

Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Herausgegeben von den Vatikanischen Museen und dem Forschungsarchiv für Antike Plastik, begründet von Georg Daltrop und Hansgeorg **●**ehler, **B**and IV: Historische Reliefs, bearbeitet von Friederike Fless, Stephanie Langer, Paolo Liverani und Michael Pfanner, mit **B**eiträgen von Klaus Stefan Freyberger und Markus Wolf. Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2018. 191 Seiten, 96 Tafeln.

Der sechste **B**and in dem vom Forschungsarchiv für antike Plastik der Universität Köln betreuten Katalogwerk der antiken Skulpturen im Museo Gregoriano Profano ex Lateranense der Vatikanischen Museen ist den sogenannten Historischen Reliefs gewidmet. Er enthält zwanzig Denkmäler, die nur fragmentarisch oder jedenfalls unvollständig erhalten sind. Nicht in allen Fällen handelt es sich um Historische Reliefs in der traditionellen **B**edeutung: **B**ei der **B**earbeitung hat sich ergeben, daß einige eher unter die Grabreliefs gehören (z. **B.** Nr. 3 oder Nr. 15). Sie hätten also auch in dem ersten **B**and des Kölner Lateran-Katalogwerkes von Friederike Sinn über die Grabdenkmäler (Mainz 1999) Platz finden können. Auch die Manlius-Ara aus dem Theater von Caere (Nr. 9) würde man hier nicht erwarten, zumal sie offenbar in Zweitverwendung als **B**asis für eine nicht erhaltene Statue des Zensors Gajus Manlius gedient hat. Aber man ist gleichwohl froh, daß sie doch in diesem **B**and untergebracht sind und ausgiebig erörtert werden.

Alle behandelten Denkmäler sind in neuen Aufnahmen, die den Photographen Raoul Laev und Gisela Geng verdankt werden, umfas-

send auf sechsundneunzig Tafeln dokumentiert, doch hätte man sich in einigen Fällen zusätzliche Detailaufnahmen gewünscht (s. u.).

Für die Bearbeitung der einzelnen Denkmäler konnten die Herausgeber vier Fachleute gewinnen: Paolo Liverani hat die in italienischer Sprache belassenen Katalogtexte 1 und 11 verfaßt, von Michael Pfanner und Stephanie Langer stammen die Katalogtexte 2, 12 und 19; Friederike Fless hat den Rest übernommen. Die Bearbeitung der Denkmäler hat sich offenbar über einen längeren Zeitraum hingezogen, die zitierte (und eingearbeitete) Fachliteratur ist aber jeweils auf dem neuesten Stand (2018). Ich beginne mit Katalognummer 2, die dem wichtigsten Beispiel Historischer Reliefs im Museo Gregoriano Profano gewidmet ist, das zugleich auch das am besten erhaltene ist, den Cancelleria-Reliefs.

Der Text sprengt den Rahmen eines üblichen Katalogeintrags, stellt vielmehr eine regelrechte Abhandlung dar: Er umfaßt zweiundsiebzig Seiten (S. 18–90) und einundfünfzig Tafeln (Taf. 6–57), das heißt den größten Teil des Bandes. Angesichts von 165 äußerst gehaltvollen Anmerkungen muß man es bedauern, daß sie nicht als Fußnoten unter den jeweiligen Seiten erscheinen, sondern dem Text angehängt sind. Das behindert die Lektüre, weil die rechte Hand allein mit dem Aufschlagen der Tafeln ausreichend beschäftigt ist.

Das Literaturverzeichnis umfaßt mehr als vier Seiten (neun Spalten, S. 21–27), eine entmutigende Zusammenstellung. Man kann sich fragen, ob eine solche Vollständigkeit sinnvoll ist, zumal viele Zitate inzwischen als Makulatur gelten können und die Autoren darauf verzichtet haben, kurze Angaben zum Inhalt der jeweiligen Zitate einzufügen. (Ich unterstelle, daß sie das alles gelesen haben.) Aber die wichtigeren Äußerungen zum Thema werden auch in den Anmerkungen behandelt und sind zudem in den beiden Übersichtstabellen (Abb. 13 und 14) zu den Friesen A und B thematisch aufgeschlüsselt.

Aber natürlich muß man den Herausgebern äußerst dankbar dafür sein, daß sie den Text in diesem Umfang und in dieser Form akzeptiert haben, denn es handelt sich um eine grundlegende, umfassende und äußerst akribische Untersuchung und Dokumentation des Reliefzyklus, wie es sie bisher nicht gab. Sie ist zudem in vorbildlicher didaktischer Form vorgelegt. Allerdings war schon die Erstpublikation durch Filippo Magi (I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria [Rom 1945]) für ihre Zeit ungewöhnlich detailreich und ebenfalls üppig bebildet. Es ist offenkundig, daß die Autoren bemüht waren, diese Arbeit zu übertreffen.

Der Tafelteil zu den Cancelleria-Reliefs ist besonders üppig ausgefallen; er enthält auch Vergleichsstücke in anderen Museen. Die Abbil-

dungen folgen in ihrer Anordnung dem Text. Ich vermisste nur eine Aufnahme: eine Ansicht der Rückseite des Nervakopfes mit dem nach oben gekämmten Haar Domitians (man kann es auf der Profilaufnahme Taf. 55, 3 = 22, 2 gerade noch erkennen).

Daß Aufnahme und Abdruck eines solchen Bildes möglich gewesen wäre, zeigt eine Abbildung in Hugo Meyers ›Prunkkameen und Staatsdenkmäler der römischen Kaiser‹ ([München 2000] 128 Abb. 232). Zum Frisurmotiv vgl. auch K. Fittschen / P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Museen der Stadt Rom IV (Mainz 2014) 51 f. Anm. 2 zu Nr. 46 a (Liste der Repliken mit diesem Motiv).

Der Text ist in sechzehn Kapitel gegliedert und führt in besonders strenger Weise den Weg vor, der erforderlich ist, um zu einer gut begründeten Gesamtdeutung zu gelangen. Das erste Kapitel beginnt mit einer Beschreibung der Fundumstände der Reliefs. Die Darstellung wird durch mehrfarbige Detailzeichnungen sehr anschaulich. Von solchen Zeichnungen werden auch fast alle anderen Kapitel begleitet.

Besonders eindrücklich sind die Abschnitte über den bautechnischen Befund (Kap. 2.7) und zu den sich daraus ergebenden Folgerungen hinsichtlich Planung und Ausführung (Kap. 2.9.3). Hier wird deutlich, wie Michael Pfanner seine Berufserfahrung als praktizierender Bildhauer hat einbringen können. Im Nachhinein ist es bedauerlich, daß diese Expertise nicht auch den von Liverani und Fless behandelten Denkmälern zugekommen ist (s. u.).

Besonders umfangreich ist die genaue Beschreibung der beiden Frieße A und B ausgefallen (Kap. 2.8, S. 42–59). Ich kann hier nur auf die meines Erachtens wichtigsten Ergebnisse eingehen:

Die Reliefs sind erst nach Versetzen der Platten am (weiterhin unbekanntem) Bau ausgeführt worden. In beiden Friesen fehlt mindestens eine Platte, weswegen es nicht möglich ist, ihr Thema eindeutig und endgültig zu benennen. Zwar neigen die Autoren zur Deutung des Frieses A als Profectio (S. 76) und des Frieses B als Adventus (S. 78), heben aber den betont zivilen Charakter dieses letzteren Reliefs hervor (sie halten aber auch andere, grundsätzlich abweichende Deutungsvorschläge nicht für abwegig, vgl. Anm. 93). Dieses Ergebnis mag man als enttäuschend ansehen, die Autoren sehen sich aber verständlicherweise nicht in der Lage, von den vielen Unklarheiten und Ungereimtheiten abzusehen, die beide Frieße aufweisen. Wichtig ist ihnen vor allem, welche unverrückbaren Tatsachen die Grundlage jedes künftigen Deutungsversuchs bilden müssen: Die beiden Kaiserköpfe sind beide aus einer Umarbeitung hervorgegangen. Bei dem

Kopf des Nerva auf Fries A war das nie strittig; für den Kopf Vespasians auf Fries B ist dieser Befund nun eindeutig dokumentiert (Kap. 2.9.4). Wenn die Friese A und B zusammengehören, was ja nicht feststeht, was die Autoren aber trotz beträchtlicher Unterschiede für wahrscheinlich halten, war das Vorgängerporträt Vespasians ebenfalls eines des Domitian. Für eine von manchen Forschern behauptete zweifache Umarbeitung der Kaiserköpfe haben sich dagegen keine Indizien finden lassen. Der Kopf des Togatus Nr. 12 auf Fries B ist kein Porträt, vielmehr ein Genrekopf wie die der meisten der anderen Figuren (Taf. 50, 4–5), also auch kein jugendlicher Domitian. Für außerordentlich wichtig halten die Autoren die Frage, warum das andere Domitiansporträt durch eines des Vespasian (und nicht des Nerva) ersetzt worden ist, was es also bedeutet, daß Nerva sich dadurch in der Nachfolge des Vespasian hat darstellen lassen (S. 82 f.).

Zwei kurze Einschübe folgen diesen Ausführungen: Stefan Freyberger behandelt die mit den Friesblöcken zusammen gefundenen Bauglieder; sie stammen ebenfalls aus domitianischer Zeit, könnten also zu dem Bauwerk gehören, in das die Friese eingesetzt waren und das – nach Umarbeitung der Domitiansporträts – zu unbekannter Zeit (S. 81) ganz abgerissen wurde. Marcus Wolf unternimmt den Versuch, mit Hilfe dieser Bauglieder eine Bogenarchitektur zu rekonstruieren, an denen die Friese angebracht gewesen sein könnten. Aber über Hypothesen ist vorerst nicht hinauszugelangen (vgl. S. 81).

Mit derselben Akribie haben Langer und Pfanner auch die Reliefs 12 (S. 142–157) und 19 (S. 166–178) bearbeitet.

Zum lateranischen Fragment Nr. 12 gehört das Fragment mit der Darstellung eines Tempelgiebels im Thermenmuseum (Taf. 80). Diese schon seit Langem akzeptierte Vermutung wird durch eine erneute minutiöse Untersuchung bestätigt (S. 149 mit Abb. 53). Die beiden Fragmente zusammen lassen auf eine ehemalige Gesamthöhe von 3,30 Metern schließen (S. 153). Es handelte sich damit um das größte bisher bekanntgewordene Historische Relief. Die darauf agierenden Personen sind in Lebensgröße dargestellt. Die hervorragende Qualität wird deutlich herausgestellt. Langer und Pfanner datieren es – im Gegensatz zu den bisherigen Vorschlägen und entgegen den suggestiven Ergänzungen durch Thorwaldsen – einleuchtend in claudische Zeit. Die Identifizierung des achtsäuligen Tempels im Hintergrund, über dessen reale Gestalt Überlegungen angestellt werden (S. 149 f. Abb. 54), wird als zur Zeit nicht lösbar offengelassen.

Das Relief Nr. 19 besteht aus drei Fragmenten, die allerdings im Bruch nicht zusammenpassen, de-

ren Zusammengehörigkeit aber nach den Maßen, dem Stil und dem Marmor sicher ist (was in der Forschung auch schon seit Längerem anerkannt ist). Für die vor den beiden lebensgroßen Togati auf dem größeren Fragment hockende Gestalt, zu der der Kopf mit dem Spitzbart gehört, haben die Autoren eine originelle und – wie mir scheint – einleuchtende Deutung, die sie mit Rekonstruktionen (Abb. 62) und Vergleichen (Abb. 64) untermauern: Es sei ein in die Tunica gekleideter Opfertierführer dargestellt, der dabei sei, den Kopf eines Opfertieres nach unten zu drücken; die Falten unter dem Kinn des Mannes gehören zu nichts anderem als zur Wamme des Stieres. Das einzige dieser Deutung entgegenstehende Argument wird klar benannt (S. 174): Zwar seien Opfertierführer (Victimarii) gelegentlich auch in der Tunica belegt, die die Opfertiere tötenden Kultdiener (Poppae) seien dagegen stets mit dem Limus bekleidet. Man wird also künftig danach Ausschau halten müssen, ob es auch sonst Ausnahmen von dieser Regel gab.

Der Kopf des Togatus am Rande des Reliefs (Taf. 93) ist sicher ein Porträt. Die Versuche der älteren Forschung, den Dargestellten auf anderen Denkmälern wiederzuerkennen und sogar zu benennen, werden zu Recht abgelehnt. Am ähnlichsten scheint mir der Vitellius Grimani in Venedig (K. Fittschen, Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover [Göttingen 2006] 194 Anm. 33 Taf. 57, 1–2; 61, 1; 67, 1–2), der eine andere Person wiedergibt, aber geeignet ist, die Datierung der Fragmente in hadrianisch-frühantoninische Zeit zu bestätigen.

Die Augen dieses Porträtkopfes sind glatt belassen, während die des Opfertierführers eine frühe Form der Augenbohrung aufweisen; dieses Nebeneinander kann nicht gegen die Zusammengehörigkeit der Fragmente eingewandt werden, denn dasselbe Phänomen läßt sich auch an den hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen (S. Reinach, Rev. Arch. 15, 1910 Taf. 1–17) beobachten und am – gleichzeitigen (!) – sogenannten Parthermonument in Wien (K. Fittschen, Boreas 33, 2010, 36 f. mit Lit.).

Gegenüber diesen drei Katalogtexten haben es die der beiden anderen Autoren nicht gerade leicht, sich zu behaupten. Das wird schon bei Nr. 1 deutlich, der sogenannten Ara der Vicomagistri, dem zweiten wichtigen Monument im Lateranmuseum, besprochen von Paolo Liverani (S. 13–18). Sein Text gibt in knapper Form den Forschungsstand wieder, an dem er selbst intensiv mitgewirkt hat. Auch Liverani ist der Ansicht, daß die beiden Blöcke A und B nicht so zusammengehören, wie sie früher im Museum aufgestellt waren. Das hat zuerst Maxwell L. Anderson bemerkt, als die beiden Blöcke im Rahmen der großen Vatikan-Ausstellung 1983 nach Amerika ausgeliehen wa-

ren (M. L. Anderson, *Boll. Mon. Mus. e Gallerie Pontificie* 5, 1984, 33 ff. bes. Abb. 2, 3, 4, 6 und 7). Anderson beobachtete, daß es an der Fuge zwischen den Blöcken A und B sowohl in Bezug auf die Ornamente als auch auf die geteilte Figur des Togatus Unstimmigkeiten gibt, die sich mit bloßer Unachtsamkeit der ausführenden Bildhauer nicht erklären lassen. Er vermutet, daß zwischen den Blöcken A und B ein dritter, nicht erhaltener Block von etwa dreißig Zentimetern Länge eingeschoben werden müsse. Liverani schlägt dagegen einleuchtend vor, die beiden Blöcke auf verschiedene Seiten des anzunehmenden Bauwerks zu verteilen (S. 14 Abb. 1, vgl. P. Liverani, *Boll. Mon. Mus. e Gallerie Pontificie* 8, 1988, 5 ff. Abb. 9).

Die Trennung der beiden Blöcke A und B ist überzeugend und in der Forschung inzwischen auch weitgehend anerkannt (Vgl. z. B. T. Hölscher in: Augustus und die verlorene Republik, Ausst. Berlin [Mainz 1988] 397 ff. Nr. 294; I. Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion* [Oxford 2002] 165 ff.; P. Schollmeyer in: P. C. Bol [Hrsg.], *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* [Mainz 2010] 48 f. 304 Abb. 76 a–b. Dagegen z. B. J. Pollini, *From Republic to Empire* [Norman 2012] 315 ff., der aber keine neuen, wirklich überzeugenden Gegen Gründe beibringt. Mit Abbildungen der nicht zusammenpassenden Gewandfalten bei den beiden halbierten Togafiguren hätte sich die Nichtzusammengehörigkeit der Blöcke A und B meines Erachtens leicht belegen lassen [vgl. Anderson a. a. O. Abb. 3, 4 und 7]. Umso mehr ist man überrascht, auf Tafel 1, 1 die Friesblöcke in der alten Aufstellung dargeboten zu finden. Offenbar wurde eine ältere Aufnahme des Forschungsarchivs verwandt, obwohl eine aktuellere Dokumentation möglich gewesen wäre (vgl. z. B. Schollmeyer a. a. O.). Ist das die Folge eines Kommunikationsmangels zwischen Autor und Herausgebern? Darauf lassen auch die auffälligen Unterschiede zu den eben referierten Katalognummern 2, 12 und 19 schließen: Die technischen Befunde an den Reliefs werden zwar durchaus beschrieben, werden durch Skizzen und Abbildungen aber nicht verständnisfördernd dokumentiert (z. B. von Ober- und Unterseiten, Stoßfugen, Rückseiten und Bearbeitungszuständen). Dafür muß man ältere Publikationen zu Rate ziehen (z. B. Liverani 1988 a. a. O.).

Vor allem aber irritiert die zu sparsame Bebilderung, gerade auch im Vergleich zu Nr. 2. Die acht gleich großen Aufnahmen auf den Tafeln 2 und 3 lassen die bildhauerische Qualität der Reliefs nicht klar genug erkennen. Auch wären mehr Detailabbildungen wünschenswert gewesen, zum

Beispiel vom Schuhwerk der Togati auf Block A, auf denen man hätte erkennen können, ob es sich um die Calcei patrizii (mit vier Corrigiae) oder die Calcei senatorii (mit nur zwei Corrigiae) handelt (vgl. dazu S. 177 Anm. 18; für die Feststellung, daß ihre Träger keine Vicomagistri sind, ist diese Frage allerdings ohne Bedeutung: Das Denkmal trägt seinen traditionellen Namen offensichtlich zu Unrecht, vgl. S. 16).

Vor allem aber fehlen Aufnahmen von den erhaltenen Köpfen. Das gilt nicht nur für die reinen Profilköpfe der Figuren im Hintergrund, sondern vor allem für die fast rundplastischen der beiden Togati 1 und 6 auf Block A (von links; eine Nummerierung aller Figuren auf den beiden Blöcken wäre hilfreich gewesen).

Besonders der letztere wirkt so individuell, daß er sogar als Porträt angesehen werden könnte. (Vgl. die von Pollini a. a. O. selbst angefertigten Abbildungen [VII 1 2–14; 17] sowohl dieses Kopfes als auch der anderen auf Block A. – Leider sind die Maße des Kopfes nicht bekannt. Nach Messungen am Foto dürfte die Höhe etwa 8,6 Zentimeter betragen; das ist ein Format, das dem vieler kleiner rundplastischer Porträts aus Stein entspricht, vgl. K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* [Münster 2001] Abb. 2–3. Deshalb ist nicht ausgeschlossen, daß tatsächlich das Porträt einer bestimmten Person beabsichtigt war.) Diesen Kopf hat auch die ältere Forschung nicht ausreichend beachtet. Er sieht Bildnissen des Kaisers Claudius so ähnlich (vgl. z. B. ein Bildnis des Claudius, an dem die Alterszüge besonders deutlich ausgebildet sind, s. Fittschen/Zanker a. a. O. I 16 Nr. 15 Taf. 16. Eine Datierung in claudische Zeit wird aus anderen Gründen auch von Gradel und Pollini vertreten), daß sich daraus meines Erachtens eine Datierung des Reliefwerks in claudische Zeit ableiten läßt. (Liverani entscheidet sich dagegen für die traditionelle in tiberische Zeit.)

Die Trennung der beiden Blöcke A und B hat mehrere Konsequenzen. In technischer Hinsicht ergibt sich, daß die Halbierung einer Figur noch mindestens ein weiteres Mal aufgetreten sein muß (an den verlorenen Anschlußblöcken). Das ist durchaus ungewöhnlich, da üblicherweise bei einer Reliefplanung möglichst vermieden wurde, daß Figuren auf eine Fuge fielen. Daraus läßt sich schließen, daß auch dieser Fries – wie die Cancellaria-Reliefs, siehe oben – erst nach dem Versetzen, das heißt am Bau, ausgeführt wurde. (Auf diese Frage geht Liverani nicht ein.)

In Bezug auf die Deutung der beiden Reliefs ergibt sich, daß wir nicht mehr beurteilen können, ob die beiden erhaltenen Friesteile eine kompositionelle (und thematische) Einheit bilden. Die Deutung der dargestellten Opfertiere auf Block B

(von links nach rechts: Kuh, Jungstier, Stier) bereitete immer Schwierigkeiten; ein Opfertier speziell für die auf Block A wiedergegebenen Laren (Schwein oder Lamm) ist nicht darunter. Wem also galt das Opfer? Nur daß die beiden Togati, die auf Block B in Begleitung von Liktores den Zug eröffnen, die Konsuln sind, scheint auch mir plausibel.

Das Bauwerk, zu dem die erhaltenen beiden Friesblöcke ursprünglich gehörten, läßt sich bisher nicht identifizieren. Liverani denkt an einen Altar wie im Inneren der Ara Pacis. Aus Abarbeitungsspuren an den beiden figürlich verzierten Schmalseiten beider Blöcke (Taf. 5, 1. 4) läßt sich schließen, daß die Blöcke irgendwann von ihrem ursprünglichen Bau abgenommen und an einer anderen, ebenfalls unbekanntem Stelle neu angebracht wurden (S. 16). Nach erneuter Abnahme von diesem Bau sind sie zu unbekannter Zeit in das Materiallager unter dem Cancellaria-Palast überführt worden. Liverani nimmt an, daß erst dort von beiden Blöcken Scheiben abgesägt wurden (S. 16).

Das Relief Nr. 11 (Taf. 74 und 75) aus dem Theater von Caere zeigt Figuren, die offensichtlich drei etruskische Städte symbolisieren. Liveranis Text gibt seine Forschungen wieder, die er dazu schon vor vielen Jahren vorgelegt hat (in: P. Santoro [Hrsg.], *Il teatro e il ciclo statuario Giulio-Claudio. Caere II* [1989] 145 ff.). Da sich eine Wolfsangel (foro da olivella) in der Oberseite des Reliefs über der die Stadt Vetulonia repräsentierenden Figur befindet, müsse diese die Mitte des nicht vollständig erhaltenen Reliefs bezeichnen; es wären also ursprünglich fünf Städtefiguren vorhanden gewesen. Wenn man die gleiche Zahl für die Gegenseite und die Rückseite annehme, erhalte man genau die Zahl, die der Städtebund der regio Etruria in der frühen Kaiserzeit umfaßte. Auf der vierten Seite, der Vorderseite, sei eine Inschrifttafel anzunehmen. So ergebe sich ein altarartiges Gebilde (Abb. 48).

Auf ein bestimmtes Monument spiele wohl auch die Figur eines Wildschweins auf einer Art Statuenbasis auf der Innenseite der linken, vorspringenden Ante an (Taf. 75, 2-3), das sich aber noch nicht genauer bestimmen lasse.

Nach Analogie zur Basis von Pozzuoli mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen Städten (Liverani 1989 a. a. O. 147 ff. Abb. 146-149, vgl. jetzt B. Weißer, *Antike Plastik* 30, 2008, 105 ff. Taf. 48-67) lasse sich aber auch vermuten, daß das angenommene Monument eine Statuenbasis ist. Aus dem Fundkontext des Reliefs ergebe sich sowohl eine Datierung in claudische Zeit als auch die Annahme, daß das Monument mit dem Kaiserkult zusammenhängt. Das alles klingt plausibel, kann aber seinen hypothetischen Charakter nicht verleugnen.

Die meisten der von Friederike Fless behandelten Reliefs sind so fragmentarisch erhalten, daß ein szenischer Zusammenhang kaum mehr zu erkennen ist. Es kann also nur darum gehen, die Fragmente ikonographisch möglichst genau zu bestimmen und chronologisch einzuordnen; das scheint mir in allen Fällen gelungen.

Das interessanteste der von Fless behandelten Denkmäler ist zweifellos der sogenannte Larenaltar im Belvedere (Nr. 7 S. 110-124 Taf. 66-67). Es handelt sich zwar ebenfalls um einen Altar, da dessen Reliefbilder aber so stark von der offiziellen Staatskunst geprägt sind, war es sinnvoll, ihn ebenfalls in diesen Band aufzunehmen.

Nur über die Deutung von zwei der vier Bilder ist sich die Forschung einig: Die Übergabe von zwei Larenfigürchen durch einen Togatus (wohl Augustus) auf einer Schmalseite hat dem Altar seinen Rufnamen eingebracht und sichert zugleich die Datierung in die Jahre nach 7 v. Chr. (Neuordnung des Larenkultes durch Augustus); die eine der Breitseiten (die wegen der Inschrift als Hauptseite angesehen werden könnte) gibt die Victoriafigur in der Curia Julia mit dem Clupeus virtutis wieder (dessen schwer leserliche Inschrift liefert wegen des Fehlens des Titels »Pater patriae« einen Terminus ante quem, das Jahr 2 v. Chr.).

Umstritten sind die beiden übrigen Seiten. Die zweite Breitseite gibt eindeutig eine Apotheose wieder. Fless entscheidet sich – nach ausführlicher, etwas langatmiger Erörterung und letztlich ohne zwingende Gründe – für die Apotheose des Romulus (S. 121), gegen die Caesars; andere Personen kommen nicht in Betracht: Agrippa (S. 119 f.) ist nicht divinisiert worden, was sich unter anderem auch daraus ergibt, daß sich ein postumer Kult für Agrippa nicht nachweisen läßt. Die Schwierigkeit der Deutung der Szene hängt auch mit der teilweise schlechten Erhaltung zusammen. In Bezug auf die Figur des angeblichen Romulus erwähnt Fless mehrfach, daß sie im Panzer mit Feldherrnbinde dargestellt sei; auf der Tafel 67, 1 kann ich das nicht erkennen; hier hätte eine Detailabbildung vielleicht Klarheit schaffen können. (Auch dieses Denkmal hätte es im Übrigen verdient, größer und reicher dokumentiert zu werden, zumal es sich um eines der seltenen Beispiele relativ fest datierter Werke handelt.)

Auf der anderen Schmalseite ist nur die Gestalt des Aeneas mit der Sau von Laurentum sicher identifiziert; die sehr fragmentarisch erhaltene Gestalt eines auf einem Felsen sitzenden Mannes im langen Mantel und mit Buchrolle in den Händen läßt sich dagegen vorerst nicht sicher benennen. Nur besser erhaltene ikonographische Parallelen könnten weiterhelfen. Das Deutungskarussell dürfte sich trotz begründeter Skepsis weiterdrehen.

Der Katalog erfüllt also nicht alle Wünsche, hat aber das unbestreitbare Verdienst, daß er in aller Klarheit darlegt, welche Befunde eindeutig und für jede künftige Beschäftigung mit den Denkmälern maßgeblich sind und wo die Grenze zur Spekulation zu ziehen ist. Auch als Referenzwerk ist es für jede Fachbibliothek unverzichtbar.

Wolfenbüttel

Klaus Fittschen