

5487
LIETZMANN H.
1922-23

DER UNTERIRDISCHE KULTRAUM VON PORTA MAGGIORE IN ROM

Von Hans Lietzmann

Im April 1917 ist wenige Schritte vor der Porta Maggiore von Rom, an der linken Seite der via Prenestina erheblich unter dem Bodenniveau ein antiker Raum entdeckt worden, der in gleichem Maße das Interesse des Archäologen wie des Religionshistorikers in Anspruch nimmt.¹⁾ In ca. 13 m Tiefe ist eine dreischiffige Basilika aus Gußwerk errichtet, zu der ein schmaler langer Gang hinabführt und die durch einen annähernd quadratischen Vorraum betreten wird. Die Decken der Schiffe sind durch gleich hohe Tonnengewölbe gebildet. Nach der Vollendung ist der Bau mit Erde wieder zugedeckt worden, so daß er den Charakter einer unterirdischen Höhle bekam, die nur durch einen schmalen, mit opus reticulatum gesicherten Schacht das Tageslicht in das Vorzimmer und von da durch ein hoch über der Tür angebrachtes Fenster in den Mittelraum einschlüpfen läßt. Die Basilika ist 9×12 m groß und an der Ostwand, der Tür gegenüber, mit einer halbrunden Apsis versehen. Die Seitenschiffe sind durch je 3 quadratische Pfeiler vom Mittelschiff getrennt. Der Fußboden ist mit feinkörnigem schwarzweißen Mosaikpflaster bedeckt, die Wände, Pfeiler und Deckenwölbungen schmückt blendendweißer Stuck, dessen zierliche Ornamentik nur im Vorraum durch bunte Bemalung unterstützt wird. Man fand den Raum absolut leer, vermutlich ist sein kostbarer Inhalt schon im Altertum geraubt worden: Lanciani meint, es möchte manches jetzt in römischen Museen prangende Stück hierher stammen.

Auch keine Inschrift, keine Andeutung verrät uns den Zweck des seltsamen Gebäudes: so müssen wir versuchen, aus den Bildern an Decken und Wänden Schlüsse zu ziehen. Die Decke des Vorraumes zeigt Medaillons mit Mänaden, die auf Pantheren reiten, dazwischen die fackelhaltende Hekate, Eroten, die Wagenrennen spie-

1) Einen vorläufigen Bericht gibt Gatti Notizie degli Scavi 1918, 30ff. Vgl. Cumont Rassegna d'arte 1921, 37ff. v. Duhn, Arch. Anzeiger 1921, 102ff.

len, und endlich in blauer sternengeschmückter Umrahmung einen beschwingten Genius, der auf seinem Rücken eine Seele gen Himmel trägt.

Im Hauptraum selbst fesselt unsere Aufmerksamkeit zuerst die Apsis: ein unter die Mauer reichendes Loch enthielt die Gebeine eines Hundes und eines Ferkels, wohl als Bauopfer. Dagegen waren in der Mitte der Apsis zwei Gruben für reguläre Tieropfer. Die Rückwand zeigt deutlich die Spuren eines an sie gerückten Thronos ohne Lehne oder eines Opfertisches. Vor allem aber zieht unsern Blick auf sich das Bild in der Apsiswölbung. Auf einem Felsenvorsprung sehen wir Sappho, in der Linken die Leier, während ihre Rechte das hoch über dem Haupt sich bauschende Gewand hält. Hinter ihr steht Eros und legt die Hand auf ihre Schulter: es ist, als ob er die Dichterin mit sanftem Drucke vorwärts treiben wollte. Und wirklich, mit dem rechten Fuß schreitet sie aus, tritt sie ins Leere. Unten am Felsen branden die Wogen, um die Stürzende aufzunehmen. Aber aus ihren Wirbeln tauchte eine Gestalt empor, die mit den Händen ein weites Tuch wie einen Nachen darbietet: von ihr wird Sappho weich aufgefangen und sanft hinabgeleitet werden — so wie sie bei Ovid Heroid. 15, 179f. den Amor anruft: „*pennas suppone cadenti, Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae*“. Denn sie will nicht in den Fluten sterben: Kein alter Schriftsteller redet von ihrem „Todes“sprung wie die modernen Handbücher. Von ihrer Liebe wünscht sie frei zu werden: und dazu ist ein Sprung vom Leukadischen Felsen gut (Ptolem. Chennos bei Phot. bibl. cod. 190, p. 152a). Und daß wir uns an diesem befinden, bezeugt die von links in die Bildmitte hereinragende, auf einem Felsen stehende archaische Apollostatue, deren linke Hand einen Bogen trägt und deren rechte ausgereckt der Sappho zu winken scheint. Der Apollo Leucadius ist aus zahlreichen Zeugnissen wohl bekannt, sein Heiligtum schon bei Thucydides (III 94, 2) erwähnt, und in augusteischer Zeit erinnert man sich seiner gern auch als eines Zeugen der Schlacht bei Actium (Propert. IV 10, 69). Eine Münze der naheliegenden Stadt Nikopolis in Epirus aus trajanischer Zeit zeigt eine Statue der gleichen Haltung mit der Beischrift Ἀπόλλων Λευκάτης (Abb. z. B. Arch. Ztg. 27, Taf. 23, 21). Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß wir hier wirklich den Leukadischen Felsen, dann aber auch die Sappho vor uns haben: davon hat die Interpretation auszugehen. Noch eine Figur bleibt zu erklären, die auf der linken Seite gegenüber Sappho sich befindet: ein Mann sitzt auf einem Felsen und stützt mit trauernder Gebärde sein Haupt in die Hand. Phaon kann es

nicht sein, der doch in Sizilien weilt und im übrigen ja auch herzloser Weise an dem Wohl und Wehe der Sappho gar keinen Anteil nimmt. Eine Füllfigur? Schwerlich. Man denkt an die trauernden Männer der Schiffbrüchigen-Reliefs und wird versuchen, von hier aus eine Beziehung zur Hauptszene des Bildes zu finden. Aber was soll das Ganze? Daß es nicht einfach zu „dekorativem Zweck“ in die Apsis gesetzt ist, empfindet jeder Beschauer sofort. Der Künstler will durch die Sapphogeschichte etwas sagen: sie ist also eine Allegorie. Vielleicht Befreiung der musischen Seele von den Banden des irdischen Eros, der Liebe zum Materiellen, und ihr Hinstreben zum apollinischen Lichtreich, das dem ἀνὴρ ἀνυποκρινόμενος (dem Trauernden) ewig verschlossen bleibt? Die sichere Lösung ist noch nicht gefunden.

Wir sehen uns im Hauptraum um. An den Wänden sind Rechtecke durch Zierleisten abgeteilt, in deren Mitte hellenistische Landschaften mit heiligen Bäumen, Pfeilern, Götterbildern dargestellt sind. Von der oberen Leiste hängen jeweils an zierlichen Schleifen abwechselnd gekreuzte Flöten, Hirtenstäbe, Cistae mysticae, herab. Auf den Rechtecken befindet sich ein Fries, der abwechselnd große auf Postamenten stehende Gefäße (Hydrien u. ä.) und Frauen mit betend erhobenen Händen zeigt: diese Oranten sind formell und wohl auch inhaltlich nächstverwandt mit den gleichen Figuren auf den ältesten christlichen Katakombengemälden (Wilpert, Malereien der Katak. Taf. 25). In den Lünetten der 4 Stirnseiten der Seitenschiffe finden wir über den Rechtecken Opfertische mit Kränzen, Binden, Büchsen, Schüsseln etc., darüber im Halbrund eine Frauengestalt auf Postament, die in jeder Hand zierlich eine Rose hält. Die Pfeiler sind auf der einen Seite mit Porträtmedaillons geschmückt, von denen leider nur eins einigermaßen gut erhalten ist; die dem Mittelschiff zugekehrte Seite trägt mythologische Bilder in rechteckiger Umrahmung: darunter ein jugendlich schlanker Herakles, sitzend, mit schmächtiger Keule, dem eine Hesperide mit verschleiertem Haupt die goldenen Äpfel reicht. Auf dem Boden standen vor jedem Pfeiler Postamente, auf denen man sich Büsten, Vasen oder andere Kunstwerke denken wird. Die Decke des Hauptraums ist in drei Dekorationssysteme gegliedert, die sich je um ein rechteckiges Mittelfeld gruppieren. Das mittelste enthält eine prächtige Darstellung des von einem geflügelten Genius zum Himmel getragenen Ganymed. Daran schließen sich an den vier Ecken Felder mit dem Raub des Palladions, Jason holt mit Medeas Hilfe das goldene Vlies, Herakles befreit Hesione; als vierte folgt eine Szene, die man für Orpheus und Eurydike nach

dem Muster des Albanireliefs, und zwar ohne den Hermes, erklären würde, wenn nicht der Hirtenstab in der Hand des Mannes die Deutung auf den Helena entführenden Paris nahelegte. Es ist klar, daß diese Vereinigung von Szenen des Raubes, der Entführung, der Befreiung eine symbolische Bedeutung im Sinne des *raptus in caelum* hat. Das dem Eingang zunächst liegende Mittelfeld bringt einen Dioskuren, der eine Leukippide raubt, die Körper in schöner sternförmiger Gruppierung. Sein Kamerad mit analoger Beute gehörte vielleicht in das leere Mittelfeld des dritten Systems nahe der Apsis? Auch ihm sind kleinere Felder mit mythischen Szenen angeschlossen. Elektra am Grab des Vaters, von Orest begrüßt (vgl. Monum. dell'Istit. VI 57), Chiron und Achill, Herakles und Athena (vgl. Robert, Sarkophagreliefs III 1, S. 162), Opferung der Iphigenie, Faustkämpfer (Dioskuren), Stieropfer u. a. m. Aber so naheliegend bei dem Mittelsystem die innere Gedankenverbindung war, so schwer ist es hier, eine einheitliche Idee ausfindig zu machen und eine symbolische Deutung zu gewinnen. Nur daß der Leukippidenraub als schon von den Sarkophagen her bekannte Todesallegorie sich ungezwungen zu der Mittelgruppe stellt. Rings um diese Mythologie scharen sich nun zahlreiche Felder mit heiteren Darstellungen aus Schule und Turnplatz oder komisch-grotesken Gauklern, Tänzern und Tänzerinnen bis hin zu Pygmäenszenen.

Während alle Stuckreliefs des Mittelraums in sorgfältigster Technik ausgeführt sind, herrscht in den Deckenfeldern der Seitenschiffe eine derb improvisierende Manier, die neben zahlreichen mäßigen Leistungen einzelne gute und sogar einen von genialem Können zeugenden Tanz der Mänaden mit dem Haupt des Orpheus hervorgebracht hat. Neben mythischen Motiven, darunter den Danaiden, dem Hermes Psychopompos, Marsyas und Apollo, finden wir Darstellungen kultischer Szenen: Baumverehrung, Opfer am brennenden Altar, Schwingen des Liknon gegen eine sitzende Gestalt. Auch hier wird wie bei den Decken des Mittelschiffs erst die zusammenfassende Publikation ein Bild der Anordnung ermöglichen und die Frage hervortreten lassen, ob es verbindende Gedanken gibt, welche diese Darstellungen aneinander reihen.

Soviel aber dürfte jetzt bereits feststehen, daß der seltsame Raum sakrale Bedeutung hatte und zu rituellen Zusammenkünften einer Gesellschaft hochkultivierter Menschen der Augusteischen — andere meinen der Hadrianischen — Zeit diente. Die 'Sekte' huldigte einem Jenseitsglauben und suchte sich durch mystische Riten für den *raptus in caelum* vorzubereiten. Daß sie ihren Glauben durch

allegorische Interpretation antiker Mythen stützte, kann man aus den Deckenbildern des Mittelschiffs folgern: ob diese Allegorien neben den bildlichen Darstellungen auch „wissenschaftlich“ in gelehrten Predigten oder Abhandlungen oder etwa poetisch im Kultlied — man denkt an die Analogien der Naassenerpredigt mit dem Kultlied bei Hippolyt V — zum Ausdruck kam, muß dahingestellt bleiben. Von all dieser inoffiziellen und doch gerade so intensiv die Menschen der Kaiserzeit beeinflussenden Religiosität wissen wir ja erbärmlich wenig: und es wäre nicht im geringsten verwunderlich, wenn auch nach genauester Erforschung des Denkmals eine nähere Bestimmung dieser Kultgemeinde nicht gelingen sollte. Die ganze Anlage stellt sich, wie schon Lanciani (Bull. comm. 46, 1918, 70ff.) betont hat, neben die vielleicht dem Ende des III. Jahrh. angehörende Basilika des Sonnenpriesters Crepereius Rogatus (vgl. Dessau Inscr. lat. 1203) und die dem Attiskult gewidmete Basilika Hilariana (Dessau 3992 vgl. 3540, 4171). Für unsere Erkenntnis der baugeschichtlichen Entwicklung begrüßen wir diesen dreischiffigen, apsisgeschmückten Kultraum als neues und relativ frühes Zeugnis für heidnische Vorläufer des christlichen Gemeindesaales. Er gehört in die Entwicklungsreihe apsidialer Kultsäle, die vom Apollotempel zu Gortyn und dem Kabirion zu Samothrake über die römischen Tempel des Mars Ultor und der Venus et Roma läuft und für die bedeutsamste der mannigfachen Formen altchristlicher Kirchen maßgebend geworden ist.

IN VORTRÄGE TEIL I