

Griechische Bilder für den römischen Senat

Tonio Hölscher, Heidelberg

Die Bildwerke, die seit dem Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. von den römischen Eroberungsheeren aus allen Teilen der griechischen Welt geraubt worden waren, wurden von den Feldherren, römischen Brauch entsprechend, in der Mehrzahl auf den Plätzen und in den öffentlichen Gebäuden Roms aufgestellt¹. Die Praxis dieser Zweitaufstellung war weniger an ästhetischen als an inhaltlichen Gesichtspunkten orientiert. Die Hauptstadt erhielt auf diese Weise nicht in erster Linie den Charakter eines Museums, sondern eine Akzentuierung als gegliederter, politisch-sozialer und religiöser Raum. Die einzelnen Teile dieses Raumes vermittelten durch die Bildwerke eine Aussage, die ihren spezifischen Funktionen entsprach. Die griechische Herkunft und Form der Werke gab diesen Botschaften eine klassische Autorität².

Als Octavian nach dem Sieg über Antonius daran ging, seine Herrschaftsstellung durch die Neugestaltung der Hauptstadt in sichtbarer und erlebbarer Form zu demonstrieren, bot sich kaum ein Gebäude besser zur Vermittlung visueller Botschaften an als die neu errichtete Curia Iulia. Hier konnte die gesamte Führungsschicht während langer Sitzungen angesprochen werden. Die berühmte Statue der Victoria auf dem Globus, ein aus Tarent stammendes Werk, das auf hoher Säule über dem Podium vor der Stirnwand des Saales schwebte, stellte den Senatoren die weltbeherrschende Sieghaftigkeit des Princeps vor Augen³. Die Aufstellung des *clupeus virtutis* durch Senat und Volk am Fuß der Säule ergänzte diese Aussage in freiwilliger Unterordnung⁴.

In diesem ganz auf Augustus bezogenen Rahmen sind auch zwei weitere Bildwerke zu sehen, die den Senatssaal schmückten. Augustus hat dort, so berichtet Plinius, zwei Gemälde griechischer Maler anbringen lassen⁵; die Vermutung liegt nahe, und wird sich bestätigen, daß sie zur Erstausstattung des Jahres 29 v. Chr. gehörten⁶. Das eine, ein Werk des klassischen Meisters Nikias von Athen, zeigte *Nemeam sedentem supra leonem palmigeram ipsam, adstante cum baculo senecius supra caput tabula bigae dependet*; es war von M. Iunius Silanus aus Kleinasien mitgebracht worden⁷ und offenbar später in Octavians Besitz gelangt. Auf dem zweiten Bild, von einem gewissen Philochares, konnte man bewundern *puberem filium seni patri similem esse aetatis salva differentia, supervolante aquila draconem complexa*; die starke Wirkung bildender Kunst, so Plinius, sei daran zu ermessen, daß dank Philochares der Senat durch Generationen auf diese beiden sonst ganz unbekanntenen Griechen Glaukon und Aristippos geblickt hätte.

Die Bilder, und vor allem ihre Zweitverwendung durch Octavian, haben in der Forschung wenig Beachtung gefunden. Offenbar hat man sie unter die allgemeine Verehrung des Kaisers für klassisch griechische Kultur und Geschichte subsumiert⁸. Dafür könnte man sich immerhin auf Plinius berufen, der die öffentliche Aufstellung griechischer Bilder in Rom vor allem unter museal-ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Doch schon die von Plinius selbst angeführten Beispiele lassen erkennen, daß dabei thematische Überlegungen eine zentrale Rolle spielten⁹. Bereits das von Mummius entführte Bild des Dionysos von Aristeides, nach Plinius' Ansicht das erste öffentlich aufgestellte auswärtige Gemälde in Rom, war sinnvollerweise im Tempel der Ceres, des Liber und der Libera gezeigt worden¹⁰. Diese Verwendung griechischer Götterbilder in den Heiligtümern entsprechender römischer Gottheiten wurde ein verbreiteter Brauch.

Die übrigen Gemälde, die Plinius im Zusammenhang mit Augustus nennt, machen besonders deutlich, wie bewußt solche Meisterwerke in der frühen Kaiserzeit zur Übermittlung politischer Botschaften eingesetzt wurden. Im Tempel des Divus Iulius stellte Octavian das berühmte Bild der Aphrodite Anadyomene von Apelles aus, nach Strabon als Darstellung der göttlichen Ahnherrin Venus Genetrix¹¹; das Motiv des Aufsteigens aus dem Meer erhielt dabei wohl zugleich einen astralen Sinn, denn er verehrte die Göttin vor allem auch in dem aufsteigenden Planeten

Venus¹². Auf dem Forum des Augustus waren zwei weitere Bilder des Apelles ausgestellt¹³. Das eine zeigte Alexander den Großen mit Nike und den Dioskuren, das andere ebenfalls Alexander, auf einem Wagen 'triumphierend', neben den Figuren des *Bellum restrictis a tergo manibus* und des *Furor sedens supra arma devictus*; beide mit offensichtlichem Bezug auf Augustus als Ebenbild Alexanders, dazu auf C. und L. Caesar als Abbilder der Dioskuren. Und noch nach seinem Tod wurden im Tempel für den Divus zwei sinnreiche Gemälde, beide von Nikias, angebracht. Das eine zeigte Danae¹⁴, die durch den Goldregen des Zeus schwanger geworden war, zweifellos als Gleichnis für Atia, die Mutter des Augustus, mit der angeblich Apollo in Gestalt einer Schlange den künftigen Herrscher gezeugt hatte¹⁵. Das andere stellte Hyakinthos dar, den jungen Geliebten des Apollon, den der Gott nach seinem Tod zu den Unsterblichen erhoben hatte¹⁶; Augustus selbst hatte dies Bild wohl nicht nur wegen seines künstlerischen Reizes oder aus Vorliebe für den Maler aus Alexandria mitgebracht und stets besonders hochgeschätzt, sondern weil er es als Hinweis auf sich selbst verstehen konnte, den jünglingshaften Schützling des Gottes, der ebenfalls die Entrückung zu den Göttern erhoffte¹⁷. Alle diese Bilder haben nicht nur eine ausgeprägte augusteische Zweitbedeutung, sondern sie waren auch sehr spezifisch auf den Platz ihrer Zweitverwendung bezogen. Aphrodite-Venus gehörte in den Tempel des Divus Iulius, über den die genealogische Verbindung führte. Alexander und die Dioskuren fügten sich in die triumphale Anlage des Augustusforums, bei dessen Einweihung nicht nur der Princeps, sondern auch seine Enkel eine wichtige Rolle spielten¹⁸. Danae und Hyakinthos schließlich, Gleichnisse für göttliche Abstammung, göttlichen Schutz und Erhebung zu den Göttern, paßten programmatisch in den Tempel des Divus Augustus. Alles spricht dafür, daß auch die Bilder in der Curia nicht nur für die ästhetische Erbauung der Senatoren während der Sitzungen gesorgt haben werden¹⁹.

Vater und Sohn einander gleichend, trotz erkennbarem Unterschied des Alters²⁰: das war unter Augustus ein politisches Thema. Wer die beiden Unbekannten auf dem Bild des Philochares unter diesem Gesichtspunkt betrachtete, dem muß sich leicht der Gedanke an Augustus und seinen Adoptivvater eingestellt haben. Gerade nach Actium hat Octavian sich deutlich in die Nachfolge Caesars gestellt, auf den Münzen nennt er sich *Divi filius*, und im August 29 v. Chr. hat er seinen dreifachen Triumph mit der Einweihung des Tempels für den Divus Iulius abgeschlossen²¹, wenige Tage vor Einweihung der Curia Iulia, wo die Bilder angebracht wurden. Daß Augustus in der Physiognomie Caesar ähnlich gewesen sei, wird von den Schriftquellen anscheinend nicht behauptet. Aber in der Bildkunst konnte das politische Sohnesverhältnis kaum anders ausgedrückt werden. Die Angleichung von Bildnissen zum Ausdruck politischer 'Verwandtschaft' ist ein gut bezeugtes Mittel römischer Repräsentationskunst²². In diesem Sinne wurde in der Münzprägung zunächst der junge Octavian seinem Adoptivvater, später der Divus Iulius dem regierenden Princeps angeglichen²³. Bedeutender ist die Neukonzeption eines rundplastischen Caesarbildnisses in frühaugusteischer Zeit, das sich an dem damals aktuellen Bildnis Octavians orientierte. Gegenüber dem nüchternen, realistischen Typus Agliè, der zu Lebzeiten entstanden ist, zeigt die postume Version Pisa-Chiaramonti ihn in einer vitaleren und dynamischeren Plastizität²⁴. Darin gleicht er aber dem Bildnis des Octavian im Imperatorentypus, das zur Zeit um Actium dessen offizielle Darstellungsform war²⁵. Wesentlich später kann das neue Bildnis Caesars nicht entstanden sein, weil spätestens seit 27 v. Chr. das veränderte, klassizistische Augustusbildnis des Typus Prima Porta in Geltung war²⁶; von dessen erhabener Auffassung des Herrschertums ist in dem zweiten Caesarbildnis noch nichts zu erkennen. Offensichtlich ist Caesar einem Ideal angeglichen worden, das von Octavian in der Phase seines Kampfes um die Herrschaft geprägt worden war. Der gegebene Anlaß zur Neuformulierung dieses postumen Caesarbildnisses war die Errichtung seines Tempels auf dem Forum, der 29 v. Chr. eingeweiht wurde²⁷. Die Ähnlichkeit mit Octavian, die man dabei suchte, ist gleichzeitig in dem Bild in der Curia mit der Metapher der physiognomischen Ähnlichkeit der beiden unbekanntem Griechen zum Ausdruck gebracht worden.

Ein bedeutungsvolles Element ist in diesem Zusammenhang der Adler mit der Schlange in den Fängen über den beiden Figuren. Das Motiv, das eine alte Tradition hat, wurde vielfach als bedeutsames Vorzeichen angesehen²⁸. Im 4. Jahrhundert v. Chr. erscheint es emblematisch auf der Grabstele des Sehers Kleioboulos aus Acharnai²⁹; wenn dieser mit Recht als Onkel des Malers Philochares angesprochen wurde³⁰, so könnten auf dessen Gemälde sogar zwei weitere Angehörige dieser Familie durch Adler und Schlange als Mitglieder eines Geschlechts mit traditionellem Seheramt bezeichnet gewesen sein. Das bleibt allerdings Hypothese. Doch in jedem Fall muß auf dem Bild ein glückverheißendes Zeichen gemeint gewesen sein, nicht nur in dem ursprünglichen griechischen Kontext, sondern auch in der römischen Zweitbedeutung³¹. Gewöhnlich ist der Kampf der beiden Tiere ein Symbol für den Sieg guter gegen böse Kräfte. In diesem Sinne spielte das Motiv auch in der Staatskunst eine Rolle: am Scheiterhaufen des Hephaestion³², am Grab des Alketas³³, auf dem Siegelring des spartanischen Königs Areios³⁴. Auch als Tier des Zeus war der Adler mit der Schlange ein Bildzeichen der Stärke, wie auf einem Kieselmosaik des frühhellenistischen Zeustempels von Aigeira³⁵. Im römischen Kontext ist der siegreiche Adler mit der Schlange zum einen das Tier des obersten Staatsgottes Iuppiter, er steht für den Sieg und Triumph Roms über seine Feinde, wie etwa auf Figuralkapiteln der hohen Kaiserzeit³⁶, wahrscheinlich auch schon am Altar der gens Augusta aus Karthago³⁷. Horaz vergleicht Drusus nach dem Sieg über die Vindeliker mit dem Adler Iuppiters, der sich auf die Schlangen stürzt³⁸. Zugleich ist der Adler das Tier der Apotheose, wie etwa am Bogen der Sergier in Pola³⁹. Das ambivalente Symbol bezieht sich also zum einen auf die Triumphe Caesars und Octavians, zum anderen auf die Erhebung des Divus Iulius zu den Göttern, an die Octavian vielleicht schon damals auch für sich selbst dachte⁴⁰.

Das Gleichnis für die Beziehung zu dem göttlichen Vater wird in dem zweiten Bild durch eine Allegorie auf den Sieg von Actium und Alexandria ergänzt⁴¹. Das Gemälde muß in der ursprünglichen Funktion ein Siegespinax eines in Nemea erfolgreichen Athleten gewesen sein. In der Zweitverwendung aber war der Löwe, auf dem Nemea ritt⁴², ein Emblem des Antonius, wahrscheinlich auch sein Sternzeichen⁴³. Dieser hatte selbst in den Jahren 43–42 v. Chr. auf Quinaren den Löwen als sein erfolgversprechendes Zeichen proklamiert, mit der ungewöhnlichen Angabe seines Alters, 40 und 41 Jahre⁴⁴. Bald danach war auf einem Aureus die Verbindung noch deutlicher gezogen worden: Auf der Vorderseite steht Antonius als Feldherr mit Lanze und Schwert, den Fuß auf einer Prora, auf der Rückseite der Löwe mit einem Schwert in der Pranke, darüber ein Stern⁴⁵. Eine Glaspaste zeigt das Bildnis Octavians über einem Emblem der concordia aus den Protomen des Capricornus und des Löwen⁴⁶. Wie eng der Löwe auch später noch mit Antonius verbunden wurde, zeigen die großen Spiele zur Einweihung des Augustusforums, bei denen im Circus Maximus 260 Löwen, im Circus Flaminius 36 Krokodile erlegt wurden⁴⁷. Das Krokodil steht für Ägypten und Kleopatra, Münzen aus den Jahren nach Actium erläutern das Bild mit der Legende *Aegypto capta*⁴⁸. Der Löwe muß Antonius symbolisieren. Auch sonst scheint der unterlegene Löwe in augusteischer Zeit ein bedeutungsvolles Motiv gewesen zu sein. Agrippa brachte aus Lampsakos einen gefallenen Löwen mit und stellte ihn in seinen Thermen zwischen stagnum und euripus auf⁴⁹. Wenn die Figur, die ursprünglich zweifellos zu einer Jagdgruppe gehört hatte, von Agrippa aus diesem Zusammenhang gelöst wurde, ist eine besondere Absicht zu vermuten. Der Hinweis auf Antonius könnte eine Erklärung sein. Auf dem Bild in der Curia muß der Löwe, als dienender Träger der Ortsnymphen, allegorisch für den unterlegenen Antonius verstanden worden sein. Ob die Figur der Nemea in dem augusteischen Kontext eine spezifische Zweitbedeutung hatte, ist schwer zu sagen. Das Sitzen auf dem Löwen könnte jedenfalls den Sieg suggeriert, der Palmzweig als Attribut diese Lesart zusätzlich verdeutlicht haben. Die eigentliche Pointe muß aber darin gelegen haben, daß der Löwe, der von Antonius als Bild königlicher Stärke eingesetzt worden war, auf diese Weise negativ umgedeutet wurde: Durch die Gleichung mit dem nemeischen Untier konnte der Gegner als 'Plage der Menschheit' diffamiert werden⁵⁰. Für den da-

beistehenden alten Mann mit Stab, in der ursprünglichen Bedeutung des Bildes wohl ein Kampf-richter⁵¹, bietet sich nicht leicht eine augusteische Lesung an; immerhin könnte er als Richter über den Sieg auch in der Zweitverwendung eine sanktionierende Bedeutung gehabt haben. Das Zweigespann auf dem Pinax über seinem Kopf begegnet jedenfalls wieder im Kontext von Actium als Hinweis auf die Siegesspiele⁵². Freilich wird man die Virtuosität des Umdeutens auch nicht übertreiben: Es mag durchaus einzelne Bildelemente gegeben haben, die sich nicht in den neuen Bedeutungskontext überführen ließen und die man dann einfach hinnahm.

Wenn die beiden Gemälde von Octavian in der Curia als Hinweise auf Caesar und Actium angebracht wurden, so liegt eine Datierung der Maßnahme bei der Einweihung 29 v. Chr. nahe. Beide Themen hatten ihre größte Aktualität nach 31 v. Chr., später traten sie hinter anderen Ideologemen in den Hintergrund. Auch Plinius scheint einen Zusammenhang mit der Gründung anzunehmen⁵³.

Octavian hat den Senatoren in ihrem Sitzungssaal zwei intrikate Bilderrätsel von hoher Aktualität vorgesetzt. Die politischen Inhalte sind einfach, es sind dieselben Botschaften, die damals überall und zum Überdruß verbreitet wurden: das Sohnverhältnis zu Caesar und der Sieg über Antonius. Aber die Form ist sehr spezifisch: griechische Originalgemälde und geistreiche Verschlüsselung. Daraus zeigt sich zum einen, wie breit das Potential an Bedeutungen und Konnotationen war, das griechische Werke und Themen in der römischen Rezeption erhielten. Zum anderen ergeben sich Einblicke in Octavians politischen Stil⁵⁴. Die klassisch sanktionierte Form und das Niveau der allegorischen Bildsprache sind auf die intellektuellen Voraussetzungen der Senatoren zugeschnitten. Der exklusive und elitäre Charakter solcher Botschaften entspricht einer Tradition der späten Republik, in der die führenden Familien sich im wesentlichen vor ihren eigenen Standesgenossen profiliert hatten. Wenn Octavian sich in vieler Hinsicht in diese Tradition stellte, so bezeugt er, daß die Senatsaristokratie der Hauptstadt immer noch die Instanz war, vor der eine politische Herrschaftsposition vor allem begründet werden mußte.

¹ Zeugnisse bei M. PAPE, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (1975).

² Die inhaltlichen Aspekte der Zweitfunktionen griechischer Bildwerke in Rom werden bei PAPE a.O. 65ff. nur unzulänglich deutlich.

³ T. HÖLSCHER, *Victoria Romana* (1967) 6ff. Ob der Globus schon zu der originalen Statue gehörte oder erst von Octavian zugefügt wurde, muß offen bleiben, nachdem das Grabgemälde des Dazihonas aus Gnathia (HÖLSCHER a.O. 15 Taf. 3,2) nicht mehr als Zeugnis für den Typus der Siegesgöttin auf Globus in voraugusteischer Zeit gelten kann; dazu U. HAUSMANN in: *Silvae*, Festschrift E. Zinn (1970) 55 Anm. 20.

⁴ HÖLSCHER a.O. 102ff.; D. KIENAST, *Augustus* (1982) 81ff.

⁵ PLIN. nat. 35,27f.; PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 157.

⁶ Weihung der neuen Curia am 28. August 29 v. Chr.: A. DEGRASSI, *Inscr. Ital.* XIII 2 (1963) 503f. zum 28. August. HÖLSCHER a.O. 7.

⁷ PLIN. nat. 35,131.

⁸ Nach PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 65 und 149 hatte Augustus sogar "sicher eine Vorliebe für Nikias".

⁹ PLIN. nat. 35,24ff.

¹⁰ PLIN. nat. 35,24; vgl. 35,99. STRAB. 8,6,23. PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 16.154.

¹¹ PLIN. nat. 35,91; vgl. 35,27. STRAB. 14,2,19. Weitere Zeugnisse bei OVERBECK, *Schriftquellen* Nr. 1847-63. PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 68.170. P. ZANKER, *Forum Romanum* (1972) 12.

¹² E. SIMON, *RM* 64, 1957, 54ff. Vgl. A. WLOSOK, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis* (1967) 81.

¹³ PLIN. nat. 35,27 und 93. SERV. Aen. 1,294. F. MATZ in: *Festschrift C. Weickert* (1955) 41ff.; P. ZANKER, *Forum Augustum* (o. J.) 23f.; R. DAUT, *RM* 91, 1984, 115ff. (dort weitere Lit.). Demnächst M. SPANNAGEL, *Rache und Prinzipat* (Diss. Heidelberg 1985).

¹⁴ PLIN. nat. 35,131. *RE* XVII (1936) 338 Nr. 3 s.v. Nikias (G. LIPPOLD). Zum Tempel H. HÄNLEIN-SCHÄFER, *Veneratio Augusti* (1985) 113ff.

- ¹⁵ Zur Atialegende s. E. SIMON, Die Portlandvase (1957) 30ff.; KIENAST a.O. (s.o. Anm. 4) 183f. Anm. 54.
- ¹⁶ PLIN. nat. 35,131. LIPPOLD a.O. 338 Nr. 2; B. NEUTSCH, Der Maler Nikias von Athen (1940) 15f.
- ¹⁷ Etwas anders, aber verwandt ist die Konzeption eines Kaiserkulttempels in Luceria, wo der Divus Augustus mit Apollo gleichgesetzt ist: CIL IX 783. HÄNLEIN-SCHÄFER a.O. 142f.
- ¹⁸ Demnächst SPANNAGEL a.O. (s.o. Anm. 13).
- ¹⁹ Schon die Curia Hostilia war 263 v.Chr. mit einem inhaltlich bedeutungsvollen Gemälde, den Sieg des M. Valerius Messala über Hieron und die Karthager darstellend, geschmückt worden, allerdings offenbar an der Außenwand: PLIN. nat. 35,22.
- ²⁰ Zu dem Bild des Philochares s. RE XIX (1937) 2433 s.v. Philochares (G. LIPPOLD); CHR. KAROUSOS in: Theoria, Festschrift W.-H. Schuchardt (1960) 113ff.; M. SCHMIDT, Boreas 6, 1983, 65 Anm. 15.
- ²¹ Münzen: BMC Emp I 97ff. Nr. 590ff.; J.-B. GIARD, Bibliothèque Nationale, Catalogue des monnaies de l'Empire Romain I: Auguste (1976) 65ff. Nr. 1ff. Die umstrittene Frage, wann die Serie einsetzt, braucht hier nicht berücksichtigt zu werden. - Einweihung des Tempels des Divus Iulius: DEGRASSI a.O. (s.o. Anm. 6) 497 zum 18. August.
- ²² Allgemein: A.-K. MASSNER, Bildnisangleichung (1982), bes. 42ff. (im einzelnen z.T. problematisch). In augusteischer Zeit ist das Phänomen stark ausgeprägt und führt zu deutlichen Gruppierungen politischer 'Verwandtschaften': Um 29 v.Chr. Neukonzeption des postumen Caesartypus Pisa-Chiaramonti in Orientierung am aktuellen Typus des Octavian (s. im folgenden). - Um 17-15 v.Chr. Neuformulierung des Augustusbildnisses im Typus Forbes (K. FITTSCHEN - P. ZANKER, Kat. der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I [1985] 7ff. Nr. 8); gleichzeitig verwandter Typus des älteren Drusus (FITTSCHEN - ZANKER a.O. 27ff. Nr. 22); wie der zugehörige Typus des Tiberius aussah, muß die zusammenfassende Neubearbeitung seiner Ikonographie zeigen; möglicherweise hierher gehörig auch der erste Liviatus mit Mittelscheitel, der erstmals an der Ara Pacis bezeugt ist (gewöhnlich, m.E. ohne stringente Begründung, später datiert). - Gegen 6 v.Chr. Bildnisse der Thronfolger C. und L. Caesar im Anschluß an den Haupttypus des Augustusbildnisses (E. SIMON, MainzZ 58, 1963, 1ff.; P. ZANKER, Studien zu den Augustus-Porträts I: Der Actium-Typus, AbhGöttingen 3. Folge 85 [1973] 47ff.; K. FITTSCHEN, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach [1977] 37f.); aufschlußreich, daß Agrippa Postumus nicht angeglichen wurde (FITTSCHEN - ZANKER a.O. 25f. Nr. 21). - Im Jahr 4 n.Chr. parallele Bildnisse des Tiberius (FITTSCHEN - ZANKER a.O. 10ff. Nr. 10) und des Germanicus (FITTSCHEN a.O. 44 Anm. 17) mit ähnlich vielfältiger Zangen-Gabel-Frisur. Ich will diese Zusammenhänge an anderer Stelle genauer ausführen.
- ²³ P. ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 45.172.
- ²⁴ Caesar-Typus Agliè: M. BORDA, RendPontAcc 20, 1943-44, 347ff.; E. SIMON, AA 1952, 123ff. F.S. JOHANSEN, AnalRom 4, 1967, 34ff.; L. GIULIANI, Bildnis und Botschaft (1986) 201ff.; W.-R. MEGOW, RM 94, 1987, 91ff. - Typus Pisa-Chiaramonti: JOHANSEN a.O. 25ff.; L. FAEDO in: S. SETTIS (Hrsg.), Campo-santo monumentale di Pisa, Le antichità II (1984) 133ff. Nr. 68 (dort weitere Lit.).
- ²⁵ Imperatoren-Typus des Octavian: FITTSCHEN - ZANKER a.O. (s.o. Anm. 22) 1ff. Nr. 1. Die Entstehungszeit des Typus ist umstritten, sie hängt u.a. von der ebenfalls kontroversen Beurteilung des sog. Augustustypus B ab. Das Problem kann hier ausgeklammert werden, da jedenfalls zur Zeit von Actium der Imperatoren-Typus das gültige Kaiserbild war.
- ²⁶ Zum Haupttypus (Prima Porta) s. zuletzt FITTSCHEN - ZANKER a.O. (s.o. Anm. 22) 3ff. Nr. 3. Die von B. SCHMALTZ, RM 93, 1986, 211ff. vertretene frühere Entstehung im Osten scheint mir nicht zwingend, da der dafür entscheidende Befund auf Delos nicht eindeutig ist. Selbst wenn aber der Typus Prima Porta schon 29 v.Chr. im Osten entstanden wäre, könnte er noch nicht für die Konzeption des Caesarbildes in dem stadtrömischen Tempel verbindlich geworden sein.
- ²⁷ s. oben Anm. 21.
- ²⁸ Berühmt HOM. Il. 12,199ff. Vgl. ARISTOPH. equ. 197ff. Zum Thema allgemein A. ROES, RA 36, 1950, 129ff.; SCHMIDT a.O. (s.o. Anm. 20) 61ff. Zusammenstellung der Zeugnisse in verschiedenen Bedeutungsbereichen bei A. PEKRIDOU, Das Alketas-Grab in Termessos, 32. Beih. IstMitt (1986) 88ff. Zu einem eng verwandten Motiv, Schlange ein Nest von Vögeln angreifend, s. E. GHISELLINI, Xenia 15, 1988, 5ff., mit weiteren Zeugnissen zum Kampf zwischen Adler und Schlange (bes. Anm. 19). Schriftquellen ferner bei A. SAUVAGE, Études de thèmes animaliers dans la poésie latine, Coll. Latomus 143 (1975) 168ff.
- ²⁹ KAROUSOS a.O. (s.o. Anm. 20) 113ff.; CHR. W. CLAIRMONT, Gravestone and Epigram (1970) 145f. Nr. 68.
- ³⁰ Gute Argumente für die Kombination bei KAROUSOS a.O. (s.o. Anm. 20).
- ³¹ Die Ansicht von SCHMIDT a.O. (s.o. Anm. 20) 64 (zu dem Gemälde des Philochares vermutlich 65 Anm. 15), "daß dem Zeichen in zunehmendem Maße ein negativer Sinn beigemessen wurde", überzeugt mich

- insgesamt nicht. Manche Bilder (a.O. 65) können auch positiv verstanden werden. Im übrigen liegt es eher an der Selektion 'tragischer' Mythen auf den Vasen, daß das Motiv dort vielfach in negativer Bedeutung eingesetzt wird. Die Stele des Kleioboulos macht deutlich, daß auf Denkmälern anderer Funktion auch andere Aspekte vorherrschen; ebenso die im folgenden genannten Denkmäler aus dem staatlichen Bereich. Vgl. dazu PEKRIDOU a.O. (s.o. Anm. 28) 90 mit Hinweis auf PLUT. Tim. 26,6; NONN. Dion. 38,26ff.; ARISTOPH. equ. 197ff.; CIC. div. 1,47,106; ferner die Gleichnisse VERG. Aen. 11,751ff.; HOR. (unten Anm. 38). Negative Bedeutung nur bei deutlichem Unterliegen des Adlers, wie AISCHYL. Ch. 246ff. Das Bild des Philochares zeigte eine Familiengruppe, sicher in rühmender Absicht, bei der ein negatives Vorzeichen unwahrscheinlich ist. Bei den unten genannten römischen Beispielen ist negative Bedeutung ohnehin ausgeschlossen.
- ³² DIOD. 17,115,3.
- ³³ PEKRIDOU a.O. (s.o. Anm. 28) 88ff.
- ³⁴ IOS. ant. Iud. 12,4,10.
- ³⁵ D. SALZMANN, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken (1982) 33f.82 Nr. 1; W. ALZINGER, Klio 68, 1986, 32ff.
- ³⁶ E. v. MERCKLIN, Antike Figuralkapitel (1962) 221f.230f. Nr. 563a.564. Vgl. zu römischen Aschenurnen F. SINN, Stadtrömische Marmorurnen (1987) 71. Weitere Bildzeugnisse mit ähnlicher Bedeutung bei GHISELLINI a.O. (s.o. Anm. 28) passim. Adler und Iuppiter in der Literatur: SAUVAGE a.O. (s.o. Anm. 28) 173. Andere Vögel mit Schlange: N. HEGER, CSIR Österreich III 4: Aguntum und Brigantium (1987) 65f.
- ³⁷ L. POINSSOT, L'autel de la Gens Augusta à Carthage (1929) 33f. Taf. 1 und 11,1. Die dort vertretene Deutung als Verbindung von Schlange des Genius Augusti und Adler der Apotheose könnte dadurch nahegelegt werden, daß die Tiere weitgehend getrennt erscheinen und nicht miteinander kämpfen; wahrscheinlich ist es aber durch die Einbindung in das vorgegebene Schema der Altardekoration mit Voluten und pulvini bedingt, daß der Adler nur auf dem Schwanz der Schlange sitzt.
- ³⁸ HOR. carm. 4,4,1ff. Zu Augustus und Adler vgl. auch SUET. Aug. 94.
- ³⁹ G. TRAVERSARI, L'arco dei Sergi (1971) Abb. 30. Sehr einseitig U. GEYER, Der Adlerflug im römischen Konsekrationszeremoniell (1967). Zur Tradition von Adler und Schlange in der Grabkunst PEKRIDOU a.O. (s.o. Anm. 28) 96ff. Adler und Apotheose des Augustus: SUET. Aug. 97.
- ⁴⁰ In diese Richtung weist etwa das Konzept des Pantheon des Agrippa; dazu F. COARELLI in: Città e architettura nella Roma imperiale, AnalRom Suppl. 10 (1983) 41ff.
- ⁴¹ Zu dem Bild des Nikias s. LIPPOLD a.O. (s.o. Anm. 14) 339 Nr. 9; NEUTSCH a.O. (s.o. Anm. 16) 17f. PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 157.
- ⁴² NEUTSCH a.O. meint, Nemea sei nur oberhalb des Löwen dargestellt gewesen. Doch dann wäre die Reihenfolge der Beschreibung *Nemeam sedentem supra leonem palmigeram ipsam* schwer verständlich: Der Löwe muß als Motiv zur Nemea gehören wie der Palmzweig. Auf eine entscheidende Parallele bei PLIN. selbst, nat. 36,26, macht mich Ph. Brize aufmerksam: *Nereides supra delphinos et cete aut hippo-campos sedentes*.
- ⁴³ D. MICHEL, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, Coll. Latomus 94 (1967) 116ff.; M.-L. VOLLENWEIDER, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 33; DIES., Die Porträtgemmen der römischen Republik (1974) Text 181.196f. Anm. 30.
- ⁴⁴ M.H. CRAWFORD, Roman Republican Coinage (1974) Nr. 489,5-6; S. 740 Anm. 1; MICHEL a.O. 116ff.
- ⁴⁵ CRAWFORD a.O. Nr. 533, 1; S. 743; MICHEL a.O. 120ff.
- ⁴⁶ A. FURTWÄNGLER, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium Berlin (1896) Nr. 5182; VOLLENWEIDER, Porträtgemmen a.O. Text 197 Anm. 30; Kat. 96 Nr. 23, Taf. 151,23.
- ⁴⁷ CASS.DIO. 55,10,7f.
- ⁴⁸ BMC Emp I 106 Nr. 655. GIARD a.O. (s.o. Anm. 21) 144 Nr. 905ff.; 146 Nr. 928ff.; 147 Nr. 935.
- ⁴⁹ STRAB. 13,1,19. PAPE a.O. (s.o. Anm. 1) 192. P. MORENO in: L'art décoratif à Rome. Table-ronde Rom 1979 (1981) 204f. erklärt das Werk als Grabdenkmal der am Granikos gefallenen Makedonen. Das ist generell unwahrscheinlich, da kommemorative Kriegsdenkmäler wie die von Amphipolis und Chaironeia sinnvollerweise nicht besiegte, sondern machtvolle Löwen zeigen. Es ist aber auch in diesem besonderen Fall unmöglich, da die Gefallenen vom Granikos direkt beim Schlachtfeld bestattet wurden: ARRIAN 1,16. (Für den Hinweis auf Moreno wie auf Arrian danke ich W. Schneider). Entsprechend ist auch Morenos Deutung der Zweitaufstellung in Rom als Hinweis auf Alexander problematisch.
- ⁵⁰ Darauf macht mich R.-M. Schneider aufmerksam.

- ⁵¹ Kaum der Besitzer des Gespanns, wie LIPPOLD a.O. (s.o. Anm. 14) annimmt. Der Stab wäre dann unverständlich.
- ⁵² Sog. Kitharödenreliefs (Tempelfries): TH. SCHREIBER, Die hellenistischen Reliefbilder (1894) Taf. 34-36; A. OXÉ, BJB 138, 1933, 93ff.; K. FITTSCHEN, JdI 91, 1976, 192f. Anm. 15. Auch ein Marmorkessel in München mit zwei Friesen, oben Niken auf Zweigespannen, unten Nereiden mit den Waffen des Achill, könnte in diesen Zusammenhang gehören; zuletzt ST. LATTIMORE, The Marine Thiasos in Greek Sculpture (1976) 29f. Taf. 7-9 Abb. 8-12 (übliche Datierung in das 4. Jh. v.Chr.).
- ⁵³ Nat. 35,27: *in curia quoque quam in comitio consecrabat.*
- ⁵⁴ Zum Folgenden s. T. HÖLSCHER, Staatsdenkmal und Publikum, Xenia 9 (1984) 12ff. (Republik); 20ff. (Augustus); B. FEHR, Hephaistos 7/8, 1985/86, 39f. findet das Kriterium einer gebildeten und einer einfachen Bildsprache ungeeignet zur Analyse sozialgeschichtlicher Situationen. Aber die Phänomene existieren. Das Buch von P. ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder (1986) weist eine große Zahl solcher Phänomene nach. s. auch demnächst in Festschrift A. Sadurska.