

# Die Wandmalerei des tetrarchischen Lagerheiligtums im Ammon-Tempel von Luxor

Von Johannes G. Deckers

## Dokumentation – Baubefund – Datierung

Hat man, vom Haupteingang des Tempels kommend, Hof und neunschiffige Halle Amenophis' III. (1402–1364) durchquert, gelangt man in einen Saal, dessen rückwärtige Tür durch eine gemauerte Apsis zugesetzt ist. Diese später eingefügte Apsis verwehrt den direkten Zugang zum Sanctuarium des pharaonischen Tempels (Fig. 1).

Zu Beginn unseres Jahrhunderts waren große Partien der Wände des Apsidensaales mit Malerei bedeckt. Vermutlich war er früher vollständig ausgemalt. Heute hat sich der Bestand an bemaltem Verputz stark verringert, seine Oberfläche ist nur an wenigen Stellen unversehrt. Eine Photographie von 1886 zeigt, daß damals die Wände zu seiten der Apsis noch Reste von Malerei trugen, die heute verschwunden sind (Tf. 2 a). Beschreibungen aus der Zeit vor und nach der Jahrhundertwende sprechen von Malereien, deren Erhaltung damals noch so gut war, daß die hohe malerische Qualität immer wieder betont wurde<sup>1</sup>. Die als Malgrund

---

Lexika und Periodika sind nach den Abkürzungen des Archäologischen Anzeigers (Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes) 81 (1966) S. 589–596 zitiert. Häufige Titel sind hier voll genannt, in den Anmerkungen nur noch der Name des Autors und die Seitenzahl:

*U. Monneret de Villard*, The Temple of the Imperial Cult at Luxor, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* (The Society of Antiquaries of London) 95 (1953) S. 85–105.

*Fr. W. von Bissing*, Altchristliche Wandmalereien aus Ägypten, in: *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen* (Bonn 1926) S. 181–188.

*A. Alföldi*, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich (Darmstadt 1970). Neudruck der beiden Aufsätze in: *RM* 49 (1934) S. 3–118 und 50 (1935) S. 3–158 mit zusätzlichem Register.

*K. F. Kinch*, *L'Arc de Triomphe de Salonique* (Paris 1890).

*H. P. L'Orange* – *A. von Gerkan*, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens = *Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte* 10 (Berlin 1939).

*R. Fellmann*, Die Principia des Legionslagers Vindonissa und das Zentralgebäude der römischen Lager und Kastelle (Brugg 1958).

<sup>1</sup> *A. Prokesch von Osten*, Nilfahrt (Wien 1874) S. 356: „... Heiligenbilder ... welche ... durch die Zeichnung überraschen, und wirklichen Kunstwert besitzen“ (nach *Bissing* S. 182). *G. Ebers*, Cicerone durch das Alte und Neue Ägypten (Stuttgart/Leipzig 1886) 2. Bd. S. 243: „Von diesen (Gemälden) blieben einige Köpfe erhalten, welche so gut gemalt und ausdrucksvoll sind, daß sie, zumal sich auch einige Bruchstücke von griechischen Inschriften in ihrer Nähe befinden, für das Werk von tüchtigen Künstlern aus der Zeit der

dienende Putzschicht überdeckt allerdings ältere ägyptische versenkte Reliefs. Das veranlaßte Ägyptologen, bei der „Reinigung“ der Reliefs große Teile dieser Malerei abzuschlagen, ohne sie einer Notiz wert zu halten. Eine sorgfältige, fast wissenschaftlich genaue Aufnahme war aber schon kurz nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts angefertigt worden.

1859 war der englische Gelehrte J. G. Wilkinson in Luxor gewesen. Dessen verloren geglaubtes Skizzenbuch entdeckte U. Monneret de Villard. Neben anderem enthält es Aquarelle und eine Bleistiftzeichnung der Malereien in Luxor<sup>2</sup>. Auf Grund dieses unverhofften Fundes gelang es Monneret de Villard, die bis dahin geltende Ansicht, diese Malereien seien christlicher Thematik, zu widerlegen<sup>3</sup>. Er konnte nachweisen, daß dieser Raum in diocletianischer Zeit dem Kaiserkult diene<sup>4</sup>.

Die Rekonstruktion des *gesamten* Bildprogramms gelang Monneret de Villard allerdings nicht. Dazu fehlten ihm Anhaltspunkte, um eine wesentliche Darstellung, die Wilkinson gesehen und aquarelliert hatte, im Saal zu lokalisieren<sup>5</sup>. Tagebuchnotizen und Photographien Josef Sauers, der 1928 in Luxor war, erlauben diese Lokalisierung aber zweifelsfrei (s. S. 13). Auf diesen Angaben basiert der folgende Versuch einer Rekonstruktion des gesamten Bildprogramms dieses tetrarchischen Kultraums. Daneben sollen einige neue Ansatzpunkte zur ikonographischen Herleitung der einzelnen Bildthemen genannt werden. Mit der Rekonstruktion ist es auch möglich, den ikonologischen Stellenwert der einzelnen Darstellungen innerhalb des gesamten Bildprogramms näher zu bestimmen. Schließlich sollen Bildprogramme älterer und jüngerer Kulträume verglichen und mögliche Verbindungslinien gezogen werden.

Im Zuge der militärischen Sicherung der südöstlichen Reichsteile legte Diocletian Kastelle an, wobei auch schon vorhandene Bauten, wie in Luxor oder auch Palmyra<sup>6</sup>, in die neuen Anlagen einbezogen wurden. In Ägypten hatte sich im ausgehenden dritten Jahrhundert die Lage bedrohlich zugespitzt. Aus dem Süden kommend, brachen Horden von Blemmyern

---

byzantinischen Kaiser angesehen werden müssen.“ S. Clarke, *Christian Antiquities in the Nile Valley* (Oxford 1912) S. 190: „... exceedingly stately and monumental figures, none better in Egypt“ (nach Bissing S. 182). C. Lagier, *L'Égypte monumentale et pittoresque* (Paris/Bruxelles 1912) S. 141: „... quelques têtes de saints bien peintes et très expressives se voient encore ...“

<sup>2</sup> Das Skizzenbuch befindet sich heute im Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford. Das Institut stellte dem Verfasser entgegenkommenderweise neue Farbfotos der Aquarelle zur Verfügung.

<sup>3</sup> Einziger Hinweis, daß dieser Raum nach seiner Ausmalung in späterer Zeit von Christen benutzt wurde, ist das rechteckig gerahmte Kreuz, das Wilkinson in Schulterhöhe des rechten Cäsars im Aquarell wiedergegeben hat (Tf. 9a) und das heute noch umrißhaft zu sehen ist (Tf. 9b). <sup>4</sup> Monneret S. 95–105. <sup>5</sup> Monneret S. 92, 94.

<sup>6</sup> K. Michalowski, *Palmyre – Fouilles Polonaises 1963 et 1964* Vol. V (Warszawa – S-Gravenhage 1966) S. 119 ff.

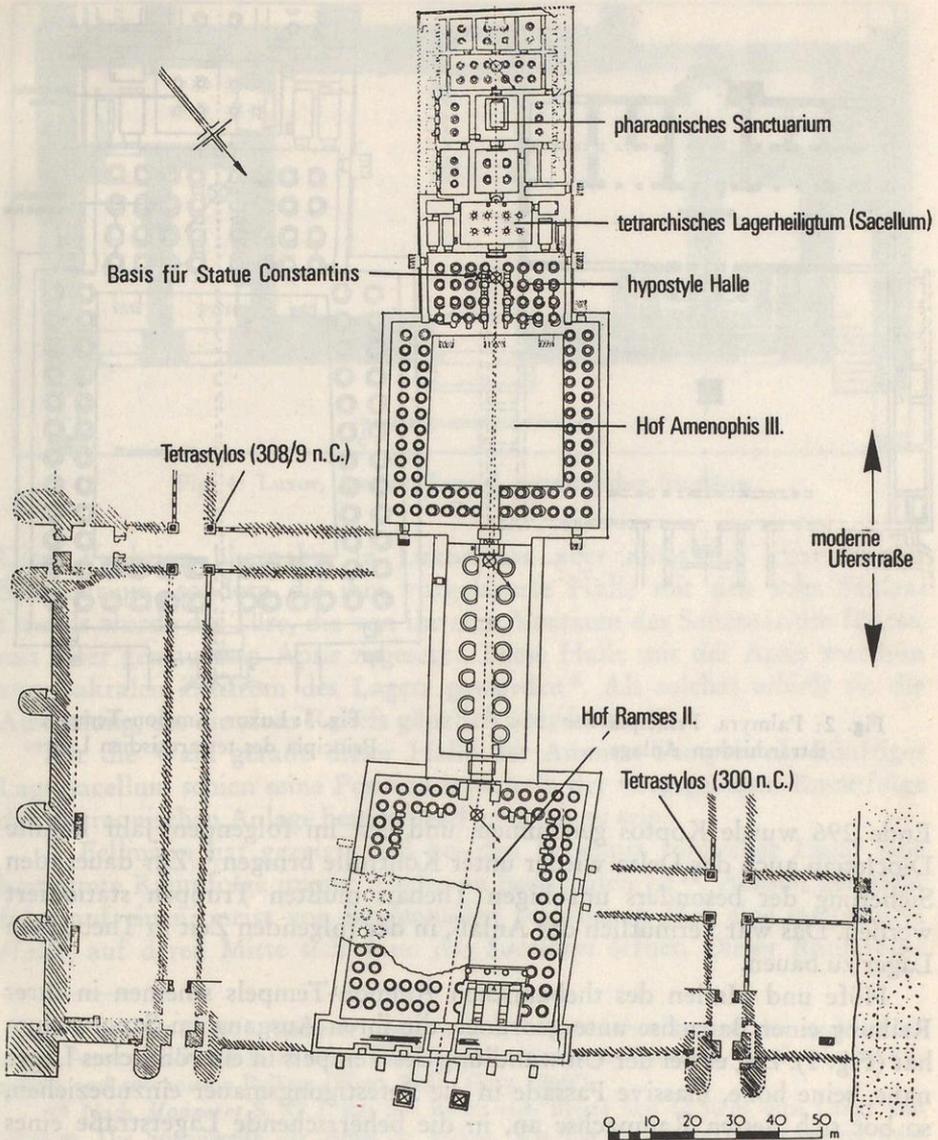


Fig. 1: Luxor, Ammon-Tempel als Hauptgebäude des tetrarchischen Lagers

plündernd in das Land ein; schwerwiegender waren die inneren Unruhen. Die rücksichtslose römische Finanzpolitik hatte zu einer anhaltenden, verzweifelten Notlage auf allen Gebieten der Wirtschaft geführt. Ein Aufstand sollte Ägypten von der Last der römischen Herrschaft befreien. Zentrum der Bewegung war das nördlich von Theben liegende Koptos. –

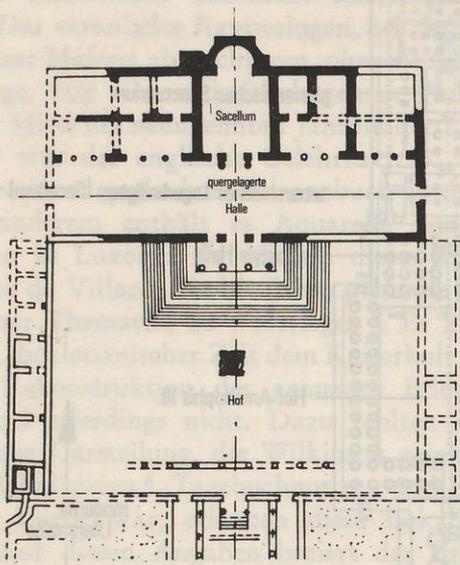


Fig. 2: Palmyra, Principia der tetrarchischen Anlage

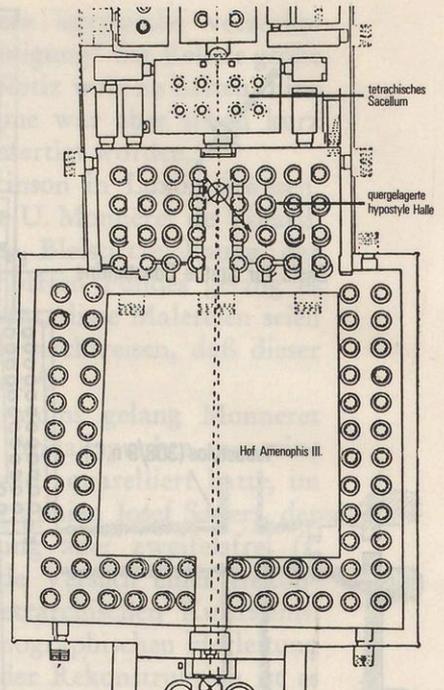


Fig. 3: Luxor, Ammon-Tempel, Principia des tetrarchischen Lagers

Ende 296 wurde Koptos genommen, und erst im folgenden Jahr konnte Diocletian auch das Delta wieder unter Kontrolle bringen <sup>7</sup>. Zur dauernden Sicherung der besonders unruhigen Thebais mußten Truppen stationiert werden. Das war vermutlich der Anlaß, in der folgenden Zeit in Theben ein Lager zu bauen.

Höfe und Hallen des thebanischen Ammon-Tempels scheinen in ihrer Reihung einer Bauachse untergeordnet, die ihren Ausgang im Sanctuarium hat (Fig. 1). Lag es bei der Umwandlung des Tempels in ein römisches Lager nahe, seine hohe, massive Fassade in die Befestigungsmauer einzubeziehen, so bot sich dessen Raumachse an, in die beherrschende Lagerstraße eines Castrums, die Via Praetoriana, umgedeutet zu werden. Deren Ziel war immer das kultische Zentrum eines Lagers, das Fahnenheiligtum, das in der Kaiserzeit auch die verehrten Standbilder der römischen Principes enthielt <sup>8</sup>.

<sup>7</sup> W. Seston, Dioclétien et la Tétrarchie, in: Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Nr. 162 (Paris 1946) S. 137 ff. – Zur Blemmyergefahr: U. Monneret de Villard, Storia della Nubia cristiana in: Orientalia Christiana Analecta 118 (Rom 1938) bes. S. 24 ff., und H. Hübner, Der Praefectus Aegypti von Diokletian bis zum Ende der römischen Herrschaft (München 1952) bes. S. 4 ff. <sup>8</sup> S. Anm. 90.

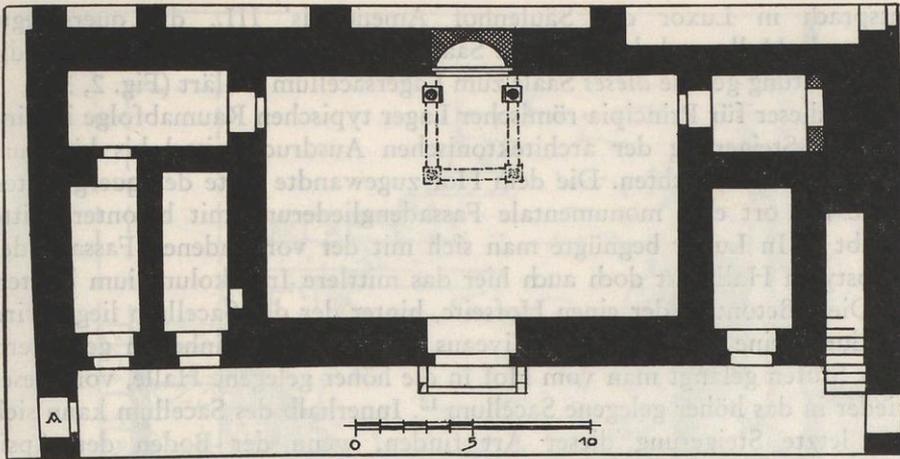


Fig. 4: Luxor, Ammon-Tempel, tetrarchisches Sacellum

Diese Funktion übernahm in Luxor nun aber nicht das pharaonische Sanctuarium, sondern die ihm vorgelagerte Halle mit den acht Säulen. Damals wurde die Türe, die von ihr zum Vorraum des Sanctuarium führte, mit einer gemauerten Apsis zugesetzt. Diese Halle mit der Apsis war nun zum sakralen Zentrum des Lagers geworden<sup>9</sup>. Als solches erhielt sie die Ausmalung, die die alten Reliefs gänzlich überdeckte<sup>10</sup>.

Für die Wahl gerade dieser Halle des Ammon-Tempels als künftiges Lagersacellum schien seine Position innerhalb der vorgegebenen Raumfolge der pharaonischen Anlage bestimmend gewesen zu sein.

R. Fellmann hat gezeigt, daß bei den Principia römischer Lager eine bestimmte Raumfolge immer wieder zu beobachten ist<sup>11</sup>. Achsial geordnet folgt auf einen, meist von Säulenhallen umgebenen Hof eine quergelegte Halle, auf deren Mitte sich dann das *Sacellum* öffnet. Dieser Raumfolge

<sup>9</sup> Monneret S. 99. – Zentrale Apsidenräume bei römischen Lagern aber auch städtischen Foren: Fellmann S. 75 ff. – Ähnliches bei römischen Villen: K. M. Swoboda, Römische und romanische Paläste (Wien, Köln, Graz 1969<sup>8</sup>).

<sup>10</sup> Nach Monneret S. 85 f. hat der Raum eine Breite von 10,50 m, eine Länge von 17,45 m. Die Spannweite der Apsis ist 3,05 m. Wie die Zeichnung bei Monneret (hier Fig. 5) zeigt und die Umzeichnung (Tf. 11) ergibt, muß die Scheitelhöhe der Apsis 6,75 m und nicht 5,50 m über dem neuen Bodenniveau sein. Die höchste erhaltene Wandhöhe war 1 m höher als der Apsisscheitel, also 7,75 m über dem neuen Niveau (Tf. 11) gestrichelte Linie). Alle weiteren Maße bei Monneret oder aus dessen Abbildungen. Detailmaße der Ausmalung auch bei der Beschreibung im Text.

<sup>11</sup> Fellmann S. 75 ff. – Diese Raumfolge des Hauptgebäudes römischer Lager kann auch auf den frühen Kirchenbau eingewirkt haben: D. Anthes, Das Prätorium des römischen Lagers in seiner Entwicklung und als Vorbild, in: Die Denkmalfpflege 11 (1909) S. 66–68. W. N. Schumacher, Das Querhaus der konstantinischen Peterskirche zu Rom. Phil. Diss. (Freiburg 1943) bes. S. 196–200 und Anm. 80.

entsprach in Luxor der Säulenhof Amenophis' III., die quergelegte hypostyle Halle und der folgende Saal mit den acht Säulen. Damit ist die Umgestaltung gerade dieses Saals zum Lagersacellum erklärt (Fig. 2, 3).

Bei dieser für Principia römischer Lager typischen Raumabfolge ist eine bewußte Steigerung der architektonischen Ausdrucksmittel bis hin zum Sacellum zu beobachten. Die dem Hof zugewandte Seite der quergelegten Halle hat oft eine monumentale Fassadengliederung mit betonter Mitte gehabt<sup>12</sup>. In Luxor begnügte man sich mit der vorhandenen Fassade der hypostylen Halle, ist doch auch hier das mittlere Interkolumnium breiter.

Diese Betonung der einen Hofseite, hinter der das Sacellum liegt, wird oft durch eine Treppe des Niveaus der drei Raumeinheiten gesteigert. Über Stufen gelangt man vom Hof in die höher gelegene Halle, von dieser wieder in das höher gelegene Sacellum<sup>13</sup>. Innerhalb des Sacellum kann sich eine letzte Steigerung dieser Art finden, wenn der Boden der Apsis wiederum höher als der des Sacellum ist<sup>14</sup>.

Vergleichbare nachträgliche Niveauerhöhungen römischer Zeit sind in Luxor zu beobachten. Vom Hof zur Halle nimmt Monneret de Villard drei kurze Treppen an. Die Treppe vom Mittelschiff der Halle zum Sacellum ist noch erhalten (Fig. 3, 4). Sie führt zu dem um 50 cm erhöhten Boden des Sacellum<sup>15</sup>. Schließlich ist der Boden der Apsisnische 1,25 m höher als das (neue) Bodenniveau des Sacellum<sup>16</sup>. Unter geschickter Ausnutzung der vorgegebenen Räume war so eine Angleichung an die Raumfolge römischer Lagerprincipia und zugleich die Hervorhebung des Sacellum mit seiner Apsis gelungen (Fig. 2–5).

Auch an der neuen Ausstattung der hypostylen Halle und des Sacellum selbst zeigt sich die Absicht, die Apsis und die hinführende Raumachse besonders zu betonen. Heute noch flankieren zwei Säulen auf rechteckigen Basen mit Kompositkapitellen die Apsisnische<sup>17</sup>. Ein drittes Kapitell und zwei zerbrochene Säulen gleichen Materials, Maßes und gleicher Bearbeitung liegen im Gelände unmittelbar westlich des Tempels<sup>18</sup>. Die zwei Säulen in situ ergänzt Monneret de Villard mit den Architektur-Teilen außerhalb des Tempels zu einem viersäuligen Ciborium, das unmittelbar vor der Nische stand (Fig. 4). Zwei U-förmige Einarbeitungen an den beiden vorderen Fußpunkten des Wölbungsbogens der Apsiskalotte lassen sich als

<sup>12</sup> Fellmann S. 129–144. K. Michalowski, Palmyra (München 1968) S. 28.

<sup>13</sup> Fellmann S. 129 (Burnum), S. 137 (Lambäsis), S. 144 (Palmyra).

<sup>14</sup> K. Michalowski, op. cit. S. 28: 90 cm höher (Palmyra).

<sup>15</sup> Monneret S. 86: Die Trommeln der acht Säulen des pharaonischen Raums wurden nebeneinander auf den ursprünglichen Boden gelegt, die Lücken zwischen ihnen gefüllt und so das neue, höhere Bodenniveau erreicht.

<sup>16</sup> Monneret S. 86.

<sup>17</sup> Monneret S. 88: Höhe der Plinthen 0,45 m, Säulenhöhe 4,45 m, Säulendurchmesser 0,50 m, Kapitellhöhe 0,50 m, Abstand der Plinthen von der Wand 0,45 m, Material: Syenit.

<sup>18</sup> Monneret S. 88.

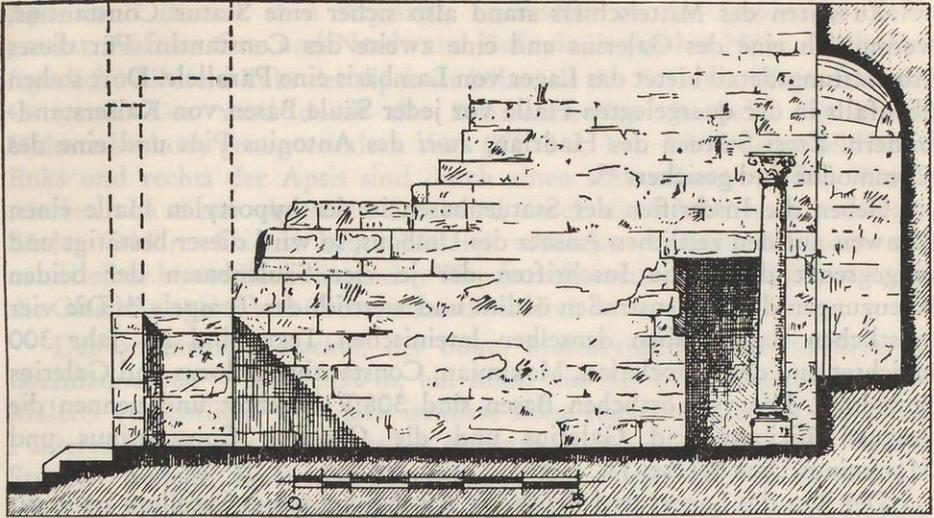


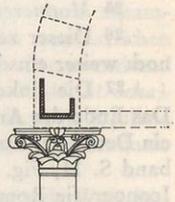
Fig. 5: Luxor, Ammon-Tempel, Sacellum, Schnitt

Öffnungen für die Verankerung der beiden seitlichen Architravbalken des Ciboriums deuten<sup>19</sup> (Tf. 2 a).

Auch das weitere Mittelschiff der neunschiffigen hypostylen Halle erhält eine Ausstattung, die die Achse dieser Raumfolge betont. Zwischen die flankierenden Säulen des Mittelschiffs werden niedere schrankenartige Mauern eingefügt (Fig. 3). Jede hat in der Mitte eine Öffnung<sup>20</sup>. Auch zwischen den Säulen des Peristyls in Spalato saßen ursprünglich Schranken<sup>21</sup>.

In Luxor befindet sich im letzten, linken Interkolumnium (x auf dem Grundriß Fig. 1) eine Basis, die, wie die Inschrift sagt, eine Statue Constantins trug und vermutlich im Jahre 324 errichtet wurde. In den Schuttmassen innerhalb des Tempels sind zwei weitere Basisblöcke vergleichbarer Form gefunden worden. Die Inschrift des einen betitelt Galerius noch als Caesar, sie muß also vor 305 errichtet worden sein. Die andere, fragmentierte, nennt wieder Constantine<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Möglicherweise war der Architrav auf der Vorder- und Rückseite des Ciborium halbkreisförmig hochgebogen. Die verschieden langen Arme der U-förmigen Einarbeitungen lassen das vermuten. Sie erlaubten, daß die oberen Flächen der geraden seitlichen Balken des Ciboriums nach innen geneigt waren, um so als Auflager für die keilförmig geschnittenen Steine eines Tonnengewölbes zu dienen. Nach der freundlichen Auskunft von I. Beyer müßte allerdings der entstehende Gewölbeschub dann durch Querzüge, die auch aus Holz sein konnten, gehalten werden. Diese statischen Probleme und damit der Querzug wären vermieden, wenn das



Dach aus Holz

bestand. <sup>20</sup> Monneret S. 99.

<sup>21</sup> J. u. T. Marasović, Der Palast des Diocletian (Wien, München 1969) S. 13, Anhang Abb. 32. <sup>22</sup> Monneret S. 99.

Zu seitens des Mittelschiffs stand also sicher eine Statue Constantins, vermutlich eine des Galerius und eine zweite des Constantin. Für dieses Ausstattungsdetail bietet das Lager von Lambäsis eine Parallele. Dort stehen ebenfalls in der quergelegten Halle vor jeder Säule Basen von Kaiserstandbildern. Zwei Statuen des Hadrian, zwei des Antonius Pius und eine des Commodus sind gesichert<sup>23</sup>.

Geben die Inschriften der Statuenbasen in der hypostylen Halle einen Hinweis auf den zeitlichen Ansatz des Umbaus, so wird dieser bestätigt und eingegrenzt durch die Inschriften der je vier Säulenbasen der beiden Kreuzungen der Säulenstraßen östlich und westlich des Tempels<sup>24</sup>. Die vier westlichen Basen haben denselben lateinischen Text, sind im Jahr 300 errichtet und dem Diocletian, Maximian, Constantius Chlorus und Galerius gewidmet. Die vier östlichen Basen sind 308/9 errichtet und nennen die Augusti Licinius und Galerius und die Caesares Constantinus und Maximinus Daia<sup>25</sup> (Fig. 1).

Der Bau des Lagers und damit die Ausmalung seines Sacellum ist somit in den Jahren zwischen 300 und 308/9 anzusetzen<sup>26</sup>.

### *Beschreibung der Malerei und Rekonstruktion des Bildprogramms*

Die einzige Gesamtansicht unter den Aquarellen J. G. Wilkinsons (Tf. 3a) erfaßt etwas mehr als die östliche Hälfte des Sacellum<sup>27</sup>. Die Hauptzüge der malerischen Gliederung der Wände sind klar abzulesen. Am Fuß der Wand läuft um den ganzen Raum ein rein ornamentaler Sockel. Über ihm sitzt eine breite Zone figürlicher Malerei. Nur an der Ostwand<sup>28</sup> sind noch Reste einer dritten Zone erkennbar: über dem oberen Rahmen des Frieses mit den Soldaten und Pferden sind Reste von geschwungenen Farbstreifen in Rot, Schwarz und Hellgelb zu erkennen (Tf. 3 a).

Zwischen den einzelnen Wänden scheinen die Zonen leicht verschoben, die figürlichen Streifen sind nicht gleich hoch. Die Sockelzone der

<sup>23</sup> Monneret S. 100–101.

<sup>24</sup> Die weiteren baulichen Umwandlungen tetrarchischer Zeit: Monneret S. 89 f.

<sup>25</sup> Monneret S. 97.

<sup>26</sup> Dieser zeitliche Ansatz bestätigt sich durch die Apsismalerei und läßt sich von da noch weiter einschränken (s. S. 16–17).

<sup>27</sup> Die linke Hälfte dieser Gesamtansicht farbig bei: R. Bianchi Bandinelli, Rom – Das Ende der Antike (München 1971) S. 287, 291, Abb. 266. – Selber Teil der Ansicht und ein Detail des Zuges: ders., Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad (Olten 1955) Textband S. 11, Fig. 3, 4; ders., Continuità . . . RIA. N. S. 2 (1953) S. 55, Fig. 50; R. Calza, Iconografia Romana Imperiale III (Roma 1972) S. 115, Nr. 20; A. Frova, L'Arte di Roma e del Mondo Romano (Torino 1961) S. 819, Fig. 702, 703.

<sup>28</sup> Obwohl die Raumachse von der Nord-Süd-Richtung abweicht, sollen die einzelnen Wände so benannt werden, wie Monneret es tat. Apsiswand = Südwand, Eingangswand = Nordwand, linke Wand = Ostwand, rechte Wand = Westwand.

Apsiswand ist auf dem Aquarell, zumindest in der Südostecke tiefer gesetzt. Auf der Ost- und Nordwand läuft sie in gleicher Höhe durch. Das figürliche Bildfeld links der Apsis ist höher als der Soldaten-Pferdefries der Ostwand. Das wird durch die Rahmenstreifen deutlich, die in der Südostecke hoch genug erhalten sind (Tf. 3 a, 11). Die beiden Bildfelder links und rechts der Apsis sind durch einen senkrechten, weißen Wandstreifen von dieser abgesetzt. Das wird durch die beiden noch stehenden Säulen erklärt. Da sie keine Malerei verdecken sollten, ließ man den unmittelbar hinter ihnen liegenden Wandstreifen unbemalt. Ein Hinweis auf die Gleichzeitigkeit von Ciborium und Malerei.

Der ornamentale Sockel, der bunte Marmorinkrustation imitiert, ist übermannshoch – etwa 2,20 m, ein Maß, das die Monumentalität dieser Malerei verdeutlicht<sup>29</sup>. In sich ist diese Zone reich gegliedert. Über einem Fußstreifen, der aus einem breiten rotbraunen und einem schmalen weißen Streifen besteht, läuft die Hauptzone. Fast meterhohe Quadrate umschließen Rosetten verschiedenster Füllung, alternieren mit hochrechteckigen Feldern. Darüber ein kostbar wirkendes Band, das aus kleinteilig-buntem Mosaik zu bestehen scheint<sup>30</sup> (Tf. 3 a). Zwischen diesem und dem unteren Rahmenstreifen der figürlichen Zone ein schmäleres gelbes Band, das – alternierend – zwei schwarze und zwei rote parallele Linien hat (Tf. 3 a, 6). Der rote Streifen, der das Apsisbild rahmt, ist senkrecht nach unten bis zum Boden der Apsis durchgezogen und reicht damit bis weit in den ornamentalen Sockel hinein. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß dieser unter der Apsis durchlief (Tf. 3 a).

Der Boden der Apsis liegt knapp einen Meter niedriger als das durchlaufende untere Rahmenband der figürlichen Zone. Der so entstehende Zwischenraum war durch einen vielleicht schrankartigen Einbau ausgefüllt. Das lassen die Einarbeitungen im unteren Teil der Apsiswand, nahe den Kanten, und im Boden vermuten. Diese eingefügte Schranke wäre

<sup>29</sup> Bissing S. 181–188: Beschreibung und farbige Wiedergabe des Sockels. Weder von Bissing noch Monneret de V. geben seine Gesamthöhe an. Sie ist erschließbar, da der obere Rand des Sockels etwa mit dem oberen Rand der Einarbeitung im Apsisgewände zusammenfällt, die Monneret de V. (S. 88) genau vermessen hat. – Die Höhe der quadratischen und der rechteckigen Felder ist 0,86 m (Monneret S. 91). Ein vergleichbares Ornamentband findet sich in der Wandmalerei des Hanghauses I in Ephesos (Publikation: V. M. Strockea). Der erhaltene Sockelstreifen der Wandmalereien der Nordhalle unter dem Dom in Aquileia ist weniger nah vergleichbar. – Beispiele inkrustierter Sockelzonen: F. Magi, Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore, in: MemPontAcc 11, 1 (1972).

<sup>30</sup> Die zwischen 292 und 305 datierten rein ornamentalen Wandmalereien des Galeriuspalastes in Thessaloniki haben ein ganz anderes System: S. Pelekanides, Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten des 7. internationalen Kongresses für Christliche Archäologie – Trier 1965, Studi di Antichità Cristiana 27 (Città del Vaticano/Berlin o. J.) S. 215–235.

dann von den beiden heruntergezogenen, roten Rahmenstreifen des Apsisbildes eingefasst worden <sup>31</sup>.

Gliederung und Zusammenfassung verschiedener Szenen innerhalb der Zone figürlicher Malerei geschehen durch dicke Rahmenstreifen. Bis auf die Apsis sind alle Bilder von einem breiten grauen, ursprünglich wohl schwarzen Band gerahmt. Dieses untere Rahmenband läuft von der Nord- (Eingangs-)wand zur Ostwand in gleicher Höhe durch. In Analogie kann man das für die Westwand auch vermuten. Dagegen ist bei der Süd-(Apsis-)wand eine Zäsur zu sehen. Mit dem Sockel ist auch der Rahmen der Bilder dieser Wand tiefer gesetzt. In der Nordostecke ist kein senkrechter Rahmenstreifen zu sehen. Die obere Rahmung des Ostfrieses ist zum größten Teil erhalten: ein Doppelstreifen, dessen unteres Band dunkelgrau, dessen oberes rot ist. Ein gleicher senkrechter Doppelstreifen (links grau, rechts rot) ist in der Südostecke erhalten. Er trennt die beiden Zonen der Ostwand von dem hohen Bild der Südwand. Dieses Bild ist zur Apsis hin von einem entsprechenden Doppelstreifen (links rot, rechts grau) gerahmt. Die Szene, die Monneret de Villard nicht lokalisieren konnte, hat zum Sockel hin ebenfalls einen dunkelgrauen Streifen, der links im rechten Winkel nach oben umknickt und hier von einem roten Streifen (rechts) begleitet wird <sup>32</sup> (Tf. 6). Das Apsisbild macht eine Ausnahme. Ein einziges breites rotes Band rahmt es. Seine senkrechten Streifen sind bis zum Apsisboden heruntergezogen, dabei ist der waagrechte verlängert, bis er in die unteren Rahmenstreifen der Bilder zu beiden Seiten der Apsis einmündet (Tf. 3a).

Diese Rahmungen deuten eine bestimmte Gliederung und Rhythmisierung der figürlichen Darstellungen an. Der Fries auf der Nord- und Ostwand scheint ohne trennenden senkrechten Rahmen über die Raumecke hinweggeführt zu sein (Tf. 3a). Nach der Unterbrechung durch die hohe Eingangstür darf man für den Fries der Nord- und Westwand eine entsprechende Gliederung annehmen. Das Bildfeld links der Apsis ist wesentlich höher als der anstoßende Fries der Ostwand. Es hat einen eigenen Rahmen, dessen oberer Abschluß nicht erhalten ist. Schon Form und Farbe der Rahmung zeigen, daß das Apsisbild eine dritte selbständige Einheit innerhalb der figürlichen Darstellungen bildet.

In der Literatur ist meist nur der Fries mit den Soldaten und Pferden als Beispiel für die Ausmalung des Sacellum abgebildet <sup>33</sup>. In ihm wird ein

<sup>31</sup> Monneret S. 88 hält es für wahrscheinlich, daß diese Einarbeitungen nicht zu einer späteren Phase gehören. Bissing S. 184 glaubt eine solche „an der Westecke der Apsiswand deutlich zu sehen, wo man zwei übereinanderliegende Schichten unterscheidet“. – Die Gesamtansicht von Wilkinson hat bei der Sockelzone ein auffallendes Detail festgehalten, das vielleicht zu einer späteren Phase gehört. Das Sockelpaneel rechts der Türe, die in den östlichen Nebenraum führt, fällt in Größe, Form und Farbe ganz aus der Reihe der übrigen Paneele (Tf. 3a).

<sup>32</sup> S. Anm. 5. Der rote Streifen ist im Aquarell nur in einem kleinen Stück wiedergegeben. <sup>33</sup> S. Anm. 27.

einziges Thema variiert<sup>34</sup>. Mindestens sieben Soldaten führen ihre prächtig gezäumten Pferde am Zügel (Tf. 3 a, 1 b). Die Soldaten halten mächtige Rundschilder, Lanzen und sind mit dem Kurzschwert gegürtet. Sie sind barhaupt und tragen eine knielange gegürtete Ärmeltunika, die mit dunklen, bestickten Winkelborten (Paragauda) und runden Appliken (Segmenta, wenn rund: Orbiculi) besetzt ist. Dazu Strümpfe (Tubia) und niedere, geschnürte Schuhe (Campagi)<sup>35</sup>. Ein schmaler gelber Bodenstreifen im Vordergrund ist freigelassen, dann folgt dahinter in einer wenig tieferen Raumschicht das dichte Geschiebe von Soldaten und Pferdeleibern. Überschneidungen, Drehungen, Rückansichten und Verkürzungen rufen den Eindruck eines gedrängten, lebendig bewegten Zuges hervor. Diese Bewegung, in jeder Figur neu variiert, ist vom Eingang zur Apsiswand gerichtet.

Daß dieser Zug schon auf der Nordwand zu seiten des Haupteingangs begann, ist an den wenigen figürlichen Fragmenten links und rechts der Tür zu erkennen (Tf. 3 a–c). Es sind Beine und beschuhte Füße, die zu beiden seiten von der Tür wegstreben. Von der Malerei der Westwand ist nichts erhalten, die Ergänzung aber leicht zu vermuten. Wahrscheinlich begannen beiderseits der Haupttür gleichsam zwei Kolonnen einer Prozession, die sich von dieser Tür weg über die Eingangswand und die beiden Schmalwände bis zur Apsiswand hin bewegten. Dieses Prinzip der symmetrischen, auf die Apsis bezogenen Ausrichtung des Bildprogramms bestätigt sich bei der Untersuchung der restlichen Darstellungen.

Die Prozession setzt sich aber nicht, wie Monneret de Villard meint, auf der Südwand bis zur Apsisnische fort<sup>36</sup>. Schon das höhere Format und der trennende Rahmenstreifen des Feldes links der Apsis weisen darauf hin, daß hier eine neue, gesonderte Bildeinheit steht. Links sind Reste von drei hintereinanderstehenden Reihen von Figuren zu sehen (Tf. 4 a–5 b). Die Köpfe der vorderen befinden sich etwa in Kniehöhe der hinteren Figuren. In der vorderen Reihe gibt es leichte Überschneidungen. Oberkörper und Köpfe sind im Dreiviertelprofil nach rechts zur Bildmitte gedreht<sup>37</sup>. Zieht man

<sup>34</sup> Monneret S. 91.

<sup>35</sup> R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler = Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin/Leipzig 1929) Textband S. 32 ff. Genaue Beschreibung und die antiken Bezeichnungen der Teile dieses Kostüms finden sich hier, wie auch in H. Blümner, Der Maximaltarif des Diocletian (Berlin 1893) S. 125 f. (Schuhwaren), S. 148 f. (Kleider). <sup>36</sup> Monneret S. 92.

<sup>37</sup> Der individuelle Ausdruck der Gesichter im Aquarell eignete, so weit heute noch zu erkennen, auch dem Original, so daß man hier Porträts annehmen könnte. (Der Kahlköpfige stellt vielleicht einen ägyptischen Priester dar. Vgl. z. B. die bemalten Innenseiten der Flügel eines spätromischen Holztriptychons in Berlin: neben anderen, in zwei Zonen übereinander geordneten Figuren ein kahlköpfiger ägyptischer Priester, der sich der Darstellung einer Gottheit oder eines Kaisers auf dem – nicht erhaltenen – Mittelteil zuwendet. R. Pagenstecher, Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar, in: AA [1919] Fasc. 1–2, Sp. 9–25; Abb. 2.)

die Bleistiftzeichnung hinzu, wird deutlich, daß hier fünf zur Mitte gewendete Figuren stehen (Tf. 4 b). Sie tragen Strümpfe, schwarze Campagi, eine knielange weiße Tunika und einen auf der rechten Schulter geschlossenen rotgelben Mantel. Der untere Saum ihrer Mäntel und Tuniken ist mit dunklen bestickten Winkelborten und Segmenta besetzt. Sie sind barhäuptig. Der vierte von links hat seine Hände mit dem Mantel verhüllt.

Von der zweiten Reihe lassen sich mit Sicherheit noch vier Figuren erschließen. Auch sie überschneiden sich gegenseitig und sind leicht zur Bildmitte gedreht. Sie tragen helle, gegürtete Ärmeltuniken. Daß diese knielang sind, zeigt die dunkle Saumborte der beiden linken Figuren. An der Position des bestickten schwarzen Schulterbesatzes ihrer Tuniken kann man ablesen, daß diese vier hinteren Figuren nicht in gleicher Höhe stehen, sondern ihre Reihe sich zur Bildmitte hin leicht senkt. Auch sie tragen auf der rechten Schulter geschlossene hellbraune und dunkelgelbe Mäntel. Hände und vorgewinkelte Unterarme sind verhüllt. Auf dieser rotbraunen Verhüllung trägt die Figur ganz links einen roten reichgeschmückten – edelsteinbesetzten? – Gürtel. Der Gegenstand, den die zweite Figur trägt, ist nicht erhalten. Vielleicht sind bei der auffallend faltenreichen Verhüllung der Hände zwei Schichten zu scheiden, so daß in der oberen, goldroten Faltenbahn der getragene Gegenstand zu sehen ist<sup>38</sup>. Die dritte Figur trägt einen hellen, länglichen Gegenstand, dessen Form und Schmuckbesatz an den des Gürtels erinnern.

Auf einer neuen Fotografie (1969) sind deutlich Reste einer dritten Reihe von Figuren zu erkennen, die Wilkinson nicht gezeichnet hat<sup>39</sup>. Der dunkle Schulterbesatz einer Tunika und die typischen schrägen Ziehfallen, die ein auf der rechten Schulter geschlossener Mantel in Brusthöhe bildet, sind zu sehen. Nur Brust und Kopf dieser Person können in der Lücke über der zweiten und dritten Figur (von links) der mittleren Reihe zu sehen gewesen sein. Auch sie ist in leichter Drehung zur Bildmitte nach rechts gewendet. Zwischen der ersten und zweiten Figur der mittleren Reihe glaubt man noch, einen Kopf zu erkennen. Auch dieser gehört dann zu der dritten, nur um ein geringes höher stehenden Reihe von Figuren<sup>40</sup> (Tf. 5 a, b).

Von der rechten Hälfte des Bildes waren zu Wilkinsons Zeit Reste von vier Figuren erhalten (Tf. 1 a). Der im Aquarell wiedergegebene Ansatz der Apsisnische und die Beischrift „apse“ sichern den Ort des heute verlorenen Fragments. Eine im Vordergrund stehende Figur hat Kopf und Körper leicht nach links zur Bildmitte gewendet. Der plastisch gemalte kugelige Kopf mit der knappen Haarkappe und dem nur als Schatten

<sup>38</sup> Monneret S. 94.

<sup>39</sup> Die im Januar 1969 entstandenen Farbdiapositive stellte Volker M. Strocka dem Verfasser dankenswerterweise zur Verfügung.

<sup>40</sup> Eine genaue Untersuchung des Originals könnte besonders an dieser Stelle noch weitere Figurenreste erbringen.

angegebenen Stoppelbart scheint individuelle Züge zu haben. Der Mann trägt dunkelbraune Strümpfe, schwarze Campagi, eine helle ungegürtete, etwas über knielange Tunika, die am unteren Saum und an der Schulter breite schwarze Segmenta hat. Darüber ein goldbraunes Paludamentum. Am unteren Rand hat es einen roten Streifen, am Saum Fransen. Die in den Mantel gehüllte Linke hält einen Stock mit Pilzknauf, die Rechte ist, nach dem erhaltenen Ansatz des Armes zu schließen, vorgestreckt.

Von dieser Figur überschritten, aber in etwa gleicher Höhe, stehen zwei weitere Figuren. Von der rechten sind in der schmalen Lücke zwischen Bildrand und erster Figur nur der ebenfalls nach links gewandte – porträtartige? – Kopf und der mantelbedeckte Oberkörper zu sehen.

Von der dritten Figur sind nur der schwarzbeschuhte linke Fuß und ein Teil des fransenbesetzten braunen Mantels erhalten. Der im Vergleich zur ersten Figur ganz gleichartig bewegte linke Fuß läßt auf eine ähnlich bewegte Gesamthaltung schließen. Auch diese dritte Figur war offensichtlich in einer Art Schrittstellung zur Mitte des Bildes gerichtet.

Von der vierten Figur ist nur der bestickte, schwarze Schulterbesatz erhalten. (Für einen Saumbesatz scheint dieses Detail im Verhältnis zu den drei anderen Figuren zu hoch zu sitzen.) Sicher ist, daß die zugehörige Figur erhöht steht.

Das Bild links der Apsis war offensichtlich zentral komponiert. Hintereinandergestaffelte Figuren links und rechts am Bildrand wenden sich der Mitte zu.

Monneret de Villard konnte die Darstellung eines der Aquarelle nicht genau lokalisieren (Tf. 6). Da es auf der Gesamtansicht nicht zu sehen ist, muß es in der westlichen Hälfte des Sacellum zu suchen sein <sup>41</sup>.

In den Jahren 1927 und 1928 war Josef Sauer in Ägypten. Fotografien und Tagebuchnotizen, die er im Ammon-Tempel von Luxor machte, lokalisieren die Darstellung dieses Aquarells genau. Johann Georg, Herzog zu Sachsen, publizierte diese Fotos und Notizen in einem Reisebericht <sup>42</sup>. Sauer schreibt: „*Rechts von der Apsis an der Wand* sind drei Personen dargestellt, denen die Köpfe heute fehlen. Die rechte hält in der rechten Hand vor dem Leib einen nach links gewendeten Stab, Beine bis über die Knie nackt. Die mittlere Person hat am Kleid unten einen großen, roten, unregelmäßigen Besatz (Frau?), die rechts (gemeint: zur Rechten) stehende einen kugelartigen Besatz.“

Die zusätzlich beigegebenen Fotos zeigen zweifelsfrei, daß das fragliche Aquarell den Rest des Bildes rechts der Apsis wiedergibt, und zwar seinen linken unteren Teil (Tf. 7 a, b). Das rechte Drittel fehlt, die Figuren sind maximal bis Taillenhöhe erhalten. Vom ornamentalen Wandssockel

<sup>41</sup> Monneret S. 92, 94.

<sup>42</sup> Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* (Leipzig/Berlin 1930) S. 26–28, Abb. 60–69.

erscheint das oberste gelbe Band mit den feinen schwarzen und roten Linien am unteren Blattrand des Aquarells. Darüber läuft der grau-schwarze Rahmenstreifen des figürlichen Bildes, der in der linken Ecke senkrecht nach oben abknickt und in diesem Teil von einem roten Streifen (rechts) begleitet wird<sup>43</sup>. In dieser Ecke setzt auch die waagrechte Verlängerung des unteren, roten Rahmenstreifens des Apsisbildes an.

Beine und Füße von mindestens sieben Personen werfen auf einer gelbbraunen Bodenzone braune lange Schatten. Bewegung und Gruppierung lassen sich noch erkennen. Die linken Figuren gehen mit großem Schritt der Mitte zu. Ihre Schrittstellung gleicht der der Gruppen an den Rändern des Bildfelds links der Apsis. Im Gegensatz zu jenem Bild ist hier ein großer Teil der Mittelgruppe erhalten. Die Bewegung der Figuren vom linken Bildrand klingt zur Mitte hin ab, bis sie in einer frontal stehenden Figur ganz zur Ruhe kommt<sup>44</sup>. Daß der rechte Teil des Bildes eine im Gegensinn – von rechts nach links – bewegte Gruppe zeigte, läßt die äußere rechte Figur vermuten. Ihre Fußspitzen weisen nach links, sie war, folgt man dem Aquarell, der frontalen Figur zugewandt<sup>45</sup>.

Die Tracht der Dargestellten gleicht der des Bildes links der Apsis. Gelbweiße oder rote Strümpfe, schwarze Campagi, deren Riemen und Bänder deutlich wiedergegeben sind, knielange, helle Tuniken mit schwarzen bestickten Winkelborten und Segmenta. Ein kleines Stück vom Gürtel (Cingulum) des linken Begleiters der frontalen Figur ist noch zu sehen. Bei der rechts entsprechenden Figur ist der rechte Arm mit dem langen engen Ärmel der Tunika erhalten, der eine schwarze bestickte Rundborte (Manica) hat. Die Mäntel müssen auf der rechten Schulter geschlossen worden sein und waren nicht länger als die Tunika (Paludamentum). Der rote Mantel der frontalen Figur hat ein großes besticktes, siebenzackiges – ehemals purpurnes? – Segmentum und scheint ursprünglich knöchellang gewesen (Chlamys). Das goldgelbe Paludamentum des linken Begleiters hat ein ähnlich großes, aber rundes, dunkelbraunes besticktes Segmentum. Die rechte Figur hält einen Stock mit Pilzknauf in der Rechten.

Nicht nur im Detail, auch im Aufbau scheinen sich die beiden Bilder zu seiten der Apsis weitgehend entsprochen zu haben. Die erhaltenen Fragmente ergänzen sich dabei gegenseitig.

Obwohl die Apsis Mitte und Bezugspunkt der ganzen Ausmalung des Sacellum ist, wirkt die Darstellung der konkav gewölbten Fläche dennoch als eigene Einheit, die durch den vermutlich schrankenartigen Einbau vom Raum getrennt und vom Ciborium gerahmt und betont wird. Die Malerei in der Apsis ist weitgehend erhalten, da unter ihr keine ägyptischen Reliefs

<sup>43</sup> S. Anm. 32.

<sup>44</sup> Die Positionen der Füße am linken Bildrand lassen schließen, daß hier mehrere Personen hintereinander, vielleicht auch in zwei Reihen, übereinander standen.

<sup>45</sup> Die Photographie J. Sauers bestätigt dieses Detail nicht eindeutig, s. u. S. 27.

sind. Auf Fotos von Sauer und denen von Bissings sind die Figuren noch gut zu erkennen <sup>46</sup>. Ihr heutiger Zustand scheint nur um wenig schlechter als der vor 100 Jahren (Tf. 8 a–9 b).

Die ganze Breite der Apsis füllen vier frontale, stehende Figuren. Sie sind überlebensgroß, größer auch als die Figuren der Bilder zu seiten der Apsis (Tf. 11). Die dritte von links ist nur noch schemenhaft erhalten. Monneret de Villard hat beobachtet, daß diese Figur absichtlich zerstört worden ist <sup>47</sup>. Eine der vier dargestellten Personen scheint also der *Damatio Memoriae* verfallen (Tf. 12 a, b). Bei der zeichnerischen Projektion der vier Figuren auf eine Ebene erscheinen alle vier gleich breit, somit von gleicher Bedeutung <sup>48</sup>. Dieser Eindruck täuscht, denn vor dem Original werden die beiden Flankenfiguren nahe den seitlichen Apsiskanten, da der Betrachter nur schräg auf sie sehen kann, optisch zusammengeschoben. Die beiden mittleren Figuren wirken somit bedeutender, da bei ihnen die optische Verzerrung minimal ist (Tf. 11).

Spiel- und Standbein sind bei allen Figuren deutlich geschieden. Alle haben einen hellen – blauen? – Nimbus und tragen auf bloßer Haut den stoffreichen, knapp knöchellangen, im Aquarell pflaumenblauen Purpurmantel <sup>49</sup>.

Der Mantel der linken Figur bedeckt in breiter Bahn den Leib bis fast in Achselhöhe (Tf. 8 a, b). Die rückwärtige Stoffbahn ist über die rechte Schulter nach vorn geführt, bedeckt den linken Teil der Brust, den linken Arm und ist um den Unterarm gewickelt. Dort wird auch der Mantelsaum gehalten, der in langer gefalteter Bahn herunterhängt. Der Zipfel ist von einer Quaste geziert. Die Linke hält einen kurzen zylindrischen Gegenstand, die Hand des herunterhängenden rechten Arms ist zerstört.

Die gegenüberstehende rechte Flankenfigur – vierte von links – gleicht in Haltung der eben beschriebenen (Tf. 9 a, b). Nur ist ihr Standmotiv, zur Mittelachse symmetrisch, spiegelverkehrt. Daher ist hier das Standbein das linke, zugleich ist es aber wieder das äußere, der Apsiskante zunächst stehende. Stofffülle und Drapierung des Mantels sind mit der linken Flankenfigur fast identisch. Die Armhaltung ist die gleiche. Die hier erhaltene Rechte hält einen kurzen Stab. Auffallend die halbhohen braunen Stiefel, die nur diese Figur trägt <sup>50</sup>.

<sup>46</sup> *Johann G. zu Sachsen*, op. cit. Abb. 68, 69. *Bissing*, Abb. 2. *Monneret*, Pl. 28 a, 29 a.

<sup>47</sup> Die Umzeichnung (Tf. 12 b) der Photographie (Tf. 12 a) macht deutlich, daß die noch erhaltenen Farbspuren nur Reste einer weiteren stehenden Vollfigur sein können (dritte von links).

<sup>48</sup> *Bissing* S. 182, Abb. 1.

<sup>49</sup> *Bissing* glaubt bei einer dieser Figuren S. 184: „... ein weißes Untergewand mit schwarzem Besatz und darübergeworfenem sattgelbem Mantel...“ zu sehen. Solche Tuniken und Mäntel kommen aber nur in den Bildern zu seiten der Apsis vor.

<sup>50</sup> Die von *Bissing* behauptete Bärtigkeit (S. 184) ist auf dem Aquarell nicht zu erkennen.

Vor allem Armhaltung und Attribute unterscheiden die erhaltene Figur des mittleren Paares von den zwillingsgleichen Flankenfiguren (Tf. 8 a–9 b). Auch der Mantel ist anders drapiert. In einem einzigen großen Zug bedeckt er den Körper und läuft über die linke Schulter nach hinten. Das Ende der breiten Stoffbahn fällt in einem langen Zipfel, an dessen Spitze eine Quaste hängt, über den linken Unterarm. Nur der rechte Teil der Brust, Schulter und rechter Arm sind unbedeckt. Die Figur trägt leichte Riemensandalen. Die hochoberhalbene Rechte stützt sich auf einen langen gelben Stab, die Linke hält einen Globus<sup>51</sup>.

Auffallendes Merkmal der Ausmalung dieses tetrarchischen Kultraums ist die strenge Symmetrie, der sich alle Teile unterordnen. Die auf die Apsis zielende Hauptachse des gesamten Lagers wird im Sacellum selbst zur Symmetrieachse seines Bildprogramms. Das gilt, soweit erhalten oder überliefert, für die Form wie auch den Inhalt der Fresken. Trotz dieses Prinzips kommt, dank der feinen Abstufung und Variation, keine übermäßige Strenge oder Starrheit auf. Deutlich ist der Dreierhythmus: Prozession – Zeremonienbild – Apsisgruppe. Die drei Bildthemen sind zugleich Schritte einer Bildaussage, deren inhaltliches Gewicht von einem zum anderen zunimmt. Figurenreiche Bewegtheit gipfelt in isolierter Frontalität. Das wird besonders deutlich, breitet man die räumliche Komposition zeichnerisch in die Fläche (Tf. 11).

Nachdem die Umwandlung des Ammon-Tempels in ein römisches Lager durch die Inschriften annähernd in die Jahre 300 bis 308/9 datiert werden kann, liegt es nahe, in den Figuren der Apsis eine Darstellung der Tetrarchen zu sehen<sup>52</sup>. Allerdings könnten hier auch die zwei Augusti neben ihren beiden göttlichen »Parentes« dargestellt sein. Die Figur mit Zepter und Globus meinte dann Jupiter, die linke Flankenfigur Diocletian; rechts dann entsprechend Hercules und Maximian. Dieser Deutung widerspricht die Abarbeitung der einen Figur. Es wäre sinnlos gewesen, bei der *Damnatio Memoriae* – nach 310 – die Darstellung des göttlichen Vaters zu zerstören, die des Maximian Herculus aber unangetastet zu lassen<sup>53</sup>. In der Mitte

<sup>51</sup> Wie mir *Volker M. Strocka* mitteilt, scheinen heute noch bisher unbeachtete Reste eines gelben Nimbus zwischen den Köpfen des mittleren Paares erhalten (Tf. 12 a). Sollte dieser zu einer Vollfigur gehört haben, müßte sie von dem zentralen Figuren paar größtenteils verdeckt gewesen sein (Tf. 12 b). Die erhaltenen Farbspuren sprechen gegen eine solche Annahme. Bei dieser zentralen Stelle ist eher an einen mit gelbem Nimbus ausgezeichneten Kopf oder an eine Büste zu denken. Endgültige Klärung kann hier nur eine genaue Untersuchung des originalen Befundes bringen. Das gilt auch für die Frage nach der einstigen Bemalung der Apsiskalotte.

<sup>52</sup> *Monneret* S. 101 ff. – Die Apsis des diocletianischen Sacellum in Palmyra hat nur drei Nischen: *K. Michalowski*, *Palmyre – Fouilles polonaises 1963 et 1964* Vol. V (Warszawa – 'S-Gravenhage 1966) *Faltplan II*.

<sup>53</sup> Zur Zerstörung von Bildern des Maximian Herculus durch Constantin: *H. Kruse*, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im Römischen Reiche*, in: *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, Heft 3, Bd. 19 (Paderborn 1934) S. 26, Anm. 3. – Das

stand also das Paar der Augusti: Diocletian in Haltung und mit Attributen des Jupiter, neben ihm Maximian Herculeus. Beide flankiert von den designierten Augusti: Galerius und Constantius Chlorus <sup>54</sup>.

Eine solche Benennung datiert die Ausmalung relativ genau. 293 werden die beiden Caesares ernannt, 305 treten die beiden Augusti zurück. Setzt man die erste datierte Inschrift des Umbaus als Eckdatum, schränkt sich der Zeitraum für Umbau und Ausmalung weiter auf die Jahre zwischen 300 und 305 ein.

### *Ikonomographische Einordnung Apsisbild*

Der große scheibenförmige „Heiligenschein“ der Figuren in der Apsis ist noch heute zu sehen. Er wird einer der Gründe für die Annahme einer späten christlichen Wiederbenutzung dieses Raumes gewesen sein (Tf. 8 a–9 b).

Götter, Halbgötter oder auch Personifikationen werden bis in die Spätantike mit scheibenförmigen Nimben ausgezeichnet <sup>55</sup>. Die römischen Kaiser nehmen dieses Attribut in das Repertoire offizieller Insignien erst in tetrarchischer Zeit auf. Die sporadischen Münzbeispiele vortetrarchischer Zeit zeigen den nicht sicher erkennbaren Nimbus nur auf der Rückseite; die Wiener Tonmodel muß nicht vor dem vierten Jahrhundert entstanden sein <sup>56</sup>. Anders verhält es sich mit dem Mainzer Bleimedaillon im Cabinet des Medailles in Paris <sup>57</sup>. Die beiden thronenden Herrscher haben eindeutig

---

Fehlen von spezifischen Attributen und die zwillingshafte Ähnlichkeit der beiden Flankenfiguren in der Apsis verbietet es, in ihnen eine Darstellung der göttlichen Parentes zu sehen.

<sup>54</sup> Vermutlich wurde in nachdiocletianischer Zeit dieser Raum von Christen benutzt (s. Anm. 3). Es ist nicht auszuschließen, daß erst in dieser Zeit die Darstellung des Maximian Herculeus, die vermutlich eindeutig heidnische Attribute wie Keule und Löwenfell trug, zerstört wurde. Allerdings scheint es unwahrscheinlich, daß damals die Darstellung des Christenverfolgers Diocletian nicht ebenfalls erkannt und zerstört wurde. Da der Vorgang einer *Damnatio Memoriae* des Maximian Daja und des Licinius auch bei den Inschriften der Tetrastylie des Lagers belegt ist (*Monneret* S. 97), ist es naheliegend, den entsprechenden Vorgang bei der Apsisgruppe auch für die Maximian Herculeus zu vermuten (*Monneret* S. 101).

<sup>55</sup> *M. Collinet-Guérin*, s. v. „Nimbo“, in: *EAA* 5 (1963) Sp. 493–497. *W. Weidlé*, s. v. „Nimbus“, in: *LCI* = Lexikon der Christlichen Ikonographie 3 (Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971) Sp. 323–332. – *Orange-Gerkan*, Textband S. 177, Anm. 3.

Zu Darstellungen von Mitgliedern der konstantinischen Familie mit Nimbus: *W. N. Schumacher*, *Cubile Sanctae Helenae*, in: *RQ* 58 (1963) S. 196–222; *W. Reusch*, Frühchristliche Zeugnisse (Trier 1965) Tafeln zwischen den Seiten 240–243.

Blauer Nimbus bei Zeus: *A. B. Cook*, *Zeus – A study in ancient religion* (Cambridge 1914) Bd. 1, S. 34–41.

<sup>56</sup> *Alföldi* S. 262, Taf. 17, 3.

<sup>57</sup> *H. Stern*, *Le Calendrier de 354*, in: Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, in: *Bibliothèque Archéologique et Historique* Tome 55 (Paris 1953) S. 148–149; *A. Grabar*, Mainz auf einer römischen Medaille, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie* Bd. 6 (Mainz 1966) S. 19–26.

ringförmige Nimben. Das Medaillon wird allgemein in tetrarchische Zeit gesetzt, die genaue Benennung der Dargestellten und die exakte Datierung sind umstritten<sup>58</sup>. Zeitgleich oder um ein geringes später bildet die Darstellung in Luxor das älteste monumentale Beispiel für das Auftreten des scheibenförmigen Nimbus als offizielles Attribut römischer Kaiser.

Langzepter und Globus gehören dagegen schon längst zu den Insignien des Imperators. Sie stehen nicht mehr ausschließlich Jupiter oder dem Jupitergleichen zu, sondern bezeugen eher einen universalen Machtanspruch<sup>59</sup>. Dennoch scheint es richtig, in Luxor in der mit diesen Attributen ausgezeichneten Figur eine Darstellung Diocletians zu sehen. Anders als bei den bisherigen Kaisern sind zwei *bestimmte* göttliche Wesen die „Parentes“ dieser *bestimmten* Augusti. Ein besonderer Tag (21. Juli!) ist der „gemini natalis“ der beiden kaiserlichen Göttersöhne. An diesem jährlich gefeierten Tag, der nicht mit einem Regierungsjubiläum zu verwechseln ist, geschah die „Epiphanie“, die Diocletian zum Jovius, Maximian zum Herculus machte<sup>60</sup>. Schon in der Wahl der „Parentes“ ist der feine, aber immer beachtete Rangunterschied zwischen den beiden Augusti vorgezeichnet. Jupiter ist Herr der Götter, Hercules nur Halbgott. Aber allein mit Hilfe des Halbgotts kann Jupiter die Giganten besiegen<sup>61</sup>.

Bei den meisten Darstellungen der Tetrarchen flankieren die beiden Caesares das Paar der Augusti. Die individuelle Benennung der Figuren scheint aber nur durch die Inschriften der Sockel vor dem Hadriantempel in Ephesos gesichert<sup>62</sup>. Von links nach rechts ist dort die Reihe wie folgt: Galerius, Maximian (nur erschlossen, da Basis nicht erhalten), Diocletian, Constantius Chlorus. Neben dem Beherrscher der Osthälfte des Reiches – Diocletian – stünde also der Caesar des Westens und umgekehrt. H. Kähler sieht hier eine bewußte „geographische“ Verschränkung, die die Concordia

<sup>58</sup> H. Stern, op. cit.: wahrscheinlich Constantius Chlorus und Maximian Herculus. Datierung: zwischen 293 und 305. W. Enßlin, s. v. Maximianus (Herculus), in: RE 14. Bd. (Stuttgart 1930) Sp. 2499: mit dem Treffen zwischen Diocletian und Maximian 288 in Mainz in Zusammenhang gebracht.

<sup>59</sup> Alföldi S. 195 (Globus), S. 232 (Langzepter). P. E. Schramm, Sphaira – Globus – Reichsapfel (Stuttgart 1958) bes. S. 12–14.

<sup>60</sup> W. Seston, Jovius et Herculus ou „l'épiphanie“ des Tétrarques, in: Historia 1 (1950) bes. S. 257–266. Auf Münzen propagiert: Monneret S. 101. Alföldi S. 222 f. Es mag nicht ganz zufällig sein, daß die Wahl für Lager und zugehörigen Kaiserkuhtraum gerade auf einen Ammontempel fiel. Ammon wird von Griechen und Römern dem Zeus–Jupiter gleichgesetzt. Seine Hauptstadt Theben heißt in ptolemäischer Zeit Diospolis. Es scheint denkbar, daß der „Zeus-Sohn“ Diocletian hier bewußt als Kultnachfolger seines „Vaters“ Jupiter–Ammon auftreten wollte.

<sup>61</sup> Möglicherweise auch in Mosaiken des Trikonchos in der Villa von Piazza Armerina/Sizilien dargestellt: H. P. L'Orange, Nuovo contributo allo studio del Palazzo Erculio di Piazza Armerina, in: Acta IRN 2 (1965) S. 65–104, bes. S. 96 f.

<sup>62</sup> J. Keil – G. Maresch, 22. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, in: ÖJh 44 (1959) Sp. 243 ff., bes. Sp. 266–282 (Beiheft).

der vier Herrscher zusätzlich verdeutlichen soll<sup>63</sup>. Die durch Ephesos scheinbar gesicherte Namenfolge überträgt Kähler auf die Darstellung der Tetrarchen von S. Marco in Venedig und auf die erschlossene Darstellung an der Porta Aurea in Spalato, von der noch die Statuenbasen erhalten sind<sup>64</sup>.

Bei näherer Prüfung zeigt es sich aber, daß die heute feststellbare Namenfolge in Ephesos nicht die ursprüngliche gewesen sein muß. Besonders ungewöhnlich wäre dabei, daß beim inneren Paar Diocletian nicht den Ehrenplatz zur Rechten innegehabt haben soll. Bei gesicherten Darstellungen der Tetrarchen aus der Zeit um 300 nimmt der Jovius Diocletianus diesen Ehrenplatz zur Rechten Maximians ein<sup>65</sup>; so auf dem Galeriusbogen in Thessaloniki, wo er im Unterschied zu Maximian das Langzepter trägt<sup>66</sup>, wie auch in Luxor.

Es ist nicht auszuschließen, daß auch Ephesos in diese Reihe gehört. An die zweite Stelle von links ist später eine neue Basis mit der Statue des Kaisers Theodosius gestellt worden<sup>67</sup>. Es scheint, als ob dem regierenden Kaiser dieser Ehrenplatz innerhalb des mittleren Paares – eben der zur Rechten – zustand. Möglicherweise hat Diocletian erst bei der Veränderung in späterer Zeit diesen Platz dem damals regierenden Kaiser Theodosius

<sup>63</sup> H. Kähler, Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum, in: *Monumenta Artis Romanae* 3 (Köln 1964) S. 6 rechte Spalte.

<sup>64</sup> Die deutlich unterschiedene Höhe dieser Basen in Spalato läßt auf die verschiedene Bedeutung und damit Identität der auf ihnen durch Statuen dargestellten Tetrarchen schließen. Kähler registriert diese Höhendifferenzen sehr genau, läßt sich bei der Rekonstruktion der tetrarchischen Gruppe in Spalato dann aber ganz von dem Fünfsäulendenkmal in Rom und den Basen in Ephesos leiten. Auf der höchsten der Basen in Spalato hätte demnach eine Jupiterfigur gestanden. Da in Spalato insgesamt nur vier Basen erhalten sind, muß Kähler für den vierten Herrscher eine verlorene fünfte Basis annehmen. Mit der Namenfolge, wie sie in Ephesos belegt scheint, vervollständigt Kähler dann seinen Rekonstruktionsvorschlag für Spalato. Von links nach rechts hätten demnach über der Porta Aurea folgende Statuen gestanden: Galerius, Maximilian, Jupiter, Diocletian und Constantius Chlorus (H. Kähler, op. cit. S. 7). Damit wäre aber, wie auf der Zeichnung Käblers (S. 7, Abb. 1) leicht abzulesen, die Statue des Diocletian auf der niedrigsten, die des Maximian auf der neben Jupiter höchsten der vier erhaltenen Basen aufgestellt worden. Es scheint ganz unwahrscheinlich, daß Diocletian nicht der Platz auf der nächst höchsten Basis zur Rechten Jupiters zugestanden hätte. (Daß die detaillierte Etikette am diocletianischen Hof gerade im Bereich der statuarischen Repräsentation mit Zentimetern rechnete, wird um so wahrscheinlicher, wenn schon unter Kaiser Tiberius auf die – im wörtlichen Sinn – überragende Stellung der Kaiserstandbilder Wert gelegt wurde: *Tacitus*, *Annales* I, 74: als der Praetor Granus Marcellus in Bithynien sein eigenes Standbild auf einen höheren Ort als das des Kaisers stellt, wird er wegen Majestätsbeleidigung verklagt.)

<sup>65</sup> H. Fuhrmann, Studien zu den Consulardiptychen verwandten Denkmälern 2, in: *RM* 55 (1940) S. 92–99, bes. S. 98: der Platz Diocletians zur Rechten Maximians als die „übliche Rangordnung“ bezeichnet. O. Nußbaum, Die Bewertung von Rechts und Links in der römischen Liturgie, in: *JBAC* 5 (1962) S. 158–171. Ehrenplatz „zur Rechten“: F. W. Deichmann, Eine alabasterne Largitionschale aus Nubien in: *RQ* 30. Suppl. (1966) S. 65–76, bes. S. 67–68; E. Dinkler-v. Schubert, s. v. Rechts und Links, in: *LCI* 3 (1971) Sp. 511–515.

<sup>66</sup> *Kinch* S. 24, Taf. 6. W. Seston, op. cit. S. 252.

<sup>67</sup> S. Anm. 62.

räumen müssen. An die Stelle Maximians gerückt, wäre Diocletian so gleichsam Mitkaiser des Theodosius geworden. Auch die Ergänzung zu einer Fünfergruppe mit Jupiter als Mittelfigur scheint für die Porta Aurea nicht verbindlich<sup>68</sup>.

Bei der Apsisgruppe von Luxor dominieren die Gestalten der vier Herrscher. Eine vielleicht vorhandene, vermutlich nur als Büste dargestellte fünfte Person mit gelbem (?) Nimbus muß nicht Jupiter selbst dargestellt haben<sup>69</sup>. Ebenso könnte hier eine allegorische Figur, wie zum Beispiel eine Nike, ihren Platz haben<sup>70</sup> (Tf. 12 a, b).

Das Fünfsäulendenkmal von Rom ist unter den monumentalen Darstellungen der Tetrarchen die einzige gesicherte Fünfergruppe. Auf der höheren, leicht zurückgesetzten Mittelsäule stand eine Jupiterfigur. Ephesos kann man nur bedingt zu den Fünfergruppen rechnen (zentrales Kultbild des Kaisers Hadrian in der Cella). Die ursprüngliche Aufstellung der Gruppen von S. Marco in Venedig und im Vatikan ist nicht gesichert<sup>71</sup>. Auch die Anordnung der durch Inschriften erschließbaren Tetrarchenfiguren auf dem Forum von Dougga<sup>72</sup> ist bisher nicht festgestellt. Das dem

<sup>68</sup> H. Kähler, op. cit. S. 6: „Ältere Aufnahmen... von der Porta Aurea... lassen erkennen, daß der größte (Sockel) früher genau in der Mittelachse des Baues gestanden hat.“ Kähler sagt nicht, wo diese älteren Aufnahmen abgebildet sind, in der Anmerkung zitiert er nur G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato* (Wien 1910). Dieser sagt lediglich S. 24: „Sie (die Sockel) waren, wie eine ältere Photographie zeigt, früher *verschoben*, von Bruchsteinmauerwerk umschlossen, zeigten zwei dieser Steine damals die ganz roh gearbeitete unprofilierte Hinterseite.“ Auch Niemann gibt keinen Hinweis, wo diese ältere Photographie abgebildet ist. Der Zustand, den Niemann aufnahm (Taf. 3), entspricht dem heutigen (s. J. und T. Marasović, op. cit.: Anm. 21, Taf. 8), zumindest was die Reihenfolge der verschiedenen hohen Sockel angeht. Heute ist der höchste Sockel der zweite von links. In Käblers Rekonstruktionszeichnung ist die Folge *aller* Sockel im Verhältnis zum heutigen Zustand spiegelbildlich vertauscht, so daß der höchste Sockel der zweite von rechts ist. Diese radikale Umstellung ist durch keine von Kähler genante und publizierte Aufnahme nachprüfbar. Verzichtet man auf die Annahme, der höchste Sockel sei ursprünglich in der Mittelachse der Porta Aurea gestanden – damit erübrigt sich auch die These des fünften, heute verlorenen Sockels –, und nimmt man, wie schon Niemann (S. 24), die heutige Reihenfolge der Sockel als die ursprüngliche an, so wären auf der Porta Aurea die vier Herrscher ohne Jupiter dargestellt gewesen. Diocletian hätte der höchste Sockel zugestanden; das ist heute der zweite von links, also der Ehrenplatz zur Rechten Maximians.

<sup>69</sup> S. Anm. 51.

<sup>70</sup> Je eine kleine Nike bekränzt die Augusti: *Kinch* S. 24, Taf. 6. Eine winzige Nike bekränzt *beide* Augusti: G. Mazzini, *Monete imperiali romani*, Vol. 4 (Milano 1957) Nr. 38, Tav. 68, S. 249; Nr. 47, Tav. 77, S. 280.

<sup>71</sup> R. Calza (s. oben Anm. 27) S. 98, Nr. 7; S. 104, Nr. 9.

<sup>72</sup> L. Carton, *Dougga* (Tunis 1929<sup>9</sup>) S. 51; C. Poinssot, *Les Ruines de Dougga* (Tunis 1958); A. Golfetto, *Dougga – Die Geschichte einer Stadt im Schatten Karthagos*, in: *Ruinenstädte Nordafrikas 1* (Basel 1961) S. 21, S. 40, S. 65 (Lit.). Zum letzten Titel unbedingt die Rezension von J. Christern in: *BJb* 170 (1970) S. 533–538. – Inschriften und ihr Fundort: M. L. Poinssot, *Nouvelles Inscriptions de Dougga*, in: *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et littéraires* 18 (2) (Paris 1909) S. 83–174, bes. S. 128–129, Nr. 48, 49, 50.

römischen Denkmal nächstverwandte Monument, die vier Säulen mit den Statuen der Tetrarchen an der Grenze zwischen Tripolitania und Lybia Pentapolis, ist nur oberflächlich untersucht. Dort wurden die auf höheren Mittelsäulen stehenden Augusti von den Caesares flankiert<sup>73</sup>. Eine gesicherte Vierergruppe findet sich auf einem Relief des Galeriusbogens. Die zwei thronenden Augusti werden von zwei kleinen Niken bekränzt und von den stehenden Caesares flankiert<sup>74</sup>. Die Gruppierung von Luxor – das mittlere Paar der Augusti, Diocletian zur Rechten, flankiert von den Caesares<sup>75</sup> – findet sich also auch bei anderen monumentalen Darstellungen der Tetrarchen.

Für ihre äußere Erscheinung ist bisher aber kein vergleichbares Denkmal gefunden, keine zweite monumentale Darstellung der *nur* mit dem Pallium bekleideten Tetrarchen.

Die uns bekannten Darstellungen der vier Herrscher lassen sich, folgt man den Kostümen, vereinfachend in vier Gruppen scheiden:

- a) Tunika mit Toga. Beispiel: Fünfsäulendenkmal in Rom<sup>76</sup>.
- b) Panzer mit Paludamentum oder Chlamys. Beispiel: Tetrarchengruppen von S. Marco in Venedig oder im Vatikan<sup>77</sup>.
- c) Tunika mit rangbezeichnenden Appliken, sichtbarem Prunkgürtel, Paludamentum oder Chlamys mit ebensolchen Appliken. Beispiel: Galeriusbogen in Thessaloniki oder Bildfeld rechts der Apsis in Luxor<sup>78</sup>.
- d) großes Pallium auf *bloßer* Haut. Beispiel: Apsis in Luxor.

Innerhalb der Bilder, die einen göttlichen Aspekt der Tetrarchen darstellen, nimmt das Bild der Apsis von Luxor eine besondere Stellung ein.

Die Nähe zwischen Gottheit und Kaiser wird oft durch ein räumliches Beieinander ausgedrückt. Jupiter inmitten der Tetrarchen (Fünfsäulendenkmal<sup>79</sup>, möglicherweise auch Apsis in Luxor), Jupiter, Mars, Juno, Diana zu seiten der Tetrarchen (Galeriusbogen<sup>80</sup>), Jupiter unmittelbar hinter Diocletian (Galeriusbogen<sup>81</sup>, oder besonders handgreiflich durch Doppelhermen:

<sup>73</sup> R. G. Goodchild, *Arae Philaenorum and Automalax*, in: BSR 20 (1952) S. 94–110.

<sup>74</sup> *Kinch* S. 24, Taf. 6.

<sup>75</sup> Die äußere Erscheinung der beiden Caesares ist in Luxor bis auf die Fußbekleidung gleich. Der linke hat offensichtlich nackte Füße, der rechte trägt halbhohe Stiefel. Dieser Unterschied reicht für eine individuelle Benennung kaum aus.

<sup>76</sup> H. Käbler, *op. cit.* Anm. 63.

<sup>77</sup> R. Calza (s. oben Anm. 27) S. 98, Nr. 7; S. 104, Nr. 9.

<sup>78</sup> Galeriusbogen: *Kinch* S. 13, Taf. 4; S. 24, Taf. 6. Luxor: s. u. S. 26 f. – Beschreibung und Herleitung dieses „kaiserlichen zivilen Dienstkostüms“: *Alföldi* S. 175 ff.; s. auch Anm. 35.

<sup>79</sup> H. Käbler (s. oben Anm. 63) S. 28, Taf. 1.

<sup>80</sup> *Kinch* S. 24, Taf. 6, oder auch das Opferrelief am Hadrianstempel von Ephesos: B. Brenk, Die Datierung der Reliefs am Hadrianstempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des Ostens, in: *IstMitt* 18 (1968) S. 238–258, Taf. 75, 1.

<sup>81</sup> *Kinch* S. 34, Taf. 5.

Salona, Herme Jerichau<sup>82</sup>). Dieses Beieinander kann durch eine Handlung gesteigert werden: Jupiter übergibt den Globus<sup>83</sup>, Jupiter und Hercules bekränzen Diocletian und Maximian<sup>84</sup>.

Wie in der Kaiserikonographie lange üblich, übernehmen die tetrarchischen Augusti Attribute wie Globus, Löwenfell und Keule, die ursprünglich nur Götter oder Halbgötter trugen. Hat sich unter Diocletian auch deren Bedeutung charakteristisch gewandelt<sup>85</sup>, so ist die Darstellungsform doch im wesentlichen die gleiche geblieben.

Bisher fehlte aber in der Bildüberlieferung der Tetrarchen eine ganze Kategorie, die für die vorhergehenden Soldatenkaiser wie für die konstantinische Zeit belegt ist. Gemeint ist die Darstellung des Divus, der *nur* mit dem großen Mantel bekleidet ist<sup>86</sup>.

Unter den von H. G. Niemeyer geschiedenen statuarischen Darstellungsformen römischer Kaiser<sup>87</sup> kommt dafür die Kategorie des „Idealporträts“ in Frage. Hier finden sich Entsprechungen zu den Apsisfiguren von Luxor, wengleich auch keine strengen typologischen Parallelen im Sinne einer Kopienreihe nachweisbar sind. Die große Diskrepanz im Habitus zu der anderen Kaiserdarstellung (s. S. 25 f.) in Luxor wie auch zu allen übrigen gesicherten monumentalen Tetrarchenbildern zeigt, daß in der Apsis auf diese besondere Weise die Göttlichkeit der Herrscher gezeigt werden sollte. Wenn auch in vager Form, scheinen hier bewußt Vorbilder aus dem Kreis der römischen Kaiserikonographie aufgegriffen. Bei dieser Art der Darstellung ist Kaiser- und Götterbild nur durch das Porträt zu scheiden. Der bis auf den großen Mantel nackte Körper, Haltung und vor allem Attribute sind die eines Gottes. Es scheint, als trüge der Gott die Züge des Kaisers.

Ein reales Auftreten der tetrarchischen Herrscher in einem solchen Kostüm ist kaum denkbar<sup>88</sup>. Offenbar sollte gerade in der Apsis, als dem

<sup>82</sup> H. Fuhrmann, Zum Bildnis des Kaisers Diocletian, in: RM 53 (1938) S. 35–45 (Doppelherme Jerichau). R. Calza (s. oben Anm. 27) S. 105, Nr. 10 (Doppelhermen Salona).

<sup>83</sup> Alföldi S. 222. <sup>84</sup> Alföldi S. 240–241, Taf. 10, 11. <sup>85</sup> S. Anm. 60.

<sup>86</sup> Sitzstatue des Constantin in der Maxentiusbasilika auf dem Forum Romanum: R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, in: Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8 (Berlin/Leipzig 1933) S. 129; H. Kähler, Konstantin 313, in: JdI 67 (1952) S. 1–30; A. Alföldi u. M. C. Ross, Cornuti . . ., in: DOP (Dumbarton Oaks Papers, Washington/Columbia) 13 (1959) S. 169–183; E. B. Harrison, The Constantinian Portrait, in: DOP 21 (1967) S. 79–96, bes. S. 92.

<sup>87</sup> H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, in: Monumenta Artis Romanae 7 (Berlin 1968) S. 40, 47, 54 f. Dazu folgende Rezensionen: H. v. Heinze in: Das Gymnasium 77 (1970) S. 558–563; H. Blanck in: GGA 223 (1971) S. 86–103; K. Fittschen in: BJB 170 (1970) S. 541–552; W. Hermann in: Gnomon 43 (1971) S. 501–509.

<sup>88</sup> Attribute und Kostümdetails (Langzepter, Kurzzepter, Globus, Sandalen, Halbstiefel) finden sich bei den Figuren der entsprechenden Kategorien von Niemeyer (op. cit.); aber auch auf dem Galeriusbogen oder dem Fünfsäulendenkmal. Auch die Bommeln oder

wichtigsten Raumteil des Heiligtums, die Göttlichkeit der Kaiser auf diese besondere Weise ausgedrückt werden. In diesem Sinn kann man hier von einer Theophanie im gemalten Bild sprechen.

Die Statuen römischer Gottkaiser standen oft in apsidenartigen Nischen und wurden auch kultisch verehrt<sup>89</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die *gemalten* Kaiserbilder in Luxor Kult genossen haben<sup>90</sup>. Bei dieser Darstellung in Luxor ist der folgenreiche Übergang vom *plastischen* Kultbild in einer Apsis zum *monumentalen gemalten* Apsisbild deutlich zu verfolgen.

Die Ausmalung größerer Nischen oder Apsiden, die einen Kultgegenstand umschlossen, ist nur selten erhalten. Eines der wenigen Beispiele ist die Aedicula im Atrium des Excubitorium der 7. Cohorte der stadtrömischen Vigiles, das in Trastevere gefunden und 210/15 datiert wurde<sup>91</sup>. Diese Wandmalerei ist wohl zentralsymmetrisch auf die Mittelachse der Aedicula bezogen, dennoch ist die figürliche Malerei nicht dominierend. Über dem gemalten Sockel ist die Wand in drei Zonen eingeteilt, die wieder mit einzelnen gerahmten Bildfeldern gefüllt sind. Die Figuren in den Bildfeldern der Hauptzone sind klein, bleiben Bestandteil einer großen, gemalten Wandgliederung, wie sie auch in Räumen, die sicher keinen Kultcharakter haben, zu finden ist; wie zum Beispiel in Wohnhäusern in Ostia antica<sup>92</sup>.

Quasten an den Zipfeln der Mäntel finden sich in dieser Kategorie; sie sind aber nicht auf Kaiser- oder Götterbilder beschränkt: *H. G. Niemeyer*, op. cit. Taf. 24, 3; 25; 27; 38; 46; *H. v. Hülsen*, Zeus (Mainz 1967), Nr. 28/29 (Statuette Florenz) Nr. 36 (Silberblech Turin). – Purpurmantel: *A. B. Cook*, Zeus – A study in ancient religion Vol. I (Cambridge 1914) S. 56 ff.; *Alföldi* S. 169, 274; Globus: siehe s. v. im Register; *O. Treitinger*, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee (Jena 1938) S. 58 f. – Attributhaften Charakter könnte auch die Übergröße der vier Kaiserbilder in der Apsis haben; sie findet sich bei den meisten Statuen römischer Herrscher, ist aber nicht auf sie beschränkt. – Obwohl in Luxor alle Tetrarchen die gleiche Größe haben, sind die Caesares durch die Armhaltung deutlich vom Jovius Diocletianus geschieden. Er allein hat die Rechte herrscherlich erhoben und auf das Langzepter gestützt (s. hierzu *H. Blanck* [s. oben Anm. 87] S. 99).

<sup>89</sup> Apsis und Kaiserkult: *Alföldi* S. 251; *H. G. Niemeyer*, op. cit. S. 28 f.; *P. Gros*, Trois Temples de la Fortune des Ier et IIe siècles de notre ère. Remarques sur l'origine des sanctuaires romaines à abside, in: *Mél* 79 (1967) S. 503–566. – Sonderform von Kaiserkulträumen in kleinasiatischen Gymnasien: quergelegte Hallen, die auf ein Peristyl gehen. In der Apsis der Hallenrückwand stehen die Kultbilder der Kaiser; die des Antoninus Pius und des Septimius Severus scheinen gesichert: *J. Keil*, Führer durch Ephesos (Wien 1964) S. 56 (Wedius-Gymnasium), S. 80 (Hafen-Gymnasium), S. 84 (Theater-Gymnasium), S. 141 (Ost-Gymnasium).

<sup>90</sup> Kaiserkult in Lagern: *Alföldi* S. 67 ff.; *Monneret* S. 103–104; *H. Kruse*, Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche, in: Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 19 Bd. 3. Heft (Paderborn 1934) S. 64 f.; *L. Cerfaux* u. *J. Tondriaux*, Le culte des Souverains, in: Bibliothèque de Théologie ser. III Vol. V (Tournai 1957) S. 51–172.

<sup>91</sup> *E. Nash*, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I (Tübingen 1961) S. 264–267.

<sup>92</sup> *F. Fornari*, La pittura decorativa di Ostia, in: *StRom* 1 (1913) S. 305–318, Taf. 29–35; *M. Borda*, La pittura romana (Milano 1958) S. 96 ff.; *R. Meiggs*, Roman Ostia (Oxford 1960) S. 436–446.

Die Hoheitsform dieser Aedicula gilt nicht dem Inhalt dieser Malereien, sondern einem plastischen Kultobjekt, das sie rahmt.

Bilder in Kultnischen scheinen, zumindest bis in das dritte Jahrhundert, durchaus privaten Charakter zu haben. Das wird deutlich durch ihr kleines Format und durch die Anbringung in Augenhöhe, die nur einen intimen Kontakt gestatten. Vor allem im Bereich der häuslichen Lararien sind diese Nischen zu finden<sup>93</sup>.

Aus einer etwas anderen Sphäre stammt ein mosaiziertes Kultbild einer apsidenförmigen Nische. Es stellt Silvanus dar und fand sich im Mithräum des Palazzo Imperiale in Ostia. Es wird um 162 datiert und ist heute in der Lateransammlung<sup>94</sup>. Auch hier lassen Maße und Anbringungsort nur eine fast ausschließlich private Verehrung zu. Zu diesem Bild hatte ja auch nur der relativ kleine Kreis von Eingeweihten Zugang<sup>95</sup>. Der Schritt zum offiziellen, gemalten und überlebensgroßen Kultbild in einer Apsis scheint erst gegen Ende des dritten Jahrhunderts vollzogen<sup>96</sup>. Luxor ist das älteste Zeugnis dafür.

Um den Kultcharakter des Apsisbildes in Luxor näher zu bestimmen, muß versucht werden, die Funktion des von Monneret de Villard erschlossenen Ciborium zu klären (s. S. 7). Sicherlich sollte es auf der einen Seite monumentaler, plastischer Rahmen des Apsisbildes sein. Dieser hob es von der übrigen figürlichen Ausmalung ab und unterstrich zugleich die Bedeutung der Darstellung<sup>97</sup>. Vermutlich hat das Ciborium aber zugleich einen Gegenstand überdacht<sup>98</sup>. Denkbar wären hier ein Thron, eine

<sup>93</sup> A. Weis, Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 8 (1958) S. 17–61, bes. S. 47 f.

<sup>94</sup> G. Becatti, Scavi di Ostia II (Roma 1954) S. 53–57, Taf. X, 1; ders., Scavi di Ostia IV (Roma 1961) Tavole, Taf. 211.

<sup>95</sup> Hier muß auch das Bild mit der Wölfin und den Zwillingen genannt werden, das Grimaldi 1613 in dem apsisartigen Teil der unterirdischen Lupercal-Kapelle in Rom gesehen und gezeichnet hat: H. P. L'Orange – P. J. Nordhagen, Mosaik (München 1960) Textabb. Taf. VII S. 90.

<sup>96</sup> Im thermenartigen Gymnasium von Salamis auf Cypern sind in der Nord- und Südhalle zwei im Grundriß halbkreisförmige, gewölbte Nischen zu sehen (Weite etwa 4,50 m). Die untere Hälfte des Mosaiks in der Kalotte der südlichen Nische ist noch erhalten. In felsiger Landschaft sind Reste von mindestens drei z. T. heftig bewegten Figuren zu erkennen. Ein Schild und ein Köcher liegen am Boden. Dieses relativ große Apsisbild hat kaum kultischen Charakter. Der Inhalt ist szenischer Art und scheint ein durch Zufall erhaltener Teil der prunkvollen Ausstattung dieser Badeanlage. Die Datierung in das frühe vierte Jahrhundert wird durch den Vergleich mit Bodenmosaiken von Antiochia gestützt. – Antiquities Department of the Republic of Cyprus, Salamis – a Guide (Nicosia 1970) S. 11. Den Hinweis verdanke ich J. Christern.

<sup>97</sup> Der möglicherweise schrankenartige Einbau (s. S. 9) diente vielleicht als Blende, um Lampen zu verdecken, die das vom Ciborium verdunkelte Apsisbild beleuchten sollten.

<sup>98</sup> Monneret de V. konnte keine Standspur auf dem Boden entdecken (Monneret S. 102 f.).

stehende oder thronende Statue (Gott, Kaiser, Genius) oder ein Altar<sup>99</sup>. Da die Kaiser in der Apsis, auf den Bildern zu seiten der Apsis (s. unten) und als Statuen in der hypostylen Halle (s. S. 7 f.) dargestellt waren, ist kaum anzunehmen, daß unter dem Ciborium eine weitere Kaiserstatue stand. Ein Thron, als Symbol der immanenten Anwesenheit der göttlichen Kaiser, scheint daher am wahrscheinlichsten<sup>100</sup>. Ein Altar oder ein Thymiaterion kann auch vor dem Ciborium gestanden haben. Der Gegenstand unter dem Ciborium dürfte die erschlossene Bedeutung des Apsisbildes nicht grundsätzlich verändert, sondern eher einen zusätzlichen, den Kultcharakter der gemalten Kaiserbilder unterstreichenden Aspekt hinzugefügt haben.

### *Die Zeremonienbilder zu seiten der Apsis*

Auf den Wänden zu seiten der Apsis sind zwei hohe, figurenreiche Szenen gemalt, deren Hauptpersonen ebenfalls Kaiser gewesen sein müssen. Die statuenhafte Isoliertheit und die strenge Frontalität der Apsisfiguren fehlen hier. Wenn auch sichtbar geordnet, wenden sich verschiedene, doch lebhaft bewegte Gruppen der Bildmitte zu (Tf. 11). Alle Figuren scheinen die gleiche Art von Kostüm getragen zu haben. In Details wie in der Pracht seiner Ausschmückung gibt es aber deutliche Unterschiede (s. S. 14). Spätestens vom dritten Jahrhundert ab scheint dieses Kostüm von den verschiedensten Ständen des Römischen Reiches getragen worden zu sein<sup>101</sup>. Auf dem Galeriusbogen ist es zum erstenmal als offizielles kaiserliches Kostüm mit sichtbarem Gürtel und auszeichnendem Orbiculus belegt<sup>102</sup> (Tf. 10 a). Vom Kostümtyp allein läßt sich also nur schwer auf den Rang der dargestellten Personen und Art der Szenen schließen. Die Bewegung und Ausrichtung aller Dargestellten auf eine zentrale Figur, die – auf dem Aquarell (Tf. 6) – offensichtlich als einzige frontal gesehen und von zwei ruhig stehenden Figuren flankiert ist, fällt auf. Ebenso läßt die Steigerung des Kleiderprunks bis zu den Mittelfiguren hin Rückschlüsse auf den Inhalt der Szene zu. Eine Person sehr hohen Ranges ist von fast

<sup>99</sup> Ciborium im römischen Kaiserkult: *Alföldi* S. 245 ff.; *Fellmann* S. 85; *Monmeret* S. 103 f.; *R. Delbrueck* (s. oben Anm. 88) S. 121–130; *H. Käbler*, La villa di Massenzio a Piazza Armerina, in: *Acta IRN* 4 (1969) S. 41–49; *Th. Klauser*, s. v. Ciborium, in: *RAC* 3 (1957) Sp. 68–86; *K. Wessel*, s. v. Ciborium, in: *RBK* 1 (1966) Sp. 1055–1065; *G. Bandmann*, s. v. Baldachin, in: *LCI* 1 (1968) Sp. 239–241.

<sup>100</sup> *Alföldi*, s. v. Thron (im Register); *C. Picard*, Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cynda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain, in: *CArch* 7 (1954) S. 1–17. – Am Ziel einer mit Luxor vergleichbaren Raumfolge könnte in der Apsis der großen Halle in der kaiserlichen Villa von Piazza Armerina in Sizilien ein Thron unter einem Ciborium gestanden haben. Im Scheitel dieser großen Apsis war eine kleinere Apsis, aus der vermutlich ein überlebensgroßer Kopf des Hercules oder eines Herculiers stammt! *H. Käbler*, op. cit., S. 47, 49; Taf. 10 b.

<sup>101</sup> *Alföldi* S. 175–184; *L'Orange* (s. oben Anm. 61) S. 88.

<sup>102</sup> *Alföldi* S. 178.

ranggleichen Begleitern umgeben. Auf diese Kerngruppe richten sich Bewegung und Aufmerksamkeit der umgebenden Personen (Tf. 6) (s. unten).

Die Figuren am rechten Rand des Bildfelds links der Apsis tragen einen Mantel, dessen unterer Saum mit Fransen besetzt ist (Tf. 1 a). Einen solchen Mantel kann der Kaiser selbst tragen<sup>103</sup>, er ist ihm aber nicht vorbehalten, wie ein Goldglas im Vatikan beweist<sup>104</sup>. Es zeigt Daedalius, einen Schiffsbaumeister, vermutlich im Rang eines Magister Fabricae<sup>105</sup>.

Ähnlich verhält es sich mit dem Attribut des Stockes mit dem pilzförmigen Griff. Die eben erwähnte Figur in Luxor (Tf. 1 a) und auch eine zweite, die zur zentralen Gruppe des Bildfelds rechts der Apsis gehört (Tf. 6), tragen diesen Stock. Einer der Begleiter des Kaisers auf dem Relief der Decennalienbasis auf dem Forum Romanum trägt ihn, aber auch der oben erwähnte Daedalius<sup>106</sup>.

Zum Inhalt der Darstellung geben die Fragmente des Bildfelds links der Apsis Hinweise. Der rechte Oberarm der fast vollständig erhaltenen Figur rechts am Bildrand muß nahezu waagrecht ausgestreckt gewesen sein (Tf. 1 a). Ein Akklamationsgestus, wie beim Erscheinen des Kaisers üblich, ist hier am ehesten zu ergänzen<sup>107</sup>.

Zur Mitte gewandte Figuren am linken Rand desselben Bildfelds bringen auf verhüllten Händen Gegenstände, von denen einer ein Prunkgürtel zu sein scheint (Tf. 4 a – 5 b). Gegenstände, die unmittelbar zur kaiserlichen Person gehören oder von ihr berührt wurden, sind „sacer“ und dürfen von Untergebenen nicht mit bloßen Händen berührt werden. Dieser Brauch geht als ausdrückliche „Etikettregel vermutlich zumindest bis zur Tetrarchie zurück“<sup>108</sup>. Diese Vermutung Alföldis wird durch das Bild in Luxor bestätigt.

<sup>103</sup> *Kinch* S. 13, Taf. 4 (Diocletian).

<sup>104</sup> *C. Morey*, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library (Città del Vaticano 1959) Nr. 96, Taf. 16.

<sup>105</sup> *M. Cagianò de Azevedo*, Questioni vecchie e nuove su Piazza Armerina, in: *RendPontAcc*, Ser. III, 40 (1967/68) S. 123–150, bes. S. 133 f.

<sup>106</sup> *L'Orange* (s. oben Anm. 61) S. 87.

<sup>107</sup> Zum Ritus: *Alföldi*, im Register s. v. „Akklamationen“ und „Adventus Augusti“. – *F. Eckstein*, s. v. „Adventus“, in: *Lexikon der Alten Welt* 1 (Zürich/Stuttgart 1965) Sp. 21–22; *E. Peterson*, Die Einholung des Kyrios, in: *Zeitschrift für systematische Theologie* 7 (1930) S. 682–702; *E. Dinkler*, Der Einzug in Jerusalem, in: *Arbeitsgemeinschaft für Forschungen des Landes Nordrhein-Westfalen* 167 (Opladen 1970). – Bildbeispiele: *G. Wilpert*, Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il Viale Manzoni in Roma, in: *MemPontAcc* Ser. III I/2 (1924) S. 1–43, Taf. 20, 21; *Kinch* S. 20 f., Taf. 6. Hierzu auch: *H. v. Schönebeck*, Die zyklische Ordnung der Triumphalreliefs am Galeriusbogen in Saloniki, in: *ByzZ* 37 (1937) S. 361–371; *L'Orange-Gerkan* S. 89 f., Taf. 5 b, 16 ab, 17 ab (Gestus).

<sup>108</sup> *Alföldi* S. 33–36; bes. S. 34. – Neben anderen Kleidungsstücken wird dem in der Mitte der Rückwand dargestellten Grabinhaber auch ein Gürtel gebracht: *D. P. Dimitrov*, Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra, in:

Ein zweiter Hinweis, daß Personen kaiserlichen Ranges im Mittelpunkt der Bilder stehen, ist der juwelenbesetzte Prunkgürtel, der auf verhüllten Händen hergetragen wird. Seit tetrarchischer Zeit gehört er sicher zum offiziellen kaiserlichen Kostüm<sup>109</sup>.

Schon die Steigerung in Größe und Kostbarkeit der Gewandappliken auf dem Bild rechts der Apsis bis hin zu der Figur mit dem mächtigen, scheibenförmigen dunkelbraunen Besatz und der mit einem ähnlich großen, sternförmig ausgezacktem Segment läßt in ihnen Personen kaiserlichen Ranges vermuten<sup>110</sup>. Möglicherweise war die Farbe des sternförmigen Besatzes ursprünglich Purpur. Die Vermutung, in dieser Figur einen Kaiser zu sehen, wird durch ihre Frontalität, die sie – auf dem Aquarell – von allen anderen Figuren dieses Bildes unterscheidet, bestätigt (Tf. 6). Mit großer Wahrscheinlichkeit stellt sie daher einen der vier Herrscher dar. Sowohl die Beobachtung, daß sie von der rechten Figur, die vielleicht ebenfalls eine Chlamys trägt, mit Arm und Stock überschritten wird, als auch die nach der Fotografie Sauers mögliche Frontalität dieses Stockträgers wären Hinweise, in dieser Person einen zweiten der Herrscher dargestellt zu sehen<sup>111</sup> (Tf. 7 a, b). Ein entsprechendes Paar, vermutlich ein von seinem Caesar begleiteter Augustus, wäre dann in der verlorenen Mitte des Bildfelds links der Apsis anzunehmen.

---

CArch 12 (1963) S. 35–52. – Bildbeispiele für Nachleben und Ausgestaltung des Bildtypus „Huldigung mit verhüllten Händen“: *J. Kollwitz*, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, in: Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte 12 (Berlin 1941) Beilage 7, S. 50–53 (Sockelrelief der Arcadiusssäule); *W. F. Volbach*, Frühchristliche Kunst (München 1958) Nr. 53 (Theodosiusmissorium); *J. Kollwitz*, Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten des 7. internationalen Kongresses für Christliche Archäologie Trier 1965 = Studi di Antichità Cristiana 27 (Città del Vaticano 1965) S. 153–154 (Roma und huldigende Provinzen, Via della Consolazione/Vicus Jugarius).

<sup>109</sup> *Alföldi* S. 182–183; *Monneret* S. 93.

<sup>110</sup> *Alföldi* S. 178. *R. Delbrueck*, Der spätantike Kaiserornat, in: Die Antike 8 (1932) S. 1–21. – In der mosaizierten Kuppel des einen Zentralraums von Centcelles (Tarragona) sind unter dem Zenith Reste von vier, wahrscheinlich kaiserlichen Thronsenen erhalten. Bei zweien tragen dem Thronenden zugewandte, stehende Figuren über den Händen und Unterarmen prächtig geschmückte Tücher. Auch verschiedene Gegenstände werden hergebracht. Datierung: um die Mitte des 4. Jhdts. *H. Schlunk*, Bericht über die Arbeiten in der Mosaikkuppel von Centcelles, in: Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana – Barcelona 1969, = Studi di Antichità Cristiana 30 (1972) S. 459–476.

<sup>111</sup> Die Fußstellung der Figur mit dem Stock ist auf dem Foto *J. Sauers* nicht so klar abzulesen wie auf dem Aquarell. Möglicherweise stand auch diese Figur frontal (Tf. 7 a). Dazu paßte auch die Haltung ihres rechten Armes mit dem Stock, der für eine Profilfigur reichlich verdreht wäre. Soweit rekonstruierbar, steht diese Figur der geometrischen Mitte des Bildfelds näher als die andere, ebenfalls frontale. – Eine weitere unklare Stelle auf dem Aquarell ließe vermuten, daß diese Figur (erste frontale von links) auch von ihrer linken Begleitfigur überschritten wurde. Die kurzen Faltschwünge in Hüfthöhe können aber auch zu den hängenden Staufalten am Ellenbogen des rechten – weiten? – Tunikaärmels der ersten frontalen Figur gehören (Tf. 6, 7 b). Die Tetrarchen auf dem Thronbild des Galeriusbogen tragen solche Tuniken mit kurzen, aber weiten Ärmeln (*A. Grabar*, Die Kunst des

In beiden Bildern zu seiten der Apsis scheint um die frontalen, aber nicht isolierten Herrscherfiguren im Zentrum eine vielköpfige, in verschiedenen Reihen hintereinander gestaffelte Gruppe aufgebaut. Die Ausrichtung zur Bildmitte war wohl in beiden Fällen das ordnende Prinzip, dem sich auch die lebhafter bewegten Figuren am Bildrand unterordnen. Auch hier muß die Majestät der Kaiser höchst eindrucksvoll repräsentiert gewesen sein, dennoch ist der grundsätzliche Unterschied zum Habitus des Apsisbildes deutlich.

Bewegtheit, Überschneidungen, Zeittracht und porträthafte Köpfe der Beteiligten zeigen, daß diese Bilder einer ganz anderen Ebene zugehören. Nicht die überzeitliche Göttlichkeit der Herrscher, sondern eine glanzvolle Zeremonie am zeitgenössischen Hof um die kaiserlichen Personen war hier abgebildet <sup>112</sup>.

### *Der Zug der Soldaten*

Der figurenreiche Zug, der sich vom Eingang auf zwei Seiten des Saales auf die Rückwand mit der Apsis zu bewegt, scheint mit großem Aufwand nur das eine Thema zu variieren: Soldaten mit Waffen, gesattelte Pferde mit sich führend, gehen auf ein Ziel zu. Dieses Ziel ist innerhalb des Prozessionsbildes selbst nicht dargestellt. Der Zug endet in der Raumecke, die die Rückwand bildet, und wird dort von dem senkrechten Rahmenstreifen zusätzlich begrenzt <sup>113</sup> (Tf. 3 a). Die beiden Bilder zu seiten der Apsis zeigen inhaltlich andere Szenen. Dennoch ist das Ziel jener Prozession klar. Auch formal gesehen, kommt die energisch gerichtete Bewegtheit des Zuges über die gedämpften Gebärden der Akklamierenden in den stehenden Herrscherfiguren zur Ruhe. Schließlich ist das Apsisbild selbst Ziel der gesamten Bildkomposition dieses Raumes. Seine Aussage, ebenso wie der besondere Ort seiner Anbringung, machen es zugleich formal und inhaltlich zum Bezugspunkt der ganzen übrigen Ausmalung (Tf. 11).

Soldaten, die Pferde am Zügel führen, mit Speeren, Kurzsword und Schilden bewaffnet sind und sich von zwei Seiten auf den Kaiser zubewegen, finden sich in einem Relief des Galeriusbogens <sup>114</sup> (Tf. 10 a).

---

frühen Christentums [München 1967] S. 13, Abb. 9). Die fast senkrechten Falten unmittelbar darunter könnten nach dem Aquarell (Tf. 6) und der Photographie (Tf. 7 a) zu der rückwärtigen Bahn des Mantels gehören. Stimmen diese Beobachtungen, so kann man sich die Armhaltung und den Saum der hinten herabhängenden Mantelbahn am ehesten nach der Figur Constantins bei der Adlocutio-Darstellung auf seinem Bogen ergänzen (Tf. 10 b).

<sup>112</sup> Es ist zu wenig erhalten, um diese gesamte Zeremonie ausschließlich „Acclamatio“ oder, wie Monneret S. 105 meint, „Mutatio vestis“ zu betiteln.

<sup>113</sup> Hier ist ein rückgewandter Pferdekopf, von einem grünen Rundschild hinterfangen, zu erkennen.

<sup>114</sup> *Kinch* S. 13, Taf. 4.

Frontal und übergroß steht der Kaiser erhöht in der Mitte des Frieses. Seine Rechte ist im Redegestus erhoben: der Kaiser spricht zu seinen Soldaten. Diese nähern sich in etwa gleichlangen Zügen von beiden Seiten. Neben Fahnen und Feldzeichen tragen sie Speere, große Rundschilde und führen Pferde mit sich. Wie runde, scheibenartige Folien hinterfangen die Schilde Körper und Köpfe der Soldaten. Einer wendet sich um und faßt ein widerspenstiges Pferd an der Trense. Diese Motive wie auch die dichte Figureschichtung in einer relativ flachen Raumbühne erinnern unmittelbar an Luxor. Auch in Thessaloniki tragen die Soldaten die eng anliegenden Hosen, dazu aber, anders als in Luxor, Schuppenpanzer und Helm.

Die Darstellung einer Adlocutio hat in der römischen Triumphalkunst eine lange Tradition<sup>115</sup>. Die auffallende Ausbreitung des Bildes, das nun das Format eines gedehnten Rechtecks annimmt, scheint aber erst ab Galerius belegbar. Waren auch schon bei den älteren Darstellungen des Themas die Zuhörer dem Redner meist in einer Art Schrittstellung zugewandt, so verändert das neue Format den Charakter dieser Gruppen um eine wichtige Nuance. Die lange Reihung derart bewegter Figuren zu beiden Seiten des Sprechers macht den Eindruck, als schreite von beiden Seiten ein langer Zug von Soldaten auf den Imperator zu. Er ist zum Ziel zweier symmetrisch von beiden Seiten auf ihn zugehender Prozessionen geworden (Tf. 10 a). Bei der Adlocutio Constantins auf dem Triumphbogen in Rom ist dieses formale Schema gesteigert. Der Eindruck einer symmetrischen Ordnung des langgestreckten Frieses wird durch die fast geometrisch begrenzten, blockhaften Figurengruppen zu beiden Seiten des Kaisers noch erhöht (Tf. 10 b). Zeitlich steht Luxor zwischen dem Galerius- und dem Constantinsbogen. Beim Vergleich wird die Tendenz deutlich, das Bild der Adlocutio auszubreiten, gleichsam in ein gestrecktes Rechteck zu dehnen. Dabei geht die strenge Mittelsymmetrie nicht verloren, sie wird im Gegenteil auffallendes, fast überbetontes Ordnungsprinzip. Auch die Ausmalung von Luxor gehört in diese Reihe symmetrisch aufgebauter

<sup>115</sup> D. Mustilli, s. v. „Allocuzione“, in: EAA I (1958) Sp. 265–266. Neben der gängigen Version des Bildtyps „Adlocutio“ mit asymmetrischem Aufbau – Gruppe der Zuhörer meist rechts des Podiums – findet sich ab dem zweiten Jhd. eine zweite mit symmetrischem Bildbau: auf dem Suggestus frontal stehender Kaiser mit Begleitern, ihm zu Füßen, zu beiden Seiten des Podiums die Zuhörer. – Bildbeispiele: M. Wegner, Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule, in: JdI 46 (1931) S. 61–174, bes. S. 143; S. C. Caprino, La colonna di Marco Aurelio (Roma 1955) Fig. 11, 16, 17; H. Cohen, Description historique des monnaies, Tome 6 (Graz 1955) S. 14, N. 1; S. 255, Nr. 18; S. 156, Nr. 20; Fr. Wirth, Römische Wandmalerei (Berlin 1934) S. 174, Taf. 50; H. Kähler, Rom und seine Welt (München 1960) S. 345, Taf. 245; L'Orange-Gerkan S. 80 f, Taf. 5a, 16ab, 17ab. – Zur „hieratischen Frontalität“ bes. in severischer Zeit: L. Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes (Berlin 1957). – Zur Adaption des Bildtyps „Adlocutio“ in der christlichen Kunst: W. N. Schumacher, „Dominus legem dat“, in: RQ 54 (1959) S. 139, bes. S. 2–8.

Repräsentationsbilder <sup>116</sup>. Der Rekonstruktionsvorschlag, der auf der Eingangswand und auf *beiden* Seitenwänden zwei symmetrische Züge von Personen ergänzt, die sich auf die Rückwand mit der Darstellung der Kaiser zubewegen, gewinnt so an Wahrscheinlichkeit (Tf. 11). Vergleiche für einen Zug von gemalten Figuren, der sich über eine Raumecke hinwegbewegt, finden sich im späteren vierten Jahrhundert <sup>117</sup>.

So stark der Zug der Soldaten in Luxor an die figurenreiche Ausprägung der tetrarchischen Adlocutio-Darstellung erinnert, wobei gerade dieses Thema der römischen Triumphalikonographie besonders gut in ein Lagerheiligtum paßt, so muß doch auch ein anderer ritueller Akt um die Person des Herrschers und der ihn darstellende Bildtypus berücksichtigt werden: der „Adventus Domini“. Hier ziehen allerdings meist Bürger in einer Prozession aus ihrer Stadt dem ankommenden Herrscher entgegen. Hierfür nur zwei charakteristische Bildbeispiele. In der Malerei der Katakombe an der Viale Manzoni ist der Dominus von zwei ihm zugewandten, etwa gleichgroßen Gruppen von begrüßenden Bürgern flankiert. Hier wie auf der Adventusszene des Galeriusbogens in Thessaloniki gehört die Stadtdarstellung zum Bildtypus <sup>118</sup>. Es ist nicht auszuschließen, daß in Luxor neben der sicher überwiegenden Adlocutio-Thematik auch auf diesen Adventusgedanken angespielt werden sollte.

Mit der göttlichen Stellung der Kaiser dieser Zeit hängt schließlich eine dritte Deutungsmöglichkeit dieses Zuges zusammen. Im Bild der Apsis erscheinen die Kaiser als Götter. Den Göttern und ihren Bildern gelten seit alters kultische Prozessionen <sup>119</sup>. Im folgenden Abschnitt, der die Frage nach Räumen mit ähnlichem System der Bildverteilung stellt, sind einige Beispiele genannt.

---

<sup>116</sup> Weitere Beispiele zentralsymmetrischer Repräsentationsbilder: *L'Orange-Gerkan* S. 200, Abb. 39 und hierzu auch *G. C. Picard, Les Trophées romains*, in: *Bibliothèques des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, Fasc. 187 (Paris 1957) S. 481 (tetrarchische Sarkophagfront, Thermenmuseum, Garten bei der Piazza dei Cinquecento). *V. S. M. Scrinari, Nuove testimonianze per la „domus faustae“*, in: *RendPontAcc* 43 (1970/71) S. 205–222. Das Kompositionsschema des monumentalen Frieses gemalter Einzelfiguren der „Domus Faustae“ an und unter der Via dei Laterani in Rom kann erst bei seiner vollständigen Freilegung geklärt werden. Es scheint, als ob der frontal stehende Constantinus (?) kompositorischer Schwerpunkt der linken Hälfte des Frieses ist. Zu seinen Seiten sind ihm offensichtlich je zwei Figuren zugewandt, so daß hier eine Zentralkomposition aus fünf Figuren entsteht. – *J. Kollwitz* (s. oben Anm. 108, Malerei), S. 128 ff., Taf. 46, Abb. 77 (Domitilla, Regio 5, Kammer der „Sei Santi“).

<sup>117</sup> *A. Ferrua, Le pitture della Nuova Catacomba di Via Latina* (Città del Vaticano 1960) Taf. 37, 98. – *S. a. Nymphäum in der casa des Vicus Jugarius* (s. Anm. 108).

<sup>118</sup> *S. Anm. 107.*

<sup>119</sup> Ein besonders schönes Beispiel für Alter und Verbreitung des Bildtyps „Kulturprozession“ bietet der Parthenonfries. Auch hier finden sich der Zug mit Pferden, Gabenbringer und die übergroßen Götter.

*Vergleichbare Form und Anordnung  
von Wandbildern anderer Kulträume*

Die Tagebuchnotizen und Fotografien Sauers ermöglichten es, das Bildprogramm des Lagerheiligtums von Luxor mit genügender Sicherheit zu rekonstruieren. Ein ausgemalter Kaiserkultraum mit entsprechenden Themen und vergleichbarer Anordnung der Bilder scheint für das dritte und beginnende vierte Jahrhundert nicht überliefert<sup>120</sup>. Das Bildsystem in Räumen anderer Kulte läßt sich in seinen Grundzügen vergleichen.

Möglicherweise gab es *Mithräen*, auf deren Längswänden Kultprozessionen gemalt waren, die sich auf die Darstellung des stiertötenden Gottes zu bewegten. Diese kann ein Relief oder ein Gemälde sein. Ihr Rahmen will allerdings meist die Grotte abbilden, die mythischer Schauplatz der Szene ist. Eine formale wie inhaltliche Verbindung zum Apsisbild läßt sich nur schwer herstellen. Auf der rechten Längswand des Mithräums unter S. Prisca in Rom ist ein Zug von Gabenbringern gemalt. Allerdings ist das linke Viertel dieser Malerei zu schlecht erhalten, um entscheiden zu können, ob nicht schon dort das Ziel dieser Prozession dargestellt war. Die geringen Malereireste der gegenüberliegenden linken Wand lassen eine Gruppe um eine zentrale Heliosfigur erkennen. Diese Dreiergruppe nimmt aber nur rund ein Viertel der einst bemalten, langgestreckten Wandfläche ein<sup>121</sup>.

Die Ausmalung des römischen Lagerheiligtums in *Dura-Europos* ist leider nicht erhalten. Die des Kultraums der Palmyrenischen Götter läßt sich rekonstruieren<sup>122</sup>. Auf der flachen Rückwand das Hauptbild mit der übergroßen Darstellung eines Gottes. Auf allen Seitenwänden, auch in mehreren Registern übereinander, Verehrer, Priester und Gottheiten. Allerdings fehlt ein großes, einheitlich ausgeführtes formales Konzept der Ausmalung, wie es für Luxor kennzeichnend ist. Die Darstellungen der Seitenwände haben meist Votivbildcharakter und sind formale Einheiten für

<sup>120</sup> Ein wichtiger Rest der Ausstattung eines vermutlich konstantinischen Kaiserkultraums ist in Karthago gefunden. Zwei Drittel des Bodenmosaiks einer Nische des zum Baukomplex gehörenden Trikonchos sind erhalten. Das zentrale Motiv ist eine Architekturdarstellung, deren Mitte ein ciboriumartiger Rundbau bildet; acht korinthische Säulen tragen eine kassettengeschmückte Kuppel. G. C. Picard, *La Carthage de Saint Augustin* (o. O. 1965) S. 174–182. – Gabenbringer an den Seitenwänden eines Raumes auf die Rückwand mit der Darstellung der Hauptperson zuschreitend: D. P. Dimitrov (s. oben Anm. 108); A. de Waal, *Die Apostelgruft ad Catacumbas an der Via Appia*, in: RQ 3. Suppl. (Rom 1894) S. 5–141. Hierzu auch: F. Tolotti, *Memorie degli Apostoli in Catacumbas*, in: Collezione „Amici delle Catacombe“ 19 (Città del Vaticano 1953) S. 12 ff.

<sup>121</sup> M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae* (Den Haag 1956–1959) I–II; ders. und C. C. Van Essen, *The Excavations in the Mithraeum of the church of S. Prisca on the Aventine* (Leiden 1965). Zu den Mithräen Roms: E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom II* (Tübingen 1962) S. 69–85.

<sup>122</sup> F. Cumont, *Fouilles de Doura – Europos 1922 – 1923* (Paris 1926) Texte S. 29–155, Taf. 25–60.

sich, die in verschieden großen Bildfeldern neben- und übereinander geordnet sein können.

Strenger organisiert scheint die Ausmalung im Hauptraum des Tempels des Zeus Theos gewesen zu sein. Auf der flachen Rückwand das frontale, übergroße Bild des Gottes. Auf den Seitenwänden je drei gleich hohe, übereinandergesetzte Zonen mit den Bildern von Verehrern und Priestern <sup>123</sup>.

Schließlich kann hier auch die Ausmalung der Synagoge genannt werden. Innerer Bezugspunkt wie auch bestimmend für die Lesrichtung und Anordnung der meisten in Zonen übereinander geordneten Bildfolgen der Wände ist die Thoranische und das über ihr stehende triptychonartige Bild <sup>124</sup>.

In Rom scheinen die Fresken des Nymphäums in der Casa des Vicus Jugarius (Via della Consolazione) eine vergleichbare Einteilung gehabt zu haben. Auf die übergroße Dea Roma in der Mitte der Rückwand bewegen sich von beiden Seiten über die Raumecken hinweg weibliche Figuren mit verhüllten Händen, die vermutlich verschiedene Provinzen des Reiches darstellen <sup>125</sup>.

Der Ort der Anbringung im Raum und die durchdachte Folge der Bilder in Luxor steigern das Gewicht der einzelnen Darstellungen. Für den klaren Wandaufriß und die deutliche Trennung, Abfolge und Steigerung der drei Bildeinheiten: Prozessionen, Zeremonienbilder, Apsisgruppe, findet sich kein direkt vergleichbares Monument.

Fehlen bisher unmittelbare Vorstufen und Vergleichsbeispiele für die Ausmalung dieses Lagerheiligtums, so kann über die Erben kein Zweifel bestehen. Das gilt in grundsätzlicher Weise vor allem für das monumentale Apsisbild christlicher Kulträume. Besonders bei Basiliken ist die Apsis Ziel und Abschluß der Raumachse. Das Apsisbild ist Höhepunkt, gleichsam Schlußstein der gesamten Bildausstattung des Kultraums. Wie in Luxor erscheint dort auf der gewölbten Wand das Bild des Herrn mit den Zeichen überzeitlicher, jenseitiger Majestät <sup>126</sup>. Hier wie dort ist die Apsis der Ort eines Theophaniebildes.

<sup>123</sup> M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art* (Oxford 1938) S. 63, Taf. 13.

<sup>124</sup> Comte du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la Synagogue...* (Roma 1939) Taf. 7; C. H. Kraeling, *The Synagogue - The Excavations at Dura-Europos*, Final Report 8/1 (New Haven 1956); E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* 9-11, Bollingen Series 37 (New York 1963-1965); A. Grabar, *Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura*, in: *Revue de l'histoire des religions* 123 (1941), S. 143-192 u. 124 (1941), S. 5-35.

<sup>125</sup> J. Kollwitz (s. oben Anm. 108, Malerei).

<sup>126</sup> Zeichen, die, wie Einzeluntersuchungen zeigen, meist aus dem Bilderkreis der Repräsentation römischer Kaiser stammen: Purpur- oder Goldmantel, Nimbus, Globus, Thron, Purpurkissen, Suppedaneum, Phönx, Dattelpalme, Garde...

Die Bilder auf den übrigen Wänden des Sacellum von Luxor sind deutlich einer anderen Sphäre zugehörig. Die Majestät der Herrscher zeigt sich im Bild einer zeitgenössischen Zeremonie. An vergleichbarer Stelle – auf der Stirnwand zu seiten der Apsis – können in der christlichen Kirchenkunst die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, die mit verhüllten Händen meist Kronen bringen, dargestellt sein<sup>127</sup>. Allerdings haben dann diese Gruppen zu seiten einer Apsis nicht, wie in Luxor, ein je eigenes kompositorisches und inhaltliches Zentrum. Sie sind nun ganz der großen Raumachse untergeordnet und wenden sich von beiden Seiten symmetrisch der Mitte des Ganzen zu<sup>128</sup>. Für ein mit Luxor gemeinsames Detail, das Gabenzeremoniell mit den verhüllten Händen, gibt die spezifische Quelle der christlichen Komposition, die Johannesapokalypse, keine Erklärung. Dieses Motiv der christlichen Darstellung stammt vermutlich aus dem Kaiserkult, wie auch am Beispiel anderer Monumente gezeigt werden konnte<sup>129</sup>. In Luxor ist vor allem der Ort seiner Anbringung bedeutsam. Hier und in Bildausstattungen christlicher Kirchen sind die mit verhüllten Händen Huldigenden zu seiten der Apsis dargestellt. Mit dem Motiv scheint auch der Ort seiner Anbringung von kaiserlichen Kulträumen übernommen.

Die Zyklen im Langhaus christlicher Basiliken stellen meist Themen aus dem Alten und Neuen Testament dar. S. Apollinare nuovo in Ravenna ist ein Beispiel dafür, daß es auf beiden Hochschiffwänden auch den auf die Apsis zuschreitenden Zug von Huldigenden gibt<sup>130</sup>. Diese komplexe Form

---

<sup>127</sup> Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura/Rom, Triumphbogen von SS. Cosma e Damiano/Rom, Triumphbogen von S. Prassede/Rom, weiterführende Literatur: *Th. Klawser*, s. v. „Aurum Coronarium“, in: RAC 1 (1950) Sp. 1010–1020. (*Red.*) s. v. Aurum Coronarium“ in: LCI 1 (1968) Sp. 227–228. – Rechts in der Lunette über dem Eingang zur Kammer 5a der Katakombe Pietro e Marcellino (*G. Wilpert*, Die Malereien der Katakomben Roms [Freiburg 1903] Taf. 93) ist eine Figur erhalten, die einen Kranz emporhält. Links Reste einer entsprechenden Figur. Dieses Bildthema aus dem Kreis der imperialen Repräsentation tritt in dieser Kammer neben christlichen Bildern auf; ein Vorgang, der also schon vor dem konstantinischen Kirchenfrieden möglich ist! Tetrarchische Datierung: *J. Kollwitz* (s. oben Anm. 108, Malerei) S. 50. – Diesen Hinweis verdanke ich *A. Weis*.

<sup>128</sup> Die beiden kaiserlichen Repräsentationsbilder in S. Vitale/Ravenna lassen sich, wenn auch entfernt, in Thematik, Anbringungsort und sogar kompositorisch mit den zwei Zeremonienbildern von Luxor vergleichen. *F. W. Deichmann*, op. cit. Anm. 130 (Bauten u. Mosaiken), Abb. 358, 359.

<sup>129</sup> S. Anm. 127.

<sup>130</sup> Erhaltenes monumentales Beispiel des christlich adaptierten Bildtyps „Adventus Domini“ samt zugehöriger Stadtdarstellung:

*F. W. Deichmann*, Ravenna I (Wiesbaden 1969) S. 171–200; *ders.*, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna (Baden-Baden 1958) Abb. 98–135.

*de Waal; Tolotti* (s. oben Anm. 120). Auf der rückwärtigen Lunette dieses kleinen, tonnengewölbten Grabraums (Maße: l = 2,63 m, b = 2,38 m, h = 2,70 m) unter S. Sebastiano an der Via Appia erscheint Christus als Halbfigur auf Wolken. Diesem Bild nähern sich, symmetrisch auf beiden Seitenwänden, je sechs Figuren, die Kränze heran-

eines Zuges ist allerdings nicht ohne Zwischenstufen denkbar, wie sie zum Beispiel der Sockel der Arcadiusssäule in Konstantinopel darstellte<sup>131</sup>.

Luxor zeigt, daß das christliche Apsisbild nur aus der breiten Entwicklung der spätantiken Bildgeschichte zu verstehen ist. Die allgemein verbreitete Bildersprache dieser Zeit hat für entsprechende Inhalte offenbar die gleichen Formeln verwendet. Dabei scheinen solche, auch in Luxor vorkommenden typenhaften Bildformeln nicht einem bestimmten Herrschaftssystem und seiner Ideologie vorbehalten. Das repräsentative christliche Bild übernimmt und erweitert Formen kaiserlicher Selbstdarstellung. Der für die Bildgeschichte der Spätantike und des Mittelalters wesentliche Schritt vom plastischen zum gemalten monumentalen Erscheinungsbild in der Apsis eines Kultraums ist, wie Luxor zeigt, sicher schon in vorkonstantinischer Zeit vollzogen. Es mag nicht nur Zufall sein, daß das älteste erhaltene Beispiel gerade aus dem Bereich imperialer Kunst stammt.

Die Rekonstruktion des Bildprogramms dieses tetrarchischen Sacellum erlaubt zudem die Vermutung, daß nicht nur ikonographische Details und einzelne Bildtypen der christlichen Kunst, sondern auch wesentliche Bestandteile des Bildprogramms großer christlicher Kulträume der bildlichen Repräsentation römischer Kaiser entstammen.

#### BILDNACHWEIS

Fig. 1: Monneret de Villard, *The Temple . . .*, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts . . .* 95 (1953) Plate 34, zwischen S. 106 und 107. – Fig. 2: K. Michalowski, *Palmyra* (Wien/München 1968) S. 24. – Fig. 3: Ausschnitt aus Fig. 1. – Fig. 4: wie Fig. 1, dort Fig. 1. – Fig. 5: wie Fig. 1, dort Fig. 2. – Tf. 1 a: Skizzenbuch Wilkinson, Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford, fol. 54 (Neuaufnahmen). – Tf. 1 b: wie Tf. 1 a, fol. 62. – Tf. 2 a: wie Fig. 1, Plate 28 b. – Tf. 2 b: W. v. Bissing, *Altchristliche Wandmalereien . . .*, in: *Festschrift P. Clemen* (Bonn 1926) S. 183, Abb. 2. – Tf. 3 a: wie Tf. 1 a, fol. 51/52. – Tf. 3 b: wie Tf. 1 a, fol. 57. – Tf. 3 c: wie Tf. 1 a, fol. 54 (Ausschnitt). – Tf. 4 a: wie Tf. 1 a, fol. 60 (Ausschnitt). – Tf. 4 b: wie Tf. 1 a, fol. 59. – Tf. 5 a: Foto V. M. Strocka. – Tf. 5 b: Umzeichnung J. G. Deckers. – Tf. 6: wie Tf. 1 a, fol. 55, 56. – Tf. 7 a: Foto J. Sauer. – Tf. 7 b: Umzeichnung J. G. Deckers. – Tf. 8 a: wie Tf. 1 a, fol. 58. – Tf. 8 b: Foto V. M. Strocka. – Tf. 9 a: wie Tf. 1 a, fol. 60 (Ausschnitt). – Tf. 9 b: Foto V. M. Strocka. – Tf. 10 a: K. F. Kinch, *L'Arc de Triomphe de Salonique* (Paris 1890) Ausschnitt aus Tf. 4. – Tf. 10 b: H. P. L'Orange – A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck . . .*, in: *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 10 (Berlin 1939) Tafelband, Tf. 5 a (Ausschnitt). – Tf. 11: Zeichnung J. G. Deckers. – Tf. 12 a: Foto V. M. Strocka. – Tf. 12 b: Zeichnung J. G. Deckers.

bringen. Dieser Raum könnte das Bildprogramm eines größeren oberirdischen Kultraums widerspiegeln. Dafür spricht auch das Ornament der Tonnendecke: in Malerei umgesetzte Kassetten. – Falls dieser Raum das Quirinusgrab umschließt, kann er erst nach dessen Translatio aus Pannonien, Ende 4./Anfang 5. Jhdt. entstanden sein. Auch der Stil der Malerei paßte in diese Zeit. – F. Gerke, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*, in: *RACrist* 12 (1935) S. 119–163, bes. S. 156. Gerke vermutet die „Entstehung“ des Prozessionsthemas als Bildschmuck von Langhauswänden erst in theodosianischer Zeit.

<sup>131</sup> G. Steigerwald, *Christus als Pantokrator in der untersten Zone der Langhausmosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna*, in: *RQ* 30. Suppl. (1966) S. 272–284.