

Ein Weiser in Heidelberg

Zum Verhältnis von typisierender und individueller Darstellungsweise in römischen Bildnissen*

Tonio Hölscher

1. Ein Büstenmedaillon in Heidelberg aus antoninischer Zeit mit der Darstellung eines Mannes in langem Haar und vollem Bart (Abb. 58) wurde von G. Hafner als Bildnis eines Arztes gedeutet¹. Der ideale Charakter des Kopfes weist nach Hafner darauf hin, daß hier ein Mensch an das Ideal eines Gottes angeglichen sei. Er orientiere sich an einem klassischen Vorbild in der Art des „Münchener Königs“, der am besten von einer Variante in Berlin überliefert werde². Der „König“ sei als Asklepios zu deuten, der Heidelberger Bärtige sei also ein Arzt, am ehesten Dioskurides aus Anazarbos.

Die Schwäche dieser Deutung liegt auf der Hand. Dabei fällt nicht einmal so sehr ins Gewicht, daß die Erklärung des „Münchener Königs“ als Asklepios unbegründet ist; stattdessen könnten etwa ein Kopf in Amman und seine Varianten eintreten³. Aber der Typus ist nicht auf Asklepios beschränkt: Ebenso gut sind etwa der Dresdner Zeus⁴ oder der Genius Senatus auf dem aureischen Profectio-Relief am Konstantinsbogen⁵ vergleichbar. Daraus ergibt sich zunächst, daß der Heidelberger Kopf kaum einem bestimmten klassischen Vorbild folgt, sondern sich nur allgemein an klassische Typen anschließt. Weiterhin ist offenbar eine Eingrenzung des Typus auf ein bestimmtes Götterideal und eine darauf begründete Deutung des Kopfes schwer möglich. Hinzu kommt, daß Angleichung an Götter in der römischen Kunst gewöhnlich nicht mit allgemeinen Kopftypen, sondern mit eindeutigen Attributen dargestellt wird. Man wird die Deutung daher auf anderem Weg suchen müssen.

Daß das Bildnis einen Menschen darstellt, zeigt die ausgebreitete Schriftrolle. Die einst aufgemalte Inschrift ist auch mit der Quarzlampe nicht mehr zu erkennen⁶. Immerhin weist die Rolle auf einen Mann der Literatur. Das lange Haar im Nacken läßt weniger an einen Redner als an einen Dichter, Philosophen oder Gelehrten denken. In seiner ursprünglichen architektonischen Verwendung bildete das Medaillon möglicherweise mit anderen Bildnissen einen größeren Zusammenhang. Dafür spricht auch die starke Kopfwendung, die vielleicht eine besondere Verbindung zu einem anderen Kopf hervorhob⁷.

Diese Deutung wird durch verwandte Darstellungen bestätigt. Besonders ähnlich sind Köpfe auf dem Sarkophag des L. Pulvillus Peregrinus im Palazzo Torlonia in Rom, auf dem der Verstorbene als siebenter der Sieben Weisen, seine Frau als neunte der neun Musen dargestellt ist (Abb. 59/60)⁸. Die Köpfe der Weisen folgen einem einheitlichen Typus. Die etwas wirr auseinanderfliehenden Bartspitzen sind, wie das Flammenhaar der Musen, Zeitstil des 3. Viertels des 3. Jahrhunderts, sind also nicht als weltanschaulich begründete Vernachlässigung der äußeren Erscheinung zu deuten. Davon abgesehen, ist die Übereinstimmung mit dem Heidelberger Medaillon vollkommen. Ähnliche Typen finden sich auf einer ganzen Reihe von Sarkophagen, auf denen die Verstorbenen ihre literarische, philosophische oder wissenschaftliche Bildung bekunden⁹.

Eine typologische und inhaltliche Differenzierung der „Intellektuellen“ auf den römischen Sarkophagen und verwandten Darstellungen¹⁰, die dann auch die Deutung des Heidelberger clipeus eingrenzen könnte, ist bisher schwierig und wird allenfalls nach einer umfassenden Vorlage der Denkmäler möglich sein. Auf den Sarkophagen sind teilweise, besonders im Zusammenhang mit Frühverstorbenen, typisierte Lehrmeister zu erkennen¹¹; im übrigen sind wohl zumeist allgemeine Repräsentanten eines Ideals intellektueller Schulung und Lebenshaltung gemeint: kaum jemals bestimmte „geistige Ahnen“ wie auf dem Sarkophag Torlonia, in den meisten Fällen wohl anonyme „Weise“, unklar ob aus der Gegenwart oder der Vergangenheit, in deren Kreis man sich einreihen wollte¹².

Auf dem Heidelberger Medaillon war der Dargestellte durch die Inschrift auf der Schriftrolle als eine bestimmte Person ausgewiesen. Eine Deutung als zeitgenössischer Lehrmeister, Gelehrter, Philosoph oder Dichter ist kaum möglich, da eine Gestalt der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit in einem solchen Einzeldenkmal schwerlich derart typisiert vor Augen geführt worden wäre¹³. Unter den berühmten Männern der Vergangen-

* Die Arbeit ist im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts „Römische Ikonologie“ entstanden. Wichtige Kritik, die einige Änderungen veranlaßte, verdanke ich einer Diskussion im Doktoranden-Kolloquium des Heidelberger Instituts.

¹ Hafner, G.: in Herbig, R. (Hrsg.): *Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte* (1949) S. 54ff. Zustimmung Winkes, R.: *Clipeata imago*. Bonn 1969. S. 79. 161f.

² Zum „Münchener König“ zusammenfassend Vierneisel-Schlörb, B.: *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II: Klassische Skulpturen* (1979) S. 117ff. Nr. 11 (wo überdies die Berliner Variante in ihrer Zeugniskraft wohl zu recht stark eingeschränkt wird).

³ Stemmer, K.: *Annual of the Department of Antiquities (Amman)* 21 (1976) S. 33ff. Vgl. auch EA 219–221. Amelung, W.: *Vat. Kat. I*. S. 610. Nr. 454. Taf. 64.

⁴ Treu, G.: In *Festschrift O. Benndorf*. 1898. S. 99ff. Vierneisel-Schlörb, B.: *Ann. 2*. S. 147ff. Nr. 13. Giuliano, A. (Hrsg.): *Museo Nazionale Romano. Le sculture I*, 1 (1979) S. 47f. Nr. 48.

⁵ Scott Ryberg, I.: *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*. 1967. Taf. XXV. Abb. 25. Thiemann, E.: *RM* 66 (1959) S. 192ff.

⁶ Für eine Untersuchung danke ich D. Johannes und Chr. Wolters.

⁷ Winkes, R.: *Ann. 1*. S. 95f.

⁸ Rodenwaldt, G.: *JdI* 51 (1936) S. 101f. Himmelmann-Wildschütz, N.: *Festschrift F. Matz*. 1962. S. 122f. Wegner, M.: *Die Musensarkophage*. 1966. S. 53ff. Nr. 133.

⁹ Wegner, M.: *Ann. 8*. Taf. 78 Nr. 31. S. 81 Nr. 79. S. 121 Nr. 127. S. 123 Nr. 111. S. 124 Nr. 129. S. 137 Nr. 200. Bes. S. 139 Nr. 123.

¹⁰ Marrou, H.-I.: *Mousikos Aner*. Grenoble 1938. S. 209ff.

¹¹ Marrou, H.-I.: *Ann. 10*. S. 197ff. Cumont, F.: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942) S. 334ff.

¹² Cumont, F.: *Ann. 11*. S. 253ff. bes. S. 306ff. 323f. Anders Marrou, H.: *Ann. 11*. S. 217ff. Vgl. jedoch Himmelmann-Wildschütz, N.: *Ann. 8*. S. 123. Zur Möglichkeit einer sehr generellen Deutung wären Formulierungen wie in dem Epigramm auf Petosiris (Cumont, F.: *Ann. 11*. S. 269) zu vergleichen: *μετὰ σοφῶν σοφός*. Deutungen als bestimmte Gestalten der griechischen Geistesgeschichte, etwa Homer oder Sokrates (Marrou, H.: *Ann. 10*. S. 70f. Nr. 61. S. 91f. Nr. 90. S. 185. 217ff. Cumont, F.: *Ann. 11*. S. 310ff. 323f.) sind teils unsicher, teils kaum haltbar: Wegner, M.: *Ann. 8*. S. 27. 29. 36. 38.

¹³ Zu Intellektuellenbildnissen Hekler, A.: *Antike* 16 (1940) S. 125ff. (ergänzungsbedürftig). Vgl. als Schildbüste auch Strong, S. A.: *JHS* 28 (1908) S. 27. Nr. 39. Abb. 7. Die Deutung als Lehrer wäre zusätzlich unwahrscheinlich, wenn das Medaillon den Dargestellten, wie oben vermutet, in einen größeren Zusammenhang mit anderen Bildnissen gestellt hätte.

heit aber kommen wohl weniger solche der klassischen und hellenistischen Zeit in Frage, deren Bildnisse damals zumeist noch gut bekannt waren. Eher muß es ein Mann der griechischen Frühzeit sein, einer der Sieben Weisen, der frühen Epiker, Lyriker oder Philosophen. Eine genauere Benennung wird kaum möglich sein.

Ähnlich typisiert sind nicht nur die Weisen auf dem Sarkophag Torlonia, sondern auch etwa ein rundplastisches Marmorbildnis in Iraklion, das wahrscheinlich zu recht als Heraklit gedeutet wurde¹⁴. Als Schildbüsten sind Darstellungen von Männern aus der griechischen Geistesgeschichte mehrfach belegt. Meist sind bekannte griechische Vorbilder kopiert, für Demosthenes, Aischines, Menander, wohl auch für Sophokles¹⁵. Gelegentlich findet sich aber auch ein allgemeiner Typus, z. B. in Athen und Stockholm, beide spätantik, auch hier nicht benennbar¹⁵.

Diese clipei können auch einen Hinweis auf die ursprüngliche Verwendung des Heidelberger Stückes geben. Denkbar und belegt ist die Anbringung in einer Bibliothek¹⁷. Wahrscheinlicher ist aber die Verwendung an einem Grabbau, als Dokumentation a allgemeiner Bildung¹⁸. Die Verbindung mit den Sarkophagen wäre dann besonders eng.

2. Diese neue Deutung ist an sich eher belanglos. Die typisierende Darstellung des Heidelberger Weisen ist zunächst wohl einfach dadurch bedingt, daß der Werkstatt für den vorgegebenen Auftrag kein individuelles Vorbild zur Verfügung stand. Insofern bleibt die Problematik auf dies eine Stück beschränkt; es ist einer der seltenen Fälle, in denen das ikonographische Repertoire versagte. Man kann aber wohl doch darüber hinausgehen und diesen Extremfall als Symptom für ein allgemeineres Phänomen verstehen, das wenigstens kurz und zusehenshaft skizziert werden soll.

Der Heidelberger clipeus ist ein römisches Bildnis. Aber er widerspricht allen geläufigen Vorstellungen vom Realismus des römischen Bildnisses. Ikonographisch und stilistisch stellt er sich ganz zur Idealplastik, hier waren die nächsten Vergleiche zu finden. Und gegenüber der starken Veränderungsdynamik der gleichzeitigen Porträtkunst zeigt sich hier eine deutliche typologische und auch stilistische Konstanz von dem Medaillon-Kopf über die Weisen der Sarkophage bis in die Spätantike – auch dies eine Eigenart der Idealplastik. Damit ist das Verhältnis von typisierten und individuellen Bildnisformen berührt. Um nicht möglicherweise von einem eher vereinzelt Fall auszugehen, sollen diese Fragen zunächst an dem Sarkophag Torlonia besprochen werden.

In der neueren Forschung zum römischen Porträt fällt auf, daß der individuelle Realismus, gemeinhin als das Grundphänomen dieser Gattung angesehen, der Deutung immer größere Schwierigkeiten macht. Die psychologisierende Ausdeutung des

19. Jahrhunderts hat sich als ungangbar erwiesen, ebenso die physiognomische Interpretation von L. Curtius¹⁹. Neuere Ansätze zur Erforschung der römischen Kunst insgesamt sind dem Verständnis des Individualporträts im Grund nicht sehr günstig gewesen. Sie haben allgemein immer mehr zu der Erkenntnis einer außerordentlich starken und auch über lange Zeiträume relativ konstanten Typik geführt, die auf einer festgefügt Ideologie und darüberhinaus auf eher statischen Verhältnissen von Gesellschaftsordnung und öffentlichen Institutionen basiert²⁰. Die Porträtforschung hat sich entsprechend mehr und mehr kollektiven Phänomenen wie Tracht, Insignien, Frisurentypen zugewandt, die unter allgemeinen Begriffen subsumierbar und damit ideologisch auswertbar sind. Will man innerhalb einer solchen Betrachtungsweise den Individual-Realismus nicht einfach ausblenden, sondern ihm einen Platz zuweisen, so ist zunächst davon auszugehen, daß er nicht eine allgemeine Grundstruktur der römischen Kunst insgesamt darstellt, nicht einmal die alleinige Grundstruktur des römischen Bildnisses. Vielmehr stellt man partielle Realismen fest, neben denen partielle Typisierungen wie bei dem Heidelberger Kopf stehen; auf dem Sarkophag Torlonia etwa finden sich beide Möglichkeiten nebeneinander²¹. Das heißt weiter, daß diese Art Realismus nicht als eine prinzipielle Determinante hinzunehmen ist, die nicht weiter abgeleitet werden kann. Die Vermutung liegt nahe, daß individuelle wie typisierende Darstellungsweise jeweils von der intendierten Aussage abhängig sind. Was damit gemeint ist, mag ein Blick auf die Traianussäule verdeutlichen²². Hier finden sich einerseits immer wieder stark typisierte Szenen, etwa Opferhandlungen oder Ansprachen des Kaisers an das Heer. Sie sollen allgemeine ideelle Leitbegriffe wie pietas und fides dokumentieren. Dafür aber war der individuelle Vorgang irrelevant, es kam nur auf einen bestimmten Typus von Zeremonie an. Auf der anderen Seite stehen die Szenen, in denen das Vordringen und die Kämpfe in Dakien mit vielfältigen Details von spezifischen Vorgängen, Landschaftsformationen und einheimischen Anlagen gezeigt werden. Auch hier steht ein allgemeiner Begriff im Hintergrund, der des labor; insofern ist die konzeptionelle Einheit des Reliefbandes durchaus gewahrt. Aber dieser Begriff labor war nur in der Fülle immer wieder verschiedenartiger Anforderungen darzustellen. Typisierung und Detail-Realismus sind also an den jeweiligen Aussagen orientiert, sie gehören in das gleiche ikonologische Formensystem. Dasselbe muß für die Bildniskunst gelten.

3. Zum Verständnis der typisierenden Darstellungsweise kann von den Sarkophagen ausgegangen werden. Die sieben Weisen, die auf dem Sarkophag Torlonia die Verstorbenen umgeben, sind grundsätzlich gleich gebildet und einzeln nicht identifizierbar, sondern sollen nur die allgemeine geistige Atmosphäre darstellen, in der das Paar gelebt hatte. Daß zur Darstellung derart allgemeiner geistiger Lebensführung auf den Sarkophagen keine individuellen Physiognomien nötig waren, leuchtet ein. Im historischen Relief sind Kompositionen wie das aureliche Adventus-Relief vom Konstantinsbogen zu vergleichen, wo der Kaiser von Mars und Roma, dazu von Personifikationen wahrscheinlich der Felicitas und der Aeternitas umgeben wird²³. Wie diese Idealgestalten, so sind auch die weisen Männer auf dem Sarkophag Torlonia nicht konkrete Realität, sondern der geistige Raum der realen Personen, ein abstraktes Ambiente,

¹⁴ Richter, G. M. A.: *The Portraits of the Greeks*. Bd. I. 1965. S. 80. Abb. 306. 307. 310. Lippold, G.: *AM* 36 (1911) S. 153ff. Auch Köpfe wie Lippold, G.: *Vat. Kat.* III 2. S. 18. Nr. 12. Taf. 10 dürften hierher gehören.

¹⁵ Winkes, R.: *Anm.* I. Kat. S. 131ff.: Rom 39 (Sokrates); Rom 4 (Sophokles); Marbury Hall 1, Rom 4, Rom 49, Smyrna 1 (Menander); Rom 44 (Aischines); Rom 43, Tarraco 1 (Demosthenes); vgl. Velletri 1 (Cicero).

¹⁶ Winkes, R.: *Anm.* I. S. 138 (Athen 2). S. 246f. (Stockholm 1). L'Orange, H. P.: *Apotheosis in Ancient Portraiture*. 1947. S. 102. Abb. 71f.

¹⁷ Tac., *ann.* 2, 83. Winkes, R.: *Anm.* I. S. 63f. (von den aufgeführten erhaltenen Bildnissen stammt keines mit Sicherheit aus einer Bibliothek).

¹⁸ Von Winkes, R.: *Anm.* I, nicht besprochen. Vgl. aber S. 210f. (Rom 4). Die Tradition geht bis in klassisch-griechische Zeit zurück: Am Grabbau des Dichters Theoklektos (4. Jh.) waren nach Ps.-Plutarch, *vit. X orat.* Isocrates 837 D, Statuen Homers und anderer Dichter aufgestellt.

¹⁹ Dazu demnächst Analyse von L. Giuliani.

²⁰ Vgl. zuletzt Zanker, P.: in *Le classicisme à Rome*. Fondation Hardt. *Entretiens sur l'antiquité classique* XXV (1979) S. 283ff. Hölscher, T.: *JdI* 95 (1980) S. 265ff.

²¹ Vgl. zum historischen Relief Hölscher, T.: *Anm.* 20. S. 309ff.

²² Zum folgenden ausführlicher Hölscher, T.: *Anm.* 20. S. 290ff.

²³ Scott Ryberg, I.: *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (1967) Taf. XXIII. Abb. 19.

mit dem man sich umgab und definierte. Unter diesem Aspekt war Porträt-Individualismus überflüssig.

In diesem Zusammenhang ist das Heidelberger Medaillon vielleicht nicht nur ein Sonderfall, in dem für einen bestimmten Auftrag kein charakteristisches Vorbild verfügbar war. Wenn man in dieser Not auf einen sehr allgemeinen Typus zurückgriff, der sich von der zeitgenössisch römischen wie von der überlieferten griechischen Porträtkunst weit entfernt und enge Verbindungen zur römischen Idealplastik hat, so ist das nur möglich, wenn das Bildnis nicht mehr als scharf charakterisierende Darstellung des Wesens der einzelnen Person und ihres Werkes gefragt war, sondern in allgemeinerer Weise auf Bildung verwies. Über die Sarkophage hinaus, die typisierte Philosophen oder allenfalls die Sieben Weisen als nicht differenzierte Gruppe darstellen, würde der Heidelberger Kopf zeigen, daß sogar bestimmte Personen in dieser Weise generalisiert werden konnten. Statt der Charakteristika von Person und Werk, die in distinktiven Zügen zum Ausdruck gekommen waren, war lediglich Identifizierung gefordert, und hierfür genügte die Inschrift. Ob an einem Grab oder in einer Bibliothek angebracht, auch der einzelne „Weise“ wurde hier tendentiell vor allem als Teil eines typisierten Bildungsguts verstanden. Die Statue in Iraklion ist ein weiterer Beleg für diese Überlegung, unabhängig von der Frage, ob sie als Heraklit richtig benannt ist oder nicht. Der Heidelberger Kopf ist sicher ein seltener Fall; aber daß er möglich war, ist wohl doch zugleich ein extremes Symptom: für den langsamen Zerfall der klassischen, konkret differenzierenden und individualisierenden Betrachtungsweise und ihr Aufgehen in abstrakteren und generalisierenden Auffassungen. Dieser Prozeß vollzog sich nicht überall gleichmäßig, da die klassischen Traditionen sich vielfach – etwa bei der Reproduktion griechischer Bildnisse – fest eingeschliffen hatten. Hier scheint einmal ein relativ früher, bezeichnender Fall diese Tendenz zu bezeugen.

4. Von hier aus läßt sich zumindest ein Ansatz zur Einordnung individueller Porträtformen in dies Formensystem gewinnen. Auf dem Relief vom Konstantinsbogen muß der Kopf des Marc Aurel, der barock ergänzt ist, den man sich aber nach anderen Reliefs der Serie vorstellen kann, mit einer sehr individuellen Physiognomie aus den idealen Köpfen seiner Umgebung sich hervorgehoben haben. Das kann nur heißen, daß der Kaiser in dem Bild die einzige konkrete Realität ist, auf die sich das ganze ideale Ambiente bezieht. Das römische Wertesystem ist einerseits in einem hohen Maß kollektiv und dadurch auch im zeitlichen Sinne statisch; es findet daher in stark typisierten Idealfiguren eine adäquate Formulierung²⁴. Andererseits liegt seine Realisierung ebenso entschieden in der Hand von Individuen, die für die Einhaltung etwa von *fides* und *pietas* bürgen. Gegenüber den kollektiven Leitvorstellungen mag der Begriff der persönlichen *auctoritas* in diesem Zusammenhang den individuellen Bereich bezeichnen. Das realistische Porträt scheint also dazu zu dienen, die Erfüllung allgemeiner überzeitlicher Ideale durch die eindeutig kenntliche Person zu garantieren und so in der Realität zu fixieren. Insofern hat das individuelle Bildnis eine ähnliche Funktion wie der Name, dessen Bedeutung zur Bezeichnung der einzelnen Person in Rom so ausgeprägt ist. Diese Verwandtschaft ist in der Bildkunst an vielen Monu-

menten zu greifen. Auf dem Grabrelief des M. Virtius Ceraunus in Castellammare di Stabia rahmen zwei Lictoren die Inschrifttafel mit dem Namen des Verstorbenen in monumentaler Schrift und seinem *cursus honorum*²⁵. Wäre eine einheitliche Darstellungsebene eingehalten, so müßten die Amtsdienere den Mann selbst in Amtstracht und mit Porträtzügen flankieren, wie etwa Traian auf mehreren Reliefs des Beneventer Bogens²⁶. Eine ähnliche Austauschbarkeit von Bildnis und Namensangabe findet sich bekanntlich häufig, etwa auf Clipeus-Sarkophagen mit *imago* oder alternativer Inschrift.

5. Mit diesen Feststellungen ist selbstverständlich die Eigenart des römischen Individualporträts weder ausgeschöpft noch auch nur umrissen. Es sollte nur der Platz bezeichnet werden, den der spezifische Realismus dieser Gattung innerhalb eines sonst sehr typisierenden Formensystems einnimmt²⁷. Der Sachverhalt, der sich dabei ergibt, entspricht einer allgemeinen Struktur der römischen Kunst: Darstellungsformen, die zunächst heterogen wirken und auch aus verschiedenen Epochen der griechischen Kunst rezipiert worden sind, werden gleichzeitig nebeneinander verwendet, und zwar nicht in einem beliebigen ästhetischen Eklektizismus, sondern verbunden mit bestimmten Inhalten. Dieses römische Stilverhalten, das alle Epochen der griechischen Kunst seit der Spätarchaik zur Verfügung hat, führt insofern zu einem weitgehend semantisch orientierten Formensystem. Als solches entwickelt es eine starke zeitliche Konstanz.

Daraus ergeben sich schließlich Konsequenzen für ein Entwicklungsmodell der römischen Kunst. Die römische Idealplastik mit ihren Typen von Göttern, Dämonen, Personifikationen usw. ist in ihrer Standardisierung relativ entwicklungsarm, weil die dahinter stehenden Inhalte von Religion, politischer Ideologie, Lebenshaltung usw. einigermaßen konstant bleiben. Das Porträt dagegen, in dem die kollektiven Leitbilder als persönliche Leistungen präsent und real werden sollen, ist durch diese Verbindung mit der Realität ein sehr empfindlicher Registrator vielfältiger, z. T. auch sich wandelnder Lebenserfahrung. Darum handelt es sich nicht nur kunstgeschichtlich um partielle Realismen und partielle Idealismen, sondern in einem weiteren Sinn um partielle Erfahrungsbereiche mit ihren je eigenen Bedingungen von Einsicht und Blindheit, um partielle Fixiertheit in festgefügt ideologischen Positionen hier und um partielle Offenheit für neue Erfahrungen dort; insofern auch, historisch gesehen, um partielle Statik und partielle Dynamik. So betrachtet, können diese Phänomene der Bildkunst ihren ganz eigenen, aus anderen Quellen kaum zu gewinnenden Beitrag zur Erkenntnis des langsamen Veränderungsprozesses wie auch des eigentümlichen Beharrungsvermögens der römischen Gesellschaft und Kultur leisten.

²⁵ Felletti Maj, B. M.: *La tradizione itlica nell'arte romana*. Rom 1977. S. 340f. Abb. 174. Demnächst Th. Schäfer in seiner Diss. über römische Beamtenreliefs.

²⁶ Hassel, F. J.: *Der Traiansbogen in Benevent*. Mainz 1966. Taf. 7 rechts oben.

²⁷ Das Folgende nur als knappe Andeutung eines Phänomens, auf das an anderer Stelle eingegangen werden muß. Vgl. auch Zanker, P.: Anm. 20. S. 299 ff.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Tonio Hölscher, 6900 Heidelberg, Marstallhof 4

²⁴ Zum folgenden vgl. zuletzt Pöschl, V.: *Antike und Abendland* 26 (1980) S. 1 ff. bes. 11f.

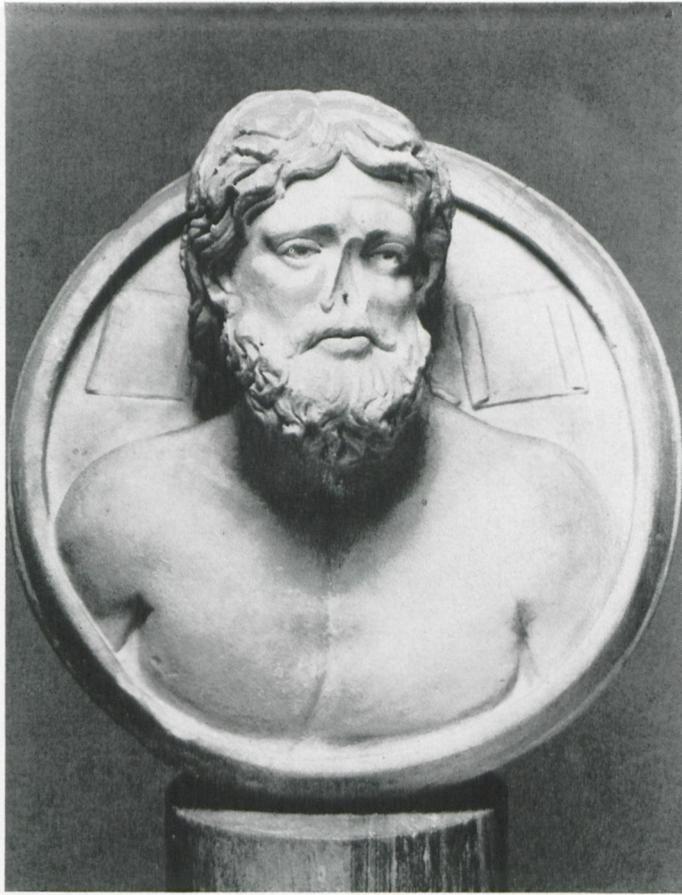


Abb. 58



Abb. 59

