

BULLETIN

VAN DE VEREENIGING TOT BEVORDERING DER KENNIS VAN DE ANTIEKE BESCHAVING

Opgericht door PROF. DR. C. W. LUNSINGH SCHEURLEER

Voorzitter: PROF. DR. A. W. BYVANCK, Secretaris: MEVR. DR. L. BYVANCK (CHARLES VAN UFFORD)
Penningmeester: DR. A. A. KAMPMAN Secretariaat: Archaeologisch Instituut, Rapenburg 26, Leiden

7033

BASTET.

CLAUDIUS ODER TIBERIUS?

DAS GROSSE HYPOGAEUM BEI DER PORTA MAGGIORE ZU ROM*

SEIT MAN 1917 IN ROM das sich bei der Porta Maggiore befindliche Hypogaeum ausgegraben hat, sind zahllose Studien darüber erschienen¹. Trotzdem ist bis auf heute die Datierung des Gebäudes nicht genügend behandelt worden. Man hat sich in erster Linie mit der Interpretation der Dekorationen beschäftigt, obwohl auch hier die Probleme keineswegs alle gelöst sind. Über die Bestimmung der sogenannten „Basilika“ ist ebenfalls noch keine Übereinstimmung erreicht². Die reichen, anderwärtigen archäologischen Funde der letzten Jahrzehnten haben nunmehr die Aufmerksamkeit der Gelehrten einigermaßen von diesem Gebäude abgelenkt, und es könnte deswegen nützlich sein, sich noch einmal mit dem Hypogaeum und dessen Datierung zu beschäftigen. Nachdem man früher als Entstehungszeit wohl auch das zweite Jahrhundert n. Chr. betrachtete, ist man heute fast ausschliesslich der Meinung zugetan, das Hypogaeum sei um 50 n. Chr. gebaut worden, also während der Regierung des Claudius³. Carcopino betonte in seinem 1927 erschienenen Buch⁴ u.a., das

Hypogaeum hätte dem T. Statilius Taurus gehört, der im Jahre 53 n. Chr. Selbstmord beging⁵. Ausserdem wäre das Gebäude angeblich niemals vollendet worden. Auf Grund dieser und anderer Argumente, mit denen wir uns noch näher belassen wollen, basierte er die Datierung unter Claudius, und fand darin von den meisten Archäologen Nachfolge.

Man stellt das nicht ohne Erstaunen fest, da doch einer der ersten Bearbeiter dieses Themas, von dem auch die grosse Publikation des Gebäudes stammt, zu einer ganz anderen Datierung gelangte, und das aus Begründungen, die doch keineswegs oberflächlich zu nennen sind. Es ist Goffredo Bendinelli gewesen, der schon an die augusteisch-tiberische Zeit gedacht hat und betonte, das Gebäude sei während der Blütezeit des dritten pompejanischen Stils entstanden⁶. Seine Argumente waren fast ausschliesslich archäologische. Um so merkwürdiger ist es, dass man heute in fast allen Studien und Handbüchern die claudische Datierung als allgemein anerkannt findet. Bendinellis Argumente scheinen also ausser acht gelassen.

1958 erschien über dieses Thema meine Dissertation, in der sowohl Carcopinos als Bendinellis Theorien nachgeprüft⁷ und neue Gesichtspunkte daran hinzugefügt wurden. Die wichtigsten Punkte dieser in

* Recht herzlich danke ich Frau Karin Salomonson-Rupé für ihre nicht genügend zu schätzen Hilfe bei der Übersetzung in die deutsche Sprache.

¹ Zuletzt E. L. Bastet, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore te Rome*, diss. Leiden, 1958. Im Literaturverzeichnis wird dort auch die ältere Literatur genannt.

² Vergleiche Bastet, 1, Anm. 2.

³ Eine Übersicht der Datierungen: Bastet, 1 ff.

⁴ J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Maggiore*, 1927; Bastet, 5 mit Anm. 9; 127/8.

⁵ Tacitus, *Annales* XII, 59.

⁶ G. Bendinelli, „Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma“, *Med. Ann.* XXXI, puntata 3a, 1927, 6-11. Über die Datierung, *ibid.* 64-815. Vgl. Bastet, 6.

⁷ Bastet, *passim*.

BULLETIN

VAN DE VEREENIGING TOT BEVORDERING
DER KENNIS VAN DE ANTIEKE BESCHAVING

Opgericht door PROF. DR. C. W. LUNSINGH SCHEURLEER

Voorzitter: PROF. DR. A. W. BYVANCK, Secretaris: MEVR. DR. L. BYVANCK-QUARLES VAN UFFORD

Penningmeester: DR. A. A. KAMPMAN Secretariaat: Archaeologisch Instituut, Rapenburg 26, Leiden

CLAUDIUS ODER TIBERIUS?

DAS GROSSE HYPOGAEUM BEI DER PORTA MAGGIORE ZU ROM*

I. SEIT MAN 1917 IN ROM das sich bei der Porta Maggiore befindliche Hypogaeum ausgegraben hat, sind zahllose Studien darüber erschienen¹. Trotzdem ist bis auf heute die Datierung des Gebäudes nicht genügend behandelt worden. Man hat sich in erster Linie mit der Interpretation der Dekorationen beschäftigt, obwohl auch hier die Probleme keineswegs alle gelöst sind. Über die Bestimmung der sogenannten „Basilika“ ist ebenfalls noch keine Übereinstimmung erreicht². Die reichen, anderwärtigen archäologischen Funde der letzten Jahrzehnten haben nunmehr die Aufmerksamkeit der Gelehrten einigermassen von diesem Gebäude abgelenkt, und es könnte deswegen nützlich sein, sich noch einmal mit dem Hypogaeum und dessen Datierung zu beschäftigen. Nachdem man früher als Entstehungszeit wohl auch das zweite Jahrhundert n. Chr. betrachtete, ist man heute fast ausschliesslich der Meinung zugetan, das Hypogaeum sei um 50 n. Chr. gebaut worden, also während der Regierung des Claudius³. Carcopino betonte in seinem 1927 erschienenen Buch⁴ u.a., das

Hypogaeum hätte dem T. Statilius Taurus gehört, der im Jahre 53 n. Chr. Selbstmord beging⁵. Ausserdem wäre das Gebäude angeblich niemals vollendet worden. Auf Grund dieser und anderer Argumente, mit denen wir uns noch näher befassen wollen, basierte er die Datierung unter Claudius, und fand darin von den meisten Archäologen Nachfolge.

Man stellt das nicht ohne Erstaunen fest, da doch einer der ersten Bearbeiter dieses Themas, von dem auch die grosse Publikation des Gebäudes stammt, zu einer ganz anderen Datierung gelangte, und das aus Begründungen, die doch keineswegs oberflächlich zu nennen sind. Es ist Goffredo Bendinelli gewesen, der schon an die augusteisch-tiberische Zeit gedacht hat und betonte, das Gebäude sei während der Blütezeit des dritten pompejanischen Stils entstanden⁶. Seine Argumente waren fast ausschliesslich archäologische. Um so merkwürdiger ist es das man heute in fast allen Studien und Handbüchern die claudische Datierung als allgemein anerkannt findet. Bendinellis Argumente scheinen also ausser acht gelassen.

1958 erschien über dieses Thema meine Dissertation, in der sowohl Carcopinos als Bendinellis Theorien nachgeprüft⁷ und neue Gesichtspunkte daran hinzugefügt wurden. Die wichtigsten Punkte dieser in

* Recht herzlich danke ich Frau Karin Salomonson-Rupé für ihre nicht genügend zu schätzen Hilfe bei der Übersetzung in die deutsche Sprache.

¹ Zuletzt F. L. Bastet, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore te Rome*, diss. Leiden, 1958. Im Literaturverzeichnis wird dort auch die ältere Literatur genannt.

² Vergleiche Bastet, 1, Anm. 2.

³ Eine Übersicht der Datierungen: Bastet, 3 ff.

⁴ J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, 1927; Bastet, 5 mit Anm. 9; 127/8.

⁵ Tacitus, *Annales* XII, 59.

⁶ G. Bendinelli, „Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma“, *MAInc.* XXXI, puntata 3a, 1927, 601 ff. Über die Datierung, *ibid.* 630; 815. Vergl. Bastet, 6.

⁷ Bastet, *passim*.

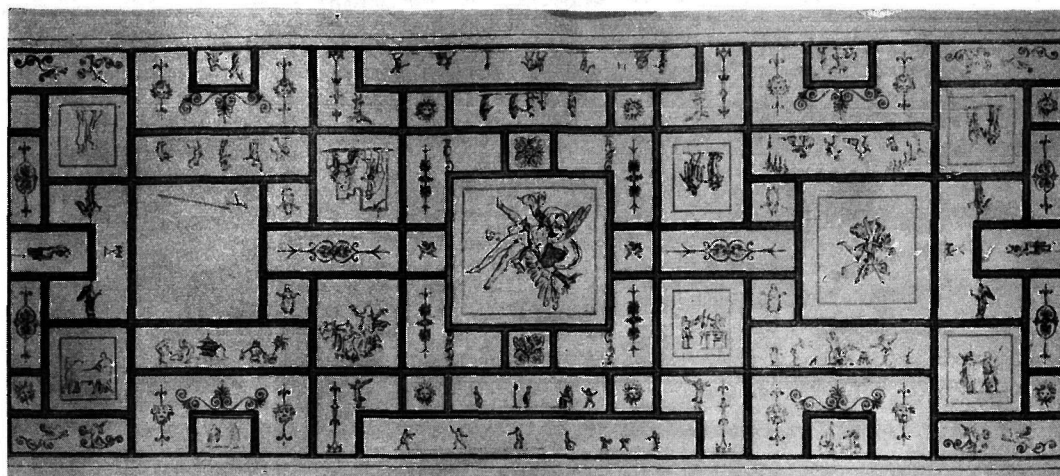


Fig. 1. Gewölbesmuck im Hypogaeum, Hauptraum.

niederländischer Sprache geschriebenen Studie sollen hier noch einmal kurz zusammengefasst werden. Im voraus sei bemerkt, dass ich mich dabei ganz der von Beyen herausgearbeiteten Datierungen der vier pompejanischen Stile anschliesse. Damit sei gesagt, der „dritte“ Stil umfasse etwa die Zeit von 15 v. Chr. bis 40 A.D., während der „vierte“ Stil sich über etwa 45 Jahre, von $\pm$ 35 A.D. bis (zu Pompeji) 79 erstrecke. Letzterer hat sich allmählich aus dem „dritten Stil“ entwickelt⁸. Wie bekannt, sind im Hypogaeum nicht nur die Gewölbe mit Stuck geschmückt, sondern auch die Wände mit Dekorationen versehen. Wir werden diese nun analysieren und mit dekorativen Elementen aus anderen Wänden vergleichen, die besser bekannt und zum Teil annähernd datiert sind.

II. Beim Besprechen von Bendinellis Theorie, sagt Carcopino⁹: „La date d'une décoration ne saurait résulter, comme une moyenne d'une statistique, de l'ensemble de ses caractéristiques“. Doch sollte gerade nur eine Analyse der verschiedenen Elemente und ein Versuch, fest zu stellen zu welcher Entwicklungsphase sie gehören, zu einigermaßen zuverlässigen Ergebnissen führen können. Wenden wir uns nun erst Carcopinos Anschauungen zu und fangen wir mit der Konstruktion des Hypogaeums an¹⁰.

Es wurde aus einer Kieselmasse (*Opus Caementicium*,

„calcestruzzo di selce“) gebaut, ganz ohne Vermischung mit Marmor oder Backstein. Nicht nur Carcopino, auch andere haben deswegen den *Terminus ante quem* auf etwa 50 n. Chr. gestellt. Einige Überreste von *Opus Reticulatum* oben am Lichtschacht des Vorraums schienen ebenso dafür zu sprechen. Man kann sich ohne Bedenken dieser Auffassung anschliessen. So ganz einfach wie Carcopino es sich vorstellte ist die Sache jedoch nicht, denn stellt man als *Terminus post quem* etwa das Zeitalter des Caesar, so wird die Zeitspanne in der das Hypogaeum gebaut worden sein kann wohl sehr lang.

In Lugli's neuem Buch werden diese hundert Jahre eingehend behandelt¹¹. Wir lernen dass die Caementa im augusteischen Zeitalter fast immer aus rotbraunen Tuffsteinen bestehen, während der Pozzolana ein starkes Rot eigen ist¹². Aber in unterirdischen Bauten findet man „muri sostruttivi di ville e le cisterne di acqua in opus caementicium senza paramento, quasi sempre con scapoli di selce“¹³. Zu Tiberius und Caligulas Zeiten „aumenta la percentuale del selce nelle fondazioni“, und die Farbe des Mörtels wechselt von rot bis grau¹⁴. Auch in diesen Jahren verwendet man in unterirdischen Konstruktionen nur Kiesel, oder auch wohl Tuff. Diese Bauweise treffen wir bis in

⁸ H. G. Beyen, „Das chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile“, *Bericht über den VI. internationalen Kongress für Archäologie Berlin 1939*, 1940, 504; idem, *Antiquity and Survival*, II 4, 1958, 349 ff.

⁹ J. Carcopino, „Encore la Basilique de la „Porta Maggiore“, *R.A. sér. 5*, XVIII, 1923, 6.

¹⁰ Vergl. E. Gatti e F. Fornari, „Brevi notizie relative alla scoperta di un monumento sotterraneo presso Porta Maggiore“, *NSc.*, 1918, 32; 36 ff.; 45 ff.

¹¹ G. Lugli, *La tecnica edilizia romana, con particolare riguardo a Roma e Lazio*, 1957, 405 ff.

¹² Lugli, 427 ff.

¹³ Lugli, 428.

¹⁴ Lugli, 429.

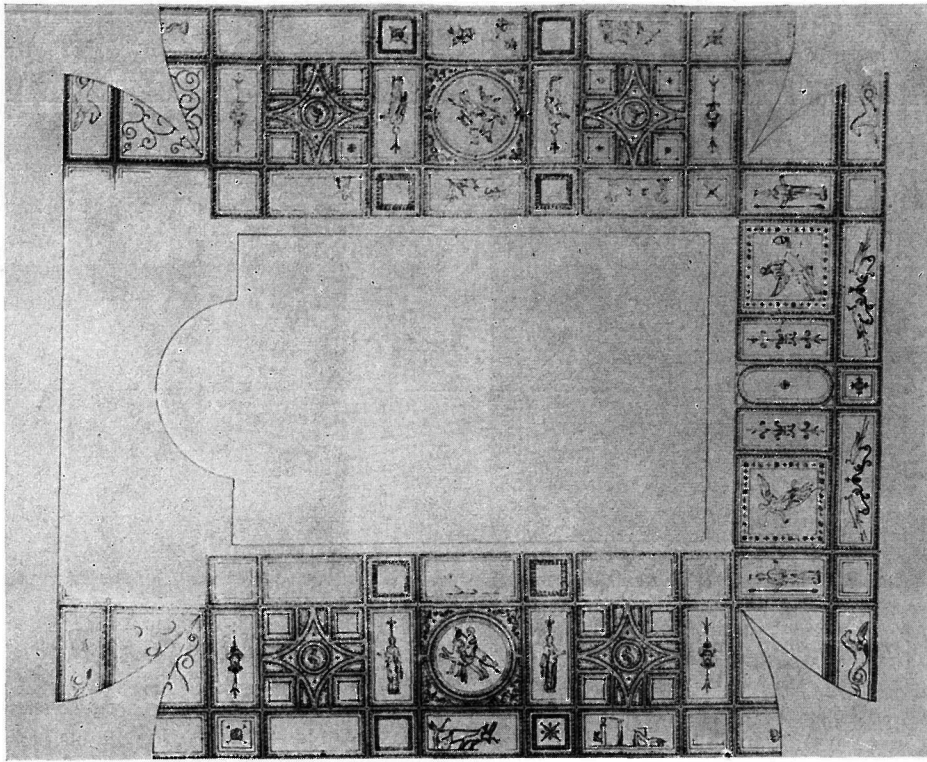


Fig. 2. Gewölbesmuck im Hypogaeum, Vestibulum.

die flavische Zeit an. Wenn man also Kiesel findet, kann uns das an sich nicht viel helfen für eine genauere Datierung. Stossen wir nun aber in unserem Hypogaeum auf „calcestruzzo di selce“ ohne Verkleidung, so spricht das doch für die augusteisch-tiberische Periode, denn diese Bauart „è caratteristica dell' ultimo secolo della repubblica e dell' età augustea“¹⁵. Später gibt man den unterirdischen Mauern, wie man z.B. bei Zisternen oder Grabbauten beobachten kann, fast immer eine Verkleidung aus Ziegelsteinen.

Hierzu kommt noch, dass das Hypogaeum gebaut wurde „in cavo libero“, das heisst also ohne Verschalung. Man hat den weichen Tuffstein ausgehöhlt und danach vollgegossen mit Selce-beton, wonach man den Tuff hinweg nahm. Die etwas unregelmässige Form der Pfeiler lässt sich auf dieser Weise erklären. Nun sagt Lugli dazu: „I casi di fondazioni in cavo libero sono piuttosto rari e sono i più antichi: si trovano in edifici che rimanevano in gran parte sotterranei, come le cisterne di acqua e i sepolcri“¹⁶.

¹⁵ Lugli, 415.

Beispiele die er nennt sind republikanische Bauten auf dem Palatin und Konstruktionen aus der Zeit Caesars auf dem Forum Romanum.

All dieses weist also nicht darauf hin, dass man die Entstehungszeit des Hypogaeums sehr viel später ansetzen soll. Überdies hat man am Lichtschacht das oben genannte Tuffretikulum von guter Qualität angetroffen, also keine *Lateres*. Auch das spricht gegen eine Datierung unter Claudius. Hat Carcopino also sicherlich nicht Unrecht gehabt wenn er den *Terminus ante quem* etwa auf 50 n. Chr. stellte, besser wäre es vielleicht gewesen von 25 oder 30 zu sprechen, das heisst, insofern wir die bautechnischen Angaben vor Augen haben. Aber auch der Stil der Stuckdekorationen und der Wandgemälde hat ihn zu einer ziemlich späten Datierung verlockt.

Ganz richtig hat er im Hypogaeum Parallelen zu Motiven im Hause der Farnesina (± 20 v.C.) gefunden und weitere in der *Cella sepulcralis* der Pyramide des Cestius (± 15 v.C.), im Columbarium des Pomponius Hylas (tiberisch), im Grabe der Arruntier

¹⁶ Lugli, 385.



Fig. 3. Zentrallausschnitt, Decke des Hypogaeums.



Fig. 4. Attisfigur, Decke des Hauptraums.

(augusteisch-tiberisch) und schliesslich im Columbarium der Villa Doria Pamphili (augusteisch)¹⁷. Aber alle diese Gebäude überschreiten die Regierungszeit des Tiberius nicht. Andererseits zieht er zum Vergleich die Dekorationen der Domus Aurea des Nero herzu, und meint, der Stil der doch sehr viel fantasie-reicheren Schmuckformen die man hier antrifft, komme mit den Dekorationen des Hypogaeums bei der Porta Maggiore überein. So datiert er das unterirdische Gebäude zwischen dem Columbarium Doria Pamphili einerseits und der Domus Aurea andererseits, das heisst also in die Zeit des Claudius.

Der Palast des Nero ist jedoch ganz im vierten pompejanischen Stil ausgeschmückt, ebenso wie bereits die Domus Transitoria. Um 60 n. Chr. war dieser Stil also schon ganz Gemeingut geworden, wie auch die bald nach 62/3 in Pompeji angebrachten Wanddekorationen uns zeigen. Auf die ersten Spuren des vierten Stils stossen wir im Columbarium des Pomponius Hylas in Rom und diese sollen auf Tiberius zurückgehen¹⁸. Das Hypogaeum bei der Porta Maggiore ist aber noch ganz im dritten Stil gehalten, wenn auch im späten, wie wir noch sehen werden. Nun ist es natürlich wohl möglich dass man hie und da noch

den dritten Stil antrifft während der vierte schon im Aufkommen begriffen ist, aber das bleiben doch wohl Ausnahmen. Diese Frage kann hier leider nicht ausführlicher zur Sprache kommen. Wir wollen nun sehen wie die Schmuckformen der Domus Aurea und die des Hypogaeums beschaffen sind, und wenden uns in erster Linie der dekorativen Struktur der Decken zu.

Bei den Plafonds der sog. Basilika trifft uns die rigorös durchgeführte Linienstrengheit, die auf simple Weise die verschiedenen Teile untereinander verbindet¹⁹. Die Dekoration des Hauptraums zum Beispiel (Fig. 1 und 3) ist sorgfältig wie mit dem Lineal zusammengestellt, weist keinerlei Rundungen auf und unterscheidet sich durch klassische Einfachheit. Das rein ornamentale spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Die verschiedenen Bilder werden durch einfache Zahnschnitte von einander getrennt, die in den Nebenräumen sogar fehlen. All dieses macht einen mathematischen, fast etwas nüchternen Eindruck. Die Decke des Vorraums (Fig. 2) ist zwar etwas fantasievoller gestaltet²⁰, aber auch hier liegt die Struktur doch sehr fest und die Rundungen sind völlig von dem an sich geradlinigen System abhängig. Keine Experimente also, wie der vierte Stil sie uns fast immer zeigt.

¹⁷ Carcopino, *La basilique*, 37 ff.

¹⁸ Publiziert von T. Ashby, „The columbarium of Pomponius Hylas“ (drawings by F. G. Newton), *BSR*, V, 1910, 463 ff. – Datierung: Beyen, *Bericht über den VI. int. Kongress*, 504; Id., *Ant. and Surv.* II 4, 1958, 352; Lugli, 590.

¹⁹ Bendinelli, Taf. XV, XXVI (1 und 2).

²⁰ Bendinelli, Taf. VII.

Schauen wir uns nun in der Domus Aurea den Saal mit der berühmten Volta Dorata an (Fig. 5), Musterbeispiel für die reiche Plafondverzierung im vierten Stil²¹. Auffallend ist die ausserordentlich schwere, heterogene Ornamentik. Perlenstäbe, Kymatia, Konsolereihen und Eierstäbe findet man nebeneinander in verwirrender Mannigfaltigkeit. Das Dekorative, rein nebensächliche nimmt einen bedeutenden Platz ein, und so unterscheiden sich die figürlichen Bilder dann auch gänzlich von denen im grossen Hypogaeum und sind ganz in den Hintergrund gerückt. Diese Buntheit der Verzierung finden wir zurück in den etwas später zu datierenden Stuckdekorationen in Pompeji die ebenfalls dem vierten Stil angehören, wie das grosse Relief der Palästra in den Thermae Stabianae²², die dazu gehörenden grosse *Scaenae-frontes* aus dem Neapeler Museum²³ usw.

Aber nicht nur das Ornament bildet einen grossen Gegensatz zu der Schlichtheit der sog. Basilika, auch beim geometrischen Aufbau ist das der Fall. Eine Vorliebe für geschnörkelte Formen folgt der bisher klassischen Geradlinigkeit. Die ganze Einteilung erhält einen wahrhaft barocken Charakter und kennzeichnet sich durch ein Streben nach Effekt das durch die scharfe Farbenkontraste nicht weniger stark betont wird. Klassische Palmetmotive wie unser Hypogaeum sie aufzeigt fehlen durchaus. So können wir feststellen dass die Decken der Domus Aurea und der sog. Basilika zwei sehr verschiedenen Perioden repräsentieren, zwischen denen sich stilistisch grosse Änderungen vollzogen, während nur noch hie und da Reminiszenzen an frühere Elementen geblieben sind. Carcopino hat doch wohl nicht ganz recht wenn er meint, das Dekorationsprinzip des Hypogaeums „avait été suivi, non seulement par les stucateurs de la Farnésine, mais par ceux du colombaire des Arruntii et par ceux à qui Néron confia la décoration des voûtes de son nouveau palais“²⁴. Das mag seine Richtigkeit haben mit der Farnesina und dem Columbarium Arruntiorum, nicht aber mit der Domus Aurea, deren Entstehen in weiter Zukunft liegt. Ebenso irrt er sich, meiner Meinung nach, mit seiner Datierung des Porträts (Fig. 6), das sich auf dem

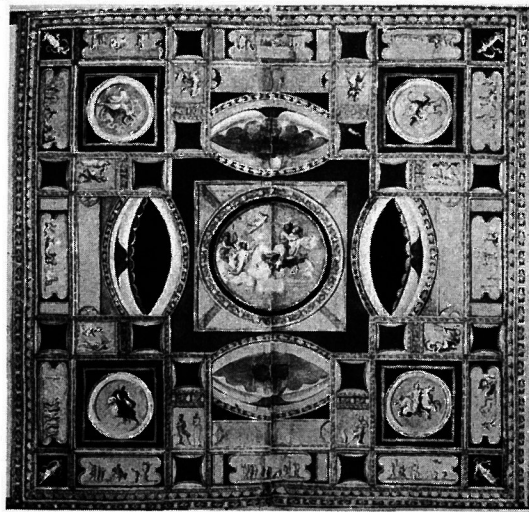


Fig. 5. Sog. Volta Dorata in der Domus Aurea.

mittleren Pfeiler des linken Seitenschiffes befindet²⁵. Es ist das Bildnis einer Frau in Profil, deren Frisur — leider grossenteils beschädigt — sich analysieren lässt. Durch einen senkrecht über die Mitte laufenden Scheitel werden zwei symmetrischen Hälften gebildet. Die Locken sind wellenformig die Schläfen entlang gelegt und werden im Nacken zur Höhe des Ohres zu einer losen Knoten zusammen gewunden. Eine ziemlich lange, spiralenförmige Haarlocke ringelt sich zu beiden Seiten des Knotens tief in den Nacken hinab. Das Ohr bleibt nur halb bedeckt. Diese Mode finden wir zum erstenmal in der augusteischen Zeit. Eine interessante Parallele bietet der Dupondius mit dem Bildnis der Livia (Fig. 7, 1) aus dem Jahre 22/23 („Salus Augusta“)²⁶. Diese Coiffure wurde noch während der Regierung des Tiberius getragen, aber ob sie wirklich modisch war „dans le deuxième quart du premier siècle de notre ère“, wie Carcopino meinte²⁷, ist doch sehr fraglich. Frau Furnée-Van Zwet hat neuerdings erhebliche Untersuchungen angestellt, die für uns sehr nützlich sind, und sie zu folgender Konstatierung gebracht haben²⁸: „I doubt very much whether this coiffure was actually worn to some extent since the days of Livia“. Die von

²¹ F. Weege, „Das goldene Haus des Nero“, *JdI.* XXVIII, 1913, Taf. 4–8; Beschreibung: 165–182.

²² A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, 1908, 204, Fig. 99; P. D'Amelio, *Dipinti murali scelti di Pompei*, 1888, Taf. XX. — Datierung: A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, 1942, 70; 181.

²³ O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel museo nazionale di Napoli*, 1932, 132/3 mit Fig. 48.

²⁴ Carcopino, *La basilique*, 40.

²⁵ Bendinelli, Taf. XLIII, 1.

²⁶ H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, 1880–'92, I, 171, 5; H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 1923–'50, I, 131 nr. 82, pl. 24, 2.

²⁷ Carcopino, *La basilique*, 47.

²⁸ L. Furnée-van Zwet, „Fashion in women's hairdress in the first century of the Roman Empire“, *BABesch.* XXXI, 1956, 10. Weiter passim.



Fig. 6. Weibliche Frisur im linken Seitenschiff, mit Rekonstruktion.

Caligula geprägten Münzen (37–41) mit dem Bildnis der Agrippina Maior und der Antonia (Fig. 7, 2 und 3) zeigen eine Änderung der Mode. Der Knoten hat sich zu einer Art aufgestecktem Zopf entwickelt, während die Schläfen jetzt von einer Reihe kürzer Kräuseln bedeckt werden. Die in den Nacken baumelnde Haarlocke ist geblieben. Dieser Typus soll am Ende der zwanziger Jahre entstanden sein, in einfacher Form. Danach hat er sich immer weiterentwickelt, wie auch die Münze mit Messalina sehen lassen, die aus den vierziger Jahren stammen. Auch Agrippina trägt so eine Frisur, ebenso wie noch etwas später Poppaea.

Nicht nur bei den Münzen begegnen wir dieser Art Coiffuren ohne Ausnahme, sondern auch bei den Skulpturen dieser Zeit. Frau Furnée-Van Zwet konnte mit Recht folgern²⁹: „In sculpture of this period (i.e. Caligula, Claudius, Nero), too, we shall find that no woman's head of any realistic value with the hair dressed in a short knot has come down to us“. Wir können also sagen dass die Frisur des Porträts in unserem linken Seitenschiff typisch ist für die erste Regierungsperiode des Tiberius, und wahrscheinlich auch schon im augusteischen Zeitalter getragen worden ist. Sie scheint gar nicht zu der claudischen Epoche zu gehören.

Neben diesem Porträt gibt es im Hypogaeum auch noch andere, mit auffallend realistischen Zügen. Doch soll man sich über diesen Realismus nicht wundern. Das Gebäude war m.E. zweifellos eine Grabanlage,

und es lässt sich also erwarten dass die Verstorbenen so getreu wie möglich der Wirklichkeit nach gebildet wurden. *Mutatis mutandis* gilt dies auch für das ebenfalls frühe Porträt des L. Caecilius Iucundus aus Pompeji³⁰.

Ein viertes Argument das eine Datierung unter Claudius befürworten sollte, steht mit dem Attiskult in Zusammenhang. Um das grosse Mittelbild mit einer schwebenden Gruppe im Hauptschiff des Hypogaeums stehen vier kleine Attisfiguren, die mit ihrem Pedom das Stück unterstützen (Fig. 1 und 4). Sie sind in phrygischer Tracht gekleidet, und also mit Anaxyrides, hoher Mütze und kurzer Tunika ausgestattet. Nun ist es sehr wahrscheinlich Claudius gewesen der als erster die in März gefeierten Attisfeste in den offiziellen Kalender eingeführt hat, und Carcopino hat demnach gemeint: „Les idées incarnées dans Attis funéraire présupposent la réforme dont elles procèdent. La basilique de la Porte Majeure où elles s'énoncent n'a pu les réaliser auparavant; par conséquent, c'est au règne de Claude, plus probablement à la seconde partie du règne de Claude, après que sa réforme, dont la date, au reste, ne saurait être précisée davantage, eut produit ses premiers effets, qu'il convient de la rapporter“³¹.

Es ist aber sehr fraglich, ob die claudische Umänderung vollkommen unerwartet aufgetreten ist. Soll wirklich jede Vorstellung mit Attis in Rom immer nur claudischer oder späterer Zeit zugeschrieben werden? Der Gott war schon länger in Rom bekannt. Rezente

²⁹ L. Furnée-van Zwet, 11.

³⁰ W. Technau, *Die Kunst der Römer*, 1940, 159, Abb. 124.

³¹ Carcopino, *La basilique*, 51.



Fig. 7. Münze mit Bildnisse der Livia (22/23 n. Chr.), Agrippina Maior (37/41) und Antonia (41).

Untersuchungen von Romanelli auf dem Palatin in der Cella des Tempels der Magna Mater haben die alte Theorie Hepdings bestätigt, nach welcher der Attiskult in Rom viel älter ist, wahrscheinlich sogar der selben Zeit entstammt als der Kult der Magna Mater selbst³². Man soll sich aber wohlweislich einen Unterschied vorstellen zwischen dem offiziellen Kultus der Kybele und den von den phrygischen Priestern untereinander gefeierten Zeremonien. Attis war in republikanischer Zeit in Rom nicht unbekannt. Das geht auch aus der Münzprägung des P. Cornelius Cethegus hervor (um 104 v. Chr., ein nackter Attis auf einem Bock³³), aus den Schriftstellern die ihn in ihren Texten nennen (Catull und später Ovid³⁴), und aus der Anwesenheit phrygischer Priester in Rom³⁵.

Wenn Attis unter dem Prinzipat des Claudius zum ersten Male auf dem offiziellen Kalender erscheint³⁶, sollen wir das nicht als ein neues Element in den Festen der Kybele betrachten, sondern als ein Offenbarwerden von schon länger esoterisch gefeierten Zeremonien, die jetzt in offizieller Form kanonisiert wurden. Abbildungen des Attis wie sie im grossen Hypogaeum vorhanden sind, müssen nicht unbedingt aus der claudischen Epoche stammen. Auch die im „Attis funéraire“ zum Ausdruck gebrachten Gedanken können erheblich älter sein. Wir wissen leider nicht viel darüber. Soviel ist aber sicher, dass die vier phrygischen Figürchen aus der sog. Basilika an sich keineswegs für die Datierung gebraucht werden können.

³² Vergl. *F.A.* V, 1952, 4100.

³³ E. A. Sydenham, *The coinage of the Roman Republic*, 1952, 73, 553.

³⁴ Catull, *Carmina*, 63; Ovid, *Fasti* IV, 221–244.

³⁵ Dion. v. Halik., *Ant. Rom.* II, 19: *ἱερᾶται δὲ αὐτῆς* (sc. Kybele) *ἀνὴρ φρυγὶ καὶ γυνὴ φρυγία*.

³⁶ Johannes Lydus, *De mensibus* LV, 59, Weiter ausführlicher Bastet, 30 ff. (mit Lit.).

Die Anwesenheit des Attis deutet auch nicht darauf, dass man in diesem Gebäude ein Heiligtum sehen soll in dem Neopythagoräer zusammen kamen. Die ganze Dekoration hat einen eklektischen Charakter. Leider können wir hier nicht tiefer auf diese Fragen eingehen. Aber die unsorgfältige Bauweise, die Anlage eines Grabaltars in der Mitte des Einganges, das Fehlen von Bänken oder anderen Sitzgelegenheiten überhaupt, die geringe Abnutzung und die Abwesenheit von Graffiti, das Vorkommen anderer Elemente in der Dekoration die gar nichts mit einem Kultus zu tun haben, wie Pygmäen- und andere Genrebilder, all dies deutet darauf dass wir hier vielmehr mit einer Grabanlage zu tun haben, umso mehr, da sich in der nahen Umgebung viele andere Gräber befunden haben. Wir müssen uns also eher ein reich ausgestattetes Mausoleum vorstellen, worin die Aschenurne auf kleine Säulchen standen, wie Bendinelli schon ganz richtig vermutete.

Doch hat gerade die geringe Abnutzung — was man öfters in Grabanlagen beobachten kann — einige Förscher zu dem Glauben gebracht, das Gebäude wäre, angenommen es handelte sich um einen Kultraum, kurz nach der Vollendung geplündert und verlassen worden. Man fand sogar die sog. Ursache dieses Geschehens. Das Hypogaeum sollte T. Statilius Taurus gehört haben, dessen Gärten im Jahre 53, dem Jahr seines gezwungenen Selbstmordes, beschlagnahmt wurden. Man hielt ihn für einen Neopythagoräer, obwohl nur soviel fest steht, dass er sich mit *magicis superstitiones* befasst hat, wie die Beschuldigung der Agrippina lautete³⁷.

Abgesehen von der Frage ob es wirklich ein Kultraum gewesen ist, bleibt es noch unsicher ob die Horti Tauriani sich bis zur Via Praenestina ausgedehnt

³⁷ Tacitus, *Annales* XII, 59.

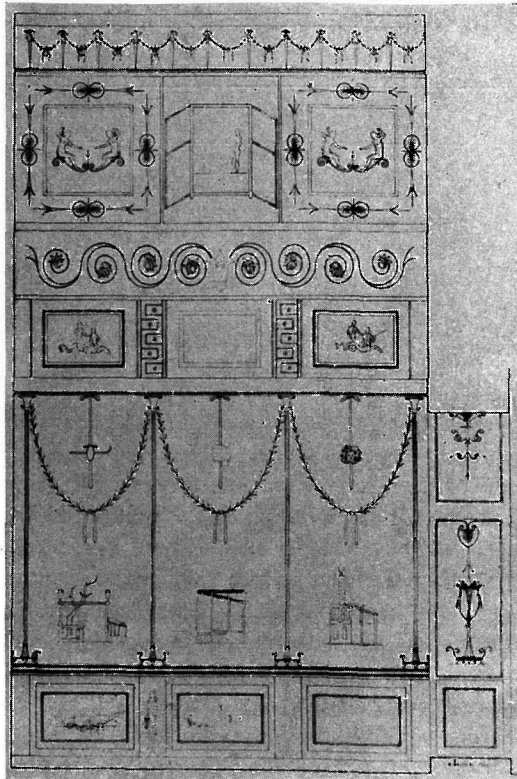


Fig. 8. System der Wanddekoration, Vestibulum.

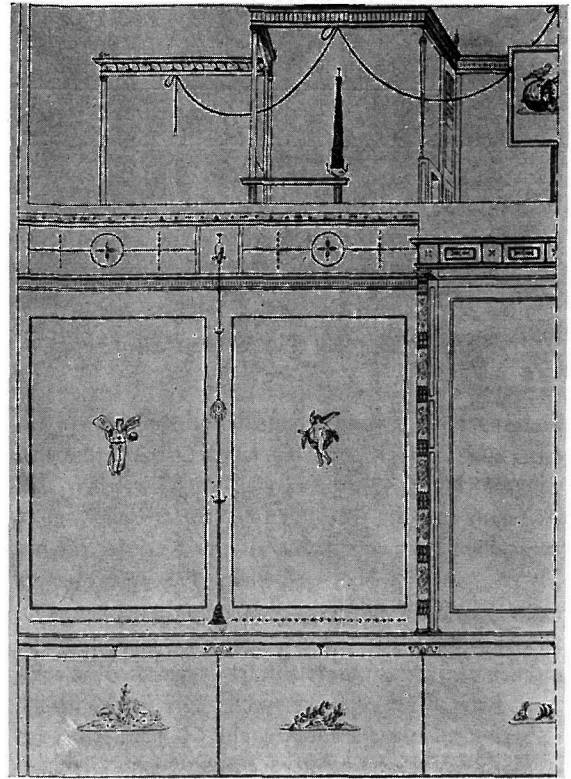


Fig. 9. Wanddekoration, Haus des Amandus zu Pompeji.

haben. Wenig ist darüber bekannt. Lanciani hat sich schon 1918 kritisch dazu geäußert³⁸. Die Frage wo sich die Horti Tauriani befunden haben mögen, wurde zur Genüge von Grimal erörtert³⁹. Wir brauchen darauf nicht zurück zu kommen weil wir die östliche Grenze nicht kennen und also niemals mit Sicherheit sagen können ob das Hypogaeum sich noch auf diesem Gebiete befand. Jedenfalls war das Columbarium der Statilii, das *intra muros* gefunden ist, nicht die einzige Grabanlage dieser Gegend, und wenn man annimmt, die Horti Tauriani hätten sich von San Eusebio bis dorthin ausgestreckt, muss einem doch auffallen dass dieses Gebiet viele „enclaves“ gehabt hätte, wie z.B. das Grab der Arruntii, die anderen Gräber der Nekropolis „*ad Spem Veterem*“, das Grab des Eurysaces usw.

³⁸ R. Lanciani, „Il santuario sotterraneo recentemente scoperto ad Spem Veterem“, *BCom.* XLVI, 1918, 80 ff.

³⁹ P. Grimal, „Les Horti Tauriani“, *Mélanges d'archéologie et d'histoire, Ecole française de Rome*, LIII, 1936, 250 ff., mit Karte auf Seite 264; Id., *Les jardins romains à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'empire*, 1943, 158/9.

Hält man unser Hypogaeum ebenso für eine Grabanlage, dann wird es immer mehr bloss eine Annahme, dass die Statilii die Besitzer gewesen wären, denn warum hätten sie das Gebäude dann nicht näher bei ihrem anderen Columbarium bauen lassen? Und wenn es doch, was also unwahrscheinlich ist, ein Kultraum gewesen ist, muss es sich allerdings im äussersten Osten ihrer Gärten befunden haben, einem Ort der sich, wenn man die öffentliche Via Praenestina mit in Betracht zieht, doch wohl sehr wenig eignet für geheime Riten: man hätte es dann besser etwa in der Mitte der ausgestreckten Gärten anlegen lassen können. Ein Grab aber kann man dort wohl erwarten. Es gab viele Gräber hier. Aber dann fehlt jeder Grund es den Statilii zu zu schreiben, und damit fällt die Theorie nach welcher das Hypogaeum in Jahre 53 zerstört wurde, kurz vor oder nach seiner Vollendung. Hiermit lässt sich keine Datierung unter Claudius vereinbaren. (Immerhin würde das Jahr 53 nur einen *Terminus ante quem* geben).

Fassen wir all dies nog einmal zusammen, so können

wir sagen dass keines der von Carcopino hervorgehobenen Argumente stichhaltig ist, ja, dass einige sogar deutlich darauf weisen dass eine claudische Datierung zu spät ist (die weibliche Frisur, der Stil der Gemälde und der Stuckornamente). Wir wollen jetzt untersuchen ob wir eventuell nicht noch etwas weiter gehen können.

III. An anderer Stelle is schon ausführlich auseinandergesetzt worden, dass man das Bodenmosaik des Hypogaeums leider nur annähernd datieren kann⁴⁰. Das Muster ist sehr einfach (Fig. 10). Der Boden ist nämlich ganz weiss, mit Ausnahme eines doppelten schwarzen Bandes das die Mauern umsäumt und das man auch um das Impluvium des Vestibulums antrifft. Dort sieht man an den Ecken überdies vier kleine palmettenartige Ornamente. Das schwarze Band folgt auch die Umrisse der Pfeiler (ebenso die der verschwundenen Pilastrini) und des verloren gegangenen Grabaltars, oft in auffallend wenig sorgfältiger Weise. Dieses Muster entsteht, wie pompejanische Vorbilder zeigen,⁴¹ im Laufe des zweiten Stils (Tablinum aus VI, 15, 5; Zimmer 46 in der Villa dei Misteri)⁴¹, kommt in seiner reinsten Form im dritten vor (Tablinum aus IX, 8, 6; Zimmer U aus V, 5, 3)⁴², und findet sich auch noch im vierten Stil (Zimmer hinter das Triclinium aus VIII, 5, 16 und 38; Cubiculum 9 der Villa dei Misteri)⁴³.

Nur die auffallende Feinheit der Tessellae kann darauf deuten dass wir im Hypogaeum mit einem verhältnismässig nicht späten Bodenmosaik zu tun haben, wie man sie beim dritten Stil öfters findet, und wir möchten uns dann auch darauf beschränken mit Blake ein zu stimmen, die ganz richtig schon bemerkte: „The tesserae are well cut and laid with a precision which one seldom finds after the early part of the imperial age...“. Sie konkludierte deswegen: „... one is justified from the character of its mosaic floor in assigning the building to the first half of the first century after Christ“⁴⁴. Eine genauere Datierung ist hier leider wohl nicht möglich. Es ist also ganz unsicher ob der Boden claudisch ist oder nicht.

Eine Analyse der sich auf den Wänden im Vestibulum befindenden Wanddekorationen (Fig. 8) kann uns

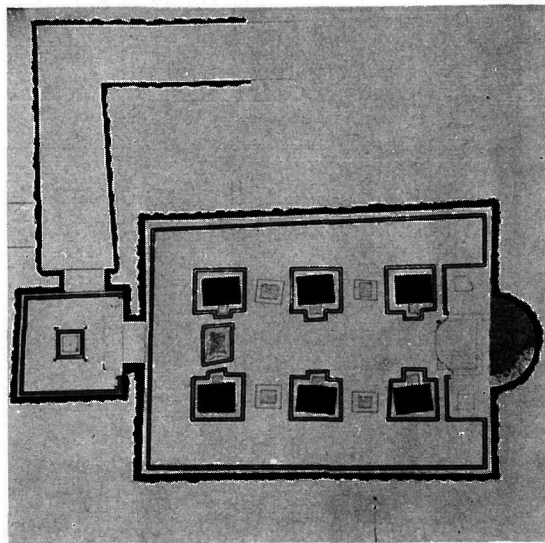


Fig. 10. Hypogaeum, mit eingezeichneten Mosaiken.

vielleicht bessere Dienste leisten. Das Schema wurde schon von Bendinelli ausführlich besprochen, jedoch noch nicht vollkommen erschöpfend behandelt⁴⁵. Das war in den zwanziger Jahren vielleicht auch noch nicht recht möglich.

a. *Der Sockel*. In drei Rechtecken befinden sich — leider zum grössten Teil eigentlich: befanden sich — Landschaftsstücke und Tiergemälde. Sie werden durch eine menschliche Gestalt die auf einem niedrigen Thymiaterion steht von einander getrennt. Der Sockel selbst ist purpurfarben. Recht gut erhalten sind zwei auf eine gerade Linie einander gegenüber sitzende Vögel, die ohne jegliche Perspektive dargestellt sind⁴⁶. Der linke sitzt unbeweglich, der rechte hingegen isst von den sich in der Mitte befindenden Früchten, an denen noch Blätter und Blüten prangen. Um das Ganze herum sind drei parallele Linien gezogen während eine vierte in etwas grösserem Abstand folgt.

Das Motiv kommt öfters in der antiken Wandmalerei vor, jedoch meistens weder in dieser einfachen Form, noch so niedrig in der Wand angebracht. Einige Beispiele dafür sind folgende:

Casa del Citarista (I, 4, 5). Wand in der Sala della Menade, Übergang 2.-3. Stil, also etwa 20—10 v. Chr.⁴⁷. Das Motiv steht hier nicht in, sondern gleich oberhalb dem Sockel. Die Vögel sitzen hier noch auf

⁴⁰ Bastet, 43 ss. — Vergl. Bendinelli, Taf. I.

⁴¹ M. E. Blake, „The pavements of the Roman buildings of the republic and early empire“, *MAARome*, VII, 1930, Taf. 36, 3; E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken*, 1938, Taf. 21, 5.

⁴² Blake, Taf. 33, 3; Pernice, Taf. 25, 2.

⁴³ Blake, Taf. 33, 1/2; Pernice, Taf. 22, 4.

⁴⁴ Blake, 96, 100.

⁴⁵ Bendinelli, 610 ff., mit Taf. II.

⁴⁶ Bendinelli, 613—614, Fig. 2.

⁴⁷ O. Elia, *Le pitture della „Casa del Citarista“*, *Mon. d. Pitt. sez. III*, fasc. II, 3 Fig. 4; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, 1957, 14 (19).



Fig. 11. Deckenschmuck, Casa del Labirinto zu Pompeji.

einem kleinen Plateau. Die Umrahmungen im unteren Wandteil sind den oben beschriebenen sehr ähnlich. Diesem Rahmentypus begegnen wir selten und er muss ziemlich früh sein. Im vierten Stil werden wir ihn vergeblich suchen.

Columbarium Doria Pamphili. Augusteisch. Wir sehen hier alle möglichen Vogelarten⁴⁸, in noch nicht ganz so schematischer Darstellung wie im Hypogaeum, wo das Motiv einen späteren, und überwiegend dekorativen Eindruck macht, während im *Columbarium Pamphili* der Effekt vielerlei rein malerisch ist.

Casa dei Ceii (I, 6, 15), aus den „*primi anni dell' Impero*“⁴⁹. Hier ist das Motiv ebenso untief und einfach in der Darstellung wie im Hypogaeum. Die Vögel befinden sich hier nicht im Sockel sondern gleich über den grossen Wandquadern und bilden also eine Trennung zu dem architekturellen Oberteil (vgl. den Bocchorisfries in der Farnesina).

Scavo del Principe di Montenegro (VII, ins. occid. 15). Reifer dritter Stil⁵⁰. Das Motiv findet man hier im Sockel, im Wandfries zur Höhe des Daches der Ädikula, und in der Mitte der grossen Wandquadern. Bisher haben wir die pickenden Vögelchen noch nicht

ausschliesslich unten im Sockel angetroffen. Dort finden wir sie in den letzten Jahren des dritten Stils, z.B. in der:

Casa di Amando (I, 7, 7), im berühmten Triclinium⁵¹. Die Datierung dieser Wände (Fig. 9) gegen das Ende des dritten Stils ist annehmlich, da das figürliche Bild hier schon sehr dem Geschmack des vierten Stils angepasst ist, während doch das Schema der Wand noch ganz die Richtlinien des dritten Stils folgt. Im vierten Stil wird der Akzent stets mehr auf den Sockel verlegt werden, der dann reicher dekoriert wird (z.B. im Vettierhause), im Anschluss an Traditionen aus dem zweiten Stil (z.B. in der Villa der Julia Felix). Das Vorkommen der Vögel im Sockel, wo wir dieses Motiv im dritten Stil nur ausnahmsweise finden, scheint wohl darauf zu weisen dass wir im Hypogaeum nicht mit einer frühen Form des dritten Stils zu tun haben. Im vierten Stil wird die gerade Linie in der Tiefe wieder zu einem Plateau erweitert (z.B. im Atrium der Casa del Menandro⁵²). Um den vierten Stil handelt es sich im Hypogaeum noch nicht. Eine späte, claudische Datierung ist also doch wohl nicht anzunehmen.

Die oben genannten Landschaften im Sockel sind meistens verloren gegangen. Wir wollen sie hier nicht weiter besprechen und nur auf Bendinelli und meine

⁴⁸ G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, in *Mon. d. Pitt.* sez. III, fasc. V, passim.

⁴⁹ V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-23)*, vol. I, 1953, 267, Fig. 292 und 293. Vergl. auch A. Maiuri, *La peinture romaine*, 1953, 46, Fig. 19; Schefold, *Wände*, 27 (c).

⁵⁰ G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, 1929, Taf. XIX; Schefold, *Wände*, 209 (Oecus).

⁵¹ A. Maiuri, *Le pitture delle case di „M. Fabius Amandio“, del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“*, in *Mon. d. Pitt.* sez. III, Pompei fasc. II, 1938, 6 Fig. 6; Schefold, *Wände*, 30 (b).

⁵² A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, 1932, II, Taf. III.

eigene Publikation verweisen, in der ich schon einige Parallelen hervorgehoben habe und zu dem Schluss gelangte, dass wir hier einem Motiv aus dem zweiten Stil begegnen, ohne dass wir jedoch sonst mit diesem Stil zu tun haben⁵³.

Die Figuren im Sockel, die diese Stücke von einander trennen, sind Bacchanten usw., die alle als Karyatiden behandelt sind, denn von ihrem Haupt steigt ein Stengel empor, der diesen Figuren einen durchaus dekorativen Charakter gibt⁵⁴. Derartige Karyatiden finden wir schon im zweiten Stil im Hause des Obellius Firmus (IX, 10, 1–4), im Sockel der linken Seitenwand der Oecus, wo es aber Hermen sind⁵⁵. Aus dem dritten Stil sind uns als Karyatiden Vögel bekannt aus der Casa d'Orfeo (VI, 14, 20)⁵⁶. Im vierten Stil verschwinden sie nicht, werden dann aber in anderer Form angewendet.

Interessant nun sind für uns die Resten der Stuckdekorationen aus dem Gartenzimmer der Villa di Livia zu Prima Porta⁵⁷. Sie sind leider nur zum Teile erhalten. Das Plafond selbst ist ganz verloren gegangen, aber den Ansatz können wir noch einigermaßen folgen. Wir sehen hier ein niedriges Stuckrelief vor uns das etwa folgendermaßen aufgebaut ist. Quadretti mit figürlichen Darstellungen, deren Inhalt nirgends mehr ganz klar ist, findet man in Abwechslung mit solchen auf denen ein dreifüssiges Thymiaterion abgebildet ist, mit zwei doppelten Schnörkeln die von der Basis empor steigen. Auf diesen Thymiatéria stehen weibliche Figuren deren Köpfe leider nicht mehr vorhanden sind, so dass wir nicht sehen können ob es auch hier vielleicht Karyatiden waren. Sie stehen auf blauem Hintergrund, umsäumt von einem weissen Band um den sich ein purpurner Band zieht. Diese Quadretti werden durch einen doppelten, dünnen Eierstab von einander getrennt, der nur an der Unterseite, also dort wo die Gartenmalerei daran grenzt, nicht verdoppelt ist.

Derartiges Simswerk finden wir fast identisch auf den Decken unseres Hypogaeums, während sich auch dieser Typus Thymiaterion dort aufweisen lässt, nur in etwas ausführlicherer Form, aber jedenfalls auch mit solchen Schnörkeln versehen. Die sehr charakteristische Purpurfarbe treffen wir ebenfalls in Wand und

Decke des Vestibulums an, in derselben Kombination mit hellem Blau. Eine so starke Verwandtschaft ist allzu auffallend, und wir mögen daraus wohl den Schluss ziehen, dass die Entstehungszeit des Hypogaeums und des Gartenzimmers nicht allzu weit auseinander liegen kann. Letzteres gehört nun ins augusteische Zeitalter (gegen Ende des zweiten Stils, 20 v. Chr.⁵⁸). Freilich kann das Hypogaeum später sein, aber doch nicht viel mehr als drei oder vier Jahrzehnte.

Nicht weniger interessant im Zusammenhang damit ist das Bad (Fig. 11) der Casa del Labirinto zu Pompeji (VI, 11, 10), auf das wir auch später noch zurückkommen werden⁵⁹. Im Tepidarium treffen wir Dekorationen im dritten Stil an die den Decken im Hypogaeum sehr verwandt sind, was ebenfalls mit dem Simswerk der Fall ist. Wir sehen am Ansatz der Decke zweimal eine Victoria auf purpurfarbenen Untergrund, die auf einem niedrigen Thymiaterion steht, gerade so wie die Bacchanten im Sockel des Hypogaeums. Auch vom Haupt der Victoriafiguren steigt ein Stengel empor. Sie sind ähnlich „en face“ angebracht. Dieser Gewölbeschmuck ist wiederum dem des Hypogaeums sehr verwandt. Leider steht die Datierung der Stuckdekorationen dieses Tepidariums nicht fest, das heisst, nicht ganz genau. Die Tubulation dieses in republikanischer Zeit angelegten Bades ist ziemlich spät. Das neue Heizungssystem tritt mit dem dritten Stil auf. Das finden wir bei den in diesem Stil geschaffenen Wänden des Bades bestätigt, die noch zum Teile bestehen.

Nun hat man im Laufe des ersten Jahrhunderts n. Chr. in Pompeji die meisten Privatbadeanstalten unter Einfluss der grossen, prächtigen öffentlichen Thermen vernachlässigt, und neue Privatbäder sonst gar nicht mehr angelegt. So ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass das Bad der Casa del Labirinto sehr spät zu datieren ist. Es bestehen überdies Ähnlichkeiten zwischen diesen Stuckdekorationen und denen der Villa der Livia zu Prima Porta. Aus claudischer Zeit habe ich nichts gefunden das als Parallele neben all diesem gelten könnte. Die späteren Stucchi wie wir sie aus z.B. den Stabianer Thermen oder der Domus Aurea kennen sind grundverschieden im Aufbau, schwerer, in der Zusammenstellung heterogener. Die im Sockel des Hypogaeums sich befindlichen Karyatiden können unmöglich sehr spät sein.

⁵³ Bendinelli, 611 ff.; Bastet, 50/1.

⁵⁴ Z. B. Bendinelli, 613/4, Fig. 2.

⁵⁵ S. Neg. Deutsches Inst. Rom, 57. 1353.

⁵⁶ E. Presuhn, *Die Pompejanischen Wanddekorationen*, 1877, Taf. IV; Schefold, *Wände*, 132 (1).

⁵⁷ Mabel M. Gabriel, *Livia's garden room at Prima Porta*, 1955, Taf. 1, 2, 7, 17, 20, 26, 33.

⁵⁸ Über die Datierung s. Bastet, 52 Anm. 13.

⁵⁹ Schefold, *Wände*, 127 (21); Bastet, 53 ff.; Negativ Deutsches Inst. Rom Curtius-Faraglia 50 und 55.



Fig. 12. Zimmer mit Bocchorisfries, Farnesina, Rom.

b. Die Zone der Kandelaber⁶⁰. Die in Stuck angebrachten Kandelaber der zweiten Zone verteilen die Wand in drei Flächen. Wir finden hier herabhängende Girlanden, um deren Mitte eine Tania geknotet ist. Am Eierstab der diese Zone nach der Oberseite zu abschliesst, hängen drei Oscilla (Pedum, Maske, Medusa-haupt usw.). Unter den Festonen befindet sich jeweils eine mit sehr einfachen Mitteln angedeutete Landschaft mit einem sakralen Gebäude, in einer etwas steifen Darstellung.

Die Kandelaber sind eine ziemlich direkte Kopie uns auch aus Pompeji bekannter Bronzekandelabern. Drei Löwenpranken tragen ein Schlüsselchen, mit Palmetten geschmückt. Auf diesem erhebt sich aus einem Blattkelch ein Stengel, der sich nach oben zu zu einem zierlichen Krater mit zwei „Örchen“ entfaltet woran die Girlanden befestigt sind. Denken wir dabei an Pernice's Forschungen über die Bronzekandelaber⁶¹, so können wir feststellen dass diese Kandelaber in die von ihm II genannte augusteische Gruppe fallen,

⁶⁰ Bendinelli, 616 ff.

⁶¹ E. Pernice, *Gefässe und Geräte aus Bronze*, 1925, 44 ff.

die als typisches Kennzeichen das Schlüsselchen aufweist. Denn dieses fehlt bei den älteren Typen und tritt erst in augusteischer Zeit auf. Bei Bronzekandelabern mit solchen Schlüsselchen finden wir auch Ornamente, z.B. am Kelch, mittelst welchen sie in diese Periode datiert werden sollen. Die augusteischen Kandelaber jedoch haben Kelche die, obwohl aus der Kraterform hervorgegangen, mit einem Krater nur noch in weiter Ferne verwandt sind. Das heisst, dass Kandelaber mit einem Schlüsselchen, dabei aber noch einem ziemlich deutlich zu erkennenden Krater, zu den ältesten augusteischen Stücken gerechnet werden sollen. Nun finden wir gerade einen solchen Kandelabertypus in unserem Hypogaeum. Freilich kann man diesen Typus wohl einige Jahrzehnte lang neben späteren erwarten, aber sehr lang kann er in dieser Form in der schnell sich wandelnden Wandmalerei doch wohl nicht geblieben sein, jedenfalls nicht bis in die Regierungszeit des Claudius, mehr als etwa fünfzig Jahre später.

Was sind nun die Vorläufer der Landschaften unter den Girlanden gewesen? Wir denken sofort am Zimmer C aus der Farnesina (Fig. 12), wo wir unter dem Bocchorisfries eine ähnliche Anordnung antreffen⁶². Nur sind die Landschaften hier bedeutend luftiger als die im Hypogaeum, wo wir einer entwickelteren Stufe begegnen, indem der Akzent jetzt ganz auf die Architektur fällt. Das Landschaftselement besteht im Hypogaeum nur aus einem einzigen Baum. Das gilt nicht nur für das Vestibulum, sondern ebenso für die Wanddekorationen der Seitenschiffe⁶³. Auf all dies trifft Rostowzew's Charakterisierung zu „dass die Bautypen der als Zentralbilder erscheinenden Landschaften II. und III. Stils vorwiegend sakral sind und in ziemlich beschränkter Auswahl erscheinen; heiliger Baum, heilige Säule oder Pilaster, meistens mit Epithem, heiliges Bild, heiliges Tor, heiliges Baluster, alles öfters in einer runden, halbrunden, quadratischen, offenen oder geschlossenen Umfriedung einfacher oder komplizierterer Art“. „Diese Bilder sind durchweg sakral und haben nur sakrale und idyllische Staffage“⁶⁴.

Es unterliegt keinem Zweifel das unsere Sakrallandschaften zum dritten Stil gehören. Sie unterscheiden sich gänzlich von den Landschaften des vierten Stils. Alle von Rostowzew genannte Züge lassen sich leicht

⁶² L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompeji's*, 1929, 193 Abb. 118.

⁶³ Bendinelli, Taf. XXXIX–XLI.

⁶⁴ M. Rostowzew, „Die hellenistisch-römische Architektur-landschaft“, RM. XXVI, 1911, 97.

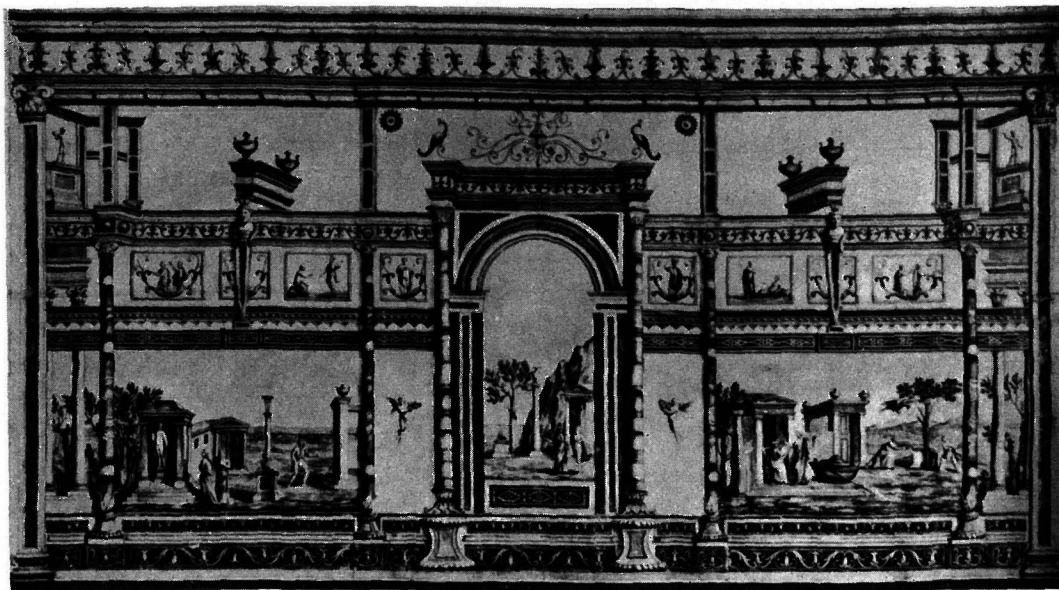


Fig. 13. Wanddekoration 2. Stils, Aula Isiaca, Rom.

erkennen. Nun ergibt das wohl keine genauere Datierung, aber wenn wir annehmen dass wir dem dritten Stil doch nicht mehr nach Caligula begegnen, und konstatieren dass das Farnesinahauss schon vor einigen Jahrzehnten erbaut wurde, so können wir doch wohl behaupten dass wir mit einer Datierung von etwa 20 – 30 n. Chr. in der guten Richtung sind.

c. *Die Zone der Tritonengruppen.* Überall erklingt bisher ein leises Echo aus dem zweiten Stil, und auch jetzt ist das wieder der Fall. Denn die hoch in der Wand angebrachten Stücke die jeweils aus zwei nebeneinander schwimmenden, mit Dreizack und Horn bewaffneten Tritonen bestehen, erinnern uns durch die Höhe ihrer Anordnung an Wandverteilungen wie wir sie wohl gegen Ende des zweiten Stils finden. Wir denken an den Klapptürgemälden auf den oberen Gesimsen: man kennt sie aus der Villa dei Misteri, aus der Casa del Criptoportico (I, 6, 2 – 4), und noch später aus der Casa di Livia und der Farnesina zu Rom. In letztere stehen sie auch auf dem Gesims⁶⁵. Hier bilden sie jedoch, in Abwechslung mit geometrischen Emblemata, eine art Fries, wie etwa auch in der Aula Isiaca (Fig. 13), wo ausserdem die Umrahmungen der Quadretti noch entschieden eine Ähnlichkeit mit entsprechenden im Hypogaeum aufweisen⁶⁶. Auch in der Aula sind fantastische Meerwesen abgebildet.

⁶⁵ Curtius, *Wandmalerei*, 95, Abb. 66.

Im Hypogaeum treten also wiederum ältere Motiven auf, die nur auf einer nächsten Entwicklungsstufe stehen.

Nicht weniger interessant ist ein Vergleich mit dem Wandaufbau im Zimmer B der Villa Imperiale zu Pompeji. Nicht nur die ungewöhnliche Höhe entspricht der des Hypogaeums, auch die feine Girlande, und die gleich oberhalb den grossen Wandflächen angebrachte friesartige Zone mit Quadretti (Weiss auf Gelb) sind verwandt. Auch diese Quadretti umfassen zwei einzelne Figuren. Hier befinden wir uns im Übergang vom dritten zum vierten Stil. Diese Wand steht unserem Hypogaeum sehr nahe. Jegliche Hintergrund fehlt auch hier, die Figuren sind einigermaßen silhouettenhaft dargestellt und stehen nur auf einem feinen Strich. Die Komposition zeigt auch hier räumliche Auffassung und es fehlt noch der „horror vacui“ der dem vierten Stil fast immer eigen ist.

Unsere Tritonengruppen werden von einander durch eine Art Mäander getrennt. Ich habe ein gleiches Motiv zufälligerweise auch in der Villa Imperiale zurückgefunden, und zwar in dem Zimmer das man in den letzten Jahren Pompejis mit einem so rigorösen Umbau (E) durchbrochen hat und das noch ganz im dritten Stil dekoriert ist. Nun steht es beinahe ausser Zweifel, dass die Villa Imperiale in tiberischer Zeit

⁶⁶ G. E. Rizzo, *Le pitture dell'Aula Isiaca di Caligola*, in *Mon. d. Pitt. sez. III*, Roma fasc. II, 1936, Taf. II, 1 und 2.

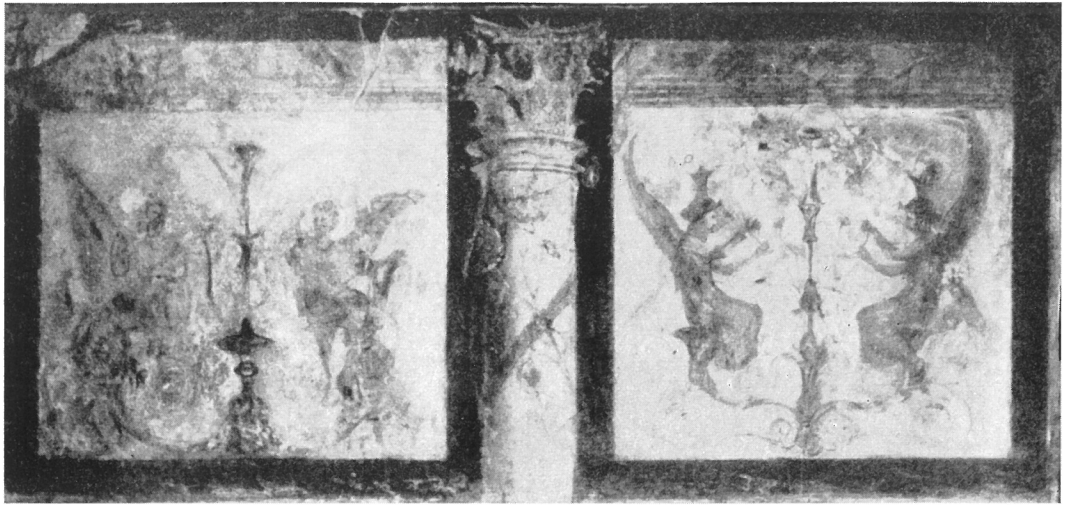


Fig. 14. Wandteil der Sala dei Fregi Alati, Haus der Livia, Rom.

gebaut worden ist⁶⁷. Das stimmt also mit der Datierung des Hypogaeums überein, die ich selbst im Auge habe. Im grossen Triclinium A findet man viele Motive die ebenso an den späten zweiten Stil erinnern. Die „Renaissance“ solcher Formen im Hypogaeum steht also nicht allein.

d. *Die stilisierte Ranke*. In der folgenden Zone erblicken wir wiederum eine Art Fries, in dessen Mitte sich ein einfacher Akanthus befindet, dessen Ranken sich nach allen Seiten hin regelmässig ein- und ausrollen. In allen acht Voluten endigen diese Ranken in einem kleinen Blatt. Die ganze Zone ist in Stuck gearbeitet. Die Stengel sind etwas übermässig stilisiert und von grosser Feinheit, sie sind mit dem Zirkel gebildet. Im zweiten Stil und sogar im frühen dritten wird man vergeblich etwas Derartiges suchen. Zu dessen späteren Phasen gehören aber einige Mosaiken aus Pompeji. In der Casa di Caecilio Jucundo (V, 1, 26), in der grossen Exedra links vom Peristylum, sehen wir nun Ranken die den unseren sehr gleichen, und dasselbe gilt auch für die Schwelle der linken Ala; beide Mosaiken gehören zum dritten Stil (spätesten Phasen)⁶⁸.

Gibt es nun auch Ranken über deren Datierung man sich einig ist, und die man mit denen des Hypogaeums vergleichen kann? — Ich möchte hier auf einige Reliefs verweisen die man in der Basilica Aemilia gefunden hat,

und die m.E. einen Vergleich nahe liegen. Diese ausserordentlich schönen Stücke verdanken wir, wie man allgemein annimmt, den Restaurationen, die unter Tiberius 22 n.Chr. stattgefunden haben. Auch unter Augustus, 14 v. Chr., hat man die Basilica restauriert, aber die eben genannten Reliefs unterscheiden sich sehr von z.B. denen der Ara Pacis, stehen auf einer jüngeren Entwicklungsstufe und können also nur aus der Regierungszeit des Tiberius stammen⁶⁹. Nun finden wir hier eine ähnliche, elegante aber etwas manieristische zart gebildete Ranke (S. 89, Fig. 14) wie im Hypogaeum. In der Auffassung besteht kein grundsätzlicher Unterschied. Wir begegnen hier dem gleichen Sinn für Räumlichkeit und Linienführung, den sauber ein- und ausgerollten mit Blättchen in den Voluten versehenen Ranken, so dass diese beiden Dekorationen sicher nicht weit aus einander liegen können. So haben wir hier einen neuerlichen Hinweis auf eine Datierung des Hypogaeums in die zwanziger Jahre. Die hohe Einordnung in die Wand ist nicht einmalig, wir treffen sie auch in einer Wand der Casa della Danzatrice an (VI, ins. occ. 10), die Zahn in Zeichnung festlegte und die aus dem späten dritten Stil stammt⁷⁰.

e. *Die Zone mit Rankenfiguren* usw. In der oberen Zone befinden sich drei etwa viereckige Quadretti. Das Mittlere ist ein Klapptürgemälde, die beiden anderen sind Grotesken: in Ranken sitzende Nymphen, Bacchanten mit Thyrsus und Zimbeln, Satyre mit

⁶⁷ H. G. Beyen, „A propos of the „Villa Suburbana“ (Villa Imperiale) near the Porta Marina at Pompei“, *BABesch.* XXXI, 1956, 54 ff.

⁶⁸ Blake, Taf. 8,1; Pernice, Taf. 44,5.

⁶⁹ Vergl. E. Strong, *La scultura romana*, 1923—'26, 93.

⁷⁰ Zahn I, 69; Schefold, *Wände*, 160.

einem grossen Krater usw. Die Umrahmung dieser Grotesken bilden vier sehr charakteristischen Palmett motive. Da sie leider ziemlich beschädigt sind, wollen wir hier nur den von Bendinelli veröffentlichten Teil näher betrachten.

Die Figuren auf dem Klapptürgemälde sind nicht genau zu unterscheiden, die Art der Aufstellung ist aber noch gut erkennbar. Sie stehen wie in einem Naiskos, auf einem Strich, also anders wie z.B. die Figuren der Klapptürgemälde aus der Villa dei Misteri, dem Hause der Livia und der Farnesina, wo die Stücke weniger räumlich und weniger als Ornament behandelt worden sind. Die zentrale Stellung ist an sich schon merkwürdig; wir finden zwar etwas Derartiges in der Villa des Fannius Synistor, aber nicht mit so rein dekorativer Absicht⁷¹. Nur dem dritten Stil ist das eigen, und ich möchte nun noch einmal auf die Wanddekoration des Zimmers B aus der tiberschen Villa Imperiale in Pompeji hinweisen, denn auch dort finden wir in der oberen Zone ein grosses Klapptürgemälde, nur diesmal von einiger Architektur umgeben.

Was nun die Groteskengruppen betrifft, schon Bendinelli hat die Obermalerei (Fig. 14) der Sala dei Fregi Alati aus der Casa di Livia zu Rom mit diesen verglichen, und sicher mit Recht⁷². Doch sollen die aus dem Liviahause älter sein, denn sie sind erheblich weniger nüchtern in der Gestaltung. Sie enthalten noch Reste von Kassettendecken und wirken in erster Linie perspektivisch. Und dann machen die Ranken in den älteren Stücken noch einen sehr zierlichen und reich geschmückten Eindruck. Die Figuren werden durch einen fantastischen Kandelaber von einander getrennt, der üppig mit Ranken und sich empor windenden Schnörkeln versehen ist die bis über die Köpfe der Nymphen hinausragen. Das Ganze ist hier noch im Raum untergebracht als handelte es sich um ein Fenster. Die Nymphen des Hypogaeums dagegen sitzen auf viel kleineren und spärlicheren Ranken. In der Mitte trennt sie ein einfacher, fast durrer Spross, der nicht höher als ihre gestreckten Arme reicht. Auch hier finden wir zwar eine leichte und luftige Maltechnik, aber die Gedanke des Fensters ist ganz aufgegeben und man kann nur noch von einem charmanten, dekorativen Ornament sprechen das in einen aus stilisierten Palmettmotiven bestehenden Rahmen gefasst ist.

⁷¹ A. Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, 1903, 12.

⁷² Bendinelli, 626. Abgebildet von u.m. G. E. Rizzo, *Le pitture della „Casa di Livia“*, in *Mon. d. Pitt. sez. III*, Roma fasc. III, 1936, 10 Fig. 8; 12 Fig. 9; 13 Fig. 10.

Diese Palmetten sind besonders merkwürdig. Auch hier hat Bendinelli schon auf die richtige Parallele gewiesen, nämlich die Stuckdekorationen aus dem Sepulcrum der Freigelassenen des L. Arruntius zu Rom⁷³. Diese Stuckdekorationen (Fig. 15) sind wie eine Weiterführung der Farnesinareliefs, nur ist alles einfacher und nüchterner und grösstenteils rein dekorativ in der Wirkung. Die Figuren sind der Verteilung des Gewölbes untergeordnet. Wir sehen nun im Arruntiergrabe ein ähnliches Palmettenmotiv, nur bildet es diesmal nicht eine Umrahmung sondern ist als abgeschlossenes Ornament neben anderen im Rand der Decke angebracht. Das ist nicht der einzige Unterschied. Das Motiv im Arruntiergrab ist etwas origineller und prächtiger gestaltet als das im Hypogaeum bei der Porta Maggiore. Wir können noch sehen dass Blumenmotive mit Kelchen und Blättern die Umrandung der Palmetten bildeten. Im Hypogaeum können wir die Knospen und Blättchen nicht mehr als solche erkennen, aber die Spitzen die wir dort antreffen sind nur unterzubringen wenn man die damit übereinstimmenden, ein wenig älteren Motive aus dem Columbarium der Arruntii als Ausgangspunkt nimmt. Die Datierung dieses Columbariums lässt sich nun eindeutig feststellen⁷⁴ — es muss in den ersten Jahrzehnten n.Chr. gebaut worden sein. Und das könnte wiederum als Beweis dafür dienen, dass unser Hypogaeum sehr wohl in den zwanziger Jahren entstanden sein darf.

f. *Der abschliessende Hermenfries*. Die höchste Zone dieser Vestibulumwände wird von einem Karnies eingenommen das aus einer Reihe von Hermen besteht. Diese tragen schmale Girlanden an denen Masken befestigt sind. Ein derartiges Gesims habe ich sonst nie angetroffen, weder im dritten noch im vierten Stil. Wir wollen uns deshalb jetzt mit der Decke des Vestibulums beschäftigen, die sich diesem Gesims anschliesst⁷⁵.

Die Geradlinigkeit dieses Plafonds haben wir schon hervorgehoben. Die Stuckreliefs sind etwas höher als die im Hauptraum, aber das liefert uns an sich noch keinen Hinweis auf die Entstehungszeit. Im vierten Stil sowohl wie im zweiten kommt Hochrelief vor (Casa del Criptoportico, Terme Stabiane). Unterschiede in der Ausführung sind nicht immer gleichzeitig Stilunterschiede. Man kann nur sagen dass es

⁷³ Bendinelli, 627. Vergl. K. Ronczewski, *Gewölbeschmuck im römischen Altertum*, 1903, 27 und Taf. XIV.

⁷⁴ Vergl. Bastet, 20 Anm. 3.

⁷⁵ Bendinelli, Taf. III—VII.

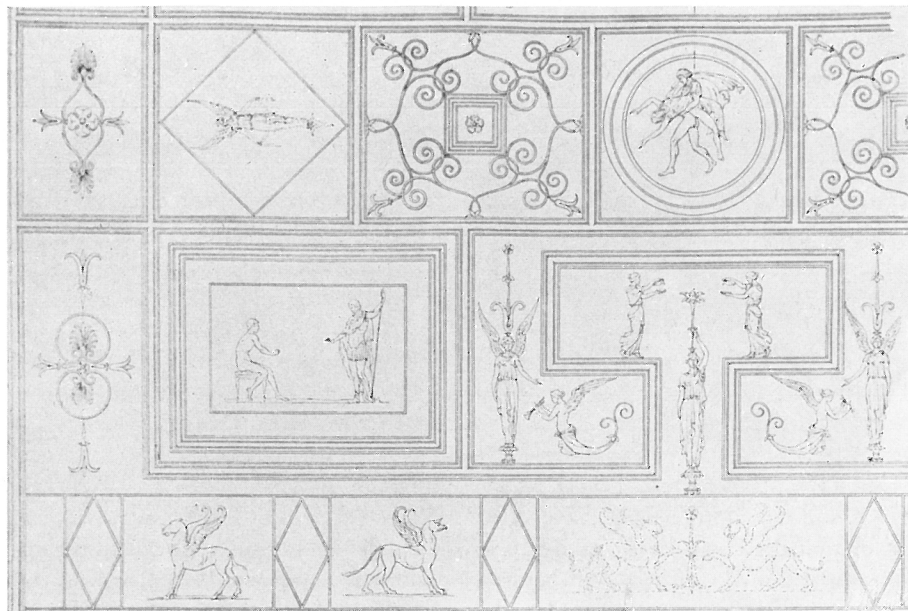


Fig. 15. Stuckgewölbe, Grab des L. Arruntius zu Rom.

möglich ist, dass im Vestibulum vielleicht ein anderer Meister am Werk war als im Hauptraum.

Die Plafonds der Farnesina, die älter sind, sind tektonischer in der Zusammenstellung und überhaupt komplizierter. Zu Ostia aber hat man in einem Grab (Nr. 18) an der Via Laurentina eine besonders interessante Dekoration aufgedeckt (Fig. 16), die man auch einigermaßen datieren kann und die spät-augusteisch oder schon tiberisch sein soll⁷⁶. Hier finden wir wie in unserem Hypogaeum ein Plafond mit durchaus klassizistischen Zügen, ganz einfach aus Vierecken und Rechtecken bestehend die voneinander durch schmale Eierstäbe getrennt werden, nicht anders als in der Villa der Livia zu Prima Porta. Das charakteristische Rautenmuster kommt ebenso in den Seitenschiffen des Hypogaeums vor⁷⁷. Die Komposition der figürlichen Darstellung – eine Frau vor einem mit Blumen und Idolen geschmückten Altar – zeigt eine überraschende Ähnlichkeit mit der Komposition der mythologischen Darstellungen aus dem Hypogaeum. Nur fällt im Grabe an der Via Laurentina der Akzent noch etwas mehr auf die Umrahmung innerhalb der Eierstäbe, wie es ebenso in der Villa der Livia der Fall ist. Auch sind Bildnisse wie das des bärtigen Dionysos

oder die in Vierecke gefassten Palmettenornamente noch stark verwandt mit Motiven aus dem Farnesina-hause. Irren wir uns nicht, so steht dieses 18. Grab zwischen der Farnesina und unserem Hypogaeum; jedoch steht es dem Hypogaeum näher.

Bärtige Köpfe in stilisierten Ranken finden wir sowohl im Ostier Grabe wie an der Decke unseres Vestibulums, wo es aber Ammonsköpfe sind. (Auf Grabaltären kommen Ammonsköpfe nicht früher vor als zur tiberischen Zeit⁷⁸). Als Pendants zu diesen Motiven dienen archaisierende Mädchenfiguren, die den Schoss ihres Gewandes etwas aufheben und deren Häuptern eine Art Kelchmotiv entsteigt. Obwohl sie nicht auf Thymiateria stehen, erinnern sie doch wohl stark an die Karyatiden im Sockel. In etwas prächtigeren Form finden wir sie auch im Arruntier-grabe. Die Dekoration dieses Grabes weist fast ausschliesslich verwandte Elemente auf.

Weiter sehen wir in den horizontalen Rechtecken Erotengruppen. Solche Motive sind seit dem Hellenismus die ganze Römerzeit hindurch verwendet worden. Im zweiten Stil finden wir sie nicht häufig, im dritten schon mehr, während sie im vierten besonders beliebt werden⁷⁹. Das Quadretto auf dem Erosen in einem Wägelchen mit davorgespannten Tieren

⁷⁶ G. Calza, „Sepolcreto lungo la Via Laurentina,” *NSc.* 1938, 26 ff., mit Fig. 19 und Taf. IV.

⁷⁷ Bendinelli, Taf. XXVI, XXVII.

⁷⁸ W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, 1905, 88.

⁷⁹ Vergl. Bastet, 66.

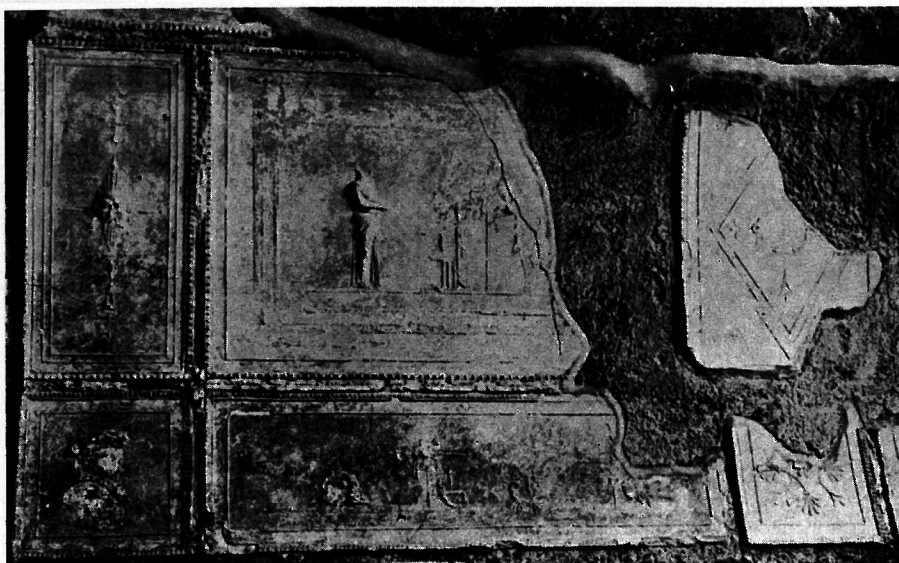


Fig. 16. Deckenschmuck, Grab an der Via Laurentina, Ostia.

fahren (Fig. 19), hat eine treffende Parallele in einem Bostoner Terrasigillatafragment (Fig. 18) das man spätaugusteisch oder frühtiberisch datiert⁸⁰. Die geraden Zügel, die Aufstellung der Tiere, die Art ihres Aufspringens und die Form des Wägelchens, das alles ist unserem Quadretto sehr verwandt. Wir werden unten noch sehen, dass die Terrasigillatareliefs aus dieser Zeit stilistisch manchmal eine treffende Ähnlichkeit mit an den Plafonds im Hypogaeum vorkommenden Figuren aufweisen. Das kann wohl nicht zufällig sein. Nicht nur die Wandmalerei sondern auch die Kunst der Reliefgefässe entwickelt sich in diesen Jahren recht schnell.

Auf dieser Decke des Vestibulums begegnen wir dem Motiv der eingezogenen Vierecke wieder⁸¹. Wir kennen es schon aus dem zweiten Stil, hauptsächlich aus Bodenmosaiken. In der Casa del Criptoportico z.B. trifft man es in der Schwelle an über die man das grosse Triclinium mit den Karyatiden betritt⁸². Nicht nur die Wand, auch der Boden gehört dem zweiten Stil an. Das eingezogene Viereck zeigt hier in der Mitte keinen Tondo wie im Hypogaeum, sondern ein Quadrat. In beiden Fällen ist der Aufbau aber noch ziemlich kompliziert. Und wenn wir nun überall sehen dass das Motiv im dritten und besonders im

vierten Stil zu ungeschmückteren, ja kahlen Formen verkümmert, dass wir kein einziges späteres Beispiel (sicher nicht aus der Zeit des Claudius) finden können das die ältere und reichere Form wieder annimmt, so können wir doch mit einigem Recht behaupten, dass darum allein schon die Decke des Vestibulums nicht spät sein kann.

An der Ostseite der Decke befinden sich zwei Quadrate die innerhalb der Eierstäbchen noch eine zweite Umrahmung haben, einen aus Rosetten bestehenden Rand. Ähnliche Einfassungen kennen wir schon aus dem zweiten Stil. Wiederum liefert uns hier die Casa del Criptoportico die Parallele. Im Frigidarium ist in der Südwand sowohl Venus wie Mars in einen Rahmen von ähnlichen Bändern gefasst⁸³. Aber auch die Farnesina kennt das Motiv. Dort hat man es als Umrahmung verwendet um die klassizistischen „griechischen“ Bilder die von Flügelfiguren emporgehoben werden⁸⁴. Wiederum hat der Meister unseres Vestibulums sich von älteren Motiven inspirieren lassen. Diese fehlen zum grössten Teile im Hauptraum. Im vierten Stil finden wir das Motiv nicht mehr. Man könnte vielleicht denken dass das Vestibulum also aus den ersten Anfängen des dritten Stils datierte. Wir werden aber im Hauptraum weiter entwickelten Motiven begegnen, und sollen uns in der Datierung natürlich nicht durch einige frühe Elemente leiten

⁸⁰ G. H. Chase, *Catalogue of Arretine Pottery, Museum of fine arts, Boston*, 1916, Taf. XXVII, 82.

⁸¹ Bendinelli, Taf. IV links.

⁸² Pernice, Taf. 19, 4 und 6; s. auch S. 52.

⁸³ Spinazzola, I, 487, Fig. 556; Schefold, *Wände*, 20.

⁸⁴ Curtius, *Wandmalerei*, 92/3, Abb. 64/5.



Fig. 17. Die Apsis im grossen Hypogaeum.

lassen, sondern durch die späteren. Ich habe keinerlei Anlass finden können zu der Annahme, das Hypogaeum sei in zwei verschiedenen Perioden dekoriert worden.

IV. Endlich wollen wir jetzt den Hauptraum selbst betreten, und wenden unseren Blick gleich nach der Apsisschale, mit dem berühmten und viel umstrittenen Relief (Fig. 17) der sich ins Meer stürzenden Sappho⁸⁵. Leider können wir hier nicht auf die Interpretation dieser Darstellung eingehen, denn nur der Stil darf uns jetzt interessieren. Das letzte Wort über diesen Figuren auf den Felsen ist sicher noch nicht gesprochen.

Wenden wir uns nun der Komposition des halbrunden Stuckreliefs zu. Die Figuren beherrschen den Raum. Die Landschaft selbst ist der Komposition untergeordnet. Doch nimmt der Himmel noch einen so grossen Raum ein, dass die Gestalten noch reichlich „atmen“ können, so wie man es im reifen vierten Stil nur selten sehen wird. Das Ganze ist in diversen

Höhen aufgebaut worden. Erst gibt es das Niveau des Meeres mit zwei darin umherschwimmenden Tritonen. Dann befindet sich etwas höher Sappho und, ganz links auf den Felsen, der trauernde Mann. In grösserer Höhe sind weiter Apollo und auf der anderen Seite ein Eros angebracht. Das Auge schweift also vom einen zum anderen.

Meiner Meinung nach wird man einer derartigen Komposition selten im frühen oder sogar reifen dritten Stil begegnen. Nur gegen das Ende zu experimentiert man mehr in dieser Weise, und der vierte Stil setzt solche Versuche fort, aber in weniger graziöser Art. Auch wird dann die Linienführung weniger scharf. Man kommt zu diesem Schluss wenn man einige Beispiele der Wandmalerei betrachtet. In „Phaedra und die Amme“ aus der Casa di Iasone (IX, 5, 18) wird der Raum durch Säulen in drei verschiedene Flächen verteilt, vor welchen sich die Handlung abspielt⁸⁶. Die Figuren befinden sich gleichsam auf einer Bühne. Das Ganze ist so wenig leidenschaftlich geschildert, dass es die schreckliche Ereignisse kaum glaubenswürdig

⁸⁵ Bendinelli, Taf. XI–XIV. Über die Interpretation s. Bastet, 71 ss.

⁸⁶ P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, 1904 u.f., Taf. 72; Schefold, *Wände*, 262 (c).

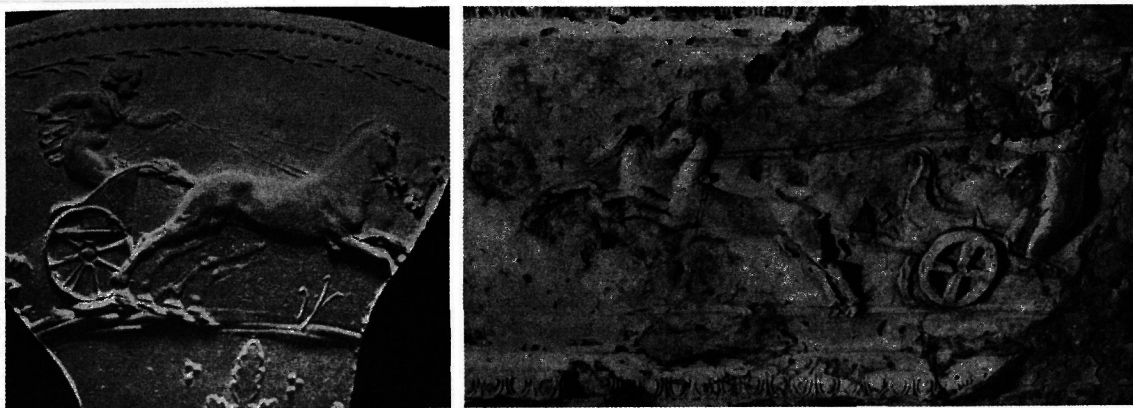


Fig. 18 und 19. Terra-sigillatafragment, Boston; Deckenausschnitt aus dem Vestibulum.

macht. Die Komposition ist einfach und es gibt keine Niveauunterschiede. Der Schwerpunkt liegt niedrig, wie uns das schon aus der Malerei der Casa di Livia zu Rom bekannt ist. Wer den dritten Stil einigermaßen kennt, weiss dass diese Charakteristik auf die meisten Gemälde dieser Periode zutrifft.

Gegen das Ende zu aber, setzt sich eine Neigung durch, die Fläche anders zu gebrauchen. Die male- rische Leichtigkeit wird bald dem „Horror Vacui“ des vierten Stils weichen müssen. Sowohl der „Fall des Ikarus“ wie die „Befreiung der Andromeda“ aus der Casa di Amando (I, 7, 7) tragen schon ein ganz anderes Antlitz⁸⁷. Nicht nur verteilen sich die Figuren über die ganze Fläche, sondern sie sind auch viel lebhafter geworden, und man fühlt schon die etwas pathetische Rührigkeit des vierten Stils.

Das Anbringen der Figuren auf verschiedenen Höhen, ihre verhältnismässige Grösse, die halbrunde Form der Komposition, die geringe Andeutung der Landschaftselemente, all diese Kennzeichen der Apsisdekoration des Hypogaeums sind uns aus dem späten dritten Stil bekannt. Sie setzen sich *mutatis mutandis* im vierten fort.

Jetzt wollen wir zu „Herakles und Omphale“ aus dem Scavo del Principe di Montenegro (VII Ins. Occid. 15, dritter Stil) übergehen⁸⁸. Omphale befindet sich mit zwei Dienerinnen in der linken oberen Ecke auf beträchtlicher Höhe. Sie schaut Herakles an der sich rechts unten befindet. Es ist also eine Diagonale entstanden. Links unten sind Eroten im Begriff die Keule des Herakles zu verschleppen. Rechts oben be-

findet sich noch eine zweite Gruppe Eroten. So entsteht eine zweite Querlinie. (Noch weiter durchgeführt auf der Replik in der Casa di Sirico, VII, 1, 25–47, vierter Stil)⁸⁹. „Zephyrus und Chloris“ aus der Casa del Naviglio (VI, 10, 11) zeigt eine ähnliche Komposition⁹⁰.

Das alles geht zweifellos zurück auf hellenistische Vorbilder. Schon die Tazza Farnese hat ein Relief das eine treffende Ähnlichkeit in der Komposition mit unserem Apsisrelief sehen lässt⁹¹. Wir können sogar von einer zusammengehörigen Gruppe sprechen. Nun hat schon Schefold darauf gewiesen dass man im vierten Stil die griechischen und alexandrinischen Vorbilder genauer folgte als im klassizistischen dritten Stil⁹². Es wäre demnach nicht richtig die Apsisdekoration allzu früh zu datieren. Man kann eine solche Komposition im sehr späten dritten – sicher nicht im frühen – und im vierten Stil erwarten. Die grosse „Luftigkeit“ des Reliefs scheint mir aber nicht darauf hin zu deuten, dass wir es hier schon mit der Zeit des Claudius zu tun haben. Mit den zwanziger Jahren sind wir wohl näher beim Ziel, wenn der augusteische Klassizismus sich seinem Ende nähert.

Die Decke des Hauptraums selbst⁹³, mit ihrem unübersehbaren Überfluss mythologischer Darstellungen und dekorativer Elementen wie Palmetten, Ammons-köpfe usw. bildet wohl den wichtigsten Anziehungs-

⁸⁷ Maiuri, *Le pitture delle case etc.*, Taf. 1, 2 und B; Schefold, *Wände*, 30 (b).

⁸⁸ Rizzo, *Pittura*, Taf. XIX und LXIX; Schefold, *Wände*, 209.

⁸⁹ Rizzo, *Pittura*, Taf. CXVIII; Schefold, *Wände*, 164 (10).

⁹⁰ Rizzo, *Pittura*, Taf. CXI; für die ganze Wand s. Zahn, I, 13; Schefold, *Wände*, 124 (b).

⁹¹ Vergl. Bastet, 80; 26 Anm. 3. Über die Datierung zuletzt J. Charbonneaux, „Sur la signification et la date de la Tasse Farnèse,” *Mon. Piot* 50, 1958, 85 ff.

⁹² K. Schefold, *Pompejanische Malerei*, 1952, 171.

⁹³ Bendinelli, Taf. XV.

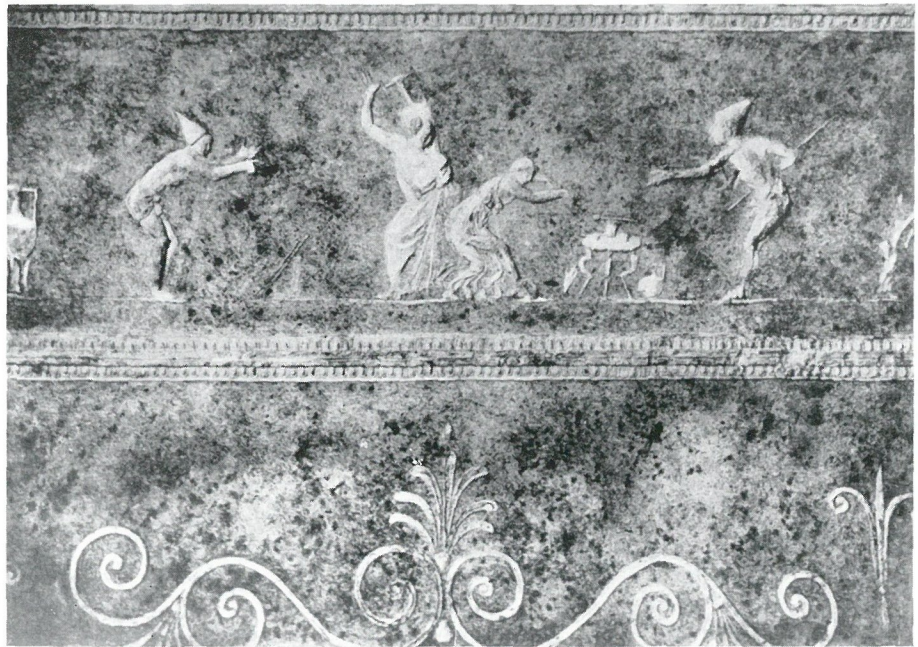


Fig. 20. Beschwörungsszene und „Akroterion“, Hauptraum des Hypogaeums.

punkt des Hypogaeums, wohin jeder der das Gebäude betritt sofort seinen Blick wendet, und nicht ohne Erstaunen, wie die Erde soviel Schönes verbergen und konservieren konnte. Das weisse Plafond ist nur hie und da etwas beschädigt. Es hätte sicher viel mehr gelitten wenn nicht kostspielige moderne Anlagen ihn vor Feuchtigkeit und Temperaturwechsel geschützt hätten.

Mit den Ornamenten wollen wir uns nicht mehr beschäftigen. Über die Ammonsköpfe, Attisfiguren und Thymiateria haben wir schon gesprochen. Nur ein einziges Motiv wollen wir uns noch näher ansehen. Es ist eine Art „Akroterion“ das der Dekorateur über den vier kleinen von Ammonsköpfen flankierten Quadretti angebracht hat (Fig. 20). Es besteht aus einer zentralen Palmette deren Blätter aus zwei sich nach beiden Seiten einrollenden spiralenartig sich erhebenden Schnörkeln, die sich bis zu Ranken links und rechts ausdehnen, emporsteigen. Am Ende der Ranken befinden sich wiederum zierliche Schnörkel. Nun ist uns dieses Motiv nur aus Panzerreliefs bekannt, auf welchensich auch eine gewisse Entwicklung beobachten lässt. Leider sind die meisten Panzerstatuen nur annähernd datiert, aber die wenigen mit denen das glücklicherweise nicht der Fall ist, können uns vielleicht schon genügend helfen. Erstens gibt es

da die Statue des M. Holconius Rufus aus dem Neapler Museum, ein mit Sicherheit augusteisch zu datierendes Stück⁹⁴. Ranken und Palmette bilden die Grundlinie für die Greifen die in heraldischer Aufstellung den Kandelaber flankieren. Der horizontale Aufbau und der ungeschmückte Stil erinnern uns gleich an unsere „Akroteria“, nicht weniger als die kräftigen Blätter der Palmette.

Noch starker ist dies bei der Statue aus Turin der Fall, die Hekler augusteisch nennt⁹⁵. Die Voluten woraus die Palmette zum Vorschein kommt, sind hier nicht weniger kräftig gebildet als im Hypogaeum. Zu dieser Gruppe gehört auch eine Panzerstatue im Lateranischen Museum, die vielleicht Drusus vorgestellt hat (gestorben 9 v. Chr.) oder Germanicus (gestorben 19 n. Chr.), also auch ein frühes Stück⁹⁶.

Betrachten wir nun die Neapler Caligulastatue aus Minturnae, dann sehen wir das die Palmette allmählich kleiner und kleiner wird⁹⁷. Die kräftigen Voluten fehlen, und die Ranken steigen höher empor. Der

⁹⁴ Beschrieben von G. Mancini, „Le statue loricata imperiali“, BCom. 1922, anno L, 163/4, 2; vergl. auch R. West, Römische Porträt-Plastik, 1933, 157.

⁹⁵ A. Hekler, „Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatuen“, Öjh. XIX–XX, 1919, 234/5, Abb. 162/3, mit Lit.

⁹⁶ Mancini, 165, 6 mit Taf. XIII.

⁹⁷ Mancini, 166, 8.



Fig. 21. Ausschnitt aus der Dekoration des Columbariums Doria Pamphili, London.

strenge horizontale Aufbau fehlt. Mancini beschrieb sie sehr deutlich: „notevoli soni i viluppi, più robusti del consueto, che partono dalla palmetta e salgono verticalmente quasi a far cornice al gruppo centrale“. Leider ist uns keine Panzerstatue des Claudius bekannt, während die neronische Statue aus Istanbul wiederum keine Palmette besitzt⁹⁸. Wir können doch aber wohl mit einiger Vorsicht sagen, dass auch das Palmettenmotiv im Hypogaeum einen frühen Eindruck macht. Aus dem vierten Stil ist uns etwas Derartiges nicht bekannt. Palmetten dieser Art gehören fast immer zum dritten Stil, und so ist es auch wohl nicht zufällig dass wir an der Decke des früh-tiberischen Grabes Nr. 18 zu Ostia (Via Laurentina) zu Quadraten zusammengefügte Palmetten finden die sich fast identisch im Hypogaeum wiederholen, und wohl zu beiden Seiten des zentralen Quadretto mit „Eros und Ganymed“⁹⁹.

Nun zu den figürlichen Darstellungen, und erst zur eben genannten. Wir haben darauf gewiesen dass am Ende des dritten Stils und weiter den ganzen vierten Stil hindurch eine Vorliebe entsteht für Kompositionen deren Aufbau hauptsächlich aus Querlinien besteht. Das finden wir auch hier, und so ist die Möglichkeit wohl ausgeschlossen dass das Hypogaeum noch im frühen dritten Stil erbaut wurde. Auch die lebhaften Bewegungen der Figuren wären in augusteischer Zeit nicht recht begreiflich. Es ist ein Vorausgreifen auf die kommende Periode, und dasselbe gilt für den „Leukippidenraub“ (Fig. 3).

Dieses Stück¹⁰⁰ hat einen durchaus runden Aufbau und könnte sogar zu einem Tondo gehören. Arme und

Beine des Dioskours und der Leukippide erstrecken sich nach alle Seiten hin, das Gewand und die Haren flattern lebhaft, so wie wir das im rein klassizistischen Stil niemals sehen werden. Demselben Motiv begegnen wir an der Decke des augusteisch-tiberischen Arruntiergrab¹⁰¹. Merkwürdig mutet uns das Umschauen des Dioskours an, sein Haupt in Profil in die entgegengesetzten Richtung gewendet als in welche er wegläuft. Das verleiht der Figur eine ausserordentliche Lebhaftigkeit. Derartig bewegliche Figuren sind uns ausser von neoattischen Reliefs auch von arretinischer Reliefkeramik bekannt, und zwar von Töpfen die hauptsächlich aus dem Beginn der Regierungszeit des Kaisers Tiberius stammen, z.B. die letzte Periode der Werkstatt des Tigranus, und die Ateliers der Annii und des Bargathes¹⁰². Das heisst also, dass damit die zweite Dekade unseres Zeitalters gemeint ist.

Von den friesartigen Stücken fällt uns zuerst eine ägyptisierende Szene mit einem Pygmäe auf¹⁰³. In der Mitte erblicken wir ein rundes Gebäude, zum Teile mit Rohr bedeckt, auf dem sich ein runder Turm erhebt. Es ist ringsherum von Landschaft umgeben. Auf der linken Seite beugen sich zwei kleine Neger über eine Amphora, während rechts sich ein Pygmäe in Richtung der Mapalia begibt. Er trägt ein Joch an welchem Vögel hängen. Daneben sehen wir noch eine Palme, von einer runden Mauer umgeben.

⁹⁸ Ronczewski, Taf. XIV.

¹⁰² Vergl. A. Oxé, *Arretinische Reliefgefässe vom Rhein*, 1933, 83; H. Dragendorff — C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik*, 1948, Taf. 11, 144—147 (Tigranus); Taf. 31, 452 (Werkstatt der Annii); Beil. 8, 61 (Annii); G. H. Chase, *The Loeb Collection of Arretine Pottery*, 1908, Taf. V, 125 (Tigranus); Taf. XI, 126 (Tigranus); Oxé, Taf. XL, 141, 144, 145 (Bargathes).

¹⁰³ Bendinelli, Taf. XX, 1; Text 683 (G).

⁹⁸ Mancini, 167, 11.

⁹⁹ Bendinelli, Taf. XVI.

¹⁰⁰ Bendinelli, Taf. XXI, 2.

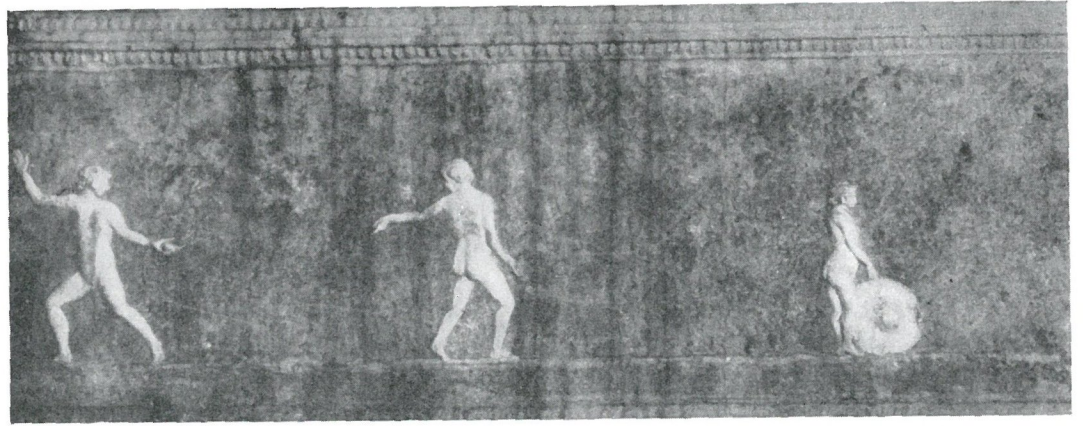


Fig. 22. Handballspieler, Hauptraum des Hypogaeums.

Auffallend ist die Schlichtheit womit die Landschaft angedeutet wurde. Ein kleines Haus, ein einziger Baum, nicht mehr.

Die Landschaft mit Pygmäen kennen wir in Pompeji hauptsächlich aus dem vierten Stil. Aber an sich ist sie schon älter, wir finden sie schon in der Aula Isiaca auf dem Palatin, in der Casa di Livia, und vor einigen Jahren hat Maiuri derartige Landschaften aus augusteischer Zeit nun auch in Pompeji gefunden (Casa dello Scultore, VIII, 7, 24), wo der Stil der Gemälde grosse Ähnlichkeit zeigt mit dem des Hypogaeums¹⁰⁴. Die Typen der Pygmäen und Neger sind dieselben, und auch hier ist die Landschaft ziemlich oberflächlich behandelt worden. Die räumliche Auffassung ist fast identisch und man kann diese pompejanische Stücke wohl nur als in der selben Zeit entstandene Parallelen (vielleicht nur wenige Jahre früher) zu den Dekorationen im Hypogaeum betrachten.

Augusteisch ist auch das Columbarium Doria Pamphili zu Rom, das stilistisch zwischen der Casa di Livia und dem Hypogaeum steht. Auch hier finden wir die Pygmäenlandschaft und erkennen dieselben Elemente: die Palme, den Pygmäen mit dem Joch, kleine Häuschen und Neger¹⁰⁵. Nicht nur ähnelt das oben beschriebene Stück im Hypogaeum den Friesen aus diesem Columbarium, auch eine andere Szene (Fig. 20) ist inhaltlich und stilistisch eng damit verwandt. Es ist dies ein Bild auf dem wir eine Frau in beschwörenden Gebärde über ein Tischlein gebeugt

sehen, worauf und worunter einiges Küchengeschirr steht¹⁰⁶. Ein Greis mit einem Krug steht hinter ihr und blickt sie erstaunt an. Links und rechts flankieren zwei „Saltatores pileati“ die Szene. Eine Klapper liegt gegen einen Stein gelehnt am Boden. Noch mehr nach links steht ein anderer grosser Krug.

Vergleichen wir hiermit nun zwei Stücke aus dem Columbarium Pamphili, so finden wir viel Ähnliches¹⁰⁷. Nicht nur begegnen wir auch hier den *Saltatores pileati*, die die Darstellung auf beiden Seiten abschliessen, ihre Aufmerksamkeit auf das zentrale Geschehen richten, ähnliche Bewegungen mit den Armen und Beinen ausführen und nur mit einem einfachen Perizoma bekleidet sind, sondern auch die räumliche Auffassung ist auffallend verwandt. Immer findet man kleine, lebendige Gestalten die im Freien stehen, auf einem kleinen Bodenstrich, fast ohne Hintergrund. Der Mann mit dem Krug kehrt zurück auf dem Londoner Fragment (Fig. 21), wo er diesmal einen lustigen Tanz beobachtet. Ein solcher Tanz kommt wiederum im Hypogaeum vor, und so sehen wir dass wir uns mit beiden Gebäuden in der gleichen Periode befinden, die sich nicht nur durch die Mauerarbeit des Columbariums datieren lässt, sondern auch durch die arretinische Reliefkeramik. Das beweist wohl z.B. ein Atellanakelch aus der Werkstatt des Ateius, den Oxé abbildet und der im Anfang der tiberischen Zeit entstanden ist¹⁰⁸: wir finden hier dieselben Karikaturen tanzender und musizierender Figuren die sich

¹⁰⁴ Rizzo, *Aula Isiaca*, 30, Fig. 28; *JdI.* 72, 1957, 183/4, Abb. 28; A. Maiuri, „Una nuova pittura nilotica a Pompei“, *Memorie d. Lincei, cl. di sc. mor., stor. e filol.*, ser. VIII, vol. VII, 1955, 65 ff.

¹⁰⁵ G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, in *Mon. d. Pitt. sez. 3*, Roma fasc. V, 1941, Taf. A, B, IX, zugef. Taf. 4, a.

¹⁰⁶ Bendinelli, *Il monumento etc.*, Taf. XIX, Text 679 ff.

¹⁰⁷ Bendinelli, *Pamphili*, zugef. Taf. 4, a und a'; 39, Fig. 13; vergl. R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, 1933, 14 und Taf. VIII.

¹⁰⁸ Oxé, Taf. XXI, 96 a—c; Text 69.

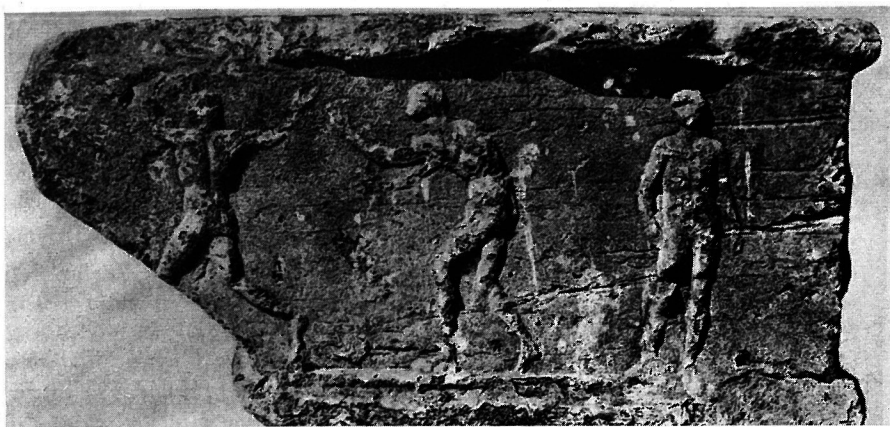


Fig. 23. Athletenrelief, Museum Karystos.

besonders lebhaft bewegen. Andere Fragmente von Töpfen aus den Werkstätten des Bargathes und Tigranus führen uns in dieselbe Zeit¹⁰⁹.

Ist die Komposition der hier besprochenen Stuckreliefs schon recht wenig kompakt, im Vergleich mit den jetzt folgenden scheint sie noch dicht zusammen gedrängt. Betrachten wir nämlich die friesartigen Darstellungen aus der Palästra, sowohl die Szene mit den Handballspielern (Fig. 22) wie die mit dem Waffengang, dann finden wir hier ein Gefühl für Räumlichkeit wie wir es wohl in keiner anderen Periode begegnen¹¹⁰. Die Figuren sind ausserordentlich weit auseinander aufgestellt. Weder der Bocchorisfries aus der Farnesina noch die kleinen Friesse aus dem Auditorium Maecenatis¹¹¹ zeigen uns etwas Derartiges. Nicht nur sind in diesen beiden Gebäuden die Figuren viel steifer und zurückhaltender skizziert, auch die Abstände zwischen den Gestalten sind hier bedeutend geringer. In den Gemälden und Stuckdekorationen des vierten Stils wird man derartige Zwischenräume vergeblich suchen. Mir ist kein einziges Beispiel bekannt.

Dass es sich hier wirklich um ein Stilkennzeichen einer bestimmten Zeit handelt und nicht um einen Zufall, beweist ein griechisches Originalstück mit einer eng verwandten Darstellung. Es ist ein Athletenrelief aus Karystos (Fig. 23), von Süsserott um 310 v. Chr. datiert¹¹². Die nackten, einander den Ball zuwerfen-

den Epheben zeigen eine überraschende Ähnlichkeit mit den Ballspielern vom Hypogaeum. Die gleiche Schlankheit, dieselben Bewegungen der Beine und zum Teile auch der Arme, dieselbe verdrehte Haltung treffen wir auch hier an. Aber die Knaben stehen jetzt viel näher aneinander gedrängt. Der Stuckdekorateur hat alles auseinander gerissen und über die Länge des Frieses zerstreut. Das ist vielleicht etwas manieristisch getan, und man könnte noch denken, es gelte hier einen Einzelfall. Aber im tiberischen Columbarium des Pomponius Hylas zeigt der Fries der zentralen Ädikula dieselbe Neigung zur grossen Räumlichkeit¹¹³, und auch in der tiberischen Villa Imperiale zu Pompeji habe ich einige Beispiele dieser Kompositionsweise gefunden. Das Columbarium Doria Pamphili liefert uns noch verschiedene andere Vorbilder dieses Stilkennzeichens.

Ein anderes Stück zeigt eine Hochzeit¹¹⁴. Wir sehen die *dextrarum iunctio*, mit *Pronuba*, *Haruspex nuptiarum*, und ein kleines schleppentragendes Mädchen. Die Frisuren der Damen sind diejenigen die wir schon mit Livia's Coiffure auf der Münze aus 23 n. Chr. (*Salus Augusta*) verglichen (Fig. 7, 1). Die Toga der Männer hat noch den hohen Sinus. Die Gestalten wie wir sie hier sehen sind manchen Figuren auf arretinischen Töpfen so nahe verwandt, dass wir sie auch jetzt wieder ziemlich genau unterbringen können. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: einige Scherben aus München, aus der Werkstatt des C. Tellus — also

¹⁰⁹ Oxé, Taf. XL, 145, Text 84; Taf. XLIX, 185; Chase, *Boston*, Taf. XVII, 69; Id., *Loeb*, Taf. V, 125; Dragendorff, Taf. 11, 144-7.

¹¹⁰ Bendinelli, *Il monumento etc.*, Taf. XV—XIX, Text 674—678 (C und D).

¹¹¹ G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, 1931—1940, III, 463, Fig. 89.

¹¹² H. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*, 1938, Taf. 23, 2; Text 121.

¹¹³ Ashby, Taf. XL und XLIV.

¹¹⁴ Bendinelli, *Il monumento etc.*, Taf. XV und XVII, 1, Text 672/3 (B).

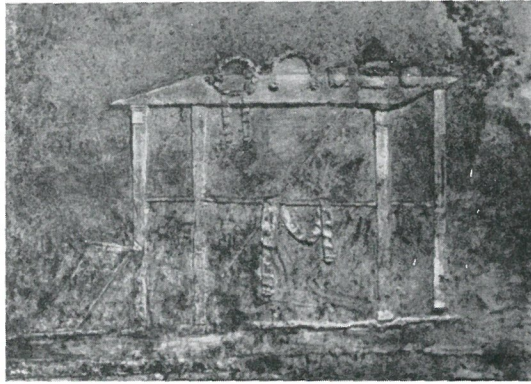


Fig. 24. Preistisch, linkes Seitenschiff.

sogar noch augusteisch — zeigen Frauenfiguren deren Kleider fast identisch wiedergegeben sind¹¹⁵. Auch der Sinn für klare Umrisse und die Sorgfalt im Detail, die zarten Akzente und die Feinheit des Ganzen, all diese Züge finden wir auch im Hypogaeum wieder. Leider ist es nicht möglich, vielleicht aber auch nicht nötig, hier alle Reliefs zu besprechen. Die mythologischen Bilder wollen wir hier beiseite lassen, nicht weil sie nicht wichtig wären, sondern weil sie uns nichts Neues lehren. Sie sind schon anderswo ausführlicher behandelt worden und ich möchte nur darauf verweisen¹¹⁶. Sowohl ihre Interpretation wie der Stil dieser Quadretti ist immer besonders interessant, man kann manchmal aus der arretinischen Reliefkeramik Parallelen aufzeigen die sehr treffend sind. (Z.B. der Herakles aus „Herakles und Hesione“ ist einem Herakles aus der Werkstatt des L. Pomponius Pisanus nahe verwandt¹¹⁷; die Medea aus „Medea und Jason“ zeigt auffallende Ähnlichkeit mit Stücken aus der Werkstatt des Perennius¹¹⁸; usw.). Wir wollen aber noch versuchen die Preistische die wir in den Seitenschiffen abgebildet sehen etwas näher zu betrachten¹¹⁹. Zwei solche Tische befinden sich an der Decke des linken Schiffes. Derartige Tische wurden auch unter den Lünetten der beiden Seitenschiffe angebracht (Fig. 24). Es sind einfach gezeichnete, perspektivisch nicht recht gut gelungene Tische. Leisten verbinden die Beine, an denen eine

Tänia hängt. Die Stücke sind weiter mit Palmenzweigen, Kränzchen, Vasen und Schalen und anderen nicht gut zu identifizierenden Gegenständen geschmückt.

Solche Preistische kennen wir von mancherlei Monumenten¹²⁰. Auch in der Wandmalerei oder Stuckdekoration begegnen wir ihnen öfters, z.B. in der Fanniusvilla (Boscureale), im Tepidarium der Casa del Criptoportico und im Caldarium des Frauenbades der Stabianer Thermen (Pompeji), usw.¹²¹. Abgesehen von diesen Vorbildern wollen wir nun wieder das Tepidarium der Casa del Labirinto (Fig. 11) näher ansehen¹²². Dort befindet sich in der Lunette ein Preistisch, der von vier Preisvasen flankiert wird. Kränzchen, Palmenzweig usw. sind auch hier anwesend. Der Tisch und die Vasen stehen auf Erhöhungen. Was uns aber am meisten frappiert, ist die nachlässige Zeichnung, die in starkem Kontrast steht zu der gerade sehr verfeinerten Plafonddekoration, so dass man sich wundert hier jedoch mit dem dritten Stil zu tun zu haben. Die Motive beweisen uns aber dass wir uns nicht irren. Wir sind hier in einer späten Phase des dritten Stils angelangt. Schon oben zeigte es sich, dass es nicht recht möglich ist die Dekoration dieses Tepidariums genau zu datieren, obwohl fast alles in die klassizistische Periode weist, das heisst, später als Tiberius ist wohl nicht recht möglich. Die Verwandtschaft mit unserem Hypogaeum fällt sehr ins Auge. Diese beide Dekorationen gehören allerdings derselben Periode zu.

Konklusion. Ich glaube, es fehlt jeglicher Grund das Hypogaeum bei der Porta Maggiore unter Claudius zu datieren. Nehmen wir aber an, es sei in den zwanziger Jahren konstruiert und dekoriert worden, so wird alles wohl viel begreiflicher und tun wir den Angaben sicher keinen Zwang an. Die Domus Aurea ist noch weit entfernt. Die Farnesina und die Villa der Livia sind noch nicht vergessen aber schon überholt. Zwischen diesen etwa steht das Hypogaeum, zusammen mit dem 18. Grabe an der Via Laurentina zu Ostia und mit der Dekoration des Arruntiergrabes, deren drei es sicher das späteste Monument ist.

F. L. Bastet

¹¹⁵ Dragendorff, Beilage 9, 73—76, Text 156.

¹¹⁶ Bastet, 96 ff.

¹¹⁷ Dragendorff, Beil. 9, 83; Text 158.

¹¹⁸ Dragendorff, Taf. 8, 88 (s. S. 81); 11, 153 (s. S. 103); 14, 222 (s. S. 113).

¹¹⁹ Bendinelli, *Il monumento etc.*, Taf. XXVI, X, XIV.

¹²⁰ Bastet, 105 mit Anm. 5 und 106 mit Anm. 6.

¹²¹ Ph. Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscureale in the Metropolitan Museum of Art*, 1953, 218; P. Gusman, *Pompeii*, 1906, 154 (irrtümlich den Forumthermen zugeschrieben).

¹²² Negativ Deutsches Arch. Inst. Rom, Curtius — Faraglia 50 und 55.

BULLETIN

VAN DE VEREENIGING TOT BEVORDERING
DER KENNIS VAN DE ANTIEKE BESCHAVING

opgericht door PROF. DR. C. W. LUNSINGH SCHEURLEER

Voorzitter: PROF. DR. A. W. BYVANCK

Penningmeester: DR. A. A. KAMPMAN

Secretaris: DR. F. L. BASTET

Redactie: MEVR. DR. L. BYVANCK-QUARLES V. UFFORD

Secretariaat en redactie: Archaeologisch Instituut, Rapenburg 26, Leiden.

DIE NIKE DES PAIONIOS UND DER BASSAEFRIES¹

DER VERGLEICH ZWISCHEN der Nike des Paionios und dem Bassaefries erfordert zunächst eine Betrachtung der Friesfiguren als Einzelgestalten ohne Rücksicht auf die Gruppenbildung. Die verschiedenen Stilaspekte der beiden Werke werden unter dem Gesichtspunkt des Körperbaus (I), der Gewandbehandlung (II) und der Gesichtszüge (III) behandelt. Die so gewonnenen Ergebnisse werden dann als Fundament dienen, den eigentümlichsten Aspekt des Bassaestiles zu klären: nämlich den der Gruppenbildung und Komposition. Die dadurch schärfer umreissbare Eigenart der Einzelfigur des Frieses wird helfen, den Grad der Verwandtschaft mit der Nike genauer zu bestimmen (IV). Schliesslich wird der Versuch gewagt werden, eine vorangehende und eine folgende Phase dieses Stilkomplexes aufzuweisen (V). Ein kurzes Nachwort wird die Ergebnisse zusammenfassen.

I. Der Körperbau.

Aus den beiden Werken, der Nike des Paionios und dem Bassaefries, tritt uns eine Kunstart entgegen, die sich von der klassischen Kunst weit entfernt.

¹ Auf die vorhergehenden Aufsätze „Untersuchungen zur Deutung und Motivgeschichte des Bassaefrieses“, *BABesch.* 1959, 1-39 und „Das werdende Geschehen“, *BABesch.* 1960, 63-71, wird mit „1959“ und „1960“ hingewiesen; auf H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, 1946, mit „Kenner“. – Zu danken habe ich J. P. Guépin für immer bereitwillige Hilfe in der Bearbeitung des Münzmaterials und P. E. Corbett, London, für die liebenswürdige Erlaubnis die neuen Photographien zu veröffentlichen.

Zwar schliesst sie sich ihr an, aber sie ist doch nicht als ihre folgerichtige Entwicklungsstufe zu verstehen. Obwohl diese Tatsache schon oft aufgefallen ist, hat man sie noch nicht auf ihren Grund zurückgeführt. Der Grund scheint eine andere Auffassung der Lebenskraft zu sein.

Dass diese bisher nicht deutlich erkannt wurde, liegt daran, dass ihre Erscheinungen als vereinzelt Verirrungen vom klassischen Ideal abgetan wurden. Wer den Spuren der „unklassischen“ Auffassung der Lebenskraft aufmerksam folgt, sieht sich in die Peripherie der klassischen Kunst versetzt, nämlich in das unteritalische und nordionische Gebiet.

Zwei ungefähr gleichzeitige Tetradrachmen aus Selinunt mögen den grossen Unterschied zwischen dem polykletischen Kontrapost und seiner unteritalischen Umformung (Abb. 6-7)² veranschaulichen. In der letzteren Figur wird das Körpergewicht nicht ganz vom „Standbein“ getragen. Daher sinkt es zum „Spielbein“ hinüber, das ihm nachgibt. Es entsteht kein Gegensatz zwischen der tragenden und der lastenden Kraft. Das Spiel der Kräfte schliesst sich nach aussen hin nicht ab³. Wir empfinden in der dargestellten Haltung nicht das Ergebnis einer Bewegung, sondern den *Bewegungsimpuls*. Die Figur der erstgenannten Tetradrachme (Abb. 6)

² Nach neuen Fot. Brit. Mus.; W. Schwabacher, *Mitt. d. Bayr. Num. Ges.* 1925, 21 Nr. S 25, datiert 435-417 v. Chr. und 22 Nr. S 28b, datiert 417-409 v. Chr.

³ Wie in der klassischen Kunst: G. Kaschnitz-Weinberg, *Festschrift Schweitzer*, 1954, 158.



BULLETIN

VAN DE VEREENIGING TOT BEVORDERING
DER KENNIS VAN DE ANTIEKE BESCHAVING

opgericht door PROF. DR. C. W. LUNSINGH SCHEURLEER

Voorzitter: PROF. DR. A. W. BYVANCK

Penningmeester: DR. A. A. KAMPMAN

Secretaris: DR. F. L. BASTET

Redactie: MEVR. DR. L. BYVANCK-QUARLES V. UFFORD

Secretariaat en redactie: Archaeologisch Instituut, Rapenburg 26, Leiden.

DIE NIKE DES PAIONIOS UND DER BASSAEFRIES¹

DER VERGLEICH ZWISCHEN der Nike des Paionios und dem Bassaefries erfordert zunächst eine Betrachtung der Friesfiguren als Einzelgestalten ohne Rücksicht auf die Gruppenbildung. Die verschiedenen Stilaspekte der beiden Werke werden unter dem Gesichtspunkt des Körperbaus (I), der Gewandbehandlung (II) und der Gesichtszüge (III) behandelt. Die so gewonnenen Ergebnisse werden dann als Fundament dienen, den eigentümlichsten Aspekt des Bassaestiles zu klären: nämlich den der Gruppenbildung und Komposition. Die dadurch schärfer umreissbare Eigenart der Einzelfigur des Frieses wird helfen, den Grad der Verwandtschaft mit der Nike genauer zu bestimmen (IV). Schliesslich wird der Versuch gewagt werden, eine vorangehende und eine folgende Phase dieses Stilkomplexes aufzuweisen (V). Ein kurzes Nachwort wird die Ergebnisse zusammenfassen.

I. Der Körperbau.

Aus den beiden Werken, der Nike des Paionios und dem Bassaefries, tritt uns eine Kunstart entgegen, die sich von der klassischen Kunst weit entfernt.

¹ Auf die vorhergehenden Aufsätze „Untersuchungen zur Deutung und Motivgeschichte des Bassaefrieses“, *BABesch.* 1959, 1-39 und „Das werdende Geschehen“, *BABesch.* 1960, 63-71, wird mit „1959“ und „1960“ hingewiesen; auf H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, 1946, mit „Kenner“. – Zu danken habe ich J. P. Guépin für immer bereitwillige Hilfe in der Bearbeitung des Münzmaterials und P. E. Corbett, London, für die liebenswürdige Erlaubnis die neuen Photographien zu veröffentlichen.

Zwar schliesst sie sich ihr an, aber sie ist doch nicht als ihre folgerichtige Entwicklungsstufe zu verstehen. Obwohl diese Tatsache schon oft aufgefallen ist, hat man sie noch nicht auf ihren Grund zurückgeführt. Der Grund scheint eine andere Auffassung der Lebenskraft zu sein.

Dass diese bisher nicht deutlich erkannt wurde, liegt daran, dass ihre Erscheinungen als vereinzelte Verirrungen vom klassischen Ideal abgetan wurden. Wer den Spuren der „unklassischen“ Auffassung der Lebenskraft aufmerksam folgt, sieht sich in die Peripherie der klassischen Kunst versetzt, nämlich in das unteritalische und nordionische Gebiet.

Zwei ungefähr gleichzeitige Tetradrachmen aus Selinunt mögen den grossen Unterschied zwischen dem polykletischen Kontrapost und seiner unteritalischen Umformung (Abb. 6-7)² veranschaulichen. In der letzteren Figur wird das Körpergewicht nicht ganz vom „Standbein“ getragen. Daher sinkt es zum „Spielbein“ hinüber, das ihm nachgibt. Es entsteht kein Gegensatz zwischen der tragenden und der lastenden Kraft. Das Spiel der Kräfte schliesst sich nach aussen hin nicht ab³. Wir empfinden in der dargestellten Haltung nicht das Ergebnis einer Bewegung, sondern den *Bewegungsimpuls*. Die Figur der erstgenannten Tetradrachme (Abb. 6)

² Nach neuen Fot. Brit. Mus.; W. Schwabacher, *Mitt. d. Bayr. Num. Ges.* 1925, 21 Nr. S 25, datiert 435-417 v. Chr. und 22 Nr. S 28b, datiert 417-409 v. Chr.

³ Wie in der klassischen Kunst: G. Kaschnitz-Weinberg, *Festschrift Schweitzer*, 1954, 158.

