

OLDŘICH PELIKÁN

ZUR NORDPANNONISCHEN LIMESSKULPTUR

In den Sammlungen des Donaugebietsmuseums in Komárno erhielten sich verhältnismässig viele Denkmäler der antiken bildenden Kunst, und zwar grösstenteils aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, als beide Donauufer zum ehemaligen Österreich-Ungarn gehörten. Auf diese Weise gelangte das archäologische Material, das auch auf dem rechten Ufer, besonders im Gebiete des römischen Lagers der legio I Adiutrix in Brigetio gefunden worden war, in das damalige Jókai-Museum zu Komárno. Andererseits bedeutet das allerdings nicht, dass alles, was sich in diesem Museum befindet, ob öffentlich ausgestellt oder im Depositar, nur aus dem Territorium der ehemaligen römischen Provinz Pannonien herkommt. Allerlei, auch aus den Inventarummern, deren Provenienz keinesfalls sicher feststeht, stammt aus den vom heutigen tschechoslowakischen Gebiet herkommenden Funden, also vom linken Donauufer, wo im Altertum das Vorfeld des pannonischen Limes war, ob schon in engerem oder in breiterem Sinne (vgl. auch den 7 bis 14 km Streifen, der im 2. Jh. u. Z. unter Marc Aurel und Commodus wichtige Rolle spielte), wobei man die kurze Übergangsperiode der direkten Okkupation unseres barbarischen Inlandes mit Stillschweigen übergeht. Da sich auf dem linken Donauufer viele römische Stützpunkte, kleinere und grössere Lager, Stationen, Wachtürme, die sog. *burgi*, wie auch römische Zivilansiedlungen, z. B. in der Nähe von Iža bei Komárno oder in der Nachbarschaft von Patince, vorfanden, mussten sich dort notwendigerweise auch die Überreste der antiken materiellen Kultur erhalten. Ausdrücklich ist es bezeugt auch für die monumentale Kunst in dem Bericht von Maionica und Schneider, die im vorigen Jahrhundert in Iža bei der Strasse mehrere Steindenkmäler sahen, s. *Archaeol.-epigraph. Mitteilungen aus Oesterreich I 1877, S. 146*. Aber soll das Inventar des Donaugebietsmuseums vom linken oder rechten Donauufer herkommen, von diesem insbesondere die Monumente der Grossskulptur, es bleibt die Tatsache, dass diese verhältnismässig bedeutende Sammlung der provinziellen römischen Randkultur im Ausland—allerdings mit Ausnahme von Ungarn—wenig bekannt ist, und zwar auch aus dem Grunde, dass sie wissenschaftlich nur ungenügend bearbeitet ist, viele Stücke oft eher nur registriert sind. Das beweist auch die spezielle dem Brigetio gewidmete Monographie von L. Barkóczy in der bekannten

Sammlung *Dissertationes Pannonicae*, Ser. II Nr. 22, Abbildungsband 1944, Textband 1951. Einige Plastiken behandelte Autor der vorliegenden Abhandlung, vgl. *Sborník fil. fak. Brno*, E6, 1961, S. 177 ff. Zur provinziäl-römischen Plastik: Ein neuer Commodus. Eine Kalksteingrabstele mit Stuckporträt, oder interpretierte sie nur kurz im allgemeiner orientierten Buch *Slovensko a rímske impérium* (Slowakei und das römische Imperium), Bratislava 1960, das aber slowakisch abgefasst ist und seine Benützung trotz der umfangreichen (deutschen, russischen und englischen) Resumés so erschwert ist. In der vorliegenden Abhandlung möchte ich die Aufmerksamkeit zwei interessanten mythologischen Monumentalreliefs widmen, die ganz kurz in beiden oben erwähnten Büchern angeführt sind, sowohl auch einem kleinen Votivtäfelchen, das bisher — soweit es mir bekannt ist — überhaupt noch nicht veröffentlicht wurde. Alle drei Denkmäler sind beachtenswert nicht nur in Hinsicht auf die thematische und Interpretationsseite, sondern auch, was die formelle Seite anbelangt, als Belege der lokalen Provinzialkunst an der militärischen Peripherie des römischen Reiches, in denen sich die realistischen antiken Elemente mit der heimischen eigenartigen Auffassung, die von manchen als „primitiv“ angesehen wird, vereinen.

I

Hippolyts Tod

Die mythologischen Reliefs sind im provinziellen Milieu — insbesondere ganz an der Peripherie des römischen Reiches — zweifellos eine Äusserung der fortgeschrittenen Romanisierung, einer tiefen Eindringung der Mittelmeerkultur bis zu den Ufern des Grenzflusses. Die Romanisierung kann man dort allerdings auf zweierlei Art auffassen. Einerseits als Wirkung und Einfluss der höheren griechisch-römischen Zivilisation auf die heimische Bevölkerung, andererseits als Äusserung der mehr oder minder romanisierten Einwanderer, besonders der Soldaten, die aus verschiedenen, weit entlegenen Ländern des weltbeherrschenden Imperiums in grosser Zahl an die Donaugrenze kamen und auch in der fremden Umwelt die Lebensweise und Denkart des Mittelmeerraumes beibehielten. Das heimische Milieu, ursprünglich im 1. Jh. u. Z. noch recht barbarisch, änderte sich natürlich stufenweise, es passte sich neuen historischen Tatsachen an und wurde mehr und mehr römisch. Das erleichterte wieder die weitere Romanisierung und wirkte günstig auf die in die Randprovinz herbeikommenden Römer, da sie schon Verhältnisse, die ihrem Geburtsort und Heimat ziemlich nahestanden, eintrafen. Es ist allerdings selbstverständlich, dass die Stufe der Anpassung an das Mittelmeerzentrum nicht nur von der Zugehörigkeit zu bestimmten Gesellschaftsschichten, sondern vor allem von der Entfernung von den Brennpunkten der Romanisierung abhängig war, von den Städten, Kolonien und Munizipien, sowohl auch von den Militärlagern und verschiedenen Stützpunkten. zweifellos auch von der grösseren oder kleineren Entfernung von den Kultur-

quellen, vom Süden, bzw. von den Hauptverbindungswegen. So in Pannonien, wie es allbekannt ist, gibt es einen Unterschied zwischen dem südlichen Gebiet samt der westlichen norisch-pannonischen Grenzgegend (wo der sogen. Bernsteinweg passierte, bedeutende europäische Achse nicht nur in Bezug auf die Fernkommunikation — als wichtiger Verbindungsweg des Barbarikums und Italiens, sondern auch die Zivilisationszuführung) und zwischen dem nördlichen, weit vorgeschobenen Gebiet samt dem Nordosten. Jenes Gebiet hatte ein eher ziviles und stark römisches Gepräge, während dieses rauher war, vorwiegend militärisch und strategisch exponiert, im wahren Sinne des Wortes peripherisch. Auch in der Monumentalkunst, die schon allein für sich wichtiger Beitrag des antiken Mittelmeerbeckens dem kulturell minder entwickelten Norden ist, kann man die Unterschiede der beiden Zonen in formeller, thematischer und technischer Hinsicht verfolgen. — Die Stildarstellung ist nämlich oft mit dem verschiedenen gewerblichen Niveau verbunden. — Ja sie unterscheiden sich sogar, auch was die Benützung eines gewissen Materials anbelangt. In der ersten Zone ist der Marmor geläufig, ein beliebter Stein der griechisch-römischen Antike, während in der anderen der heimische Kalkstein vorherrscht, woraus auch die beiden mythologischen Reliefs im Donaugebietsmuseum, die man gerade hier zu behandeln beabsichtigt, gemeißelt sind. Sie sind von Brigetio wie noch zwei weitere, s. Barkóczy, Brigetio, Taf. LVIII 6 und LIX 1, S. 39 f. — schlafende Ariadne mit Dionysos und Aktaion, von eigenen Hunden zerrissen. Die der antiken Mythologie entnommene Thematik zeigt auf die Einbürgerung der griechisch-römischen Religion am militärischen Limes, sowohl auch auf die Beliebtheit der bildkünstlerischen Darstellung deren Vorstellungen, die allerdings tieferen Sinn hatte als nur den deskriptiven. Es ist interessant, dass die mythologischen Reliefs auch an anderen Orten dieser nördlichen und nordöstlichen Zone Pannoniens vorkommen, in reicher Zahl besonders in Intercisa, dem heutigen Dunapentele, südlich von Budapest, aber auch in Aquincum, s. die Publikation Intercisa I, Budapest 1954, S. 210 ff.

Das erste von den beiden Reliefs des Museums in Komárno, Inv. Nr. II-2783, s. Taf. XV, leider fragmentarisch, weist eine besondere Form auf. Es erhielt sich — und zwar noch nicht vollständig — nur der linke Teil des ursprünglichen Ganzen, das vielleicht ein Bestandteil irgendeines monumentalen Denkmals war. Dessen Ausmasse waren erheblich. Unser Bruchstück ist am oberen Rande 88,5 cm lang, 75 cm hoch und 30 cm tief. In der vertikalen rechten Seite ist ein Vorsprung, ein Zapfen zum Ansetzen eines weiteren, wahrscheinlich symmetrischen Bestandteiles zu sehen, so dass im vollständigen, unberührten Zustand die Tafel die Form eines Trapezes besessen haben mag. Die Interpretation des Themas ist keinesfalls leicht und ganz eindeutig. Das erhaltene Relief stellt einen jungen Mann in heroischer Nacktheit dar, welcher nur um die Schultern einen kleinen, nach hinten sich stark aufblähenden Mantel trägt. Dies bezeugt eine rasche Bewegung der Gestalt, ebenso wie die seltsame Stellung der Beine. Das linke vorgesprenzte Bein ist im Knie nach hinten gebogen, als ob es sich einer in entgegengesetzter Richtung wirkenden Bewegung wider-

setzte. Das rechte Bein, nur bis unter Knie erhalten, ist rückgespreizt und macht den Eindruck gewisser Passivität, als ob es geschleppt würde. Die Haltung ist ein wenig entstellt durch die Ausbreitung des Körpers in der Fläche, was für die provinzielle Kunst eine charakteristische Erscheinung ist. Die Geste der Hände ist nicht ganz klar. Die linke Hand, im Ellbogen gebogen und in Faust zusammengeballt, hielt vielleicht den Zaum; die Tätigkeit der rechten, die gestreckt ist, ist sehr fraglich. Sie gehört gewissermassen zum rechten Bein und weckt einen ähnlichen Eindruck der Unterwerfung irgendeiner äusseren Gewalt. Für das Begreifen der Handlung ist die zweite Ebene des Reliefs, das in zwei Schichten konzentriert ist, sehr wichtig. Auch die hintere Ebene kann man schwer tiefräumig begreifen und darin mehrere Schichten suchen. Die männliche Gestalt, im ziemlich hohen Relief durchgeführt, ist auf dem Hintergrunde der vier sich aufbäumenden Pferde zu sehen, deren Körper in der einzigen zusammenhängenden Fläche fächerartig aufgerollt sind, ohne dass ihre gegenseitige Überdeckung, sonst aus der Handlung notwendig entspriessend, bemerkbar wäre. Die Pferde, von denen zwei links und zwei rechts zielen, bilden ein Ganzes. Es handelt sich hier offensichtlich um scheu gewordenes Viergespann. Meisterhaft überzeugend ist die stürmisch rasche Bewegung der Pferde dargestellt, wenn auch von ihren Körpern nur wenig zu sehen ist. Die links gerichteten Pferde scheinen zu rennen, das zweite der Reihe nach mit vorgestrecktem Hals und Kopf, die rechts gewandten Pferde bäumen sich eher auf. Alle haben weit aufgerissene Augen. Was in dem anderen, verloren gegangenen Teil des Reliefs dargestellt war, ist schwer zu erraten. Trotzdem scheint das Thema des Reliefs, offenbar der griechischen Mythologie entnommen, verhältnismässig klar zu sein. Es sind zwei Möglichkeiten vorhanden, der Tod Hippolyts oder Phaethons, beide Themen von den römischen Sarkophagen gut bekannt, vgl. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1870 ff., III 3. Phaethon, vom Blitze des Zeus getroffen, stürzte vom Sonnenwagen ab, den er anstatt seines Vaters Helios, des Sonnengottes, unglücklich für die Welt lenkte, indem er seine göttliche Abstammung auf diese Weise beweisen wollte. Den vom Vater Theseus verfluchten Hippolyt schleppte zu Tode das scheu gewordene Viergespann, das am Meeresgestade rennend über ein von Poseidon entsandtes Ungetüm erschrak. Meiner Ansicht nach ist auf unserem Relief keineswegs der Tod Phaethons dargestellt, wie L. Barkóczy will, vgl. angef. Brigetio S. 40, da Phaethon auf den Sarkophagen immer abgebildet wird, wie er kopfüber zur Erde stürzt, vgl. angef. Robert III 3, Nr. 332 ff.; ähnlich dann auch auf dem bekannten Reliefpfeiler der zwölf Götter in Tata, ebenfalls im Gebiet von Brigetio, vgl. A. Schober, Der Götterpfeiler von Totis, Belvedere VI, 1924, S. 177 ff., hauptsächlich S. 178. Die Stellung des Helden entspricht eher dem Schicksal, der den Theseus-Sohn traf. Hippolyt, der den Zaum hält und vergeblich sich widersetzt, wird von den verwilderten Pferden geschleppt. Die Einzelheiten sind sogar auf dem Original nicht gut zu sehen. Man darf nicht vergessen, dass das heutige Äussere des Reliefs unvollständig und entstellt ist, weil ursprünglich der poröse Kalkstein immer von einer dünnen

Stuckschicht bedeckt und bemalt war. Durch die Polychromie wurden die Details mehr klar und deutlich, bzw. wurden manche von ihnen überhaupt nicht in den Stein eingemeißelt, sondern nur durch den Auftrag von Farben dargestellt. Der Bildhauer rechnete schon vorher mit der Bemalung, durch die eigentlich seine Arbeit erst beendet wurde. Die Spuren vom weissen Stuck sind auf dem Relief überall sichtbar, leider nur klein und ohne Bemalung. Die Tatsache, dass der Stuck und Farbauftrag sich nicht erhalten hat, macht Schwierigkeiten nicht nur bei der Feststellung des Themas des Reliefs, sondern übt einen Einfluss auch auf die Beurteilung der Formdarstellung. Die Draperie, scharf und in grossen Flächen geschnitten, oder die grobe Modellierung des Körpers sahen sicher im Originalzustand ein wenig anders aus. Diese Vorbehalte können allerdings nichts an der Feststellung ändern, dass der provinzielle Künstler trotz seiner Schulung in den besten Traditionen des antiken plastischen Realismus, möglicherweise auch ein Einwanderer vom Süden, das Relief eher flächenhaft und zeichnerisch ausarbeitete, insbesondere die reich gewellte Umrisslinie hervorhebend, die dramatisch jede äussere und innere Dynamik der Gestalten ausdrückt. Deren Raumkomposition ist keineswegs ganz eindeutig. Wie oben gezeigt wurde, sind die Gestalten in zwei Flächenschichten dargestellt, im Hintergrund die Pferde, im Vordergrund Hippolyt. Durch die Beziehung und Spannung beider Ebenen wird eine gewisse Raumillusion ausgebildet, zu der teilweise auch die divergenten Umrisslinien beitragen. Die Zweideutigkeit der Raumkomposition zeigt mit höchster Wahrscheinlichkeit, dass dem provinziellen Bildhauer irgendein bedeutsames Kunstwerk der Vergangenheit mit stark raumhafter Komposition zum Muster diente, dessen Stil aber dem lokalen Geschmack und den heimischen ästhetischen Anschauungen angepasst wurde. Wie es scheint, war es vielleicht eine berühmte Malerei, durch ein Musterbuch vermittelt. Analoge Nachahmung ist auch aus Rom bekannt, vgl. einige Sarkophagreliefs aus der Zeit Hadrians und des Antoninus Pius, die nach den pergamenischen Malereien gearbeitet wurden.

Das Relief mit dem Tode Hippolyts aus der Künstlerwerkstatt in Brigetio reiht sich sowohl durch seinen Stil, als auch durch die mythologische Thematik, die für die Zeit der kulminierenden Romanisierung zeugt, offenkundig in das 2. Jh. u. Z., am ehesten in die Jahrzehnte um die Hälfte dieses Jahrhunderts oder in die Zeit Marc Aurels. Es ist ein charakteristisches Beispiel der Anpassung der zentralen offiziellen Kunst dem neuen Milieu der Randprovinz und dessen Tendenz zum starken Ausdruck und zum Übergewicht der Zweidimensionalität. Es ist aufrichtig zu bedauern, dass dieses ausgezeichnetes Exemplar des römisch-provinziellen Stils, auch vom Standpunkt der absoluten Wertung hervorragend, uns nur im fragmentarischen Zustand überliefert worden ist.

II

Phädra und Hippolyt

Auch das zweite mythologische Relief im Donaugebietsmuseum in Komárno, Inv. Nr. II-2791, s. Taf. XVI, leider ebenfalls fragmentarisch, gehört zum Kreis der Mythen, die Theseus' Sohn Hippolyt umweben. Im Museum fehlt der rechte Teil des Reliefs, der aber unlängst in Ungarn gefunden worden ist (nach der gütigen Mitteilung der Direktorin des Museums M. Bartová) und bisher für die Öffentlichkeit leider ganz unbekannt bleibt.* Die starke Kalksteinplatte, etwa 29 cm tief, ist 88 cm hoch. Sie ist an der ganzen Fläche mit figuralem Relief geschmückt. Dessen Thema ist im Museumsausstellungsraum falsch als Venus mit Amor bezeichnet, wahrscheinlich nach der Jubiläumspublikation *Umění na Slovensku, odkaz země a lidu*, Praha 1938, Abb. 45 (Die Kunst in der Slowakei, Vermächtnis des Landes und des Volkes). Ebenfalls Barkóczy spricht unrichtigerweise von der Szene aus dem trojanischen Sagenkreis (angef. Brigetio S. 40). Richtige Interpretation, die aber ganz der Vergessenheit anheimgefallen zu sein scheint, bot A. Schober dar, s. Wiener Studien XLVII, 1929, S. 163 f., Hippolytos auf provinzialrömischen Reliefs. Dieser machte aufmerksam auf ein ähnliches Relief von Flavia Solva, wo Hippolyt die Botschaft der alten knienden Amme ablehnt, und brachte es in Zusammenhang mit dem fragmentarischen Denkmal aus Brigetio. Diese Tatsachen erwähnte ich schon in meinem oben angeführten, eher synthetischen Buche *Slovensko a rímske impérium* (Slowakei und das römische Imperium), S. 179f., wo ich auch dieses Relief des Museums in Komárno in ganz knapper Form behandelte. Durch die Analogie der Szene aus Flavia Solva ist die Identifikation der einzelnen Figuren, sowohl auch ihr gegenseitiger Zusammenhang ganz klar und zweifellos. Links steht eine halbentblösste Frau, die sich mit dem Ellenbogen des rechten Armes auf ein Pfeilerartiges Objekt mit profiliertem oberen und unteren Teile stützt, das sehr verschiedenartig erklärt werden kann (am wahrscheinlichsten als Altar). Das Gewand verhüllt teilweise nur die unteren Partien des Körpers und erscheint in der aufgebauschten Draperie auch als die Kontrastfolie beider Hände. Die Gestalt ruft evident einen von den üblichen bildhauerischen hellenistisch-römischen Darstellungstypen der Göttin Aphrodite-Venus in Gedächtnis, vgl. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1897 ff., II S. 334, Nr. 6, 7, S. 335, Nr. 1—3, IV S. 201, Nr. 4. Es ist also kein Wunder, wenn man noch die benachbarte Kinderfigur des Eros-Amor mit Fackel in der Hand in Erwägung nimmt, dass in der Frau selbst die Göttin der Liebe gesehen wurde. Weitere Figuren widerlegen freilich diese Interpretation. Rechts kniet ein älteres Weib mit verschleiertem Kopf und bittend emporgehobenen Händen, mit

* Jetzt wurde er veröffentlicht von G. Erdélyi, A Hippolytus Relief from Szöny, *Acta Ant. Hung.* 14, 1966, S. 211 ff. Fundbericht: L. Barkóczy, New Data on the History of Late Roman Brigetio, S. 215 ff., vgl. S. 233, 248 (Korrekturzusatz).

umgürtetem reich gefaltetem Gewand bekleidet, das ihr bis an die Knöchel reicht. Ganz rechts am Rande des Bruches ist noch ein Teil der Hand zu sehen. Auf dem im Schlosse von Seckau eingemauerten und ebenfalls fragmentarischen Relief erhielten sich durch glücklichen Zufall beide Gestalten, links eine weibliche, die in der Haltung des Körpers der analogen Figur im Museum zu Komárno sehr ähnlich ist, rechts dann eine männliche, stehende mit der ablehnenden Geste der rechten Hand. Von dieser sind auf unserem Relief nur die Finger erhalten. Wenn man beide Bruchstücke, den einen von Noricum aus Flavia Solva, den anderen von Pannonien aus Brigetio vergleicht, so ist die Deutung aller Figuren klar. Hippolyt lehnt die Liebesbotschaft, die ihm eine Dienerin von ihrer Frau, der unglücklich verliebten Phädra, herbeibringt, ab. Diese ist links symbolisch nach dem Typus der Liebesgöttin dargestellt und ihre Beziehung zum Stiefsohn ist prägnant zum Ausdruck gebracht durch Eros, der mit der brennenden Fackel in der linken Hand, mit der rechten sie in der Richtung zu Hippolyt zieht. Die Anstrengung von Eros ist ersichtlich aus der Bewegung und Haltung seines ganzen Körpers, wie hauptsächlich die Stellung der Beine im Ausfall, sowohl auch die der Handlung entsprechende Vorbeugung des Oberkörpers zeigt. Auf dem Relief in Seckau sind Eros und Phädra, von der sich nur wenig erhalten hat, genug unterschiedlich dargestellt. Beide Kompositionen stehen sonst untereinander sehr nahe, soweit man es beurteilen kann—auch bei ihrem fragmentarischen Zustand. In der zentralen römischen Kunst besitzen sie aber keine direkten Vorbilder, wie es aus dem Vergleich mit den beliebten Sarkophagen Hippolyts folgt. Allem Anschein nach haben wir also vielleicht einen interessanten Beleg für die Entstehung einer neuen Komposition, wenn auch einzelne Teile aus anderen üblichen Abbildungstypen übertragen sind. Es ist durchaus möglich, dass der provinzielle Künstler wirklich mit Benützung von Elementen älterer Tradition das neue Ganze gestaltet hat. Davon zeugt auch die für das heimische den Inhalt bevorzugende Milieu charakteristische starke Ausdrucksfähigkeit der Handlung. Man kann natürlich auch eine andere Möglichkeit nicht zurückweisen, nämlich das der Künstler sich an eine offizielle Vorlage hielt, die uns derzeit noch nicht erschlossen ist. Alles, was sich von der antiken Kunst erhalten hat, ist leider sehr lückenhaft, oft sicher nur ein Bruchteil des ursprünglichen Reichtums und damit muss man auch rechnen.

Das Phädra-Relief in Komárno ist aber auch in formeller Hinsicht ebenso interessant. Hier durchdringen einander—ähnlich wie bei der Platte mit Hippolyts Tod—zu einer neuen Synthese der offizielle Realismus und die lokale unterschiedliche Auffassung. Für die Provinz ist die Staffelung der Figuren in der Fläche charakteristisch. Eros füllt den freien Platz zwischen Phädra und ihrer Vertrauten aus. Er steht in seiner ganzen Gestalt, voll sichtbar und ohne jede Deckung, über den Beinen der knienden Frau. Über bedeutet hier räumlich bis zu einem gewissen Grade hinter, wie dies allmählich im Laufe des 2. Jh. u. Z. in einer der Entwicklungstendenzen der offiziellen Kunst üblich wurde. Zum leitenden bildkünstlerischen Gedanken wird allerdings die Entfaltung der Komposition in einer Schicht, wobei die Raumbezie-

hungen etwas ganz nebensächliches sind. An die erste Stelle gerät der expressive Ausdruck des Themas, der Handlung. Die Beziehungen zwischen den Personen sind innerlicher Natur und ihre äusserliche Darstellung wird dieser inneren Wirklichkeit untergeordnet, nicht der sinnlichen. Die Naturwirklichkeit dient dem Gedanken. Derselbe Mangel an raumgetreuer Darstellung wie in der Komposition des Ganzen fällt auch bei den einzelnen Gestalten auf, die ebenfalls in der Fläche entfaltet werden. In markanter Weise zeigt dies die Darstellung des Körpers von Phädra, insbesondere die Stellung der Beine und die Haltung der rechten Hand. Die ursprüngliche, griechisch gefühlte organische Körperlichkeit des Vorbildes samt dem Raume, den sie um sich schafft, ist einer ganz anderen ästhetischen Auffassung gemäss reduziert. Die klassischen Typen werden mechanisch ohne das richtige Verständnis übernommen und gleichzeitig freilich auch, eher unbewusst als bewusst, umgestaltet. Die Gestalt wird unplastisch aufgefasst und in der Oberflächenschicht als Silhouette ausgeschnitten, sie wird in wahren Sinne des Wortes nicht modelliert. Man muss allerdings das wiederholen, was schon zum Relief mit Hippolyts Tod gesagt wurde, nämlich dass sich das tatsächliche Bild der Originalarbeit unserer Kenntnis entzieht, da ursprünglich die Oberfläche des Reliefs mit einer dünnen Stuckschicht überzogen und bemalt war. Wir warten sicher neugierig auf die Veröffentlichung des anderen Teiles der Szene, der in Ungarn gefunden wurde, hauptsächlich auf die Darstellung der Gestalt Hippolyts, auch in bezug auf das Bruchstück auf dem Schlosse in Seckau.

Die Datierung des Phädra-Reliefs in Komárno kann nicht allzu sehr von der Chronologie der Platte mit Hippolyts Tode abweichen. Es reiht sich ebenfalls in die Gipfelzeit der Romanisierung an der mittleren Donau und es entstand höchstwahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 2. Jh. u. Z., also vielleicht ein wenig später als das erste Relief, im letzten Viertel.

III

Eine Votivkleintafel mit der Aphrodite Kurotrophos

Neben zwei monumentalen Reliefs möchte ich noch auf ein interessantes, kleines Denkmal aufmerksam machen, das bisher, soweit mir bekannt ist, noch überhaupt nicht veröffentlicht und im Donaugebietsmuseum erst unlängst ausgestellt wurde (vorher war es im Depositar). Es handelt sich um ein kleines Votivtäfelchen in Bügelform, Inv. Nr. II-4246, 16,8 cm hoch und 1—1,4 cm tief, s. Taf. XVII. Am breitesten ist es unten, 11 cm. und in der Richtung nach oben verengt es sich allmählich. Beide unteren Ecken sind abgerundet und oben ist das Täfelchen durch einen nicht ganz regelmässigen Bogen abgeschlossen. Das eigentliche Bildfeld ist etwa 0,8 cm vom Rande, dem es parallel folgt, versenkt. Nur unten, wo eventuell eine Inschrift angebracht werden könnte, ist der freie, nicht geschmückte Streifen breiter, 2—2,4 cm (die Abweichung oben am Bogen ist gering). Die Vertiefung des Reliefs ist ziemlich gross, im Durchschnitt etwa 0,5 cm, aber einige erhöhte Partien treten noch ein

wenig mehr hervor, so dass sie infolge Abreibung fast Glasglätte haben (das ist wichtig für die Frage der Echtheit). Offensichtlich war die ursprüngliche Oberfläche des Täfelchens, bevor mit der Ausarbeitung des Reliefs begonnen wurde, nicht ganz gleich und eben. Der Umfang des figuralen Feldes, teilweise auch durch eine in den Stein eingeritzte Linie abgegrenzt, wurde noch durch ein farbiges Streifchen hervorgehoben. Stellenweise erhielten sich Spuren der roten Farbe, vor allem an der rechten Seite. Als Material hatte der Künstler importierten feinkörnigen Marmor benützt, der jetzt mit einer ockerbräunlichen Patina bedeckt ist, die sich am besten an der hinteren Seite des Täfelchens erhalten hat, wo auch die Spuren des zu seiner Bearbeitung benützten Zahnmeissels gut zu sehen sind.

Die figurale Dekoration dieses „Heiligenbildes“ ist symmetrisch verteilt. Die Mitte nimmt der Gegenstand des Kultes, die Göttin mit einem Säugling ein, also eine Kurotrophos, deren stehende Gestalt die ganze Höhe der Bildfläche ausfüllt. An den Seiten in beiden unteren Ecken sind zwei begleitende Kinderfigürchen angebracht; ihre Funktion besteht auch in der Beseitigung des horror vacui. Die Interpretation des Reliefs ist nur dann möglich, wenn wir es als Ganzes beurteilen. Das Nebensächliche vermittelt uns die richtige Verständnis der zentral situierten selb-anderen Frau, deren nackte Gestalt mit dem Kind in den Armen zur wahren Dominante wird. Einige Details sind uns leider verloren gegangen, da vieles der abschliessenden Polychromie, die sich nicht erhalten hat, überlassen wurde. Darum z. B. wirkt das Gesicht leer, bzw. manches bleibt unklar. Die Figuren ergreifen uns trotz verhältnismässig bedeutender Plastizität vor allem durch ihre Umrissse, die hervorgehoben sind. Um so mehr fesselt unsere Aufmerksamkeit die labile Stellung der Göttin, deren unterer Körperteil stark nach links verlagert ist. Aphrodite ist dem kontrapostischen Typus nachgebildet, der in der hellenistischen Zeit und in der römischen Kaiserzeit allgemein war und mit seinen Wurzeln in das 4. Jh. v. u. Z. bis zu Praxiteles reicht. Das Stand- und das Spielbein sind in der Reliefdarstellung nur schwach unterschieden, dagegen die Drehung des oberen Körperteiles trefflich veranschaulicht, die auch in der ungleichen Höhe der Schultern zum Ausdruck kommt. Auch der Kopf ist sanft nach rechts gebeugt, dargestellt in perspektivischer Abkürzung von drei Vierteln. Die Frau hält mit beiden Armen ein ebenfalls nacktes Kind, mit dem linken unter dem Rücken, mit dem rechten unter dem Unterleib. Das Kind ist mit dem Kopfe dem Betrachter zugewendet (sic!) und das linke Händchen hält es an ihrer Brust. Die Umrisslinie seines Körpers setzt in der kreisförmig aufgebauchten Draperie fort, die auf den rechten Arm der Göttin herabwallend, in mächtigen Falten das Duett der Mutterschaft umrahmt. Wie Roschers Lexikon sub voce Kurotrophos zeigt, gibt es grosse Reihen von solchen Muttergöttinnen. Alle hängen aber irgendwie zusammen mit der allnährenden Erde. Wenn das Epitheton Kurotrophos absolut, ohne den Namen der zugehörlichen Gottheit benützt wird, dann wird entweder Hekate oder Ge oder Aphrodite gemeint, also in allen Fällen chthonische Göttinnen einschliesslich — mindestens teilweise — der so spezifisch aufgefassten

Aphrodite. In unserem Falle, wie es weiter noch erklärt werden wird, handelt es sich vielleicht noch um die Beimischung von weiteren Religionsvorstellungen, aber im Grunde genommen haben wir vor uns Aphrodite Kurotrophos. Das Kind, das sie in den Armen hält, wäre dann Eros, der gewöhnlich mit Flügeln abgebildet wird. Das führt uns zur Frage, ob das rätselhafte Objekt, das hinter seinem Rücken zwischen dem Aphrodites Arme und den Falten der Draperie zu sehen ist, als Flügel interpretiert werden soll. Diese Hypothese scheint mir die einzig natürliche Erklärung zu sein. Es wäre allerdings nur der Ansatz vom Flügel, der entweder nach unten hin fortsetzte, vgl. die wenig erkennbaren Rillen bei der Hüfte der Göttin, oder nach rechts hin, wo sich eine unregelmässige Erhöhung befindet, die den wahren Sinn erst durch die Farbe erhielt. Dass diese Erhöhung keineswegs einem Zufall zugerechnet werden soll, zeigt einerseits die gegenüberliegende symmetrische Seite der Platte, andererseits ihre ganze Oberfläche, die überall sehr sorgfältig bearbeitet ist.

An den Seiten der Hauptgottheit stehen symmetrisch zwei kleine Kinderfiguren, die eine links, die andere rechts. Die Köpfe halten sie gesenkt, insbesondere die linke mit dem verhüllten Kopf. Jede Gestalt steht fest auf einem Beine, das von dem anderen, im Knie gebogenen, vorn überkreuzt wird; der andere Fuss ruht nur auf den Fingerspitzen. Mit dem Unterarm des inneren Armes stützen sich beide Figuren auf eine Fackel, die nach unten gewendet ist. Ihre Bedeutung ist also bestimmt sepulkral; die Fackelträger sind uns von verschiedenen Grabdenkmälern bekannt. Aus Brigetio kann man z. B. den Sarkophag des Matabo Tasgilla und seiner Frau Clara anführen, s. Barkóczy, angef. Brigetio Taf. XXIII 3, wo sich an den Seiten nach CIL III 11.055 „Genius stans cum face inversa“ befindet. Mögen wir sie als Genien oder eher als sepulkrale Erogen bezeichnen, auf unserem Täfelchen ist das interessant, dass die eine von den Kinderfiguren männlichen, die andere weiblichen Geschlechts ist. Sie unterscheiden sich auch in der Darstellung des Kopfes; es handelt sich also keineswegs um blosser Unterlassung. Die Kunstdenkmäler der hellenistischen und namentlich der römischen Zeit, hauptsächlich die Denkmäler der bildenden Kunst, setzen uns davon in Kenntnis, dass die antike Vorstellungswelt von einer Vielzahl von Erogen, und auch deren weiblichem Gegenüber, den Psychen belebt war, vgl. z. B. die populären Fresken im Hause der Vettier in Pompeji. Ob die Gegenüberstellung des männlichen Eros und der weiblichen Psyche auf dem Täfelchen einen tieferen Sinn hat, ist kaum zu beantworten (die verstorbene Person war ein Weib). Am bedeutendsten ist aber der Umstand, dass die Nebenfiguren eine besondere Bedeutung auch der Hauptgottheit andeuten.

In dem Zusammenhange von sepulkralen Symbolen ist die Aphrodite Kurotrophos als elthonische Göttin zu betrachten. Schon oben haben wir auf dieses Wirkungsfeld verwiesen, als wir von dem Auftreten Aphrodites neben Hekate und Gesprochen. Diesen Sinn hat auch die kreisförmig aufgebauchte Draperie, die als Ausdruck einer starken, äusseren oder inneren Bewegung bei den Mänaden vorkommt, vgl.

z. B. J. Houtzager, *De grote wandschildering in de Villa dei Misteri ...*, Gravenhage 1963, Abb. 28—29, weiter auch bei den Solargottheiten, vgl. z. B. auf dem grossen Fries des pergamenischen Altars die vor Rhea sich befindende Göttin, oder E. Will, *Le relief culturel gréco-romain*, Paris 1955, Taf. 3 und Abb. 54—55, aber ebenfalls bei den chthonischen Gottheiten, vgl. z. B. das Relief des Hieronymos von Tlos auf Rhodos, G. Lippold, *Handbuch der Archäologie*, Lief. V, München 1950, Taf. 125.

3. Aus der Kaiserzeit wissen wir, dass Gräber in jugendlichen Alter verstorbener Frauen häufig mit Statuen der Venus und auf Venus bezogenen Inschriften ausgestattet wurden, vgl. Pauly—Wissowa, *Realencyclopädie sub voce Venus Sp.* 878 f. Wenn wir freilich von Venus-Aphrodite Kurotrophos sprechen, gehen wir vom bildkünstlerischen Typus der Göttin mit dem Kinde in den Armen aus; aber man darf eine bedeutsame Tatsache nicht übersehen, nämlich dass die Motivplatte von Brigetio die religiösen Vorstellungen und den Kultus an der mittleren Donau in einer Randprovinz widerspiegelt und belegt. Mit anderen Worten, man muss den Synkretismus des griechisch-römischen und lokalen Pantheons in Erwägung ziehen und auch das Phänomen der sogen. *interpretatio Romana*. Die griechische Kunst dürfte diesen Typ der Göttin Kurotrophos von der Darstellung der ägyptischen Isis (die Harpokrates-Horus die Brust gibt) übernommen haben. Umgekehrt wieder wurde die Isis, seit dem 1. Jh. u. Z. als universale weibliche Gottheit verehrt, *una, quae est omnia* (CIL X 3800), nach der knidischen Aphrodite abgebildet. An die mittlere Donau kamen im 2. Jh. u. Z. viele Fremde aus dem Orient und mit ihnen auch der Isiskult, für den sogar auch in Pannonien Tempel errichtet wurden, vgl. z. B. *Isaeum in Savaria*. Isis omnipotens, allumfassende Göttin wurde mit Venus identifiziert und diese mit verschiedenen regionalen Göttinnen, die die Natur, den Himmel, die Erde und die Unterwelt beherrschen. Venus — Isis wurde als Herrin und als Allmutter, alles gebährende und alles nährnde Mutter verehrt, die auch alles, was dem Tode erlag, wieder aufnimmt. Auch die Kurotrophos auf dem Relief in Komárno dürfte lokal gefärbt sein. Ihre Funktion ist, wie aus den begleitenden Figuren hervorgeht, zweifellos sepulkral. Der Venuskult war in der Kaiserzeit schon seit Augustus sehr intensiv, da Venus als Schutzgöttin des Geschlechtes der Julier und der römischen Nation, als Spenderin von Glück und Sieg verehrt wurde, Venus Genetrix, Felix, Victrix. Ihre Verehrung wuchs weiter im 2. Jh. seit Hadrian und insbesondere unter Antoninus Pius, wo Venus Genetrix mit dem Wickelkind auch auf Münzen dargestellt wird, vgl. P. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jh.*, Stuttgart 1931—1937, III Nr. 498, 1306. Die sepulkrale Funktion stützte sich auch auf die Funktion, die Venus im Privatkult als Schutzgöttin der Mädchen und junger Frauen hatte. Sie beschützt sie solange sie leben und erhält ihnen ihre Gunst auch noch in der Unterwelt, wo sie sich an der Herrschaft beteiligt. Zusammenfassend kann man sagen, dass in der Muttergöttin des Täfelchens von Komárno Venus — Aphrodite Kurotrophos einerseits lokal, andererseits sepulkral gefärbt, erblickt werden darf, die Göttin ausgeprägter universaler Bedeutung, im

Grundwesen chthonisch, in der verschiedene Religionsvorstellungen zu einem Ganzen verschmolzen.

Die Datierung der kleinen Reliefs pflegt keineswegs leicht zu sein. Das Täfelchen ist aber verhältnismässig sorgfältig ausgearbeitet, die Komposition des Reliefs wirkt trotz der kleinen Abmessungen monumental und so kann die Platte im allgemeinen auf derselben Ebene beurteilt werden wie die grosse Plastik. Mit Rücksicht auf ihren Still, der durch das Übergewicht des Konkreten sich zum eigentlichen Kern der Antike meldet, und auch auf die Geschichte des Mitteldonaulimes fällt ihre Entstehungszeit in das 2. Jh., spätestens in die Anfänge des 3. Jh. u. Z., d. i. in den Zeitraum, da der Übergang zur Spätantik noch keine klaren Formen angenommen hat. Der Künstler ging von den realistischen Traditionen der griechisch-römischen Bildhauerei, er benützte ältere, von Musterbüchern bekannte Typen und gestaltete eine anmutige Neuschöpfung. Sein Provinzialismus drängt sich nicht auf. Er kommt in der teilweise flächigen Darstellung zum Ausdruck, die gleichzeitig die Linien, besonders die Umrisslinien, betont. Diese Eigenschaften allerdings gehören gewissermassen zum Gattungsstil solcher Denkmäler. Der provinziellen Situation entspricht bei der Venus auch die labile Stellung, die entweder auf den Verlust des Gefühls für organische Naturwirklichkeit zurückzuführen ist, oder auf die ungeschickte Komposition der Gestalt, deren Unterteil bei der üblichen Darstellung zu kurz ausgefallen wäre. Für die Auffassung des Themas ist die Beziehung zum Betrachter interessant, oder mit anderen Worten zum Verehrer der Gottheit. Die Figuren werden einsichtig orientiert, und zwar zum Betrachter. Auch der heutige Zustand des Reliefs, da die Farben fehlen, mit deren Hilfe die Details des Gesichtsausdruckes u. ä. ausgeführt wurden, gestattet den Schluss, dass die Blicke der meisten Figuren auf den Betrachter gerichtet waren. Der Betrachter sieht also nicht die Darstellung einer sakralen Handlung, sondern die Gestalten stehen zu ihm in direkter Beziehung. So ist z. B. das Kind keine notwendige Ergänzung zur Muttergöttin, nur ein Objekt ihrer Fürsorge, des Stillens; auch das Kind wendet uns seinen Kopf zu. Vergleichen wir analoge Szenen z. B. auf den Vasen oder auf den Spiegeln des 4. Jh. und des Anfanges der hellenistischen Zeit, s. M. Renard, *Hercule allaité par Junon*, *Latomus* LXX 1964, Taf. XXX—XXXV, wo der saugende Herkules oder Eros aktive, im Profil dargestellte, der Muttergöttin zugewandte Gestalten sind. Die Platte mit der Göttin Kurotrophos in Komárno ist also ein Andachtsbild, oder man kann auch sagen, eine Ikone. In dieser Auffassung des Inhaltes wendet sie sich also von der eigentlichen Antike ab und deutet schon die späte Epoche der griechisch-römischen Entwicklung an, die sogen. Spätantike, und — ohne Scheu vor diesem Worte — schon auch das Mittelalter. Dieser geschichtliche Vorgang spielte sich vor allem in der offiziellen zentralen Kunst ab; allerdings hatte die Volkskunst und die provinzielle Kunst zu ihm weit näher; das Expressive ist eben ihre eigentliche Sphäre. Darum spricht man manchmal so, als ob sie den offiziellen Stil überholt und ihm in der Entwicklung zur spätantiken Expressivität und Abstraktion als Muster gedient hätten. Die tatsächlichen Ver-

hältnisse liegen allerdings anders. Die Abkehr von dem sensualitistischen Realismus spielte sich in der zentralen Kunst aus eigenen, inneren Entwicklungsquellen unter günstigen äusseren Bedingungen ab. Erst dann als die in Rom sich durchsetzende Entwicklung den Positionen der provinziellen Kunst näherkam, konnte diese auf das Reichszentrum einen grösseren Einfluss ausüben. Die Werkstätten der Randprovinzen, deren Arbeitskräfte im offiziellen Stil ausgebildet waren, reagierten natürlich auf das Neue, was in ihm aufzutreten begann, begreiflicherweise sehr empfindlich und sie drückten den Geschmack ihrer Umwelt aus; jeder Hemmung entbehrend, kamen sie den heimischen Traditionen entgegen. Was in Rom erst im Laufe des 3. Jh. u. Z., bzw. noch später möglich war, das erschien in den Provinzen schon früher. Das Täfelchen in Komárno entspricht im grossen und ganzen gut der offiziellen Entwicklung. Seine hinsichtlich der Entwicklung progressivsten Elemente muss man allerdings auch vom Standpunkte der lokalen Verhältnisse einschätzen.

K SEVEROPANONSKÉ LIMITNÍ PLASTICE

Autora publikuje tři sepulkrální reliéfy Podunajského muzea v Komárně, které dokládají vysokou úroveň římského umění i v okrajové provincii na pomezí barbarika. Pocházejí asi z římského tábora I. legie Pomocné v Brigetiu, důležitém vojenském středisku proti ústí řeky Váhu do Dunaje. Do Komárna se dostaly už před první světovou válkou, kdy oba dunajské břehy patřily jednomu státu, Rakousko-Uhersku. Malá votivní tabulka nebyla dosud vůbec publikována, oba monumentální reliéfy pak zatím jen zcela nedostatečně a neúplně spolu s jinými památkami, viz L. Barkóczy, Brigetio (Dissert. Pannon. II 22, Budapest 1944—1951) a O. Pelikán, Slovensko a římské impérium, Bratislava 1960.

Náměty monumentálních reliéfů jsou vzaty z řecké mytologie a vztahují se symbolicky k smrti (náhrobní památníky). Na prvním, tab. XV (88,5 × 75 cm), je zobrazena smrt Theseova syna Hippolyta, kterého usmýkalo jeho splašené čtyřspřeží, na druhém, tab. XVI (126 × 98 cm), Faidra nešťastně zamilovaná do svého nevlastního syna Hippolyta a vysílající k němu se vzrzkem chůvu. Oba reliéfy jsou z vápence, který byl původně potažen tenkou vrstvou štuky (malé zbytky se zachovaly) a pomalován. Jsou bohužel zlomkovité a tím je ztěženo jak výklad jejich obsahu, tak pochopení výtvarné struktury. Např. Barkóczy vidí v prvním Faethontovu smrt a v druhém zcela mylně výjev z trojských pověstí (správně jej interpretoval A. Schober, Wiener Studien 47, 1929, 163 n. podle obdobného reliéfu z Flavie Solvy). Faidra je zobrazena podle Afroditina typu (odtud mylně označení v muzeu) a Eros s pochodní v levici táhne ji směrem k Hippolytovi, před nímž klečí její chůva. Z Hippolyta zbyla na fragmentu v Komárně jen část pravice. Nyní byla v Maďarsku zjištěna zbylá část reliéfu, ale dosud není publikována. Oba reliéfy jsou práce místní sochařské dílny, která přízřubovala vzory centrálního umění domácímu pojetí. Předlohou pro Hippolytovu smrt byla asi nějaká slavná malba známá ze vzorových knih; reliéf s Faidrou je však jako celek spíše původní provinciální kompozice, jejíž části se opírají o oficiální typy. V slohu reliéfů mísí se tradiční helénistickořímský realismus (dynamismus, prostorovost) s domácí výrazovostí, která vnitřní skutečnost klade před vnější smyslovou iluzi (odtud neplastické pojetí, plošná řezba místo modelace, jedna prostorová vrstva).

Přes malé rozměry (16,8 × 11 cm, tab. XVII) je votivní tabulka o něco bližší oficiálnímu slohu. Je také z importovaného mramoru. Uprostřed stojí mateřská bohyně s dítětem v náručí, asi Afrodita zvaná Kurotrofos, po stranách pak dětské postavy opírající se o obrácenou pochodeň, obvyklé sepulkrální symboly. I Afrodita, jindy vedle Hekaty a Ge, je zde othonické božstvo,

ochránkyně dívek a mladých žen zaživa i po smrti, blízká též univerzální Isidě. Pravděpodobně s ní splynula i nějaká obdobná místní bohyně. Postavy jsou orientovány k pozorovateli, ba většinou k němu přímo obracejí zrak. To naznačuje blízkost pozdní antiky, ale může být i provinciální rys. Vzhledem k římskému slohovému vývoji i k poměrům na středodunajském limitu nutno všechny tři památky datovat zhruba do 2. stol., Nejstarší je asi Hippolytova smrt, kolem r. 150 nebo za M. Aurelia, Faidra je o něco mladší, asi z druhé poloviny století; Afrodita je asi současná, ale mohla vzniknout — stejně jako Faidra — i na začátku 3. stol.