

Keltische Einflüsse in der provinzial-römischen Plastik.

Von

Helmut Schoppa.

Hierzu Tafel 54—58.

Im Jahre 1930 ist von A. Schober die Diskussion über das Wesen der provinzial-römischen Plastik wieder aufgegriffen worden, die von F. Studniczka und A. Furtwängler eingeleitet, dann von F. Winter und F. Koepp weitergeführt wurde¹⁾. A. Schober will in den Besonderheiten, die die bildhauerischen Werke der römischen Kaiserzeit nördlich der Alpen aufweisen, Reminiszenzen eines keltischen Stiles sehen. In einer Eigentümlichkeit glaubt er vor allem die einheimische, also keltische Bevölkerungsschicht fassen zu können: in der Umwandlung des Körperlichen in das Flächige, des Plastischen ins Zeichnerische. Gewiß sind derartige Tendenzen spürbar, aber die von A. Schober gewählten Beispiele können nur schwer von der Richtigkeit seiner Ansicht überzeugen. In den meisten Fällen läßt sich nämlich nachweisen, daß die Verflachung auf das Unvermögen des Handwerkers zurückgeht, der nicht im Stande war, die Vorlagen mit ihrer Plastizität und Perspektive zu wiederholen²⁾. Wesentlich ist aber, daß sich eine Stilverbindung von solchen Bildwerken zur keltischen Großplastik nicht herstellen läßt. Wir kennen solche Skulpturen in recht großer Anzahl, zumal sich seit A. Schobers Aufsatz das Material, vor allem durch Neufunde aus den französischen oppida, beträchtlich vermehrt hat³⁾. Heute ist es also wesentlich leichter, eine Analyse der kelti-

Vorbemerkung: Auf das während der Drucklegung erschienene Werk von François Braemer, *Les Stèles Funéraires à personnages de Bordeaux* (Paris 1959), konnte kein Bezug mehr genommen werden. Jedoch wird sich Verfasser mit den dort vertretenen, abweichenden Datierungen und Ansichten an anderer Stelle auseinandersetzen.

1) A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzial-römischen Kunst, in: Österr. Jahreshfte 26, 1930, 8 ff. Im Folgenden soll zu Schobers Aufsatz nicht mehr Stellung genommen werden. — F. Studniczka, Tropaeum Trajani, in: Abh. der Sächs. Akademie der Wissenschaften 22, 1904, Heft 4. — Ders., Der Augustusbogen von Susa, in: JdI 18, 1903, 1 ff. — A. Furtwängler, Das Tropaion von Adamklissi und die provinzial-römische Kunst, in: Abh. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1. Klasse 22, 1903, 3. Abt. 455 ff. — F. Koepp, Ogmios, in: Bonn. Jahrb. 125, 1919, 38 ff. — F. Winter, Stilzusammenhänge in der römischen Skulptur Galliens und des Rheinlandes, in: Bonn. Jahrb. 131, 1926, 1 ff. — Das hier behandelte Thema hat den Verfasser seit langem gereizt. Er hat seine Gedanken zuerst auf der Tagung des Süd-Westdeutschen Verbandes für Altertumskunde in Regensburg 1949 vorgetragen. Das Studium der Originale während einiger Museumsreisen in Frankreich hat ihn in seiner Ansicht bestärkt, so daß die Ergebnisse in seinem Bildband, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien* (München 1957) 36 ff. bereits ausgesprochen werden konnten.

2) Vgl. dazu meine Ausführungen in: *Welt als Geschichte* 5, 1939, 341 ff.

3) Wir denken dabei vornehmlich an die schönen Köpfe von Entremont im Museum Aix en Provence. Die Mehrzahl des bekannten Materials liegt jetzt in guten Abbildungen vor bei A. Varagnac, *L'Art Gaulois, La Sculpture* (1956). Eine eingehende Stilanalyse der keltischen Großplastik kann an dieser Stelle nicht versucht werden. Die Köpfe aus Entre-

schen Großplastik zu versuchen, wobei man die wenigen Erzeugnisse am Randgebiet der keltischen Hochkultur, am Rhein und rechts des Rheines, beiseite lassen kann.

Während die Körper dieser gallischen Skulpturen sehr glatt sind, findet man bei den Köpfen einen ausgesprochen plastischen Stil, ein Quellen aller Einzelformen, wie es ähnlich auch in der Kleinplastik auftritt. Wo die Vorbilder für diese dem Keltentum artfremde Kunstgattung liegen, wird sich so leicht nicht entscheiden lassen, aber griechischer Einfluß durch die Kolonie Massilia hat sicher entscheidend mitgespielt. Jedenfalls aber führt von dieser Gattung der keltischen Kunst kein Weg zu den merkwürdig flachen, unbeholfenen Reliefs, die in der provinzial-römischen Plastik so häufig anzutreffen sind.

Eine sorgfältige Analyse führt zu einem ganz anderen Ergebnis: Es gibt im 1. Jh. n. Chr. keine grundsätzlichen stilistischen Unterschiede zwischen italischer und nordalpiner Plastik, sondern nur solche im handwerklichen Können, in der Qualität⁴). Es ist aber methodisch richtig, wenn die stilistische Entwicklung an den Spitzenarbeiten abgelesen wird, die bis in die Mitte des 2. Jhs. bis auf wenige Ausnahmen keine grundsätzlichen Abweichungen von der italisch-römischen Kunst aufweisen. Dieser Grundsatz ist von uns mehrfach ausgesprochen worden und soll an anderer Stelle eingehend begründet werden⁵).

Die soziologische Struktur in den Provinzen nördlich der Alpen wird kurz nach der Eroberung von einer neuen Oberschicht bestimmt, die nun dieser Gegend ihr Gesicht gibt. In der Narbonnensis und den Tres Galliae sind es die römischen Vollbürger in den Kolonien, am Rhein das Heer in den großen Standlagern⁶). Der Anspruch dieser römischen Bürger, sich mit Werken der Großplastik zu umgeben, kann von eingeborenen Handwerkern nicht befriedigt werden. Es ist verschiedentlich von uns betont worden, daß wir in der

mont a. a. O. Nr. 30 und 31, deren ausgezeichnete Qualität sie von dem Durchschnitt der französischen Denkmäler unterscheidet, erinnern stark an archaische griechische Plastik, ohne daß sich natürlich ein ursächlicher Zusammenhang feststellen ließe.

⁴) Der enge Zusammenhang der Plastik im Rheinland, in Südgallien und Oberitalien ist zuerst von A. Furtwängler erkannt worden, allerdings mit der Einschränkung, daß die Träger dieser Kunst die Legionssoldaten seien. Danach hat H. Hofmann, Die stadtrömische Haartracht an den Bildnissen italischer und provinzialer Grabsteine (Schumacher-Festschrift 1930, 238 ff.), die Gleichartigkeit betont, während L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provinzial-römischen Plastik in Germanien und Gallien (1937), und E. Gerster, Mittelrheinische Bildhauerwerkstätten im 1. Jh. n. Chr. (1938), die Frage nur nebensächlich behandelten. Verfasser beabsichtigt, sich mit dem Problem demnächst ausführlich zu beschäftigen.

⁵) Welt als Geschichte 5, 1939, 341 ff. — Kunst der Römerzeit 14 ff. Es müssen bei dieser unserer Untersuchung alle primitiven Denkmäler ausgeschieden werden, deren Charakter bereits von L. Hahl (56 ff.) herausgestellt wurde. Hahl weist auch auf eine Reihe der von uns behandelten Einzelheiten hin, sieht in ihnen aber Ausdrucksmittel einer überzeitlichen Volkskunst. Die gleichzeitige Entwicklung in Italien und den Provinzen betonten auch H. Koethe (Die Hermen von Welschbillig, in: JdI 50, 1935, 198 ff., bes. 212 ff.) und L. Hahl passim. Vgl. auch unten S. 288.

⁶) Vgl. dazu F. Vittinghoff, Römische Kolonisation und Bürgerrechtspolitik von Caesar und Augustus, Abh. Akademie Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse 1951 Nr. 14, 1223 ff.

1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. mit italischen Bildhauern rechnen müssen, die von Stadt zu Stadt, von Lager zu Lager zogen⁷⁾.

Diese Verhältnisse ändern sich erst, als mit der fortschreitenden Romanisierung die einheimische Bevölkerung sich immer mehr der italischen Ausdrucksmittel (Schrift, plastischer Schmuck) bedient. Dieser Prozeß dürfte in Südfrankreich außerhalb der Narbonnensis bereits in den 30- und 40er Jahren des 1. Jhs. abgeschlossen sein⁸⁾. Jedenfalls reden die Töpferrechnungen von La Graufesenque eine beredete Sprache, deren Keltizismen zeigen, daß der Gebrauch der Schrift auch im Handwerkerstand zumindest nicht ungewöhnlich ist⁹⁾. Es ist bezeichnend, daß bereits in jener Zeit in Südfrankreich eine kleine Gruppe von Denkmälern erscheint, bei denen sich Übersteigerungen des herrschenden Zeitstiles nachweisen lassen, die nur auf keltische Einflüsse zurückgeführt werden können. Solche Ansätze, die weiter unten behandelt werden sollen (Exkurs I), verschwinden aber bald, ohne daß irgendwelche Nachwirkungen erkennbar werden.

Im nördlichen Frankreich und in dem Grenzgebiet am Rhein ist die kulturelle Einschmelzung der einheimischen Bevölkerung in das Imperium in der Mitte des 2. Jhs. vollzogen¹⁰⁾; und nicht von ungefähr erleben wir seit dieser Zeit einen wirtschaftlichen Aufschwung, der die Provinzen praktisch unabhängig von Italien macht. Das Aufblühen der Städte und stadtähnlicher Siedlungen führt einerseits zur Entwicklung lebenskräftiger Industrien, deren Erzeugnisse bis weit nach Germanien exportiert werden¹¹⁾. Die daraus sich ergebende Wohlhabenheit bringt andererseits auch eine Hebung des kulturellen Niveaus, die sich an den Denkmälern der großen Städte sehr gut beobachten läßt¹²⁾. Vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus gesehen zeichnen sich verschiedene Zentren ab, die sich in dem Denkmälerbestand recht gut gegeneinander absetzen lassen. So hat H. Koethe¹³⁾ die Eigentümlichkeit des Trierer Gebietes herausarbeiten können, während der Niederrhein, etwa in der Gruppe der Matronensteine vom Bonner Münster, einen anderen Dialekt aufweist¹⁴⁾. Die Entwicklung geht natürlich auch in diesem Stadium mit der gleichzeitigen Plastik in Italien parallel. Es ist das Verdienst von L. Hahl,

7) Zwei Togastatuen in Bordeaux und ihre Beziehungen zur rheinischen Grabmalplastik, in: Mus. Helv. 8, 1951 (Festschrift für A. v. Salis) 235 ff. — Kunst der Römerzeit 16.

8) Vgl. dazu M. Rostovtzeff, Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich I (1929) 65 ff.

9) A. Oxé, Die Töpferrechnungen von der Graufesenque, in: Bonn. Jahrb 130, 1925, 38 ff.

10) Rostovtzeff a. a. O. II, 70 ff. — Es sei in diesem Zusammenhang an die trajanischen Koloniegründungen am Niederrhein erinnert (Xanten, Nimwegen) und ferner an die Tatsache, daß sicher seit Trajan die Gliederung der Provinzen in die Civitates mit ihren Vororten endgültig vollzogen ist.

11) In dieser Zeit beginnt die Terrakotta- und Glasindustrie in Köln eine bedeutende Rolle zu spielen, ebenso die Terra Sigillata-Herstellung in Trier. Ferner sei auf die Bronzeindustrie in Belgien hingewiesen. Für den Außenhandel vergleiche zuletzt H. Eggers, Der römische Import im freien Germanien, Atlas der Urgeschichte I (1951).

12) Dieses kulturelle Niveau, bei dem griechische Philosophie und Literatur keine unbedeutende Rolle spielen, ist besonders an den Mosaiken aus Köln und Trier abzulesen. Wir denken dabei an das Monnusmosaik oder die Böden in Trier, die Redner und Musen darstellen, oder das bekannte Philosophenmosaik in Köln. Vgl. dazu Nass. Ann. 64, 1953, 1 ff.

13) JdI 50, 1935, 211 ff.

14) Kunst der Römerzeit 26 f.

nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, und auch H. Koethe hat diesen Umstand für Trier und seine Einflußsphäre betont.

Wenn trotzdem jetzt die Plastik in den nördlichen Provinzen des römischen Reiches ein durchaus eigenes Gesicht besitzt, so liegt das daran, daß die Verschmelzung der römischen Oberschicht mit der einheimischen Bevölkerung eine Mischung kultureller Elemente ergeben hat, die sich doch in vielem von der Kulturstufe in Italien unterscheidet.

Im Folgenden soll nun versucht werden, in der bildhauerischen Kunst einheimische, d. h. keltische Stilelemente nachzuweisen. Ausscheiden müssen für diesen Zweck alle Steine, deren Qualität so schlecht ist, daß die von der römischen Reichskunst abweichenden Elemente aus dem handwerklichen Nichtkönnen zu erklären sind, also fast alle Beispiele einer 'zeitlosen Volkskunst'¹⁵⁾. Wirklich beweiskräftig können nur solche Denkmäler sein, bei denen das handwerkliche Können wenigstens den allgemeinen Durchschnitt zeigt. Wenn sich bei ihnen Unterschiede zu der gleichzeitigen Reichskunst abzeichnen, werden wir darin einen einheimischen, d. h. keltischen Einfluß erkennen dürfen. Erst wenn sich bei solchen Denkmälern eine gewisse Gesetzmäßigkeit feststellen läßt, wird man ähnliche Erscheinungen in der 'zeitlosen Volkskunst' als Stütze heranziehen dürfen.

Der Umstand, daß das Keltentum von Haus aus eine Großplastik nicht kannte und durch die politischen Ereignisse nicht in die Lage gekommen war, die fremden Einflüsse vollständig zu verarbeiten, macht es verständlich, daß die übernommene künstlerische Grundstruktur zunächst unangetastet beibehalten wird; jedoch wird der Stil zuerst von außen her verändert. Das bedeutet, daß sich vor allem in der Haar- und Barttracht eine Schematisierung durchsetzt, die später die Frisur ins Ornament umdeutet.

Das Prinzip, nach dem die Umbildung und Stilisierung vor sich geht, mag an zwei Beispielen aus Bordeaux erläutert werden. Den Grabstein der Domitia Peregrina hat Domitius Abascantius seiner Mutter gesetzt (*Taf. 54, 1*)¹⁶⁾. Die Architektur des Aufbaues ist einfach: zwei schlichte Pilaster fassen eine Bogenische mit der Büste der Verstorbenen ein. Dargestellt ist eine ältere Frau, deren füllige Halspartie, die von der Nasenwurzel herabziehenden Falten, die müde blickenden Augen gut beobachtet sind. Sie trägt die Kleidung der römischen Matrone, die Tunika und Stola, auf der linken Schulter von einer Fibel gehalten, von der eine geschlängelte Schnur (?) herabhängt. Das Haar ist in breiten Wellen, in der Mitte geteilt, um den Kopf geordnet und wird bekrönt durch einen über den Scheitel gelegten Zopf. Die geflochtenen Haare werden in Strichgruppen, die an ein Ährenmuster erinnern, wiedergegeben. Dieselbe Frisur trägt die mittlere Zuschauerin auf dem Bonner Matronenaltar

¹⁵⁾ Mit diesem Ausdruck sollen alle Denkmäler bezeichnet werden, die trotz unbeholfener Ausführung die Abhängigkeit von einem künstlerischen Vorbild zeigen. Charakteristisch für diese Gattung sind die strenge Frontalansicht, Mangel an Perspektive, ferner eine Faltenwiedergabe, die sich auf gleichmäßige Reihung beschränkt. Beispiele und Literatur bei L. Hahl a. a. O. 57.

¹⁶⁾ E. Espérandieu, *Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine* (E) 2, 1162.

vom Jahre 164¹⁷⁾. Sie geht zurück auf die Haartracht der älteren Faustina, wodurch die Datierung des Steines aus Bordeaux um die Mitte des 2. Jhs. gesichert ist. Die künstlerische Qualität dieses Denkmals ist durchaus zufriedenstellend, handwerkliche Unfertigkeiten lassen sich nicht nachweisen.

Wir glauben, demselben Bildhauer einen weiteren Grabstein, ebenfalls in Bordeaux, zuweisen zu dürfen, den Cl. Bassinus seiner Frau Ebucia setzen ließ (Taf. 54, 2)¹⁸⁾. Die Stele ist schlank, die Pilaster sind mit einfachen Kapitellen versehen. Bis auf die fehlenden charakteristischen Züge des Alterns ist die Kopfform dieselbe. Die Tote trägt nur die Tunika, auf beiden Schultern mit einer Fibel gehalten, von der wieder die Schnur in Wellenlinien herunterhängt. Die Haartracht wiederholt ebenfalls die Frisur der älteren Faustina. Aber nun ist etwas Merkwürdiges geschehen: Die Scheitelzöpfe haben das gleiche Ährenmuster, aber die breiten Wellen sind zu einer Ponyfrisur vereinfacht, die auf eigentümliche Art stilisiert ist. Die einzelnen in die Stirn hängenden Haarsträhnen bilden einen echten Eierstab, wie er genauso auf gleichzeitigen Sigillatagefäßen erscheinen könnte.

Es wurde bereits betont, daß die handwerkliche Qualität des Bildhauers über dem zeitgenössischen Durchschnitt liegt. In dieser Umwandlung muß also eine Absicht liegen. Hier bricht eine Abneigung gegen naturalistische Wiedergabe durch, die Freude am Ornament. Es ist bezeichnend, daß die plastische Grundstruktur nicht angetastet wird, sondern sich zunächst nur das Unwesentliche ändert.

Ein sehr ähnlicher Vorgang hat sich in der keltischen Kunst bereits einmal vollzogen, die Verwandlung von natürlichen Formen ins Ornamentale¹⁹⁾; es ist bemerkenswert, daß auch die gallische Kunst mit ihrer Umdeutung zuerst bei der Haartracht begonnen hat²⁰⁾.

Sicherlich ist eine derartige Erstarrung ein Extrem; in anderen Fällen beschränkt sich der Künstler darauf, zeichnerisch Haarsträhne neben Haarsträhne zu legen; das Ornamentale ergibt sich dann durch symmetrische Antithese. Beispiele dafür sind unter anderem bei der in Exkurs II zusammengestellten Werkstatt von Bordeaux zu finden. Es sei ferner auf einige Steine in Poitiers, Perigueux und Châtillon-sur-Seine hingewiesen²¹⁾.

Es spricht für das künstlerische Empfinden der römischen Plastik nördlich der Alpen, daß jetzt kein Bruch in der Durchbildung mehr zu spüren ist. Vielmehr sind die vom Süden gekommenen plastischen Grundformen und die einheimische Stilisierung zu einem Gesamtkunstwerk vereinigt, anders als im 1. Jh., wo ein ähnliches Nebeneinander deutliche Diskrepanzen aufweist (vgl.

17) Kunst der Römerzeit Taf. 82.

18) E 2, 1158. — Kunst der Römerzeit Taf. 110. — Eine ähnliche Stilisierung findet sich u. a. bei einem Grabstein aus Soulosse in Metz (E 6, 4860).

19) Vgl. unten S. 281 mit Anm. 70.

20) Besonders deutlich macht sich diese Tendenz in der keltischen Münzprägung bemerkbar. Man beachte etwa die verschiedene Art der Stilisierung bei L'Art Gaulois, Les Monnaies Taf. 9, 1. 2 gegenüber Taf. 10, 17, oder die Münzen der Bituriges Cubi, Trierer Zeitschr. 17, 1940, Taf. 17 und 18. — Vgl. weiter unten Anm. 71.

21) Ich gebe im Folgenden einige Beispiele, die sich sehr leicht vermehren lassen: Perigueux, Grabstein einer Frau E 2, 1276; Poitiers, Weibliche Büste E 2, 1422; Grabstein E 2, 1424; Châtillon s. Seine, Weiblicher Kopf, nicht veröffentlicht.

Exkurs I). Jetzt ist aber eine Stilstufe erreicht worden, deren beste Vertreter ausgesprochene Spitzenleistungen sind.

Ein solches Kunstwerk von hohem Rang ist der Grabstein der Tatinia in Bordeaux, der die Büste der Verstorbenen in strenger Frontalansicht zeigt (*Taf. 54, 3*)²²). Die Datierung in das 2. Jh. ist wieder durch die Frisur der älteren Faustina gesichert. Wenn mit dieser Zeitstellung aber der Gesamteindruck nur schwer in Einklang gebracht werden kann, so liegt das daran, daß die ornamentale Gestaltung zusammen mit der plastischen Grundauffassung ein unlösbares Ganzes bildet. Wie ein festes Gerüst umschließt das in parallele Strähnen gegliederte Haar das Oval des Gesichtes, das symmetrisch durch die geschwungenen Augenbrauen akzentuiert wird. Diesen Bögen entsprechen die gewölbten, fast kreisrunden Augäpfel, oben durch die Lider abgeschnitten. Die Beziehung der Einzelteile zum Ganzen, das Spiel gerundeter Flächen gegeneinander, die Einordnung ornamental behandelter Partien in einen einheitlichen Rahmen nehmen die Wirkung spätantiker Portraits um fast 200 Jahre vorweg. Dieser Kopf ist keine isolierte Erscheinung; durchaus ähnlich ist das Portrait einer Matrone in Perigueux²³) oder ein Kopf aus Dijon²⁴).

Bei solchen Denkmälern ist der gewollte Ausdruck erreicht durch das körperliche Volumen, modifiziert und im besten Sinne abstrahiert. Daneben aber ist in der oben skizzierten Wurzel eine andere Richtung vorgebildet, die das Flächige und Zeichnerische zur monumentalen Wirkung steigert. Ein bezeichnendes Beispiel ist der Sironastein aus Metz, der bei der Belagerung von Straßburg 1870 leider zerstört worden ist und nur noch in einigen Gipsabgüssen vorliegt (*Taf. 54, 4*)²⁵).

Der Stein wurde von Major, dem Sohn des Magiatus der Sirona geweiht; die Schreibung des Namens der Göttin macht einen recht altertümlichen Eindruck. Die Inschrifttafel hat die Form der *tabula ansata* mit Voluten, was für eine Datierung frühestens in die erste Hälfte des 3. Jhs. spricht. Die Nische mit halbrundem Abschluß wird vollkommen ausgefüllt von der Büste der Göttin; der Oberkörper ist geometrisch geradlinig wiedergegeben. Eine dreifache Linie bezeichnet den Halsausschnitt; das Gesicht ist ein gedrücktes Oval, auf das die Augen mit breiten Lidern, die Nase und die Lippen aufgesetzt sind; zwei Falten ziehen sich von der Nase zum Mund und wiederholen den Gesichtsumriß. Besonders instruktiv ist die Haarbehandlung, die nichts von einer naturalistischen Beobachtung zeigt. Die dichte Masse wird in der Mitte geteilt durch einige konzentrische Halbkreise, von denen nach beiden Seiten die Strähnen in regelmäßigen Strichen ausgehen — aber nur bis in die Höhe der Ohren.

²²) E 2, 1163. — Kunst der Römerzeit Taf. 111 (Detail).

²³) E 2, 1308. Der Unterschied zu dem Kopf in Bordeaux besteht darin, daß das Haar sehr viel zurückhaltender behandelt ist. Auch weist der Kopf bei aller großflächigen Behandlung mehr Innenzeichnung durch die Faltenangabe auf der Stirn und über der Nasenwurzel auf.

²⁴) Aus Nuits E 3, 2031. Die Qualität dieses Grabreliefs liegt weit unter der des Steines in Bordeaux, trotzdem ist aber dasselbe formgebende Prinzip deutlich erkennbar.

²⁵) Hier auch den Gipsabguß des Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz E 5, 4470. Die Form der *tabula ansata* ähnelt der auf Kölner Sarkophagen, bei denen die Enden wie Amazonenschilder gestaltet sind. Vgl. dazu G. Rodenwaldt, Bonn. Jahrb. 147, 1942, 217 ff.

Darunter sind die Haare des Hinterkopfes durch gerade Striche angedeutet, die parallel zu den Schulterlinien laufen.

Wenn bei der Tatinia die Abstraktion vornehmlich durch plastische Mittel erreicht und dadurch eine großartige Wirkung erzielt wurde, so herrscht hier die reine Zeichnung vor. Irgendeine Verbindung zum Stil des römischen Italiens ist nicht mehr festzustellen. Derartige Formungen sind allerdings in der Steinplastik nur noch selten nachzuweisen, wenn man von den ganz rohen Denkmälern absieht²⁶⁾. Vorformen scheinen aber im Kunstgewerbe vorzuliegen, etwa in der figürlich verzierten Terra Sigillata oder aber in Terrakottastatuetten. Man betrachte etwa den Kopf auf Gefäßen des südfranzösischen Töpfers Daribitus mit seinen schematisierten Haaren. Deutlicher wird dieses Prinzip noch in der Stilisierung von Löwenmähen bei dem Töpfer Jucundus²⁷⁾. Natürlich fallen solche Eigentümlichkeiten bei der Kleinheit der Figuren nicht so stark auf, aber auch die Gewandwiedergabe unterscheidet sich deutlich von der auf arretinischen Gefäßen. Der Vergleich zwischen figürlichen Darstellungen auf letzteren mit solchen auf südgallischen Gefäßen zeigt, daß diese Unterschiede nicht durch die Technik der Gefäßherstellung erklärt werden können, sondern daß ein verändertes Formgefühl zu Grunde liegt. Ganz Ähnliches zeigt die Terrakottaindustrie²⁸⁾. Auch hier ist nicht die Herstellung in Hohlformen der Grund für die Vereinfachung und Stilisierung, sondern die Nationalität der Handwerker, die den entwickelten Naturalismus und die Delikatesse der südlichen Vorbilder nicht bewältigen konnten. Auch wenn wir die geringere Qualität der Terrakotten in Betracht ziehen, finden sich doch bei ihnen Einzelheiten, die in der Großplastik wiederkehren, und zwar bei Stücken von recht guter künstlerischer Arbeit.

Bis zum Extrem übersteigert werden solche Abstraktionen bei einer Gruppe von Wochengöttervasen, die wahrscheinlich in der Belgica hergestellt wurden²⁹⁾. Diese Vasen stellen auch inhaltlich eine interessante Mischung dar, da sich in die Reihe der römischen Tagesgötter eine rein keltische Gestalt, der Dreiköpfige, eingeschlichen hat. Dieser Gott wird nach den erhaltenen Denkmälern vorwiegend in der Gegend von Reims verehrt worden sein³⁰⁾. Er war sicher eine keltische Hauptgottheit und ist nach einer ansprechenden Deutung F.

²⁶⁾ Ganz ähnlich ist die Behandlung eines Grabsteines aus Entrains E 3, 2311. Auch hier fügt sich der Umriß der Figur der Form der halbrunden Stele ein. Das Gesicht ist sehr flach, Augen und Mund wirken wie aufgelegt. Das Haar, das an die Frisur der Julia Titi erinnert, ist in zwei gefüllte Viertelkreis-Segmente aufgelöst, die Gewandbehandlung ist sehr symmetrisch. Vergleichbar ist ferner ein Stein in Toulouse E 2, 881.

²⁷⁾ Vgl. dazu die Abbildungen bei R. Knorr, Töpfer und Fabriken verzierter Sigillaten des 1. Jhs. (1919) Taf. 30, ferner Köpfe des Modestus a. a. O. Taf. 58, Taf. 89 E, H und L.

²⁸⁾ Es genügt in diesem Zusammenhang auf die von H. Lehner, Bonn. Jahrb. 110, 1903, 188 ff. behandelten Statuetten aus Kölner Manufakturen hinzuweisen. Besonders deutlich wird die Verflachung bei dem Motiv des sitzenden hellenistischen Mädchens aus dem Konservatoren-Palast Rom, das von den Töpfern Alfius und Servandus verwendet wurde (Germania 22, 1938, 240 ff.). Ferner sei an die Gruppe der sitzenden Matronen des Kölner Töpfers Fabricius erinnert (F. Fremersdorf, Germania 8, 1924, 27 ff.).

²⁹⁾ Das Exemplar aus Bavais in der Bibliothèque Nationale in Paris gut abgebildet: L'Art Gaulois, Ceramique (1957) Taf. 63.

³⁰⁾ Vgl. dazu die letzte Behandlung und Zusammenstellung bei P. Lambrechts, Contributions à l'étude des divinités celtiques (1942) 33 ff.

Drexels auch auf dem Kessel von Gundestrup dargestellt³¹⁾. Allerdings wäre dort die Dreigesichtigkeit in einem Nebeneinander von drei Köpfen wiedergegeben.

Auf den belgischen Wochengöttervasen herrscht nun das Ornamentale vollkommen vor: Dem Gesicht sind die Augen vollplastisch aufgesetzt, rundum eingefaßt von den gleich breiten Lidern, die geschwungenen Augenbrauen sind durch kleine Querstriche gegliedert. Das Haar ist, ebenso wie der Bart, völlig in schneckenförmige Locken aufgelöst. Daneben kommt aber auch eine Stilisierung durch Strichgruppen vor, die ornamental gegeneinander abgesetzt sind. Im Grunde entspricht die Auffassung vollkommen der des eben behandelten Sironasteines.

Es sei daraufhingewiesen, daß eine ähnliche Stilisierung auch auf einigen Bronzefiguren erscheint, die mit einem Torques als Attribut offensichtlich keltische Gottheiten darstellen sollen³²⁾. Aus der Tatsache, daß Einzelheiten wie die Buckellocken auch auf dem Gundestruper Kessel wiederkehren, glaubt nun F. Drexel³³⁾, einen ursächlichen Zusammenhang feststellen zu können. Er will diese bei der Mehrzahl der Denkmäler der provinzial-römischen Kunst befremdenden Erscheinungen aus einer Art keltischer Renaissance erklären, die sich vorzugsweise bei religiösen Denkmälern beobachten ließe. Die Voraussetzung dafür wäre eine feste keltische Ikonographie, die es aber, soweit wir wissen, nicht gab.

Denn auch die Erscheinungsform des dreigesichtigen Gottes, der sich durch die *interpretatio Romana* nicht umbilden ließ, ist durchaus nicht einheitlich, vielmehr lassen sich zwei Typen unterscheiden. Einmal ist es ein Dreigesichtiger, bei dem zwei Profile an die Vorderansicht gefügt werden, so daß Stirn und Augen den Gesichtern gemeinsam sind. Diese Art bleibt naturgemäß beschränkt auf Reliefdarstellungen³⁴⁾, während bei den vollplastischen Typen bei weitem häufiger die Gesichter vollausgebildet aneinanderstoßen. Gewöhnlich bildet der Dreikopf die Bekrönung eines Pfeilers, nur selten die Basis für ein Relief³⁵⁾. Ein Zusammenhang mit keltischen Büstensteinen, die oft zweigesichtig sind, ist deutlich³⁶⁾.

Am reinsten hat sich wohl der ursprüngliche Typus in einem Pfeiler aus Reims erhalten (*Taf. 55, 3*)³⁷⁾, dessen viereckiger Schaft in den runden Hals übergeht, der den Dreikopf trägt. Dieser ist mit dem Torques und einem

³¹⁾ F. Drexel, Über den Silberkessel von Gundestrup, in: *JdI* 30, 1915, 1 ff., bes. 10 f.

³²⁾ Abgebildet bei F. Drexel a. a. O. Abb. 9. — Vgl. auch *L'Art Gaulois, La Sculpture* Taf. 38 und 39.

³³⁾ A. a. O. 26 f.

³⁴⁾ Ich nenne als Beispiele für solche Reliefs Altäre in Reims E 5, 3651, 3652, 3656 u. a. m.

³⁵⁾ Außer dem nachher besprochenen Pfeiler etwa ein Dreikopf in Lyon aus Nîmes E 3, 2668. — Interessant ist die Bildung auf einem Relief in Beaune E 3, 2083, das den sitzenden Gott zwischen Pan und einem Genius mit Füllhorn zeigt. Hier sind die drei Köpfe nicht zu einer Einheit verschmolzen, ebenso bei einer Büste in Bordeaux E 2, 1316. Als Reliefträger erscheint der Dreikopf auf einem kleinen Denkmal in Trier (*Schumacher-Festschrift* Taf. 24).

³⁶⁾ Vgl. dazu A. Schober, *Österr. Jahreshfte* 26, 1930, 36 ff. Abb. 23. 24. 30.

³⁷⁾ E 5, 3655.

Diadem geschmückt. Der zweigeteilte Pfeilerschaft ist mit Diagonalmustern versehen. Während nun der Stil des Gesichtes durchaus in den Rahmen der gleichzeitigen Plastik paßt, ist das Haar aufgelöst in schneckenförmige Buckellocken, der Bart in ornamental aneinandergesetzte Strichgruppen. Diese Stilisierung unterstreicht noch den urtümlich archaischen Charakter des Bildwerkes. Fast scheint es so, als ob F. Drexels These damit bestätigt würde. Aber es muß nachdenklich stimmen, daß eine entsprechende Haarbehandlung auch sonst auftritt, wie etwa bei einem Weihrelief an Herkules in Metz³⁸⁾.

Die Behandlung der weiblichen Frisur hat erwiesen, daß das Unrömische sich in der Umstilisierung der *künstlerischen Vorbilder* äußert, und dasselbe Prinzip hat auch zu der Erstarrung des Haares in Buckellöckchen geführt. Der Prozeß beginnt in späthadrianischer Zeit und zwar bei Köpfen, die deutlich die Abhängigkeit von dem entsprechenden römischen Kaiserportrait zeigen. Schon beim Kopf des Sabinius in Bordeaux (Exkurs II Nr. 1) setzt eine gewisse Schematisierung ein, die auf einem anderen Stein aus demselben Werkstattzusammenhang (Exkurs II Nr. 6) noch auffälliger ist. Erleichtert wird die ornamentale Umwandlung durch den Gegensatz von Haar- und Bartbehandlung, wie er auch bei den römischen Vorbildern auftritt. Aber unrömisch im Sinne der offiziellen Portraits ist es, wenn die Lockenfülle gebändigt und nach einem bestimmten System geformt wird.

Das Ordnungsprinzip läßt sich dabei in zwei Richtungen verfolgen, entweder werden die Haare symmetrisch über der Stirn geteilt, an die Frisur Alexander d. Gr. erinnernd, oder sie werden in einzelne Schneckenlocken aufgelöst. Zu der ersten Gruppe gehören die beiden angeführten Beispiele in Bordeaux, die die kommende Entwicklung bereits latent zeigen.

Einen Schritt weiter geht der Bildhauer des Grabsteines des Fortunatus (*Taf. 55, 1*)³⁹⁾, ebenfalls in Bordeaux, dessen Kopf noch den Abglanz der philosophischen Überlegenheit von Commodusportraits widerspiegelt. Hier türmen sich die Locken in mehreren Etagen übereinander, und die Tendenz zum Ornament wird deutlich, wenn man beobachtet, wie der Bart durch ein lineares Rhombenmuster wiedergegeben ist, das an das Haarnetz der Frau auf dem Grabstein der Sabinier (Exkurs II Nr. 1) erinnert. In dieselbe Reihe gehört ein Kopf aus Perigueux (*Taf. 55, 2*), dessen gelocktes Haupthaar in bewußten Gegensatz zu dem in Strichgruppen aufgelösten Bart gestellt ist⁴⁰⁾.

Es ist nur folgerichtig, daß mit einer solchen Stilisierung sich auch der Gesamtausdruck der Köpfe wandelt. An Stelle des individuellen Portraits tritt der Typus, der bei fortschreitender Naturfremdheit auch die letzten persönlichen Züge verliert und zur Maske wird.

Diese Stufe ist erreicht bei dem Bronzekopf aus Domarth-en-Ponthieu (*Taf. 56, 1*)⁴¹⁾, bei dem die Haare mit formelhafter Strenge behandelt sind. Zwar sitzt der Scheitel nicht exakt in der Mitte der Stirn, aber die einzelnen

38) E 5, 4267. Vgl. einen Grabstein in Bourges aus Alléan E 2, 1525, dessen Haarbildung dem Reimser Dreikopf sehr ähnlich ist, ebenso ein Grabrelief in Charlon E 3, 2140.

39) E 2, 1143 ähnlich auch der Grabstein in Bordeaux E 2, 1148.

40) E 10, 7554.

41) E 9, 7214.

Strähnen rollen sich an der Spitze ebenso wie der Schnurrbart schneckenartig ein. Auch der Kinnbart, in der Mitte geteilt, ist in ähnlicher Weise wiedergegeben. Die einzelnen Locken liegen in zwei Reihen übereinander. Dieselbe Stilisierung ist auch auf einem Grabstein in Perigueux anzutreffen, wo allerdings die barocke Bildung des Kopfhaares durch eine verhältnismäßig schlichte Frisur ersetzt ist ⁴²⁾.

Bei dem Bronzekopf aus Domarth-en-Ponthieu ist die Scheitelfrisur durch die gelockten Enden modifiziert; sie leitet zu der zweiten Gruppe über, als deren Repräsentant hier ein Kopf in Poitiers genannt sei (*Taf. 56, 2*) ⁴³⁾, dessen durchmodellerte Oberflächenbehandlung eine ausgezeichnete Qualität zeigt. Kopfhare und Bart sind in einzelne Schneckenlocken aufgelöst, die scharf aus dem weichen Kalkstein herausgeschnitten sind. Die Gestaltung erinnert überraschend an eine Herkulesstatuette in Stuttgart ⁴⁴⁾, die innerhalb des Denkmälerbestandes des Dekumatlandes eine besonders gute Qualität zeigt. Sehr ähnlich ist ferner ein Jupiterkopf aus Heidelberg ⁴⁵⁾, dessen künstlerisches Niveau ebenfalls erheblich über dem Durchschnitt liegt, und in denselben Zusammenhang gehört noch ein Merkurkopf in Perigueux (*Taf. 56, 3*) ⁴⁶⁾, dem sich, allerdings mit erheblichem Abstand, ein Merkurkopf aus Wiesbaden zur Seite stellen läßt ⁴⁷⁾.

Die fortschreitende Stilisierung ist an einem Jünglingskopf in Rouen abzulesen ⁴⁸⁾. Die sorgfältige Aufgliederung in schön gezeichnete Schnecken wird ersetzt durch ein Gewirr einzelner Strähnen, das aber nur auf den ersten Blick regellos erscheint, während in Wirklichkeit das ordnende Prinzip durchaus sichtbar ist.

Den Schlußpunkt hinter diese Reihe setzt wieder ein Werk aus dem Dekumatland, der Bronzekopf aus Wössingen in Karlsruhe (*Taf. 55, 4*) ⁴⁹⁾. Gerade weil sein künstlerischer Gehalt nicht sehr hoch ist, scheint er geeignet, die hier vorgetragenen Gedanken zu erhärten. Das Haar umgibt in dichtem Kranz mit leicht welligem Umriß den Kopf und ist in einzelne Abschnitte aufgeteilt, die in sich durch parallele Winkelstriche gegliedert sind. Ganz offensichtlich spiegelt sich hier die Locken- und Schneckenfrisur wider, ebenso wie die Spitzen des Bartes auf bessere Vorbilder, ähnlich dem Bronzekopf von Domarth-en-Ponthieu, zurückgehen. Auch die ornamental gegeneinandergesetzten Strichgruppen sind bereits bekannt.

⁴²⁾ E 2, 1262. — Vgl. auch einen verhältnismäßig primitiven Grabstein aus Dijon in St. Germain E 4, 3549. Der in der Mitte gescheitelte Bart rollt sich nach beiden Seiten zu einer Schnecke ein. Sehr ähnlich auch ein wohl verschollener Kopf aus Fouchères, E 6, 4672, in Zeichnung abgebildet. Ein Vorbild für solche Stilisierung stellt vielleicht der Jupiterstypus dar, der in dem Kopf in Fréjus E 3, 2454 überliefert ist.

⁴³⁾ E 2, 1414.

⁴⁴⁾ Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Germanie Romanie (EG) 511. Aus Köngen, Germania Romana IV, Taf. 44, 1. Commodus mit dem Löwenfell als Herakles(?). — Ähnliche Lockenbehandlung weist auch der Minervakopf aus Öhringen in Stuttgart EG 671 (Germania Romana IV, Taf. 41, 3) auf.

⁴⁵⁾ EG 433. — Kunst der Römerzeit Taf. 91. — Vgl. auch die Köpfe in Lectoure aus Caillavet und Nine (L'Art Gaulois, Capacités chrétiennes du Celtisme [1957] Abb. 4—6).

⁴⁶⁾ E 2, 1268.

⁴⁷⁾ EG 14. — Vgl. auch den Kopf aus Heddernheim EG 128.

⁴⁸⁾ Aus Lillebonne E 4, 3095.

⁴⁹⁾ EG 381.

Gleichsam als Zwischenglied zwischen den französischen Köpfen und dem aus dem Dekumatland ist eine Bronze aus Tournay zu werten, die bei prinzipiell gleicher Haar- und Bartbehandlung noch nicht so starr wirkt⁵⁰⁾.

Es dürfte offensichtlich sein, daß die entsprechenden Steine des dreiköpfigen Gottes aus Reims (*Taf. 55, 3*) in den hier geschilderten Zusammenhang gehören. Damit wird aber der Versuch F. Drexels, einen keltischen Stil zu erkennen, der sich an Götterdarstellungen gebildet und latent unter dem römischen Firnis weitergelebt hätte, vollends hinfällig.

Bevor nun versucht werden soll, aus den behandelten Einzelercheinungen zu einer abschließenden Analyse zu kommen, sei noch als weiteres Beispiel eine weibliche Frisur angeführt, die der Vorliebe für das Ornamentale außerordentlich entgegenkommt: Das Haar ist über der Stirn in breiten Wellen nach beiden Seiten gleichmäßig geteilt. Ein Teil der Scheitelhaare wird durch ein Band zusammengehalten, so daß die Enden symmetrisch nach beiden Seiten herunterhängen. Das Auftreten dieser Frisur auf dem Neumagener Grabstein des Albinus Asper⁵¹⁾ macht wahrscheinlich, daß die Vorbilder in spätrajanischen oder frühhadrianischen Haartrachten zu suchen sind. Und in der Tat finden sie sich wieder auf einem Portrait der Sabina⁵²⁾.

Auf den Seitenflächen des Albinussteines⁵³⁾ ist bei den Tänzerinnen die Frisur mißverstanden wiedergegeben (die geteilten Stirnhaare gehen in die aufrechtstehenden Locken über), und auf dem Hauptbild läßt sich eine Erstarrung feststellen: Die Stirnlocken bilden eine symmetrische Palmette! Ähnlich ist es auch bei einem Grabpfeiler von Obermennig⁵⁴⁾ oder der später zu behandelnden Diana in Speyer (*Taf. 57, 1*)⁵⁵⁾.

Diese Stilisierung ist umso bemerkenswerter, als dieselbe Haarbehandlung, aber wohl aus einer anderen Wurzel kommend, in der stadtrömischen Kunst wiederkehrt und zwar bei Jahreszeiteneroten auf späten Sarkophagen oder im 4. Jh. bei Erotenköpfen auf Konsolen der Maxentiusbasilika in Rom⁵⁶⁾. In diesen Kreis gehört auch der Doppelkopf aus Köln, der dem 4. Jh. zuzuweisen und nach dem Material (Marmor) als Importstück aus Italien oder Südfrankreich anzusprechen ist⁵⁷⁾. Es ist aber erstaunlich, wie ähnlich in Äußerlichkeiten, die durch Keltizismen modifizierten provinzial-römischen Stücke denen des 4. Jhs. werden können⁵⁸⁾.

⁵⁰⁾ In Brüssel E 9, 2722. — Vgl. dazu auch den Kopf in Nérís E 2, 1577.

⁵¹⁾ L. Hahl *Taf. 8*.

⁵²⁾ Vgl. dazu A. Hekler, *Studien zur römischen Portraïtkunst*, Österr. Jahreshefte 21/22, 1922/24, 201 mit Abb. 72. — Ferner Koethe a. a. O. 215 mit Anm. 3.

⁵³⁾ W. von Massow, *Die Neumagener Grabdenkmäler* (1932) Abb. 24.

⁵⁴⁾ *Trierer Zeitschrift* 15, 1940, 26.

⁵⁵⁾ E 5, 4495 — *Kunst der Römerzeit Taf. 86* (Detail). Ähnlich auch der Rosmertakopf aus Finthen in Mainz E 7, 5881. — *Kunst der Römerzeit Taf. 77*.

⁵⁶⁾ Diese Frisur geht offensichtlich auf Haartrachten des 4. vorchristlichen Jahrhunderts zurück. Vgl. dazu B. Saria, *Ein Dionysosvotiv aus dem Konsulatsjahr des P. Dasurius Rusticus*, Österr. Jahreshefte 26, 1930, 64 ff., bes. 66 mit Anm. 3. — Zu dem Auftauchen des Motives auf Jahreszeitensarkophagen und auf den Konsolen der Maxentiusbasilika vgl. *JdI* 52, 1937, 219 ff.

⁵⁷⁾ E 8, 6404.

⁵⁸⁾ Es wäre eine sehr reizvolle Aufgabe, dem Problem nachzuspüren, ob und inwieweit gewisse Richtungen der spätantiken Plastik von solchen in Gallien geformten Stilstufen beeinflusst sind. Daß im späten 3. und beginnenden 4. Jh. Tendenzen einer Volkskunst, die

Wir glauben in diesen Zeilen nachgewiesen zu haben, daß sich in der provincial-römischen Plastik eine Anzahl von Einzelzügen findet, die mit dem Wesen der im eigentlichen Sinne römischen Kunst nicht vereinbar sind. Das Besondere meinen wir in der Tendenz, die lebendige Naturform zum Ornament umzubilden, sehen zu können, die bei verschiedenen Skulpturen stärker oder schwächer auftritt. Besonders eindrucksvoll macht sie sich bei der Schneckenlockenfrisur geltend. Auch H. Koethe sind diese Denkmäler aufgefallen, der aber dafür eine andere Erklärung findet. Er sieht darin ein Aufkommen hellenistischer Tendenzen⁵⁹⁾; dafür können aber sonst in dem Denkmälerbestand kaum Beispiele geltend gemacht werden.

Allerdings läßt sich immer wieder nachweisen, daß gewisse Stiltendenzen der römischen Reichskunst auch in den nördlichen Provinzen nachklingen: So hat noch im 3. Jh. die hellenistisch sentimentale Richtung der Gallienuszeit ihre Spuren hinterlassen⁶⁰⁾. Das Gallienusportrait hat sicher den Grabstein des Martinus in Bordeaux⁶¹⁾ beeinflußt, und trotz des Qualitätsunterschiedes ist noch etwas von dem melancholischen Pathos des Vorbildes zu spüren. Aber bereits bei den gleichzeitigen Neumagener Reliefs bleibt die Bildung der Köpfe bei Äußerlichkeiten stehen⁶²⁾, ohne sie mit geistigem Inhalt zu erfüllen. Ganz anders sind aber die von uns behandelten Abstraktionen zu beurteilen.

Es muß betont werden, daß ähnliche Erscheinungen, wie wir sie behandelt haben, in jeder vorgriechischen Kunst⁶³⁾ vorkommen; derartige Merkmale dürfen also nicht einem bestimmten völkisch bedingten Stil zugewiesen werden, sondern gehören zum Rüstzeug jeder ursprünglich nicht realistischen Richtung. Es darf daher nicht verwundern, daß gleiche Einzelheiten in der archaisch-griechischen Plastik, in Persien, im vorrömischen Gallien oder bei mittelalterlichen staufischen Köpfen in Deutschland und Frankreich auftauchen⁶⁴⁾. Deswegen sind auch alle Vergleiche, wie sie etwa das französische Bildwerk 'L'Art Gaulois' zwischen keltischen und mittelalterlichen Werken gezogen hat⁶⁵⁾, irreführend, so bestechend sie auf den ersten Blick erscheinen mögen.

vorwiegend flächig und zeichnerisch arbeitet, an die Oberfläche drängen, ist schon des öfteren betont worden. Eine wirkliche Abhängigkeit von gallischer Kunst ist auch deswegen nicht ganz unwahrscheinlich, da unter Konstantin dem Großen die nordwestlichen Provinzen auch politisch ein Gewicht bekommen. — Vgl. dazu auch A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreich und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus, in: 25 Jahre RGK (1930) 11 ff. — G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, 98 ff. — Zum Wesen der spätantiken Kunst vergleiche u. a. R. Hinks, Arch. Anz. 1936, 248.

⁵⁹⁾ A. a. O. 204 mit Anm. 4. — Vgl. auch G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, 99.

⁶⁰⁾ Koethe a. a. O. 218. ⁶¹⁾ E 2, 1152. — Kunst der Römerzeit Taf. 113 (Detail).

⁶²⁾ Vgl. dazu etwa den in der Haltung vergleichbaren Kopf vom Elternpaarpfeiler: JdI 50, 1935, 219 Abb. 22.

⁶³⁾ Dieser Begriff ist natürlich nicht zeitlich gemeint, sondern in dem Sinne, wie es H. Schäfer, Vom Wesen der ägyptischen Kunst (3. Aufl. 1930), formuliert hat. Wir verstehen darunter jede Kunstrichtung, die nicht von der griechischen Kunst seit dem Beginn des 5. Jhs. v. Chr. mit ihrer Perspektive und ihrem Realismus beeinflußt ist. Die karolingische und romanische Kunst des europäischen Mittelalters gehört mit den notwendigen Modifizierungen natürlich ebenfalls dazu.

⁶⁴⁾ Diese Erscheinungen sind so allgemein bekannt, daß es sich erübrigt, an dieser Stelle Beispiele anzuführen.

⁶⁵⁾ S. 281 ff. Siehe besonders die Gegenüberstellungen Abb. 17 und 18, 19 und 20, 21 und

Wichtiger ist aber die Tatsache, daß solche urtümlichen Elemente ganz ähnlich auch an der Ostgrenze des römischen Imperiums, in der palmyrenischen Mischkultur erscheinen⁶⁶). Hier ist die Grundlage die vorderasiatische Kunst, die in achämenidischer Zeit ihren letzten Höhepunkt erreicht hatte. Ihr Zusammentreffen mit der hellenistisch-römischen Kultur hat nun einen ganz eigentümlichen Stil entstehen lassen, dessen Wesen bestimmt ist durch das Nebeneinander einer naturalistisch beeinflussten Formensprache und ornamental gebundener Einzelheiten. Ihre Produkte weisen also zwangsläufig eine erstaunliche Ähnlichkeit mit gallo-römischen Köpfen auf. Auch in anderen Kunstprovinzen am Rande des Imperiums, etwa Nordafrika und Phrygien, lassen sich ganz ähnliche Erscheinungen nachweisen, die manchmal sogar einen bis ins einzelne gehenden Vergleich gestatten⁶⁷).

So besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin einen Jupiterkopf aus Phrygien⁶⁸), bei dem die Stilisierung von Haar und Bart sorgfältig durchgeführt ist. In der Mitte gescheitelt, umrahmen die wellenförmigen Locken in einzelnen Strähnen das Gesicht; auch der Bart ist in der Mitte geteilt, die einzelnen Partien rollen sich zu Voluten ein. Dieser Kopf entspricht in allen Einzelheiten dem oben besprochenen Bronzekopf aus Domarth-en-Ponthieu, auch darin, daß die Locken des Bartes in zwei Ebenen übereinanderliegen. Man wäre geneigt, aus solch engen Übereinstimmungen auf Werkstattzusammenhänge zu schließen, wenn dem die Fundorte nicht energisch widersprächen. Aber gerade dieses Beispiel zeigt eindringlich, wie vorsichtig man sein muß, wenn man bei einer solchen Stilstufe Schlüsse ziehen will.

Im fernen Osten ist die bodenständige Kunst mit langer Tradition durch die fremde Überlagerung der griechisch-römischen Antike modifiziert worden⁶⁹); hier spielt also das neu Dazugekommene die sekundäre Rolle. In Gallien dagegen verläuft die Entwicklung diametral entgegengesetzt: Die römische Großplastik kommt als völlig Neues zu den Kelten und muß in einem Prozeß, der sich über mehrere Generationen hinzieht, erst verarbeitet werden. Erst nachdem sich das Keltentum die ihm fremde Kunstgattung erobert hat, können seine arteigenen Kräfte die überlagernde Kulturschicht durchbrechen und den Stil beeinflussen. Dieser vom Osten grundsätzlich verschiedene Weg erklärt es auch, warum solche Erscheinungen vereinzelt bleiben müssen. Bringt doch die lebendige Entwicklung in Rom immer wieder neue Impulse, die der provinziellen Kunst nördlich der Alpen ihren Stempel aufdrücken und den dortigen Ablauf beeinflussen.

Es sei noch einmal nachdrücklich betont, daß die fremdartigen Elemente im gallo-römischen Denkmälerbestand im Grunde jeder von Griechenland un-

22/23, 24 und 25. Es ist sicher, daß die Ähnlichkeiten bei diesen Beispielen zufällig sind, kein echtes Fortleben latènezeitlicher Stilelemente bis in das frühe Mittelalter beweisen.

⁶⁶) Es genügt für unsere Zwecke, auf die wenigen Beispiele bei G. Rodenwaldt, *Kunst der Antike* (1927) 636—638, hinzuweisen. Sehr viel Material ist in der Zeitschrift *Syria* veröffentlicht. Für die Kunst der achämenidischen Zeit vgl. F. Sarre, *Kunst des alten Persiens* (1922), etwa Taf. 27, 34, 38.

⁶⁷) Vgl. dazu etwa G. Rodenwaldt, *Zeus Bronton*, *JdI* 34, 1919, 78 ff. Die dort abgebildeten Beispiele phrygischer Kunst weisen dieselbe stark stilisierte und zum Ornament neigende Behandlung auf.

⁶⁸) *JdI* 34, 1919, 82 Abb. 4.

⁶⁹) Vgl. dazu G. Rodenwaldt a. a. O. 85 f.

beeinflußten Kunst eigen sind. Sie lassen sich also nicht auf bestimmte Vorbilder, die ausschließlich für die keltische Kunst charakteristisch wären, zurückführen.

Die Mittel, mit denen das keltische Kunstgewerbe lebendige Körper, sei es Mensch oder Tier, auflöst, sind sehr mannigfaltig; das Endziel bleibt aber immer das Ornament ⁷⁰).

Wenn wir in dem Verlauf unserer Untersuchung Ähnliches in der römischen Zeit fanden, so glauben wir mit Recht von keltischen Einflüssen sprechen zu dürfen.

Dem Kunstgewerbe der Latènezeit war es gelungen, Lebewesen in abstraktes Ornament umzuwandeln ⁷¹). Ein solcher Prozeß konnte in der Zeit der römischen Okkupation nicht konsequent zu Ende durchgeführt werden. Dazu war die Kolonisationsfähigkeit des Imperium Romanum, der römischen Bürger und Kaiser zu groß; ihr gelang es, in verhältnismäßig kurzer Zeit das kulturelle Niveau der gallischen Provinz so zu bestimmen, daß sich grundsätzliche Unterschiede zu Italien nicht herausbilden konnten.

Aus diesen Erwägungen heraus wird aber auch verständlich, daß in den Gegenden, in denen der römische Einfluß keinen so durchgreifenden Strukturwandel bewirken konnte, ein anderer Maßstab bei der Beurteilung künstlerischer Werte gelegt werden muß. Das sind vor allem die den Strom begleitenden linksrheinischen Teile der Germania superior und ihr rechtsrheinischer Anteil, das Limesgebiet und das Dekumatland. Der Mangel an Kolonien mit römischem Recht, die sich zu blühenden Wirtschafts- und Handelsmetropolen hätten entwickeln können, hat hier ebenso den wirtschaftlichen wie den kulturellen Aufstieg verhindert. Wir sehen immer deutlicher, daß in Städten wie Köln oder Trier antike Literatur oder Philosophie gepflegt wurden, und wir können im Zusammenhang damit bei diesen Städten geschlossene Kunstprovinzen nachweisen, die bei gleichem Zeitstil doch bestimmte faßbare Unterschiede zeigen ⁷²).

Anders ist es in der Germania superior. Zwar sind die bürgerlichen Niederlassungen bei den Festungen Mainz und Straßburg zu gewisser Bedeutung gelangt, sie sind aber ebenso wenig Städte im antiken Sinn wie die Gauvororte. Der Denkmälerbestand erlaubt uns nicht, von eigentlichen Kunstschulen zu sprechen, wozu wir in der Belgica und der Germania inferior durchaus in der Lage sind. Noch weiter an der Peripherie sind wir in dem rechtsrheinischen Gebiet, dessen kulturelle und wirtschaftliche Zustände wir an anderer Stelle charakterisierten ⁷³). Der Eindruck, den die Plastik dieser Gegend macht, entspricht der Gesamtstruktur. Im großen und ganzen findet man nur eine

⁷⁰) Besonders deutlich auf Münzbildern. Vgl. Anm. 20. — Es sei auf folgende Lit. verwiesen: P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (1944). — W. A. v. Jenny, *Keltische Metallarbeiten aus heidnischer und christlicher Zeit* (1935) und das schon zitierte Abbildungswerk *L' Art Gaulois*.

⁷¹) Sehr schön erkennbar ist dieser Prozeß in den Schmuckscheiben von Weißkirchen (Jenny Taf. 5, 1) und Schwabsburg (Jenny Taf. 5, 4). Das menschliche Gesicht unter dem Hörnerschmuck ist bei der Scheibe von Schwabsburg durch ein Korallenplättchen ersetzt!

⁷²) Vgl. Anm. 12. Dazu kommen noch die Darstellungen der Neumagener Reliefs des Ödipus- u. Iphigeniestoffes (v. Massow Nr. 8). — Zu den abgrenzbaren Kunstschulen vgl. *Kunst der Römerzeit* 23 ff.

⁷³) Nass. Ann. 64, 1953, 1 ff.

unterdurchschnittliche Qualität, oft so rohe Arbeiten, daß eine Datierung nur durch Konsuln- oder Kaisernamen möglich ist ⁷⁴).

Wenn trotzdem eine für unsere Fragestellung wichtige Stilstufe behandelt werden soll, so deshalb, weil sich bei einigen Denkmälergruppen eine gewisse Gesetzmäßigkeit nachweisen läßt, auch wenn der Eindruck der zeitlosen Volkskunst überwiegt.

Die künstlerische Kraft der Steinmetzen reicht nur in den seltensten Fällen aus, die Aufgabe zu meistern, die die Darstellung und Durchformung eines menschlichen Kopfes stellt. Im Gegensatz zu dem ersten Teil der Untersuchung wird jetzt also die Gewandbehandlung im Vordergrund stehen müssen.

Auch hier sei das formgebende Prinzip zunächst an einigen ausgewählten Beispielen erläutert. Ein Viergötterstein aus Mainz-Kastel, der durch die Angabe der Konsuln auf das Jahr 170 n. Chr. datiert ist ⁷⁵), trägt auf der Vorderseite die Darstellung von Merkur und Rosmerta, auf den anderen die von Herkules, Juno und Viktoria. Es ist bemerkenswert, daß die Gewandwiedergabe bei Rosmerta und Juno einerseits und Victoria andererseits grundverschieden ist. Aber gerade das Nebeneinander von zwei verschiedenartigen Stilisierungen gibt dem Denkmal seinen eigentümlichen Reiz.

Viktoria ist in Vorderansicht wiedergegeben, in der erhobenen Rechten einen Kranz haltend. Ihre Kleidung ist ungewöhnlich: Über dem ärmellosen Untergewand trägt sie ein kurzes Mäntelchen, das nach Art des Sagums auf der rechten Schulter mit einer Fibel gehalten wird und den linken Arm verdeckt ⁷⁶). Das geschlitzte Untergewand weht zurück, so daß das rechte Bein bis zum Oberschenkel entblößt ist. Die stürmische Vorwärtsbewegung der Göttin wird dadurch nur sehr unvollkommen angedeutet, zumal die Faltenwiedergabe das Motiv verunklärt. Die Falten ziehen von der rechten Hüfte zur linken Fußspitze, im entgegengesetzten Sinne verlaufen sie auf dem Oberkörper. Aber unverständlich sind die Steilfalten neben dem linken Fuß und dem rechten Oberschenkel. Im ganzen wird der Körper von einem Gewirr von enggestellten Linien überzogen, die ihn durch ihre Zeichnung flächig erscheinen lassen.

Hier wird man an Terrakotten erinnert, vielleicht noch mehr bei dem Wiesbadener Relief mit Fortuna und Merkur, bei dem sich besonders die Wiedergabe des Mantels an Fortunastatuetten anschließen läßt ⁷⁷).

Zugrunde liegt ebenfalls die einheimische Kunstauffassung, wie ein Relief der drei Parcae aus Vienne ⁷⁸) zeigt, bei dem die Körper von einem feingliederten Faltennetz übersponnen sind, das unabhängig von dem Körper und seiner Bewegung rein nach der dekorativen Wirkung gestaltet ist. Beispiele einer solchen Tendenz lassen sich unschwer vermehren ⁷⁹).

⁷⁴) Kunst der Römerzeit 29 ff.

⁷⁵) Hahl a. a. O. — E 8, 5866. Datiert durch die Angabe der Konsuln Cethegus und Clarus.

⁷⁶) Dieses für Viktoria ungewöhnliche Kleidungsstück ist aus der Soldatentracht übernommen und gibt damit der Göttin einen noch stärkeren militärischen Charakter.

⁷⁷) EG 18. Als Beispiel nennen wir eine Fortunastatuetten aus Hofheim, ORL B Nr. 29 Taf. 5, 2.

⁷⁸) E 1, 338.

⁷⁹) Etwa Relief der Juno aus Neu-Saarwerden in Mannheim E 5, 4496; Grabstein aus Ostheim in Straßburg E 7, 5469; Weihrelief für Minerva aus Rheinzabern E 8, 5901; Dado-phoros aus Xanten E 9, 6582; Relief der drei Parcae (sehr roh) aus Riedenu EG 199.

Einem ähnlichen Vorstellungsbereich gehört die Viktoria aus Robern in Karlsruhe an⁸⁰). Sie steht auf der Kugel und kommt im Typus der Viktoria aus Mainz-Kastel sehr nahe. Ihr Gewand ist als Chiton zu verstehen, der über dem Bausch noch einmal gegürtet ist. Das dichte Nebeneinander der Falten ist hier symmetrisch geordnet, der zurückwehende Unterteil bildet neben dem linken Bein eine spitze Tüte. Wichtig ist, daß sowohl der Saum wie das Ende des Bausches besonders betont werden, ein Prinzip, das wir bei der Rosmerta und Juno des Kasteler Steines wiederfinden.

Bei diesem ist besonders auf das Streben zur Symmetrie hinzuweisen: das Gewand, fast faltenlos, wird in der Mitte durch plastisch aufgelegte Falten geteilt, der Mantelsaum verdickt sich ebenso wie der Gewandsaum. Eine entsprechende Behandlung findet sich auf dem Matronenaltar aus Nettersheim⁸¹): Die plastischen Falten und der verdickte Saum umschließen symmetrisch die Unterschenkel der Göttin.

Diese Art der Stilisierung ist häufiger als die erste Methode⁸²) und erreicht ihren Höhepunkt bei einem Weihrelief an Diana in Stuttgart, die manchmal auch als Diana Abnoba bezeichnet wird (*Taf. 57, 2*)⁸³). Die Göttin ist in Vorderansicht dargestellt, links von ihr ein Hund, rechts auf einem kleinen Pfeiler der Köcher, dem sie einen Pfeil entnimmt. Die Linke hält vor dem Leib den Bogen. Die Bekleidung besteht aus einem kurzen Chiton mit Bausch und einem schalartigen Mantel, der auf der Brust mit einer Scheibenfibel zusammengehalten wird. Dem als verdickte Wellenlinie wiedergegebenen Ende des Bausches entspricht der ähnlich behandelte Saum der Tunika. Diese selbst ist durch eine breite plastische Steilfalte in der Mitte symmetrisch geteilt, auf beiden Oberschenkeln finden sich zwei nach unten geöffnete eingeritzte Winkel. Zusammen mit der gleichmäßigen Gliederung des Mantels ist hier ein sehr hohes Maß an Stilisierung erreicht⁸⁴).

Dem entspricht, daß die Göttin vollkommen in Frontalansicht erscheint. Wir glauben, daß dadurch eine bewußte Umdeutung des beliebten Dianatypus erfolgt ist, der sich von der Artemis von Versailles herleiten läßt. Hier ist bekanntlich die Jägerin in der Vorwärtsbewegung dargestellt, in der Linken den Bogen haltend, während die Rechte über die Schulter in den gefüllten Köcher greift.

⁸⁰) EG 236.

⁸¹) E 8, 6307. Datiert zwischen 212 und 222. — *Germania Romana* IV, Taf. 22, 1. — Hahl Taf. 11, 1.

⁸²) Ich nenne als Beispiele die Minerva auf einem Viergötterstein aus Klein-Schwalbach in Wiesbaden EG 77. Der Saum des Überschlages ist zinnenförmig stilisiert, ähnlich auf dem Relief einer sitzenden Göttin aus Cannstatt in Stuttgart EG 565; sitzende Göttin in Stuttgart EG 569; Merkurrelief aus Böblingen in Stuttgart EG 513: der Mantelsaum ist doppelt verdickt, der Halsausschnitt viereckig stilisiert.

⁸³) EG 512, aus Waldenbuch.

⁸⁴) Vgl. dazu die in Anm. 82 genannten Beispiele. Eine ganz entsprechende Behandlung des Gewandes findet sich auch bei der Epona aus Stettfeld in Karlsruhe EG 369. Vergleichbare Stilisierungen kommen auch im rein gallischen Gebiet vor; ich nenne ein sitzendes Götterpaar in Poitiers E 2, 1394, bei dem die Gewandfalten auf den Unterschenkeln durch parallele Winkel wiedergegeben sind, ferner eine Statue aus St. Moré in St. Germain E 4, 2926 und eine Statue aus St. Germain la Feuille in Dijon E 3, 2048. Nicht ganz so stark stilisiert erscheint das Motiv auf einem Eponarelief aus Öhringen in Stuttgart E 666.

Wir geben im folgenden eine Liste dieser Diana - Darstellungen, die nicht zeitlich, sondern nach dem Grade der Stilisierung und Vereinfachung geordnet sind.

a. Vollplastische Darstellungen.

1. Sigmaringen, FO. Bertrich. E 6, 5107. Die Statuette gibt den ursprünglichen Typus verhältnismäßig rein wieder.

2. Trier, FO. Trier. E 6, 4937. Das Motiv verändert, da die Göttin wie auf den Reliefdarstellungen in strenger Frontalansicht erscheint, begleitet von Hund und Hase. Das Gewand läßt beide Brüste frei.

3. Karlsruhe, FO. Mühlberg. EG 345. Im Motiv ähnlich wie 2; sehr provinzielle Arbeit. Gewandanordnung ähnlich, mit sehr symmetrischer Faltenwiedergabe. Inschriftlich als Dea Abnoba bezeichnet.

b. Reliefdarstellungen.

Nur in seltenen Fällen wird in Reliefdarstellungen das Bewegungsmotiv der Göttin angedeutet:

4. Speyer, FO. Kerzenheim bei Göllheim. Viergötterstein E 8, 6052. Die Vorwärtsbewegung der Göttin ist durch die Profildrehung des Kopfes angedeutet.

5. Köngen, FO. Köngen. Bruchstück eines Viergöttersteines EG 597. Erhalten nur der Oberkörper, der Kopf ist zurück nach der rechten Schulter gewendet.

6. Mainz, FO. Mainz. Von einem vierseitig skulptierten Block mit Götterpaaren E 7, 5752. Diana zusammen mit dem Hammergott. Ebenfalls mit Profildrehung des Kopfes.

7. Weissenburg, FO. Oberbetschdorf. Germania Romana IV Taf. 26, 3. Der Kopf ist nach der linken Seite gedreht. Das Gewand läßt die Brüste frei; das Ende des Bausches ist wellenförmig stilisiert, Steilfalten zwischen den Oberschenkeln.

Die Mehrzahl der Darstellungen zeigt die Göttin in strenger Frontalansicht, die nur manchmal durch die Neigung des Kopfes leicht modifiziert wird:

8. Mainz. Große Jupitersäule des Samus und Severus. Das Gewand der Göttin läßt beide Brüste frei.

9. Stuttgart, FO. Rottenburg. EG 641. Viergötterstein, sehr schlecht erhalten.

10. Speyer, FO. Waldfischbach. E 5, 4495 (Taf. 57, 1). Von der rechten Schulter läuft ein schmaler Mantel wie eine Schärpe zur linken Hüfte. Das Ende des Bausches ist verdickt und wellenförmig, zwei Steilfalten zwischen den Oberschenkeln.

11. Mainz, FO. Mainz. E 8, 5873. Viergötterstein. Der Kopf der Göttin wendet sich leicht nach rechts. Bausch und Gewandsaum bereiten durch ihre barocke wellenförmige Führung die strenge Stilisierung vor.

12. Stockstadt, FO. Stockstadt. EG 306. In der Körperhaltung Nr. 11 sehr ähnlich.

13. Trier, FO. Klüsserath. EG 5236. In der Körperhaltung ähnlich wie Nr. 11 und 12.
14. Trier, FO. Trier. E 6, 5017. Teil eines Altares. Das Gewand der Göttin läßt beide Brüste frei.
15. Verdun, FO. Senon. E 6, 4641. Stark zerstört, so daß nur der Typus erkennbar ist.
16. Speyer, FO. Mandach. E 8, 5975. Die Steilfalten zwischen den Oberschenkeln und die Faltenwiedergabe auf dem Bausch bereiten die Stilisierung vor.
17. Stuttgart, FO. Böblingen. EG 507. Diana mit Viktoria. Erhalten nur der Oberkörper. Sehr korrodiert, doch ist die Symmetrie in der Faltengebung noch erkennbar.
18. Stuttgart, FO. Ottenhausen. EG 487. Sparsame Faltengebung, beachtenswert ist die Steilfalte zwischen den Oberschenkeln.
19. Speyer, FO. Altdorf. E 8, 5976. Die Göttin trägt einen schalartigen Mantel, der unter den hochsitzenden Gürtel gezogen ist. Die Verdickung der Säume und die ganz symmetrische Faltengebung stellen das Relief auf dieselbe Stufe wie die Statuette Nr. 2.

Auf die Frage, warum dieser Typus auf den östlichen Teil der Belgica und die Germania superior beschränkt ist, soll und kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Ferner kann die Frage nicht behandelt werden, inwieweit das ungewöhnliche Gewand, das beide Brüste freiläßt, auf eine einheimische Göttervorstellung schließen läßt.

Es sollte aber gezeigt werden, wie in dem Randgebiet des römischen Imperiums die Bildhauer einen fertigen antiken Bildtypus vereinfachen. Es kommt dabei weniger darauf an, daß sich in die antike Auffassung fremde Züge einschleichen, wie das ungrische oder unrömische Gewand, das sich zuerst auf der Mainzer Jupitersäule nachweisen läßt. Wichtiger ist, daß sowohl die griechisch-römische wie die einheimische Bekleidung in ihrer Wiedergabe einer Vereinfachung unterliegen, die schließlich zum Ornament hinführt. Gewiß sind bei einigen Beispielen die Eigenarten der zeitlosen Volkskunst zu greifen (Nr. 16—19), bei der Mehrzahl aber läßt sich bei durchschnittlicher Qualität eine Gesetzmäßigkeit beobachten. Diese äußert sich in der Verdickung und der Wellenform der Gewandsäume, ferner in der Neigung, bestimmte Gewandpartien durch Falten symmetrisch zu teilen. Zu einer grundsätzlichen Umformung des Vorbildes kommt es nur in ganz seltenen Fällen, wie bei der zuerst behandelten Diana in Stuttgart oder einem Weihrelief in Autun⁸⁵⁾, das sonst wegen der primitiven Ausführung außer acht gelassen werden kann.

Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit soll an einer anderen Entwicklungsreihe kurz dargelegt werden. In etwa demselben Raum, in dem der Typus der Artemis von Versailles beliebt ist, erscheint in dem Denkmälerbestand, meistens auf Viergöttersteinen, Viktoria in der Darstellungsform, die sich in

⁸⁵⁾ E 3, 1886.

frühtrajanischer Zeit gebildet hat⁸⁶). Die Göttin stützt den Fuß auf eine Kugel und schreibt auf den Schild. Dieses Schema der römischen Kunst läßt sich auf hellenistische Aphroditedarstellungen zurückführen, von denen auch der um die Hüfte geschlungene Mantel übernommen ist, dessen Ende von dem aufgestützten Oberschenkel herabfällt. Dieses Gewandmotiv wird nun auf einigen Denkmälern in dem Bereich der provinzial-römischen Plastik mißverstanden.

Ich gebe im folgenden eine Liste der mir bekannten Denkmäler:

1. Karlsruhe, Gruppe aus Schlossau. EG 213. Domitian (?) zwischen Fortuna und Viktoria. Genaue Wiederholung des Motives, das auf der Trajanssäule voll ausgebildet ist. Der Mantel ist um die Hüften geschlungen, das Ende hängt gerollt zwischen den Oberschenkeln herab⁸⁷).

2. Mannheim, Viergötterstein vom Heiligenberg bei Heidelberg. EG 411. Viktoria, den Schild auf ein Steuerruder stützend, mit der Rechten darauf schreibend. Der linke Fuß ist auf eine Kugel gesetzt. Gewandmotiv wie bei Nr. 1. Die Fortuna auf einer anderen Seite in derselben Haltung.

3. Kreuznach, Viergötterstein aus Kreuznach. E 8, 6161. Dasselbe Motiv wie bei Nr. 2.

4. Kreuznach, Viergötterstein aus Kreuznach. E 8, 6154. Dasselbe Motiv wie bei Nr. 2, Kugel und Steuerruder fehlen.

5. Reims, Viergötterstein aus Reims. E 5, 3666. Fortuna im Typus der Viktoria von Nr. 1; in der Linken das Füllhorn, die Rechte zu einem kleinen Altar gesenkt.

6. Mannheim, Viergötterstein aus Godramstein. E 8, 5918. Typus ähnlich wie auf Nr. 2, die Göttin hält den Schild tiefer.

7. Châtillon s. Seine, aus St. Colombe. E 4, 3405. Weihrelief für Venus. Diese unbekleidet in Vorderansicht, daneben bekleidete Frau im Typus der Viktoria, mit den beiden Händen einen Spiegel (?) auf dem linken Knie haltend.

8. Speyer, Viergötterstein aus Iggelheim. E 8, 5988. Im Typus wie Nr. 2.

9. Stuttgart, Viergötterstein aus Möglingen. EG 525. Im Typus wie Nr. 2.

10. Stuttgart, vom Fuße des Goldberges. EG 517. Viktoria in der Haltung wie die Frau auf Nr. 6. Der Mantel bildet um die Hüfte einen dicken Wulst, das herabhängende Ende in der Mitte ähnelt einem Gürtel.

11. Karlsruhe, Viergötterstein aus Klein-Steinbach. EG 349. Viktoria in der Haltung wie Nr. 10. Das Gewandmotiv des Vorbildes ist mißverstanden: Der Mantel ist über den Hüften mit gelappten Säumen umgeschlagen, das herabhängende Ende zu einem Schal umgebildet, der von der Mitte des Leibes herunterhängt.

12. Karlsruhe, Viergötterstein aus Brötzingen. EG 365. Motiv wie bei Nr. 6, der Schild sehr klein; Gewandbehandlung wie bei Nr. 11.

13. Frankfurt, Jupitersäule aus Heddernheim. EG 101. Viktoria auf dem sechsseitigen Sockel. Typus wie Nr. 1. Gewandmotiv wie Nr. 11.

⁸⁶) Vgl. für die Bildung des Typus K. Lehmann – Hartleben, Ein Siegesdenkmal Domitians, in: Röm. Mitt. 38/39, 1923/24, 185 ff.

⁸⁷) An der Datierung dieser Gruppe in domitianische Zeit dürfte nach den Ausführungen von F. Fabricius, ORL A Strecke 10, 83 ff., kein Zweifel mehr sein, zumal der Stil des Denkmals dieser Ansetzung nicht widerspricht.

14. Speyer, Viergötterstein aus Dielkirchen. E 8, 6041. Typus wie Nr. 2, Gewandmotiv wie Nr. 11.

15. Karlsruhe, Viergötterstein aus GroÙeichholzheim. EG 371. Typus wie Nr. 2, Gewandmotiv wie Nr. 11.

16. Stockstadt, aus Stockstadt. EG 298. Der Typus von Nr. 2 ist sehr verroht. Noch stärker provinziell ist:

17. Obernburg, Grabstein des Girisonius aus Obernburg. EG 318. Auf einer Schmalseite Viktoria vollkommen in Profilansicht auf zwei Podesten stehend, auf den Schild schreibend.

Ganz ähnlich wie Nr. 11—15 ist die Gewandbehandlung bei Apollo auf zwei Mainzer Viergöttersteinen:

18. Mainz. E 7, 5743. Apollo, den linken Fuß aufgestützt, hält in der Linken die Leier. Der Mantel ist um die Hüfte geschlungen, sein Ende wie ein Schal durch einen zusammengedrehten Wulst gesteckt.

19. Mainz. E 7, 5742. Typus und Gewandmotiv wie bei Nr. 18.

Bei den zwei letzten Steinen ist das Gewandmotiv der Viktoriadarstellungen auf Apollo übertragen. Die Übernahme wird durch eine Trageweise des Mantels erleichtert, die zuerst bei dem Apollo des bekannten Cernunnosreliefs in Reims erscheint, das sicher noch der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. angehört⁸⁸⁾. Hier zieht der schmale Mantel von der linken Schulter über den Rücken zu der rechten Hüfte und fällt in S-förmigem Schwung vor der linken Fußspitze auf den Boden. Im Gegensatz wird das Motiv bei der Venus auf einem Viergötterstein in Rouen E 4, 3076 gebraucht. Aber auf dem Apollorelief in Metz aus Sablon E 5, 4347 wird der Mantel zu einem runden Wulst umgestaltet, der zwischen den Beinen herabhängt. Darin äußert sich bereits die Vereinfachung, die sich in der Reihe der Viktoriadarstellungen sehr gut beobachten läßt.

Die Umbildung des ursprünglichen Motivs, die aus dem Wulst des um die Hüften gerollten Mantels mit dem herabhängenden Ende eine Schärpe macht⁸⁹⁾, zeigt sehr schön, wie die einheimischen Bildhauer mit den gegebenen Vorbildern umgehen und sie in ihrer Art stilisieren. Soweit es das Vorbild zuläßt, wird es symmetrisch umgestaltet. Mindestens aber werden die Falten nach einem bestimmten Schema ornamentalisiert.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die künstlerischen Kräfte der Germania superior nicht für eine eigengültige Lösung ihrer Aufgabe ausreichen, wie es in dem stärker romanisierten Gallien der Fall war. Deswegen aber ist es für unsere Darstellung besonders wichtig, daß sich aus solchen Versuchen ähnliche Prinzipien ablesen lassen, wie wir es bei den Denkmälern der gallischen Provinzen tun konnten. Der Niveauunterschied, der die Kunst

⁸⁸⁾ E 5, 3653. — Kunst der Römerzeit Taf. 109.

⁸⁹⁾ Erleichtert wird eine solche Umbildung vielleicht durch eine Gewandbehandlung, die sich im Limesgebiet verhältnismäßig häufig nachweisen läßt. Das Gewand ist fast faltenlos, nur zwischen den Beinen hängt eine plastisch gebildete Steifalte herunter. Ich nenne als Beispiele: Vulkan von einem Viergötterstein aus Dieburg in Darmstadt EG 239; Juno und Minerva von einem Viergötterstein in Karlsruhe EG 343; ein Götterpaar aus Sulzbach in Karlsruhe EG 347; Juno und Minerva von einem Viergötterstein in Karlsruhe EG 491.

der verschiedenen Provinzen kennzeichnet, macht sich natürlich auch bei den beobachteten Keltizismen bemerkbar. Die Grenze zwischen dem durch die Stilisierung geformten Kunstwerk und dem Produkt der zeitlosen Volkskunst ist nicht immer absolut zu ziehen. Was aber diese Denkmälergruppe aus der *Germania superior* mit den Skulpturen aus Gallien selbst verbindet, ist die Gesetzmäßigkeit, mit der sich die Umbildung der künstlerischen Vorbilder vollzieht.

Exkurs I.

Einheimische Einflüsse in der provinzial-römischen Plastik in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Die römische Plastik der ersten Jahrzehnte n. Chr. ist nördlich der Alpen nicht zu trennen von der gleichzeitigen Kunst der römischen Kolonien in Oberitalien, aber ebensowenig von der Richtung in Rom selbst, die neben dem augusteischen Klassizismus eine nur untergeordnete Rolle spielt⁹⁰⁾. Die Auftraggeber dafür sind in Gallien und am Rhein zunächst die römischen Vollbürger in den Kolonien und die Soldaten der Legionen und Auxiliarkohorten. Die Bildhauer sind offensichtlich Italiker, die von Stadt zu Stadt, von Lager zu Lager zogen. Daraus ergibt sich die vollkommene Gleichartigkeit im Stil, die oft erlaubt, Werkstattzusammenhänge zwischen Oberitalien und dem Rheinlande festzustellen. Fast durchweg handelt es sich um Grabsteine, während Weihreliefs und Götterdarstellungen recht selten sind. Die Eigenart dieser Kunstgattung ist schon so oft charakterisiert worden, daß wir uns an dieser Stelle auf eine kurze Analyse beschränken können.

Bei allen Reliefs fällt der Unterschied zwischen dem flächig gehaltenen Körper und dem fast vollplastischen Kopf auf. Das Gesicht vernachlässigt die individuellen Portraitszüge zugunsten des Typus; große Augen mit schweren Lidern, in die Fläche geklappte Ohren verleihen dem Ausdruck etwas Maskenhaftes. Die Gewandbehandlung ist schematisch, die einzelnen Falten laufen parallel und werden in ihrer Führung ornamental gebraucht, ein Stilmittel, das in claudischer Zeit zum Prinzip erhoben wird.

Nur selten lassen sich in der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Abweichungen von der herrschenden Mode feststellen. In diesen Kreis gehört die auch sachlich nicht uninteressante Gruppe in Arles, Medea vor dem Kindermord darstellend⁹¹⁾. Die Datierung in augusteische Zeit wird durch Verwandtschaft mit einer weiblichen, sitzenden Statue und einem frühen Togatus, beide in Arles⁹²⁾, mit der trauernden Gallierin aus St. Bertrand des Comminges⁹³⁾

⁹⁰⁾ Vgl. oben S. 269 mit der in Anm. 1 genannten Lit. Wenn in den folgenden Zeilen versucht werden soll, die einheimischen, d. h. keltischen Einflüsse in der provinzial-römischen Plastik in der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. nachzuweisen, so muß betont werden, daß es sich dabei nur um den Stil handeln soll. Es werden also alle keltischen Gottheiten nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen, die sich nur nach dem Motiv aus der latènezeitlichen Kunst herleiten lassen. Dazu gehören der Cernunnos und die anderen ganz oder teilweise tiergestaltigen Gottheiten, sowie die mit unterschlagenen Beinen sitzenden Götter.

⁹¹⁾ E 1, 143. — Kunst der Römerzeit Taf. 108.

⁹²⁾ Togatus: E 1, 207; Kunst der Römerzeit Taf. 33. — Sitzende Frau: E 9, 6173.

⁹³⁾ Kunst der Römerzeit Taf. 11.

und schließlich mit den weiblichen Gestalten auf dem Bogen von St. Rémy deutlich⁹⁴⁾. Bezeichnend für die Zeitstellung ist die Behandlung des Mantels, auf dem die Falten wie dünne Schnüre aufliegen.

Während aber bei den angeführten Parallelen die Vereinfachung spät-hellenistischer Frauenfiguren deutlich ist, beginnen die Falten bei der Medea, ein ornamentales Eigenleben zu führen. Den Kurven, die von der linken Hüfte zum rechten Bein ziehen, entsprechen im Gegensinn die geschwungenen Linien, die an der rechten Hüfte beginnen und die sich an der obersten von links kommenden Falte totlaufen. Eine Übersteigerung der gewohnten Ausdrucksmittel stellen die Köpfe dar, deren Grobschlächtigkeit in Verbindung mit der Stilisierung der Haare etwas Idolhaftes bekommt. Besonders deutlich wird das bei den Knabenköpfen, deren Haare sich in dicke Locken einrollen.

Auf derselben Stufe steht der Grabstein eines Mädchens aus Mainz (*Taf. 57, 3*)⁹⁵⁾. Die Form der schmalen Stele mit dem steilen Giebel kehrt wieder bei den Grabsteinen des Monimus und Sibbaeus⁹⁶⁾, nur durch Halbpalmetten als Akrotere erweitert. Die Tote ist mit einem enganliegenden Ärmelgewand und einem auf der linken Schulter von einer Fibel gehaltenen Mantel bekleidet. Sie hält in der Linken einen Wollknäuel oder eine Spindel. Das Schmuckbedürfnis (Halsring mit Anhänger, Lunulae) ist auch sonst bei Grabsteinen der einheimischen Bevölkerung derselben Zeit zu beobachten. Auch bei diesem Stein weicht die Behandlung des Kopfes von dem Durchschnitt der Denkmäler ab. Auf der einen Seite wirkt er flächiger, als Relief gegeben, auf der anderen Seite aber sind die Einzelformen plastisch. In das schwellende Fleisch der Wangen und des Kinnes ist der Mund eingebettet, die quellenden Augen sind von gleichmäßig breiten Lidern eingefasst. Die Haare lösen sich in Einzellocken auf, und die Strähnen, die hinter den Ohren herunterhängen, rollen sich in Voluten ein.

Eine großartige Gestaltung, die das Archaisch-Dämonische besonders gut zum Ausdruck bringt, ist die sitzende Göttin von Naix⁹⁷⁾. Ihr Wesen ist durch die Früchte auf dem Schoß und die Schlüssel, die ihre Begleiterin trägt, als Fruchtbarkeits- und Unterweltsgöttin gekennzeichnet. Der urtümliche Charakter wird bereits durch die Unterschiede in der Körpergröße angedeutet. Die sitzende Göttin überragt bei weitem ihre Begleiterinnen. Noch mehr betont wird dieser Eindruck durch die strenge Stilisierung, mit der die Gewandfalten den Körper überziehen. In großartigem Schwung teilen sich die Falten des Mantels, in dessen Bausch die Früchte liegen. Ein flächiges Ornament bilden die konzentrischen Kreise des Übergewandes unter den Knien.

Mächtig wirkt der Kopf, dessen Symmetrie durch die von der Nase ausgehenden Falten und durch die Haaranordnung betont wird; die Frisur mit den zwei großen Locken ordnet sich in ihrer metallartigen Bildung der Gesamtwirkung unter.

⁹⁴⁾ Kunst der Römerzeit Taf. 10.

⁹⁵⁾ Soweit ich sehe, noch nicht veröffentlicht. Vergleichbare Stilisierungen finden sich bei einem frühen Grabstein in Narbonne E 9, 6900.

⁹⁶⁾ Germania Romana III, Taf. 1, 2 und 2, 3.

⁹⁷⁾ E 6, 4678.

Ein Vergleich mit der etwas späteren Gruppe um den Mainzer Blussenstein⁹⁸⁾ läßt deutlich erkennen, wie sich hier der Stil der augusteischen Plastik abweichend von der römisch-italischen Richtung entwickelt hat. Die bereits in augusteischer Zeit beliebte gleichmäßige Reihung der Falten nimmt im allgemeinen eine bewußte ornamentale Gestaltung an, die als tektonisches Element den Aufbau der Körper bestimmt. Hier wird dadurch die plastische Struktur verunklärt, das flächige Ornament ist die Hauptsache. Die schwellende Form des Gesichtes, die Bildung der Locken ist sicherlich nicht unbeeinflußt geblieben von latènezeitlichem Formgefühl, und es ist auch kein Zufall, daß eine ähnliche Verschwommenheit bei dem Ornament der Thronlehne spürbar wird.

In der unteren Reihe sind es nebeneinandergestellte Fischblasen, die auf der frühen südgallischen Sigillata geläufig sind⁹⁹⁾. Die gegenständigen Doppelvoluten, die auf das von F. Drexel behandelte frühe Architekturmotiv zurückgehen¹⁰⁰⁾, sind im Gegensatz zu den anderen bekannten Beispielen sehr üppig und dürften sich ebenfalls mit latènezeitlichem Ornament in ursächlichen Zusammenhang bringen lassen. Aber dieses Ornament ist auch das einzige Motiv, bei dem ein Fortleben aus der keltischen Kunst wahrscheinlich ist; die Behandlung des Körpers übernimmt die Stilmittel der italischen Plastik. Das, was wir als unitalisch empfinden, ist die bedenkenlose Umarbeitung der gegebenen Vorbilder im ornamentalen Sinne.

Noch einen Schritt weiter ist der Verfertiger der Gruppe aus St. Aubin-sur-Mer (Calvados) gegangen^{100a)}. Die sitzende Göttin wird von zwei kleinen Figuren an ihrer rechten und linken Seite begleitet und dürfte demselben Vorstellungsbereich angehören wie die Göttin von Naix. Hier ist die Faltengebung noch stärker stilisiert. Überall finden sich die konzentrischen halbkreisförmigen Falten, die auf dem Unterkörper ein großartiges, dreieckiges Ornament bilden. Die Gewandsäume sind durch parallele Linien hervorgehoben. Das Gesicht wirkt idollhaft, was durch die strenge Frisur und das Diadem noch unterstrichen wird.

In diesem Zusammenhang sei noch auf einige andere Denkmäler hingewiesen. Das Museum von Poitiers besitzt den Torso einer weiblichen Gestalt von sicher göttlichem Charakter (*Taf. 57, 4*)¹⁰¹⁾. Der Kopf fehlt, die linke Hand hält einen schlanken Einhenkelkrug, ähnlich bei den Begleiterinnen der sitzenden Muttergöttheit in Naix, in der rechten hat sie einen Korb mit Früchten. Das Gewandmotiv ist schwer zu verstehen: Über dem Untergewand ist ein Mantel über die linke Schulter und die Hüfte geschlungen, sein Ende hängt vor dem Schoß herab. Die Flächigkeit der Figur wird durch die zeichnerische Faltenwiedergabe betont, die auf den Körper keine Rücksicht nimmt. Es kann auch nicht überraschen, daß die Falten des linken Ärmels über die Mantelfalten

⁹⁸⁾ Germania Romana III, Taf. 15. Zu den Werkstattzusammenhängen vgl. F. Kutsch, Eine Mainzer Bildhauerwerkstätte claudischer Zeit, in: Schumacher-Festschrift (1930) 270 ff.

⁹⁹⁾ A. Oxé, Barocke Reliefkeramik aus Tiberius' Zeit, in Schumacher-Festschrift (1930) 301 ff.

¹⁰⁰⁾ Germania 9, 1925, 35 ff.

^{100a)} E 14, 8323 mit älterer Lit.

¹⁰¹⁾ E 2, 1416.

laufen. Das Prinzip ist die ornamentale Gliederung und das harte Gegenüberstellen verschiedener Richtungen, wobei die konzentrischen Halbkreise auf dem Schoß recht unorganisch die geradlinige Führung der Falten unterbrechen.

Ferner gehört in diesen Kreis noch ein vierseitig skulptierter Block, über dessen wechselvolle Schicksale der kurze Text bei Espérandieu Auskunft gibt¹⁰²). Von den zwölf verschiedenen Götterdarstellungen, unter denen sich Jupiter, Neptun, Vulkan, Mars und Minerva, Venus und Amor mit Sicherheit identifizieren lassen, ist für uns jene Frauengestalt besonders wichtig, die von Espérandieu als Diana bezeichnet wird. Eine überzeugende Interpretation dieser Göttin ist sehr schwierig, da ihre Attribute nur schwer deutbar sind (Fackel?, Schlangen?)¹⁰³), und soll an dieser Stelle auch nicht versucht werden. Das Denkmal ist trotz seiner Rohheit durch antiquarische und stilistische Einzelheiten in die ersten Jahrzehnte n. Chr. sicher datiert. So entspricht der lange sechseckige Schild des Mars den Schilden auf dem Triumphbogen von Orange¹⁰⁴), sein Kettenpanzer dem eines Kelten augusteischer Zeit in Avignon¹⁰⁵). Das Götterpaar Vulkan und Vesta (?) wiederholt nicht nur den Typus früher Grabsteine, auch die Gewandbehandlung erinnert an solche Stücke¹⁰⁶). Ebenso hat auch die merkwürdige sitzende Gottheit, begleitet von Vogel, Hund und einem Knaben, der sich die Augen zuhält, in der Gewandbehandlung genaue Analogien auf augusteischen Grabsteinen, etwa dem Largennius in Straßburg oder dem Monimus in Mainz¹⁰⁷).

Jene Göttin mit den Schlangen oder Fackeln weicht nun in der Gewandbehandlung von den übrigen Gestalten ab. Sie ist mit einem kurzärmeligen Untergewand und einem gegürteten Obergewand bekleidet, das die rechte Schulter freiläßt. Die Falten breiten sich von der linken Schulter aus strahlenförmig aus und bilden am Unterkörper und dem rechten Oberarm ein fächerähnliches Ornament, ähnlich wie bei einem Torso aus dem Tempel bei den Seinequellen in Dijon¹⁰⁸). Auch bei diesem ist die Stilisierung der Falten sehr ähnlich durchgeführt, als gleiches Detail kehrt die Zickzacklinie des Gewandsaumes bei dem Ärmelabschluß der Göttin aus Mavilly wieder.

Trotz verschiedenartiger Einzelheiten läßt sich als Gemeinsames bei dieser Denkmälergruppe eine Übersteigerung der römisch-italischen Stilmittel feststellen, die nur auf die Vorliebe des keltischen Kunstgewerbes für das Ornament zurückgeführt werden kann.

Die italisch-römische Richtung verschwindet nach ihrer manieristischen Stufe in spätclaudischer Zeit. Sie wird abgelöst durch den malerischen, hellenistisch beeinflussten Stil, als dessen ersten Vertreter wir die Mainzer Jupiterssäule des Samus und Severus kennen. Daß diese Künstler, die Söhne eines Venicarius, wohl aus Südfrankreich stammend, Gallier sind, möchten wir als

¹⁰²) E 3, 2067.

¹⁰³) Ähnliche Attribute auf einem Viergötterstein in Luxemburg E 5, 4126 bei Juno. — Vgl. ferner einen Viergötterstein in Speyer E 8, 6064.

¹⁰⁴) E 1, 260. — Kunst der Römerzeit Taf. 5.

¹⁰⁵) E 1, 35. — Kunst der Römerzeit Taf. 6.

¹⁰⁶) Vgl. etwa die Grabsteine in Arles E 1, 195 und 197.

¹⁰⁷) Largennius: Germania Romana III, Taf. 2, 1. — Monimus vgl. Anm. 96.

¹⁰⁸) E 3, 2405.

Symptom der Fortschritte werten, die die Romanisierung in den Jahren zwischen 60 und 70 gemacht hat. Die mit diesem Kunstwerk in den Provinzen nördlich der Alpen neu auftretende Richtung bietet den einheimischen Handwerkern keine Anregungen mehr, die sie im Sinne der keltischen Kunstauffassung verarbeiten könnten. So bedeutet das Ende der römisch-italischen Volkskunst zunächst auch das Ende der keltisch beeinflussten Richtung.

Exkurs II.

Eine Bildhauerwerkstatt in Bordeaux.

Die Beobachtung über unrömische Stilelemente besonders in Aquitanien, und zwar in Bordeaux und Perigueux¹⁰⁹), lassen sich ergänzen durch die Zusammenstellung einiger Denkmäler in Bordeaux, die einer Werkstatt zugeschrieben werden können.

Sicher eigenhändige Werke:

1. Familiengrabstein E 2, 1118. Relief mit Bogenabschluß, darauf Inschrift. Büste zweier Frauen und eines bärtigen Mannes. Inschrift: DM SABINI, POS . . . A, MATER, MA . . . SABINI. (*Taf. 58, 1*).
2. Grabstein des Amabilis. E 2, 1154. Relief mit flachem Giebel. Darin Akanthusornament. Büste eine Jünglings. Inschrift: DM AMABILI P(ater).
3. Fragmentiertes Grabrelief eines Knaben. E 2, 1180.
4. Fragmentierter Grabstein. E 2, 1127. Relief mit Bogenabschluß, darauf Inschrift und Eckakroterien, darauf D und M. Büste eines Knaben und eines Mädchens, letzteres mit Puppe und Apfel. Inschrift: DM . . . SINVS, DIORATA, AM(ni) [fil] II DIORATVS P(ater). P(osuit). (*Taf. 58, 3*).
5. Grabstein eines Mädchens. E 2, 1159. Relief mit flachem Giebel, darin DM. Büste eines Mädchens. Inschrift: DM BELINIAE SAV (. . .) FILIAE D(efunctae) AN(norum) XX.
6. Familiengrabstein. E 2, 1125. Relief mit flachem Giebel. Auf dem oberen Abschluß Inschrift. Büste eines Ehepaares. Inschrift: APLONIVS, AN(nia) QUIETA, VXSOR POS(uit).
7. Grabstein. E 2, 1150. Relief mit Bogenabschluß, darauf Inschrift. Büste eines Mannes. Inschrift: [D] M. . . .
8. Grabstein. E 2, 1128. Relief mit flachem Giebel, darin Akanthusornament. Inschrifttafel über Darstellung. Ganzfigur einer jungen Frau mit Spiegel, daneben Mädchen mit Korb. Inschrift: AVET(A)E D(efunctae) AN(norum) XXV MATER CINTVGENA P(osuit).
9. Grabstein. E 2, 1157. Relief mit steilem Giebel, darin DM und Eckakroterien. Inschrift über der Darstellung. Mädchen mit Spiegel und Wollkorb. Inschrift: AXVLA CINTVGENI FI FILIA(!) (*Taf. 58, 2*).
10. Familiengrabstein. E 2, 1124. Relief mit Bogenabschluß. Inschrift in Bogen. Ehepaar, stehende Ganzfiguren. Inschrift: [D] M. L. SEC (. . .) CINTVCNATO ET CL(audiae) MATVAE CON(iugi) ET SENODONAE FIL(iae) SEC(. . . .) VRBANA P(osuit).

Eine genaue Analyse der stilistischen Eigentümlichkeiten von Nr. 1 zeigt

¹⁰⁹) Vgl. oben S. 272 mit Anm. 21.

zunächst, daß die handwerkliche Qualität des Meisters einen guten Durchschnit darstellt. Die Gewandbehandlung ist verhältnismäßig einfach; der Bildhauer arbeitet mit großen Flächen, die durch eingetiefte Falten belebt werden, ein Kunstmittel, das sich in der Plastik nördlich der Alpen am Ende des 1. Jhs. besonders deutlich nachweisen läßt, und das besonders im Trierer Raum sehr beliebt ist¹¹⁰). Während die Körper verhältnismäßig flach sind, werden die Köpfe plastisch herausgebildet, aber durch die tiefliegenden Augen wird der Schatten, ähnlich wie bei den Falten, bewußt als Kunstmittel benutzt. Die Haartracht des Sabinius erinnert mit dem dichten Kopfhaar und dem kurzen Bart an Portraits des Hadrian oder Antoninus Pius, aber die Lockenfülle ist in dem Nebeneinander einzelner Strähnen geordnet. Stärker in das Ornamentale geht die Frisur seiner Tochter; die Haare sind sorgfältig nebeneinander gelegt, symmetrisch vom Mittelscheitel ausgehend¹¹¹). An eine solche Stilisierung schließt sich folgerichtig die Haube der Matrone in der Mitte an, deren plastisches Stirn- und Scheitelband das Netzgeflecht der eigentlichen Haube einrahmt. Das sind Stilmerkmale, die sich seit dem 2. Viertel des 2. Jhs. in Gallien sehr häufig nachweisen lassen. Darüber hinaus aber zeigen sich gewisse Einzelheiten, die nur unserem Meister eigentümlich sind.

Das von ihm bevorzugte Gewand ist der keltische Überwurf mit Ärmeln aus schwerem Wollstoff, aber ohne Kapuze, der auch sonst auf einer großen Anzahl von Denkmälern aus Bordeaux dargestellt ist¹¹²). Charakteristisch ist bei ihm der Halsausschnitt, geradlinig und nach den Schultern spitz ausgezogen, so daß sich ein Trapez bildet. Während von den Schultern einige Falten parallel nach unten laufen, bilden auf der Brust zwei kurze Falten ein nicht geschlossenes V, dem vom unteren Reliefabschluß eine schräge Falte entgegenläuft.

In diesen Motiven zeigt sich deutlich eine individuelle Handschrift, die so wörtlich bei Nr. 2 wiederkehrt, daß sich ein eingehender Vergleich erübrigt. Auch Nr. 3—5 gehören in diesen Zusammenhang, wenn auch die eigenwillige Schrägfalte nur bei Nr. 3 (neben der rechten Figur) und 4 (zwischen Hand und Unterteil der Puppe) erscheint. Bei Nr. 6 und 7 ist das V der Brustfalte unten breit geöffnet, aber der charakteristische Halsausschnitt ist vorhanden.

Allen Köpfen ist die strenge Stilisierung der Haare gemeinsam. Nach demselben Prinzip sind die Mädchenfrisuren auf Nr. 1 und 5¹¹³) behandelt. Neu ist dagegen die Wiedergabe der Kinderfrisur auf den Steinen Nr. 2—4. Bei den Knaben (Nr. 2, 3 und 4) ist das Haar in die Stirn gekämmt; bei Nr. 2 und 3 ist es in Streifen, die an Bronzearbeiten erinnern, sorgsam nebeneinandergelegt und entspricht den Frisuren der jungen Frauen auf Nr. 1 und 5. Natu-

¹¹⁰) Dieser malerische und weiche Stil beginnt bereits in der 2. Hälfte des 1. Jhs., zuerst nachweisbar auf der Mainzer Jupitersäule, und ist voll ausgebildet auf dem Grabstein des Oclatius in Neuß, Kunst der Römerzeit Taf. 61 und 62. Zum Stil des Trierer Raumes vgl. Kunst der Römerzeit 24 ff.

¹¹¹) Diese Haarbehandlung ist recht häufig. Ich nenne die Grabsteine in Bordeaux E 2, 1113 und 1159; den Grabstein von Poitiers E 2, 1842; den Grabstein in Bourges E 2, 1524; den Grabstein in Autun E 3, 1946; den Grabstein in Nevers E 3, 2181 u. a. m.

¹¹²) Zum Beispiel E 2, 1107. 1111. 1116. 1117. 1126. 1132. 1141. 1152 u. a. m.

¹¹³) Andere Beispiele die Grabsteine aus Bordeaux E 2, 1147. 1153. 1180. 1193; Grabstein in Bourges E 2, 1479; die Grabsteine in Autun E 3, 1912. 1913. 1924. 1932 u. a. m.

ralistischer fällt es bei dem Knaben auf Nr. 4, aber bei näherem Zusehen entdeckt man auch hier die gewollte Ordnung, bei der die Haare den zangenförmigen Stirnlocken folgen¹¹⁴). Im Gegensatz dazu wird der dichte Schopf des Mädchens durch eng nebeneinandergelegte, flache Furchen gegliedert.

Auch der Stein Nr. 6 weist die schräg nach oben laufende Falte auf. Ferner bemerkt man bei der Haartracht des Mannes ebenfalls den Schematismus in der Frisur und im Bart. Die Frisur der Frau schließt sich der Zeitmode entsprechend an die der älteren Faustina an. Jedoch sind die breiten Haarwellen des Vorbildes in die parallelen Strähnen wie auf Nr. 1 und 5 umgewandelt, auch der Zopf ist ornamental durch gegenständige Strichgruppen gegliedert.

Nicht ganz sicher ist die Eigenhändigkeit der Steine Nr. 7—10, obwohl sie alle den kennzeichnenden Halsausschnitt aufweisen. Aber der Männerkopf auf Nr. 7 entspricht sehr stark dem Sabinus auf Nr. 1. Auch hier ist das üppige Kopfhaar in einzelne Locken aufgelöst, bewußt gegen den Bart, der nur mit graphischen Strähnen gegliedert ist, abgesetzt.

Einen anderen Typus vertreten Nr. 8—10, die die Toten in Ganzfigur zeigen. Bei den drei Steinen kehrt der charakteristische Halsausschnitt wieder, jedoch halten sich sonst die Ähnlichkeiten der Faltenwiedergabe in dem für Bordeaux charakteristischen Zeitstil, so daß die Zuschreibung an unseren Meister nicht absolut sicher ist. Es sei aber darauf hingewiesen, daß die Frisur des kleinen Mädchens auf Nr. 8 den Mädchenfrisuren auf Nr. 4 und 5 entspricht, und daß die Wellenfrisur der jungen Frau, selbst in ihrer Auflösung in einzelne Strähnen, das bei dem Bildhauer beliebte Prinzip erkennen läßt. Und die Stilisierung der Haartracht der Axula (Nr. 9) und Claudia Matuia (Nr. 10) ist eine wörtliche Wiederholung von Nr. 6.

Wenn wir aber bei der Zuweisung dieser drei Stelen eine gewisse Vorsicht walten lassen möchten, so sind sie unter sich doch ganz sicher von derselben Hand gearbeitet. Dafür spricht die volle und runde Kopfform, während auf Nr. 1 und 6 das Untergesicht schmaler ist. Auf den drei Stelen kehrt aber ein anderes kleines Merkmal wieder. Die V-förmigen Falten auf der Brust korrespondieren mit einem ähnlichen, sich nach unten öffnenden V über dem linken Knie (Nr. 8 und 9), beziehungsweise am unteren Gewandsaum (Nr. 10)¹¹⁵).

Die Denkmäler der römischen Plastik nördlich der Alpen sind, besonders im 2. Jh., spröde und entziehen sich durch ihre Gleichförmigkeit oft einer genauen kunstgeschichtlichen Deutung. Wir glauben aber hier gezeigt zu haben, daß es trotzdem möglich ist, innerhalb eines örtlich begrenzten, reichhaltigen Denkmälerbestandes bestimmte Werkstattzusammenhänge festzustellen.

¹¹⁴) Ich nenne als weitere Beispiele einen Grabstein in Bordeaux E 2, 1186; einen Grabstein in Bourges E 2, 1460; einen Kopf in Bourges E 2, 1546; Grabsteine in Autun E 3, 1878. 1886 u. a. m.

¹¹⁵) Für die Zusammengehörigkeit von Nr. 8—10 spricht außerdem, daß die Verstorbenen mit großer Wahrscheinlichkeit derselben Familie angehören. Vielleicht sind Cintugenus (Nr. 9) und Cintugena (Nr. 8) Geschwister; dazu gehört der ganz ähnliche Name Cintugnatus von Nr. 10. Es sei aber darauf hingewiesen, daß mit dem Stamm Cint gebildete Namen in Bordeaux nicht allzu selten sind. Vgl. etwa CIL XIII, 1, Fasc. 1, 2 Nr. 654. 688. 689. 691. 699. 702. Abgeleitet von dem keltischen *cinto* = der erste. Zum weiteren Vorkommen der mit *cintu-* zusammengesetzten Namen vgl. A. Holder, *Altceltischer Sprachschatz* (1896) I, 1021 ff.