urerlebnis' gewesen war, wird hier zum 'Bildungserlebnis'. Wie man in den epischen Zyklen des zweiten Stils, den 'Irrfahrten des Odysseus', hellenistische Vorbilder kopiert, so will man in jenen plastischen Gruppen die mythische Vorgeschichte Roms in kolossalen Bildern verewigen. Die Vorbilder wird man eher in der Malerei als in der Plastik suchen, weil die Kompositionsweise durchaus malerischen Charakter hat. Die plastische Dichte der hellenistischen Skulptur steht in einer Spannung zum freien Raum. Jene Gruppen verbinden sich dagegen in der Art des zweiten pompejanischen Stils malerisch frei mit dem Raum. Auch das Original der Lakoongruppe wird in dieser freieren Weise komponiert zu denken sein, während die erhaltene, wohl erst flavische Umbildung flächiger ist<sup>15</sup>. Ebenso sind die gemalten Gruppen von Achill und Chiron und Marsyas und Olympos aus der Basilika von Herculaneum klassizistischer, als es die literarisch überlieferten Vorbilder in den *Saepia* gewesen sein werden, von deren freier Räumlichkeit der Torso vom Belvedere eine Vorstellung gibt<sup>16</sup>.

Das kunstgeschichtliche Verstehen dieser Werke ist entscheidend wichtig für das des transzendierenden Charakters der römischen Kunst. Denn in der Idealität der sich griechisch gebärdenden Gruppen tritt eine höhere Welt dem empirischen Dasein gegenüber, eine Welt, die ihm Weihe und Würde geben soll. Ohne eine folgerichtige Vorstellung von der Wandlung der plastischen und räumlichen Strukturen lassen sich diese Zusammenhänge nicht erkennen. Die Verfasser sagen mit Recht, daß die überkommenen Stilbegriffe für die Geschichte der römischen Kunst nicht genügen, aber sie geben uns keine neuen Begriffe. Sie sagen richtig, daß man Grundbegriffe der neueren Kunstgeschichte nicht einfach von einer Periode, für die sie geschaffen sind, auf eine andere übertragen kann, aber man kommt ohne solche Übertragungen nicht aus. Man wehrt allen Irrtümern, wenn man spezifische Adjektiva hinzusetzt, also zum Beispiel das barock Malerische von dem impressionistisch Malerischen unterscheidet, oder die archaische, die klassische, die orientalische und die byzantinische Frontalität<sup>16a</sup>.

Die spätantike Frontalität aus der parthischen abzuleiten, ist seit E. Wills grundlegendem Buch über die Kultreliefs nicht mehr möglich<sup>17</sup>. Frontalwendung stammt nicht aus dem Orient, sondern aus der Klassik. 'Orientalisch', 'byzantinisch' wirkt sie überall, wo das griechisch Organische einem additiven Komponieren weicht, wie vielfach in allen Provinzen. Eine

Auch die grundlegende Arbeit von H. Kùthmann, *Untersuchungen zur Toreutik* (1959) wird zum Maskenbecher nicht zitiert.

<sup>13</sup> B. Andreae, zuletzt im Lexikon der Alten Welt (1965) 2856. – H. P. L'Orange, *Acta ad archaeologiam ... pertinentia* 2 (1965) 261–272. – W. Buchwald, *Philologus* 110 (1966) 287. – P. Krarup, *Gymnasium* 74 (1967) 485. – G. Säfllund, *Opusc. Romana* 7 (1967) 9.

<sup>14</sup> *Gestalt und Geschichte*, 4. Beiheft zu *Antike Kunst* (1967) 61–75. Vgl. K. T. Erim, *AJA* 72 (1968) 165.

<sup>15</sup> *Propyläen-Kunstgeschichte* 1 Taf. 145. Daß dieses Werk und der Faustkämpfer Taf. 144 im ersten statt im zweiten Band abgebildet werden, hat die Redaktion zu verantworten!

<sup>16</sup> Einem in einen Marsyas umgedeuteten Herakles scheinen mir die gewaltigen Formen angemessener als einem Philoktet, für den sich W. Fuchs, *Helbig* I Nr. 265 entscheidet. Vgl. meine *Pomp. Malerei* (1952) 137f. und A. von Salis, *Antike und Renaissance* (1947) 165ff. Zum Vorbild schön J. Dörig, *AM* 71 (1956) 190–192. Die römische Räumlichkeit wird auch von den Ringergruppen vorausgesetzt, die J. Sieveking, *Die Bronzen der Sammlung Loeb* (1913) 52ff. behandelt hat. Anders Lippold, *Griech. Plastik* (1950) 345, 14.

<sup>16a</sup> Zum Problem F. Weissengruber, *Klassischer Städtebau*, *Ant. Kunst* 11 (1968) 45–49.

<sup>17</sup> E. Will, *Le relief culturel gréco-romain* (1955). Anders H. von Gall, *Propyläen-Kunstgeschichte* 2, 289.

tiefere transzendierende Bedeutung erhält die Frontalität in Rom selbst schon seit der illusionistischen Periode<sup>18</sup>, seit der Ausbildung der Fassade, dem Gegenüberstellen von Verehrer und Kultbild, besonders aber in der transparenten Phase, wie M. Wegner an der Marcussäule gezeigt hat<sup>19</sup>.

## II

Es wird immer klarer, daß man Stil mit formalen Kriterien allein nicht erfassen kann, sondern daß man ihn in seinem Gehalt erforschen muß, um seine geschichtliche Stellung zu begreifen. Dafür ist in den letzten beiden Generationen manches geschehen. Daß der Leser darüber wenig informiert wird, ist zum Teil der Redaktion zuzuschreiben, die für die Literaturangaben zu wenig, für die Beschreibungen zu viel Raum vorgesehen hat. Vollständige Beschreibungen können in einem Band mit diesem Thema und Umfang doch nicht gegeben werden: also sollte man sich auf die notwendigsten Angaben beschränken und würde so viel Platz gewinnen.

Gewichtiger ist aber die von Fr. Krauss in der Einleitung ausgesprochene Tendenz, die Kultur der Römer als Ausdruck ihrer Klarheit und Tatkraft aufzufassen, ihrer «Ratio», die dem Römer «die Kraft gab, sich eine ganze Welt untertan zu machen und seiner Herrschaft zu erhalten». Damit ist nur eine Seite des römischen Wesens bezeichnet, und man kann fragen, ob es gerade diese ist, die in der Kunst vorherrscht. Bedeutende Gelehrte der letzten Jahrzehnte haben eine andere Auffassung vertreten, und schon J. J. Bachofen ist jener rationalen Deutung mit seinem ganzen Werk und Wesen entgegengetreten, wie jetzt seine eben erschienenen Briefe neu bezeugen<sup>20</sup>. Die «Ratio», das Verstehen der Erscheinungswelt, ist eher ein Grundzug der griechischen als der römischen Kunst.

Die Römer selbst sahen ihr Verdienst in ihrer der Ratio schroff entgegenstehenden Religion, in ihrem Gehorsam und ihrer Achtsamkeit den Göttern gegenüber. Hören wir Polybios an: «Was mehr als alles sonst den römischen Staat von jedem andern unterscheidet und über ihn heraushebt, ist seine Haltung zu den Göttern. Dasjenige, was andern Gemeinschaften zum Vorwurf wird, scheint mir, hält tatsächlich den römischen Staat zusammen, ich meine die Götterfurcht.» Und Cicero: «Wir Römer haben Spanier, Gallier, Karthager, Griechen, Italiker und Latiner nicht an militärischer oder diplomatischer Tüchtigkeit übertroffen, sondern allein durch die Frömmigkeit. Rom hat von jeher erkannt, daß nach göttlichen Winken alles regiert werde.»<sup>21</sup>

Im Folgenden seien einige von den Verfassern nicht oder wenig berücksichtigte Arbeiten aufgeführt, durch die die Geschichte des Transzendierens in der römischen Kunst in neues Licht getreten ist. Ein Stolz des römischen Instituts sind die in seinen 'Mitteilungen' erschienenen Abhandlungen Andreas Alföldis über die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells

<sup>18</sup> F. Matz, *Bemerkungen zur römischen Komposition*, Abh. Mainz 1952, 625–647. – Ders., *Gnomon* 1960, 296.

<sup>19</sup> *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule*, JdI 46 (1931) 107f.

<sup>20</sup> J. J. Bachofen, *Ges. Werke*, hg. von K. Meuli, Bd. 10: Briefe, hg. in Verbindung mit H. Fuchs, K. Meuli und P. Von der Mühl von F. Husner (1967). Von anderer Seite beleuchtet den Gegensatz zur griechischen Ratio neu A. Alföldi, *Struktur des Römerstaates*, *Entretiens sur l'antiquité classique* 13 (1967) 277.

<sup>21</sup> M. Hauser, *Wesenszüge der römischen Kultur*. Als Manuskript gedruckter Vortrag vor dem Kader-Club der Spengler AG am 7. Juni 1966. Polyb. 6, 56, 6f. Cic. *Harusp. resp.* 19 *nec numero Hispanos nec robore Gallos nec calliditate Poenos nec artibus Graecos nec denique hoc ipso huius gentis ac terrae domestico nativoque sensu Italos ipsos ac Latinos, sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus*. Vgl. Cic., *Nat. deor.* 2, 8 ... *intellegi potest eorum imperiis rem publicam amplificatam, qui religionibus paruissemus; et si conferre volumus nostra cum externis, ceteris rebus aut pares aut etiam inferiores reperiemur: religione, id est cultu deorum, multo superiores*. Wie im Katholizismus kann sich mit solcher offizieller Haltung 'Aufklärung' mannigfaltiger Form verbinden, aber es geht nicht an, mit K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1960) und andern seit dem späteren Hellenismus nur diese Seite zu betonen. Man wendet sich von der überlieferten Religion zu den neuen, transzendierenden, zu denen der Kaiserkult gehört.



und über Insignien und Tracht der römischen Kaiser<sup>22</sup>. Alföldi zeigt, daß sich die in der Transzendenz begründete Funktion des christlichen Kaisers, der in Byzanz zu einem «lebenden Götzen» erstarren kann, in einer transzendierenden Haltung seit den Anfängen der monarchischen Bestrebungen im römischen Weltreich vorbereitet. Er hat die Heilsvorstellungen, welche die Ausbildung der Monarchie begleiteten, in einer ganzen Folge von Aufsätzen genauer geschildert<sup>23</sup>. Eine große Bedeutung hatten seit dem Beginn dieses Transzendierens im 2./1. Jahrhundert v. Chr. die orientalischen Religionen als Medien des Heilsverlangens, insbesondere die der Isis, und Alföldi hat die Rolle der Isissymbole der Wanddekoration durch ihre Funktion in der Propaganda besonders auf den Münzen erläutert<sup>24</sup>. Transzendierende Auffassungen des Herrschers hat G. Ch. Picard an Augustus und Nero dargestellt<sup>25</sup>. Die Stilgeschichte der Kunst geht genau mit der Ausbildung jener religiös-politischen Vorstellungen zusammen und ist nur so zu verstehen. Mag die Bedeutung der ägyptisierenden Motive im dritten Stil zum Teil verblaßt sein, wie Krauss meint, sollte doch nicht verschwiegen werden, daß sie im zweiten Stil weit gewichtiger hervortreten, als man bis vor kurzem wußte, also gleichzeitig mit der Propaganda auf den Münzen. Ein anderer großer Historiker, Michael Rostovtzeff, hat die dionysischen Mysterien Italiens in einem grundlegenden Buch «Mystic Italy» (New York 1927) zur Deutung der römischen Wanddekoration herangezogen. P. Boyancé, *Etudes sur le songe de Scipion* (1936), schildert mit wundervoller Weite des Blicks und Tiefe des Verstehens, wie die Römer der späten Republik mit mannigfaltigen Vorstellungen eines höheren Daseins spielten, ohne sich dogmatisch festzulegen<sup>26</sup>. So ist es auch in der Kunst zunächst weniger wichtig, wohin transzendiert wird, als daß transzendiert wird. Im Literaturverzeichnis wird auch nur ein Teil von H. P. L'Oranges bahnbrechenden geistesgeschichtlichen Erklärungen des Stilwandels genannt<sup>27</sup>.

Neben Rostovtzeffs *Mystic Italy* war grundlegend für das Verständnis der römischen Wanddekoration P. Grimal, *Les jardins romains* (Paris 1943); denn die Ausgestaltung des Peristyls als Heiliger Hain ist zusammen mit dem Larenheiligtum ein Grundmotiv für die Verteilung der Dekorationselemente. Man sollte auch R. Herbig's gewichtige Stimme nicht vergessen, der zu diesem Thema sagte<sup>28</sup>: «Nicht zu leugnen ist die Richtigkeit der Erkenntnis, daß auf vielen Wänden, in unzähligen malerischen Kompositionen diese religiösen Bereiche nachdrücklich in Erscheinung treten und in vollem, bewußt programmatischen Ernst vorgetragen werden» und «wie sich in augusteischer Zeit der von oben gelenkte religiöse Ernst gegenüber der frivolen Verspieltheit der vorhergehenden Generationen der römischen Gesellschaft wieder durchsetzt.» Herbig hat meiner Zusammenfassung der Motive, mit denen die Wandmalerei spielt, durchaus zugestimmt: «So wirken etwa sieben Motivkreise an der komplizierten Erscheinung der pompejanischen Wanddekoration mit: die Vorstellung vom Haus als Heiligtum (Penatenbilder schmücken oft das Atrium und seine Umgebung); vom Garten als dem Heiligen Hain, dem Kleinen Griechenland; vom Herrn des Hauses als Nachfolger der hellenistischen Herrscher, der wie sie Tiergarten und Kunstschatze besitzt; von der Erhöhung des Daseins durch Mysterien, die zur Schöpfung des 'Zweiten Stils' führt; von der ethischen Bindung des Lebens, die

<sup>22</sup> RM 49 (1934); 50 (1935). Dazu sein Beitrag *Römische Kaiserzeit* in *Historia Mundi* 4 (1956) 190–297.

<sup>23</sup> *Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik*, Mus. Helv. 7 (1950) 1ff.; 8 (1951) 190ff.; 9 (1952) 205ff.; 10 (1953) 103ff.; 11 (1954) 133ff.

<sup>24</sup> *The Main Aspect of Political Propaganda on the Coinage of the Roman Republic*, in *Essays presented to H. Mattingly* (1957) 63–95. Aus der im *Lexikon der Alten Welt* (1965) 2158f. angegebenen Literatur ist besonders F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum* hervorzuheben (1906, <sup>2</sup>1914); dazu zuletzt D. Dietrich, *Der hellenistische Isiskult als kosmopolitische Religion und die sogenannte Isismission* (Diss. Leipzig 1966).

<sup>25</sup> G. Ch. Picard, *Auguste et Néron* (1962). Ungerechte Rezension der englischen Ausgabe (1966) durch G. B. Townend, JRS 57 (1967) 249.

<sup>26</sup> Vgl. auch H. Herter, *Gnomon* 1967, 846f. zu J. Marcadé, *Roma Amor* (1961).

<sup>27</sup> H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship* (1953).

<sup>28</sup> DLZ 75 (1954) 162. Zur Bildungsvorstellung auch H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (1950), ein Buch, das zwar zitiert, aber kaum berücksichtigt ist.

in den Sagenbeispielen und Pinakotheken des 'Dritten Stils' gepredigt wird; von der Verklärungsstimmung der claudisch-neronischen Zeit und endlich von der strengen Bildung der vespasianischen.»<sup>29</sup>

Aber nicht nur in der Wandmalerei, sondern in der ganzen römischen Kunst äußert sich das Transzendieren der griechischen Immanenz in der Einordnung der autonomen griechischen Formen in heteronome römische Systeme, in der architektonischen Planung, in der Unterordnung der griechischen Farbigeit unter repräsentatives Rot und Gold, vor allem aber in der Einfügung in gedankliche Zusammenhänge<sup>30</sup>. In alledem geht es nicht um das Verstehen der Welt, wie bei den 'rationalen' Griechen, sondern um Ideale, wie uns gleich ein unumstrittenes Beispiel zeigen soll. Zu den Sarkophagen aus dem Leben eines vornehmen Römers (Taf. 229) sollte G. Rodenwaldts Nachweis genannt werden, daß es der Sinn dieser Sarkophage war, mit Beispielen der Tugenden der Verstorbenen ihre Unsterblichkeit zu beweisen<sup>31</sup>. Von hier aus läßt sich ein neues Verständnis der römischen Umdeutung und Umgestaltung griechischer Sagen auf den mythologischen Sarkophagen begründen und, was noch wichtiger ist, der Sinn der Trajans- und der Marcussäule. Der Begriff «Historisches Relief» trägt eine Vorstellung von Geschichte in die römische Kunst, der diese verfälscht. H. von Heintze schildert einige der Ideen, denen Relief und Bildniskunst dienen (S. 218ff.). Sie würden noch deutlicher hervortreten, wenn uns nicht vielfach nur Bruchstücke großer Komplexe erhalten wären, die als vollständige, durch Ideen bestimmte Kompositionen verstanden werden wollten. Aber an den Säulen ist der Sinn ja deutlich genug, mit den Tugenden des Heeres und des Kaisers dessen Unsterblichkeit zu begründen.

Ein echtes 'historisches' Faktum ist das Aufkommen der Sarkophagbestattung, das A. D. Nock aus der neuen Stellung der Senatsaristokratie unter den Adoptivkaisern erklärt<sup>32</sup>. Mit allen ihren ideellen Elementen transzendiert die Gattung: mit der Nachahmung der hellenistischen Fürsten, der Bildungsidee und dem allegorischen Gehalt der Thematik. Der transparente Charakter dieser Kunst wird am großartigsten sichtbar in ihrem expressionistischen Spätbarock im 3. Jahrhundert n. Chr., den G. Rodenwaldt an den Löwensarkophagen am tiefsten gedeutet hat<sup>33</sup>. Von ähnlicher Bedeutung ist A. Alföldis Erklärung der zeremoniellen Glücksvorstellungen auf dem Deckengemälde von Trier<sup>34</sup>. Hans Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961), hat am feinsten differenziert, wie transzendierende Symbolik die Kunst des Lebens und der Gräber gleichermaßen durchdringt.

### III

Bedeutung und griechischer Charakter des hellenistischen Rom werden noch zu wenig gesehen. Die Freude an griechischer Kunst erwacht in Rom nicht erst mit den Raubzügen des 2. Jahrhunderts und damit, daß die griechische Kunst nun der Kultur der neuen Herrin der Welt zu dienen beginnt. In den Dienst Roms tritt damals auch die Wendung vom Hellenismus zum Klassizismus, der grundlegend für alles Römische bleibt, auch wenn es im 1. Jahrhundert noch einmal einen 'asiatischen', 'subbarocken' Stil gibt. Dieser wird oft mit dem echten hohen Hellenismus verwechselt, von dem ihn aber die klassizistische Grundlage und die freie Behandlung des Räumlichen unterscheidet, wie oben zu den Sperlongagruppen ausgeführt wurde. Von ganz anderer Art ist der vorausgehende Hellenismus in Rom, den wir nicht überschätzen, aber auch nicht verschweigen sollten.

Die Einleitung des neuen Propyläenbandes geht mit richtigem Empfinden zu den berühmten

<sup>29</sup> Verf., Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft 22 (1952/53) 31f.

<sup>30</sup> M. L. Thompson, *Marsyas* 9 (1960/61) 36ff. – Verf., zuletzt *Vergessenes Pompeji* (1962) bes. 73ff. Selbst römische Münzemissionen haben zuweilen zyklischen Charakter, was K. Kraft wichtige neue Deutungen erlaubt hat.

<sup>31</sup> Seine Abhandlung über den Stilwandel der antoninischen Kunst erscheint nur S. 315 im Literaturverzeichnis.

<sup>32</sup> A. D. Nock, *Harvard Theol. Review* 1932, 345. – Verf., *La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains*, *Rev. Arch.* 1961 II 177–209.

<sup>33</sup> *Römische Löwen*, *Critica d'arte* 1 (1935/36) 225ff.

<sup>34</sup> *Historia* 4 (1955) 121ff.

Bronzen des Capitols zurück, zur Wölfin und zum 'Brutus'. Wenn man aber den 'Brutus' nennt, sollte man sagen, daß wir das Verständnis dieser Richtung des italischen Porträts Kaschnitz verdanken, der den 'Brutus' auch richtig mit frühhellenistischen (nicht spätklassischen!) Bildnissen verglichen hat<sup>35</sup>. Die Ausdruckskraft der Wölfin und des 'Brutus' hebt sich von der etruskischen Tradition in einer Weise ab, die man schon als römisch empfinden kann. Es läßt sich zeigen, daß das Rom der Republik immer griechischer, das gleichzeitige Etrurien provinzieller wird. Man sollte also nicht nur von den provinziellen etruskischen, sondern auch von den hellenistischen Werken im Umkreis der Urbs ausgehen, wenn man die Bedeutung Roms in dieser Periode begreifen will. Deutlich spricht die großzügige Neuanlage des Forums um 500 v. Chr., die Frank Brown nachgewiesen hat, ferner die in und um Rom gefundenen griechischen Kunstwerke der Klassik, die mindestens zum Teil in Rom hergestellten, in Praeneste gefundenen Gravierungen in Erz, die 'servianische' Mauer, die großartigen Polygonalmauern der von Rom abhängigen mittelitalischen Städte, die eindrucksvolle Neugestaltung des Capitols nach dem Gallierbrand und andere Auswirkungen, die um so wichtiger sind, als das hellenistische Rom unter den späteren Überbauungen noch so wenig hervorgetreten ist<sup>36</sup>. Dazu gehört neben der von den Amerikanern ausgegrabenen Kolonie Cosa besonders die Wirkung auf Pompeji und das Fortunaheiligtum von Praeneste.

In Pompeji lenken die seitlichen Kolonnaden des Forums den Blick auf die Fassade des Jupitertempels, in un griechischer Weise, die ihre Vorbilder in Rom hat. Das hat W. Technau schon vor dreißig Jahren aus der Forma Urbis, dem Stadtplan Roms, erschlossen<sup>37</sup>. Dasselbe Prinzip liegt aber der Anlage der Basilika von Pompeji zugrunde, in der die seitlichen Hallen den Blick des von der Mitteltür Kommenden auf die Fassade des Tribunals lenken. Zur Wirkung gehört das Podium, auf dem sich Tribunal und Tempel erheben. Schon dadurch wird bewiesen, wie überholt die alte, nun wieder nachgesprochene Annahme ist, die Form gehe auf großgriechische Königshallen zurück. Was Delbrück einst als hellenistische Baukunst in Latium und Winter als hellenistische Kunst in Pompeji aufgefaßt hatten, hat sich zumeist als Auswirkung der neuen Herrin der Welt herausgestellt. Schon das Pompeji der Tuffzeit ist eine unschätzbare Quelle für die Auffassung von Haus und Stadt im jungen römischen Weltreich und hätte deshalb mehr an den Anfang des Bandes gehört als provinzielles Etruskisches<sup>38</sup>. Damit soll das Nachwirken des etruskischen Charakters des archaischen Rom in keiner Weise geleugnet werden<sup>39</sup>. Schon damals äußert sich, zum Beispiel in der Raumgestaltung, eine transzendierende Tendenz, die dann nach dem Aufhören der griechischen hellenistischen Überlagerung in der 'Römerzeit' mächtig hervorbricht. Im hellenistischen Etrurien haben mehr als provinzielle Bedeutung die Szenen aus der etruskischen Frühgeschichte Roms in der Tomba François. Dazu hätte A. Alföldis geniale Erklärung in seinem Buch «Early Rome and the Latins» (1963) zitiert werden sollen; auch seine Datierung in den frühen Hellenismus<sup>40</sup>.

Die geschichtliche Bedeutung der in Pompeji am besten bezeugten römischen Formen geht schon daraus hervor, daß sie bereits im 2. Jahrhundert auf Griechenland zurückwirken: Es

<sup>35</sup> *Ausgewählte Schriften* 3 (1965) 390f. Im Literaturverzeichnis S. 314 wird nur eine der älteren Abhandlungen, und diese unter Plastik (nicht unter Bildnis) aufgeführt, mit falschem Verweis auf Band 3 statt Band 2 der *Ausgewählten Schriften*. Vgl. auch G. Hafner, RM 73/74 (1966/67) 51f. Anm. 122f.

<sup>36</sup> F. E. Brown, *New Soundings in the Regia*, Entretiens sur l'antiquité classique 13 (1967) 47ff. Im gleichen Band 67ff. betont P. J. Riis, *Art in Etruria and Latium during the First Half of the Fifth Century B.C.* mehr das Etruskische; vgl. aber die Diskussionsbemerkungen zur Lupa 93ff. – Zum Cerestempel vgl. A. Alföldi, *Early Rome* (1963) 92ff. Zu den griechischen Kunstwerken in Rom zuletzt G. Hafner, JdI 81 (1966) 204. Campanisch-römisch könnte auch der große eherne Silen aus Armentum in München sein (zuletzt H. Jucker, Gnomon 1965, 301, 3).

<sup>37</sup> *Kunst der Römer* (1940) 47.

<sup>38</sup> Verf., *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst*, in: Neue Beiträge, Festschrift B. Schweitzer (1954) 297–310.

<sup>39</sup> Dazu zuletzt H. Blanck, *Zwei Corneliersarkophage*, RM 73/74 (1966/67) 76.

<sup>40</sup> 212ff.; bes. 221f. Taf. 8–12. Rec. J. Heurgon, *Historia* 16 (1967) 370–377 und A. Momigliano, JRS 57 (1967) 211–216.



sei nur an die Einrahmung der Fassade des Artemisions von Magnesia durch Säulenhallen erinnert, ferner an den überkuppelten Baderaum des oberen Gymnasiums in Eretria und an die prachtvollen Häuser der Italiker in Delos mit ihren Bildmosaiken und Wandfriesen, einem Aufwand, der im Privathaus in Griechenland unerhört ist<sup>41</sup>. Die Mosaiken in hellenistischen Privathäusern kennen noch nicht das Prinzip, berühmte Kunstwerke in Fußbodenmosaiken nachzubilden – das ist römische Bildungsvorstellung.

Das großartigste Monument aus dem Beginn der Kunst des römischen Weltreichs ist aber das Fortunaheiligtum von Praeneste (Taf. 12f.), das von den Ausgräbern ins 2. Jahrhundert v. Chr., von andern, auch im neuen Band (S. 158f.), erst nach Sulla datiert wird. Daß hier eine Kontroverse besteht, hätte wenigstens angedeutet werden sollen. Mir scheint die frühe Datierung gesichert durch die Dekorationen ersten Stils, wie sie nur vor Sulla vorkommen, ferner durch altertümliche Züge der Architektur, die dem sullanischen Tabularium vorausliegen, endlich durch das erhaltene hochhellenistische Kultbild und Spuren von großartigen Weihgeschenken des 2. Jahrhunderts. Während das Gegenspiel von Raumgrenze und Raumillusion die Baukunst des 1. Jahrhunderts kennzeichnet, herrscht im oberen Teil des Fortunaheiligtums noch wie in Basilika, Forum und Haus des Faun in Pompeji die Freude am neuentdeckten weiten Raum. Der sullanische untere Teil des Heiligtums mit dem Apsidensaal hat dagegen den Charakter des zweiten Stils.

Daß die italischen Wanddekorationen ersten Stils sich durch ihren Sockel von den griechischen bedeutsam unterscheiden, hatte schon August Mau richtig gesehen<sup>42</sup>. Man gebärdet sich griechisch, ohne Griechen zu sein; man weiht die römische mit einer idealen klassizistischen Welt. Das ist schon ein Keim des römischen Transzendierens, das sich vom griechischen Verstehen der Wirklichkeit entfernt.

Von drei Aufgaben der Forschung war hier die Rede: dem Aufbau der Kunstgeschichte, der Deutung des Gehalts und den Ursprüngen der römischen Kunst. Für alle drei Aufgaben wird der neue Band lange das wertvollste Arbeitsinstrument bleiben. Als Zeugnis dafür, wie eng das hier Ausgeführte mit der Strukturforschung verbunden ist, zu der sich die Verfasser bekennen, sei mit Kaschnitz' Satz über den religiösen Gehalt der Kunst geschlossen<sup>43</sup>: «Faßt man die bildende Kunst als ein menschliches Gleichnis der Welt und der in ihr wirkenden göttlichen und menschlichen Bindungen, dann ist die Struktur die Wirkungsform jener Kraft, die in der Kunst als Symbol an die Stelle der kosmischen oder göttlichen Energien tritt, wie sie in unserer Auffassung und in unserer Phantasie sich spiegeln.»

<sup>41</sup> Verf., *Die Grabungen in Eretria*, Ant. Kunst 9 (1966) 114.

<sup>42</sup> Danach Andreae S. 202; vgl. aber S. 35!

<sup>43</sup> *Ausgewählte Schriften* 1 (1965) 16. – G. Zinserling, der parteigebunden anscheinend nur in Ideologien denken kann, hat in der DLZ 1964, 51–53 meine Darstellung des Weges der römischen Kunst zur Transzendenz der Spätantike als christliche Demagogie verketzert. Dabei hat er gar nicht bemerkt, daß ich scharf unterscheidet zwischen dem Evangelium und seiner spätantiken Auslegung, die mir weit vom Evangelium hinwegzuführen scheint. Es sollte gezeigt werden, wieviel die Theologie zu tun hat, um sich von dieser spätantiken Ausdeutung zu befreien und sie in ihrer historischen Bedingtheit zu sehen. Mein Buch ist also nicht demagogisch, sondern kritisch. Der Vorwurf fällt eher auf den Rezensenten zurück, der das historische spätantike Christentum und das Evangelium für identisch erklärt.