

Diana E. E. Kleiner, *The Monument of Philopappos in Athens*. *Archaeologica* 30. Verlag Giorgio Bretschneider, Rom 1983. 110 Seiten mit 45 Tafeln.

Die vorliegende Arbeit bietet eine monographische Behandlung des in Athen gelegenen, aufwendigen Grabmonumentes, das sich der letzte Nachfahre des kommagenischen Königshauses, Gaius Iulius Antiochus Epiphanes Philopappos, in den Jahren 109–111 n. Chr. erbauen ließ. Das Mausoleum liegt am Rande der Stadt noch innerhalb des Mauerrings auf dem Musenhügel gegenüber der Akropolis und bildet damit einen markanten Orientierungspunkt, der einst von weither sichtbar gewesen sein muß. Für die Kunst- und Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit im Osten gibt das Marmordenkmal mit seiner recht genauen Datierung einen wichtigen Anhalt.

Die Autorin untersucht nacheinander in einzelnen Kapiteln die historische Persönlichkeit des Bauherrn, die Geschichte des Monumentes in Antike, Mittelalter und Neuzeit, die Rekonstruktion des Baus, die typologischen Vorbilder für seine Gestaltung und schließlich seinen Skulpturenschmuck.

Eine erste monographische Behandlung des Monumentes erschien von M. Santangelo 1947 im *Annuario della Scuola Archeologica di Atene*, NS 3–5, 1941–1943, 153–253, die anscheinend ihre Forschungen, ohne es zu wissen, parallel zu denen von H. A. Thompson und J. Travlos in den Jahren um 1940 durchführte. An jenem Werk, in dem dessen Autorin schon die endgültige Publikation sah (ebda. S. 153: *il monumento, di cui oggi viene data un'edizione che oserei sperare definitiva*), muß sich nun die Arbeit von Kleiner messen.

Neue, vielfach schon von Thompson und Travlos festgestellte Beobachtungen führen gegenüber der früheren Arbeit vor allem zu einer veränderten Rekonstruktion des Baus (Kap. 3). Daneben wird die typologische Herleitung der Formen etwas anders akzentuiert (Kap. 4), wovon schließlich auch die Erklärung des Skulpturenprogramms am Bau betroffen ist (Kap. 5). Die Ausführungen zur Person des Bauherrn und zur Geschichte des Monumentes bieten außer der Nennung der neueren Literatur kaum eine Erweiterung gegenüber den entsprechenden Passagen bei Santangelo.

Aus den in situ befindlichen Resten läßt sich die Grundform des Monumentes schon in groben Zügen ablesen. Der eigentlichen Grabkammer, von der nur noch geringe Reste zeugen, ist die weitgehend erhaltene, auf die Akropolis ausgerichtete Fassade mit dem Skulpturenschmuck vorgeblendet. In ihrer äußeren Erscheinung handelt es sich um eine zweistöckige Anlage, bei der auf hohem Podium die Pilasterarchitektur steht. Im Aufriß konnte die Verf. gegenüber Santangelo eine Verkleidung des Sockels unter dem Podium mit Marmorplatten nachweisen und auf der Rückseite statt einer kryptaähnlichen Anlage einen über eine Treppe zugänglichen Eingang. Klammerspuren auf dem Gesims (Taf. 27) legen überdies die Rekonstruktion einer Attika auf der Vorderseite nahe, gegen die von der Rückseite her ein Walmdach stößt. Die Bedeutung der neuen Beobachtungen verdeutlicht recht gut die von Travlos 1950 angefertigte Zeichnung (Taf. 33). Gegenüber der Rekonstruktion von Santangelo (Taf. 32) wirkt der Bau nun durch die Attika und den hohen Unterbau unter dem Podium gestreckter.

Auch für den Innenraum kommt die Verf. – basierend auf Interpretationen von Travlos – zu neuen Ergebnissen. Während Santangelo noch eine Art dreischiffiger Anlage mit zwei Säulenreihen ergänzte, läßt sich aus den erhaltenen Spuren auf der Rückseite der Frontwand eine Aedikula erschließen, die Sarkophag und Statue des Verstorbenen rahmend umfaßt hat. Der Ansatz für die konsolenartige Basis der Statue ist an der

Mauer noch zu erkennen. Dieser wahrscheinlich einzige Schmuck des Innenraumes steht der Zugangstür direkt gegenüber.

Während Santangelo die Gestalt des Monumentes vor allem aus Vorbildern im Osten des römischen Reiches hergeleitet hatte, sieht die Verf. (Kap. 4) in gleicher Weise auch westliche Komponenten vertreten. Als östlichen Einfluß versteht sie vor allem die exponierte Lage des Grabes auf einem Hügel, wobei sie darin, ebenso wie in der Ahnengalerie, sogar Reminiszenzen an die Kunst in der kommagenischen Heimat des Bauherrn vermutet.

Auf westliche Vorbilder wäre dann ihrer Meinung nach die Aufstellung der Statuen auf der Außenseite des Baus zurückzuführen, daneben aber auch der Typus des Monumentes selbst (S. 61: *mausoleum or podium type*). Formen wie Triumphbögen mit zentraler Mittel- und seitlichen Nebenöffnungen, die Fassadenarchitektur von Nymphäen mit ihren von Halbkuppeln geschlossenen Statuennischen und Theaterdekorationen der Tragödie, für die nach Vitruv besonders die säulenreiche Front der Königspaläste geeignet ist, sollen ebenfalls ihre Spuren in der Gestaltung der Fassade hinterlassen haben. Mithin hat nach der Verf. eine Fülle unterschiedlicher Vorlagen das Aussehen des Monumentes bestimmt.

'No branch of Roman Architecture is more varied than tomb architecture' (S. 51). Der Bauherr bleibt also in diesem Zweig der Architektur am wenigsten an Konventionen gebunden und kann frei aus dem Repertoire der vorhandenen Formen wählen. So kommt die Verf. dann zu der Aussage (S. 17): 'the unique form reflects the eclectic tastes of Philopappos acquired in three different areas (sc. Kommagene, Athen, Rom) of the ancient world'.

Römische Grabbauten lassen sich in der Tat nur schwer in ein einfaches typologisches Raster einordnen, und insofern scheint es sinnvoll, bei ihrer Betrachtung nicht vorschnell bestimmte Muster anzuwenden (vgl. dazu V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji* [1983] 26 ff.) und Einflüsse verschiedener Vorlagen mit in Rechnung zu stellen. Trotz allem bleiben gegenüber den Analysen der Verf. Bedenken. Denn Kompositionsformen wie die axiale Ausrichtung auf ein zentrales Motiv und Einzelelemente wie überkuppelte Statuennischen, vorgestellte Pilaster und attikaähnliche Aufsätze finden an den unterschiedlichsten Bauten Verwendung. Wenn also die Verf. einerseits die Breite an Variationsmöglichkeiten betont, andererseits aber auch konkret erfassbare typologische Bezüge zu den unterschiedlichsten Formen der römischen Architektur, ergibt sich ein Widerspruch. Denn eine zunehmende Freiheit der Formenwahl muß gleichzeitig die Eindeutigkeit der Bezüge in Frage stellen.

Hätte z. B. das Monument des Philopappos wirklich die Gestalt von Ehrenbögen assoziieren sollen, wären konkretere Anspielungen mit eindeutiger Signifikanz wie etwa bis unter das Gebälk reichende Bogenöffnungen, Viktorien oder dgl. zu erwarten. Ebenso fehlen eindeutige Hinweise auf Nymphäen oder Theaterfassaden. Das methodische Problem scheint auch der Verf. deutlich geworden zu sein, die abschließend mit den genannten Parallelisierungen nicht eine 'close connection' zwischen den einzelnen Vorlagen und der Gestalt des Grabmonumentes herstellen will, sondern nur 'once again the constant exchange of forms among the various branches of Roman architecture' illustrieren will (S. 79). So gesehen bleibt das Ergebnis belanglos. An anderer Stelle (S. 83) werden aber die Bezüge zum Ehrenbogen wieder sehr eindeutig verstanden: 'in its architectural form . . . was based in part on Roman commemoration arches'.

Auch die Ableitung aus einzelnen Landschaften, vor allem aus der Kunst von Kommagene, das in dieser Zeit seine Eigenständigkeit längst verloren hatte, wird zu eng ausgedeutet. Denn die exponierte Lage auf einem Hügel findet sich bei unterschiedlichen Bauten im Westen wie im Osten (Lindos, Mausoleum: H. Lauter, *Ant. Kunst* 15, 1972, 51 f. Taf. 14,6. – Gaeta, Mausoleum des Munatius Plancus: R. Fellmann, *Das Grab des Lucius Munatius Plancus bei Gaeta* [1957] 9 ff.). Das gleiche gilt für Galerien von Porträtstatuen. Sie sind ja nicht nur für Kommagene bezeugt, sondern bilden die übliche Form der Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher (Paus. 1,8,6. A. H. Borbein, *Jahrb. DAI* 88, 1973, 88 f.). Selbst die Gestalt des Herakles am Wagenkasten – zu dessen Aedikula nach Aussage der Zeichnungen von J. Stuart und N. Revett (Taf. 15) ein symmetrisch angeordnetes Gegenstück existierte, das die Verf. nicht erwähnt – ist allgemein als Schmuck an diesem Platz geläufig (A. Radnóti, *Bayer. Vorgeschbl.* 28, 1963, 87 Taf. 8, 2–3), darüberhinaus aber auch eine gängige Assoziation in der Überhöhung antiker Herrscher (zuletzt H. Lauter, *Bull. Com.* 87, 1980–1981, 50 f.), so daß man auch hierin nicht unbedingt einen konkreten Bezug auf das kommagenische Königshaus sehen muß (S. 11 ff.).

Der Fries erinnert trotz aller Anklänge an das entsprechende Relief am Titusbogen, worin die Verf. (S. 84) ein bewußtes Zitat sieht, mit der Gestalt des Pferdeführers ebenso an griechische Vorlagen klassischer und hellenistischer Zeit (J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* 1 [1908] 130 ff. Nr. 1782 Taf. 28; W. H. Schuchardt in: *Antike Plastik* 17 [1978] 75 ff.).

Insgesamt bieten so die Ausführungen der Kapitel 4 und 5 weitgehend unverbindliche Reihungen nur rein äußerlich vergleichbaren Materials. Folglich werden die zeitgebundenen Möglichkeiten für die Gestaltung solcher Grabbauten und der Anspruch, der sich in der Gestaltung des Monumentes selbst ausdrückt, nur am Rande reflektiert, jedenfalls findet sich im Abriß der Geschichte der antiken Grabbauten (S. 57–67), aber auch anderswo davon nichts.

Dabei lassen sich im Verlauf des 1. Jahrh. n. Chr. unter den Grabbauten – ohne daß eine in sich geschlossene Entwicklung sichtbar wird – zunehmend Beispiele nennen, die auf eine Schaufassade ausgerichtet sind, hinter der sich die Grabkammer verbirgt. Erinnert sei an das Grab des M. Servilius Quartus mit einer Reihe von vorgestellten, verkröpften Säulen (Ch. Leon, *Bauornamentik des Trajansforums* [1971] 166; 179 u. a. Taf. 66,2; 70,2), an den Anbau des Plautiergrabes bei Tivoli (L. Crema, *L'architettura Romana* [1959] 250 Abb. 276; CIL XIV Nr. 3606) oder an das Sepolcro di Veranio (H. Kammerer-Grothaus, *Röm. Mitt.* 81, 1974, 210 f. Taf. 125).

Läßt sich in der frühen Kaiserzeit der Grabaufsatz noch als isoliertes Monument verstehen, wobei sich zur Typologie der öffentlichen Ehrendenkmäler vielfach Beziehungen ergeben (Rez., *Arch. Anz.* 1980, 437 ff.), so findet diese Tradition zwar in der angedeuteten exedraartigen Aufstellung der Ehrenstatuen seine Fortsetzung (vgl. z. B. eine ähnliche Grabexedra an der Via Appia oder eine Exedra für Trajan bei Terracina: G. Lugli, *Anxur-Tarracina. Forma Italiae I* 1,1 [1926] 215 Nr. 54 Abb. 42 f. o.), nur wird jetzt in der additiven Anordnung der Elemente in der Vorderfläche der ursprüngliche Charakter des isolierten, einzeln aufgestellten Monumentes reduziert auf eine Fassade. Die späteren Monumente des 2. Jahrh. n. Chr. verlagern zunehmend den Schmuck in das Innere. Grundsätzlich lassen sich somit die Eigenheiten des Philopapposmonumentes sehr wohl aus der spezifischen Situation von der Wende des 1. zum 2. Jahrh. n. Chr. erklären.

Intention und Selbstdarstellung des Bauherrn werden im Skulpturenschmuck programmatisch deutlich. Der untere Teil schildert die Erringung des höchsten für Philopappos erreichbaren römischen Amtes, während er in der oberen Reihe in bezeichnender Auswahl von seinen griechischen Ahnen gerahmt erscheint, dem Begründer der Dynastie, Seleukos, und dem letzten, noch von Caligula bestätigten Herrscher des kommagenischen Reiches. Diese Aussage wird durch die beiden auf den zentralen Pilastern angebrachten Inschriften paraphrasiert (S. 14 f.). Somit sind hier nicht nur – wie es die Verf. andeutet – historische Erinnerungen vereinigt, sondern im Skulpturenprogramm dokumentiert der Bauherr, wie stark er einerseits in die römische Gesellschaft integriert ist – bezeichnenderweise erscheint schon der jüngere Vorfahre auf der Sella Curulis sitzend in der Toga –, zugleich aber betont er mit seinem philosophischen Habitus seine Stellung als Privatmann und seine Herkunft aus der griechischen Kulturwelt.

Denn Philopappos sitzt nicht, wie die Verf. behauptet (S. 90), ebenfalls auf der Sella Curulis, sondern auf einem Klismos (Santangelo 203 Abb. 41). Darauf weisen die erhaltene Rückenlehne und der konkav eingeschwungene Ansatz der Vorderbeine. Dieses Sitzmöbel ist aber ebenso wie die Kleidung mit dem über die Schulter geschlagenen Himation und der Bärtigkeit typisch für Darstellungen von Philosophen und Dichtern römischer Zeit (G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks 2* [1965] Abb. 1259–67; 1515; 1524; 1647), die ihrerseits spätclassische Muster aufgreifen (vgl. Stele des Hermon: I. Scheibler, *Pantheon* 36,4, 1978, 305 Abb. 9).

Die Verf. versucht auch, Marmorvorsprünge am Kopf des Philopappos auf dem Wagen als Strahlenkrone zu deuten, womit sich für sie wiederum ein Bezug nach Kommagene ergibt (S. 89). Schon die Photos auf Taf. 16 und 17 lassen aber eine solche Interpretation kaum zu, deutlicher zeigt dann noch die Abbildung bei Santangelo 215 Abb. 51, daß eine regelmäßige Folge gerader Strahlen, Grundlage eines solchen Schmucks (wichtige Hinweise verdanke ich M. Bergmann), nicht zu erkennen ist. Eine sichere Deutung könnte nur über eine Beobachtung der Details am Monument selbst gewonnen werden. Der Abguß des Frieses im Museo della Civiltà Romana, der keineswegs so ungenau ist, wie es Kleiner (S. 82 Anm. 5) behauptet, weist am Hinterkopf des Philopappos auf der rechten Seite zerdrückt wirkende, unregelmäßige Vorsprünge auf, auf der rechten Seite hingegen, wo ja ebenfalls Strahlen der Krone zu erwarten wären, ist die Oberfläche weitgehend glatt belassen.

Am ehesten führen also die Ausführungen der Verf. weiter, in denen sie den Baubefund interpretiert (Kap. 3). Diese Beobachtungen sind durch die Zeichnungen von Travlos gut belegt. Da aber auch in dieser Monographie eine werkgerechte zeichnerische Bauaufnahme fehlt, die Bauplastik, z. B. Basen und Kapitelle, nicht berücksichtigt ist, und da überdies eine Reihe von Problemen, z. B. der Metrologie, der kunsthi-

storischen Einordnung der Kapitelle und der unmittelbaren Vorbilder der Sitzstatuen nicht oder nur am Rande Erwähnung findet, hätte es wohl gereicht, die neue Rekonstruktion in einem Aufsatz vorzustellen, um so mehr als die extrem hohen Kosten der Publikation (160 000 Lire) sie kaum für eine archäologische Bibliothek mit einem durchschnittlichen Jahresetat erschwinglich machen. Die übrigen mit dem Monument verbundenen Probleme sind ja entweder schon von anderen Autoren ausreichend behandelt worden oder es ergibt sich aus den Ausführungen Kleiners keine neue Erkenntnis, im Gegenteil, in Einzelfragen, z. B. der Interpretation des plastischen Schmucks, fällt sie hinter den Stand früherer Arbeiten zurück. Eine 'edizione definitiva' steht damit noch aus.

München

Henner von Hesberg