

Cubile Sanctae Helenae

Von WALTER N. SCHUMACHER

Zu dem neuen Bild, das die Geschichtsforschung von der konstantinischen Epoche erarbeitete, haben Ausgrabungen an den kaiserlichen Kirchengründungen in Rom mitbeigetragen. Aber Trier scheint auch in diesem Punkte nicht hinter der Urbs zurückstehen zu wollen. Auch hier hat die Archäologie bedeutende Bauten der konstantinischen Ära entweder in ihrem Bestande geklärt oder neu gewonnen.

Die Beschränkung, die durch die ungünstige Lage des Grabungsplatzes in einem überbauten Gelände gegeben ist, hat die Ausgrabungen unter dem Trierer Dom erschwert und wird eine Erfassung des ganzen Komplexes noch auf Jahre verzögern. Doch hat Kempf¹ die Zeit genutzt und aus Tausenden von Bruchstücken, die 1,35 m unter dem Estrich der frühchristlichen Anlagen beim Quadratpodium hervorgeholt wurden, Wand- und Deckenmalereien getrennt; ja es gelang ihm, einen Teil des Deckenbildes zusammensetzen, das einen Prunkraum des kaiserlichen Palastes unter dem Dom geschmückt haben muß und sich nun im Bischöflichen Museum befindet.

Nach Inhalt und Form ist der wiedererstandene Rest der mühsam geborgenen Decke eine Rarität. Bei der Zurückhaltung, die sich der Ausgräber selbst in Anbetracht des fragmentarischen Zustandes in der Beurteilung des Gefundenen auferlegte, ist die Vielfalt der Stellungnahmen der Fachleute auffallend.

Jedoch keiner der vorgebrachten Vorschläge überzeugt ganz. Da ein Problem aber durch den Wechsel des Standortes, den ein jeder zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung macht, gefördert werden kann, so glauben wir, auch mit unserer Deutung, die auf dem Gegebenen aufbaut, einen Schritt der Lösung näherzukommen.

Die Aufteilung der Decke mit durchlaufenden Flechtbändern, in der die ungleichen Bildfelder mit ihren Rahmen ausgespart sind, erscheint auch auf Mosaikböden²; in ihre rhythmische Ordnung fügt sich

¹ Zu den Trierer Deckenmalereien: Th. K e m p f, Konstantinische Deckenmalereien aus dem Trierer Dom, in: Aus der Schatzkammer des antiken Trier, 1. Aufl. 1951 (= TrZ. 19, 1950) 45—51, mit Farbtbf. — Neue Ausgrabungen in Deutschland, 1958, 368 ff.

² Vgl. z. B. das Mosaik aus Saint-Romain-en-Gal im Museum von Saint-Germain-en-Laye (G. L a f a y e, Inventaire des mosaïques de la Gaule, I, Nr.

das einheitliche Gesamtthema, dessen Erschließung durch die nur bruchstückhaft mögliche Rekonstruktion erschwert ist.

Immerhin ist die Folgerung von M. R. Alföldi überzeugend, daß der sogenannte Prunksaal mit der reichen, figürlich bemalten Lacunarien-Decke³ aus Anlaß der Vermählung des ältesten Sohnes Kaiser Konstantins, des Cäsars Flavius Julius Crispus, um das Jahr 321 entstand⁴. Etwa ab 318 residierte der junge Prinz, als dessen Erzieher Lactanz an den westlichen Kaiserhof berufen wurde, in Trier⁵. Stimmen wir im einzelnen auch nicht mit der Deutung der Figuren nach der Münztradition⁶ überein, so ist doch wohl der Charakter der zwei perlengeschmückten weiblichen Büsten in den breiten Rahmen als Idealporträts von Damen des kaiserlichen Hofes, denen zugleich eine besondere symbolische Bedeutung zu eigen ist, sicher⁷.

Andere Mitglieder der kaiserlichen Familie erscheinen zum Beispiel in den Büsten des Tonnengewölbes im Umgang von Sta Costanza zu Rom⁸ oder in der Mosaikkuppel von Centelles in Spanien⁹ — beides Mausoleen von Kindern Konstantins. Hier geben die Grabmäler wohl einen Widerhall dessen, was wir aus dem Bereich der kaiserlichen Repräsentation¹⁰ verloren haben. Der Gedanke einer Entrückung in höhere Sphären zu Lebzeiten¹¹ ist vorbereitet bei den Panegyrikern

256; in Trier selbst das Musenmosaik, 1942 in der Neustraße gefunden (K. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, 1959, Tf. 31).

³ Die aus dem Planierungsschutt unter dem Estrich der nördl. Basilika geborgenen (etwa) 25 qm der Deckenmalerei konnten mit weitgehender Sicherheit zusammengesetzt werden, da ihre Rückseite Mörtelabdrücke eines Lattegeflechtes aufwies. Es sind 3 Bilder mit überlebensgroßen weiblichen Büsten (Bild 4, 7, 8), 3 Bilder mit Erotenspaaren (Bild 6, 2, 3), außerdem der Rest eines Bildes mit Köpfen von zwei Erotens (Bild 1), und noch eines mit Gewandresten und der Hand einer Figur (Bild 5).

⁴ Helena nobilissima femina, JbNum. 10, 1959/60, 84.

⁵ J. Moreau, Lactance 1, 15.

⁶ A. Alföldi, Zur Erklärung der konstantinischen Deckengemälde in Trier, Historia 4, 1955, 131—150; M. R. Alföldi, Helena nobilissima femina, JbNum. 10, 1959/60, 79—90.

⁷ Dagegen: M. Cagianode Azevedo, Ritratti o personificazioni le figure del soffitto dipinto di Treviri? Archeologia Classica 10, 1958, 60—63.

⁸ Die Schwierigkeiten der Identifizierung bei H. Stern, Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome, DOP. 12, 1958, 200.

⁹ H. Schlunk, Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient, 1959, 361.

¹⁰ Für die geistige Grundhaltung vgl. Münzreverse wie „Claritas rei publicae“ (A. Alföldi, The conversion of Constantine and pagan Rome, 1948, 58; J. Straub, Vom Herrscherideal in der Spätantike, Stuttgart 1939, 132 ff.).

¹¹ Konstantin in seinem Bemühen, die Herrschaftsansprüche seines Hauses zu legitimieren, greift auf die Repräsentationsformen zurück, die das julisch-claudische Haus entwickelt hat. So erklärt sich z. B. die Adaptierung des Kameos der Trierer Ada-Handschrift (A. Alföldi, TrZ. 19, 1950, 41—44, Tf. 5).

und Bild geworden in Kameen, die die kaiserliche Familie auf Adlerflügeln oder mit Attributen der Götter¹² ausgerüstet zeigen. Auf Decken wurde er auch andernorts verwirklicht. Im Adyton des großen Baal-Tempels in Palmyra sind es in Kassetten eingelassene Brustbilder, die die Decke schmücken, aber hier sind die Planetengottheiten damit gemeint. Deutlicher noch zeigt das Diptychon der Symmachi den geöffneten Himmel mit den Büsten der Seligen dem Divus, „ad sidera receptus“. In beiden Fällen also sind es die gestirnhafte zum Himmel Entrückten, die in diesen Brustbildern erscheinen¹³. Ob die Porträts Konstantins und seiner Gattin Fausta, die um 307 in Aquileja entstanden, „in palatio ad ipsum convivii posita ad spectum“ an der Decke angebracht waren, wissen wir nicht¹⁴. Immerhin entspricht die Tatsache, daß die Bildnisse des Herrschers¹⁵ und seiner nächsten Verwandten gemeinsam und an hervorragendem Ort in kaiserlichen Bauten angebracht werden, durchaus dem auch sonst immer wieder zutage tretenden dynastischen Denken Konstantins¹⁶.

Es ist verständlich, daß gerade Crispus, als unehelicher Sohn des Imperators, Wert darauf legte, seine Legalität durch Betonung der Familienzugehörigkeit anschaulich zu machen.

Wie auf Münzen¹⁷, so erscheinen auch auf den überlebensgroßen Trierer Deckenporträts die Büsten nimbiert, vor blauem Grund — es ist das Licht, das das Haupt des Kaisers wie der Seinen umstrahlt und sie so kosmisch heraushebt¹⁸. Und doch scheint diesen, durch Schmuck und Tracht als von höchstem weltlichen Rang bezeichneten Damen mit dem hoheitsvollen Gesichtsausdruck, die man Fausta und Helena Augusta nannte¹⁹, noch ein übermenschlicher Sinn innezuwohnen, „sub specie deae“. Haben sich doch auch in der monumentalen Plastik die Kaiserinnen unter dem Bilde einer Göttin darstellen lassen; selbst Fausta N. F. erscheint noch auf Münzreversen als Venus felix anläßlich ihrer Vermählung²⁰.

¹² Konstantin und Fausta, um 324, Kameo in Den Haag; G. Bruns, 104. BWPr. 1948, Abb. 5 u. 6.

¹³ K. Lehmann, The Dome of Heaven, Art B. 27, 1945, 3 ff., Abb. 3; Volbach, Elfenbeinarbeiten, Nr. 56, Tf. 14.

¹⁴ Panegyrici latini 7 (6), ed. Baehrens, 6, 224, 17.

¹⁵ Eusebius, Vita Constantini 4,15; Delbrueck, Antike Porphywerke, 1952, 26 ff. ¹⁶ J. Vogt, Eranion, 1961, 153.

¹⁷ Cohen 7, 337,22; Alföldi, JbNum. 10, 1959, 80, Tf. 7,2.

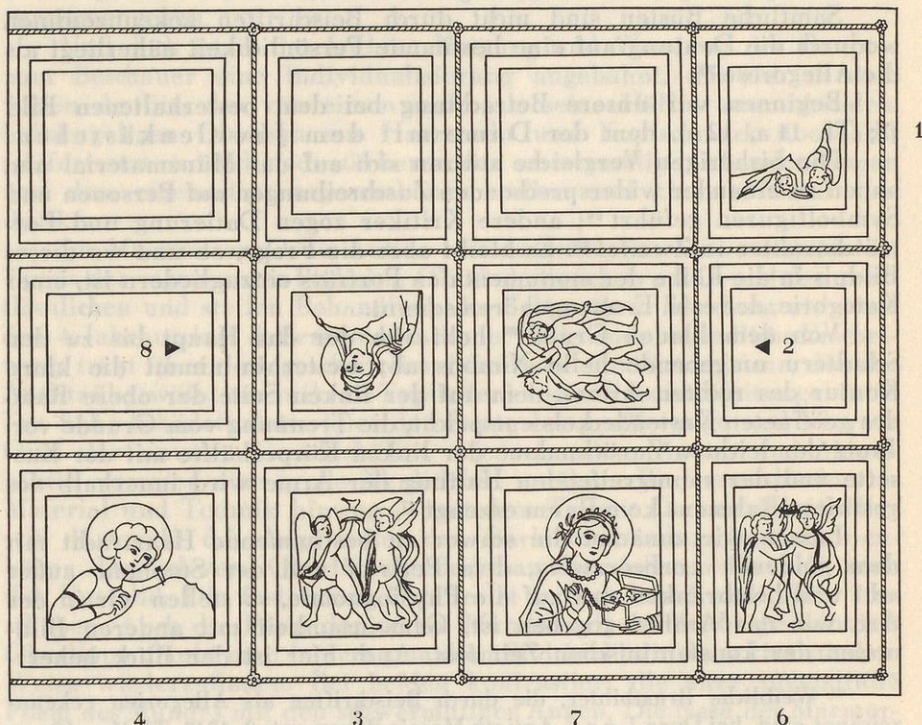
¹⁸ H. P. L'Orange, Apotheosis in ancient portraiture, 1947, 90 ff.; A. Kaniuth, Die Beisetzung Konstantins des Großen, 1941, 48 und 75; R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, 1953, 80.

¹⁹ Kempf, Legende, Überlieferung, Forschung, Trier 1959, 10, 18; unter Berufung auf R. Delbrueck für das Helenaporträt (Das Bischöfliche Museum in Trier, Trier 1953, Bild 7 und 8).

²⁰ JbNum. 10, 1959/60, Tf. 7,7; Cohen 7, 1955, 337,22.

Bevor wir jedoch auf dieses „Mehr“ der Deutung eingehen, wollen wir die Decke als Ganzes, besonders jedoch die einzelnen Porträts genauer ansehen.

Die acht, meist nicht restlos wiederhergestellten Bilder stimmen in den Maßen keineswegs überein. Kempf hat das große Verdienst, das System der Anordnung erkannt zu haben, wobei ihm die Abdrücke des Lattenwerkes auf der Rückseite der Stuckfragmente zugute kamen; seine Angaben setzen wir voraus. Er fand von W nach O drei Bildstreifen heraus, von denen der mittlere der schmalere ist, während zwei unter sich etwa gleich breite ihn flankieren²¹.



Rekonstruktion nach Kempf, Trier, Seite 56, Abb. 9.

Aus der Richtung der Bildtafeln, wie Kempf sie in sein Deckenschema einträgt, ist zu entnehmen, daß die Köpfe der Felder der östlichen Langseite — darunter die Damen mit dem Kranz (Bild 4) und mit dem Kästchen (Bild 7) — zur Mitte hin gerichtet sind²². Entgegengesetzt scheint die westliche Seite ihre Anordnung gefunden zu haben, was jedoch nur noch durch die Erotenköpfe von Bild 1 bezeugt ist.

²¹ Kempf, TrZ. 19, 1950, 46 und 49, Abb. 2, danach unsere Numerierung der Bilder.

²² Trier, Rhein. Verein für Denkmalpflege u. Heimatschutz, 1952, 56, Abb. 9.

Ein weiteres Puttenfeld (Bild 2) hat Kempf im Mittelstreifen quer zu den beiden gegenständigen äußeren Reihen angeordnet, und zwar so, daß auch hier die Füße der Deckenbegrenzung zugewandt sind, doch fehlt das an den Deckenrand anstoßende Feld. Das nach Süden anschließende Bild 8, Dame mit Schleier, ist in entgegengesetzter Richtung zu den Feldern der östlichen Reihe angebracht.

Wenn diese Anordnung zutrifft, sind die äußeren Bildfelder nur als Rahmen zu den Mittelpartien des mittleren Bildstreifens — von denen jedoch nur die Dame mit Schleier bekannt ist — zu denken, die dadurch trotz des kleineren Formates, das vielleicht eine Andeutung noch höherer Distanz angeben soll, herausgehoben wird.

Sämtliche Büsten sind nicht durch Beischriften gekennzeichnet, wodurch die Deutung auf eine bestimmte Persönlichkeit näherliegt als die Allegorese²³.

Beginnen wir unsere Betrachtung bei dem besterhaltenen Bild (7; Tf. 11 a, 12 a), dem der Dame mit dem Juwelenkästchen.

Die bisherigen Vergleiche stützen sich auf das Münzmaterial und haben zu einander widersprechenden Zuschreibungen auf Personen und Symbolfiguren geführt²⁴; andere Kritiker zogen Datierung und Porträtcharakter in Zweifel²⁵. Es bleibt aber die Frage, ob und wo dieses Bildnis in die Reihe der monumentalen Porträts einzugliedern ist, einer Kategorie, der es u. E. anzugehören scheint.

Von dem blauen Grund²⁶ hebt sich der das Haupt bis zu den Schultern umgebende helle Nimbus ab; weiterhin nimmt die klare Kontur des rechten Armes, dem auf der linken Seite der obere Rand des geöffneten Kastendeckels entspricht, die Trennung vom Grunde vor. Trotz der leichten Zurücknahme der linken Körperhälfte mit der Kasette und der raumgreifenden Haltung der Arme wird innerhalb des gestuften Rahmens kein Raum erzeugt²⁷.

Lassen wir zunächst die schwer zu bestimmende Haartracht mit dem goldenen Lorbeerzweig, dem Perltreif und der Stephane außer acht und beschränken uns auf die Physiognomie, so stellen wir in der Art, wie das Antlitz gegeben ist, Gemeinsamkeit mit anderen Bildnissen der konstantinischen Zeit fest. Auch hier ist der Blick beherr-

²³ Weibliche Brustbilder, die durch Beischriften als Allegorien gekennzeichnet sind, bei Doro L e v i, *Antioch Mosaic Pavements* 2, 1947, Tf. 46 e; 68 a = 168 a; 76 b; 82 b; 85 a; 160 b.

²⁴ A l f ö l d i, *Historia* 4, 1955, 131 ff.; *securitas* und *puđicitia* ausgetauscht bei A l f ö l d i, *JbNum.* 10, 1959/60, 79—90.

²⁵ A. R u m p f (*Stilphasen der spätantiken Kunst*, 1955, 24) hat D e l b r u e c k s und K e m p f s Zuschreibung abgelehnt, weil er die ‚momentane Geste‘ und ‚den für Porträts unerhörten Ort‘ in der konstantinischen Kunst nicht belegen konnte. Er schlägt die Zeit Gratians vor. — Für Allegoriefiguren entscheidet sich auch C a g i a n o (*Archeol. Class.* 10, 1958, 61 ff.).

²⁶ Als Öffnung des Himmels deutet Lehmann (*Art B.* 27, 5, Abb. 6) den blauen Hintergrund vor einer weiblichen Büste des 4. Jh. vor Chr.

²⁷ Z. B. Szenen der Traubenlese im Umgang von Sta Costanza (WMM. Tf. 6).

schend. Das Gesicht ist oben durch eine kräftige Rundung, unten durch ein breites Oval zusammengefaßt. Innerhalb dieser kaum durchmodellierten Fläche wirken Mund und Nase eher fein, während das Augenpaar, durch den hochragenden Nasenansatz getrennt, zusammen mit dem Lid groß erscheint. Die Brauen nehmen die runde Grundform wieder auf. Alle Elemente sind vereinfacht, das Individuelle und Momentane tritt zugunsten eines 'Klassizismus' zurück, wie er sich gerade in den konstantinischen Porträts kurz nach der Erstellung des Triumphbogens in Rom als Reaktion auf den Expressionismus tetrarchischer Bildnisse entwickelt²⁸. Der Stil würde also mit dem durch Funde gesicherten Datum der Entstehung am Ende des 2. Jahrzehnts zusammengehen.

Und doch ist in der leichten Neigung und Wendung des Hauptes zum Beschauer eine Individualisierung angebahnt, die sich in dem vollen Antlitz, das von einem mehr als seine Hälfte ausmachenden, halbkugeligen Oberbau aus Haartracht und Kopfschmuck überdacht ist, fortsetzt und sich noch stärker in den schwermütig blickenden Augen und dem eigenartig vorgeschobenen, vollen und kleinen Mund ausdrückt.

Im Museum zu Ostia Antica befindet sich eine Gewandstatue im Typus der sogenannten Pudicitia (Tf. 12 a), die schon auf Grund der oberflächlichen und steifen Behandlung der Falten ihrer Kleidung nicht vor dem 4. Jahrhundert datiert werden kann²⁹. Die noch jugendliche Erscheinung trägt über dem gescheitelten Stirnhaar eine Kranzfrisur, die das Antlitz überwölbt und in ihrem Typus der konstantinischen Zeit angehört³⁰. Die hohe Schädelkalotte über der Stirn, das großformige und schwere Oval der unteren Gesichtshälfte, wie vor allem Augen und Mundpartie, verraten eine große Ähnlichkeit — über alle Unterschiede von Material und Technik hinweg — mit dem Trierer Deckenbildnis. Hier wie dort ruht das Auge unter den stark schattenden Augenbrauenbögen. Das schwere Oberlid überdeckt an den äußeren Winkeln noch das Unterlid. Die fast runde Pupille ist seitlich leicht nach oben verschoben. Auch die Form des vollen Mundes mit der leicht geschürzten Oberlippe glaubt man in dem gemalten Bild in dieser charakteristischen Weise wiederzufinden. Bei beiden kontrastiert die eher jugendliche Form des Mundes mit den schwermütigen Augen. Die Nase der Marmorstatue von Ostia ist zerschlagen; trotz ihrer Länge scheint sie an ihren Flügeln verhältnismäßig breit gewesen zu sein. Über den unteren Teil der Nase der Trierer Dame läßt sich mehr sagen.

Calza hat diese Statue in Zusammenhang gesehen mit der Kaiserin Maxima Fausta, der Gemahlin Konstantins. Auf den zuverlässigsten,

²⁸ Zu vergleichen in der Malerei der Togatus in Domitilla (J. de Wit, Spätromische Bildnismalerei, 1938, Tf. 38,1) oder beide Oranten (Tf. 41,42), in der Plastik Konstantinbildnisse (L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, 1933, Abb. 155 + 159).

²⁹ NSc. 1941, 234 ff.; Bd. A. 35, 1950, 201 ff.

³⁰ NSc. 1941, 234.

frühen Münzbildern der Fausta aus Trier³¹ erkennt man die gleichen physiognomischen Grundzüge wie auf ihrem Porträt auf dem Haager Kameo³²; der hohe kugelige Schädel kennzeichnet auch den Vater auf dem Aureus³². Die Stülpnase, die sich dagegen auch an ihrem Sohn Constantin II. feststellen läßt³³, ist auf der Kamee — ihrer Darstellung als Göttin Ceres entsprechend — gewichen.

Die Treue der frühen Münzbildnisse bezeugt die Büste im Louvre³⁴; sie weist die gleichen Züge, nur jünger, auf wie das Trierer Gemälde, jedoch mit einer eigenwilligen „Teenager“-Friseur.

Die späteren Münzbilder neigen dagegen zu einer immer weiter gehenden Idealisierung, besonders der Nase — ein Grund mehr, das Deckenbild mit der wohl geraden Nase der Fausta nicht abzusprechen³⁵, zumal alle anderen Züge die Übereinstimmung erweisen. Schon Delbrueck hat die Korrekturen bei den späteren Porträts festgestellt und auf die Bildnisse von Aquileja³⁴ hingewiesen³⁶, wo die Kaiserin in solcher Schönheit dargestellt war, daß der Panegyriker nachdrücklich davon spricht.

Die Herkunft der Statue in Ostia aus dem Collegium der Augustalen am Decumanus³⁷, wo Fausta in der Gestalt einer Priesterin, wie ihr Bruder Maxentius als Pontifex Maximus, Aufstellung gefunden hatte³⁸, bestätigt die Zuschreibung an die Kaiserin und erklärt andererseits, weshalb die Statue nach 326 nicht der damnatio memoriae⁹² verfiel.

Weiter stimmt die Grundform des gemalten Porträts, vor allem das mächtige Kinn, mit dem leider stark korridierten Büstchen aus Arles³⁹ überein, ja über die Gesichtszüge hinaus bis in die Form der Stephane. Denn das Haupt der Trierer Kaiserin wird gekrönt von diesem Göttinnen-Abzeichen mit fünf rötlichen Edelsteinen, womit wohl vor dem hellen Grund Perlen gemeint sind, weist aber außerdem Perlenreif und Lorbeerkranz vor dem durchsichtigen Schleier auf. Aus der Münztradition läßt sich diese überreiche Zusammenstellung nicht herleiten. Eine Erklärung liefert uns wohl aber ein Meisterwerk der Glyptik aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts: Auf dem Kameo Rothschild in Paris (Tf. 13 a, b) trägt die Kaiserin, möglicherweise eine Schwiegertochter der Fausta, den Lorbeer, der in der Mitte des Hauptes von dem vorgezogenen Schleierzipfel überdeckt wird⁴⁰ — eine Anord-

³¹ Delbrueck, Kaiserporträts, 18, Tf. 11.

³² Delbrueck, Kaiserporträts, 18, Abb. 4.

³³ Ders., S. 20, Abb. 6, Tf. 6,2.

³⁴ Ders., S. 166, Tf. 66,67.

³⁵ Anders Alföldi, JbNum. 10, 1959/60, 85. — Eine Adlernase vermögen wir nicht zu erkennen.

³⁶ Delbrueck, Kaiserporträts, 18.

³⁷ Bd'A. 35, 1950, 201.

³⁸ BullCom. 72 (1946—48) 1949, 85—94.

³⁹ Delbrueck, Kaiserporträts, 166, Tf. 65.

⁴⁰ E. Coche de la Ferté, Le camée Rothschild un chef-d'œuvre du IV^e siècle après J.-C., 1957, 26 f. Abb. 16. — Alföldi, JbNum. 10, 1959/60, 86, will dagegen dem Kranz eine juristische Bedeutung absprechen, weil das Stirnjuwel fehlt.

nung, die auch die Deutung für das bisher mißverstandene helle Dreieck unter Faustas Stephane bietet. Ob dieser Schleierzipfel in Trier über den Zopf (oder aber über den Lorbeer) gezogen ist, läßt sich auf Grund der Abbildung nicht entscheiden. Daß aber gerade der Schleier hier als bräutliches Attribut aufzufassen ist, wird durch die Häufung des Haarschmuckes (Stephane mit 5 Perlen oder Steinen, Lorbeer) unwahrscheinlich, die doch eher der Stellung der regierenden Kaiserin gerecht wird.

Zu einer Kaiserin paßt auch ihre Kleidung. Die Dame trägt eine langärmelige Purpurtunika und über der rechten Schulter eine goldgelbe Palla — beides Gewänder kaiserlicher Repräsentation⁴¹. Zudem dienen der betonte Kopfputz, aber auch der Schmuck: die Kette aus großen, gefaßten Saphiren und die hängenden Perlen in den Ohren, einer nuancierten Rangbezeichnung⁴².

Sprechen somit stilistische Einordnung, physiognomische Bestimmung, Tracht und Schmuck für das Porträt der Fausta, so bleibt noch zu fragen, ob die Aktion, in der sie dargestellt ist, sich mit dem Tun einer Kaiserin vereinbaren läßt. — Im linken Arm hält die Dame eine Schmuckkassette. Die Weise, wie sie dem geöffneten Kybotion mit der Rechten eine Perlschnur entnimmt, die sie ganz spitz nur mit Daumen und Zeigefinger berührt, wobei die beiden nächsten Finger gekrümmt, der kleine Finger aber hochgespreizt werden, ist in dieser Grazie der göttlichen Venus selbst zu eigen⁴³.

Überhaupt ist ja der Umgang mit kostbarem Schmuck ein Kennzeichen der vornehmen Dame, von attischen Grabstelen bis zu den Mosaiken von S. Maria Maggiore⁴⁴. Auf Vasen wie auf römischen Fresken und Sarkophagen erscheint eine der Begleiterinnen der Braut mit dem Schmuckkasten, manchmal hat die Brautmutter ihn geöffnet⁴⁵. — Näher in die Entstehungszeit unseres Bildes führen uns Sarkophage

⁴¹ Zur Kleidung: RM. 50, 1935, 27. Zum Goldgewand der Königin vgl. Dölger, IXΘΥΣ 2, 474 f. — Wieso M. Alföldi (JbNum. 10, 1959/60, 85/86) von einer weißen Tunika spricht, bleibt mir unerfindlich.

⁴² Zum Schmuck: Eusebius, Vita Constantini 3, 10. — RM. 50, 1935, 123 f. — JbNum. 10, 1959/60, 86 Anm. 45.

⁴³ Venus auf dem Deckel des Silberkästchens vom Esquilin (Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities, 1901, Tf. 15); auf der Silberschale im Cabinet des Médailles (H. Peirce u. R. Tyler, L'art byzantin 2, 1934, Tf. 74); auf dem Silbereimer von Kuczurmare (Noll, Vom Altertum zum Mittelalter, Wien 1958, Abb. 48); so aber auch Diana auf einer Silberschale in Berlin (Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, 1939, Tf. 29); ähnlich, aber mit nicht gekrümmten Begleitfingern auf Nereidenvase der Eremitage (Matzulewitsch, Byzantinische Antike, 1929, Tf. 7).

⁴⁴ L. Curtius, Die antike Kunst II, 1938, Abb. 520, 521, Tf. 50; Tochter des Pharaos, WMM. Tf. 16; vgl. unterer Streifen des Julius-Mosaiks, Karthago BA. 1921, Tf. 12.

⁴⁵ W. H. Schuchhardt, Die Kunst der Griechen, 1940, Abb. 351, 352; Brautmutter: E. Buschor, Griechische Vasen, 1940, Abb. 262 und Anm. 49; Curtius, a. a. O. 27; G. E. Rizzo, La pittura ellenistico-romana, 1929, 59.

mit der Darstellung des Hochzeitszuges. Hierunter mischen sich drei weibliche Wesen mit Gaben, Grazien, deren Aufgabe es ist, die Braut zu schmücken (Tf. 14 a, b)⁴⁶. Davon geht nicht nur die Kästchenträgerin auf die Nereiden mit den Hochzeitsgeschenken für Amphitrite und auf den Bilderkreis der Aphrodite zurück⁴⁷. Nach diesem göttlichen Vorbild ist mit den Gaben der Schwestern eine Toilettenszene der sterblichen Braut angedeutet, die dabei als eine zweite Aphrodite gefeiert wird. Deutlich klingt dieser Bezug zu dem ursprünglichen Mythos noch an auf dem Hauptrelief des Balbinus-Sarkophags oder auf dem Projecta-Kästchen aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts⁴⁸. Als Typos der bräutlichen Frau wie bei Claudian thront auf dem Deckelfeld Aphrodite-Venus, die göttliche Schöne, umgeben von zwei Tritonen und zwei Putti. Einer der kleinen Knaben reicht ihr ein Kästchen, dessen abgesetzte Rahmung in

⁴⁶ Am reichsten, wenn auch nicht am frühesten (vgl. zur Datierung: Matz, Ein römisches Meisterwerk, der Jahreszeiten-Sarkophag Badminton-New York, 1958, 151 f.) auf dem Sarkophag in S. Lorenzo zu Rom (Rodenwaldt, KdA. Tf. 657). Auf der rechten Nebenseite eine weibliche Figur mit Kästchen im Arm, das sie mit der Rechten öffnet; die nächste trägt eine Pyxis und die dritte einen Spiegel (Matz-Duhn 2, 350 f. Nr. 3090), zwei weitere gehen auf der Vorderseite voraus.

Auf der linken Nebenseite des Sarkophags in Mantua (A. Levi, Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantua, 1951, 86 ff., Nr. 186) ein Camillus (so richtiger Rodenwaldt, SB Berlin, 1955, 6 Anm. 7) und zwei Damen, davon eine mit einem geöffneten Kästchen. Der Hochzeits-Sarkophag im Belvedere-Hof des Vatikans zeigt das Ehepaar bei der Verrichtung des Opfers; ihm nahen sich von der linken Seite Venus und Hymenaios, gefolgt von zwei weiblichen Gestalten, von denen eine ein Tuch aus dem geöffneten Kästchen zieht, das die andere in den Armen hält (Amelung, Die Sculpturen des vaticanischen Museums 2, 1908, 290 f., Tf. 102; A. Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler, 1871, 105, 109).

Drei Grazien erscheinen auf der Vorderseite des Sarkophags Monticelli, heute in Leningrad (Literatur bei Matz S. 152); das, was aus dem Kästchen der ersten Grazie herabhängt, erinnert eher an ein Tuch, obgleich Rossbach (70, 109 f.) Geschmeide wahrscheinlich machen wollte.

Auf der Nebenseite des Feldherrn-Sarkophags aus der Villa Taverna Parisi in Frascati sind es wieder 3 Grazien; die eine im Torbogen trägt das Kästchen, ihr voraus schreitet die Schwester mit einer großen Kette oder eher Girlande in beiden Händen; sie folgt der sogenannten Suada.

⁴⁷ Zahlreiche Nereidensarkophage (Rumpf Robert, SR. V, 1, 125); Ara des Domitius Ahenobarbus (W. Technau, Die Kunst der Römer, 1940, Abb. 41); Mosaik aus Ostia (G. Becatti, Scavi di Ostia IV, o. J., Nr. 217); Mosaik aus Djemila (Inventaire des mosaïques, Algérie, Nr. 295) und viele andere.

⁴⁸ Gütschow, Das Museum der Prätexitat-Katakomba, AttiAccPont. 4, 2, 1958, 80 ff.; RM. 64, 1957, 91 Anm. 172. Dalton, Catalogue, Tf. 15. — Tozzi, RAcris. 9, 1952, 279 ff. — Poglajen-Neuwall, RM. 45, 1950, 124 ff. — Zur Datierung Weigand, Jdl. 52, 128 ff.

Füßen endet — eine Form, die übrigens genau dem gemalten Kästchen der Trierer Dame entspricht und wohl bei beiden auf ein reales Vorbild schließen läßt. Auf dem Frontrelief unter der sich schmückenden Venus aber sitzt die junge Frau, ebenfalls bei einer Toilettenszene, zwischen zwei Begleiterinnen, die ihr Spiegel und Kasten bringen.

Wiederum ähnlich sind die Gaben der Grazien auf den Sarkophagen in Frascati (Tf. 14a), Leningrad, im Vatikan und in S. Lorenzo zu Rom (Tf. 14b)⁴⁶: die Pyxis mit den Wohlgerüchen, das Kybotion mit dem Geschmeide⁴⁹ oder mit „Indiens Perlen für ihren schneeigen Hals“ und der große Spiegel, damit die also Geschmückte sich darin bewundere⁵⁰.

Heben die Szenen des Hochzeitzuges bzw. -opfers oder der *dextrarum junctio* (Tf. 14c, 17d) selbst noch auf christlichen Sarkophagen diesen Vorgang als besonders bezeichnend aus dem Leben der verstorbenen Nobili heraus, so dringt andererseits das Porträt in die Handlung der Sage ein⁵¹. Das sind die Voraussetzungen für uns, in dem dargestellten Hochzeitzug das ins Mythische transponierte Gefolge der Braut mit den Gaben wiederzuerkennen. Das Schmuckkästchen gehört hier wie auch in der Realität zu den Geschenken, die die Braut empfängt. Als originale Gabe dieser Art aber mag das auf dem Esquilin gefundene Silberkästchen selber gelten. Oft ist die Person der Überbringerin eingegangen in das mythische Amt der Brautmutter oder Grazie — bei der Kaiserin Fausta ist aus dem Schmücken Betrachten, vielleicht auch Vorweisen geworden.

Von dem zentralen Bildfeld 8 der schleierhebenden Dame (Tf. 11b, 15a) fehlen leider wesentliche Teile des Gesichtes und Oberkörpers. Auch hierbei handelt es sich um eine juwelengeschmückte Frau mit Nimbus vor blauem Grund. Sie ergreift mit ihrer rechten Hand den Schleier, die linke dagegen ist noch nicht geborgen. Zwar ist der Teil des Hauptes vor dem Nimbus verhältnismäßig heil, aber schon die Augen sind nicht ganz vollständig. Die Nase ist nur noch durch einen Ausschnitt des Nasenrückens gegeben. Bis zum Mund, der nur mehr mit einem Lippenrest angedeutet ist, klaffen große Lücken in beiden Wangen. Diese Unvollständigkeit erschwert ebenso die stilistische Ein-

⁴⁶ Vgl. Epinetron des Eretriameisters (B. Schweitzer, SBHeid. 1961, 6 Abh.). Hier hält Aphrodite selbst das berühmte, von Hephaistos geschmückte Halsband, bevor sie es ihrer Tochter zu deren Hochzeitsfeier überreicht (Tf. 3 und 4).

⁵⁰ Claudian, *De nuptiis Honorii et Mariae* 10, 99; Rossbach 72. Die nicht ganz zuverlässige Zeichnung bei Rossbach ist [nach der weniger klaren] Photographie bei Barrera (*Studi Romani* 2, 1914, Tf. 7) zu berichtigen. Während Rossbach von Horen spricht, deutet Rodenwaldt (SBBerlin, 1935, 13) auf Grazien, andere wohl fälschlich auf Opfernde, wie Levi und Barrera.

⁵¹ Rodenwaldt, *ZfK. N. F.* 33, 119; E. Simon, *RM.* 60/61, 1953/54, 223; Barrera, *Studi Romani* 2, 1914, 93 ff.; RAC III, 885 f.; Bovini, *BullCom.* 72, 1946/48, 103 ff.

ordnung wie die ikonographische Zuweisung. Doch betrachten wir um so eingehender das Erhaltene.

Das hoherhobene, nahezu frontal über den Schultern gegebene Antlitz wird von einer ausladenden, hohen Haartracht gerahmt, deren scharf ondulierte Wellen die Stirn teilweise verdecken⁵⁴. Etwa in halber Höhe der Stirntour läuft eine große Perlenschnur, und die Krönung bildet eine Stephane mit drei blauen Steinen (Saphiren). Mit ihr scheint der rosa Schleier festgesteckt, der hinten breit herabfällt bzw. von der rechten Hand aufgegriffen wird.

Die (leicht verschobene) Stirn überdacht die weitgeöffneten großen Augen, die fest in eine unbekannte Ferne hinaussehen. Der hochgezogene kräftige Brauenbogen setzt sich an ihrer linken Seite in der Schattenlinie des Nasenbeins in ebenso zügigem Pinselstrich fort. Die nahezu kreisrunden, braunen Pupillen lagern unter weitgeöffneten Lidern, denen die kräftige Linie des Unterlids antwortet. Eine Adler-nase scheint sich aus dem erhaltenen Ansatz des Nasenrückens nicht zu formen.

Vom Kinn ist so viel erhalten, daß seine nicht vollrunde, sondern eher kantige Form erkennbar wird. Das Untergesicht scheint schmaler, feiner gebildet zu sein als das unserer Fausta. „Venusringe“ leiten über zu dem Kollier aus großen Saphiren, das den Halsansatz verdeckt.

Die genaue Beobachtung, wie sie sich in der detaillierten und sorgfältigen Wiedergabe von Frisur und Schmuck ausspricht, wie auch das Bemühen um individuelle Erfassung, z. B. an den Resten der Augenpartie, lassen daran zweifeln — trotz des vereinfachenden Zusammenschlusses zu einer großen Gesamtform, darin dem Zeitstil entsprechend²⁸ —, daß hier eine Allegorie gemeint sei.

Vielmehr scheint eine bestimmte Persönlichkeit wiedergegeben, die allerdings durch ihre freie Haltung und den weithin gerichteten Blick der Augen bewußt gesteigert ist. Noch in der Verstümmelung hat diese Erscheinung etwas von Glanz eines aufgehenden Gestirns. Hinzu kommt hier eine ganz besondere Feinheit der Malerei, die die aller anderen Deckenbilder weit übertrifft. Daß es sich dabei wiederum um ein Mitglied der kaiserlichen Familie handelt, machen Schmuck und Nimbus in dieser speziellen Zusammenfügung deutlich.

Bei aller Einschränkung, die das wenige auferlegt, was von den porträtbestimmenden Zügen des Antlitzes erhalten ist, müssen wir doch feststellen, daß das Gesicht hier physiognomisch nicht mit dem Porträt der Flavia Helena übereinstimmt⁵².

⁵² Geht man davon aus, daß das Porträt in Trier nicht nach 326 entstanden sein kann, wird ja auch durch den großformigen, klassizistischen Stil eine Entstehung in dieser Zeit nahegelegt, so scheiden die stark idealisierenden posthumer Medaillons aus. Abgesehen von den wenig getreuen und stark variierenden Münzen und von den fraglichen sog. Helena-Porträts bleiben neben der Münze aus Nikomedien, die zwischen 326 und 329, also zeitlich nach Trier anzusetzen ist, nur die von Calza (AttiAccPont. 1955, 128) identifizierte Sitzstatue der Helena im Museo Capitolino zu Rom (Abb. 21) und die dazu-

Kempf hat seine Benennung als Kaiserinmutter Helena auf Grund des Kostüms, das wir noch besprechen werden, und der Haartracht getroffen, die er als Scheitelzopffrisur definiert⁴⁹. Da aber auch andere Mitglieder des konstantinischen Hauses, etwa Constantia, diese Frisur tragen⁵³, ist aus letzterer kein sicheres Kriterium für die Zuschreibung zu gewinnen. Der Abstand von der Stirngrenze zur Stephane mit der Perlschnur dazwischen ist aber u. E. derartig groß, daß auf dem Hinterhaupt schwerlich Platz zur Unterbringung des gerade aufsteigenden Nackenzopfes bleibt. Normalerweise ist dieser in einer Schlinge vor dem Diadem befestigt, doch davon ist nichts zu erkennen. Wir glauben trotz der Zerbröckelung zu lesen, daß die Dame hinter der Stephane eine Rundflechte trägt, damit würde auch das beutelartige Umbiegen der Haare hinter den Ohren übereinstimmen⁵⁴.

Unter den plastischen Porträts der Zeit steht dem Trierer Fragment wohl der Marmorkopf einer Unbekannten im Museum zu Fossombrone nahe (Tf. 15b)⁵⁵.

Die Dame trägt eine üppige Haarkranzfrisur über dem gescheitelten, in Wellen gelegten Vorderhaar, das die Ohren vor den Haarbeuteln teilweise frei läßt. Bei beiden Porträts hat das Stirnsegment eine dekorativ-geometrische Form, die von dem Dreieck des Lockenrandes und den hohen Brauenlinien gebildet wird und die im steilen Ansatz

gehörigen Repliken. Ihre Zuschreibung wird durch die physiognomische Übereinstimmung mit dem Belgrader Kopf überzeugend. Das Charakteristikum aller von Calza identifizierten Repliken, die gestreckte Form des Augapfels und der niedrig geführte Brauenbogen, ist jedoch in Trier nicht festzustellen. Stilistisch zeigt das Trierer Antlitz dagegen große Ähnlichkeit (etwa in der Art, wie die Augen aus dem sonst vereinfachten physiognomischen System hervorgehoben sind) mit einem Köpfchen in Oslo (H. P. L'Orange, Serta Rudbergiana, 1931, 36 f.).

⁵³ Delbrueck, Kaiserporträts, Tf. 11; zur Haarkranz-Frisur: Wessel, AA. 1949, Sp. 71 f., IV.

⁵⁴ Die Einzelheiten der Frisur lassen sich am besten auf dem Aquarell, das die Ergänzungen wegläßt, ablesen (Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends I, 1, 1952, Titelbild). — Vgl. den Kopf in Como, wo sich über der Stirntour Perlenreif und Stephane — hier vereinigt — um die Rundflechte legen (Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, Tf. 69/70).

⁵⁵ Critt'd A. 6, 1941, 80, Tf. 47, 5; Bd'A. 29, 1935, 305 ff. — Aber leider ist der Kopf nicht näher bestimmt, dürfte aber schon wegen seiner Haartracht kaum erst um 340 anzusetzen sein. Stirntour, Haarbeutel und die den Kopf umkreisenden Flechten kehren bei der sogenannten Madonna aus dem Coemeterium Maius (WMK. Tf. 207 u. 208/9) wieder. Wohl sicher handelt es sich um das Porträt einer römischen Dame, das aus topographischen Gründen in konstantinische Zeit zu datieren ist, was trotz grober Technik entsprechend dem Ort der Anbringung der stilistische Vergleich mit den Trierer Deckenbildern nahelegt (U. Fasolo, RQu. 51, 1956, 137—147). Nach Material und Ausführung muß es eine bedeutende Persönlichkeit der konstantinischen Zeit sein, die in dem Kopf von Fossombrone einen so hoheitsvollen Ausdruck gefunden hat.

der heute abgebrochenen bzw. fehlenden Nase nach unten weiterreicht. Die relativ gestreckte Augenform mit schwerem, im Bogen geführten Oberlid und flachem Unterlid, das in den äußeren Winkeln überschritten wird, wiederholt sich, wie auch die Falte, die von den nach außen gerückten Augen zu den Schläfen führt. Ähnlich sind die von der großen rundlichen Iris fast ganz eingenommenen Augäpfel mit der nach oben verschobenen Pupille, die dem Blick eine starke Intensität verleihen. Auch der Übergang von der im tiefen Schatten liegenden Augenpartie zu den markierten Jochbeinen und den wie ausgedehnten Ebenen der Wangen stimmen in Fossombrone und Trier überein. Dem geschlossenen schmalen Mund mit vorgezogener Unterlippe entspricht in Trier nur ein winziges Fragment der Lippe, doch kann auch hier der Mund nicht groß gewesen sein. Das Kinn, bei beiden lädiert, ist entsprechend vorgezogen. Gesamtform und Ausdruck des Antlitzes weisen weitgehend Übereinstimmung auf. Das Durchscheinen eines festen Grundgerüsts bis in die sensible, allerdings in klaren Ebenen aufgebaute Oberfläche bestimmt beide Porträts.

Unsere Dame trägt wie Fausta kein Diadem, sondern eine Stephane, bei der allerdings die Steine weniger und von anderer Farbe sind, sowie eine Perlschnur statt eines Perlenreifens. Während Kempf von dem „Brustbild einer älteren Frau“ spricht⁵⁶, hat M. Alföldi keinen Altersunterschied festgestellt, sondern an das allgemeingültige Prinzip der Idealisierung und an den großen räumlichen Abstand zu den Deckenbildern erinnert, der die Schattengebung auch bei den Putten erklärt⁵⁷. Der strahlende Blick aus den weitgeöffneten Augen scheint uns vielmehr für die größere Jugend zu sprechen, wie auch ihre Kleidung. Wir unterscheiden eine dünne Dalmatika mit weiten Ärmeln, über der rechten Schulter geknüpft, darunter eine anscheinend weiße Tunika. Das Durchschimmern und die Kleinteiligkeit der Fältelung lassen auf ein dünnes Gewand schließen, das in seiner Helligkeit wohl eher für eine junge Trägerin geeignet ist.

Auf dem Damenporträt in Trier hat der Schleier eine rötliche Farbe; das entspricht dem „flammeum“ römischer Bräute⁵⁸. Aber noch ein anderer Zug dieses Bildes verrät eine bräutliche Frau.

⁵⁶ TrZ. 19, 1950, 51.

⁵⁷ Bild 1. JbNum. 10, 1959/60, 84 f.

⁵⁸ Kempf (TrZ. 19, 1950, 51) beschreibt „feiner durchsichtiger Schleier“, ohne Angabe der Farben, daher berufen wir uns auf die Farbtafel (ebd. Beilage 5).

Die Interpretation der literar. Quellen für die Farbe des flammeum ergibt keine volle Eindeutigkeit. Während J. Marquardt (Privatleben der Römer I, 1879, 43), DA. III, 605, und Samter (Familienfeste der Griechen und Römer, 1901, 46 f.) rot befürworten, hat Blümler (Die römischen Privataltertümer, 1911, 352 f.) rotgelb angenommen, worin ihm jüngere Interpreten wie Carcopino (La vie quotidienne à Rome, 1947, 103) und Paoli (Das Leben im alten Rom, 1948, 148) folgen, obgleich B. selbst schon auf die seiner These widersprechenden Stellen verwies wie: Schol. Juv. 6, 225: flammea genus amicti, quo se cooperiunt mulieres die nuptiarum; est enim sanguineum propter ruborem

Der Gestus, mit dem die Dame, die Rechte über ihre Schulter hebend, den Schleier aufnimmt, ohne daß Kopf und Blick an dieser Bewegung teilnehmen, läßt an die Epiphanie einer Gottheit denken. Das Bild der heiligen Hochzeit zeigt Hera, die Gattin des Göttervaters, in dem Augenblick, wo sie sich dem wartenden Zeus enthüllt und in den Schleier greift⁵⁹.

Auch die bräutliche Aphrodite im Zusammensein mit Eros faßt mit der Hand in den Schleier, Helena vor Paris tut es ihr nach⁶⁰, Alkestis, auf das Hochzeitslager gestützt, ist durch den gleichen Gestus wie die Trierer Dame als Braut beschrieben⁴⁹. Darstellungen des Hochzeitszuges auf Vasen zeigen die Braut mit einem über den Kopf gezogenen Schleier, den sie mit der Linken lüftet (Tf. 13 c)^{60a}.

Auf römischen Fresken in Herkulaneum, Pompei und Rom (Farne-sina-Villa) (Tf. 13 d) erscheint die sterbliche Braut in der gleichen Weise wie die Göttin, die zum Typos wurde, umgeben von jungen Mädchen, die sich anschicken, sie zu schmücken⁶¹.

custodiendum (nach Samter 47) und Ovid, Ep. XXI, 168: quippe erat in palla transit in ora rubor.

Für eine violett-rote Farbe des flammeum außer der bezeugten color luteus spricht vielleicht Optatus (De schismate Donat. 1, VI, 4, PL. 11, 1072), wo von purpurnen Schleiern gottgeweihter Jungfrauen, die ersichtlich den Brautschleiern nachgebildet sind, die Rede ist.

Aufschlußreich ist die Übereinstimmung der literar. belegten Hochzeitsfarben Safran und Rotviolett mit denen der Fresken der Mysterienweihe einer Braut in der Villa Item, Pompei. Hier vermutet schon Bieber (JdJ. 43, 1928, 315) Beziehungen, während Herbig (Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla . . ., 68) und Simon (JdJ. 76, 1961, 120) an Kultzusammenhänge denken. Die meisten Obergewänder sind rötlich-violett, ebenso das der Ariadne in der Szene des *ἱερὸς γάμος*. Auch die Braut trägt über dem gelben Mantel mit violetter Aufsclag um die Taille „una sciarpa di colore anche esso violaceo“ (Ma i u r i, La villa dei misteri, 1931, 157), also farbliche Übereinstimmung mit der Trierin.

Violette Schleier kommen schließlich auch häufig bei den im Brautschmuck erscheinenden Oranten der Katakomben vor (J. Wilp e r t, Die gottgeweihten Jungfrauen . . . 1892, 20 ff., WMM. Tf. 80, 117, 138, 174).

⁵⁹ Metope des Hera-Tempels von Selinunt, Palermo (Bulle, Der schöne Mensch, 1911, Tf. 287; vgl. A. C o o k, Zeus, III, 2, 1940, Abb. 834—836). Seit homerischer Zeit literarisch und bildlich zu belegen, gilt das Heben des Schleiers als Höflichkeitsgestus, der zugleich auch in besonderer Weise die Braut auszeichnet (F. S t u d n i c z k a, Beiträge zur altgriechischen Tracht I, 1886, 125 f.; B r u e c k n e r, BW. 64, 1904, Tf. 1).

⁶⁰ Bulle a. O., 268, Abb. 62; C u r t i u s, Antike Kunst, Abb. 552.

^{60a} D e u b n e r, JdI. 15, 1900, Tf. 2; K. S c h e f o l d, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, 1934, Tf. 16, 1—3, Abb. 68. Vgl. auch die Lebes (AM. 32, 1900, 112, Abb. 16).

⁶¹ O. E l i a, Pitture murali e mosaici nel museo Nazionale di Napoli, 1932, Nr. 246: „...probabilmente vi e rappresentata la vestizione di una sposa“;

Schließlich zeigen eine Reihe von Sarkophagen, aber auch Goldgläser usw. die Darstellung der *dextrarum junctio*, wo die Braut mit der Linken den Schleier oder Mantel anhebt — so das uralte göttliche Vorbild tradierend —, während sie die Rechte dem Gatten reicht (Taf. 14 c), in dessen Gewalt sie sich begibt⁶². Das Heben des Schleiers aber wird zum Zeichen der Braut schlechthin.

Nicht verschwiegen sei ferner, daß sich einzelne Kaiserinnen als „*pudicitia*“ auf Münzen sitzend darstellen ließen; so hält Urbica, die Gemahlin des unglücklichen Carinus, mit der Rechten den Schleier⁶³; erinnert sei ferner an die besprochene Statue aus Ostia (Tf. 12 b), die jedoch deutlich den in den Schleier eingewickelten Arm mit der aufgestützten Hand der Priesterin zeigt und nicht den Gestus des Entschleierns innehat⁶⁴. Mag man freilich einer Augusta göttliche Attribute zugestehen, so dürfte doch in Trier der Zusammenhang mit den übrigen Bildern die Erklärung als Brauttracht näherlegen^{64a}.

ebenso Rizzo (La pittura ellenistico-romana, 59), wohl Schmückung der Iphigenie als Braut für Achill (K. Schefold, Pompejanische Malerei, 1952, 86). — A. Baumeister, Bilder 1889, 82 Abb. 230. — Malereien im Schlafzimmer der Tibervilla, hier auch die Kästchen-Bringerin, MonInst. 12, 1884, Tf. 7 u. 26, 6. J. Lesing-A. Mau, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus, 1891, Tf. 2 u. 7.

⁶² Lateran 26: WS. 1, Tf. 156; Campo Santo, WS. Tf. 70, 3; Villa Ada, Matz-Duhn 2, 336, Nr. 3096. Argonauten-Sarkophag Prätexitat, Gütschow, Museum Prätexitat, Tf. 1. — Hochzeits-Sarkophag vom Belvedere (Amelung, Die Skulpturen des vaticanischen Museums 2, 1908, 290, Tf. 27); wohl nur bei diesem der Schleiergestus auch durch den Ritus des Opfers mitbedingt (Rossbach 106), vgl. die verhüllte Hand; bei den anderen kann diese Erklärung nicht gelten. — RAC. III, 885 f. — Bovini, BullCom. 72, 1946/48, 103 ff.

⁶³ Cohen VI, 406. — Auf Privatporträts selten, bezeichnet der Schleier bei Kaiserinnen eigentlich die Diva (Jucker, RM. 68, 1961, 95; Wegener, AA. 1958, 315). Die Angleichung an göttliche Gestalten in der frühen Kaiserzeit (Alföldi, RM. 50, 1935, 125 f.) hat gerade auch die Übernahme des Schleiers von Demeter, Juno, Ceres gefördert. So erklärt sich der Schleier bei der Apotheose der Faustina und der Sabina auf den Flügeln des Aion (W. Technau, Die Kunst der Römer, 1940, Abb. 178 u. 201), letztere mit dem Gestus der Demeter auf dem Kopenhagener Viergötterrelief (Curtius, Antike Kunst II, 235, Abb. 406), ähnlich auch die göttliche Braut auf anderen Weihreliefs (H. G. Beyen-W. Vollgraff, Argos et Sicyone, 1949, Tf. 1 u. 2). Vergleichbar ist auch der Schleiergriff der thronenden Esther in Dura (Excavations at Dura-Europos VIII, 1, 1956, 159 Abb. 4), deren Kopfschmuck (du Mesnil du Buisson, Les peintures de la synagogue de Doura Europos, 1939, 119) die Brautdeutung bestärkt.

⁶⁴ Dieterich, Der Ritus der verhüllten Hände, Kleine Schriften, 1911, 440—48.

^{64a} Beide, Helena wie Fausta, wurden erst zu den Vicennalien 325 zur Augusta erhoben.

In dem Maße, wie unsere Beobachtungen und Folgerungen zunehmend gegen eine Darstellung der (Kaiserinmutter) Helena auf dem mittleren Deckenfeld sprechen, bilden sie Argumente für eine andere Gestalt am kaiserlichen Hofe, die auch eine besondere Beziehung zu Trier hat.

Stellen wir die Symptome für ihre Jugendlichkeit noch einmal zusammen. Um mit der leichten und hellen Gewandung zu beginnen, so müssen wir diese für eine über 70jährige Dame ablehnen und sie als für eine junge Frau passender erklären. Der Schmuck der Porträtierten ist zwar reich, dennoch nicht so üppig wie der der Gattin des regierenden Kaisers, der Fausta: es fehlt ihr der Lorbeerkranz, und nur drei statt fünf Edelsteine zeichnen die Stephane aus. Nicht zuletzt aber sind es die zarten und feinen Gesichtszüge, die aufrechte Kopfhaltung mit dem gesammelten Blick, die einen jungen Menschen kennzeichnen. — Daß es sich aber dabei ebenfalls um eine Angehörige des Kaiserhauses handelt, bezeugen Nimbus, Schmuck und Tracht.

Diese mehr allgemeinen Erwägungen erhalten ihre besondere Richtung durch zwei weitere Beobachtungen. Die Farbe des Schleiers, zusammen mit dem Gestus, sind einer Braut eigen! Hinzu kommt, daß Anspruch auf die bevorzugte Stelle im Zentrum der Komposition, aber auch auf die höchste Qualität der malerischen Technik am ehesten wohl die Inhaberin des Palastes hat, anläßlich deren Hochzeit die Decke dieses festlichen Raumes wohl erstellt wurde. Es ist Helena, die junge Frau des in Trier residierenden Cäsars Crispus! Leider sind Monumentalbildnisse von ihr bisher unbekannt, will man nicht das von Fossombrone⁶⁵ jetzt dafür in Anspruch nehmen; selbst die Identifizierung mit Münzporträts ist fraglich⁶⁵.

Das Bildnis der Mutter Kaiser Konstantins war dagegen möglicherweise in einem der noch nicht geborgenen Deckenfelder gegeben.

Das dritte und letzte wiedererstandene Bildnis ist ebenfalls weiblich, das einer Kranztragenden, jedoch besonders schlecht erhalten (Bild 4, Tf. 16a); wie das verschobene Kinn und die Achselpartie zeigen, konnte es wohl nicht ganz richtig zusammengesetzt werden. Es fehlt vor allem die rechte untere Hälfte des Bildfeldes mit dem linken Arm, der Hand und dem von ihr gehaltenen Gegenstand.

Dargestellt ist ein junges Mädchen mit einem Nimbus. Das wenig feine Gesicht ist zu $\frac{3}{4}$ ins Profil gerückt, wie wohl die ganze Büste mehr von der rechten Seite gesehen erscheint. Der Eindruck unbekümmerter Jugendlichkeit wird sowohl von dem Ausdruck des Gesichtes, der sich als ganz vom Beschauer unabhängig und dem eigenen Spiel zugewandt von den anderen unterscheidet, als auch von Tracht und Kleidung unterstrichen. Über den in den Nacken herabwallenden Locken sitzt ein dichter Kranz aus weißen und orangefarbenen Blüten, wie ihn junge

⁶⁵ Da an sich schon der Vergleich des in $\frac{3}{4}$ -Ansicht gegebenen Deckenbildes mit dem Profil eines mehr oder weniger schlecht überlieferten Münzbildes (Delbrueck, Kaiserporträts, Tf. 10, 1) schwer ist, hat M. Alföldi diesen Versuch gar nicht erst unternommen.

Mädchen gerne winden und tragen. Das von Kempf als Tunika⁶⁶ bezeichnete purpurne Gewand ist ärmellos und schlicht. Eine einfache Goldfibel und zwei glatte Armreifen bilden den einzigen Schmuck. Alle Körperformen sind rundlich.

Ein Vergleich mit den Köpfen der Putti, die den Mantel herbeibringen (Bild 2 Tf. 17c), zeigt den gleichen dicken Pinselstrich, mit dem Augen, Nase und Mund angelegt sind. In ihrer groben Art erreicht diese flotte Malweise nicht die detaillierte Maltechnik der beiden anderen Porträttafeln.

Wohl verleitet durch den Nimbus, der dem der anderen Damen entspricht, wurde auch in der Darstellung dieser Bildtafel ein höfisches Porträt vermutet⁶⁷, obgleich Haltung und Blickführung wenig den Anforderungen eines Bildnisses entsprechen, sondern von der Aktion der Dargestellten bestimmt werden. Ihre unkonventionelle Frisur mit dem Blütenkranz weicht zudem ebenso wie das ärmellose, unverzierte Kleid und der Verzicht auf alle rangbestimmenden Elemente wie Perlenreif, Edelsteinschmuck usw. vom höfischen Gebrauch ab.

Sehen wir zunächst einmal ab von dem Rest eines Stabes in der rechten Hand und einem weiteren Fragment eines sich nach oben verdickenden Stabes, der den Nimbus anschneidet, aus welchen Kempf Plectron und Bügel erschließt wohl eher als Krotalen⁶⁸. Denn auch ohne diese Ergänzung bieten der Blumenschmuck im offenen Haar des jungen Mädchens, sein Nimbus, das Gewand zusammen mit der Naivität der Auffassung einen bestimmten Hinweis auf die Deutung.

Der Blütenkranz ist ein so allgemeiner Ausdruck einer Feststimmung⁶⁹, daß er sich schwer allein als Brautschmuck festlegen läßt. Vielmehr würde das bekränzte Haar zum Bild einer Jahreszeit — Frühling oder Sommer — im 4. Jahrhundert passen, die ja gelegentlich auch den Nimbus⁷⁰ und die sogenannte Purpurtunika⁷¹ (Tf. 16d) trägt. Brustbilder anmutiger Mädchen, der Horen, stellen gerade ein beliebtes Thema der Deckenmalerei der Zeit dar; gelegentlich wird es noch mit den daneben angebrachten Bildfolgen der Tätigkeiten der Putten zu den verschiedenen Jahreszeiten ergänzt⁷².

Noch in der Cotton-Bibel (Abb. Tf. 16e) zeigen die in Genien der Tage verwandelten Gestalten der Horen größte Ähnlichkeit mit dem

⁶⁶ TrZ. 19, 1950, 50. — Reste eines helleren Untergewandes sind vielleicht am rechten Halsausschnitt in den beiden parallelen Linien zu erkennen.

⁶⁷ JbNum. 10, 1959/60, 81 f.

⁶⁸ TrZ. 19, 1950, 50; für Krotalen: Gütschow, Museum Prätexitat 102 f.; Eleni vom Figurenmosaik am Kornmarkt, Trier, TrZ. 19, 1950, Beilage 6.

⁶⁹ K. B a u s, Der Kranz in Antike und Christentum, Bonn 1940.

⁷⁰ Jahreszeiten mit Nimbus, zusammengestellt bei G. M. A. H a n f m a n n, The Season-Sarcophagus in Dumbarton Oaks, 1951, 266.

⁷¹ Jahreszeiten mit Nimbus und Purpurtunika in SS. Pietro e Marcellino, WMK. Tf. 100; mit Purpurtunika: Mosaik aus Zliten, Tripolis, A u r i g e m m a, I mosaici di Zliten, 1926, 105 u. 109.

⁷² AttiAccPont. 7, 1944, 240, Abb. 198; Mosaik aus Philippopolis (Anm. 79).

Trierer Mädchen, seinem dichten Blütenkranz, dem ärmellosen Gewand⁷³. Aber auch Mänaden erscheinen in diesem Aufzug, der so gar nichts Höfisches hat, geschmückt mit goldenen Armreifen⁷⁴. Es dürfte schwer sein, ein Mitglied der Kaiserfamilie in solcher Tracht anzutreffen⁷⁵. Wohl aber tragen in der Nähe des Kaisers halbgöttliche Wesen wie die Victorien, die seiner Apotheose dienen, ärmellose Tunika und Kranz. Das alles spricht u. E. gegen die Deutung auf die junge, bräutliche Gattin des Cäsars Crispus, ja vorerst scheint überhaupt ein Bezug auf eine bestimmte Persönlichkeit nicht möglich. Kleidung, Schmuck und Geste, nicht zuletzt aber auch die gröbere Maltechnik, verweisen die Bekränzte in jenes große anonyme und kosmische Reich der Genien und Horen, dem auch das der Putti verwandt ist.

Als Bilder des kosmischen Ablaufs des Jahres aber tragen die Jahreszeiten auch Musikinstrumente, vor allem die Leier⁷⁶. Für diese Verbindung des Trierer Mädchens mit der Leier spräche auch das Gewand, das aller Wahrscheinlichkeit nach keine Purpurtunika, sondern eine Ependytis ist⁷⁷. Der leicht geöffnete Mund könnte wohl zu einer Singenden passen, die sich auf der Lyra begleitet⁷⁸.

Aber hielt die Bekränzte wirklich Plektron und Musikinstrument? Aus Rest und Geste ist das nicht zu erschließen. Hielt sie nicht vielmehr das gleiche, wie das in Ansicht, Haltung und Tracht nächstverwandte Mädchen aus einem Mosaik der Tellus in Philippopolis (Taf. 16c)⁷⁹? Der

⁷³ H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle, 1 f.; K. W e i t z m a n n, Late classical and mediaeval studies in honour of A. M. Friend Jr., 1955, 112 ff. — Zu Horen: H a n f m a n n, Season-Sarcophagus, 146 f.

⁷⁴ Z. B. auf einem Mosaik mit Bacchus und Ariadne, Thuburbo Majus (AA. 1931, Sp. 541/542, fig 24).

⁷⁵ Die von M. A l f ö l d i (JbNum. 10, 1959/60, 81) herangezogene Stelle bei Ammianus Marcellinus (ed. Gardthausen 14, 9, 7) bezieht sich weder auf eine Purpurtunika ohne Ärmel („pectoralem tuniculam“), noch ist daraus zu entnehmen, daß sie für eine Dame bestimmt war. Es geht höchstens daraus hervor, daß eben Purpur dem Kaiser und seinem Hofe vorbehalten war, aber daß Damen solche ärmellose Purpurtuniken trugen, belegt sie nicht. Vgl. dazu aber noch RM. 50, 1955, bes. 50 ff.

⁷⁶ Aion mit Jahreszeiten, Hippone (Inventaire des mosaïques 3, Tf. 41). — Jahreszeiten und Kithera belegt bei H a n f m a n n 11, Kap. 8, Anm. 77.

⁷⁷ E. S i m o n, Die Fürstenbilder von Boscoreale, 1958, 27 f. Dieses ärmellose, unverzierte und häufig purpurne, knielange Kleidungsstück entwickelte sich aus einem priesterlichen Gewand und war besonders bei über die menschliche Sphäre hinausgehobenen Wesen wie Sängern und Wahrsagern beliebt.

⁷⁸ Zu Musik bei Hochzeitsfesten: J. Q u a s t e n, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, 1950, 180 ff.; C. A. B ö t t i g e r, Aldobrandinische Hochzeit, 1810, 74 ff.

⁷⁹ E. W i l l, Annales archéol. de Syrie 3, 1953, 33 f., Abb. 3 und Tf. nach S. 48, worauf mich B. K ä m m e r e r dankenswerterweise hinwies.

Herausgeber deutet das Attribut in ihrer rechten Hand als Ähren^{79a}. Aber ist nicht eher eine nach unten durchhängende Blütenschnur zu erkennen, die über der Hand ein Band freigibt^{79b}? Inmitten ihrer drei Schwestern ist die jugendliche Gestalt des syrischen Mosaiks beischriftlich als eine der „*τρόπη*“ ausgewiesen. Sowohl Ähren als auch eine Girlande würden ihr als der Personifikation des Frühlings oder Sommers zustehen — und damit die Triererin bei der so weitgehenden Übereinstimmung und mit Ergänzung eines derartigen Attributes als Jahreszeit kennzeichnen.

Schauen wir nämlich von diesem Vergleich aus noch einmal nach dem Deckenbild. Gerade der leichte Griff, mit dem die erhobene angewinkelte, kaum geschlossene Hand des Trierer Mädchens hält, ohne zu tragen, stimmt eng überein mit der Geste der Girlanden-Bringenden auf den Hochzeitssarkophagen der Villa Albani^{79c}, in S. Lorenzo zu Rom und dem in Frascati (Tf. 16 b, 17 d, 14 a). In Trier kann der Gegenstand in der von außen gesehenen Hand um so eher wie „durchgezogen“ zwischen Zeigefinger und Mittelfinger erscheinen, wenn er — wie die Girlanden bei dem Brautgefolge — von der anderen, höher geführten Hand emporgehoben und gehalten wurde, so daß der erhaltenen Hand ein Gewicht zu tragen nicht zugemutet werden brauchte. Dabei flattern die Bandenden etwa in Kopfhöhe; auf dem Sarkophag in S. Lorenzo zeigen sich an den geteilten Zipfeln noch knotenartige Verdickungen, die uns an den „Bügel des Musikinstruments“ erinnern, der in den Nimbus hineinreicht.

Ja, auch auf Sarkophag-Reliefs geleiten Horen, in der Spätantike Jahreszeiten, das göttliche oder das menschliche Hochzeitspaar. Sie erscheinen bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis⁸⁰, des Herakles und der Athena auf der Sosiasschale, streuen Blumen bei der Hochzeit von Amor und Psyche, von Dionysos und Ariadne⁸¹. Die Frühlingshore bringt dem Paare als Gabe meist einen Kranz. Auch die Horen stehen ja seit ihrer Geburt in engster Verbindung mit Aphrodite, der personifizierten Braut schlechthin. Im hochzeitlichen Zug der Götter aber werden die Horen — wie später die Jahreszeiten — ihren Platz gefunden haben als Sinnbilder des Wechsels der Zeiten, von dem alles Leben seine Regel und Ordnung empfängt.

Und noch andere Erwägungen führen uns dazu, in den wiederhergestellten Bildern nicht nur allgemein die am kaiserlichen Hof so hochgeschätzte Gloria in Begriffen wie „*gaudium Romanorum*“, „hila-

^{79a} Vgl. etwa die Horen (Wolters, Die Kunst des Altertums, 1923, Abb. 940) und Jahreszeiten (Hanfmann, Abb. 28, 73, 84).

^{79b} Hanfmann, Abb. 28, 30, 73 ff.; F. Matz, Ein römisches Meisterwerk, Tf. F, 12c; Junius-Bassus-Sarkophag (WS. 13). — Beides, Girlande und Ährenstrauß, trägt die Sommerhore (R. Hinks, Myth and Allegory in ancient art, 1939, Tf. 4a).

^{79c} E. Simon, RM. 60/61, 1953, 211 ff., Tf. 88; aber auch auf anderen Sarkophagen, z. B. ASR. V, 1, Tf. 19, Abb. 76 und Matz, Tf. F.

⁸⁰ Apollod. 3, 13; RM. 60/61, 212 ff. Anm. 49.

⁸¹ Rossbach, Hochzeits- und Ehedenkmal, 61 f.

ritas“, „laetitia“ verkörpert zu erkennen⁸². Nicht zufällig erscheint in den Kassetten zwischen den in ihrem Gehalt noch nicht ganz festgelegten Büsten ein fröhliches Erotengefolge. Paarweise sind die geflügelten Knaben eifrig miteinander beschäftigt und bringen im Spiel ihre Attribute herbei.

Seit den Hochzeitsgedichten des Menander gehören diese Puttenpaare unabdingbar zu den θεοὶ γαμέλιοι und bleiben als mythologische Gäste den römischen Hochzeitsliedern bis an das Ende des Altertums treu. Ja, selbst noch ein christlicher Dichter wie Gregor von Nazianz kennt das Herbeirufen der Eroten als traditionelles Motiv, das als Scherz zu einer Hochzeit gehört⁸³. Aber nicht nur in Epithalamien, sondern auch auf Hochzeitsdarstellungen feiern sie fröhlich mit. Auf dem von Lucian beschriebenen, frühhellenistischen Gemälde des Aëtion von der Hochzeit Alexanders mit Roxane wimmelt es von kleinen Liebesgöttern, die sich mit dem Lösen von Schleier und Sandale der Braut und der Ausrüstung des Bräutigams zu schaffen machen⁸⁴.

Hier nun schleppen die Eroten zudem Dinge herbei, deren Bezug zu einer Hochzeit über die Symbolsprache der offiziösen Freudenkundgebung hinaus, bei aller Zufälligkeit der Erhaltung, erkennbar ist: ein Füllhorn (Bild 6; Tf. 17 c), das auf die immer wieder erbetene Fruchtbarkeit des jungen Bundes anspielt. Seine Deutung als ein Symbol der Jahreszeiten erscheint auf der Decke jedoch besonders nahegelegt, da für das gegenüberliegende Eckbild auch ein Erotopaar gesichert ist und sich andererseits gerade diese Darstellung einer besonderen Vorliebe für die Ausgestaltung von vier Gewölbezwickeln oder vier Eckfeldern erfreut⁸⁵. Aber auch in Verbindung mit Hochzeitsdarstellungen geben die Jahreszeiten schon seit langem Hinweise auf die kosmische Sinnggebung des Bundes — vielleicht eine mehr private Abwandlung der „felicia tempora“ der Münzen⁸⁶. Eine flache Schale mit Räucherwerk⁸⁷ (Bild 3; Tf.

⁸² A. Alföldi, *Historia* 4, 1955, 148 ff.

⁸³ R. Keydell, *RAC*. Liefg. 38, 1961, Sp. 935, s. v. Epithalamium.

⁸⁴ Lucian, *Herodotus sive Aëtion*, ed. Hemsterhusius 4, 1790, 119 f.

⁸⁵ Jahreszeiten-Personifikationen auf Decken in den 4 Ecken: im Nasonier-Grab, Rom (F. Wirth, *Römische Wandmalerei*, 1934, Abb. 57); SS. Pietro e Marcellino (WMK. 100); Lucina-Gruft (WMK. 25); Porto-Isola Sacra Tomba Nr. 57 (Calza, *La necropoli del porto di Roma nell'Isola Sacra*, 1930, 141); — auf Fußböden in den 4 Ecken: Mosaiken aus Rom, Ostia, Ancona (Hanfmann, *Season Sarcophagus* Abb. 115, 114, 86); Mosaiken aus Afrika: Lambesis, El-Djem (*Inventaire des Mosaïques* 3, 1911, 44 Nr. 181 und 2, S. 11, Nr. 71 f.); Tunis, Museo Bardo (*Inventaire* 2, 1910, 35 Nr. 86, 7); Antiochien (Hanfmann, 148, Nr. 134).

⁸⁶ Jahreszeiten und Hochzeit: Sarkophag Villa Albani (Simon, 215); Sarkophag in Pisa und in Tunis (Hanfmann, Abb. 57 Nr. 486, Abb. 58 Nr. 487, Abb. 181 Nr. 506; Münzen Nr. 349 ff.).

⁸⁷ *JbNum* 10, 84, Anm. 35, Sarkophag von S. Lorenzo, dort auch Füllhorn;

17 b) mag ebenso an die Aromen erinnern wie die kleine Pyxis unter den Hochzeitsgaben auf den Sarkophagreliefs. Oder sollte eine brennende Lampe gemeint sein, so mag sie wohl als Hinweis auf die Brautnacht aufgefaßt werden. Der herbeigeschleppte Purpurmantel (Bild 2; Tf. 17 c) könnte zwar den kaiserlichen Rang der Brautleute andeuten, aber auch bei göttlichen wie bei bürgerlichen Brautpaaren findet sich ein Tuch als Geschenk. In den Tüchern auch der anderen Puttenpaare dürfen wir die „velamina“ und „vestes“ des claudianischen Hochzeitsliedes erkennen⁸⁸, wie auch noch auf Sodomas Bild. All diese Elemente: Schleier, Füllhorn, Fackel und Eros, kehren als Attribute der Braut noch 100 Jahre später wieder. Es ist die personifizierte Stadt Constantinopolis, die als Braut und zugleich als Göttin Pronuba in eine mythische Sphäre entrückt ist^{88a}.

Fassen wir noch einmal zusammen. Von jeher wurden die Hochzeiten der Großen unter dem Bilde mythischer Eheschließungen gefeiert. Zahllose Vasen- und Wandbilder führen sie uns noch heute vor Augen. Auch Hochzeitslieder greifen diese Bezüge immer wieder auf. In die Spätantike tradieren die Sarkophage diese Vorstellung in solchem Reichtum und in solcher Fülle, daß ihre Bildfindung nicht allein im Funeralbereich liegen kann. Bei der Schilderung verbinden sich Brauch und Mythos in teilweise festen Formeln zur Erhöhung des betreffenden jungen Paares.

Ähnliches begegnet uns auch an der Trierer Decke. Bei jeder einzelnen der weiblichen Gestalten stellten wir einen besonderen und persönlichen Bezug zur Feier der Eheschließung fest; zugleich aber ließ eine jede von ihnen den übermenschlichen Typos durchscheinen, der sie durch eine sehr alte Tradition hindurch bestimmte. So klang in der Figur der Schleierhebenden, deren hervorragende Rolle innerhalb der Gesamtkomposition sowohl durch ihre zentrale Anbringung an der Decke und ihre künstlerische Qualität, als auch durch die Frontalität und die Größe ihres Antlitzes durch den engeren Bildausschnitt, mit der ungehemmten Kraft des Blickes, die Epiphanie der großen Göttin Hera an; von Aphrodite-Venus aber wurde ihr Gestus zum Zeichen der Braut in festlicher Erwartung schlechthin abgeleitet.

Die Dame mit dem Juwelenkästchen erschien — gerade auf Hochzeitssarkophagen — immer wieder im Brautzug; ursprünglich der sich schmückenden Venus zugeordnet, gilt sie als eine Grazie, die ihre Gabe der Braut als einer anderen Venus darbringt oder deren Mutter.

Und das junge, bekränzte Mädchen, das wir bis zur Klärung durch weitere Malereifunde zu dem Reigen der Horen rechnen möchten, erscheint auch dem Ehepaar oft genug benachbart auf Sarkophagen und in kosmischem Bezug verbunden — erst recht aber die Erogenpaare.

vgl. auch die Fackel des Hymenaios, besser Hesperus, oder Hephaistos wie bei Lukians Beschreibung. RM. 60/61, 1953/54, 217.

⁸⁸ Vgl. Putten bei M a t z, Ein römisches Meisterwerk, 62 ff., Tf. 9, 11, 12, 14. — Bei Lucian zupft Eros Alexander am Mantel. Claudian, De raptis 10, 211 f.

^{88a} D e l b r u e c k, Consulardiptychen 161, Nr. 38, Tf. 38.

Dennoch vermochte diese typologische Deutung die Trierer Damen nicht ganz zu entziffern; denn mit diesen typoi sind ganz eindeutig Glieder der höfischen Gesellschaft, ja der kaiserlichen Familie porträtiert⁸⁹.

Es ergibt sich durch unsere Identifizierung der Juwelenspielenden mit der Kaiserin Fausta und der vermuteten Identität der jungen Frau des Cäsars Crispus, Helena, mit der Schleierhaltenden, daß es sich nicht um eine Toilettenzene einer Kaiserin, sondern um Elemente einer symbolisch-allegorischen Darstellung der Hochzeit des Kaisersohnes handelt, bei der Aphrodite-Venus mit ihrem Gefolge gegenwärtig ist. Andererseits aber entspricht diesem mehrschichtigen Gehalt, der nicht zuletzt dem Gedanken der Repräsentation dient, der ikonologische Ort der Erhöhung, eben die Decke. Hier würde also eine ganz spezielle Form des Kaiserkultes gefunden und verwirklicht sein.

Der Bezug dieser Deckenbilder auf die Vermählung des Cäsars Crispus mit seiner sonst nicht näher bekannten Gemahlin Helena 321⁹⁰, wird gestützt durch das durch Münzfunde gesicherte Datum der Erstellung des Raumes wie durch das seiner absichtlichen Zerstörung. Sie muß im Jahre 326, wohl im Anschluß an die Verurteilung und Hinrichtung des Kaisersohnes, geschehen sein, ein Datum, das für die Umbauarbeiten der konstantinischen Palastanlagen zu einer Kirche durch die Fundumstände gesichert ist⁹¹. Kam doch die sorgfältige Zerstörung der Bildnisse seiner Familie, ja womöglich die seines eigenen ebenso wie seiner noch im gleichen Jahr mit dem Tode bestraften Stiefmutter, der Kaiserin Fausta, in ihrer Art einer *Damnatio memoriae*⁹² in seiner Residenz gleich. Das hat M. R. Alföldi richtig gesehen.

⁸⁹ Als charakteristisch für Darstellungen der Hochzeit muß auch gelten, daß eine Seite des Sarkophages der Braut und ihren Gefährtinnen, die andere dem Bräutigam und dessen Zeugen vorbehalten bleibt, so daß männliche und weibliche Gestalten getrennt einander gegenüberstehen. Das Prinzip dieser Anordnung könnte auch der Trierer Decke zugrunde liegen, zumal auch hier im östlichen Längsstreifen Fausta mit dem Kästchen und die kranztragende Hore in der gleichen Richtung angeordnet sind; es würde erklären, weshalb wir hier — wo bisher nur die eine Hälfte der Decke zusammengesetzt werden konnte — nur weibliche Büsten kennen. Bei einer symmetrischen Ergänzung dürfen wir die männlichen Partner der Porträtierten wohl in den fehlenden Bildfeldern erwarten, falls sie nicht auf den Wandbildern des Saales „in überlebensgroßen Standfiguren“ zugegen waren (K e m p f, TrZ. 19, 1950, 48). Dagegen könnte ebensowohl auf die Anwesenheit von Männern ganz verzichtet worden sein, wie z. B. bei Bildern mythischer Hochzeiten (S c h w e i t z e r, . . . 29) oder der athenischen Epaulia (AM. 32, 1907, Tf. 5, 7, 8).

⁹⁰ RE. 4, 1901, Sp. 1725.

⁹¹ K e m p f in: Neue Beiträge, 1952, 104; ders. in: Germania 29, 1951, 50.

⁹² Wir werden erinnert an die wütende Reaktion Konstantins nach dem Sturz des Maxentius, die selbst vor der Zerstörung des Friedhofes der equites singulares ebensowenig zurückschreckte wie vor der Wiederverwendung der

Wo aber kann ein Raum mit ca. 11 m Länge und 7,5 m Breite⁹³ innerhalb einer Palastanlage mit solchen Darstellungen geschmückt sein, die der privaten Sphäre seiner Bewohner zugewandt sind? Zu einem Prunk- oder Repräsentationssaal mag eine solch „genealogische“ Ausstattung wenig stimmen; zudem wissen wir nun, daß die Kaiserresidenz für den Herrscher des Westreiches weiter südlich in der Stadt im Anschluß an die Basilika, den Thronsaal, zu suchen ist⁹⁴.

Aus der Antike sind uns leider Ausstattung und Zweckbestimmung von privaten Räumen in Palästen kaum bekannt. Besser unterrichtet sind wir dagegen über die Schlafgemächer in Privathäusern und Villen⁹⁵.

Nicht gerade von einer Hochzeit, wohl aber von der Darstellung der kaiserlichen Familie selbst an der Flachdecke eines Schlafzimmers im Großen Kaiserpalast zu Byzanz wird aus dem 9. Jahrhundert berichtet: In der Mitte trägt sie das siegbringende Kreuz, „das von grünem Glase gebildet ist, um welches man den berühmten Kaiser selbst und mit allen Kindern die Gattin wie Sterne am Himmel leuchten sieht“⁹⁶. Auch hier also erscheint der Herrscher mit den Seinen an der Decke, aber der kosmische Bezug auf die Gestirne wird in einer christlichen Form der Apotheose aufgefangen.

Und so ist zu erwägen, ob in dem deckengeschmückten Palastrum nicht ebenso eine „camera degli sposi“ zu erblicken ist, wie sie uns mehr

zerschlagenen Grabsteine in den Fundamenten der an der Via Labicana errichteten Basilika beim Mausoleum seiner Mutter (F. W. Deichmann, JdI. 72, 1957, 69 f.).

Weitere Zeugen der damnatio memoriae des Crispus sind auch die bei H. Dörries (Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins, 1954, 222 f.) abgedruckten Inschriften der Jahre 325—326 aus Sorrent (X, 678) und Salerno (X, 517), wo Crispus' und in Sorrent auch Faustas Namen später getilgt wurden. — J. Strzygowsky, Orient oder Rom, 1901, 62 f.

⁹³ Kempf, Trier, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 57.

⁹⁴ W. Reusch in: Die Basilika in Trier, Festschrift 1956, 37 f.

⁹⁵ So unterscheidet Plinius *cubicula diurna* und *nocturna* (Ep. 1, 3, 1) und verlangt von letzteren, daß sie wie auf seiner eigenen Laurentinischen Villa gegen Lärm und Geräusche möglichst abgeschlossen seien (Ep. 2, 17, 22 f.).

Die Funde in Pompeji haben uns gelehrt, daß diese Schlafgemächer, enge und hohe Räume, zum Atrium hin häufig durch ein Vorzimmer isoliert waren. Auch in der Villa in Boscoreale (Ph. W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, 1953, 83 f.) ist der Bettplatz durch eine Nische und die Musterung des Bodens hervorgehoben (Blümner 44). Das Ehebett (*lectus geniali*) stand an der dem Eingang gegenüber gelegenen Wand im Atrium (Blümner 361). — Solange der konstantinische Palast jedoch noch nicht ausgegraben ist, kennen wir die Lage des großen Breitraumes zu den übrigen Gemächern nicht.

⁹⁶ Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, 1897, 364.

als 1000 Jahre später das Castello di Corte zu Mantua aufbewahrt hat. In den großen Wandfresken des ganz dem Vorbild der Antike verpflichteten Andrea Mantegna von 1474 ist die Familie Gonzaga versammelt⁹⁷. Und auch hier schauen Mitglieder des Hofstaates, als Büsten gegeben, in fröhlicher Eintracht mit nackten, geflügelten Puttenkindern vom gemalten Deckengewölbe herab und über die Grisailen mit Brustbildern römischer Kaiser und mythologische Szenen hinweg auf die Sposi.

Auch von dem erwähnten Bilde Aëtions mit der Alexanderhochzeit stellen wir uns gerne vor, daß es ein Ehegemach schmückte, so wie das gleiche Thema auf dem großen Fresko von Sodoma den festlichen Rahmen für das Ehebett des reichen Agostino Chigi in seiner Villa zu Rom (später Farnesina genannt) in der Blütezeit der Renaissance bildete⁹⁸.

Wie die Grabungen ergaben, gehörte der Breitsaal mit der Hochzeitsdecke in Trier zu einer weitausgedehnten Wohnanlage, über die keinerlei eigene Veröffentlichung vorliegt, die aber dennoch als die domus der kaiserlichen Familie gilt⁹⁹. Es könnte sich dabei vorzugsweise um die Wohnung des in Trier residierenden Cäsars Crispus und seiner jungen Frau Helena gehandelt haben¹⁰⁰. Menschlich wie sachlich verständlich aber ist es durchaus, daß auf Grund ähnlicher Erwägungen wie jener, die dazu führten, daß der Palast der vernichteten Familie der Laterani in Rom dem Papst zum Geschenk gemacht, auch hier die Kirche — zu Händen des Trierer Bischofs Agritius — zum Erben eingesetzt wurde¹⁰¹. Mag der Sühnegedanke vor allem der schmerzerfüllten Kaiserinmutter Helena nahegelegen haben — die Stiftung selbst ist bestätigt durch den archäologischen Nachweis einer konstantinischen Bischofskirche über einem konstantinischen Palast an der Stelle des heutigen Trierer Domes¹⁰².

Die erste präzise Nachricht, die den Palast der hl. Helena mit der Trierer Domkirche in Verbindung bringt, findet sich in einer Vita der Mutter Konstantins¹⁰³. Sie wurde im Auftrag des Bischofs Hinkmar von Reims um die Mitte oder in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts durch den Mönch Altmann aus dem Kloster Hautvillers verfaßt, wohin 840 Gebeine der hl. Helena aus ihrem Mausoleum an der Via Labicana zu Rom übertragen worden waren. Auf diese Lebensbeschreibung gehen

⁹⁷ F. K n a p p, Andrea Mantegna, *Klassiker der Kunst* 16, 1910, XXIII ff., Tf. 25—49.

⁹⁸ A. von Salis, *Antike und Renaissance*, 1947, 218 ff. Tf. 64, behandelt auch den Entwurf Raffaels u. a. zu diesem Thema.

⁹⁹ K e m p f, *Legende* 18.

¹⁰⁰ Ob deren Palast aus der Hofhaltung der Kaiserinmutter Helena hervorging, als diese nach Rom übersiedelte, oder aber nach der Verurteilung des geliebten ältesten Enkels mit dessen Eigentum in Trier etwa an diese fiel, bleibt für uns unwichtig. Doch gilt dieser Palast als Eigentum der Kaiserinmutter.

¹⁰¹ Vita S. Helenae et Agritii, ed. bei Sauerland, *Trierer Geschichtsquellen* des 11. Jhs., 1889, 175 ff. ¹⁰² K e m p f, *FuF.* 26, 1950, 246.

¹⁰³ Dazu G. K e n t e n i c h, *TrZ.* 1, 1926, 88; E. E w i g, *TrZ.* 21, 1952, 52.

teilweise die anderen Trierer Viten, sicher aber die durch alle Jahrhunderte wache Trierer Tradition zurück.

Da die konstantinische Kirchenanlage, zwar in fränkischer Zeit restauriert, bis zur Zerstörung von Trier durch die Normannen 882 bestand, wäre es an sich möglich, daß Altmann den Bau noch gesehen hat, von dem er folgendes aussagt:

Beata igitur Helena Trevirensis tantae fuit nobilitatis secundum honestatem et dignitatem praesentis vitae, ut paene tota ingentis magnitudinis civitas computaretur in agrum sui praedii. Quod usque hodie demonstrat domus eius, facta ecclesiae pars maxima, in honorem beati Petri, apostolorum principis, in sedem episcopalem metropolis dicta, adeo ut vocetur et sit prima sedes Galliae Belgicae, nec non et cubile regiae ambitionis factum in eadem urbe opere mirabili. Siquidem pavementum variis marmoribus velut in regia Xerxis cognomento Assueri Pario fuit lapide stratum et parietes auro fulvo velut hyalino textu perlucidi fuerunt facti sicut tempore Salomonis aula eius de lignis thynis composita, et laquearia in modum cryptae pretiosis marmoribus caelata et anaglypha; nec non et cubile aureis zetis instructum atque insignitum: omnibus his portendentibus speciem veritatis futurae, ut cum ea transirent in ornamenta ecclesiae.

Quae omnia alti sanguinis excellentiam et ingentem atque praecipuam omni saeculo demonstraverunt nobilitatem et magnorum regum successione regiam prolem atque antiquae prosapiae magnitudinem¹⁰⁴.

Aber Altmanns Schilderung verrät nichts von Augenschein oder persönlicher Beobachtung, sondern spiegelt trierische Überlieferung.

¹⁰⁴ Acta SS. 18. August. S. 588. Übersetzung von St. Beissel:

Die hl. Helena, welche aus Trier stammte, war nach dem Range und Maßstabe des gegenwärtigen Lebens von so vornehmer Abkunft, daß fast die ganze Stadt (Trier), die sich in bedeutender Größe ausdehnte, auf dem ihr gehörenden Grund und Boden lag. Dies beweist bis heute ihr Wohnhaus (domus), das zu Ehren des hl. Apostelfürsten Petrus zur bischöflichen Metropolitankirche geweiht ward, deren größten Teil es bildet und die demnach die erste Kathedrale des belgischen Galliens genannt wird und wirklich ist, und insbesondere ihr Schlafgemach voll königlichen Prunkes in der selben Stadt, in wundervoller Bauart errichtet. War doch der Boden wie in dem mit parischem Marmor gezierten Palast des Xerxes-Assuerus mit verschiedenartigem Marmor belegt. Die Wände zeigten glasartige und durchsichtige Musterungen mit dunklem Golde, wie in früheren Zeiten die Königshalle des Salomon mit kostbaren Holzarten ausgelegt war. Die getäfelte Decke hatte man, wie das gewöhnlich bei kassettierten Gewölben der Fall ist, mit kostbar gemeißelten Marmorstücken belegt; das Schlafgemach aber war mit goldenen Scheidewänden versehen und ausgezeichnet . . . Alles dies bewies die Erhabenheit ihres edlen Blutes, ihren hohen, vor aller Welt hervorragenden Adel, ihre königliche Abstammung von einer Reihe großer Könige und die Größe ihrer alten Ahnen.

Die Baubeschreibung selbst bewegt sich in den allgemeinen topoi; ihr Glanz soll durch Vergleiche aus der biblischen und antiken Geschichte gehöhnt werden. Immerhin unterscheidet der Text eine domus und ein cubile bei der Stiftung der Matrone.

Die Trierer Forschung bemüht sich nun, diese beiden Baulichkeiten zu lokalisieren. Die Identifizierung der genannten kaiserlichen domus mit den unter der konstantinischen Kirche im Dom gefundenen Gebäuden, deren Stiftung von der Vita berichtet wird, bestätigten jüngst ja die Grabungen.

Aber weshalb muß das „cubile“ Altmanns auf ein — allein schon aus praktischen Gründen höchst unwahrscheinlich — abgelegenes Gebäude an der Stelle der Hl.-Kreuz-Kirche oder gar auf einen eigenen (um 1240 zerstörten) dritten Kaiserpalast bezogen werden?¹⁰⁵ Ist es nicht wahrscheinlicher, daß es in der Nähe des nun in seinen Resten mit Sicherheit erkannten Palastes der Schenkung an die Kirche gelegen war?

Gehen wir von dem Ergebnis unserer Überlegung aus und erkennen in dem mit Malereien geschmückten Breitsaal, der im Zusammenhang mit dem Palast unter dem Dom stand, das mit einem Hochzeitsbild ausgestattete Ehegemach des jungen Cäsars in seiner Residenz, so erscheint die Lösung gegeben. Zwar diente dieser Raum nicht der alten, mit der trierischen Tradition so wohlvertrauten Kaiserin als cubile, sondern der ebenfalls Helena benannten jungen Frau ihres Enkels Crispus. Aber die „Kronprinzessin“, von der die Quellen nichts weiter wissen, als daß sie 322 einem Sohn das Leben schenkte, dessen Geburt dem kaiserlichen Großvater Anlaß zu einer Amnestie gibt¹⁰⁶, trat nach dem jähen Sturz ihres Mannes mit ihrem Knaben wohl ganz aus dem Blickfeld der hohen Politik zurück; sie geriet für die Nachwelt gar schnell und vollständig in Vergessenheit. So konnte es geschehen, daß das Schicksal, das sie mit der Fehldeutung ihrer Münzen „Helena nobilissima femina“, den Prägungen zu ihrer Hochzeit, erlitt¹⁰⁷, ihr auch mit ihrem ehelichen Gemach widerfuhr.

¹⁰⁵ G. Kentenich (TrZ. 1, 1926, 87—97; 2, 1927, 21—33) mußte dabei noch auf den Ergebnissen der Domgrabung des vorigen Jahrhunderts basieren; so kam er dazu, die noch nicht wiedergefundene domus auf die römische Porta alba, das Cubile auf die bei dieser gelegene Hl.-Kreuz-Kirche (zwischen 1016 und 1047 zerstört) zu beziehen.

Aber auch E. Ewig (Aus der Schatzkammer des antiken Trier, 2. Aufl. 1959, 117) entscheidet sich nicht, wo das Cubile Altmanns zu suchen sei, ob es auf die Heilig-Kreuz-Kirche oder auf die um 1240 — entgegen dem Texte Altmanns, der Lebensbeschreibung der hl. Helena und Agritius' aus dem 11. Jh. und des Berichtes der Gesta Trevirorum aus dem 12. Jh. — als „Palast Helenas“ von Thomas Cantipratanus bezeichnete Ruine zu beziehen ist. Dieser früher als Kaiserpalast bezeichnete, an der Ostallee gelegene Komplex wurde inzwischen als Thermenbau erkannt. Damit entfällt auch diese Hypothese.

¹⁰⁶ Codex Theodosianus, ed. Mommsen-Krueger, 1,2, 1905, S. 496, 9,38,1.

¹⁰⁷ Alföldi, JbNum. 10, 1959/60, 82 f.

Wohl führte das Andenken an den mit besonderem Reichtum ausgestatteten großen Saal, der sich stattlich von kleineren verschachtelten Wohnbauten hervorhob¹⁰⁸ und dessen für die junge Witwe so beziehungsreicher Schmuck jäh zerstört wurde¹⁰⁹, zu einer eigenen Erwähnung im Text Altmanns (. . . factum in eadem urbe). Aber schon hier existiert nicht mehr die Beziehung zu der unglücklichen jungen Frau. So konnte es geschehen, daß ihr Name wie ihre Person ganz aufgingen in dem der so einflußreichen und gerade Trier besonders verbundenen Kaiserinmutter, der heiligen Helena.

¹⁰⁸ Kempf in: Neue Ausgrabungen in Deutschland, 1958, 371.

¹⁰⁹ Wie ein Nachklang des Wissens um die absichtliche Vernichtung der heidnischen Malereien klingt der Passus in der Vita der hl. Helena und des hl. Agritius aus dem 11. Jh.: „ . . . domus eius (sanctae Helenae) . . . exclusis ad ipsa per beatum Agritium paganismi spurcitiis fundatisque in ea christianae religionis primitiis . . .“ (nach Sauerland, 175 f.), der sich ähnlich auch im Bericht der hiervon abhängigen Gesta Trevirorum findet (MonGerm., Script. VIII, S. 152).

Abbildungsnachweis:

Die Vorlagen für die Abbildungen Taf. 11 a, b, 12 a, 15 a, 16 a, 17 a—c verdanken wir der Freundlichkeit von Herrn Direktor Theodor Konrad Kempf, die für die Abbildungen Taf. 14 a, b, 17 d dem Deutschen Archäologischen Institut, Zweigstelle Rom.