

## Römische historische Reliefs.

Von

**Andreas Rumpf.**

Hierzu Tafel 17—24.

### 1. Die Reliefs von der Cancelleria (*Taf. 17-20 und 22*).

Das Bild, das man sich von der monumentalen Reliefkunst der flavischen Zeit machte, ist revolutioniert worden durch die Platten (*Taf. 17*), die 1937 bei der Cancelleria in Rom gefunden wurden<sup>1</sup>). Die Erschütterung ist so stark, daß man sich ernstlich fragen muß, inwieweit deren Zeitansatz gesichert ist. Inschriften sind nicht vorhanden; nur die dargestellten Personen können den Ausschlag geben.

Die gegenwärtig fast allgemein angenommene Datierung nahm ihren Ausgang davon, daß Siegfried Fuchs in dem als Togatus dargestellten Kaiser der einen Plattenreihe (*Taf. 17, unten*), der zunächst für Tiberius gehalten worden war, vielmehr Vespasian erkannte<sup>2</sup>). Diese Erkenntnis ist evident und unbestreitbar, glücklicherweise auch von niemand bestritten worden. Damit ist ein Fixpunkt gewonnen.

Nun begann man aber weiter zu folgern: ist dieser Kaiser Vespasian, so ist der Togatus, der ihm gegenüber zwischen dem Genius Populi Romani und dem Genius Senatus steht, einer seiner Söhne, also Domitian, demnach der Kaiser in Tunica und Paludamentum auf der zweiten Plattenreihe (*Taf. 17, oben*) ebenfalls Domitian.

Das ist die - wenigstens für die Datierung - fast uneingeschränkt heute herrschende Ansicht. Sie wurde auch nicht geändert, als später der Kaiser in militärischer Tracht als Nerva erkannt wurde. Angesichts der Münzporträts ist auch diese Identifikation nicht zu erschüttern. Aber es wurde darauf hingewiesen, daß die Gesichtszüge anders ausgearbeitet sind als die der übrigen Figuren (*Taf. 18, 1*). Sie sind nicht geglättet und gegenüber der Haargrenze ein wenig vertieft. So nahm man denn an, daß nach der 'damnatio memoriae' des Domitian dessen Züge in die seines Nachfolgers abgeändert worden

<sup>1</sup>) Monumentalpublikation: F. Magi, *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria* (Monumenti Vaticani di Archeologia e d'Arte VI, 1945). Dort p. XV die ältere Literatur, aus der besonders hervorzuheben: H. Fuhrmann, *Arch. Anz.* 1940, 460 ff. und P. H. v. Blanckenhagen in: *Das neue Bild der Antike*, hrsg. von H. Berve II (1942) 313 ff. Von neueren Bearbeitungen seien besonders genannt: B. Neutsch, *Jahrb. Arch. Inst.* 63/64, 1948/49, 100 ff.; K. Schefold, *Atlantis* 1949, 546 ff.; H. Kähler, *Gnomon* 22, 1950, 30 ff.

<sup>2</sup>) *Arch. Anz.* 1940, 472.



seien. Das ist der Standpunkt, den auch Filippo Magi in seiner Monumentalpublikation der Reliefs vertritt.

Ganz wohl ist vermutlich niemandem bei dieser Lösung gewesen, denn der Kopf des Vespasian auf der anderen Plattenreihe entbehrt ebenfalls der letzten Glättung und Politur, die auch dort alle Gesichter zeigen (*Taf. 18, 2*). Doch müssen über die schmale amorphe Zone an der Stirn des Nerva noch einige Worte gesagt werden, da man aus ihr so entscheidende Folgerungen für die Datierung der Reliefs ziehen zu können glaubte. Zunächst ist sie von der Hauptansichtseite des Reliefs nicht wahrzunehmen; nur wenn man die Kamera in eine Position bringt, die das menschliche Auge nie vor dem Denkmal einnehmen kann, wird sie voll sichtbar. Als im Altertum das Relief bemalt war, wird sie niemand bemerkt haben. Es ist und bleibt eine Nachlässigkeit. Dafür, daß hier die Umarbeitung wegen Zeitmangel unterblieben sei, ist kein Grund zu sehen. Auch ein ungeübter Steinmetz benötigt nicht eine Stunde, um mit wenigen Meißelschlägen die Bosse in Lockenspitzen zu formen. Vor allem aber: die Enden der Haare reichen in die rohe, unbearbeitete Partie hinein. Hätte hier früher das Gesicht eines anderen Kaisers gesessen, so müßten statt des unregelmäßigen Grundes Reste der glatten Stirn sichtbar sein. Das Argument für die angebliche Überarbeitung wird so zum untrüglichen Beweis dafür, daß nie ein anderes Gesicht über dem heutigen saß. Wer dennoch unter allen Umständen an der flavischen Datierung festhält, könnte nun argumentieren, die Bosse sei für Domitian bestimmt gewesen, nach dessen Tode aber von Nerva usurpiert worden. Aber auch solch eine Annahme ist mit unwiderleglichen Gründen beseitigt worden durch eine Beobachtung von Karl Schefold<sup>3)</sup>; nicht nur die Gesichtszüge sind die des Nerva, auch die hagere hochgeschossene Figur des Kaisers ist deutlich unterschieden von den fleischig untersetzten Körpern, durch die die Mitglieder der ersten flavischen Dynastie so leicht kenntlich sind, und die auch literarisch beglaubigt sind<sup>4)</sup>. Am Körper ist aber keine Spur von Überarbeitung festzustellen. Daß innerhalb von Reliefkompositionen Porträtköpfe nachträglich von anderen Bildhauern aus der Bosse ausgehöhelt werden, dafür hat K. Schefold mit Recht auf die entsprechende Gepflogenheit an Sarkophagen hingewiesen. Unsere erhaltenen historischen Reliefs sind in der Regel arg überarbeitet, aber wenigstens an der Ara Pacis entbehrt auch der Kopf des Augustus (*Taf. 19, 1*) der letzten Glättung<sup>5)</sup>. Das Heranziehen eines Spezialisten für die Porträts hat damit an den Platten von der Cancellaria nichts Auffälliges mehr.

Zwei Einwendungen sind außerdem dagegen erhoben worden, daß von Anbeginn Nerva gemeint sei. Einmal, daß man über das Gesicht des Nerva das des Domitian modellieren könne. Aber mit etwas Geschick und guten Willen kann man wohl jede Kaisermaske darüber auftragen. Dann aber sei die Frisur, die 'coma in gradus formata' für Domitian charakteristisch. Es berührt zu-

<sup>3)</sup> Atlantis 1949, 546.

<sup>4)</sup> Sueton, Vespasian 20: *statura fuit quadrata, compactis firmisque membris*, Titus 3: *ventre paulo projectiore*, Domit. 18: *obesitas ventris*.

<sup>5)</sup> F. Studniczka, Ara Pacis (Abhandl. Sächs. Ges. XXVII 26, 1909) Taf. 4. Die Tafel in der Monumentalpublikation von Moretti ist nach einem verschmierten Gips und läßt die Oberflächenbehandlung nicht erkennen.



nächst eigenartig, daß gerade die Haartracht des 'calvus Nero' zum Argument wird. Aber das ist nicht unberechtigt, denn der eitle Domitian wollte nach Sueton (Dom. 18) wegen seiner calvities nichts über Kahlköpfe hören, und alle seine Münzen zeigen ihn in Lockenpracht. Das ist also keine individuelle, sondern eine fiktive Haartracht. Wohl hat er die Haarwelle über der Stirn dort ganz ähnlich, aber keineswegs er allein. Von Kaisern kann man Nero und Otho anführen, natürlich auch viele Bildnisse von Männern, die nie Kaiser waren. Die Tracht ist aber nicht einmal auf die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts beschränkt. Wir finden sie zum Beispiel wiederholt beim *lictor proximus* auf den Reliefs des Traianbogens in Benevent von 114. Zudem ist das Haar an der Stirn und im Nacken auf den Aurei des Nerva ganz ebenso gebildet wie auf den Münzen Domitians.

Ist so über die beiden Hauptfiguren Klarheit geschaffen, so bleibt noch das Problem des jugendlichen *Togatus*, der auf den Platten mit Vespasian zwischen *Genius Senatus* und *Genius Populi Romani* steht (Taf. 22). Nach der Identifizierung des Vespasian galt er - wie gesagt - als Domitian, der im Jahre 70 seinen Vater in Benevent empfängt, und das ist auch heute die am öftesten vertretene Annahme. K. Schefold wollte ihn als Nerva deuten, der im Jahre 71 das erste Consulat von Vespasian erhält, und der dadurch seine Thronansprüche legitimieren wollte, da sein Vorgänger ermordet worden war. Nun ist ein bekleidetes Consulat für einen Anwärter auf den Kaisertitel gewiß kein Fehler, aber nimmermehr eine Vorbedingung. Zudem starben die meisten römischen Kaiser keines natürlichen Todes. Seit dem Ableben des Tiberius, also seit 60 Jahren, waren allein Titus und Vespasian nicht ermordet worden, die Art der Erhebung zum Augustus bei Nerva also nicht ungewöhnlich. Man erinnerte sich auch im Jahre 96 wohl weniger an das erste mit Vespasian bekleidete Consulat des Nerva als vielmehr an sein zweites Consulat im Jahre 90, das er mit dem bösen Domitian bekleidete, der vom Senat zur 'damnatio memoriae' verurteilt und damit zum Staatsfeind erklärt worden war. Diese Verurteilung war wie kaum eine andere allgemein gebilligt worden. Für einen starken Herrscher wäre die Beseitigung eines solchen 'hostis' nicht einmal dann eine Belastung gewesen, wenn er persönlich daran beteiligt gewesen wäre. Nerva war keine Krafternatur. Daß er mit der Ermordung seines Vorgängers, zu dem er nach Sueton (Dom. 1) noch engere Beziehungen hatte als das gemeinsame Consulat, nichts zu tun hatte, bewies er nicht durch historische Reliefs, sondern dadurch, daß er die Verurteilung und Hinrichtung der tatsächlichen Mörder nicht nur zuließ, sondern sogar lobte. Im übrigen hatte er für seine Wahl die einzige vollgültige Legitimation, die es für einen römischen Princeps gab: einmütige Anerkennung von Senat und Heer. Jede andere Begründung wäre eine Abschwächung gewesen.

Aber auch für Domitian spricht nichts. Der durch die Umstände der Revolution zum Statthalter erhobene Sohn hätte Vater und Kaiser mit Handschlag begrüßen müssen<sup>6</sup>). Gewiß war Vespasian mit den Eigenmächtigkeiten seines

<sup>6</sup>) Vgl. die Münzen des Titus mit *Pietas*: Titus und Domitian mit Handschlag (H. Mattingly-E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage* [= RIC] II [1926] 128 Nr. 96, Taf. 4, 58) und mit *Providentia*: Vespasian, der dem Titus den Globus reicht (RIC II 128, Nr. 97/98,



jüngeren Sohnes in Italien mehr als unzufrieden. Aber gerade ein Denkmal des Domitian, das - wie angenommen wurde - in schönfärberischer Absicht die aus dieser ersten ziemlich anarchischen Regierung hergeleiteten Ansprüche hätte verherrlichen sollen, hätte allen Grund gehabt durch die 'dextrarum iunctio' auf die Concordia von Augustus und Caesar hinzuweisen, eben weil sie nicht existierte. Übrigens bedurfte es für Domitian auch keiner nachträglichen Legitimation durch ein historisches Relief für seine Thronansprüche, war er doch bereits im Jahre 79 durch Titus in aller Form als Mitregent eingesetzt worden. Auch wäre die bescheidene Haltung garnicht im Sinne Domitians, der sich als den Begründer der Dynastie angesehen wissen wollte. *Patri se et fratri imperium dedisse, illos sibi reddidisse* erklärte er im Senat nach Sueton (Dom. 13).

Man sollte glauben, die Schwierigkeit ließe sich leicht beheben durch das Porträt; ob Domitian oder Nerva, das müßte doch irgendwie erkannt werden können. Aber das ist gerade der Haken. Der Kopf ist nicht von dem Meister der beiden Kaiserköpfe nachträglich gemeißelt. Er ist genau so nichtssagend und verblasen wie die Köpfe der anderen Nebenfiguren (Taf. 19, 2). Bernhard Neusch hat ihn mit Recht neben den eines Lictor in demselben Halbfries (Taf. 19, 3) gestellt, von dem er sich in keinem wesentlichen Zug unterscheidet<sup>7)</sup>. Um zu erkennen, wen dieser Togatus darstellt, darf man nicht sein Gesicht betrachten, man muß ihm auf die Füße sehen. Der Dargestellte trägt nicht den 'calceus senatorius' wie Vespasian neben ihm<sup>8)</sup>. Also kann er kein Mann senatorischen Ranges sein; nicht der aus patricischem Geschlecht stammende Nerva, der als Consul eingeführt wird, nicht Domitian, der als praefectus urbi consulari potestate und als Praetor Zutritt und Vorsitz im Senat hatte. Nie hätte der eitle Domitian einen solchen Schnitzer verziehen. Ja, es wäre nicht einmal Eitelkeit gewesen, 'calceos mutare' ist bekanntlich gleichbedeutend mit Aufnahme in den Senat<sup>9)</sup>, das entsprechende Schuhwerk war also für jeden Betrachter selbstverständliches 'insigne' der Würde, das Domitian schon in seiner damaligen Eigenschaft als Praetor zustand. Sogar im Privatleben wurde noch im zweiten Jahrhundert vom Senator erwartet, daß er die seinem Rang entsprechende Tracht anlegte<sup>10)</sup>. Man wende nicht ein, das sei eine Kleinigkeit, über die sich die künstlerische Freiheit hinwegsetzen

---

Taf. 4, 59; Cohen 178-180; Katalog Hirsch XXXI, Taf. 23, 1214), die Münzen mit Concordia von Marc Aurel (Cohen 72; Coll. Caruso Taf. 11, 361), Lucius Verus (Cohen 28; Kat. Hirsch XXIV Taf. 23, 1664; XXXI Taf. 28/29, 1429-1431; XXXIII Taf. 32, 1317-1319; XXXIV Taf. 37, 1185; Coll. Caruso Taf. 11, 388), Geta (Coll. Caruso Taf. 13, 451; RIC IV 338, Nr. 165, Taf. 16, 6; Cohen 26). An sich hat ein Mann senatorischen Ranges sogar Anspruch auf Umarmung und Kuß bei Begrüßung durch den Kaiser (L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengesch. Roms I<sup>9</sup>, 95) doch wird die Umarmung bekanntlich erst auf den Porphyrssäulen diokletianischer Zeit dargestellt (R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke [1932] Taf. 31/32 u. 35; W. Technau, Die Kunst der Römer [o. J.] 276, Abb. 228).

<sup>7)</sup> Jahrb. Arch. Inst. 63/64, 1948/49, 109.

<sup>8)</sup> Grundlegend immer noch L. Heuzey im Dictionnaire des antiquités I, 815 ff. Doch ist dort p. 816 Abb. 1014 für den Ritterschuh zu streichen; die Statue Bouillon, Musée des antiquités III statues Tafel 20, Clarac, Musée de sculpture, Tafel 277, 2315 hat nach Michon, Catal. sommaire du Louvre<sup>2</sup> (1922) p. 64 Nr. 1112 eine falsche Inschrift.

<sup>9)</sup> Cicero, Phil. 13, 28.

<sup>10)</sup> Gellius 13, 21.



könne. Auf einem offiziellen Denkmal ist das einfach unerläßlich, zumal wenn - wie auf den Friesen von der Cancelleria - der senatorische Schuh, der einfache calceus, die caligae der Soldaten und die Götterstiefel aufs sorgfältigste ausgeführt und unterschieden sind<sup>11)</sup>.

Die einfachen calcei, wie sie der in Frage stehende Togatus trägt, kann ein Römer senatorischen Ranges damals nur tragen, wenn er in militärischer Kleidung 'paludatus accinctusque' dargestellt wird, so wie Nerva auf dem anderen Fries. Sie kennzeichnen ihren Träger als Angehörigen der 'militia equestris' im Gegensatz zur 'militia caligata'. Ebenso haben wir sie bei Trajan auf der Säule und dem Beneventer Bogen und bei Hadrian auf den Tondi am Constantinsbogen. Erst der philosophische Marc Aurel hat statt dessen die 'calcei senatorii' auf seinem bekannten Reiterstandbild. Also nur als Krieger könnte der Caesar Domitianus vom Jahre 70 oder der Consul Nerva vom Jahre 71 mit solchen Stiefeln abgebildet werden. Ein Togatus senatorischen Ranges hat von republikanischer Zeit bis zu den Elfenbeindiptychen des 6. Jahrhunderts die seinem Stand entsprechenden Stiefel mit den vier Riemen, welche in zwei Knoten mit herabfallenden Enden verbunden sind<sup>12)</sup>. Unser Togatus trägt die calcei ohne solches Riemenwerk ganz ebenso wie der Apparitor der Vestalinnen und die Lictoren. Er ist also kein Mitglied des Senats, dennoch kann er eine relativ hohe Würde bekleiden. Auf dem Nordfries der Ara Pacis tragen einige der Priester und Beamten auch nur diese einfachen Schuhe; es können das dann nur Angehörige des Ritterstandes sein. Der Rangunterschied zwischen Nerva, dem Ritter und den Lictoren mag am Relief durch die verschiedene Färbung der an sich gleich geformten Fußbekleidung angegeben gewesen sein<sup>13)</sup>.

Was sollte aber ein Ritter an dieser Stelle? Zweifellos ist der Platz zwischen Genius Senatus und Genius Populi Romani bevorzugt, so bevorzugt, daß man in ihm keinen Sterblichen erkennen wird. Die Schwierigkeit löst sich sofort, wenn man in ihm die Personifikation des ordo equester erkennt. Ganz ebenso bekleidet, als Togatus mit einfachen calcei ist er mit den Genien von Senat und Volk auf dem Beneventer Bogen dargestellt<sup>14)</sup>. Vespasian stammt aus dem Ritterstand, er hat sich nach Sueton (Vesp. 2) lange - wenn auch nicht so konsequent und standhaft wie Maecenas - dagegen gesträubt, den *latus clavus* anzustreben. Der Repräsentant des zweiten Standes wäre also hier in vollstem Maße sinnvoll angebracht. Auf dem Nerva-Fries fehlt der personifizierte ordo equester. Aber der Vater, Großvater und Urgroßvater dieses Kaisers waren bereits Consuln; er war patricischen Geschlechts.

Damit, daß der Togatus weder Domitian noch Nerva ist, fehlt jede inhaltliche Verbindung zwischen den beiden Friesen, aber auch jeder äußere Anhalt zur Datierung. Die verschiedenen ausführenden Hände sind wiederholt und eindringlich behandelt worden<sup>15)</sup>, aber auch die Zusammengehörigkeit beider Friese nach Maßen und Stil mit Recht betont worden. Die Lage ist nun die:

<sup>11)</sup> F. Magi, *Rilievi* 23 ff.

<sup>12)</sup> *Arch. Anz.* 1935, 396.

<sup>13)</sup> Vgl. E. Petersen, *Ara Pacis Augustae* (Sonderschr. österr. arch. Inst. II [1902]) 86.

<sup>14)</sup> E. v. Garger, *Der Trajansbogen in Benevent* (Sammlung Parthenon o. J.) Taf. 8 u. 16.

<sup>15)</sup> Am ausführlichsten zuletzt B. Neutsch, *Jahrb. Arch. Inst.* 63/64, 1948/49, 100 ff.



je ein Kaiser ist jeweils Hauptperson der Darstellung. Vespasian konnte nicht den Nerva verherrlichen, Nerva hatte nicht die geringste Veranlassung in den kurzen 16 Monaten seiner Regierung dem seit 18 Jahren verstorbenen Vespasian ein Denkmal zu setzen. Nun sind aber beide unter die Divi aufgenommen worden. Die einzig mögliche Lösung ist also, daß die erhaltenen Platten von einem Monument stammen, das den Divi gewidmet war; natürlich nicht diesen beiden allein, sondern mindestens den sechs ersten. Daß nur die beiden Friese mit Vespasian und Nerva erhalten sind, ist ein Zufall. Es könnten auch Divi, die nach Nerva consecriert wurden, vorhanden gewesen sein. Die Platten waren nach den Fundumständen sicher verschleppt; wir wissen nicht wann, warum, von wo und wie weit. Sicher stammen sie nicht von einem Triumphbogen, vielleicht aus der Porticus Divorum? Aber von der wissen wir zu wenig.

Jede Vermutung über den ursprünglichen Platz an einem Bauwerk ist wohl solange müßig, bis wir irgendwelche neuen positiven Anhaltspunkte durch Grabungen oder sonstwie erhalten. Wichtiger ist die kunstgeschichtliche Stellung der Reliefs. Solange sie auf Domitian oder - was praktisch fast auf dasselbe herausläuft - auf Nerva bezogen wurden, war man in einer unangenehmen Zwangslage. Es sind nicht handwerkliche Arbeiten ohne Aspirationen, sondern monumentale Platten, die zweifellos auf einen Staatsauftrag zurückzuführen sind. Seit Franz Wickhoff glaubten wir über den 'flavischen' Stil, das heißt über die von Nero bis Traian, also etwa 50-120, herrschende Kunstweise unterrichtet zu sein. Neben den weichen, aufgelockerten, malerischen Reliefs, deren Hauptrepräsentant die Friese im Durchgang des Titusbogens sind, wirken die Platten von der Cancelleria knapp, hart, zeichnerisch, in einem Wort: klassizistisch. Sowohl vor wie nach der 'flavischen' Periode haben wir einen klassizistischen Stil. Es waren also drei Möglichkeiten zu prüfen: noch klassizistisch, schon klassizistisch, oder endlich: lief in der ganzen Zeit neben der bekannten malerischen Richtung eine konservativ klassizistische einher? Jede der drei Möglichkeiten ist erwogen worden.

Wer die Friese in die Frühzeit des Domitian um 83 setzte, wie H. Fuhrmann und F. Magi<sup>16)</sup>, der mußte in ihnen letzte Ausläufer des augustischen Klassizismus sehen, mußte mit MacFayden und F. Magi den Titusbogen zeitlich herabdrücken bis in die Zeit des Nerva. Das geht nicht an, denn das Bauornament des domitianischen Palastes auf dem Palatin entspricht völlig dem des Titusbogens und auch der 'vierte' pompejanische Stil zeigt alle Eigenheiten der Kunst des Titusbogens. Die campanische Kolonialstadt kann nicht fortschrittlicher gewesen sein als Rom. Also Spätdatierung? Die haben Heinz Kähler (90er Jahre)<sup>17)</sup> und K. Schefold (96)<sup>18)</sup> vorgeschlagen. Dagegen spricht, daß am Forum Transitorium (vollendet 97), am Erotenfries des Caesarforums von 113<sup>19)</sup>, am Beneventer Bogen von 114, auf den großen trajanischen Schlachtreliefs und selbst noch an den älteren der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen der 'flavische Stil' noch spürbar ist. Auch die Annahme eines neben

<sup>16)</sup> H. Fuhrmann, Arch. Anz. 1940, 475. - F. Magi, Rilievi 156 ff.

<sup>17)</sup> Gnomon 22, 1950, 41.

<sup>18)</sup> Atlantis 1949, 547.

<sup>19)</sup> Zur Datierung: Not. Scav. 1932, 201 (Fasten von Ostia).



der malerischen Weise einherlaufenden 'hieratischen Staatsstils', den P. H. von Blanckenhagen<sup>20)</sup> annahm, scheidet an dem ebenso hochhoffiziellen Charakter des Titusbogens und der trajanischen Ehrendenkmäler. Der Gedanke an solch einen 'Gattungsstil' dürfte damit erledigt sein.

Aber wir brauchen all diese Konstruktionen und Aporien nicht einzeln durchzusprechen, nachdem einmal klargelegt ist, daß auf keinem der beiden Friese der geringste Hinweis auf Domitian vorhanden ist, nachdem die von K. Schefold glücklich nachgewiesene ursprüngliche Darstellung des Nerva uns jeder Verpflichtung enthebt, vor 96 irgendwelche Parallelen zu suchen.

Gleich nach der Auffindung hat man hingegen schon wirkliche stilistische Analogien gesehen. Zuerst finde ich bei M. Cagiano de Azevedo<sup>21)</sup> den schlagenden Hinweis auf die Reliefplatten (*Taf. 20, 2*) aus Puteoli in Berlin und Philadelphia<sup>22)</sup>, deren Zusammengehörigkeit einst Johannes Sieveking<sup>23)</sup> erwiesen hat. H. Kähler hat überzeugend darauf hingewiesen<sup>24)</sup>, daß sie wahrscheinlich der gleichen Werkstatt wie der Nerva-Fries entstammen. Auf der Rückseite dieser puteolanischen Reliefs sind Spuren einer ausgeißelten Inschrift für Domitian. Also sind sie nach 96 anzusetzen, ganz ebenso wie die Friese von der Cancelleria; es fragt sich nur, wie lange nachher. Es ist keineswegs selbstverständlich, daß die Verwendung zum Reliefschmuck eines Ehrenbogens der Eradierung der Inschrift unmittelbar hätte folgen müssen wie der Donner auf den Blitz. Um zu einer Datierung zu kommen, müssen wir uns in der römischen Reliefkunst nach Nerva umsehen, ob wir weitere, namentlich ob wir wirklich datierbare Parallelen finden.

Solche gibt es in der Tat: die beiden auf die Apotheose der Sabina zu beziehenden Platten vom 'Arco di Portogallo', die heute im Treppenhaus des Conservatorenpalastes eingemauert sind<sup>25)</sup> (*Taf. 21*). An den von moderner Überarbeitung freien Figuren lassen sich weitgehende Übereinstimmungen feststellen. Man vergleiche etwa den Genius Senatus auf der Platte mit der 'laudatio' mit dem auf dem Vespasian-Fries von der Cancelleria. Auf der anderen Platte mit der Consecratio der Sabina fällt besonders der gelagerte Campus Martius auf. Sieht man von den Ergänzungen (Nase und Oberlippe) ab, so sind in der Gesamtanlage und in der Einzelausführung wiederum auf den Vespasian-Platten die Köpfe des Genius Populi Romani, der Dea Roma und der Vestalinnen ganz überraschend ähnlich. Mehr aber noch als solche Einzelheiten sind die gesamte Anordnung der Reliefs und das Verhältnis der Figuren im Vordergrund zu denen, die flach aus dem Grund ausgearbeitet sind,

<sup>20)</sup> Das neue Bild der Antike II (1942) 335. - Vgl. J. M. C. Toynbee, Journ. Rom. Stud. 36, 1946, 179 f. Per Gustaf Hamberg, Stud. in Rom. Art (1945) 55: Sacrale Idealisierung.

<sup>21)</sup> Bull. Comun. 67, 1939, Bull. Mus. Imp. X, 45 ff.

<sup>22)</sup> Berlin, Skulpturen 887. - C. Blümel, Röm. Skulpt. (1946) 47, Abb. 25. - Univ. of Pennsylv., Mus. Journal 4, 1913, 142 (E. Hall). - M. Cagiano de Azevedo, Bull. Comun. 67, 1939, a. a. O. - S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains. II (1912) 36, 5 u. 208, 2.

<sup>23)</sup> Sitzungs-Ber. Bayer. Akad. Phil.-hist. Kl. 1919, 3 ff.

<sup>24)</sup> Gnomon 22, 1950, 41; Studies presented to D. M. Robinson I (1951) 430 ff., Taf. 27-30.

<sup>25)</sup> Helbig-Amelung Nr. 897 u. 990. - Jones, Conserv. Scala IV 1, 37 u. Scala VI 11, 266, Tafel 105. - E. Strong, La Scultura Romana da Augusto a Costantino. I (1923) 214, Abb. 126 u. 127. - F. Winter, Kunstgesch. i. Bild<sup>2</sup> 410, 6. - W. Technau, Kunst der Römer (o. J.) 201, Abb. 161.



hier wie dort dieselben. Wenn man auch nicht von der gleichen Künstlerhand wird sprechen wollen, so sind doch die Vespasian-Platten offenbar derselben Werkstatt zuzuschreiben wie die Reliefs vom 'Arco di Portogallo', ebenso wie die Nerva-Platten sich zu den puteolanischen Soldaten stellen. Bestätigt wird das zudem durch technische Eigenheiten, namentlich die Bohrgänge in den Haaren und die geraden Bohrfurchen in den Gewändern. Sie hätten stets davor warnen müssen, die Frieze von der Cancelleria mit dem augustischen Klassizismus oder seinen Nachzüglern zu verbinden. Im Gegenteil, sie weisen uns gebietend ins zweite Jahrhundert nach Christus.

Die beiden Reliefs vom Arco di Portogallo werden nach der Consecratio der Sabina (136), vor dem Tode Hadrians (138) angesetzt. Rücken die Frieze von der Cancelleria in die gleiche Epoche, so erklären sich auch einige sonst unverständliche Einzelheiten. Auf eine davon sei hier hingewiesen. Auffällig war doch stets der üppige Vollbart des Speculator auf dem Nerva-Fries (*Taf. 20, 1*) neben den sprossenden Bärten der jungen Soldaten, des Apparitor und des Ordo equester. Es soll nicht geleugnet werden, daß mitunter auch in domitianischer Zeit Angehörige des Heeres schlecht oder garnicht rasiert waren. Aber in unmittelbarer Umgebung des Kaisers wäre eine solche Nachlässigkeit in der Adjustierung wohl im Leben kaum geduldet worden, geschweige denn, daß man sie auf einem historischen Relief für die Nachwelt verewigte. Vierzig Jahre später wäre bei der inzwischen geänderten Mode der Barttracht ein derartiger Anachronismus durchaus verzeihlich<sup>26</sup>). Alle Bedenken stilistischer und sachlicher Art verschwinden, wenn wir die Reliefs von der Cancelleria dorthin setzen, wohin sie gehören: in die Zeit zwischen 130 und 140, in spätestens hadrianische frühest antoninische Zeit. Eine Reihe im älteren Stil (Nerva-Fries) und eine im jüngeren (Vespasian-Fries) an demselben Denkmal hat damals nichts Auffälliges, wenn man an die hadrianischen Tondi am Constantinsbogen denkt, wo auch vier weichere neben vier härteren stehen. Für die bildliche Wiedergabe verstorbener Kaiser weit zurückliegender Zeiten bieten die Restitutionsmünzen des zweiten Jahrhunderts Analogien. Für die Pflege des Andenkens der Vorzeit darf man in diesem Zusammenhang auch daran erinnern, daß Hadrian Ersatzbauten auf den Namen des ursprünglichen Stifters weihen ließ<sup>27</sup>), wofür das Pantheon des Agrippa das bekannteste Beispiel ist. Haben wir die Platten mit den beiden Divi von der Cancelleria, zu denen wir uns solche mit Iulius, Augustus, Claudius, Titus, Traianus und vielleicht auch Hadrianus ergänzen müssen, um 130-140 angesetzt, so ist das Gebäude der Kunstentwicklung in der frühen römischen Kaiserzeit, das einst F. Wickhoff in kühner Schau entworfen hat, und das trotz mancher notwendigen Modifikationen wenigstens für den Stil der historischen Reliefs in der Zeit von Augustus bis Domitian durch eingehende Forschungen des abgelaufenen halben Jahrhunderts gefestigt und bestätigt worden war, auch heute noch unerschüttert<sup>28</sup>).

<sup>26</sup>) Ähnlich die Bärte der Soldaten auf dem Relief in Chatsworth mit der Verbrennung der Syngrapha: E. Strong, *Scult. Rom. I* (1923) 213, Abb. 125. - S. Reinach, *Rép. Rel. II*, (1912) 445, 1.

<sup>27</sup>) *Script. hist. Aug. Spartianus, vita Hadr.* 19, 10.

<sup>28</sup>) Die Bereicherung der römischen Kunst durch R. Enking, *die (Arch. Anz. 1948/49,*



2. Der Cameo von der Ste. Chapelle (*Taf. 23, 3*).

Bei der Datierung der Reliefs von der Cancellaria hat die vermutete Überarbeitung eines Kopfes eine Rolle gespielt. Noch weitgehendere Folgerungen wurden jüngst aus angeblichen Umarbeitungen an einem anderen Denkmal gezogen, an dem berühmten Cameo, der seit dem 13. Jahrhundert im Schatz der Ste. Chapelle unter den Reliquien aufbewahrt wurde<sup>29)</sup>.

Hier soll jedoch die völlige Umgestaltung des Gesichtes der Hauptfigur, ja darüber hinaus der Gesichter der Personen in deren Umgebung keine antike Umformung sein, sie soll sich genau ins Jahr 1573 n. Chr. festlegen lassen. Das wird manchem überraschend scheinen; seit Peiresc den außergewöhnlichen Sardonyx 1619 für die Wissenschaft entdeckte, wurde das Porträt des thronenden Kaisers stets unwidersprochen für das des Tiberius gehalten, und auch die neueste Behandlung erkennt das an. Nur wird jetzt gefordert, daß es ursprünglich Hadrian gewesen sei, der auf Veranlassung der Katharina von Medici 1573 in einen Tiberius verwandelt wurde, damit man in ihm Karl IX. von Frankreich erkennen solle, so wie sie selbst aus der ursprünglichen Sabina sich in eine Livia habe verwandeln lassen. Entsprechend hätten auch die übrigen Personen ihre Porträts hadrianischer Zeit verloren, sie seien 1573 in iulisch-claudische umgearbeitet worden, in denen man nun unschwer Angehörige der Häuser Valois, Bourbon und Guise, die damals in Todfeindschaft miteinander lebten, in trautem Familienverein erkennen könne. Voraussetzung für solche Umarbeitung sei zunächst die stark klassizistische Strömung am französischen Hof seit Franz I.; er wie auch spätere Herrscher und deren Angehörige ließen sich nämlich als Caesar oder in der Gestalt von Göttern porträtieren. Daß im Jahrhundert der Budaeus, Scaliger, Henricus Stephanus, Casaubonus es in Frankreich nicht an humanistisch gebildeten Männern fehlte, war bekannt. Aber das trifft doch nicht auf den Hof zu. Von Franz I. selbst heißt es: 'il avait un goût pour les sciences, quoiqu' il n'eut qu'une teinture fort médiocre de la langue latine'. Am Hofe Karl IX. machten sich gerade in dem für unseren Stein in Anspruch genommenen Jahr 1573 die Abgesandten des polnischen Senates, die dem Herzog von Anjou die polnische Krone anbieten, lustig, daß der französische Adel kein Latein könne; Jean de Monluc, der beste Lateiner des Hofes war nämlich noch in Warschau, wo er für die Königswahl tätig gewesen war. So mußte man nach der Marschallin de Retz schicken, die mit ihrer vollendeten lateinischen Rede die Fremden in Erstaunen setzte. Allzu verbreitet war demnach die klassische Bildung in der Umgebung der Katharina von Medici kaum.

Andererseits ist die Darstellung moderner Herrscher in antikem Kostüm nur zu bekannt und zu verbreitet, so daß wir derlei nicht als spezifisch französisch ansprechen dürfen. Aber überall weichen solche antikisierenden Wiedergaben in einem sehr wesentlichen Punkt von der supponierten Umarbeitung

183-237) die etruskischen Spiegel und Urnen in die Zeit von Augustus bis Constantin setzt, wird kein Kundiger ernst nehmen. Sie verdient keine Widerlegung, eine Erwähnung nur, weil sie ausführlich und reich illustriert in einer Zeitschrift abgedruckt wird, wo man sonst wissenschaftliche Artikel suchte.

<sup>29)</sup> G. Bruns, *Mitt. Arch. Inst.* 6, 1953, 72 ff., dort S. 72 Anm. 2 die ältere Literatur.



des Cameo ab: die antik gekleideten Personen haben stets zeitgenössische Porträtzüge. Selbstverständlich auch der in dem genannten Aufsatz als Tafel 29 reproduzierte Gobelin mit Franz I. Es sei etwa noch an den Großen Kurfürst von Schlüter erinnert oder an Ludwig XIV. auf der Place des victoires von Desjardins und dessen Ersatz durch Bosio, an Frederik V. von Saly vor dem Amalienborg-Schloß oder an den Poniatowski von Thorvaldsen, um nur einige allbekannte Beispiele aus der Unzahl herauszugreifen. Auch dort, wo moderne Personen in heroischer Nacktheit dargestellt sind, haben sie natürlich Porträtzüge, so Karl V. von Leone Leoni, Diana von Poitiers von Goujon, Napoleon und Pauline Borghese von Canova. Aber das sind ja alles moderne Neuschöpfungen. Wir besitzen jedoch auch umgearbeitete Antiken: Alessandro Farnese von 1593, Francesco Aldobrandini von 1602 und Carlo Barberini von 1630 im Conservatorenpalast tragen auf den Panzerstatuen der Kaiserzeit Porträtköpfe mit den Knebelbärten ihres Jahrhunderts<sup>30)</sup>.

Solche Bärte waren aber schon 1573 Mode. Dennoch sollen wir annehmen, daß nicht nur entgegen dem Zeitgeschmack härtige Männer in unbärtige verwandelt worden seien, sondern daß auch auf jegliche Porträtähnlichkeit mit Lebenden verzichtet worden sei. Grund dafür sei, daß hier 'die politische Constellation von 1573' im Bild festgehalten sei. Wir sollen die beiden Brüder, Heinrich von Anjou, der soeben die Wahl zum polnischen König angenommen hat, und Karl IX. von Frankreich erkennen, also zwei Könige; der eine sitzt, der andere steht wie ein Untergebener vor ihm. Das ist nach heutigem Zeremoniell unmöglich. Noch unmöglicher in jener Generation, da um Fragen des Ranges, des Titels und des Vortritts erbitterte Fehden ausgefochten werden. Man denke an die diplomatischen Händel zwischen den spanischen und französischen Gesandten auf dem Tridentiner Konzil, in Venedig und Rom, an den siebenjährigen nordischen Krieg wegen der drei Kronen im Wappen. Was die Zuerkennung der Königsrechte für Heinrich von Anjou betrifft, so wurde er bereits vor Annahme der polnischen Krone auf dem Weg von La Rochelle nach Paris überall mit königlichen Ehren empfangen. Vollen Anspruch darauf hatte er freilich erst nach der feierlichen Verlesung der Wahlurkunde am 10. September. Ganz selbstverständlich empfing er darauf auch in aller Öffentlichkeit die ihm gebührenden Ehren von seinem königlichen Bruder, der ihn vor den Gesandten umarmte. Zu den selbstverständlichen Ehren gehört damals auch für einen König, der das Land eines anderen verläßt, das Geleit durch den Landesherrn. Ein stehender König, der sich von einem sitzenden verabschiedet, wäre nicht nur - wie gesagt - ein schwerer Verstoß gegen die Etikette, sondern in unserem Fall auch ein Verstoß gegen die historische Wahrheit. Trotz seiner schwachen Gesundheit hat Karl IX. seinen Bruder von Paris bis Vitry geleitet. Ausgerechnet ihren Lieblingssohn hätte so Katharina von Medici in einer unwürdigen Position darstellen lassen. Dabei wollen wir garnicht erwähnen, daß die Rüstung wie zu einem Kriegszug bei einem König, der nur mit einem Gefolge von 500 Gentilshommes nach Polen zieht, lächerlich wäre. Schwerwiegender noch ist das Bedenken, daß Katharina von Medici schon beim Aufbruch von Heinrich wußte, daß die polnische Königsherrlich-

<sup>30)</sup> Jones, Conserv. Taf. 7 S. 41 f.



keit nur eine kurze Episode sein werde. 'Allez, mon fils, vous n'y demeurerez pas longtemps' sagte sie ihm in der Öffentlichkeit, woraus ihre Feinde später folgerten, daß sie an dem acht Monate darauf erfolgten Tode Karl IX. nicht unbeteiligt gewesen sei.

So scheint alles dagegen zu sprechen, daß hier Heinrich von Anjou dargestellt wäre, der nach Polen zieht. Aber er wäre ja auch garnicht dargestellt; vielmehr sollen wir ihn unter dem Bild eines iulisch-claudischen Prinzen erahnen. Wirklich kenntlich als Porträts wären doch nur Katharina von Medici als Livia und Karl IX. als Tiberius.

Tiberius steht damals keineswegs in gutem Ruf. Sein Bild wird für die Nachwelt nicht durch Velleius Paterculus bestimmt, sondern durch Tacitus und Sueton. So ist er zum Typus des blutgierigen, hinterhältigen und feigen Tyrannen geworden. Als solcher ist er im 16. Jahrhundert sprichwörtlich. Wenn Ariost von bösen Tyrannen spricht, so nennt er einfach 'duo Neroni' (Orl. fur. cant. 17 st. 1), den Tiberius und Nero. Noch 1667 dichtet Johannes Schildius auf das Porträt des Tiberius die Verse:

Vultu fateri velle, quod tamen nolis,  
et cassa vero verba: principis verba,  
plenum tyranno pectus, abditum, abstrusum,  
virtus Neronis ista prima maioris.

Die Bemühungen des Flaminus Strada im 17. Jahrhundert und des Voltaire im 18., die Laster des Tiberius zu mildern oder zu leugnen, müssen für 1573 füglich unbeachtet bleiben. Wie verhält sich nun diese Charakteristik zu dem Bild, das sich von Karl IX. seine Zeitgenossen und Untertanen machten? Das für die Überarbeitung des Cameo vorgeschlagene Datum ist gerade ein Jahr nach der Bartholomäusnacht. Während des siebentägigen Mordens in Paris sollen 5000 und in den folgenden zwei Monaten im übrigen Frankreich 55 000 Menschen hingeschlachtet worden sein, darunter auch zahlreiche Katholiken: 'c'était être huguenot que d'avoir de l'argent, des envieux, des ennemis, ou des héritiers affamés'. Als der König die Folgen sieht, versucht er die Verantwortung von sich zu wälzen und die Guise zu belasten. Doch diese zwingen ihn, schriftlich zu bekennen, daß alles auf seinen Befehl erfolgt sei. Wie im Ausland, besonders im protestantischen Ausland, der Eindruck der Bartholomäusnacht ist, zeigt, daß die calvinistische Opposition im polnischen Senat als Vorbedingung für die Zustimmung zur Wahl des Herzogs von Anjou Garantien für die Reformierten in Polen und in Frankreich fordert und erhält. Daß die Rechtfertigungsversuche Karl IX. nichts nutzen, lehren die Demütigungen, denen Heinrich auf der Durchreise nach Polen in Heidelberg ausgesetzt ist. Sie sind derart, daß er acht Monate später, als er wie ein Dieb bei Nacht aus Polen flieht, den Umweg über Italien nimmt. Der boshafte Satiriker hätte für Karl IX. kein passenderes Porträt finden können als das des Tiberius.

Sollte wirklich seine Mutter das angeregt haben? Nun, sie soll sich ja selbst als Livia haben darstellen lassen. Auch das Bild der Livia ist für die Nachwelt von Tacitus geprägt: die allzu liebevolle Mutter, die mit Gift und Dolch, mit



Verleumdung und Ränken alle Personen entfernen läßt, die sich zwischen den Thron und den geliebten Sohn stellen oder stellen könnten, und die schließlich auch ihr Ziel erreicht. Ganz ebenso liegt doch der Fall auch bei Katharina von Medici. Auch hier wurde durch eine Reihe unerwarteter Todesfälle der Weg zum Thron zunächst für ihren Gemahl, Heinrich II., endlich nach dem Hinscheiden der beiden älteren Brüder für den Lieblingssohn, Heinrich III., frei. Ebenso wie Livia wird sie verdächtigt, durch Gift nachgeholfen zu haben; schon als 1536 der Dauphin vergiftet wurde, dann 1560 beim Tod Franz II., als 1573 die Königin von Navarra an vergifteten Handschuhen stirbt, ferner, wie wir sahen, sogar beim Ableben Karl IX., 1574 beim plötzlichen Tod der Prinzessin Condé, die Heinrich III. hatte heiraten wollen, stets soll sie ihre Hand im Spiel gehabt haben. Es ist nicht unsere Aufgabe, nachzuprüfen, welche der Anschuldigungen gegen Livia oder Katharina von Medici auf Wahrheit beruhen. Wesentlich ist, daß der Verdacht in beiden Fällen bestand. Daß am Hof der Katharina von Medici, wo nicht nur Luxus, Galanterie, Intrigen und alle erdenkliche Ausschweifung, sondern auch Zauberei, Astrologie und jede Art von Aberglauben herrschten, wo Duelle und Meuchelmord nicht selten waren, solch ein Verdacht nicht ganz unbegründet war, erhellt daraus, daß er von ihrer eigenen Tochter geteilt wurde, die in ihren Memoiren berichtet, das Gespenst des 1574 durch vergiftete Kerzen aus dem Weg geräumten Kardinals von Lothringen habe ihre Mutter im Schlaf erschreckt. Katharina von Medici hätte ein kaum vorstellbares Maß von Selbstironie besessen, hätte sie sich in einer Darstellung der Livia wiedererkennen wollen. Hätte sie gar - wie uns zugemutet wird zu glauben - es selbst veranlaßt, daß ein Bild der Sabina in das der Livia abgeändert würde, damit man darin die Königin-Mutter und Regentin von 1574 erkennen könne, so würde das wohl einer Selbstanklage gleichkommen. Müssen wirklich noch alle anderen Unwahrscheinlichkeiten, die gegen eine Umarbeitung 1573/4 sprechen, angeführt werden? Mit welchem Recht konnte die Regentin das Kleinod aus dem Kirchenschatz fordern, wäre es klug gewesen, wenn sie so den katholischen Guisards, die ihre Verbannung nach Polen betrieben, einen Vorwand durch die Verletzung der Reliquien der Ste. Chapelle geliefert hätte, wo sie an den Hugenotten doch sicher keine Stütze hatte? Es wäre mehr als unvorsichtig gewesen, hätte der Trésorier von Ste. Chapelle das Prachtstück, dessen materieller Wert samt Fassung 1790 auf 10 000 Taler geschätzt wurde, dem stets in Geldverlegenheiten und Schulden steckenden Hof auch nur vorübergehend anvertraut. Der mißglückte Versuch der Regierung Karls IX. im Jahr 1562 und der gelungene Heinrichs III. im Jahr 1577, die Kanoniker von Chartres zu zwingen, einen Teil der Kleinodien und heiligen Gefäße der Kathedrale herauszugeben, damit die Kosten des Bürgerkrieges gezahlt werden könnten, lassen die Gefahren ermessen, die damals beweglichem Kirchengut von seiten des Königshauses drohten. Daß der geschätzte Wert des Cameo nicht übertrieben hoch angesetzt war, zeigt ja die weit bedeutendere Summe, die der Goldschmied in Amsterdam 1804 für das gestohlene Stück zahlte. Wollte man all diese Unwahrscheinlichkeiten in den Wind schlagen, so bleibt immer noch ein entscheidender Punkt: die angebliche Umarbeitung zu einem Denkmal 'dynastischer Repräsentation' wäre voll-



kommen unter Ausschluß der Öffentlichkeit so erfolgt, daß die Nachwelt - für die ein Denkmal doch mit bestimmt zu sein pflegt - nichts davon ahnen konnte. Wie kommt es, daß der in drei Teile zersprungene Stein auch nach der vorgeblichen Umgestaltung in seinem mittelalterlichen edelsteinbesetzten Goldrahmen mit den byzantinischen Emailbildern der vier Evangelisten in den Ecken blieb, daß die Inschrift Karls V. von 1379 nicht zum mindesten durch einen Zusatz erweitert wurde, der auf eine Neubearbeitung 1573 oder 1574 unter Karl IX. hinwies? Sind denn aber wirklich schwerwiegende Gründe vorhanden, durch die eine solche Umarbeitung begründet wäre? Die eigenartige Darstellung der Consecration wird niemand im Ernst dafür anführen. Wenn uns aus den ersten 150 Jahren der Kaiserzeit nur zwei Bilder von Consecrationen erhalten sind, so können wir die Möglichkeit andersartiger nicht ausschließen. Es ist denn doch allzu optimistisch, wenn gesagt wird, wir kennten 'das sorgfältig beachtete Ritual bei allen staatsrechtlichen Vorgängen'. Zur Zeit des Tiberius steckt das Principat noch in seinen Anfängen. Es hat Generationen, ja Jahrhunderte gedauert, bis die Formen sich innerlich und äußerlich konsolidierten. Daß wir über alles genau unterrichtet wären, ist ein Trugbild; darüber können auch noch so zuversichtliche Behauptungen moderner Forscher nicht hinwegtäuschen. Nehmen wir ein Beispiel: in dem angeführten Aufsatz wird S. 99 zur Gemma Augustea unter Berufung auf die Real-Encyklopaedie gesagt: 'Wir kennen den Weg des römischen Triumphators. In diesem ist kein Platz für ein Absteigen unterwegs zur Begrüßung des Princeps'. Sueton berichtet im Leben des Tiberius (cap. 20) zu dessen Triumph: *ac prius quam Capitolium flecteret, descendit e curru, seque praesidenti patri ad genua submisit*. Also genau die Situation, die auf dem Wiener Cameo dargestellt ist. Wenn die Real-Encyklopaedie und Sueton zu einem antiken Vorgang im Widerspruch stehen, so ist es eine Frage der Methode, welcher Quelle man folgen will. Auf die Gefahr hin altmodisch zu erscheinen, möchte ich mich für Sueton entscheiden. So werden wir die Berufung auf das uns bekannte, bei allen staatsrechtlichen Vorgängen sorgfältig beobachtete Ritual nicht im einzelnen widerlegen brauchen.

Es bleibt noch die ursprüngliche Bärtigkeit der männlichen Personen auf dem Pariser Cameo. Leichte Spuren sind nach der modernen Glättung noch kenntlich. Wie steht es mit der Bartmode? Der bei Athenaeus XIII 564 e bewahrte Bericht des Chrysippos, daß seit Alexander d. Gr. das Rasieren bei den Männern allgemein üblich geworden sei und die Ausbreitung dieser Mode weder durch den Spott der Komiker und Philosophen noch durch staatliche Verbote, wie in Byzanz und Rhodos, aufzuhalten war, ist durch die Denkmäler bestätigt. Natürlich dauerte es einige Zeit, bis die neue Mode sich voll durchsetzte. Die Masken der attischen neuen Komödie, die in der Schaffenszeit des Menander (324-293 v. Chr.) ihre Form erhielten, zeigen die alten Herren und Sklaven bärtig, die jungen Männer, die Soldaten und den Fremden (Eikonikos) rasiert. Das ist eine typische Übergangszeit. Andererseits ist die wiederholt literarisch überlieferte Nachricht, daß Hadrian sich den Bart wieder stehen ließ, gleichfalls monumental belegt. Aber der allgemein daraus gezogene Schluß, daß nun etwa 450 Jahre lang stets alle Männer mit Ausnahme



von Philosophen und Barbaren, solchen, die in Trauer waren oder in Rom sich in Anklagezustand befanden, rasiert gegangen wären, trifft in dieser Ausschließlichkeit sicher nicht zu. Von etwa 240 bis 150 v. Chr. ist eine ganz allgemeine Reaktion gegen die Sitte der Bartlosigkeit an Hand der Münzbildnisse festzustellen<sup>31</sup>). Seleukos II. Kallinikos mit dem bezeichnenden Beinamen Pogon eröffnet die Reihe, ihm folgen in Syrien Antiochos III., d. Gr., und Achaios, in Ägypten Ptolemaios III. und IV., in Bithynien Prusias I. und II., im pontischen Kappadokien Mithradates II (IV.) und Pharnakes I., in Makedonien Philippos V. und Perseus; also alle auf Münzbildern vertretenen Herrscher dieser drei Generationen. Die Ausnahmen bestätigen die Regel: niemand wird erwarten, daß Hieron II. von Syrakus als über siebenzigjähriger Greis die neue Mode mitgemacht hätte: auf den Münzen ist er stets jugendlich. Der fünfzehnjährige Hieronymos war für einen Bart zu jung. Dadurch erklärt es sich auch, daß die auf die griechischen Gegner der Gallier bezogenen Köpfe von den pergamenischen Siegesdenkmälern kurze Bärte haben. Für das Wiederaufleben des Rasierens um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts haben wir auch einen literarischen Beleg: Plinius (n. h. VII 211) berichtet, der jüngere Scipio Africanus habe sich in Rom als erster täglich rasieren lassen; die Anekdote bei Gellius III 4 aus dem Jahr 142 bestätigt das. Die Nachricht war der modernen Forschung unbequem, so hat man denn den jüngeren Africanus durch den älteren ersetzen wollen. Aber das geht nicht an, denn nach Varro, de re rust. II 11, 10 war schon im Jahr 300 ein Barbier aus Sicilien nach Rom gekommen. Auch in Rom mag manch älterer Herr den alten Sitten treu geblieben sein. Stand er an hervorragender Stelle, so fiel das auf, und er erhielt deshalb einen Beinamen wie Scipio Barbatus, der Consul von 298 v. Chr. Ferner wird durch das Porträt des Marcellus, des Zeitgenossen und Altersgenossen Hierons II., wenn auch auf späteren Familienmünzen, bezeugt, daß während der ersten Periode der Bartlosigkeit diese Mode auch in Rom herrschte. Daß zur Zeit des älteren Africanus auch bei den Römern, ebenso wie in Griechenland, der kurze Bart üblich war, beweist die bekannte Goldmünze des T. Quinctius Flamininus von 197 v. Chr. So fügt sich die Pliniusstelle über den jüngeren Africanus trefflich in das Bild, das wir an Hand der Denkmäler gewonnen hatten, nämlich daß seit etwa 150 wieder die glatten Wangen üblich waren. In den folgenden Generationen gibt es nur vereinzelte Ausnahmen, nämlich in der Wende des zweiten und ersten Jahrhunderts v. Chr. tragen drei syrische Könige, Demetrius II., Antiochos IX., Demetrios III. auf ihren Münzen Bärte. Es ist die Zeit, da die Herrscher des zerfallenden Seleukidenreiches ihren nicht griechischen Untertanen weitgehende Konzessionen machen müssen; vielleicht geschah das auch auf dem Gebiet der Bartracht, die der der gleichzeitigen und folgenden Arsakiden entspricht. Aber das sind deutlich zeitlich und örtlich begrenzte Ausnahmen.

Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß von 150 v. Chr. bis 120 n. Chr. die Bartlosigkeit nie aufgegeben worden sei. Hier interessiert uns die Zeit des

<sup>31</sup>) Die Münzporträts bequem bei F. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer u. hellenisierter Völker (1885). Vgl. auch Jahrb. Arch. Inst. 45, 1930, Taf. 3/4, die Münzkataloge des Britischen Museums und die Auktionskataloge.



Tiberius. Bei einer ganzen Anzahl von Porträts, die mit mehr oder weniger großer Sicherheit auf Mitglieder der iulisch-claudischen Dynastie bezogen werden, finden wir einen kurzen Backenbart. Schon in augustischer Zeit muß er zeitweise üblich gewesen sein. Deutlich ist er am Drusus<sup>32)</sup> an der Ara Pacis; über einen Jugendbart ist dieser damals schon zehn Jahre hinausgewachsen, für einen Trauerbart ist in dieser Umgebung kein Raum. Für die tiberische Zeit sei auf den Germanicus aus Korinth verwiesen<sup>33)</sup> (*Taf. 23, 2*), der freilich undatiert ist. Dafür gehört in die Zeit, der man den Pariser Cameo bislang allgemein zuwies, der Kopf des Germanicus aus dem Tempel der Roma und des Augustus in Leptis Magna<sup>34)</sup> (*Taf. 23, 5*), nämlich in die Jahre zwischen 14 und 19 n. Chr. Man mag die Identifikation beider Köpfe, die nicht inschriftlich gesichert sind, bezweifeln. Unbezweifelbar ist das Bildnis des Germanicus mit einem fast dem des Hadrian gleichenden Vollbart auf der von ihm 18 n. Chr. in Syrien geprägten Silberdrachme<sup>35)</sup> (*Taf. 23, 1*), die volle Namensbeischrift trägt. Hält man dazu den Kopf des Tiberius auf der Türkis-Paste mit der Signatur des Herophilos Sohnes des Dioskurides in Wien<sup>36)</sup> (*Taf. 23, 4*), so haben wir für die beiden männlichen Hauptfiguren des großen Cameo gut beglaubigte, zeitgenössische, vollbärtige Porträts. Es soll hier - so interessant es auch wäre - das Weiterleben dieser Bartmode bis zu Nero und die Reaktion unter den flavischen Kaisern nicht verfolgt werden. Die gegebenen Hinweise genügen vollauf, um vorhadrianischen Ursprung des Cameo zuzulassen, tiberischen zum mindesten hochwahrscheinlich zu machen.

Damit entfallen auch all die Seltsamkeiten, die an die hadrianische Entstehungszeit desselben geknüpft wurden; eine Aussendung des voll gerüsteten Aelius Caesar, der Pannonien verwalten - nicht bekriegen - sollte, der damals fünfzehnjährige Marc Aurel in Kriegerrüstung mit Tropaion, die Wahl des Augustus als Divus statt des Trajan, den man doch bei Hadrian erwarten würde. Dazu kommt noch die Bestimmung für Antiochia. Hadrian haßte Antiochia<sup>37)</sup>; niemand verstand wohl besser zu hassen und sich zu rächen als er. Er erhob Tyros zur Metropolis, er entzog den Antiochenern das Recht der Silberprägung. Dieser verhaßten Stadt soll er nun geschmeichelt haben, indem er mit 'unglaublich großartiger Diplomatie' eigens für sie einen neuen, sonst unbekanntem Gott 'Helios-Hermes-Mithras-Alexander' erschuf. Aber die Grundlagen für all diese Folgerungen waren ja nichtig.

Wir können nun noch einen Schritt weiter gehen. Der große Cameo war - wie die Bestandsaufnahme von 1573 lehrt - in drei Stücke zersprungen; er wurde durch die goldene Fassung, die 1379 Karl V. herumlegen ließ, zusammgehalten. In dieser Fassung blieb er bis zum Diebstahl 1804. Es ist in

<sup>32)</sup> Röm. Mitt. 50, 1935, Taf. 50.

<sup>33)</sup> Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 33, 1 u. 34, 1. - Vgl. auch die Büste aus Antequera, Arch. Anz. 1954, 398.

<sup>34)</sup> Afr. Ital. 8, 1940, 57 Abb. 37.

<sup>35)</sup> Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 35, 5.

<sup>36)</sup> J. J. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1 Taf. 26, 5; Jahrb. Arch. Inst. 3, 1888, Taf. 11, 2. - R. von Schneider, Album Taf. 43, 2. - A. Furtwängler, Die antiken Gemmen III (1900) 319 Abb. 162. - R. Delbrück, Antike Porträts (1912) Taf. 59, 4.

<sup>37)</sup> Script. hist. Aug. Spartianus, vita Hadr. 14, 1.



höchstem Grade unwahrscheinlich, daß ein so fragiles Monument einer rigosen Umarbeitung unterzogen wurde. Ganz anders lag der Fall, als 1807 das Kleinod ohne die in Amsterdam eingeschmolzene Fassung zurückkehrte. Damals erhielt es den Prachtrahmen im Empire-Stil von Auguste Delafontaine, dem Schüler des David. Daß der nun zusammengekittete und gründlich ausgebesserte Stein auch eingehend retuschiert und poliert wurde, war nach den damaligen Museumsgepflogenheiten nicht nur gestattet, sondern geboten. Es ist die Zeit, da als modernes Gegenstück zu dem römischen Denkmal der Cameo mit der Apotheose des Napoleon nach der Zeichnung von Ingres durch Adolphe David ausgeführt wurde. An geübten Kräften für die klassizistische - keineswegs barocke - Überarbeitung fehlte es also damals nicht. Erst nun wurde der Cameo von der Ste. Chapelle wirklich 'le grand Camée de France'. Die Hypothese, er sei das schon 1573 geworden, ist - wie wir sahen - sachlich, methodisch und historisch allzu schwach fundiert. Man würde sich scheuen ein Wort für ihre Widerlegung zu verlieren. Aber auf den Separata des Aufsatzes steht gedruckt, er sei von der hohen philosophischen Fakultät einer deutschen Universität als Habilitationsschrift angenommen worden; letzteres ruft bei deutschen Lesern Erstaunen und Besorgnis hervor.

### 3. Elfenbeindiptychon in London (Taf. 24, 1).

Die Reliefs von der Cancellaria erwiesen sich uns im Gegensatz zu den sogenannten 'historischen' Reliefs, die ja eigentlich Themen der Zeitgeschichte behandeln, als wirkliche historische Reliefs im wahren Sinne des Wortes. Da bei ihnen von Darstellungen der Divi die Rede war, mag ein zwar langbekanntes, aber umstrittenes Denkmal hier angefügt werden: die Tafel eines Elfenbeindiptychons mit Apotheose im Britischen Museum<sup>88</sup>). Daß die Consecration eines Divus dargestellt ist, darüber besteht kein Zweifel. Die schon im 18. Jahrhundert ausgesprochene Ansicht, es sei Antoninus Pius gemeint, schien sich nach den Ausführungen von Richard Delbrueck allmählich durchzusetzen. Da wird kürzlich wieder die schon früher vertretene Deutung auf Iulianus erneut zu stützen versucht<sup>89</sup>). Die Argumente dafür sollen sein: erstens, daß der vergöttlichte Kaiser bärtig und im besten Mannesalter verstorben sei, ferner, daß er besonders enge Beziehungen zu Sol invictus oder Mithras gehabt habe, weiter, daß er bedeutende Kriegstaten im Osten vollbracht hätte, und endlich, daß seine Kleidung auffallend schlicht sei.

Die Beziehung zu Sol invictus oder Mithras soll aus der Büste des Sonnengottes in der oberen rechten Ecke, über dem Ausschnitt aus dem Zodiacus, zu entnehmen sein. Sehr beherrschend ist dieser Platz im Winkel gewiß nicht. Wie schon Hans Graeven gefordert hatte und nicht zu bezweifeln ist, wird auf dem anderen Deckel eine entsprechende Kurve mit den sechs anderen Tierkreiszeichen gewesen sein und Luna in dem freibleibenden Zwickel. Also die

<sup>88</sup>) H. Graeven, Röm. Mitt. 28, 1913, 271, Taf. 7. - R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (1929) Nr. 59. - E. Weigand, Jahrb. Arch. Inst. 52, 1937, 121. - E. Strong, Art in Anc. Rome, Abb. 558, - S. Reinach, Rép. Rel. II (1912) 488, 7.

<sup>89</sup>) K. Wessel, Jahrb. Arch. Inst. 63/64, 1948/49, 141.



nicht sehr ungewöhnliche Angabe der beiden Himmelskörper. Gewiß haben wir sie auch in den Ecken von Mithrasreliefs<sup>40)</sup>. Aber dort ist Sol an dieser Stelle eben nicht Sol invictus und Mithras, der vielmehr im Mittelpunkt des Reliefs in ganzer Größe abgebildet ist, sondern die Andeutung des Tagesgestirns. Das beweisen andere Darstellungen, wo keinerlei mithräische Assoziationen möglich sind, wie bei Sabazios und dem Zeus von Doliche<sup>41)</sup>. Ja, wir finden Sol und Luna in den oberen Ecken auf christlichen Darstellungen, der Kreuzigung, des guten Hirten und auf christlichen Sarkophagen<sup>42)</sup>. Niemand wird daraus folgern wollen, Christus habe 'besonders enge Beziehungen zum Kult des Sol invictus beziehungsweise des Helios Mithras gehabt'. Doch sind diese Büsten der beiden großen Gestirne deshalb nicht bedeutungslos; Sol und Luna als Büsten trägt auf Münzen die durch Beischrift bezeichnete Aeternitas, die Büsten von Septimius Severus und Iulia Domna als Sol und Luna werden inschriftlich auf die Concordia aeterna bezogen, Altäre tragen Weihungen an Aeternitas, Sol und Luna. All diese Beispiele sind schon vor hundert Jahren durch Otto Jahn zusammengetragen worden<sup>43)</sup>. H. Graeven hat sie in der Behandlung der Londoner Tafel erwähnt und auf den Tierkreis hingewiesen, der auf dem bekannten Mosaik von Sentinum und auf hadrianischen Münzen von einem Jüngling bewegt wird, dessen Name Aion durch ein Mosaik aus Antiochia bezeugt ist<sup>44)</sup>; also wieder ein Hinweis auf die Ewigkeit, die durch die Gestirne mit ihrem nach unabänderlichen Gesetzen geregelten Ablauf gewährleistet ist. Die Verbindung von Zodiacus und Apotheose haben wir auch am Relief mit der Himmelfahrt des Hercules auf dem Grabmal der Secundinier in Igel<sup>45)</sup>. Die Kriegstaten im Osten sollen aus der Elefantenquadriga entnommen werden. Der einzige Beleg dafür könnte sein, daß der Senat für Gordian III. einen Triumph mit Elefantenquadriga über die Perser zuerkannte, einen Triumph, der infolge des Todes des jungen Kaisers nie stattfand<sup>46)</sup>. Iulianus hat seine Feldherrnlorbeeren in Gallien erworben, hingegen hatte er wenig Gelegenheit im Osten 'bedeutende Kriegstaten' zu vollbringen. Wäre nicht Ammianus Marcellinus Teilnehmer des persischen Feldzuges gewesen, so würde wohl kaum viel davon in die Geschichte eingegangen sein. Auch so erfahren wir nur, daß er nach einem abenteuerlichen Vormarsch, in dessen Verlauf während zwei Monaten sich ein Kastell ihm freiwillig ergibt, er zwei weitere nicht anzugreifen wagt, ein Kastell und zwei Städte erobert,

<sup>40)</sup> J. Leiboldt, Die Religion des Mithra (Haas, Bilderatlas z. Religionsgesch. 15 [1930]) Abb. 21. - A. de Ridder, Coll. de Clerq Marbres Taf. 19. - S. Reinach, Rép. Rel. II (1912) 301, 4; ebd. 140, 2. - W. Amelung, Vat. Kat. I Taf. 74, II Taf. 19.

<sup>41)</sup> S. Reinach, Rép. Rel. II (1912) 183, 2. - J. Leiboldt, Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums (Haas, Bilderatlas 9-11 [1926]) Abb. 117.

<sup>42)</sup> O. Jahn, Archäol. Beitr. 86, Anm. 33. - H. Graeven, Röm. Mitt. 28, 1913, 296.

<sup>43)</sup> O. Jahn a. a. O. 89.

<sup>44)</sup> Röm. Mitt. 28, 1913, 294 Anm. 2. - Aion: D. Levi, Antioch Mosaic Pavements Taf. 43, d. Weitere Denkmäler mit dem Zodiacus und die Schriftquellen nebst ihrer Beziehung auf Ewigkeit und Unsterblichkeit jetzt bei Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks (s. Index unter 'zodiac').

<sup>45)</sup> H. Dragendorff - E. Krüger, Das Grabmal von Igel (1924) Taf. 8. - Germ. Rom.<sup>2</sup> III (1924) Taf. 37, 2. - S. Reinach, Rép. Rel. I (1909) 168.

<sup>46)</sup> Script. hist. Aug. Gordian. 27.



sechs von den Einwohnern verlassene Städte niederbrennt, endlich vor Ktesiphon ein persisches Heer trifft, das auch Elefanten ins Feld stellt (Amm. Marc. XXIV 6, 8). Zwar siegt er, entschließt sich aber zu einem unüberlegten und schlecht organisierten Rückzug. In der ersten Schlacht auf dem Rückmarsch sieht er sich wieder Elefanten gegenüber (XXV 1, 14) und ebenso im zweiten Treffen, in dem er fällt (XXV 3, 4 u. 11). Getötet werden von den Römern erst einige Elefanten in den Kämpfen nach seinem Tod (XXV 6, 2 u. 7, 1).

Der Tod des Kaisers war bekanntlich nicht der einzige Verlust, den das römische Reich in diesem Krieg zu beklagen hatte; die Abtretung von Nisibis war sicher schmerzlicher. Die kühnen Taten des Iulianus und seinen persönlichen Mut hat Ammianus als Augenzeuge nicht ganz ohne Kritik an dem tollkühnen Unternehmen hoch gepriesen. Aber es bestand wenig Anlaß, diesen Feldzug durch das Bild des Kaisers auf einem Elefantenwagen zu verherrlichen. Ein halbes Jahrtausend früher war das anders. Bei den Triumphen über Pyrrhus oder die Punier wurden Elefanten zwar nicht vor die Thensa gespannt, aber mit aufgeführt. Die Elefantenbiga mit Triumphator, die zu Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. auf Münzen der Gens Caecilia<sup>47)</sup> erscheint, nimmt offenkundig Bezug auf den Triumph des L. Caecilius Metellus, der 251 v. Chr. bei Panormus 140 Elefanten erbeutete (Plinius, nat. hist. VIII 16); aber es kann ein Phantasiebild sein. Domitius Ahenobarbus ritt auf einem Elefant durch die gallische Provinz<sup>48)</sup>. Pompeius fuhr bei seinem afrikanischen Triumph tatsächlich mit einer Elefantenquadriga auf<sup>49)</sup>, wenigstens bis zur Porta triumphalis; dort mußte er, weil das Tor zu eng war, auf ein Pferdegespann umsteigen. Sind darum vor dem unten erwähnten Triumphwagen des Augustus nur zwei Elefanten statt vier? Der Dictator Caesar ließ bei seinem Triumph die Dickhäuter wenigstens Lychnuchoi tragen<sup>50)</sup>. Bildliche Beispiele, daß diese exotischen Tiere einen Lebenden ziehen müssen, sind Münzen aus der Frühzeit des Augustus, die ihn - einmal auf einem Triumphwagen - tatsächlich in einer Elefantenbiga zeigen<sup>51)</sup>.

Dann tritt ein Wandel ein. Offenbar ist es ein Zurückgreifen auf die alt-römische Tradition durch Augustus, wenn von nun an im Triumph in der Regel wieder vier Pferde vor den Wagen gespannt werden. Elefanten für Sterbliche wurden wohl als eine Art Hybris empfunden, sie bleiben Göttern vorbehalten. Wenigstens scheint die hellenistische Gepflogenheit dafür zu sprechen. Auf den Goldmünzen des Ptolemaios I. wird Zeus von vier Elefanten gezogen<sup>52)</sup>, auf den Münzen des Seleukos I. Athena<sup>53)</sup>, in der Pompe des Ptole-

<sup>47)</sup> H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum (1910) III Taf. 30, 8.

<sup>48)</sup> Sueton, Nero 2.

<sup>49)</sup> Plinius, Nat. Hist. VIII 4.

<sup>50)</sup> Sueton, Caesar 37.

<sup>51)</sup> H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum (= BMC Roman Empire) I (1923) 3 Nr. 7-9 Taf. 1, 5-6; 7 Nr. 36/37 Taf. 1, 19; 10 Nr. 52-54 Taf. 2, 9; 75 Nr. 432 Taf. 10, 6. - H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum (1910) III Taf. 63, 18 u. Taf. 66, 3 f. u. 18. - Vgl. Plinius, n. h. 34, 19.

<sup>52)</sup> Kat. Hirsch XXV (Philipsen 29. XI. 1909) Taf. 34, 3167. Coll. Collignon (Feuardent 17-19. XII. 1919) Taf. 22, 427/428. Coll. Caruso (Canessa 1923) Taf. 3, 87/88. Vente Vierodt (Schulman, Amsterdam 7. 6. 1924) Taf. 13, 629.

<sup>53)</sup> Kat. Hirsch XXV (Philipsen 29. XI. 1909) Taf. 32, 2855. Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 4. Kat. Egger XLI (Fenerly Bey) Taf. 17, 636/637. - Journ. Hell. Stud. 25, 1905, Taf. 10, 9.



maios Philadelphos das Bild Alexanders<sup>54</sup>). Auch in Rom wird diese Tradition fortgesetzt. Es sei nur an die bacchischen Sarkophage erinnert, wo Dionysos - hier in zweifelloser Beziehung auf den indischen Triumph - im Elefantengespann aufzieht<sup>55</sup>). Auch der Venus Pompeiana müssen sie als Zugtiere dienen<sup>56</sup>). Es ist nur selbstverständlich, wenn wir auch Domitian auf einer Thensa mit vier Elefanten sehen. Scheute er sich doch nicht selber als Eingangformel seiner Erlasse zu diktieren: *Dominus et deus noster sic fieri iubet* (Sueton, Dom. 13). Dargestellt ist er so auf Münzen<sup>57</sup>) und auf dem von Martial (VIII 64) erwähnten, 93 errichteten Janus quadrifons mit den zwei Elefantwagen, den Wace<sup>58</sup>) auf dem antoninischen Relief der Attica des Konstantinsbogens wiedererkannte. Wen der Kaiser auf der Elefantenquadriga des Triumphbogens im Relief Torlonia<sup>59</sup>) mit dem Hafen von Ostia darstellt, kann man nicht erkennen. Auch die Figuren auf den alexandrinischen Münzen von Domitian, Trajan und Hadrian<sup>60</sup>) lassen sich bei dem kleinen Maßstab nicht identifizieren. Als das Principat durch das Dominat ersetzt ist, stellt sich ganz selbstverständlich auch der Elefantwagen wieder für lebende Kaiser ein. Diocletian und Maximian werden von vier Elefanten gezogen, desgleichen auch Constantius II. als Caesar<sup>61</sup>). In allen diesen Beispielen ist der Wagen der vom Streitwagen hergeleitete Typus. Das ist anders bei den Darstellungen der vergotteten Kaiser. Sie, und natürlich auch die Divae, werden auf einem vier-räderigen Kastenwagen gefahren, ganz wie auf unserem Diptychon. Schon dadurch wird bei diesem jeder Gedanke an einen Triumph ausgeschlossen. Dem Divus gebühren vier, der Diva zwei Zugtiere; die einzige Ausnahme ist bei Nerva festzustellen, der einmal auf einer Biga fährt<sup>62</sup>). Keiner der so ge-

<sup>54</sup>) Athenaeus V 202 a.

<sup>55</sup>) F. Matz, Der Gott auf dem Elefantenwagen (= Abh. Akad. Mainz 1952, 10). F. Matz-F. v. Duhn 2272-2274. - S. Reinach, Rép. Rel II (1912) 196, 1 u. 227, 1. Einzelner Elefant im Triumphzug: Louvre, Cat. somm. 1040 (Fröhner 232) Clarac 144, 109; Cat. somm. 407 (Fröhner 231) Clarac 125, 108; F. Matz-F. v. Duhn 2275, 2276, 2278, 2280, 2282; Vat. Kat. II Taf. 7, 31 b u. 75; Jones, Mus. Capit. Taf. 40; S. Reinach, Rép. Rel. II (1912) 443, 1; 447, 1; 539, 1. Vgl. die Schilderung des indischen Triumphes bei Athenaeus V 200 d u. f.

<sup>56</sup>) Not. Scav. 1912, 177, Abb. 2. - Dedalo 4, 1924, 667 u. 676. Pfuhl, Mal. u. Zchg., Abb. 744. P. Marconi, Pitt. Rom., Abb. 118. - Rizzo, Pitt. Ell.-Rom. Taf. 197 a. - Swindler, Anc. Paint., Abb. 584. - E. Strong, Art in Anc. Rome, Abb. 284. - A. Maiuri, Rom. Paint. 147.

<sup>57</sup>) Pap. Br. Sch. Rome 3, 1906, Taf. 29. BMC Roman Empire II Taf. 71, 6 u. 81, 1.

<sup>58</sup>) Pap. Br. Sch. Rome 3, 1906, Taf. 24, 4. E. Strong, Scult. Rom I (1923) 252 Abb. 158. H. P. L'Orange-A. von Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens (1939) Taf. 47, b.

<sup>59</sup>) C. L. Visconti, Monum. Mus. Torlonia Nr. 430 Taf. 110. A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte III (1888) 1624 Abb. 1688. Robert, Hermeneutik 73 Abb. 63. Bull. corr. hell. 76, 1952, 91 Abb. 13.

<sup>60</sup>) BMC Alexandria Taf. 27, 508 u. 863.

<sup>61</sup>) Diocletian u. Maximian: A. von Sallet-K. Regling, Die antiken Münzen<sup>2</sup> (1922) 117. Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 9, 50, 1935 Taf. 10, 5. - Constantius II.: Kat. Hirsch XXIV (Weber 10. 5. 1909) Taf. 47, 2643.

<sup>62</sup>) DIVO AVGVSTO (Tiberius 35 n. Chr.): BMC Roman Empire I 134 Nr. 102 Taf. 24, 9; 135 Nr. 108; 138 Nr. 125 Taf. 25, 2; 139 Nr. 126-128. F. Imhoof-Blumer, Tier- u. Pflanzenb. Taf. 4, 5. Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 5. Kat. Egger, XXXIX (Doubl. Allerh. Kaiserh., 15. 1. 12) Taf. 13, 660; Verst. v. Kaufmann (Hamburger, Frankfurt, 27. 5. 1929) Taf. 11, 655; Cohen 308. - DIVO AVG. VESPAS: RIC II 133 Nr. 143/144 Taf. 4, 61. Kat.



ehrten hat Gelegenheit gehabt, kriegerische Lorbeeren in Afrika oder Asien zu erwerben. So wenig wie Pupienus, Balbinus und Gordianus III., denen nach dem Tod des Maximinus der Senat Statuen mit Elefanten zuerkannte<sup>63</sup>), haben sich Augustus, Vespasianus, Nerva, Marciana, Antoninus Pius, Marcus Aurelius, die beiden Faustinae, Lucius Verus oder Pertinax mit feindlichen Streit-elefanten herumschlagen müssen. Nach Arrian (*tact.* 19, 6) waren zur Zeit Hadrians Kriegselefanten nur bei den Indern und den südlichen Äthiopiern noch üblich, sonst bereits lange völlig außer Gebrauch gekommen. Die Arsakiden haben sich ihrer offenbar nicht bedient; die Stärke ihres Heeres lag in der leichten Reiterei. Erst unter den Sassaniden wird das anders. Ammianus Marcellinus hat bei der Belagerung von Amida die Elefanten des Sapor erlebt (*XIX* 7, 6 f.), und auch über die oben beim Feldzug des Iulianus erwähnten berichtet er als Augenzeuge. Es sind stets verstorbene und consecrierte Herrscher oder deren Gattinnen, die im vierräderigen Elefantenwagen auf Münzen dargestellt waren. Wenn von Heliogabal berichtet wird, er habe Rennfahrten nicht nur mit Quadrigen von Kamelen, sondern auch von Elefanten durchgeführt<sup>64</sup>), so ist das etwas ganz anderes als diese feierlichen Aufzüge. Eine Ausnahme glaubte jedoch auch hier H. Graeven annehmen zu müssen: auf den Aurei mit den Köpfen des Nero und der Agrippina vom Jahre 55 sind auf der Rückseite zwei sehr klein gebildete Gestalten, die von vier Elefanten gezogen werden. H. Cohen erklärte sie als Augustus und Livia, H. Graeven wollte vielmehr Nero und Agrippina erkennen, aber am wahrscheinlichsten ist doch die Deutung von H. Mattingly auf Augustus und Claudius<sup>65</sup>). Die Münzen geben wohl die tatsächliche Auffahrt von Bildern der Divi und Divae bei der *Pompa circensis* wieder, wofür sich ein oft erwähntes Relieffragment als Beleg anführen läßt<sup>66</sup>). Die Wagenform schließt, wie gesagt, jeden Gedanken an den Triumph aus. Es ist ein göttliches Vorrecht, das den Divi und Divae gewährt wurde<sup>67</sup>), aber es hat noch eine symbolische Bedeutung. Auf den Münzen mit

---

Hirsch XXIV (Weber 10. 5. 09) Taf. 11, 1161; XXXIII (Schennis 17. 11. 13) Taf. 28, 1183. Kat. Egger XXXIX (Doubl. Allerh. Kaiserh. 15. 1. 12) Taf. 17, 788; Kat. Hess. (11. 3. 1912) Taf. 10, 1343; Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 6. Cohen 205/206. - DIVVS NERVA; RIC II 313 Nr. 835 Taf. 9, 168. Cohen 150. - DIVA AVGVSTA MARCIANA: RIC II Taf. 12, 216. Cohen 12. - DIVVS ANTONINVS: Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 7. Cohen 766. - DIVA FAVSTINA, AETERNITAS: Kat. Hirsch XXIV (Weber 10. 5. 09) Taf. 20, 1556. - DIVVS ANTONINVS PIVS (Marc Aurel): RIC III 441 Nr. 661. Kat. Hirsch XXXI (Gutkunst usw., 6. 5. 12) Taf. 28, 1392. Cohen 95. - DIVA FAVSTINA (minor), AETERNITAS: Kat. Hirsch XXXIV (5. 5. 14) Taf. 36, 1169. Cohen 11. - DIVVS VERVS: RIC III 333 Nr. 1507/08. Cohen 53/54. - DIVVS PERTINAX, AETERNITAS: Eckhel, *Doct. num.* VII, 14.

<sup>63</sup>) *Script. hist. Aug.*, Maxim. duo 26.

<sup>64</sup>) *Script. hist. Aug.*, Heliogab. 23.

<sup>65</sup>) BMC Roman Empire I 201 Nr. 7/8 Taf. 38, 4/5. Coll. Caruso (Canessa 1923) Taf. 7, 201 bis. Kat. Hirsch XXIV (Weber 10. 5. 09) Taf. 8, 1033. Kat. Egger XXXIX (15. 1. 1912) Taf. 15, 736. Cohen 3.

<sup>66</sup>) F. Matz-F. v. Duhn 2245. S. Reinach, *Rép. Rel.* III (1912) 237, 3 u. 321, 1.

<sup>67</sup>) Zu Elefanten im allgemeinen: M. Wellmann in *RE.* V 2248 ff. L. Friedländer, *Sittengesch.* II<sup>9</sup>, 78 ff. S. Reinach bei Saglio-Pottier, *Dictionn. ant.* II 1 p. 536 ff. H. Graeven, *Röm. Mitt.* 28, 1913, 277 ff. R. Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik* (Jahrb. Arch. Inst. Erg. Heft VIII, 1909) 49. A. Greifenhagen, *Röm. Mitt.* 45, 1930, 151. - S. Aurigemma, *Africa Italiana* VII, 1940, 67 ff. J. D. Beazley, *Etr. Vase Paint.* S. 211 ff. F. Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen* (Abhandlg. Akad. Mainz. 1952, 10).



den beiden Faustinen und Pertinax findet sich die Beischrift AETERNITAS<sup>68</sup>). Der langlebige Elefant galt offenbar auch als Sinnbild der Ewigkeit, denn auf Münzen des Philippus Arabs steht er allein mit derselben Beischrift<sup>69</sup>). Sol, Zodiacus und Elefanten sind Sinnbilder der Aeternitas, Rogus, geflügelte Genien und Adler kennzeichnen, wie auf den Münzen, die Consecratio. Diese Symbole beziehen sich auf jeden Divus, individualisieren nicht einen einzelnen. Eine 'cruce' der Deutung war bisher die Gestalt, die das Viergespann auf dem Rogus lenkt, und die je nachdem als 'jugendlich heroischer Gott', 'ideale nackte Jünglingsfigur', 'Genius des Verstorbenen', 'Hermes Mystagogus', 'Phoebus' oder 'Sol' angesprochen wurde. All diese Benennungen scheitern daran, daß die Figur zweifellos bärtig ist. Den Schnurrbart erkennt man auf den Tafeln bei H. Graeven und bei R. Delbrueck, Consulardiptychen. Daß er tatsächlich auch am Original vorhanden ist, hat Herr P. Lasko vom Department of British and Mediaeval Antiquities des British Museum festgestellt, der freundlicherweise für mich die Nachprüfung vornahm. Das Kinn ist nach seiner Mitteilung glatt. Schnurrbart allein ist jedoch undenkbar. Der Umriß des Gesichtes, Züge und das Haupthaar gleichen durchaus den betreffenden Formen an den beiden Kaiserporträts. So ist die plastische Angabe der Barthaare am Kinn offenbar nur wegen des kleinen Maßstabes unterblieben; hier mußte die Farbe nachhelfen. Damit ist der Lenker der Quadriga als der Kaiser selbst in heroischer Nacktheit erwiesen. Die einzige Schriftquelle, die von der - sonst nur auf Münzen winzig klein dargestellten - Bekrönung des Scheiterhaufens spricht, Dio Cassius (LXXIV 5, 3), nennt Pertinax, der ein Viergespann lenkt. So ist es denn auch auf unserem Elfenbein der Divus: monumentale und literarische Überlieferung bestätigen einander. Aber welcher Divus ist es?

Eine Identifikation ist nur aus der Person des dargestellten Kaisers zu gewinnen. Wie steht es nun mit dessen angeblich schlichter Tracht? Es ist durchaus glaubwürdig, daß Iulianus, ebenso wie einst der philosophische Marc Aurel, mitunter die einfache Kleidung des Philosophen, den Tribon, anlegte. Aber der Kaiser des Diptychons ist nichts weniger als schlicht gekleidet. Keineswegs trägt er den Philosophenmantel, sondern die stoffreiche, dem Zeremoniell entsprechend in kunstvolle Falten gelegte Toga, die bekanntlich durchaus kein bequemes Kleidungsstück war. Zu ihr passen auch gut die calcei senatorii an seinen Füßen. Wenn auch Iulianus stolz den Philosophenbart trug und sich im Pallium behaglicher gefühlt haben mag, verzichtete er doch in offizieller Stellung nicht auf die ihm zustehenden Titel und Abzeichen.

<sup>68</sup>) Kat. Hirsch. XXIV (Weber 10. 5. 09) Taf. 20, 1556; XXXIV (5. 5. 14) Taf. 36, 1169. Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 8. Auch die oben Anm. 61 genannte Münze des Constantius hat die Legende: AETERNA GLORIA SENAT. P. Q. R.

<sup>69</sup>) M. Bernhart, Handbuch zur Münzkunde der röm. Kaiserzeit (1926) Taf. 58, 7 u. 9. Die Kaisermünzen mit Elefant und Beischrift MVNIFICENTIA beziehen sich natürlich auf Venationes im Amphitheater. Diese Tierhetzen sollten uns davor warnen, jeden Elefanten als göttliches Tier oder als Symbol anzusehen. Cicero ist voller Mitgefühl für die hilflose Kreatur, wenn er (ad fam. VII 1) den Abscheu beschreibt den ein *homo politus* beim Hinmorden der *praeclara bestia* empfindet: *delectatio nulla exstitit, quin etiam misericordia quaedam consecuta est; atque opinio eiusmodi, esse quandam illi beluae cum genere humano societatem.*



Nie wird er als Augustus auf seinen Münzen ohne Diadem dargestellt. Wenn seine Anhänger - wie es uns wahrscheinlich gemacht werden soll - nach seinem Tode sein Andenken ehren wollten, so hätten sie ihm die damals unerläßlichen Insignien der Kaiserwürde nimmermehr vorenthalten, hätten ihn nicht im *Négligé* vorgestellt.

Aber die Toga ist ja gar kein *Négligé*, es ist hier vielmehr, wie man längst erkannt hat, die im zweiten Jahrhundert für die Kaiser übliche Form des Staatskleides. Ebenso unmöglich wie im vierten Jahrhundert ein Kaiser ohne Diadem wäre, wäre einer des zweiten mit einem solchen. Entscheidend sind bei dem kleinen Maßstab kaum die Gesichtszüge, wohl aber die Barttracht. Das Alter des *Divus* wird auf dem *Diptychon* niemand genau bestimmen können. Das ist aber auch unwesentlich. Gekrönte Häupter pflegen auf ihren Porträts im Altertum nicht zu altern, sie behalten in der Regel den Typus, den sie bei ihrer Thronbesteigung hatten, so wie die heutigen auf Münzen und Briefmarken. Ein Herrscherbild ist keine Momentphotographie, sondern ein staatliches Symbol. Nach der Form von Bart und Haar kann man bei dem consecrierten Kaiser des Elfenbeins nur zwischen Hadrian und Antoninus schwanken. Der letztere erschien den bisherigen Interpreten mit guten Gründen als der wahrscheinlichere. Eine Bestätigung kann man darin sehen, daß wir gerade auf seinen Consecrationsmünzen ganz ebenso den thronenden Herrscher mit Lorbeerzweig in der rechten, Zepter in der linken Hand auf der Elefantenquadriga unter einem von vier Säulen getragenen Tabernakel wiederfinden<sup>70</sup>).

Gegen eine Deutung des *Diptychons* in London auf Iulianus kommt noch hinzu: Auf dem Elfenbein ist deutlich ein Rogus dargestellt. Iulianus wurde aber garnicht verbrannt. Sein Leichnam wird auf dem Schlachtfeld mit den vorhandenen Mitteln einbalsamiert (Amm. Marc. XXV 5, 1), wird in Tarsos provisorisch (ibid. 10, 4 f.) und in der Apostelkirche zu Konstantinopel schließlich in einem Porphyr Sarkophag endgültig beigesetzt<sup>71</sup>). Es ist also ein Kaiser des zweiten Jahrhunderts, und am ehesten Antoninus Pius.

Gibt es für die Darstellung eines *Divus* mehr als zwei Jahrhunderte nach seinem Tode Parallelen? Tatsächlich hat R. Delbrueck auf Porphyrssäulen, die nicht vor dem vierten Jahrhundert entstanden sein können, Bildnisse von Nerva und Trajan erkannt<sup>72</sup>). Ein spätantikes Porträt des Trajan fand P. H. von Blanckenhagen<sup>73</sup>). Nach der Augenbohrung nicht vor Mitte des vierten Jahrhunderts ist der eindruckvolle Kopf des Marc Aurel aus Gerasa in Jerusalem<sup>73a</sup>). Solche retrospektiven Bilder sind bekanntlich nicht auf die Skulptur beschränkt. Die *Contorniaten* geben eine ganze Reihe von - zwar wenig geschickten - Porträts von großen Männern der Vergangenheit; nicht nur consecrierte Kaiser, sondern auch andere Herrscher und literarische Größen. Für

<sup>70</sup>) Röm. Mitt. 28, 1913, Taf. 8, 7. Die gleiche Tabernakelform auch bei Marc Aurel und Faustina d. Ä. (vgl. Anm. 62), die beide für das *Diptychon* ausscheiden.

<sup>71</sup>) R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke (1932) 221 ff. mit Belegen.

<sup>72</sup>) R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke (1932) Taf. 9-10.

<sup>73</sup>) Jahrb. Arch. Inst. 59/60, 1944/45, 45.

<sup>73a</sup>) Wegner, Herrscherbild antonin. Zeit, Taf. 33.



letztere kann man auch rundplastische Werke anführen, die spätantiken Köpfe von Thukydidēs, Platon<sup>74</sup>), Sokrates und Seneca<sup>75</sup>).

Auch dafür haben wir Analogien auf Elfenbein. Zwei Platten im Louvre<sup>76</sup>) (*Taf. 24, 2*) gesellen zu jeder der sechs abgebildeten Musen einen Vertreter der von ihnen repräsentierten Gattung. Neben der durch die komische Maske charakterisierten Thaleia steht ein Mann, der - worauf mich Tobias Dohnr aufmerksam machte - unverkennbar die Züge des Menander hat, dessen Bildnis einst Franz Studniczka so glücklich nachwies. Freilich ist er noch stärker verkleinert als der Divus in London. Aber es gibt auch größere Porträts, die eine klare ikonographische Identifikation gestatten. Der auf dem Diptychon von Monza<sup>77</sup>) gegenüber der Muse sitzende Mann (*Taf. 24, 3*), wurde bisher als Dichter des 5. oder 6. Jahrhunderts gedeutet. Aber dorthin, in die Entstehungszeit der Tafel, passen die Gesichtszüge nimmermehr; sie wirken ganz deutlich als Kopie nach einem älteren Vorbild. Die weichen schwammigen Formen verraten als Vorbild ein Porträt der 'flavischen' Epoche. Man braucht nur den inschriftlich gesicherten Seneca der Berliner Doppelherme daneben zu setzen, so erkennt man sofort, daß auch der Dichter in Monza eben Seneca ist. Er trägt nicht die Toga, sondern das Pallium des Philosophen, ebenso wie auf der Doppelherme. So bietet er eine treffliche Parallele zu dem Divus in London, zu den oben genannten rundplastischen Köpfen von Nerva, Traian, Platon, Sokrates und Thukydidēs und zu den historisierenden Bildnissen der Contorniaten. Die immer wieder aus der Tradition der Vergangenheit schöpfende Kunst der Spätantike ist mitunter auch in ihren Themen der großen Vorzeit verbunden.

Haben uns die Diptychen gelehrt, daß die dargestellten Personen durchaus nicht immer aus dem Stil der Entstehungszeit des Denkmals zu erklären und zu benennen sind, so sahen wir umgekehrt bei den Reliefs von der Cancellaria, daß auch ein sicher identifiziertes Porträt nicht unbedingt Schlüsse auf die Entstehungszeit eines Kunstwerks zuläßt. Restitutionsmünzen, Contorniaten und auch die Kopien nach Meisterwerken der klassischen Zeit hätten diese Erkenntnisse schon längst nahe legen können. Man wird so zu besonderer Vorsicht gemahnt, wenn isolierte Porträts von römischen Kaisern, namentlich von Divi, erhalten sind. Aus vereinzelt Köpfen kann man nicht - wie es oft geschieht - die Stileigentümlichkeiten für die Regierungszeit des betreffenden Herrschers erschließen. Vespasian und besonders Traian haben in dieser Hinsicht viel Unheil angerichtet. Den Stil einer Epoche können wir nur dann

<sup>74</sup>) Thukydidēs: Festschr. Rumpf 22 ff. (E. Boehringer). - Plato: J. J. Bernoulli, Griech. Ikonographie II, Taf. 4. P. Arndt, Griech. Röm. Porträts 5. - Jahrb. Arch. Inst. 1, 1886, Taf. 6, 1. R. Boehringer, Platon, Taf. 1-5. T. Dohnr, Athen. Mitt. 63/64, 1938/39, 163, Taf. 65.

<sup>75</sup>) J. J. Bernoulli, a. a. O. 189, 21. Ders. Röm. Ikonogr. I, Taf. 24. A. Baumeister, Denkm. III (1888) 1647, Abb. 1706. Kekule, Bildn. des Sokrates (Abb. Akad. Berlin, 1908) 18, Abb. 11/12. C. Blümel, Röm. Bildnisse, Berlin (1933) Taf. 71, R 106.

<sup>76</sup>) S. Reinach, Rép. Rel. II (1912) 267, 1. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst N. F. 9, 13 Abb. 7.

<sup>77</sup>) Antike Denkm. IV Taf. 7. Jahrb. Arch. Inst. 49, 1934, 129. - Zum Bildtypus 'Autor und Muse' vgl. Bethe, Buch und Bild im Altertum 84 ff.



analysieren, wenn uns einwandfrei datierte Beispiele vorliegen, zumal in einer Zeit, die so vielfältig mit Kopien und Reminiszenzen belastet ist, wie es bei der römischen Kaiserzeit der Fall ist.

Nachtrag zu S. 131: Wie hilflos man um 200 n. Chr. der Verwendung von Elefanten zu Kriegszwecken gegenübersteht, erläutert trefflich der von Dio Cassius (LXXIII 16) als Augenzeuge humoristisch geschilderte Versuch des Didius Julianus, die Circuselefanten gegen Septimius Severus ins Feld zu schicken.

#### Nachweis der Abbildungsvorlagen.

- Taf. 17: F. Magi, I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria (1945) Taf. I  
 Taf. 18, 1: F. Magi a. a. O. Taf. XII  
 Taf. 18, 2: F. Magi a. a. O. Taf. XXIV  
 Taf. 19, 1: F. Studniczka, Zur Ara Pacis (Abh. Sächs. Ges. Wiss. XXVII 26, 1909) Taf. 4, 1 u. 2  
 Taf. 19, 2: F. Magi a. a. O. Taf. XXIII links  
 Taf. 19, 3: F. Magi a. a. O. Taf. XXI links  
 Taf. 20, 1: F. Magi a. a. O. Taf. III (Ausschnitt)  
 Taf. 20, 2: Bull. del Museo dell'impero Romano 10, 1939, Taf. gegenüber S. 56  
 Taf. 21, 1: W. Technau, Die Kunst der Römer (1940) 201 Abb. 161  
 Taf. 21, 2: Foto Alinari 27182  
 Taf. 22: F. Magi a. a. O. Taf. VIII  
 Taf. 23, 1: Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 35, 5  
 Taf. 23, 2: Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 34, 1  
 Taf. 23, 3: Foto der Bibliothèque Nationale, Paris  
 Taf. 23, 4: R. von Schneider, Album der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1895) Taf. 43 unten  
 Taf. 23, 5: Africa Italiana 8, 1940, 57 Abb. 37  
 Taf. 24, 1: R. Delbrueck, Die Consulardiptychen (1929) 59  
 Taf. 24, 2: Münchner Jahrb. der bildenden Kunst 9, 1932, 13 Abb. 7  
 Taf. 24, 3: Jahrb. Arch. Inst. 49, 1934, 129 Abb. 1