

Zwei frühe römische Opferbilder

von German Hafner

1. Das Rundrelief in Cività Castellana

Seitdem R. Herbig im Jahre 1927 das Rundrelief in Cività Castellana (Abb. 1, 9, 29) veröffentlicht und dargelegt hat, daß es sich um ein römisches Werk aus der Zeit um 40 v. Chr. handelt¹, hat dieses Relief seinen Platz in der römischen Kunstgeschichte der caesarischen Zeit behauptet². So ist es auch in der 1967 erschienenen Propyläenkunstgeschichte von Th. Kraus als ein Werk der Zeit um 40/30 v. Chr. aufgeführt³.

Es scheint somit, als sei die Datierung des Reliefs durch gute Argumente gestützt und als seien keine Fragen mehr offen. Jedoch ist es Herbig nicht gelungen, die Darstellung selbst etwa auf ein bestimm-

Abb. 1
Cività Castellana, Rundrelief



Abb. 2
Cività Castellana. Venus und Amor

tes historisches Ereignis zu beziehen, und auch in der Zwischenzeit ergab sich keine Lösung der Frage, wer denn der Feldherr sei, der von Victoria bekränzt am Altar den Göttern opfert, die als Vulcanus, Venus und Mars eindeutig gekennzeichnet sind. Wenn man trotzdem an Herbigs Datierung festhielt, so muß sein einziges Argument sehr überzeugend gewesen sein, seine Behauptung nämlich, die Venus des Reliefs mit dem Amor auf ihrer Schulter (Abb. 2) sei von dem Kultbild des Arkesilaos abhängig, das im Jahre 46 v. Chr. im Venustempel Caesars eingeweiht wurde. Auch H. v. Heintze⁴ begründet die Datierung mit dem alten Argument, »die Venus Genetrix geht auf das 46 v. Chr. geweihte Kultbild des Arkesilaos zurück«.

Nun ist es aber schon dem kritischen Geist Herbig's nicht entgangen, »daß die allgemeine Farblosigkeit dieses Typus schlecht geeignet ist, einen terminus abzugeben« und daß in der Venusgestalt des Reliefs eine durchaus »selbständige Fassung« vorliege⁵. Inzwischen haben die Forschungen von M. Bieber⁶ und L. Curtius⁷ zur Venus des Arkesilaos nicht nur eine bessere Beurteilungsgrundlage geschaffen, sondern auch gezeigt, daß der Amor auf der Schulter der Venus ein altes Motiv und nicht geeignet ist, Abhängigkeit von dem Kultbild von 46 v. Chr. zu beweisen; die feierliche Kleidung des Kultbildes, von dem einige Statuetten⁸ eine Vorstellung vermitteln können, unterscheidet sich von der fließenden, durchsichtigen der Venus auf dem Relief so erheblich, daß es des Hinweises auf die unterschiedlichen Attribute kaum mehr bedarf um zu zeigen, daß hier zwei ganz verschiedene Schöpfungen vorliegen. Es geht also nicht mehr an, zu behaupten, die Venus des Reliefs setze das Kultbild des Arkesilaos voraus.

Das Relief, das 40 Jahre lang der Forschung als ein Markstein der römisch-republikanischen Kunstgeschichte des 1. Jhs. v. Chr. gedient hat, muß wieder als undatiert angesehen und sein Platz in der römischen Kunst erneut und mit anderen Mitteln gesucht werden.

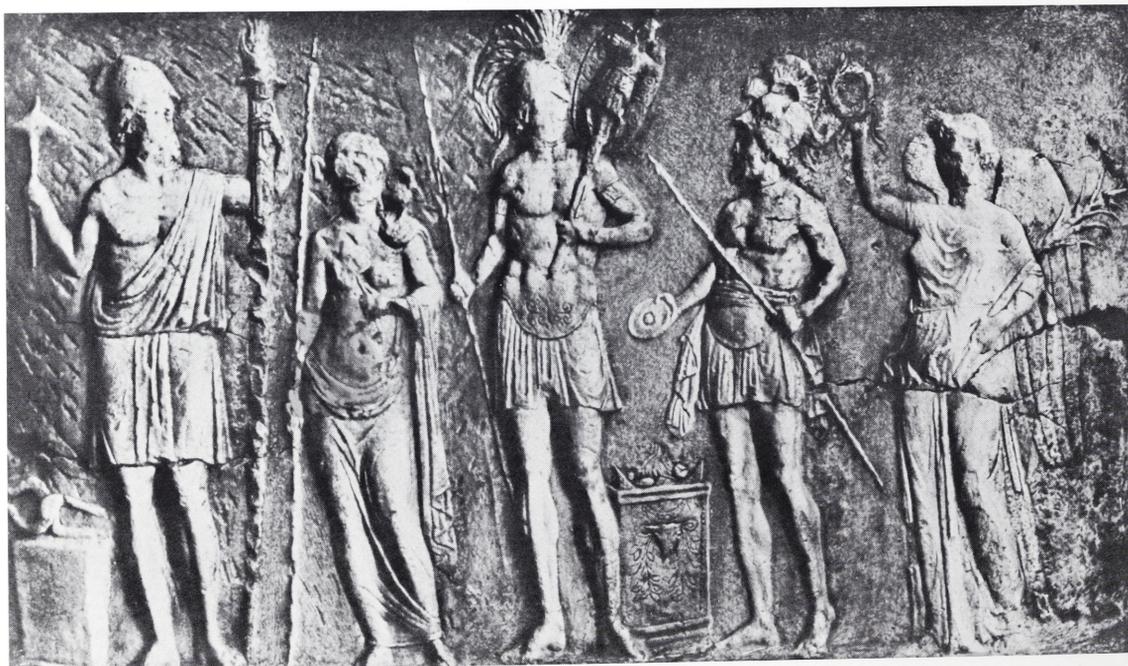
Die Deutung der Darstellung.

Eine eingehende Untersuchung des Denkmals ist auch deswegen nötig, weil trotz der Bemühungen Herbig's manche Fragen offen geblieben sind, so vor allem auch die nach der Person des Opfernden. Die altertümliche Rüstung und der Bart schienen schon Herbig⁹ eher auf einen mythischen als einen historischen Opferer hinzuweisen. Diesem Gedanken folgend wird heute dieser Feldherr versuchsweise Aeneas genannt¹⁰; doch kann das nicht mehr als eine Verlegenheitslösung sein, da unklar bleibt, aus welchem Grunde ein siegreicher Aeneas als Opfernder hätte dargestellt werden sollen. Ein anderes Problem ergibt sich aus der Frage nach dem Zweck des Denkmals als solchen; Herbig¹¹ dachte an einen Tropaionuntersatz, heute wird von »Tropaionträger« oder von einem »Altar«¹², beziehungsweise neutraler von einer »Rundbasis«¹³ gesprochen. So rechtfertigt sich aus diesen Gründen eine Wiedereröffnung der Diskussion um dieses Reliefwerk¹⁴.

Die Beurteilung der Reliefdarstellung wurde dadurch erschwert, daß Herbig nur jeweils verschiedene Ansichten des Reliefs veröffentlicht hat, die einen Überblick über das Ganze nicht erlaubten. Alle Figuren des Reliefs vereint zeigt nur eine nach dem Gipsabguß gemachte Photomontage, die Rostovtzeff¹⁵ veröffentlicht hat (Abb. 3). Von

Abb. 3

Civita Castellana. Abrollung des Reliefbildes



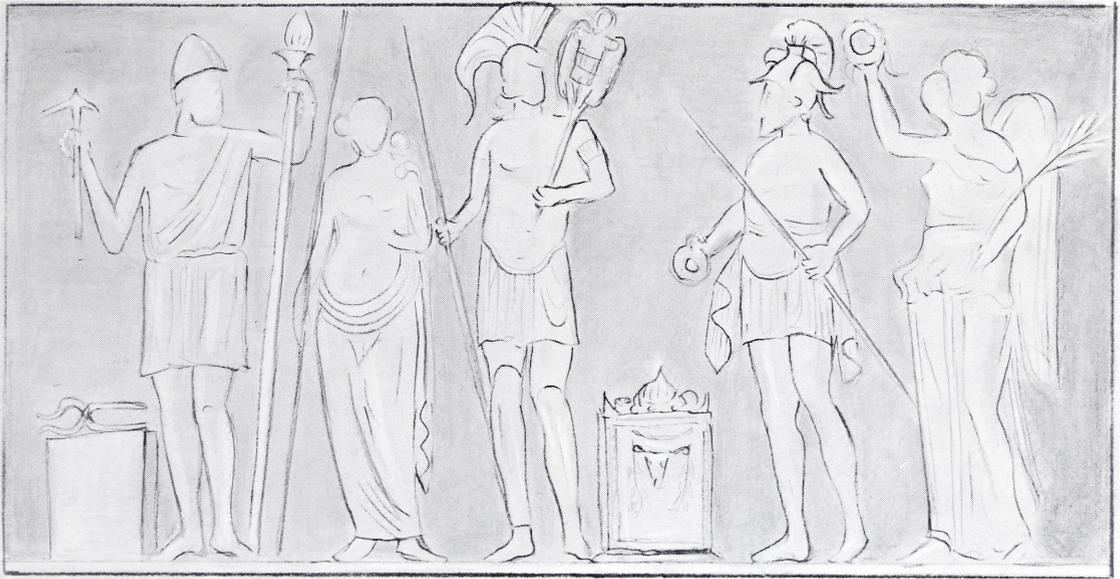


Abb. 4
Rekonstruktion der Originalkomposition

archäologischer Seite ist aber bisher von dieser Ausbreitung der Reliefdarstellung wohl nicht Notiz genommen worden, denn sonst hätte auffallen müssen, daß sich aus ihr neue Konsequenzen zur Beurteilung des Reliefs als Kunstwerk ergeben. Dieses besteht offensichtlich nicht aus einer einfachen Reihung der Figuren auf der zylindrischen Basis, sondern besitzt eine sorgfältig überlegte Komposition. Es zeigt sich aber weiter auch, daß die Komposition, wie sie sich aus der einfachen Abrollung des Reliefs ergibt, einer Korrektur bedarf; denn Mars und der Feldherr können sich nicht so eng gegenüberstehen. Schon Herbig vermutete, daß der Reliefkünstler »lediglich aus Kompositionsgründen, um den ebenmäßigen Fluß der Reihung nicht durch eine unnötige Zäsur zu stören«, den Altar so klein und nur kniehoch gebildet habe¹⁶. Dieses Zurückdrängen des Altars ist in der Tat auffällig, zumal die Opferschale des Feldherrn weit über dessen Mitte herausragt und fast die Hüfte des Gottes berührt. Auch kommt das Schärpenende des Feldherrn in gefährliche Nähe der Flamme. Der Reliefkünstler wollte einen »ebenmäßigen Fluß der Reihung« und versuchte außerdem, seine Darstellung auf der einen – sichtbaren – Seite des Zylinders zusammenzudrängen; so war er gezwungen, die durch den Altar gebildete Zäsur – so gut es ging – zu verkleinern.

Will man der originalen Komposition näher kommen, so müssen also Korrekturen an dem durch die

einfache Abrollung des Reliefs gewonnenen Bild vorgenommen werden. Der an der Relieftrommel als störend empfundene Altar muß als blockhaftes Element einem friesartigen Bild als Mittel der Gliederung willkommen gewesen sein. Ob er selbst dort größer war und in welchem Maße, muß unentschieden bleiben; sicher aber müssen die Gestalten von Feldherrn und Mars auseinandergerückt werden. Es ist eine Distanz erforderlich, damit das Schärpenende des Feldherrn nicht mehr durch die Opferflamme gefährdet wird und seine Opferschale sich ungefähr über der rechten Hälfte des Altars befindet. Die Gestalt des Mars muß entsprechend nach links verschoben werden, sodaß sie vom Rand des Altars gelöst wird.

Die auf diese Weise gewonnene Originalkomposition (Abb. 4) fügte die Gestalten in besonderer und klar durchdachter Weise zusammen. Die frontal stehende Figur des Vulcan mit dem Amboß neben sich bildet den Widerpart zu der leichtfüßigen nach links gerichteten Victoria auf der anderen Seite, der einzigen Gestalt, die durch eine starke Bewegung bestimmt ist. Der Feldherr ist wie sie ganz im Profil nach links ausgerichtet und verstärkt durch seine Bewegung den Impuls in Richtung auf die Bildmitte. Diese »Mitte« ist aber aus der geometrischen Mitte etwas nach rechts verlagert und durch den Altar besonders markiert. Die linke Bildhälfte besteht aus drei frontalen Gestalten, die ihr ein deutliches Übergewicht verleihen. Die

drei Götter sind in ihrem Standmotiv variiert; Mars und Venus sind in sich unterschiedlich bewegt, so daß der von rechts kommende Bewegungsimpuls in diesen Gestalten – gebrochen durch den Altar – zu verebben scheint. Vulcan ist von statuenhafter Festigkeit, was durch den Amboß noch unterstrichen wird. Die Götter sind aber durch das Kunstmittel der »gesenkten Mitte« und, wie Herbig¹⁷ gezeigt hat, durch die Fackel, das Zepter und die Lanze optisch zu einer Gruppe vereinigt.

Es ist einsichtig, daß diese rhythmisierte Komposition sich nicht zufällig ergeben hat, sondern daß das Relief auf ein in der Fläche ausgebreitetes Original zurückgehen muß. Wird man bei der Wahl, einen Relieffries oder ein Gemälde als Vorlage anzunehmen, sich eher für ein Gemälde entscheiden, so finden auch die von Herbig¹⁸ beobachteten Mängel des Reliefs hinsichtlich der Beherrschung der Perspektive ihre Erklärung; der Reliefkünstler konnte die Gestalten des Gemäldes nicht überzeugend übertragen. Die verkümmert wirkenden Arme des Mars und der Venus, aber auch der rechte des Vulcan waren vermutlich in dem Gemälde gekonnter und mit Licht und Schatten überzeugender wiedergegeben¹⁹. Eindeutiger auch als das Relief kennzeichnete das Gemälde die Anordnung der Figuren im Raum, die den Steinmetzen wenig interessierte; überträgt man sie in den realen Raum, so bewegten sich der Feldherr und die Victoria in einer Linie auf die Göttergruppe zu, die quer zu jener Linie aufgestellt ist. Den beiden Profilgestalten von Feldherr und Victoria steht die auf den Opfernenden blickende Göttertrias gegenüber.

Daraus ergibt sich ein für das Verständnis des Bildes wichtiger Schluß: der Feldherr steht vor Venus, ihr gilt sein Opfer²⁰. Die Göttin Venus ist die zentrale Gestalt der Trias nicht nur, weil sie von Mars und Vulcan eingerahmt wird, sondern auch weil sie allein die Anwesenheit dieser beiden Götter rechtfertigt. Wenn hier Mars und Vulcan erscheinen, so wird dies nur durch ihre Beziehungen zu Venus gerechtfertigt, wenn diese auch sehr verschiedener Natur sind. Mars und Venus miteinander verbunden zu sehen, war den Römern geläufig, obwohl doch nur ein ehebrecherisches Verhältnis die beiden verband. Die weibliche Schönheit der Liebesgöttin mit der bezwingenden Kraft des Kriegsgottes vereint zu wissen, muß so faszinierend gewesen sein, daß man darüber die moralischen Skrupel vergaß und den Gedanken an den rechtmäßigen Ehemann verdrängte. Dieser hinkende Feuer- und Schmiedegott, der ungelink und immer schmutzig



Abb. 5
Civita Castellana. Attribut der Venus

Ziel des Spottes war, schien trotz seiner bewundernten Kunstfertigkeit nicht an die Seite der schönen Göttin zu passen. Die Gruppe von Venus mit ihrem Ehemann und ihrem Liebhaber ist in origineller Weise optisch zusammengefaßt; der Künstler hat aber auch auf die speziellen Verhältnisse hingewiesen. Der Gegenstand nämlich, den Venus so bedeutungsvoll vor die Brust hält, ist kaum ein Spiegel²¹, sondern eine Eheurkunde in der meist als Fächer mißverstandenen Blattform²² (Abb. 5). Diesem Hinweis auf die gültige Ehe mit Vulcan entspricht der kleine Amor auf der Schulter der Mutter; er ist der Sohn des Mars.

Grundvoraussetzung für eine solche Darstellung der Trias ist die in Rom vollzogene Gleichsetzung der italischen Götter mit den entsprechenden griechischen. Bei den Lectisternien des Jahres 217 v. Chr.²³ bildeten Vulcan und Vesta ein Paar, sowie Mars und Venus. Offenbar hat man bei Anerkennung des Verhältnisses von Mars und Venus und bei entsprechender Gleichsetzung mit den griechischen Göttern den alleinbleibenden

Vulcan-Hephaistos als Einzelgänger mit der ebenfalls alleinstehenden Vesta verbunden, die wie er mit dem Feuer zu tun hat. Im Jahre 217 v. Chr. sind also bereits Ares und Aphrodite mit Mars und Venus gleichgesetzt gewesen. Die Liebesgöttin war aber Venus schon im Jahre 295 v. Chr., denn der Tempel, den Q. Fabius Maximus Gurgus in diesem Jahre errichten ließ – er stand bei dem Circus maximus – war aus Mitteln finanziert, die als Strafgelder von Römerinnen eingetrieben waren, die sich unter dem Einfluß der Liebesgöttin über die guten Sitten hinweggesetzt hatten²⁴.

Das auf dem Gemälde dargestellte Opfer gilt also der Venus, und es wird wegen eines Sieges dargebracht, denn die Victoria kennzeichnet den Feldherrn als einen Sieger²⁵. Bei einem der Venus besonders verbundenen römischen Feldherrn denkt man wohl in erster Linie an Caesar, Pompeius oder Sulla, doch kommen diese Namen für den Opfernden (Abb. 6) nicht in Betracht, da dieser einen Bart trägt und infolgedessen – wie Herbig²⁶ bereits betonte – entweder eine mythische Gestalt oder

Abb. 6
Civita Castellana. Kopf des Kriegers



Abb. 7
Paestrum. Grabgemälde

ein Mann aus jener alten Zeit sein muß, in der man noch einen Bart trug. Um 300 v. Chr. setzte sich unter dem Einfluß Alexanders auch in Rom die Bartlosigkeit durch²⁷, allmählich, wie einige Bildnisse bärtiger Römer aus dem 3. Jh. v. Chr. zeigen²⁸. Der Opfernde ist nun aber in keiner Weise idealisiert oder heroisiert dargestellt²⁹; er muß ein Mann jener älteren Zeit sein. So erweist sich auch die Wiedergabe der Bewaffnung als real im Sinne einer bestimmten Zeit. Für den Helm wies Herbig³⁰ auf etruskische Helmformen des 4. Jhs. v. Chr. hin, und der so auffällige Flügelschmuck kommt an Helmen auf unteritalischen Vasenbildern³¹, sowie bei der »Roma« der frühen römischen Münzen³² recht ähnlich vor. Besonders eng schließt sich der Helm des Opfernden an den eines Kriegers auf einem paestanischen Gemälde³³ (Abb. 7) an, das in den letzten Jahrzehnten des 4. Jhs. v. Chr. entstanden sein dürfte. In diesem Bereich findet man auch für den Panzer, dessen Bauchteil rund und ohne Pteryges abschließt, genaue Entsprechungen³⁴; tarentinische Reliefs³⁵ (Abb. 8), Elfenbeinreliefs aus Palestrina³⁶ und etruskische Statuetten³⁷ bezeugen weiter den Gebrauch solcher Panzer im 4. und 3. Jh. v. Chr. Es ist also keineswegs der Bart allein, der den Feldherrn als einen Mann der alten Zeit charakterisiert. Und es ist auch nicht nur dieser, sondern auch Mars (Abb. 18.27), der aus den gleichen Gründen altertümlich wirkt.

Die Datierung des Gemäldes

Diese Beobachtungen lassen es angezeigt erscheinen, den Versuch zu unternehmen, aufgrund stilistischer Untersuchungen die Frage der Datierung zu lösen. Herbig³⁸ hatte zwar seinerzeit sehr wohl nach stilistischen Parallelen Ausschau gehalten, jedoch nur mit dem Ziel, den Stilkreis zu umreißen, dem das seiner Meinung nach fest datierte Relief angehört. Das Problem stellt sich jetzt anders, doch sind gerade die stilistischen Vergleiche Herbig's aufschlußreich. So kam Herbig zu der überraschenden Feststellung, daß das Relief nicht in den Rahmen der neuattischen Kunst des 1. Jhs. v. Chr. passe; nur in den Gewandfalten der Victoria (Abb. 9) glaubte er Anklänge an neuattisches zu finden. Diese merkwürdigen geknickten Falten-schwünge sind aber durchaus nicht neuattisch, sondern weisen eine eindeutige Übereinstimmung mit Falten tarentinischer Werke auf, wie etwa dem zu dem Panzer zitierten Reliefs³⁹ (Abb. 8) oder einer Statuette aus Tarent⁴⁰ (Abb. 10). Die schlanken Proportionen, die Herbig⁴¹ ähnlich auf römischen Münzen der Zeit 49–44 v. Chr. beobachtete,

Abb. 8
Tarent. Kalksteinrelief

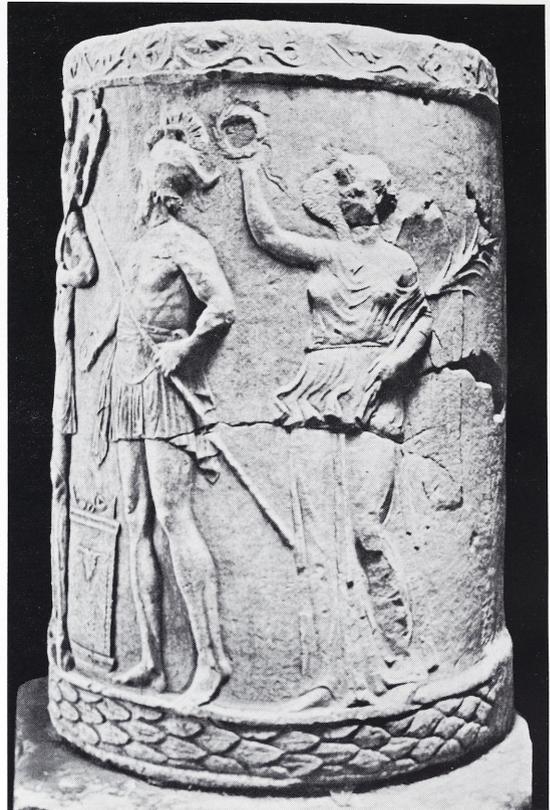


Abb. 9
Civit  Castellana. Rundrelief

sowie auf dem Zw lfg tterbild aus Pompeji⁴², sind keineswegs eine Erscheinung ausschließlich dieser Zeit. Herbig⁴³ selbst hat später bemerkt, daß dieses schlanke Ideal seit der Athletenbasis der Akropolis⁴⁴ immer wieder in Erscheinung trat; so könnte man etwa auf das Bronzerelief aus Delos⁴⁵, manche »Ptolemaierkannen«⁴⁶, die Karyatiden aus Grogriechenland⁴⁷ oder Gestalten tarentinischer Reliefs⁴⁸ hinweisen. Der Vergleich mit dem Zw lfg tterbild besagt nicht viel, selbst wenn man die stilistische Verwandtschaft zugeben würde; denn datiert ist dieses Gemälde keineswegs und die Frage offen, ob es nicht ein wesentlich älteres Vorbild kopiert⁴⁹. Zur Form der Fackel des Vulcan, die Herbig⁵⁰ auf Münzen des Jahres 43 v. Chr. wiederfand, kann man ebenso auf die Fackel in der Hand der Artemis des Timotheos⁵¹ verweisen. Zum Motiv der Victoria stellte Herbig⁵² fest, daß es seit der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. geläufig ist, das Schema der Bekr nzung fand er auf Münzen des Jahres 99 v. Chr. wieder. Die Bekr nzung an sich ist ein altes Motiv⁵³, daß sie während einer Opferhandlung vollzogen wird, ist aber wohl singulär.



Abb. 10
Tarent. Kalksteinstatuette

Als stilistisch äußerst verwandt bezeichnete Herbig⁵⁴ das Relieffragment im Kapitolinischen Museum mit der Sau von Lavinium⁵⁵ und das Münchner Gladiatorenrelief⁵⁶ (Abb. 16). Mit dem ersteren,

Abb. 11
Civita Castellana. Schärpenzipfel



für dessen Datierung wenig Anhaltspunkte gegeben sind⁵⁷, ist das Relief in Civita Castellana allenfalls durch ähnliche Proportionen verbunden, näher steht das Gladiatorenrelief, bei dem die Gliederung der herabhängenden Gewandzipfel (Abb. 11) durch senkrechte Linien sehr ähnlich ist (Abb. 12), auch wenn die Formen im Einzelnen hier derber und unpräziser sind. Dieses Relief hat Weickert⁵⁸ nach sehr eingehenden Studien über den Reliefstil in die Zeit 110–80 v. Chr. gesetzt, wobei die Antiquaria des Gladiatorenmilieus eine spätere Entstehung ausschlossen. Trotzdem hat



Abb. 12
München. Gladiatorenrelief. Gewandzipfel

dann Goethert⁵⁹ aufgrund des Vergleiches mit dem Relief in Civita Castellana das Datum 40 v. Chr. auch für das Münchner Relief vorgeschlagen. Nun führten Weickerts⁶⁰ Untersuchungen über die Ausrüstung der Gladiatoren aber oft in das 3. Jh. v. Chr.⁶¹, und wenn er dann doch zu einem verhältnismäßig späten Datum gelangte, so leitete ihn wiederum die Überzeugung, daß die Zeit um 100 v. Chr. als älteste überhaupt nur in Betracht kommen

könnte. Diese Datierung überrascht auch deswegen, weil Weickert aufgrund seiner Strukturanalyse des Reliefs zu dem Schluß kommt, daß es eine Richtung vertrete, »die noch keine Vereinigung der beiden Ströme (gemeint ist das Italische und das Griechische) kennt«. Das scheint doch eher ein Hinweis auf ein sehr hohes Alter des Reliefs zu sein, und unbegründet steht die Bemerkung, der terminus der ersten Gladiatorenkämpfe in Rom im Jahre 264 v. Chr. sei »gewiß viel zu früh«⁶².

Unsicher ist auch die Datierung der Münchner Feldherrnstatue⁶³, deren Gewandpartien (Abb. 13) eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des Reliefs in Civit  Castellana (Abb. 11, 14) aufweisen. Die bisher vertretenen Datierungen, die vom 1. Jh. v. Chr. bis in die Zeit Hadrians reichen, zeigen die Unsicherheit in der Beurteilung des Werkes. Zudem besteht die Gefahr eines Zirkelschlusses, da Schweitzer⁶⁴

Abb. 13
München. Feldherrnstatue. Gewandzipfel



Abb. 14
Civit  Castellana. Beine des Mars

Abb. 15
Rom, Villa Torlonia. Tomba François. Gewandzipfel



seine Datierung in die Zeit um 40 v. Chr. aus der Ähnlichkeit der Statue mit der hier untersuchten Reliefbasis ableitete. Auch Felten⁶⁵ hat das Problem nicht lösen können, zumal er von der falschen Voraussetzung ausging, Torso und Körper gehörten zusammen⁶⁶. Unzutreffend ist auch seine Behauptung, eine Panzerstatue sei als solche Ausdruck der Heroisierung und daher erst im 1. Jh. v. Chr. möglich⁶⁷; denn wie hätte dann Plinius⁶⁸ die Panzerstatue als etwas typisch römisches bezeichnen können? Auch beginnt die Reihe der römischen Panzerstatuen bereits im 5. Jh. v. Chr. mit der des Horatius Cocles⁶⁹. Von den erhaltenen ist die Münchner Statue anerkanntermaßen die älteste; zur Form des Panzers wurde auf die pergamenischen Waffenfriese⁷⁰ und auf den Feldherrn des Pariser Opferreliefs⁷¹ verwiesen. Herbig⁷² zog schon den richtigen Schluß, wenn er meinte, daß die »Entstehungszeit möglichst unmittelbar an hochhellenistische Werke heranzurücken« sei, doch ließ auch er sich wegen der Ähnlichkeit mit der Basis von Civit  Castellana zu einer Datierung um 40 v. Chr. verfhren. Die Konsequenz aus den angegebenen Parallelen, aber auch aus dem Vergleich des Panzergorgoneions mit tarentinischen Antefixen sp tklassischen Typs⁷³, aus dem Stil der Victorien⁷⁴, sowie aus der italischen Form des Helmes am Tropaion⁷⁵ kann nur eine sehr frühe Datierung sein. Offenbar ist der Feldherr ein Sieger aus den Samnitenkriegen eher als einer der späten Republik. Nicht zufällig erinnert das leichte Schreitmotiv der Statue an die Gestalten des esquilinischen Gem ldefragmentes mit Szenen aus den Samnitenkriegen⁷⁶, das aus dem Anfang des 3. Jhs. v. Chr. stammt. Zumal dort auch eine ähnliche Gewandwiedergabe zu beobachten ist, dürfte sich somit eine Datierung der Münchner Statue in das 3. Jh. v. Chr. ergeben. Wahrscheinlich gehört die ganze Gruppe, d. h. auch das Münchner Gladiatorenrelief und die Basis von Civit  Castellana in das 3. Jh. v. Chr. wobei die Unterschiede im Einzelnen entsprechende kleinere zeitliche Differenzen widerspiegeln.

Diese Vermutung wird bestätigt durch die Marelereien der Tomba Fran ois⁷⁷, auf die schon wegen der Panzerform hingewiesen wurde. Hier findet man in der Gruppe Rasce-Pesna Arcmsnas Sveamach⁷⁸ am Gewand des letzteren jene charakteristische Gliederung der steifen Zipfel wieder (Abb. 15), die bei dieser Denkm lergruppe so auffällig ist. Im übrigen überrascht auch die Verwandtschaft der gemalten Kampfgruppen mit dem Gladiatorenrelief (Abb. 16); die Gruppe von Marce Camitlnas und Gneve Tarchunies Rumach (Abb. 17)

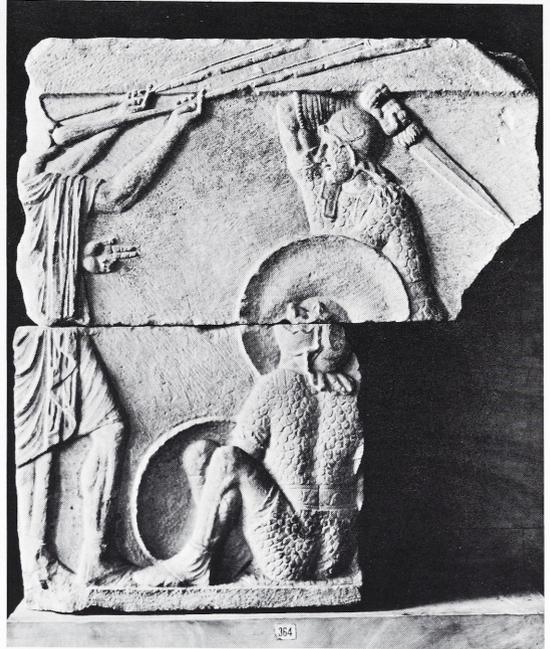


Abb. 16
München. Gladiatorenrelief

Abb. 17
Rom, Villa Torlonia. Tomba François. Kampfgruppe





Abb. 18
Cività Castellana. Kopf des Mars

ist von derselben kalten und erbarmungslosen Sachlichkeit wie jenes und erweist sich als durchaus aus demselben Geist entstanden⁷⁹. Die trockene Sehnigkeit der Figuren der Tomba François ist die gleiche wie bei dem Münchner Relief, dem Münchner Feldherrn und der Basis in Cività Castellana.

Abb. 19
Paestum. Grabmalerei

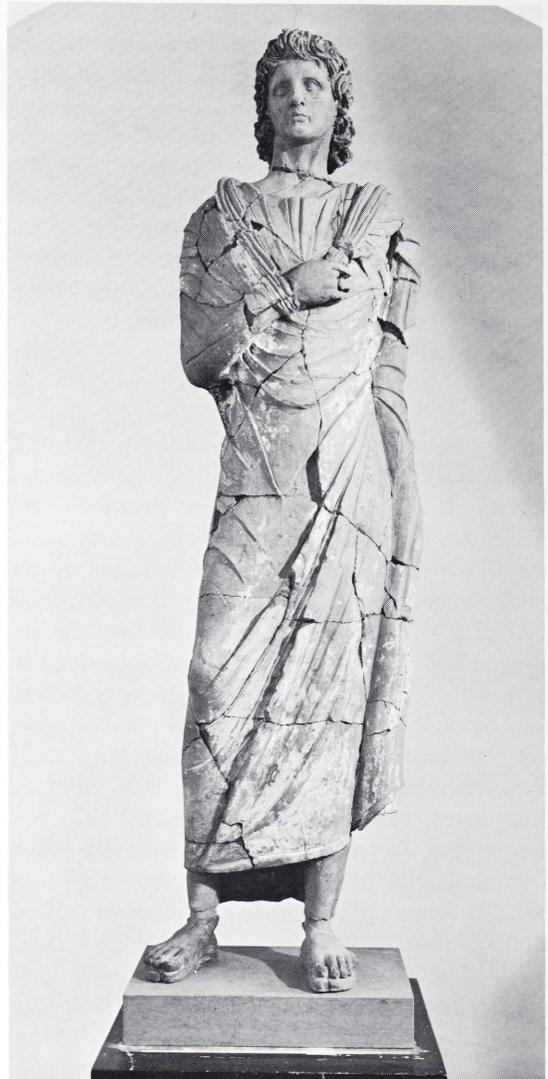


Abb. 20
Kopenhagen. Tonstatue

Mit dieser ist die Tomba François durch die hohen, schlanken Proportionen und die leicht tänzerische Bewegung der Gestalten verbunden. Die Datierung dieser Grabgemälde in die Zeit um 300 v. Chr. dürfte heute als gesichert gelten⁸⁰. Sie zieht die gleiche Datierung der ihnen nahestehenden Denkmäler nach sich.

Demnach sind auch jene Elemente in der Darstellung des Venusopfers, die Herbig⁸¹ als »Archaismen« bezeichnen mußte, echte Argumente für die Datierung, und jene Stilrichtung, die »irgendwie nach Campanien weist«⁸² und sich in caesarischer



Abb. 21
Civit  Castellana. Gewand der Venus

Zeit so schlecht verstehen ließ, erklärt sich von selbst aus der politischen Situation Italiens zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr., die zu einer engen Verbindung Roms mit Unteritalien führte. Dorthin wiesen bereits Eigentümlichkeiten der Faltengebung; aber auch zu dem Kopf des Feldherrn und zum Helmbusch des Mars (Abb. 18, 27) bieten Gemälde aus Paestum⁸³ (Abb. 19) nicht nur in antiquarischer sondern auch in stilistischer Hinsicht die nächsten Entsprechungen. An campanische Terrakottastatuen wie diejenige aus Pignataro⁸⁴ (Abb. 20) schließt sich die Gestalt der Venus mit den gleichen langgezogenen, dünnen und scharfen Falten des Gewandes (Abb. 21) an. Es sind also unteritalische Werke des 3. Jhs. v. Chr., die dem Bild des Venusopfers am nächsten stehen.

Alle Zweifel aber an dieser Datierung beseitigt das Bukranion, das den kleinen Altar (Abb. 22) schmückt. Herbig erwähnt nur einen »Stiersch del

mit heiligen Reisern behangen, darüber ausgespannt eine T nic«⁸⁵, ohne auf das Ungewöhnliche dieser Verzierung einzugehen. Bukranion und Girlande schienen ein geläufiger Altarschmuck zu sein, doch sind sowohl das vereinzelte Bukranion als auch die auf ihm hängenden Reiser überaus selten, bzw. singularär. Ein Altar mit einem Bukranion unterhalb eines dorischen Frieses ist auf einem apulischen Krater in Neapel⁸⁶ dargestellt, und Watzinger vermutete, daß es sich dabei um einen Altar in Tarent handle. Ein apulischer Glockenkrater in Agrigento⁸⁷ zeigt ebenfalls einen Altar mit dorischem Fries; über diesem schweben ein Bukranion und Zweige, weitere Bukranien befinden sich am oberen Rand des Bildes, das den opfernden Herakles zusammen mit Nike zeigt. Bukranion und Zweige sind auf dem Relief in Civit  Castellana gleichsam aus einer solchen Anordnung auf die Vorderseite des Altars übertragen worden. Napp⁸⁸ hat festgestellt, daß das Bukranion erst im 3. Jh. v. Chr. zu einem verbreiteten Dekorationsmotiv geworden ist und daß das Arsinoeion in Samothrake⁸⁹ (Abb. 23) das früheste datierte Architekturdenkmal mit Bukranienschmuck ist. Hier sind an den altarf rmigen Schranken der Interkolumnien im inneren Umgang jeweils zwei Bukranien und zwei Schalen abwechselnd dargestellt, während an der Außenseite zwei Bukranien eine Rosette flankieren. Nach diesem um 285 v. Chr. entstandenen Arsinoe-Rundbau verwendete auch der Fries des von Ptolemaios II. Philadelphos (285–247 v. Chr.) geweihten Tempels auf Samothrake⁹⁰ (Abb. 24) das Bukranion und die Rosette als Motiv; die alternierende Folge ist ohne jede äußere Verbindung. Eine solche, und zwar in der Form der später üblichen Girlande, hat der Architravfries des Demetertempels in Pergamon⁹¹ aus der Zeit 269–263 v. Chr. Ob diese Bukranion-Girlande in anderen Bereichen bereits früher vorkam, wie Napp für das von ihm in die erste Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. datierte Silberger t aus Tarent⁹² annahm, sei dahingestellt. Jedoch ergibt dieser Überblick über die relativ gut zu verfolgenden Anfänge des Bukranions, daß dieses ohne Zusammenhang mit einer Girlande offenbar nur am Anfang vorkam, als man eben jene »klassische« Lösung noch nicht gefunden hatte. Alternierend mit Schalen kommen Bukranion bereits an unteritalischen rotfigurigen Vasen⁹³ des 4. Jhs. v. Chr., dann auch am Rand megarischer Becher (Abb. 25) vor, die, aus welcher Zeit sie auch immer stammen mögen, Formgut des frühen 3. Jhs. v. Chr. verwenden⁹⁴. In der gleichen Denkm lergruppe⁹⁵ erscheint ein Bukranion isoliert zwischen zwei kleinen Eroten, die an den Hörnern eine geknotete Binde zu be-



Abb. 22
Civit  Castellana. Altar

festigen scheinen; offenbar handelt es sich hier um einen originellen Einfall des T pfers. Der alternierende Bukranien-Schalen-Fries der genannten megarischen Becher entspricht recht genau dem

Fries des Ptolemaions von Samothrake, kommt aber ähnlich auch auf den genannten unteritalischen Vasen und einer Hadrahydria in Toronto⁹⁶ vor.

Die spezielle Form dieser Bukranien hat Napp⁹⁷ als »Hautsch del« bezeichnet, deren Charakteristikum die spitze Dreiecksform mit geringer Detailwiedergabe ist. Daneben gab es den »Vollkopf«, also die Wiedergabe eines frischen Stiersch dels, sowie den »Nacktsch del«, der sich durch detailliertes Eingehen auf die Schädelknochen auszeichnet und nur das reine Skelett zeigt. Letztere Form ist offenbar r misch⁹⁸ und seit der Ara Pacis die übliche, der Vollkopf dagegen kommt im 2. Jh. v. Chr. auf⁹⁹. Der Hautsch del aber ist die typische Form der frühen Bukranien, d. h. in der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Das Bukranion auf dem Altar der Basis von Civit  Castellana gehört zweifellos in diese Gruppe¹⁰⁰, wohin es auch durch seine Vereinzelung verwiesen wird. Darüberhinaus verrät sich in dem singulären Zweigschmuck¹⁰¹ und in der fast waagerechten Form der Hörner, daß sich hier noch keine feste Typik herausgebildet hat, zu der etwa auch die geknoteten von den Hörnern herabhängenden Binden gehören. Die Zweige sind wohl mit einem Band verbunden, deren Schlaufen an den H rnerenden sichtbar werden, und zwar ganz ähnlich wie bei einem Bukranion auf einer Hadrahydria in Berlin¹⁰² (Abb. 26).

So ergibt sich aus dem Schmuck des Altares eine Bestätigung für die oben erschlossenen Datierung des Reliefs in Civit  Castellana und deren Präzisierung; das Bild vom Venusopfer ist in der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. entstanden¹⁰³.

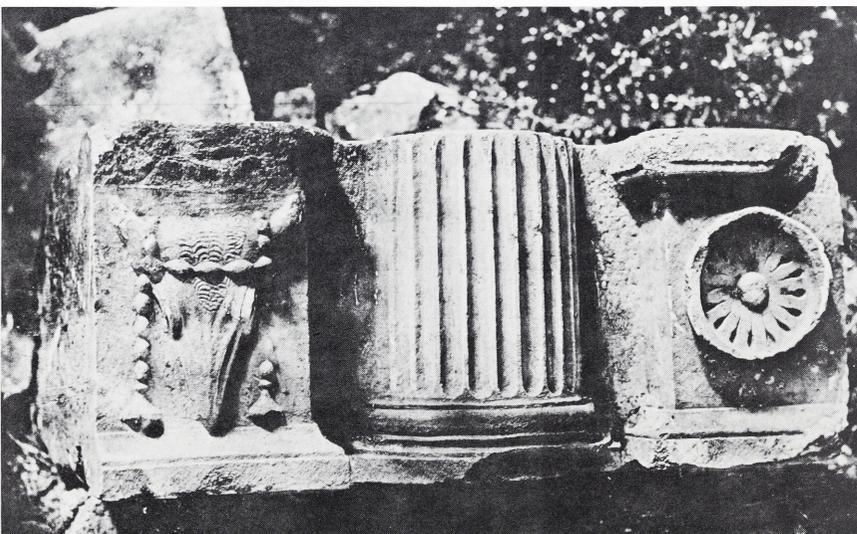


Abb. 23
Samothrake. vom Arsinoeion

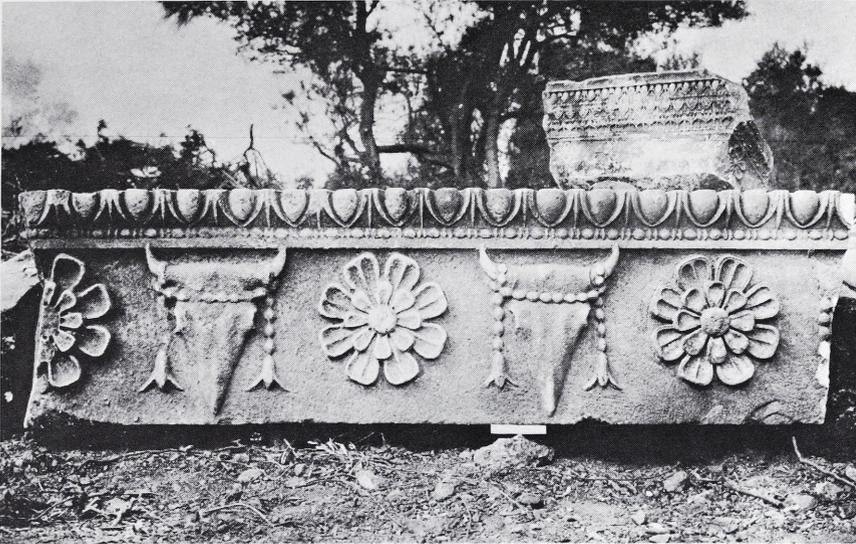


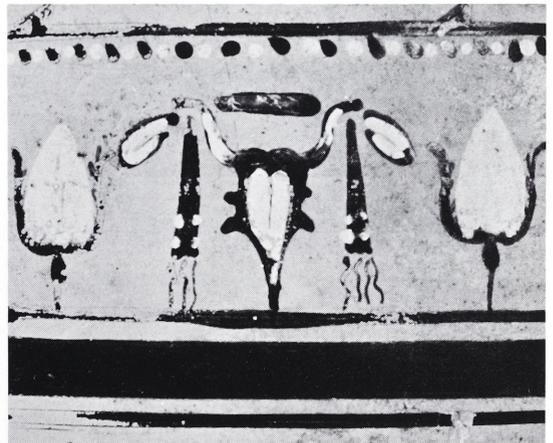
Abb. 24
Samothrake, vom Ptolemaion

Es darf daher auf die oben ausgeführten Überlegungen zurückgekommen werden, wonach der opfernde Feldherr des Bildes eben ein Mann des frühen 3. Jhs. v. Chr. sei. Sucht man unter diesen einen siegreichen Feldherrn, der sich der Venus besonders verbunden fühlte, so wird man auf jenen Q. Fabius Maximus Gurgus geführt, der den Venustempel am Circus Maximus im Jahre 295 v. Chr. erbauen ließ. Er feierte in den Jahren 290 und 276 v. Chr. Triumphe über die Samniten. Die nach Großgriechenland weisenden Stilelemente und Antiquaria wären der Annahme günstig, der Feldherr habe von dort den Schöpfer des Gemäldes mitgebracht. Im Zusammenhang mit seinem Triumph wäre das Bild auch vom Thema her wohl verständlich. Eigentliche Triumphalgemälde gab es ja erst seit dem Jahre 265 v. Chr., in dem M. Valerius Maximus Messalla Bilder von seinen Taten im Krieg gegen die Karthager und den König Hieron II. neben der Curia Hostilia öffentlich aufstellen ließ¹⁰⁴. Vorläufer aber dieser Triumphalgemälde waren Bilder von Triumphatoren, die in Tempeln geweiht waren, wie das des T. Papirius Cursor im Tempel des Consus vom Jahre 272 v. Chr. und das des M. Fulvius Flaccus im Tempel des Vertumnus aus dem Jahre 264 v. Chr.¹⁰⁵; daneben gab es Gemälde von Triumphatoren privateren Charakters, wie das des M. Curius Dentatus aus dem Jahre 275 v. Chr. im Atrium seines Hauses¹⁰⁶. Den Triumph des C. Iunius Bubulcus und seine Taten in Apulien stellten wohl die Gemälde in dem von Bubulcus im Jahre 311 v. Chr. gelobten und im Jahre 302 v. Chr. geweihten Tempel der Salus von der Hand des Fabius Pictor dar¹⁰⁷. Es ist anzu-



Abb. 25
Karlsruhe, megarischer Becher, Detail

Abb. 26
Berlin, Hadra-Hydria, Detail



nehmen, daß in einem dieser Bilder auch das Dankopfer des siegreichen Feldherrn an die Gottheit dargestellt war, die ihn über die Feinde triumphieren ließ.

In den Kreis dieser Gemälde in Rom, die zeigen, in welchem Ausmaße die Römer von den griechischen Gemälden Unteritaliens beeindruckt waren und wie gerne sie von dieser Kunst politischen Gebrauch machten, würde ein Gemälde gut passen, das den Samnitensieger Q. Fabius Maximus Gurgus darstellte, wie er der Venus opfert und gleichzeitig von Victoria bekränzt wird. Im Venustempel am Circus Maximus müßte es aufgestellt gewesen sein. Ob der Triumph von 290 oder von 276 v. Chr. Anlaß für die Weihung dieses Gemäldes war, muß unentschieden bleiben, da eine entsprechend präzise Datierung des Bildes nicht möglich ist.

Die Datierung des Reliefs

Mit der Erkenntnis, daß die Basis von Civit  Castellana ein so altes Gemälde wiedergibt, ist die Frage nach der Datierung des Reliefwerkes als solchen noch nicht beantwortet; besteht doch die Möglichkeit, daß dieses erst sehr viel später – also vielleicht im 1. Jh. v. Chr. – ein altes historisches Kunstwerk für einen dekorativen Zweck verwendete¹⁰⁸. Zu einer Datierung kann nur die Beobachtung jener Details führen, die der Steinmetz von sich aus hinzugefügt hat, wie die symmetrischen Ranken der oberen Abschlu leiste (Abb. 27). Diese hat Herbig¹⁰⁹ mit denen der neuattischen T nzerinnenbasis¹¹⁰ verglichen, die freilich wesentlich eleganter und verspielter sind. Auch besagt der Vergleich

Abb. 27
Civit  Castellana. Randornament



Abb. 28
Civit  Castellana. Bukranion der Rückseite

wenig, da sich das Ornament jener Basis wie die Figuren an pergamenischen Vorbildern orientiert haben kann¹¹¹. Eher könnte man auf Ranken an Goldschmiedearbeiten der Zeit um 300 v. Chr., vor allem solche aus Tarent¹¹² verweisen und auf apulische Lekanen¹¹³, deren lebhaftes Zierlichkeits in dem oberen Abschlußstreifen der Basis nachklingt.

Das unten – und nur auf der Vorderseite – angebrachte Kranzmotiv, das man als eine Hinzufügung des Steinmetzen auffassen kann, wirkt flach und unbeholfen; es fehlt ihm die Routine, mit der später solche Ornamente gemacht wurden, und ist darin dem der Tomba Fran ois¹¹⁴ verwandt. Bei beiden Abschlu ornamenten ist aber zu erwägen, ob sie nicht vielleicht von dem als Vorlage benutzten Gemälde übernommen wurden¹¹⁵, sodaß aus ihnen nur mit Vorsicht auf die Entstehungszeit der Reliefarbeit geschlossen werden kann. Umso wichtiger ist das Bukranion, das die Rückseite schmückt (Abb. 28), weil es offensichtlich eine Zutat des Steinmetzen ist. Herbig¹¹⁶ betonte die »schematische griechische Umrißform« dieses Stiersch dels, der demnach wie der des Altares zum Typus der »Hautsch del« gehört. Die Binde, die die Stirn des

Bukranion bedeckt und seitlich herabfällt, wirkt wie ein schmales Tuch, da es spitz ausläuft und nicht mit Fransen an abgerundetem Ende. Man wird also auch hier in das frühe 3. Jh. v. Chr. geführt. Es ist demnach wahrscheinlich, daß zwischen der Entstehungszeit des Gemäldes und der Umsetzung dieses Bildes in Stein keine lange Zeit verstrichen ist.

Die Zweckbestimmung des Reliefs

Bei der Überlegung, welchen Zweck die Reliefbasis zu erfüllen hatte, ist zu bedenken, daß der Steinmetz den Schwerpunkt des Bildes von der Venus auf den Mars verlegt hat (Abb. 29). Dieser Gott ist durch den Akanthuskelch der oberen Schmuckleiste und durch seine besondere Größe als zentrale Gestalt hervorgehoben. Er wurde auch in den Vordergrund gerückt, so daß sein linkes Bein den Altarrand überschneidet. Neben ihm werden auf dem zylindrischen Grund in der Hauptansicht nur noch Venus und der Feldherr sichtbar; Vulcan und Vic-

toria verschwinden in der Biegung. Daher konnte ja Venus als Begleitperson des Mars verstanden werden und dieser als Empfänger des Opfers. Diese Akzentverschiebung könnte begründet sein, wenn die Basis wirklich, wie man vermutet hat, Teil eines Tropaions war¹¹⁷. Mars, selbst Tropaionträger, wäre ein passender Schmuck eines solchen militärischen Siegeszeichens. Die erhaltene Relieftrommel müßte dann auf einer niedrigen rechteckigen Basis gestanden haben, auf der die unentbehrliche Inschrift angebracht gewesen wäre. Die Vernachlässigung der Rückseite würde für eine Aufstellung vor der Wand eines Gebäudes sprechen. Der Pfahl, für den eine große Vertiefung auf der Oberseite des Marmorzylinders vorhanden ist, hätte aus Holz bestanden¹¹⁸, und Helm, Panzer, Beinschienen und Lanzen wären an diesem befestigt gewesen. Es müßten die originalen von Q. Fabius Maximus Gurgus erbeuteten Waffen der besiegten Samniten gewesen sein, also solche »blutbeschnittenen Beutewaffen«, wie sie nach Plutarch¹¹⁹ vor der Eroberung von Syrakus im Jahre 212 v. Chr. den Schmuck der Stadt Rom bildeten.

Abb. 29
Civita Castellana. Rundrelief



2. Das Rundrelief des Museo Borghese

Es war wiederum die vermeintliche Ähnlichkeit mit der Venus Genetrix des Arkesilaos, die die Aufmerksamkeit auf die »Venus« des Reliefs Borghese (Abb. 30–33) und damit auf dieses so ungewöhnliche Marmorwerk als Ganzes lenkte¹²⁰. Es wurde in die Zeit Caesars datiert und gehört seither zu den anerkannten spätrepublikanischen Kunstwerken. Auch nachdem man bemerkt hatte, daß die »Venus« des Reliefs keineswegs von jenem Kultbild abhängig ist, und nicht einmal diese Göttin dargestellt ist, hat man im Wesentlichen an der alten Datierung festgehalten, doch auch dem Gefühl Rechnung getragen, daß dieses sicher vor-augusteische Werk eher älter ist als ursprünglich angenommen. So schwanken die Datierungen jetzt zwischen dem Ende des 2. Jhs. v. Chr. und der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. in verhältnismäßig engen Grenzen; im neuen Führer durch die Antiken Roms¹²¹ ist das zweite Viertel des 1. Jhs. v. Chr. als Entstehungszeit angegeben. Dort ist auch die Erklärung der Reliefdarstellung wiederholt, die heute als allgemein anerkannt gelten kann: ein Opfer für Hercules. Rechts gießt ein Römer, von zwei Likto- ren begleitet und unter Assistenz zweier



Abb. 30
Rom, Museo Borgheese. Rundrelief

Opferhelfer aus einer Schale das Voropfer auf den Altar, hinter dem ein Flötenbläser erscheint und an dessen Rand sich ein Kitharáspieler lehnt. Die Opfertiere werden von Dienern herbeigebracht, ein kleines Kalb und ein Schwein. Auf der anderen Seite steht der Opferempfänger Hercules, begleitet von Victoria und Juventas. Als diese Göttin, die der griechischen Hebe entspricht, erkannte Goe-

Abb. 31
Rom, Museo Borgheese. Rundrelief



thert¹²² jene Gestalt, die vordem als Venus galt, und er hat damit allgemeine Zustimmung gefunden. Anerkannt ist auch, daß der Kitharasieler nicht Apollo ist, wie man ursprünglich meinte, sondern ein Musikant in römischer Tracht. So scheint die Darstellung vollständig erklärt zu sein, wenn auch jeder Versuch, den Opfernden zu benennen – man hat an Pompeius und Caesar gedacht – aufgegeben werden mußte. Nur negativ konnte die Erkenntnis gewonnen werden, daß das dargestellte Opfer nicht das Staatsopfer an der Ara Maxima sein kann, wodurch die Aussicht, den Opfernden zu identifizieren, nur noch geringer wurde.



Abb. 32
Rom, Museo Borgheese. Rundrelief

Unsicherheit herrscht jedoch in der Frage nach der Zweckbestimmung des Denkmals selbst; nachdem Weickert in ihm die obere Bekrönung eines Rundpfeilers erkennen zu können glaubte, wird es heute eher für eine Statuenbasis gehalten. Beide Vorschläge sind freilich nicht mehr als kaum begründete Verlegenheitslösungen.

Unbefriedigend ist aber auch die Erklärung jener »Venus« als Juventas, denn diese ist im Verhältnis zu Hercules eine zu blasse Figur als daß ihre Anwesenheit hier selbstverständlich wäre. Unbefrie-

digend ist nicht weniger die Lösung des Datierungsproblems, da man, nachdem eine Verbindung mit dem Kultbild des Arkesilaos aufgegeben werden mußte, stets nur von der stilistischen Verwandtschaft mit den Reliefs München–Paris (Abb. 34), deren Entstehungszeit festzustehen schien, ausging¹²³. Versuche, auf anderem Wege zu einer Datierung zu gelangen, sind offenbar wegen der starken Verstümmelung der Figuren nicht unternommen worden. So täuscht die heute festzustellende relative Einigkeit in der Beurteilung des Denkmals nur über dessen Problematik hinweg, und es bedarf dringend neuer Anstrengungen, um dieses Denkmal alter römischer Kunst besser verständlich zu machen.

Die Darstellung des Opfers an Hercules ist an der niedrigen, nur 53 cm hohen Marmortrommel so angebracht, daß die einzelnen Gestalten jeweils in kleinen Gruppen sichtbar werden, und derjenige, der das Denkmal umschreitet, zunächst nicht erkennen kann, wo das Bild beginnt und wo es aufhört. Erst wenn man sich durch Betrachten des Reliefs von verschiedenen Seiten über den Inhalt der Darstellung Klarheit verschafft hat, kann man feststellen, an welcher Stelle sich deren Anfang und Ende berühren, ja sogar überschneiden (Abb. 31). Obwohl also keinerlei äußere Markierung oder auch nur eine Lücke einen Hinweis gibt, kann doch kein Zweifel sein, an welcher Stelle die Darstellung beginnt und wo sie endet, so daß eine zeichnerische Projektion in die Fläche auf keinerlei Schwierigkeiten stößt. Reifferscheid hat sie zuerst durchgeführt. Diese Zeichnung, die auch Weickert übernommen hat, ist im Wesentlichen zuverlässig, bedarf jedoch einer kleinen Korrektur. Der Rest vom Kopf des Hercules ist dort so wiedergegeben, daß der Eindruck entsteht, er blicke zurück nach links. In diesem Sinne ist seine Haltung auch von Weickert und Kaschnitz beschrieben worden. Am Original zeigt sich aber, daß der Kopf nach rechts gewendet war¹²⁴. (Abb. 33).

Merkwürdigerweise hat man zwar von dieser Zeichnung, also von dem in der Fläche ausgebreiteten Bild als Grundlage für dessen Verständnis gerne Gebrauch gemacht, aber nicht die sich daraus ergebende Folgerung gezogen, daß nämlich das Bild keineswegs für das stark gebogene Rundrelief erfunden sein kann. Der Steinmetz hat offensichtlich eine Vorlage benutzt, die das Opfer an Hercules so darstellte, daß man es mit einem Blick übersehen konnte. Man wird bei einer solchen Komposition weniger an ein Relief als an ein Gemälde denken, zumal die gebückten Gestalten der

Opferdiener erkennen lassen, daß sich der Bildhauer schwer tat, diese in der Malerei mit Licht und Schatten sicher überzeugender dargestellten Gestalten in das Relief zu übertragen; der Eindruck, daß sie aus dem Hintergrund heraus sich nach vorne bücken (Abb. 31), ist bei dem Übersetzungsprozeß fast ganz verloren gegangen¹²⁵.

Das Gemälde

Das Gemälde, das der Bildhauer in Marmor übertragen hat und das man durch die zeichnerische Ausbreitung des Reliefs wiedergewinnen kann, war ein wohldurchdachtes Kunstwerk. Die Darstellung besitzt vor allem eine sehr gut abgewogene Komposition, die es sich zu verdeutlichen gilt. Im Mittelpunkt der Opferhandlung steht der große Altar mit schweren Profilen am oberen Rand und am Sockel¹²⁶; er ist aber aus der Bildmitte ein wenig nach links verschoben. Von ihm überschritten und nur halbleiblich sichtbar sind der Opferdiener und der Flötenspieler, die beide nach rechts gewendet sind und dadurch der Linksverschiebung des Altars entgegenwirken. An den Kanten des Altars stehen der Kitharasieler und der Togatus aus dem Gefolge des Opfernden, beide frontal und offenbar in gleicher Weise geradeaus oder ein wenig nach der Mitte zu blickend. In ähnlicher Korrespondenz stehen die Gestalten des Hercules und des Opfernden, beide ein Gefäß in der nach der Mitte hin ausgestreckten Hand, beide nach innen blickend und beide mit symmetrischer Beinstellung. Mit verändertem Stand- und Spielbeinmotiv stehen sich wiederum symmetrisch entsprechend Victoria mit der Palme und der Begleiter mit den Fasces gegenüber. Links bildet »Juventas« als frontale Gestalt den Abschluß, rechts entsprechen ihr der zweite Liktor und die beiden gebückten Opferdiener mit Kalb und Schwein. Diese dreieckig aufgebaute Gruppe durchbricht mit ihrem betonten Übergewicht deutlich und absichtlich die Symmetrie so stark, daß selbst diejenige der übrigen Gestalten auf den ersten Blick kaum bemerkt wird. Da aber die Gruppe am rechten Bildende mit ihrer einheitlichen Bewegung nach links den beiden Opferdienern hinter dem Altar mit ihrer Bewegung nach rechts entspricht, flankieren sie die Gestalt des Opfernden, der zudem noch von zwei, etwas kleineren Togati begleitet wird; auf diese Weise wird das Interesse besonders auf ihn als die Hauptperson gelenkt, die im Mittelpunkt der symmetrisch aufgebauten rechten Bildhälfte steht.

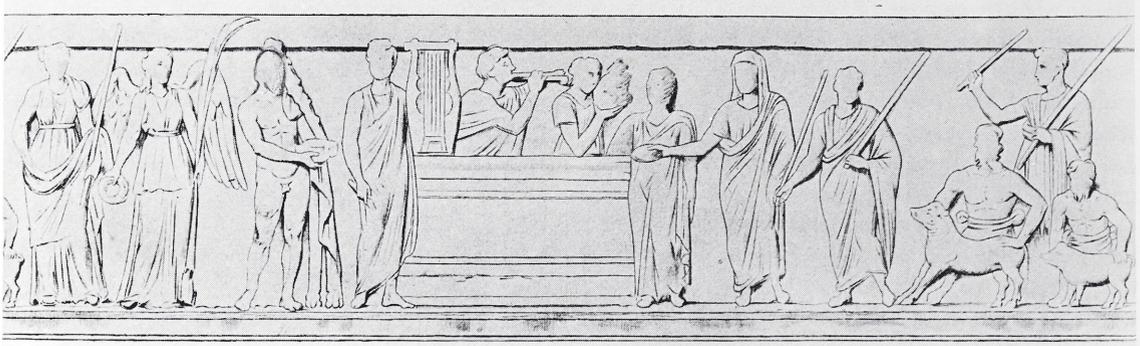


Abb. 33
Rom, Museo Borgese. Abrollung des Reliefbildes

Andererseits ist die Gruppe der drei Togati auf der rechten Seite des Altars deutlich zu der Dreiergruppe der Gottheiten am linken Bildende in Beziehung gesetzt. Diese Konfrontierung wird gemildert, indem das Gefolge des Opfernden mit dem Kitharaspieler auf die linke Seite des Altars übergreift. So erweist sich die Komposition des Bildes als eine wirkungsvolle Verflechtung von Gruppen mit einem raffinierten Spiel von Pendants, Übereinstimmungen und Abweichungen, die die zugrundeliegende Symmetrie teils betonen, teils verschleiern. Dadurch und durch die Rhythmisierung der Figurenfolge hat der Künstler dem an sich trockenen Thema einen erstaunlichen Reiz abgewonnen¹²⁷.

Der Künstler hat alle Gestalten stark auf den Beschauer ausgerichtet, aber doch auch deren gedachte Anordnung im Raum angedeutet. Die Dreiergruppe der Gottheiten, die nebeneinanderstehend in gleicher Entfernung von Altar gedacht sind, hat er herumgeklappt, damit sie sich nicht gegenseitig verdecken; das Gleiche tat er mit der Gruppe des Opfernden und seiner beiden Begleiter, die in einer Linie den Göttern gegenüberstehen. Die Musikanten und den Opferdiener mit dem Gefäß, die man sich wohl zu Seiten des Altars denken muß, hat er teils in dem Hintergrund belassen, teils in den Vor-

dergrund gerückt. Nur die Dreiergruppe ganz rechts im Bilde hat er so erfaßt, wie es dem Vorgang entspricht. So ist das Bild vom Hercules-Opfer als Ganzes kein sachlicher Bericht über den Vollzug eines bestimmten Opfers, sondern eine Demonstration der Frömmigkeit und der besonderen Verehrung des Hercules durch den Opfernden; die untergeordneten Diener am rechten Ende sind nur Randfiguren. Die Hauptbeteiligten wenden sich dem Betrachter des Bildes zu, wie sich Schauspieler an der Rampe der Bühne präsentieren.

Versucht man nun, ein solches Bild aufgrund seiner Komposition in einen verwandten Zusammenhang zu stellen, so zeigt sich zunächst, daß es mit neuattischer Kunst nichts zu tun hat. Von Reliefs dieser Richtung, die sich durch die lockere Reihung der Gestalten auszeichnen¹²⁸, unterscheidet sich das Opferbild eben gerade durch seine Komposition, aber auch die Frontwendung der Gestalten ist der neuattischen Kunst fremd. Gerade aber diese ist der italischen Kunst seit der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. geläufig und dort wahrscheinlich deswegen beliebt, weil durch sie die Darstellung an Eindringlichkeit und Deutlichkeit gewinnt¹²⁹. So sind es in der etruskischen Sarkophagkunst vor allem Bilder aus dem eigenen italischen Bereich, bei denen die Figuren mehr oder weniger frontal

Abb. 34
Paris, Louvre. Opferrelief



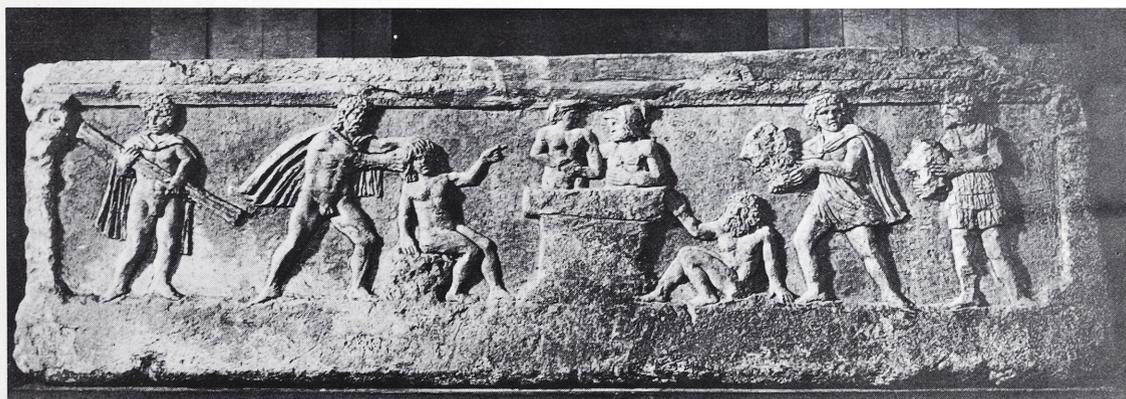


Abb. 35
Boston. Ebepearsarkophag

Abb. 36
Kopenhagen. Lasa-Sarkophag



Abb. 37
Tuscania, Sarkophag



stehen, während bei »klassischen« Themen das Profil vorherrscht. Der Vergleich der beiden Bostoner Ehepaarsarkophage¹³⁰ macht den Unterschied deutlich; hier bei der klassischen Amazonomachie überwiegt das Profil, dort bei der dextrarum iunctio die Tendenz zur Frontwendung. Dieses so stark von römischer Ethik bestimmte Relief (Abb. 35) ist im Zusammenhang mit dem oben rekonstruierten Gemälde mit dem Hercules-Opfer interessant, weil hier die Komposition durch eine ganz strenge Symmetrie bestimmt ist. Die Bewegung geht von den Seiten auf die Mitte zu, wo Mann und Frau im Handschlag vereint stehen, und die Haltung und Bewegung der jeweils vier Begleitpersonen entsprechen sich fast genau selbst in der Kopfhaltung. Der andere Schritt des Mannes mit der Tuba, sowie die leicht veränderte Blickrichtung des Mannes mit dem Sessel durchbrechen die Symmetrie kaum merklich.

Das Bild des Herculesopfers hat sich von diesem sehr einfachen Kompositionsprinzip schon deutlich entfernt. Die massive Kennzeichnung des Bildzentrums durch den großen Altar erinnert eher an die Gewohnheit unteritalischer Vasenmaler, einen neutralen Gegenstand in die Mitte des Bildes zu setzen, wie den Scheiterhaufen bei der Patroklosvase¹³¹, den Palast der Unterweltsgottheiten auf dem Karlsruher Krater¹³² oder die Grabädikulen unzähliger apulischer Vasen. Verwandter aber ist etwa eine praenestinische Ziste in Karlsruhe¹³³, wo das Brunnenhaus mit den badenden Mädchen den Mittelpunkt des Bildes bildet. Dieses ist aus der Bildmitte nach rechts verschoben, sodaß links davon vier Figuren, rechts nur zwei Platz finden; aber auch innerhalb des Badehauses bildet wiederum ein Waschbecken das Zentrum, dessen Symmetriefunktion jedoch durch die dritte Gestalt auf der linken Seite und deren Stellung vor dem Becken entwertet wird. Die Bewegung der Figuren der Mitte zu wird nur durch die eine Badende rechts des Beckens unterbrochen, die mit ihrem Gegenüber eine spiegelsymmetrische Gruppe bildet; die beiden auf der linken Seite entsprechenden Gestalten sind durch den einheitlichen Bewegungsrhythmus verbunden, so wie auch die beiden Badenden am Becken. Auch hier sind es also symmetrische Entsprechungen, Abweichungen und Verflechtungen innerhalb einzelner Gruppierungen, die der Komposition einen fließenden Rhythmus und doch Stabilität verleihen.

Im Bereich der etruskischen Sarkophage wird die Symmetrie der Komposition in dem Hauptfries des Kopenhagener Lasa-Sarkophages¹³⁴ (Abb. 36)

erheblich durchbrochen. Die Mitte, die Stelle, wo die beiden Bigen sich begegnen, ist nach rechts verschoben, den beiden Reitern links entsprechen zwei Gestalten zu Fuß auf der rechten, die Biga auf der linken Seite ist in Bewegung und wird von einem Mann gelenkt, diejenige rechts steht mit drei Frauen auf dem Wagenkorb ruhig da. Dennoch beherrscht die ausgewogene Symmetrie den Gesamteindruck dieses so feierlich wirkenden Frieses. Ähnliche Kompositionen findet man auch bei anderen etruskischen Sarkophagen, so etwa bei demjenigen aus Tuscania¹³⁵, dessen Fries als die Darstellung eines Menschenopfers verstanden wird (Abb. 37). Hier bildet ein Altar den Mittelpunkt des Geschehens; er ist nach rechts gerückt und die eine der beiden halbleibs dahinter auftauchenden Gestalten ist nach links gewendet. Die Symmetrie der beiden Gruppen rechts und links des Altares ist variiert, indem der auf einem Felsen sitzenden Gestalt auf der einen Seite eine am Boden hockende auf der anderen entspricht. Die beiden seitlichen Abschlußgestalten blicken beide nach links. Es ist deutlich, daß der Künstler bestrebt war, die Symmetrie der Komposition durch solche Abweichungen aufzulockern, zumal er auch auf der anderen Seite des Sarkophages ganz ähnlich vorging; dort ist die symmetrisch aufgebaute Hauptgruppe links von einer Flügelgestalt und rechts von einer Dreifigurengruppe eingefaßt. Als letztes Beispiel sei noch der Pulena-Sarkophag¹³⁶ genannt. Hier steht die zentrale Gestalt, auf den die Unterweltdämonen einschlagen, etwas rechts der Mitte, sodaß die seitlichen Figuren unterschiedlich viel Raum zu Verfügung haben; die Flügelwesen sind links durch einen Mann, rechts nur durch einen Steinbrocken von der Mittelgruppe getrennt, und für den ganz rechts am Boden knienden Knaben fehlt eine Entsprechung überhaupt, sodaß die linke Seite leerer wirkt.

In allen diesen Kompositionen findet sich noch keine Spur jener barocken Bewegungsfülle, deren effektvoller Einsatz die Reliefs der etruskischen Aschenkisten bestimmt und mit der sich eine neue Welle griechischen Einflusses abzeichnet¹³⁷. Daraus läßt sich eine Datierung des Sarkophages aus Tuscania und des Pulena-Sarkophages in das 3. Jh. v. Chr.¹³⁸ erschließen.

Die gleiche Datierung ergibt sich aber auch für das Bild mit dem Herculesopfer. Es ist nicht nur dasselbe System der Komposition, das dieses mit den Sarkophagen verbindet, sondern auch die hier wie dort sichtbar werdende Neigung, Gestalten oder Gegenstände in den oberen Abschlußstreifen über-

greifen zu lassen. Außerhalb Italiens ließe sich vielleicht das Relief des Hieronymos¹³⁹ vergleichen, das Hanfmann¹⁴⁰ dem Sarkophag aus Tuscania an die Seite stellte, und gegen das Ende des 3. Jhs. v. Chr. findet sich auf einer römischen Goldmünze eine den gebückten Opferdienern entsprechende Gestalt¹⁴¹.

Zu der Datierung des Bildes in das 3. Jh. v. Chr. wäre man freilich auch gelangt, wenn man von der aus anderen Gründen erschlossenen Datierung der Reliefs München-Paris in die gleiche Zeit¹⁴² ausgegangen wäre. Denn daß diese beiden römischen Werke stilistisch nicht voneinander zu trennen sind, ist immer betont worden¹⁴³. Weickert¹⁴⁴ schätzte den zeitlichen Abstand auf höchstens 10 Jahre, die das Relief Borghese älter sei. Bei aller Verwandtschaft auch in der Komposition wirkt das Herculesopfer in der Tat etwas älter als das Pariser, das freilich auch nicht nur ein einfaches Opfer darstellt und als Kunstwerk anspruchsvoller ist¹⁴⁵. Wenn jenes im Jahre 241 v. Chr. geschaffen wurde¹⁴⁶, so müßte das Bild des Herculesopfers vielleicht um die Mitte des 3. Jhs. v. Chr. entstanden sein. Der Abstand von dem älteren Bild mit der Darstellung des Venusopfers ist deutlich¹⁴⁷.

Die Aussicht, durch Verknüpfung des Bildes des Herculesopfers mit einer bestimmten historischen Person die gewonnene Datierung stützen und präzisieren zu können, ist gering. Daß ein militärischer Sieg, auf den Victoria durch ihre Anwesenheit hinweise, die Voraussetzung für das Opfer sei, meinte Ryberg¹⁴⁸, doch fehlt jede kriegerische Färbung. Die Victoria neben Hercules hat man wohl richtig als Hinweis auf den »Victor« oder »Invictus« gedeutet, und der Opfernde ist betont zivil. Sein Haupt ist von der Toga verhüllt, wie es im Kult der alten einheimischen Götter üblich war; als einheimisch wurde Hercules in Rom schon früh empfunden, da sein Kult bis in die Zeiten des Euander zurückging. Das besondere Verhältnis des Opfernden zu Hercules scheint alter Tradition zu entsprechen, und seine ständige Verehrung ist das eigentliche Thema des Bildes. Daß es sich nicht um ein Staatsopfer handelt, hat man längst erkannt¹⁴⁹ und damit auch den privateren Charakter des Bildes. Es muß ein Votivbild gewesen sein, wohl in einem Herculesheiligtum mit dem Namen des Stifters aufgestellt als Zeichen seiner Frömmigkeit.

Wenn man nun nach dem Namen des möglichen Stifters fragt, so möchte man an einen Fabier denken, also an einen Angehörigen jenes alten

römischen Geschlechtes, das zu den »gentes maiores« zählte und im 3. Jh. v. Chr. zu besonderer Bedeutung gelangte¹⁵⁰. Seit dem Triumph des Q. Fabius Maximus Rullianus glänzte der Ruhm des Geschlechtes über Fabius Maximus Gurgus bis zu Fabius Maximus Cunctator. Man denkt an einen Angehörigen dieser Familie aber auch deswegen, weil diese in Hercules ihren Stammvater verehrte. Der Urahn Fabius entstammte der Verbindung des Hercules mit einer Nymphe oder mit der Tochter des Euander, deren Namen nicht überliefert ist¹⁵¹. Damals hatte sich Hercules ja auch durch seinen Sieg über Cacus den Namen Victor oder Invictus erworben, auf den hier Victoria hinweist. Und es scheint, daß die zweite weibliche Gestalt des Bildes, jene die man als Juventas deutet (Abb. 31, 32), eben die Tochter des Euander, also die Stammutter der Fabier ist. Der Stab, den sie hält, erweist die Gestalt keineswegs als eine Göttin, und auch sonst fehlt ihr jedes göttliche Attribut¹⁵². In ähnlicher Weise wie hier stehen sich Hercules und ein Mädchen auf dem Deckengemälde des Statiliergrabes¹⁵³ (Abb. 38) gegenüber, und jenes ist nach dem Gesamttenor der Deckenmalerei im Kreise der Geliebten des Herakles zu suchen. Auge kommt, da Hercules nicht trunken

Abb. 38
Rom. Grabmal der Statilier. Deckengemälde



dargestellt ist, kaum in Betracht, sodaß man auch hier auf die Tochter des Euander geführt wird. Die Übereinstimmung der beiden Gestalten auf dem Gemälde des 3. Jhs. n. Chr. mit denen des viele Jahrhunderte älteren ist zudem so groß, daß man annehmen möchte, der Künstler des Deckengemäldes habe jenes noch gekannt. Nur die Kopfhaltung des Mädchens hat er wegen der anderen Gruppierung verändert.

Sind diese Vermutungen richtig, so würde der private Ton des Opferbildes gut zu der Annahme passen, daß dieses im Familienheiligtum der Fabier auf dem Quirinal aufgestellt war. Dorthin ging Fabius Dorsuo selbst während der Besetzung Roms durch die Gallier, um seinen religiösen Pflichten nachzukommen¹⁵⁴, und dieser Gentilkult wird in der Blütezeit der Fabier-Familie nicht vernachlässigt worden sein. Leider ist zwar nicht überliefert, welchem Gotte diese besondere Verehrung galt, aber es liegt sehr nahe, an Hercules zu denken, der nun einmal der Ahnherr der Fabier war¹⁵⁵.

So wäre der Opfernde des Bildes ein »Q. Fabius«¹⁵⁶, ein nicht näher bekannter. Gurgus, der im Jahre 265 v. Chr. starb, könnte es nicht mehr sein, und für den Cuntator, der im Jahre 233 v. Chr. zum ersten Male Konsul war, ist das Datum zu früh. Und über die zwischen Großvater und Enkel liegende Generation ist kaum etwas bekannt¹⁵⁷. Es muß der Opfernde ja auch keineswegs ein Fabier sein, der zu Ruhm und Ehren gelangte¹⁵⁸.

Die Rekonstruktion des Denkmals

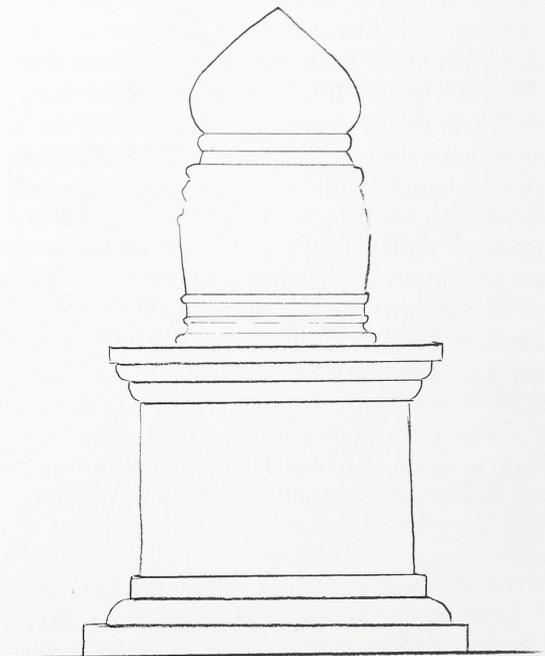
Das Rundrelief des Museo Borghese hat Weickert¹⁵⁹ als eine kapitellartige Bekrönung eines Rundpfeilers bezeichnet, Simon¹⁶⁰ sah in ihm eine Rundbasis für eine Herculesstatue. Weickerts Hinweise auf verwandte Denkmäler sind irreführend¹⁶¹ und zylindrische, ringsum mit einer »historischen« Darstellung verzierte Statuenbasen sucht man wohl auch vergebens¹⁶². Verwandte »Bekrönungen« oder »Statuenbasen« gibt es offenbar nicht, und auch sonst nichts, was dem Relief Borghese an die Seite zu stellen wäre; es handelt sich um ein Unikum, und seine ursprüngliche Verwendung ist völlig unbekannt. Daraus ergibt sich aber nicht nur die dringende Notwendigkeit, mit allen Mitteln nach einer Klärung des Problems zu suchen, sondern auch die Voraussicht, daß jeder Vermutung in dieser Richtung auf ein sonst in dieser Form nicht belegbares Denkmal führen muß.

Es kann nur von dem ausgegangen werden, was das Relief selbst aussagt. Dabei ist Weickerts Beobachtung, daß das untere Profil nicht der Abschluß sein kann, zweifellos richtig¹⁶³. Es vermittelte offenbar zu einer Basisplatte, die wohl eher quadratisch als rund war. Eine solche Platte setzt wohl auch voraus, wer an eine Statuenbasis dachte. Jedoch muß diese Basis eine gewisse Höhe gehabt haben, wie sich aus der Beobachtung ergibt, daß man sich bei dem Betrachten des Rundreliefs niederbücken muß. Es steht heute im Museum zu tief, und ein Würfelsockel von etwa 1 m Höhe würde das Relief soweit heben, daß die Darstellung ohne Schwierigkeiten zu sehen ist. Höher wiederum wird er nicht gewesen sein, denn das Relief ist für eine Position unter Augenhöhe gearbeitet, wie sich aus der seltsamen Form des Reliefträgers ergibt. Von der Zylinderform wird erheblich abgewichen durch die Verjüngung nach oben, die nur sinnvoll ist, wenn dadurch der Blick des Betrachters – aus einer gewissen Entfernung – trotz eines etwas höheren Augenpunktes im richtigen Winkel auf das Relief fällt.

Auf einem etwa 1 m hohen Sockel stehend muß das Relief einen oberen Abschluß gehabt haben. Da es heute als Postament für eine Statue verwendet ist, bleibt die Oberseite verborgen; doch ist dort

Abb. 39

Rekonstruktion des Rundreliefs Borghese



mehr als ein Dübelloch kaum zu erwarten. Es fehlt also jeder Anhaltspunkt, und man kann nur versuchen, eine Form des Abschlusses zu finden, die derjenigen des Rundreliefs angemessen erscheint. Diese ist ja merkwürdig unpräzise, Weickert bezeichnete sie als »faßförmig gewölbt«¹⁶⁴ und der obere Abschlußstreifen wird von Simon »Reifen« genannt¹⁶⁵. Dieser Reifen schnürt den Oberteil des Reliefs zusammen, wie die Riemchen das obere Ende der dorischen Säule, bevor das weitausladende Kapitell der Spannung der Entasis antwortet. Die kräftige Schwellung des Reliefkörpers müßte in dem verlorenen Aufsatz also eine Entsprechung finden, ein Gegengewicht, das aber ähnlich unstatistisch sein müßte wie jener. Eine Kugel wäre wohl zu starr und leblos, eher hätte ein zwiebförmiger Aufsatz die erforderliche Elastizität des Umrisses und eine mehr oder weniger betonte Spitze, in der die Kontur auch des Reliefteiles auslaufen könnte¹⁶⁶.

Abb. 40
Kopenhagen. Zippus

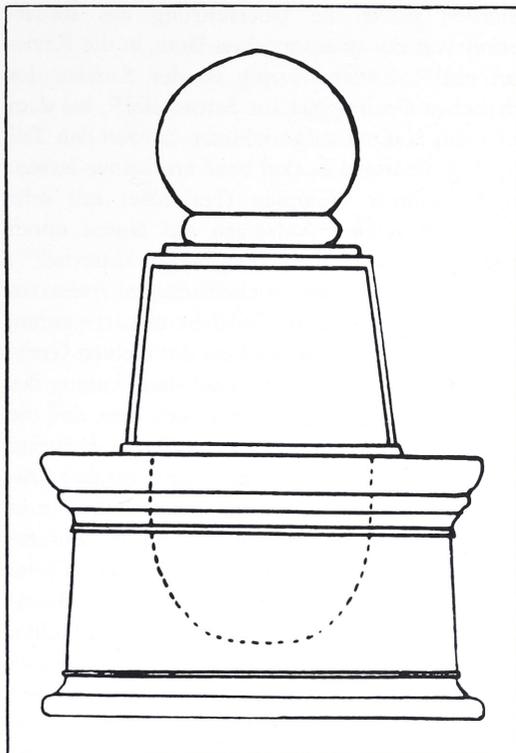


Abb. 41
Chiusi. Zippus (Rekonstruktion)

Ein in dieser Weise rekonstruiertes Denkmal (Abb. 39) könnte nur ein Grabmonument sein; der Würfelsockel böte Platz für die Inschrift, und das Opferbild wäre Symbol der Pietas des Verstorbenen. Grabdenkmäler der gleichen Zeit sind in Rom nicht erhalten, doch gab es prunkvolle, wie die der Meteller, der Scipionen, der Servilier und der Calatiner, wohl auch der Lutatier¹⁶⁷. So wenig von diesen bekannt ist, so scheint bei ihnen doch der griechische Gedanke der Heroisierung in der Form des Grabmales Ausdruck gefunden zu haben. Daneben gab es gewiß bescheidenere und vielleicht auch traditionsbewußtere, in denen sich der Stolz auf alte Familientradition ausdrückte.

Einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit erhält die vorgeschlagene Rekonstruktion des Denkmals durch die Ähnlichkeit mit alten etruskischen Formen. Dreiteilig ist auch der Aufbau der chiusinischen Grabmäler, die in der Regel aus einem würfelförmigen Sockel, einem daraufstehenden geböschten Reliefblock und einem mehr oder weniger kugelförmigen Abschluß bestehen¹⁶⁸ (Abb. 40, 41). In diesem Kreise kommen auch zylindrische

Reliefs¹⁶⁹, sowie die Überführung des Reliefblockes von der quadratischen Basis in die Kreisform vor¹⁷⁰. Zwiebelförmig ist der Aufsatz des archaischen Grabzippus aus Settimello¹⁷¹, bei dem die an den Kanten aufgerichteten Löwen den Teil über dem niedrigen Sockel rund erscheinen lassen. Aus Marzabotto stammen Grabmäler mit sehr spitz ausgezogenen Aufsätzen auf einem unten quadratischen und oben kreisrunden Unterteil¹⁷². Die einfache Form des zwiebelförmigen Aufsatzes kann auch durch einen Blattkelch bereichert werden, aus der er aufsteigt, wie etwa bei der kleinen Grabssäule aus Perugia¹⁷³, die wohl aus dem Anfang des 2. Jhs. v. Chr. stammt. Es zeigt sich also, daß die Gestalt der chiusinischen Grabmäler in Etrurien nachlebt. Es besteht wohl auch eine direkte Tradition zu jenem reliefgeschmückten Zippus von S. Martino alla Palma, den Kaschnitz im Zusammenhang mit den Reliefs München-Paris, Civitá Castellana und Borghese behandelt hat¹⁷⁴. Buonamici, der das Monument zuerst veröffentlichte, vermutete, daß es von einer »pigna sovrapposta« bekrönt gewesen sei¹⁷⁵, und verwies auf Parallelen zu der dargestellten Abschiedsszene auf etruskischen Sarkophagen und Aschenkisten. Eine Datierung dieses Denkmals ist nicht leicht, aber der gewisse »römische« Anstrich allein kann nicht für das 1. Jh. v. Chr. den Ausschlag geben, zumal die etruskische Inschrift in dieser Zeit ungewöhnlich wäre¹⁷⁶. Wenn sich aber in der Form des Denkmals einerseits Verbindungen zu den chiusiner Grabmonumenten, andererseits – trotz der unterschiedlichen Verjüngung – eine Ähnlichkeit mit dem Rundrelief Borghese ergibt, so erweist sich die Tradition der spätarchaischen etruskischen Form nicht nur hinsichtlich der Bekrönung als noch Jahrhunderte später lebendig und geeignet, die Ergänzung der singulären Gestalt des Reliefs Borghese in dem vorgeschlagenen Sinne wahrscheinlich zu machen. Sie gewinnt weiter an Wahrscheinlichkeit durch zwei Grabzippen aus Palestrina (Abb. 42)^{176a}. Erhalten ist jeweils der zylindrische mit Relief – zwei antithetischen Tieren – geschmückte Teil und die zwiebelförmige Bekrönung; nach dem Beispiel zahlreicher anderer ähnlicher Denkmäler aus Palestrina^{176b} ist eine Würfelbasis mit Inschrift zu ergänzen. Diese Gruppe von einfachen Zippen – über 300 Exemplare – erstreckt sich offenbar über einen längeren Zeitraum und beginnt wohl noch im 4. Jh. v. Chr. In der unmittelbaren Nähe Roms hatte also diese Denkmalsform ein langes Nachleben.

In Rom selbst waren ähnlich gestaltete Monumente nicht fremd. So hat vielleicht jener Konus, der

neben dem Inschriftzippus des Romulusgrabes¹⁷⁷ steht und von dem nur die viereckige Basis und der untere Teil des Kegels erhalten sind, einen kugel- oder zwiebelförmigen Aufsatz getragen. Holland¹⁷⁸ datiert ihn in die Zeit nach dem Galliereinfall und sieht in ihm den Umbilicus Romae. Ähnlich ist aber auch die Form der Metae auf der Spina der römischen Zirkusanlagen, für die man eine alte etruskische Tradition wohl noch der Königszeit annehmen kann¹⁷⁹. Vielleicht sind sie ursprünglich in ihrer regelmäßigen Dreizahl als Grabmäler zu verstehen gewesen, um die der Lauf der Gespanne zu Ehren des Toten durchgeführt wurde. Ähnliche etruskische Grabmäler sind das des Porsenna¹⁸⁰ und die auf einigen Urnen dargestellten¹⁸¹. Das Grabmal in Albano¹⁸², dessen Datierung in das Ende der Republik durch die Schmuckformen keineswegs gesichert ist, ist ein Zeugnis für das nachahmende Interesse eines Römers an dem Grab des Porsenna oder anderen etruskischen Grabbauten.

Abb. 42
Palestrina. Grabzippus



In Rom war zu Beginn des 3. Jhs. v. Chr. im Zusammenhang mit dem stärkeren Einströmen unteritalischer Kultur und Kunst und als Gegengewicht gegen diese Überfremdung ein neuer Sinn für das Römern und Etruskern gemeinsame italische Erbe erwachsen. Die etruskisierende Sedia Corsini¹⁸³ ist aus dieser Gesinnung entstanden, aber man darf auch die Gemälde der Tomba François in diesem Zusammenhang betrachten¹⁸⁴. Die Ogulnier erneuerten im Jahre 296 v. Chr. das Gedächtnis an Romulus und Remus¹⁸⁵ und schmückten den alten Jupiterempel auf dem Kapitol mit kostbaren Weihgeschenken¹⁸⁶. Vielleicht waren jene 2000 in Volsinii erbeuteten Bronzestatuen den Römern auch ein Zeugnis altitalischer eigener Kultur und daher umso willkommener¹⁸⁷.

Wie eng die Verbindung Roms mit Etrurien war, ergibt sich auch aus der Nachricht des Livius¹⁸⁸, daß vornehme Römer die Jugend nach Caere schickten, damit sie dort etruskische Sprache und

Wissenschaft kennenlernte. Als Beispiel nennt Livius einen M. Fabius, den Bruder des Konsuls Q. Fabius Maximus Rullianus, der in Caere studierte¹⁸⁹.

So dürfte die Möglichkeit bestehen, daß ein Grabmal in Rom um die Mitte des 3. Jhs v. Chr. die oben rekonstruierte Form gehabt haben kann. Es würde in seiner archaisierend-etruskisierenden Gestalt nicht schlecht für einen Fabier passen, der auf diese Weise auf die altrömische Tradition seines Geschlechtes hinweisen wollte. Wenn der Künstler zum Schmuck des Grabes jenes Gemälde mit dem Opfer an Hercules als Vorlage verwendete, so veranlaßten ihn, bzw. seinen Auftraggeber einerseits wohl der darin enthaltene Hinweis auf die Abstammung des Geschlechtes von Hercules und der Tochter des »ersten Römers« Euander zu Wahl dieses Themas; andererseits fehlte es vielleicht auch im Leben des Verstorbenen an großen politischen und militärischen Erfolgen¹⁹⁰, sodaß es nur seine Pietas zu verewigen galt.

ANMERKUNGEN

¹ RM 42, 1927, 129 ff. Gnomon 9, 1933, 481.

² F. Goethert, Zur Kunst der römischen Republik (1931) 47. M. Rostovtzeff, The Social and Economic History of the Hellenistic World II (1941) 950 Taf. 104. Fuhrmann, Mdl 2, 1949, 27. Borda, BullCom 73, 1949/50, 200 ff. E. Strong, Roman Imperial Sculpture (1961) 12 Abb. 19 (mit der im Text nicht begründeten Datierung c. 50 BC.). G. v. Kaschnitz, Römische Kunst II (1961), 38 ff.

³ Römisches Weltreich 22 f. Taf. 177 mit Text von H. v. Heintze.

⁴ s. Anm. 3.

⁵ RM 42, 1927, 140 Anm. 1.

⁶ RM 48, 1933, 261 ff.

⁷ RM 48, 1933, 191 ff. Die Kritik von Borda, BullCom. 73, 1949/50, 196 ff. kann nicht überzeugen, ebensowenig wie seine Rekonstruktion der Venus Genetrix aufgrund der Münzbilder der Venus Verticordia.

⁸ a. O. 262 Abb. 1; 263 Abb. 2.3. Taf. 46.

⁹ RM 42, 1927, 146 f.

- ¹⁰ Rostovtzeff a. O. nennt Aeneas oder Romulus und vermutet deren Identifizierung mit einem Feldherrn caesarischer Zeit. I. Scott Ryberg, *MemAmAc* 22, 1955, 27ff. (»could hardly in this time be other than Aeneas«). Simon, *RM* 64, 1957, 66. H. v. Heintze in Kraus, *Römisches Weltreich* 222. Strong, *Roman Imperial Sculpture* 12 (»a hero«). G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome* (1969) 22f. Abb. 16 findet die Deutung auf Aeneas durch den phrygischen Helm des Feldherrn bestätigt; offenbar liegt hier ein Sehfehler vor.
- ¹¹ a. O. 147. So auch Rostovtzeff a. O. 950.
- ¹² Kaschnitz a. O. 39.
- ¹³ s. Anm. 3.
- ¹⁴ Während eines Aufenthaltes in Rom im Sommer 1972 konnte ich das Denkmal eingehend studieren und zahlreiche Detailsaufnahmen machen. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für die gewährte Beihilfe.
- ¹⁵ s. Anm. 2.
- ¹⁶ a. O. 134. Der Altar ist so klein, daß Borda a. O. 201 ihn übersah und die Darstellung als die Bekrönung eines siegreichen Heerführers erklärte.
- ¹⁷ a. O. 138.
- ¹⁸ a. O. 140f. Weickert, *MJb.* 2, 1928, 26ff. glaubte, in ähnlichen Erscheinungen am Münchner Gladiatorenrelief (s. u.) einen besonderen römischen Reliefstil erkennen zu können, was jedoch nicht überzeugt.
- ¹⁹ Wenn man mit Kaschnitz a. O. 40 von einer »leicht possenhaften Haltung der Figuren« sprechen will, so müßte man diese wohl dem Reliefkünstler anlasten.
- ²⁰ Anders Herbig a. O. 134, der Mars als den Opferempfänger ansah; man ist ihm darin gefolgt. Für Mars wären Suovetaurilien das angemessene Opfer und ein Hinweis darauf im Bild zu erwarten. Die beiden anderen anwesenden Götter sind natürlich nicht vom Opfer ausgeschlossen. Alle drei bezeichnet Kaschnitz a. O. 39 als Empfänger des Opfers.
- ²¹ So Herbig a. O. 135, der auch erwog, ob es sich nicht um einen Fächer handeln könne.
- ²² Hafner, *Aachener Kunstbl.* 43, 1972, 120 Anm. 47.
- ²³ Roscher, *ML.* VI 189 s. v. Venus (Wissowa). *RE* 8A 851 s. v. Venus (Koch).
- ²⁴ *Liv.* X 31,9. Servius, *Aen.* I 720. Roscher a. O. 187f. *RE.* a. O. 849f. Als Göttin der Liebe ist Venus bei Vitruv I 7,1 Symbol einer gefährlichen Macht, wie Vulcan und Mars, für die das etruskische Ritual Tempel nur außerhalb der Stadtmauern zugelassen hat. Wenn diese Nachricht Vitruvs einen historischen Kern enthielte, hätte man sich im Jahre 295 v. Chr. über diesen Brauch hinweggesetzt. Ob in diesem Tempel eventuell neben Venus auch die beiden anderen »gefährlichen« Götter des Feuers und des Schwertes verehrt wurden, ist nicht bekannt, aber möglich. Im Mars-Ultor-Tempel des Augustus gab es neben der Statue des Kriegsgottes auch eine der Venus und – in der Vorhalle – eine des Vulcan, wie man aus Ovid, *trist.* II 295f. geschlossen hat. S. auch Herbig a. O. 136 Anm. 1.
- ²⁵ Die Victoria ist also keineswegs eine »Neben- und Füllfigur« wie Herbig a. O. 139 meinte.
- ²⁶ a. O. 146f. s. oben Anm. 10.
- ²⁷ Hafner, *RM* 77, 1970, 46.
- ²⁸ Bronzekopf, Rom, Pal. dei Conserv. (»Brutus«) Helbig II⁴ Nr. 1449. Büste Ostia, Hafner, a. O. 66ff. Taf. 29,2; 30,1.
- ²⁹ Es geht nicht an, aus der Barfüßigkeit der Gestalt Schlüsse auf deren Heroisierung zu ziehen; so H. v. Heintze a. O. 222. Man könnte sich dabei auch nicht auf die Augustus-Statue von Prima Porta berufen, bei der Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959) 19 das Fehlen von Schuhwerk in diesem Sinne deutet. Für seine Behauptung »Nur der Gott, der Genius, der Heros oder aber der Tote, der mit seinem Heimgang unter die Unsterblichen versetzt ist, konnte in dieser Zeit in Rom mit nackten Füßen dargestellt werden« genügt als Begründung nicht der Hinweis (Anm. 78) auf eine sehr viel vorsichtigere Bemerkung Rodenwaldts. Weickert, *Antike* 14, 1938, 221 hatte bereits Einwände gegen diese Ansicht geäußert. E. Simon, *Der Augustus von Prima Porta* (1959) sieht in der Nacktheit seiner Füße nur eine gewisse Idealisierung und S. 16 richtig im Zusammenhang mit dem Amor auf dem Delphin; Fink, in *Festschrift Wegner* (1962) macht ästhetische Gründe geltend. Für den Feldherrn der Basis von Civitella Castellana fand Simon, *RM* 64, 1957, 66 die richtige Erklärung seiner Barfüßigkeit: »weil er an heiliger Stätte mit Göttern in Verbindung tritt«. In ähnlichem Sinne ist das Fehlen von Schuhen wohl auch bei Polybios auf der Stele von Kleitor (R. Richter, *Greek Portraits* II 1965, 247f. Abb. 1673.1674) zu erklären.
- ³⁰ a. O. 145.
- ³¹ Schröder, *JdI* 27, 1912, 325 mit Anm. 2. Flügel auch an Helmen auf attischen Vasen, z. B. Weege, *JdI* 24, 1909, 103 Abb. 2 Taf. 8. S. auch H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (1966) K 42 Taf. 70.
- ³² E. A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic* (1952) 14ff. Taf. 1.2.15–18. A. Alföldi, *Die trojanischen Urnarnen der Römer* (1957) 5ff. Taf. 3.8.10. Vgl. auch den Marmorkopf in Boston, Vermeule, *Class. Journ.* 63, 1967, 54ff. Abb. 6.
- ³³ M. Napoli, *Il Museo di Paestum* (1969) 81 Taf. 32.
- ³⁴ a. O. Taf. 31.
- ³⁵ Bernabò Brea, *RIA* 1, 1952, 151 Abb. 109.
- ³⁶ Giglioli, *L'Arte Etrusca* Taf. 306,1-3.
- ³⁷ E. Hill Richardson, *MemAmAc.* 21, 1953, 106 Abb. 19. S. auch den Panzer des Venti Caule in der Toma François, Giglioli a. O. Taf. 266, sowie den Panzer auf dem Sarkophag von Torre San Severo in Orvieto, Santangelo, *Etruskische Kunst* 54 Abb. Cagiano de Azavedo, *RM* 77, 1970, 10ff. Taf. 4.5 (wo die Echtheit des Sarkophages zu Unrecht bezweifelt wird).

- ³⁸ a. O. 131 ff.
- ³⁹ S. o. Anm. 35.
- ⁴⁰ Bernabò Brea, a. O. 112 Abb. 77. Vgl. auch die Spiegelkapsel W. Züchner, Griechische Klappspiegel (14. JdIErgH. 1942) 102 Taf. 8.
- ⁴¹ a. O. 144.
- ⁴² NSc. 1911, 417 ff. Abb. 2. Delbrück, AA 1913, 164 Abb. 17. Weickert in: Festschrift Arndt (1925) 60 Abb. 11. Borda, BullCom 73, 1949/50, 201 Abb. 6.
- ⁴³ Gnomon 9, 1933, 481.
- ⁴⁴ M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (1955) 32 Abb. 77.
- ⁴⁵ Bieber a. O. 153 Abb. 651. K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (1967) 129.
- ⁴⁶ Bieber a. O. 92 Abb. 345. 357–359. T. Webster, Hellenistic Art (1966) 71 ff. Taf. 21. D. Burr Thompson, Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience (1973).
- ⁴⁷ H. Klumbach, Tarentiner Grabkunst (1937) Nr. 158 Taf. 25. Bernabò Brea a. O. 93 f. Abb. 63–66.
- ⁴⁸ a. O.
- ⁴⁹ Für Weickert, in: Festschrift Arndt 56 f. war die Datierung durch den Typus der Venus »Genetrix« gegeben; auch Kaschnitz, Römische Kunst II 37 datiert das Bild in caesari-sche Zeit. Die Venus des Gemäldes hat aber mit dem Kultbild des Arkesilaos nichts zu tun. Borda, a. O. 201 f. betont das Italische des Gemäldes und sieht in der Venus eher eine Vorstufe zu der des Arkesilaos und einen Hinweis auf die italische Herkunft dieses Künstlers.
- ⁵⁰ a. O. 144.
- ⁵¹ Wiedergegeben auf der Basis von Sorrent, Rizzo, BullCom 60, 1932, 7 ff. 67 ff. Taf. 3. Guarducci, RM 78, 1971, 94 ff. Taf. 67.
- ⁵² a. O.
- ⁵³ Herbig a. O. 144.
- ⁵⁴ a. O.
- ⁵⁵ A. Alföldi, Early Rome and the Latins (1965) 271 ff. Taf. 4, 5. Herbig II⁴ 22 Nr. 1172 (mit Datierung in das 1. Jh. v. Chr.).
- ⁵⁶ a. O. Weickert, MJB 2, 1928, 1 ff.
- ⁵⁷ s. Anm. 55.
- ⁵⁸ s. Anm. 56.
- ⁵⁹ Zur Kunst der römischen Republik 58.
- ⁶⁰ a. O. 14 ff.
- ⁶¹ a. O. 37.
- ⁶² a. O. 25 f. Der terminus gilt im Übrigen nur für Rom, nicht aber für das am rechten Tiberufer weit stromaufwärts liegende Civitella S. Paolo. Das Material – Marmor – hat Weickert a. O. mit Hinweis auf dessen Verwendung in Etrurien (s. jetzt A. Andrén, in: Ant. Plastik VII 7 ff.) nicht für seine Spätdatierung angeführt.
- ⁶³ J. Sieveking, 91 BWPr 1931 (Hadrianisch). Herbig, Gnomon 9, 1933, 479 ff. (Torso republikanisch, Kopf hadrianisch). B. Schweitzer, Bildniskunst der römischen Republik (1948) 65 (republikanisch um 40 v. Chr.). Vermeule, Berytus 13, 1959, 34 Nr. 12 Taf. 3 Abb. 10 (um 40 v. Chr.). Felten, AA 1971, 233 ff. (Antonius).
- ⁶⁴ s. Anm. 63.
- ⁶⁵ S. Anm. 63.
- ⁶⁶ Im Gespräch mit Raimund Wünsch konnte ich mich in München davon überzeugen, daß Kopf und rechter Arm nicht zu der Statue gehören. Durch die Hinzufügung dieser Teile wurde das ursprüngliche Aussehen der Statue verfälscht; der Kopf hatte eine Wendung nach rechts, und der Arm war nicht erhoben. Der aufgesetzte Kopf gehört jedoch offenbar in die gleiche Zeit wie die Statue.
- ⁶⁷ Felten a. O. 235. Caesars Verhalten anlässlich der Errichtung einer Panzerstatue auf seinem Forum läßt sich leicht als eine jener Bescheidenheitsgesten verstehen, mit der man Ehrungen – eine solche ist die Aufstellung jeder Bildnisstatue nun einmal – nur »zuläßt«.
- ⁶⁸ NH. 34, 18. Vgl. H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968) 47.
- ⁶⁹ Dion. Hal. V 25, 2. Plinius. NH. 34, 22. Gell. 4, 5, 1. Plut. Popl. 16, 7. Hafner, RM 76, 1969, 30 ff. Horatius Cocles war keineswegs kämpfend dargestellt, wie Felten a. O. 235 Anm. 12 annimmt.
- ⁷⁰ AvP II 105 Taf. 47, 2.
- ⁷¹ H. Kähler, Seethiasos und Censur (1966) 25 Taf. 9. Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 110 Abb. 18.
- ⁷² Gnomon 9, 1933, 482.
- ⁷³ Laviosa, ArchClass 6, 1954, 236 Nr. 20 Taf. 72, 2 (4. Jh. v. Chr.) BMC. Higgins, Terracottas Nr. 1303 Taf. 178 (spätes 5. Jh. v. Chr.).
- ⁷⁴ Für die rechte verwies Sieveking a. O. 8 auf die »Viergötterbasis« des 4. Jhs. v. Chr., den Stil der linken Nike bezeichnete er a. O. 7 als spätklassisch-frühhellenistisch.
- ⁷⁵ Vor dem Original kann kein Zweifel sein, daß es sich um den typischen italischen Helm mit Knopfspitze handelt. Vgl. K. Schumacher, Bronzen Karlsruhe Nr. 698 Taf. 13. Berlin, EAA III 319 Abb. 387 s. v. elmo (Guerrini-Mansuelli). Lipperheide, Antike Helme (1896) Nr. 76 Taf. 6; Nr. 43 Taf. 7; Nr. 71 Taf. 12. Schröder, AA 1905, 28 f. Abb. 18. 19.

- ⁷⁶ Kähler, Rom und seine Welt 69f. Taf. 38. Drs. Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi (1965) 16f. (3. Jh. v. Chr.). Herbig II⁴ 401ff. Nr. 1600 (um 300 v. Chr.). Der Q. Fabius dieses Bildes ist vielleicht Q. Fabius Maximus Rullianus (312 v. Chr. Triumphator), der Vater des oben genannten Fabius Maximus Gurgus. S. RE VI 1748 s. v. Fabius Nr. 29 (Münzer). Anklänge im Gewandstil finden sich auch bei dem Mosaik des Museo Borghese, Herbig, RM 40, 1925, 289 Beil. 12. Hafner, Athen und Rom (1969) 167. Herbig II⁴ 743 Nr. 1992, das ein Original des 3. Jhs. v. Chr. wiedergeben dürfte.
- ⁷⁷ F. Messerschmidt, Nekropolen von Vulci (12. JdIErgH. 1930), drs. JdI 45, 1930, 62ff. Dohrn, RM 52, 1937, 128. Alföldi, Early Rome and the Latins 218. Scheffold, MusHelv 25, 1968, 193. Kraus, Römisches Weltreich 152 Taf. 9.
- ⁷⁸ Messerschmidt, Nekropolen Taf. 21.
- ⁷⁹ a. O. Taf. 14. Das Münchner Gladiatorenrelief interpretierte Weickert in dem Sinne, daß dem Besiegten Begnadigung gewährt werde. Die Geste des Bläfers – was immer sie bedeutet – besagt aber nichts in dieser Richtung. Unmöglich kann ein Musikant über Leben und Tod des unterlegenen Gladiators entscheiden; dies stand dem Spielgeber zu. So hat D. Ohly, Glyptothek München (1972) 95f. die Geste als ein Zeichen verstanden, mit dem der Bläser den Unterlegenen auf sein Recht aufmerksam mache, die Zuschauer um Gnade zu bitten. Ein Gladiator wußte aber wohl selbst, was bei solchen Kämpfen üblich und möglich war. Der schrille Trompetenstoß paßt nicht zu einem bevorstehenden Gnadentakt, er kann nur den Tod des Besiegten ankündigen.
- ⁸⁰ So Messerschmidt, Alföldi, Dohrn und Scheffold, s. Anm. 77. Die Datierung v. Gerkans, RM 57, 1942, 146ff. in die Zeit um 125 v. Chr. übernimmt Kraus (s. Anm. 77) mit Fragezeichen, denn »die Datierung in frühhellenistische Zeit, für die viele Züge im Figurenstil zu sprechen scheinen, läßt sich nicht beweisen«.
- ⁸¹ RM 42, 1927, 145ff.
- ⁸² Herbig a. O. 147. S. auch Borda, a. O. 202. Das singuläre Ornament auf dem Bauch des Panzers des Mars verglich Herbig mit oskischem Gewandschmuck, Minervini, BullNap NS. 4, 1885, 177ff. Taf. 5, der der Stempelornamentik campanischer Schalen (z. B. CVA Capua 3 Taf. 25ff.) nahesteht.
- ⁸³ Napoli, Museo di Paestum Taf. 31. 32.
- ⁸⁴ V. Poulsen, Den Etruskiske Samling (1966) H 7. Hafner in: Ant. Plastik IX 30 Abb. 7. Vgl. zu den Faltendreiecken am Gewand der Venus die Statue aus Cales, EAA II 273 Abb. 409. Hafner a. O. 31 Abb. 8.
- ⁸⁵ a. O. 134. Die »Tänie« ist aber eine Girlande.
- ⁸⁶ FR 175 (C. Watzinger).
- ⁸⁷ P. Grifo-G. Zirretta, Il Museo civico di Agrigento 111 Abb.
- ⁸⁸ Bukranion und Guirlande (1930) 3ff.
- ⁸⁹ Napp a. O. 2. A. Conze, Samothrake I 81 Abb. 31 Taf. 61.62. Lehmann, Hesperia 20, 1951, 11 Taf. 7.
- ⁹⁰ Napp a. O. 2f. Conze, Samothrake II 41ff. Taf. 38–40.
- ⁹¹ Napp a. O. 3. Dörpfeld, AM 35, 1910, 382ff. Taf. 20.
- ⁹² Napp a. O. 8. P. Wuilleumier, Tarente 353ff. Taf. 22,2. drs. Le Trésor de Tarente 48ff. Taf. 7.
- ⁹³ Beazley, JHS 59, 1939, 37 Abb.
- ⁹⁴ CVA Karlsruhe 1 Taf. 31,10. U. Hausmann, Hellenistische Reliefgefäße (1959) 106 Anm. 68 Taf. 3. Zwei Becher aus gleicher Form in Athen, Hausmann a. O. 26f. 108 Anm. 107 Taf. 8,2; 9,1. Zur Datierung s. R. Metzger, Die hellenistische Keramik in Eretria (1969) 23ff. mit Anm. 102.
- ⁹⁵ Mainz, RGZM. Th. Kraus, Megarische Becher (1951) Nr. 17 Abb. 6 Taf. 4,3.
- ⁹⁶ Robinson-Harcum, Greek Vases at Toronto Nr. 619 Taf. 96.
- ⁹⁷ a. O. 3ff.
- ⁹⁸ Napp a. O. 21.
- ⁹⁹ Frühestes datiertes Beispiel ist der Fries des Propylons des Athena-Nikephoros-Tempels in Pergamon (197–159 v. Chr.) AvP II 50 Taf. 30. Am Grabmal des Bibulus in Rom stellt Napp a. O. 14 »eines der letzten Beispiele« des Hautschädels fest. Das steht im Widerspruch zu der Datierung in sullanische Zeit; der sullanische Rundtempel in Tivoli, Napp a. O. 13. Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium II 16ff. Taf. 14 verwendet den Vollkopf. Auch aus diesem Detail ergibt sich also für das Grabmal des Bibulus eine Datierung in die Zeit um 200 v. Chr., vgl. Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 115.
- ¹⁰⁰ Die Bestossungen an der unteren Spitze und am rechten Augenloch sind im Sinne der Bukranien des Silbergefäßes aus Tarent, s. Anm. 92 zu ergänzen.
- ¹⁰¹ Vgl. jedoch die an einem Lorbeerzweig befestigten Bukranien des Schwarzfirniskraters in Wien, Kopcke, AM 79, 1964, 39f. Nr. 118 Beil. 25.
- ¹⁰² Pagenstecher, AJA 13, 1909, 404 Abb. 9. Pfuhl, MuZ III 348 Abb. 760. Vgl. auch die calener Schale in Boston, Hadjimiçhali, BCH 95, 1971, 207 Abb. 42.
- ¹⁰³ Zum Perlschmuck an den Kanten des Altars, den Herbig a. O. 134 als neuattisch interpretierte, findet sich an den zitierten Marmorgeräten keine Parallele; die Perlschnur verläuft dort außen an der Kante. Diese Art der Verzierung findet sich aber z. B. auch bei dem tarentinischen Ohrring, H. Hoffmann-P. Davidson, Greek Gold Nr. 22. Bei dem Altar ist wahrscheinlich ein kleiner Eierstab gemeint. Vgl. im übrigen auch etruskische Aschenkisten, wie Laviosa, Scultura tardo-etrusca di Volterra Nr. 11 Taf. 33–35. Zur Form des Altars und seinen Rankenschmuck vgl. den Altar der Berenike-Kanne in Paris, Burr Thompson, Ptolemaic Oinochoai 134f. Nr. 29 Taf. 11. sowie das Fragment a. O. Nr. 160 Taf. 51.

- ¹⁰⁴ Plin. NH. 35, 22.
- ¹⁰⁵ Festus 209. Cursor hatte über Samniten, Tarentiner und deren Bundesgenossen, Flaccus über die Volsinier triumphiert. O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (1941) 25f. Nr. 83.84. S. 96.
- ¹⁰⁶ Juvenal 8,1.
- ¹⁰⁷ Val. Max. VIII 14,6. Plin. NH. 35,19. Cicero, Tusc. 1,4.
- ¹⁰⁸ So wie etwa römische Münzbilder des 1. Jhs. v. Chr. nicht nur Taten der Vorfahren wiedergeben, sondern offenbar sich dabei auf zeitgenössische Darstellungen stützen. s. Goethert a. O. 8f. Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 142 Anm. 88.
- ¹⁰⁹ a. O. 131.
- ¹¹⁰ Helbig III⁴ Nr. 2148. Kähler, Seethiasos und Census 31 Taf. 23,3,4.
- ¹¹¹ AvP VII Nr. 344 Taf. 38. W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (20. JdErgH. 1959) 153f.
- ¹¹² G. Becatti, Oreficerie antiche 191 Taf. 86 Nr. 349. Hoffmann-Davidson a. O. Nr. 93.
- ¹¹³ z. B. G. Richter, Handbuch griechischer Kunst 413 Abb. 472. Weitere Beispiele s. Hafner, AA 1939, 473 Anm. 7.
- ¹¹⁴ Messerschmidt a. O. 117 Abb. 90.
- ¹¹⁵ Daß solche vorhanden waren ist anzunehmen, da die Maleien der Tomba François ebenso wie die Gravierungen der Cisten aus Praeneste den engen Zusammenhang von Figurenbild und Ornament in dieser Zeit bezeugen.
- ¹¹⁶ a. O. 136 Abb. 4 (wenig genau).
- ¹¹⁷ Herbig a. O. 132. Kaschnitz, Römische Kunst II 39 (Tropaionträger oder Altar). Auf einen Altar schien beiden Forschern das Bukranion hinzuweisen; dieses ist aber auf der vernachlässigten Rückseite nur ein nebensächlicher Schmuck.
- ¹¹⁸ Anders dachte Herbig a. O. 132 an ein Monument ganz aus Marmor.
- ¹¹⁹ Marc. 21.
- ¹²⁰ Reifferscheid, Annali 35, 1863, 361ff. MdI 6/7 Taf. 76,4,5. C. Weickert in: Festschrift P. Arndt 48ff. Goethert, Zur Kunst der römischen Republik 18ff. Bieber, RM 48, 1933, 261ff. Zschietzschmann, Die hellenistische und römische Kunst (1939), 145. Fuhrmann, MdI 2, 1949, 27 Anm. 1. Borda, BullCom 73, 1949/50, 195 Abb. 4. Scott Ryberg, MemAmAc 22, 1955, 23ff., Abb. 15. Kraus, Gnomon 29, 1957, 253. Kaschnitz, Römische Kunst II 36ff., Abb. 1. Strong, Roman Imperial Sculpture 12. Helbig II⁴ 718ff. Nr. 1958 (Simon).
- ¹²¹ s. Anm. 120.
- ¹²² s. Anm. 120.
- ¹²³ Diese Datierungsmethode soll hier angesichts der neuen Untersuchungen zu den Reliefs München-Paris, Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 97ff., zunächst nicht angewendet werden. In der Datierungsfrage spielte auch die Form der römischen Toga eine gewisse Rolle, s. Goethert a. O. 15ff.; da jedoch keine feste Regel über die Modeschwankungen zu ermitteln ist (s. Hafner, in: AntPlast. IX 38ff.), besteht keine Möglichkeit der Datierung auf dieser Basis.
- ¹²⁴ An der Rückseite des Halses sind deutlich die Nackenhaare zu erkennen.
- ¹²⁵ Der hier sichtbar werdende Abstand zwischen künstlerischer Erfindung und Ausführung in Marmor berechtigt nicht, von Volkskunst zu sprechen (so Helbig a. O. 720).
- ¹²⁶ Daß es sich um einen Rundaltar handele, nahm Weickert a. O. 49 als gegeben an. Neben der Gestalt des Kitharasielers ist aber deutlich ein Knick zu erkennen, und die Biegung des Altars ist in dem Relief durch diejenige des Reliefträgers bedingt.
- ¹²⁷ Um die künstlerische Qualität zu beurteilen, vergleiche man etwa den Opferfries vom Nereidenmonument aus Xanthos, London, Brit. Mus. 903–905.
- ¹²⁸ Sieveking, in: Festschrift Arndt 16 stellte jedoch richtig fest, daß nicht jede Aufreihung neuattische Formensprache sei. So ist auch das Zwölfgötterbild aus Pompeji, s. o. Anm. 42 trotz der Aufreihung der frontalen handlungslosen Gestalten nicht neuattisch. Weickert a. O. 61 sah in der Victoria Neuattisches.
- ¹²⁹ In der römischen Kunst dringt die Tendenz zur Frontalität immer wieder durch, wenn der klassische Impuls an Macht verliert und der Wunsch nach Deutlichkeit und sicherer Wirkung überwiegt.
- ¹³⁰ Herbig, Die jüngeretruskischen Steinsarkophage Nr. 5.6. Taf. 38,40.
- ¹³¹ M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis (1960) 32ff. Taf. 12.
- ¹³² CVA Karlsruhe 2 Taf. 63.
- ¹³³ K. Schumacher, Eine pränestinische Ciste (1891) Taf. 1. Die Umzeichnung muß dahingehend korrigiert werden, daß das Mädchen am linken Rand an das rechte Ende des Bildfrieses versetzt wird.
- ¹³⁴ Herbig a. O. Nr. 49 Taf. 42 (»sicher noch 4. Jh. v. Chr.«). Die Komposition erinnert in ihrer steifen Feierlichkeit und dem Gegensatz von Bewegung und Ruhe an das Relief in Civitā Castellana, s. o. 1ff.
- ¹³⁵ Hanfmann, JHS 65, 1945, 47f., Taf. 9. Herbig a. O. Nr. 85 Taf. 31. Herbig's Hinweis auf die Lebendigbestattung eines Gallierpaares auf dem Forum Boarium in den Jahren 226 und 216 v. Chr. (S. 48f.) kann seine Datierung »frühestens Ende des 3. Jahrhunderts« nicht begründen, zumal er selbst auf dem Sarkophag etwas ganz anderes, nämlich Vorbereitung für Steinigung und Verbrennung dargestellt sieht. Hanfmann's Datierung in die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. ist wahrscheinlicher.
- ¹³⁶ Herbig a. O. Nr. 111, Taf. 70.

- ¹³⁷ Hanfmann, a. O. 48ff. hat versucht, die verschiedenen Strömungen zu erfassen. Er datiert die ältesten Aschenkisten noch in das 3. Jh. v. Chr. Der Wandel von der Leichenbestattung zur Verbrennung in Etrurien dürfte auf den aus der politischen Situation leicht erklärbaren Einfluß römischer Sitte zurückgehen. Ebenso wahrscheinlich ist der sich in den Aschenkisten abzeichnende Stilwandel gegenüber den Sarkophagen mit der Wirkung zu erklären, die von Rom ausging, wo die Menge der sich dort sammelnden griechischen Kunstwerke eine künstlerische Neuorientierung zur Folge hatte. Es ist daher methodisch bedenklich, wenn Hanfmann a. O. 54ff. etruskische Urnen nach dem Fries von Lagina datiert (oder Herbig a. O. 42 den Sarkophag der Hasti Afunei) und »römische« Einflüsse als Zeichen sehr später Entstehung interpretiert.
- ¹³⁸ S. o. Anm. 136. Messerschmidt, RM 45, 1930, 177f. sah in der in dem Pulenagrab gefundenen Canuleius-Signatur (um 200 v. Chr.) sowie den zwei römischen Assen einen terminus ante für die Datierung des Sarkophages und datierte diesen, der am Eingang des Grabes stand, in die Zeit um 100 v. Chr. Herbig a. O. 59 schloß vorsichtiger daraus nur, daß das Grab um 200 v. Chr. in Benutzung war. Die Fundsituation der Sarkophage innerhalb der Kammer kann bei der bekannten Inkonsequenz der Belegung und immer wieder zu beobachtenden Verschiebungen der bereits vorhandenen Sarkophage kein Kriterium sein.
- ¹³⁹ BrBr. 579. Die übliche Datierung des Reliefs in die 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. bzw. in die Mitte des Jhs. (z. B. Lawrence, Later greek Sculpture 118, Bieber, The Sculpture of the hellenistic Age, 1955, 127) geht auf Hiller v. Gaertringen, BCH 36, 1912, 237 zurück, der sich auf epigraphische Indizien stützte. Er selbst – S. 238f. – erwog aber eine Datierung in das 3. Jh. v. Chr. und die Identität des Hieronymos mit dem bekannten rhodischen Philosophen, der bald nach 300 v. Chr. geboren wurde und bis 270/68 v. Chr. der peripathetischen Schule angehörte, sehr positiv.
- ¹⁴⁰ a. O. 47, Taf. 9b.
- ¹⁴¹ Alföldi, RM 78, 1971, 6ff. (Zusammenstellung der Datierungsvorschläge zwischen 235 und 211 v. Chr.) Taf. 1,7; 7,2,5; 9,6,7; 12,2.6.7.9.11; 15,2.3.6.7.10.11; 18,8; 19,7,8; 22,3.4. 45,1–4; 51,1–8.
- ¹⁴² Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 97ff.
- ¹⁴³ Goethert a. O. 21. Ztschietzschmann a. O. 145. Helbig II⁴ 719. Für jünger hielten das Relief Borghese Kraus, Gnomon 29, 1957, 253 und Kaschnitz a. O. 36f.
- ¹⁴⁴ Weickert a. O. 54 (»Mit den Jahren 45 und 38 v. Chr. sind also beide Denkmäler mit fast absoluter Sicherheit datiert«). Für älter hielt auch Scott Ryberg a. O. 23 das Relief Borghese.
- ¹⁴⁵ So auch Helbig II⁴ 719f. s. o. Anm. 125.
- ¹⁴⁶ S. Anm. 142.
- ¹⁴⁷ Kaschnitz, Römische Kunst II 38 hielt die Basis von Civita Castellana für jünger.
- ¹⁴⁸ a. O. 27.
- ¹⁴⁹ Scott Ryberg a. O. 27. RE VIII 565f. s. v. Hercules (Haug).
- ¹⁵⁰ RE VI 1741 s. v. Fabius (Münzer). F. Münzer, Römische Adelsparteien und Adelsfamilien (1920) 53ff.
- ¹⁵¹ Roscher ML I 2290f. Altheim, Römische Religionsgeschichte I 78. Die gelehrten Ethymologien um den Namen Fabius (RE VI 1739f. Münzer) sind nur späte Versuche, die Abstammung von Hercules mit dem Namen Fabius zu verknüpfen, und besagen nichts über das Alter der Sage selbst. Anders Münzer a. O., der in beiden eine Erfindung des Verrius Flaccus sieht.
- ¹⁵² Scott Ryberg a. O. 26 und Borda a. O. 198 bezeichnen den Stab als ein Zepter. Die Deutung des Mädchens, das Hercules auf dem von Scott Ryberg verglichenen Gemälde in Pompeji, a. O. 169 Abb. 99. HBR. 234, die Hand reicht, ist nicht sicher. Helbig, Wandgemälde Nr. 1479 spricht von »Mädchenfigur«, K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 198 von Hebe; Roszbach, JdI 8, 1893, 57f. hielt das Mädchen für die Venus Pompejana. Von einem Diadem, von dem Weickert a. O. 52 einen Rest bemerkt haben will und das Borda a. O. 198 ebenfalls annimmt, ist keine Spur vorhanden. Zu der Erklärung der Juventas als Hinweis auf den Hercules als Olympier (so Scott Ryberg a. O. 23 und Helbig II⁴ 719), während die Victoria ihn als Victor ausweise, paßt ihre relativ weite Entfernung von Hercules schlecht. Diese zweifachen Aspekte hätten rechts und links von Hercules ihren Platz gehabt, wodurch dieser auch als Hauptperson und Opferempfänger hervorgehoben worden wäre, so wie die Venus auf dem Relief Civita Castellana s. o. 1ff. Trotz der oben versuchten Rekonstruktion der gedachten Anordnung der Figuren im Raum wird die weibliche Gestalt durch ihre Stellung ganz am Rande des Bildes zu einer Nebenfigur; dies kann ein Hinweis darauf sein, daß es sich um eine Sterbliche handelt, die nur durch ihre Verbindung mit Hercules hier in dessen Ehre eingeschlossen wird.
- ¹⁵³ Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom II 367 Abb. 1150 (»Hercules und weibliche Figur«). In den vier Sektoren des Deckengemäldes waren jeweils eine männliche und eine weibliche Gestalt zu einem Paar vereint; eines ist zerstört. Neben Hercules und dem Mädchen sind Apollo und eine weibliche Gestalt, sowie HIPPOLYTOS und PHAEDRA erhalten. Es handelt sich also nicht um feste sondern um vorübergehende Bindungen, sodaß das Mädchen bei Hercules nicht Hebe-Juventas sein kann.
- ¹⁵⁴ Liv. V 46,2.
- ¹⁵⁵ Ogilvie, A Commentary on Livy Book 1–5 S. 730f. Daß der Gentilkult der Fabier sich auf Hercules bezog, vermuteten J. Rubino, Beiträge zur Vorgeschichte Italiens (1868) 267 Anm. 390 und Wissowa in Roscher, ML I 2291f. s. v. Hercules. Als Hausgott, Beschützer der Ehe, des Kindersegens und der Fruchtbarkeit hatte Hercules oft seinen Platz unter den Penaten, und das Schwein war sein Opfertier. Scott Ryberg a. O. 25f. RE. IIA 813 s. v. Schwein (Orth), RE VIII 593ff. s. v. Hercules (Haug). Pompejanische Gemälde s. Helbig, Wandgemälde 10 Nr. 27; 22f. Nr. 69 Taf. 3; 25 Nr. 77 Taf. 4 und die Bronzestatue des Hercules in gleichem Zusammenhang Helbig a. O. 23 Nr. 69b. Silius Italicus, Pun. 43f. spricht von den »penates Herculei« der Fabier. Sonstige Beziehungen der Fabier zu Hercules s. RE VI 1730 s. v. Fabius (Münzer): Überführung des Herakles-Kolosses

- des Lysippos aus Tarent nach Rom durch Q. Fabius Maximus Cunctator im Jahre 209 v. Chr. Gründung eines Hercules-tempels in Gallien durch Fabius Allobrogicus und die Keule auf den Münzen des Q. Fabius Labeo, sowie das Epitheton Hercules und Tirynticus für die Fabier bei Silius Italicus und Juvenal.
- ¹⁵⁶ RE VI 1741 s.v. Fabius (Münzer).
- ¹⁵⁷ RE VI 1814 s.v. Fabius Nr. 116 (Münzer). Münzer a. O. 54.
- ¹⁵⁸ Wie jener Fabius RE VI 1748f. s.v. Fabius Nr. 30 (Münzer), vermutlicher Vater des Cunctator und Aedil im Jahre 266 v. Chr. s. den Stammbaum der Fabier RE VI 1777f. (Münzer u. Groag). Die beiden Liktores, die in der Diskussion um die Person des Opfernden eine Rolle spielten, scheinen keinen hohen Rang des Römers anzuzeigen; auch Aedilen hatten wohl zwei Liktores, s. Mommsen, Staatsrecht I 386 Anm. 4. RE VI 2004 s.v. Fasces (Samter).
- ¹⁵⁹ a. O. 49. Das Ganze habe einen Dreifuß eher als eine Statue getragen.
- ¹⁶⁰ Helbig II⁴ 718. Als Statuenbasis auch von Strong a. O. 12 aufgefaßt. Für einen Altar entschied sich Scott Ryberg a. O. 23, dagegen Kaschnitz a. O. 36.
- ¹⁶¹ Es handelt sich wie bei dem Denkmal des Aemilius Paullus in Delphi oder den Grabmonumenten von Xanthos um Pfeiler und nicht um Säulen; die aus der Malerei bekannten Pfeiler der Sakrallandschaften sind ohne Reliefschmuck.
- ¹⁶² Falls das Löwenjagdrelief aus Messene, Loeschke, JdI 3, 1888, 189ff. Taf. 7 zu einer Rundbasis für eine Statue des Krateros – nicht Alexander – zu ergänzen ist, so trug diese offenbar nur das Zitat des Kraterosweihgeschenkes in Delphi als Schmuck.
- ¹⁶³ a. O. 49. Daß das eingezogene Profil sich in einer Säule fortsetzen müsse, ergibt sich jedoch nicht aus dem Verlauf. Vielleicht folgte ein Wulst ähnlich dem des modernen Museumssockels.
- ¹⁶⁴ a. O. 49.
- ¹⁶⁵ a. O.
- ¹⁶⁶ Bei dem zeichnerischen Experimentieren befriedigte keine andere Lösung. Es wurde dabei auch deutlich, daß der so unpräzise faßförmige Reliefträger keine statische Funktion hat und die Köpfe der Gestalten ursprünglich durch ihr weites Herausragen den Umriß veränderten. Die Relieftrömmel war also kein »Träger«; bei dem »Thronbein« von Solunt, EA. 568. Hauser, JdI 4, 1889, 255ff., Abb. 1–4 oder der Halbsäule in Tarent, Bernabò Brea, RIA 1, 1952, 192f., Abb. 175, 176, bei denen das Rundrelief Teil eines höheren Aufbaues ist, stehen die Relieffiguren in einem entsprechend anderem Verhältnis zum Grund und den Abschlußprofilen. Zeitstellung und Verwendung dieses »Thronbeines« sind nicht mit Sicherheit zu bestimmen.
- ¹⁶⁷ Cic. Tusc. I 13. Hafner a. O. 117f. Zippus Kopenhagen (Abb. 40) O. v. Vacano, Die Etrusker Taf. 44.
- ¹⁶⁸ Rekonstruktion nach D. Levi, Il Museo civico di Chiusi 16 Abb. 1.
- ¹⁶⁹ Gabrici, StEtr 2, 1928, 64 Taf. 7. Levi a. O. 23 Abb. 5. Giglioli, L'Arte etrusca Taf. 138,3.
- ¹⁷⁰ Levi a. O. 33f. Abb. 14.
- ¹⁷¹ Vacano, a. O. 160 Taf. 45.
- ¹⁷² Vacano a. O. 161 Abb. 66 (3. Jh. v. Chr. ?). Gentili, StEtr 28, 1970, 242 Taf. 16b (mit Ritzzeichnungen, 5. Jh. v. Chr. ?).
- ¹⁷³ Giglioli a. O. Taf. 144,2. Vacano a. O. Taf. 48b. Vgl. auch die omphalos- oder pinienzapfenförmigen Aufsätze der Säulen auf etruskischen Aschenkisten, z. B. Brunn, Rilievi I Taf. 6,13; II Taf. 54,4; 75,2; 93,1; III Taf. 46,3; 64,4; 67,8. Laviosa a. O. Nr. 16 Taf. 92.
- ¹⁷⁴ Buonamici, StEtr 4, 1930, 267ff. Taf. 21.22. Hanfmann, JHS 65, 1945, 56 Anm. 62. Kaschnitz a. O. 40ff. Zu der Marmorstatue, von der Buonamici a. O. 272 erwog, ob sie eventuell auf dem Reliefzylinder gestanden haben könnte, s. Andrén, in: AntPl. VII 34 Nr. 9 Taf. 19. Die Kombination ist jedoch durch die Inschrift auf der Statue hinfällig.
- ¹⁷⁵ a. O. 272 und 276; doch erwog er S. 272 auch eine Statue (s. Anm. 174) und 276 ein »coronamento floreale«.
- ¹⁷⁶ Kaschnitz a. O. 41 schloß aus ihr, daß die Latinisierung der Toscana noch nicht vollkommen abgeschlossen war. Gegenüber der »römischen Haltung« bemerkt er jedoch auch etwas von der Stimmung attischer Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr. in diesem einfachen Monument. Für eine Datierung in das 3. Jh. v. Chr. spricht die Übereinstimmung mit Gestalten des Pariser Opferreliefs, Hafner, Aachener Kunstbl. 43, 1972, 97ff., vgl. den Krieger a. O. 111 Abb. 20, sowie den Musikanten a. O. 110 Abb. 18. Einen Schuppenpanzer trug wie der Krieger des Reliefs auch der Konsul C. Flaminius im Jahre 223 v. Chr. im Kampf gegen die Kelten Oberitaliens, s. Silius Italicus V 140f.
- ^{176a} P. Romanelli, Palestrina 27f. Taf. 38. Chr. Delplace, in: Roma mediorepubblicana Nr. 438 Taf. 98.
- ^{176b} Im Vatikan, in Palestrina u. a. F. Coarelli, in: Roma mediorepubblicana 259ff. 298 Nr. 439 Taf. 84.
- ¹⁷⁷ Nash a. O. II 21.
- ¹⁷⁸ AJA 37, 1933, 553 Anm. 2.
- ¹⁷⁹ Liv. I 35. Tac. Ann. XIV 21. Darstellung der Meta s. Relief Lateran, Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 12ff. Taf. 1. Relief Mattei a. O. 29 Abb. 10.11. Relief Foligno, EAA II 649 Abb. 878 Theodosios-Obelisk a. O. 651 Abb. 879, sowie die dort 649f. aufgeführten Denkmäler. Vgl. auch D. Burr Thompson, Ptolemaic Oinochoai 68f.
- ¹⁸⁰ Messerschmidt, in: Das neue Bild der Antike II (1942) 53ff. Neugebauer, Antike 18, 1942, 53ff. Myres, BSA 46, 1951, 117ff. v. Buren, in: Anthemion, Scritti in Onore di C. Anti (1955) 85ff.
- ¹⁸¹ Messerschmidt a. O. 58 Abb. 2. Brunn, Rilievi II Taf. 95,1,2; 96,1,2; 97, 1. III 60 Taf. 52, 15 (niedrig zwiebelförmig). Burr Thompson a. O. 68.
- ¹⁸² Messerschmidt a. O. 58 Abb. 1. Neugebauer a. O. 55 Abb. 33.

¹⁸³ Furtwängler, AG III 268. Scott Ryberg a. O. 9f. Taf. 3 Abb. 5a–d.

¹⁸⁴ S. o. Anm. 77. Körte, JdI 12, 1897, 73f. Alföldi, Early Rome and the Latins 218ff.

¹⁸⁵ Liv. X 23, 11f. (sub uberibus lupae = unter den Zitzen der Wölfin befindlich; es handelte sich also um eine geschlossene Gruppe). Curtius, RM 48, 1933, 203. S. auch die Didrachmenprägung Sydenham, The Coinage of the Roman Republic 6. BMC. Roman Empire 5. Zum Alter der Romulus- und Remus-Sage s. Hafner a. O. 137f. mit Anm. 95.96.

¹⁸⁶ Liv. a. O. Vermutlich waren die Ogulnier ein etruskisches Geschlecht, s. RE XVII 2064ff. s. v. Ogulnius Nr. 5 (Münzer).

¹⁸⁷ Plin. NH. 35, 34. H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 49.

¹⁸⁸ IX 36,3.

¹⁸⁹ Liv. IX 36,2. Münzer, Adelsparteien 56. Jucker a. O. 56 erwog, ob nicht die Fabier ebenfalls etruskischen Ursprungs gewesen seien.

¹⁹⁰ S. Anm. 158.