



KAISER AUGUSTUS
UND DIE VERLORENE REPUBLIK

ANTIKENMUSEUM BERLIN

Staatliche Museen

Preußischer Kulturbesitz

KAISER AUGUSTUS
UND DIE
VERLORENE REPUBLIK

Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin
7. Juni – 14. August 1988

Berlin – Kulturstadt Europas 1988

Caterina Maderna-Lauter

Glyptik

Für die Herrschaft des Augustus scheint es bezeichnend, daß die Themen der kaiserlichen Politik nicht nur auf großen und öffentlichen Staatsdenkmälern erscheinen, sondern auch weite Verbreitung in Werken der Kleinkunst gefunden haben. Besonders interessant ist dabei, mit welcher großen Schnelligkeit die Bildersprache und der Motivschatz der politischen Kunst, die zunächst innerhalb der unmittelbaren Umgebung des *princeps*, d. h. von einer kleineren Oberschicht, ausgebildet worden waren, in die Serien- oder z. T. auch Massenproduktion verschiedener Denkmälergattungen aus eher privaten Lebensbereichen eindringen. So spiegelten beispielsweise Tonlampen, Reliefkeramik, dekorative Wandverkleidungen oder Dachziegel schon bald einen großen Teil der Bildsymbolik des Kaiserhauses und trugen diese damit in den Alltag sehr viel breiterer Schichten der Bevölkerung. (Vgl. Beitrag Hölscher, Historische Reliefs.)

Eine Beschäftigung mit archäologischen Zeugnissen dieser Art, die lange zugunsten der großen, bedeutenden Staatsdenkmäler vernachlässigt wurden, ist auf vielfache Weise aufschlußreich. So wird zunächst das ganze Spektrum der kaiserlichen Bildthemen von solchen Denkmälergruppen sehr viel dichter und sorgfältiger überliefert, als von den im Verhältnis wenigen und oftmals auch nur fragmentarisch erhaltenen staatlichen Monumenten. Darüber hinaus ermöglichen gerade diese Bildzeugnisse aber auch Erkenntnisse darüber, in welchem Umfang die verschiedenen Themen und Motive der offiziellen ‚Hofkunst‘ verstanden wurden, d. h. welche Kreise von Betrachtern damit überhaupt angesprochen werden konnten. In gewisser Weise wird demnach hier die Reaktion breiterer Schichten der Bevölkerung auf die kaiserliche Bildkunst und damit letztendlich auch auf die kaiserliche Politik sichtbar.

Unter all den eben genannten Aspekten ist eine Beschäftigung mit Bildzeugnissen der Glyptik, die zum großen Teil serienmäßig hergestellt wurden, eine massenhafte Verbreitung erfahren und in überaus großen Mengen erhalten sind, besonders ergiebig.

Innerhalb der Erzeugnisse der Glyptik unterscheidet man zwischen Kameen, Gemmen und Glaspasten. Hinzu kommen Reliefgefäße aus edlem Stein, wie z. B. die sog. Tazza Farnese, oder aus Glas. Der überwiegende Teil der Kameen und Gemmen ist aus Edelsteinen oder Halbedelsteinen gefertigt, wobei neben der Schmuckwirkung der verschiedenfarbigen Steine die einzelnen Steinsorten auch symbolische Bedeutungen haben konnten.

Als ‚Kameo‘ bezeichnet man einen Stein, dessen Bildmotiv erhaben, d. h. in positivem Relief herausgeschnitten ist. Für diese Technik als Material besonders geeignet ist z. B. der Sardonyx, dessen Mehrschichtigkeit es ermöglicht, das eigentliche Reliefbild in hellem Weiß herauszuformen und dieses effektiv mit verschiedenen dunkleren Schichten in Kontrast zu setzen (Kat. 246, 278–279).

Auf den ‚Gemmen‘ sind die Darstellungen dagegen vertieft, d. h. im Negativ-Relief in den Stein hineingeschnitten, weswegen man sie auch als ‚Intagli‘ oder ‚Intailles‘ bezeichnet.

Darüber hinaus wurden auch die geschnittenen Steine in Glas mit Hilfe von Guß-, Stempel- oder Formschmelzverfahren serienmäßig vervielfältigt, wobei die verschiedenen Herstellungstechniken allem Anschein nach nebeneinander angewandt wurden. Bei den Glasgemmen (auch Glaspasten genannt) und den Glaskameen handelt es sich demnach um mehr oder weniger gut gelungene ‚Kopien‘ jeweils in Stein geschnittener Originale, von denen zu diesem Zweck Abdrücke in weicherem Material, z. B. Ton, abgenommen und dann als Patrizie oder Matrize verwendet wurden.

In Italien, wo seit dem späteren 6. Jh. v. Chr. vor allem die Etrusker eine bedeutende Produktion von Erzeugnissen der Glyptik hervorbrachten, haben gerade die Glasgemmen im 1. Jh. v. Chr. eine wichtige Rolle gespielt (s. u.).

Die im Hochrelief geschnittenen Kameen hatten keinen praktischen Verwendungszweck, sondern dienten vor allem als repräsentative Schmuckstücke für den persönlichen Bedarf, zur luxuriösen Dekor kostbarer Gefäße und Einrichtungsgegenstände sowie auch als besonders prunkvolle Kleinode in Daktyliotheken und im Staatsschatz. Viele der in der Regel sehr kostbaren Stücke wurden von bedeutenden Künstlerwerkstätten geschaffen und befanden sich im Besitz von Herrschern oder von Angehörigen ihrer Höfe (vgl. Kat. 246, 278–279).

Gemmen waren dagegen schon seit frühester Zeit nicht nur als Schmuck, sondern auch als Amulette oder Siegel in Gebrauch. Bereits im Babylonien des 5. Jts. v. Chr. fanden sie als Stempelsiegel, in Mesopotamien dann als Rollsiegel (Siegelzylinder) Verwendung. In den Kulturen des minoischen Kreta und des griechischen Festlandes der mykenischen Zeit siegelte man seit der Mitte des 3. Jts. v. Chr. mit verschieden geformten Petschaften, Zylindern, Knopfformen oder Prismen, die später von anderen, wie z. B. linsen- oder mandelförmigen Siegeln abgelöst wurden.

Wohl seit dem 5. Jh. v. Chr. waren die geschnittenen Steine in Griechenland dann teilweise auf Ringen montiert, eine Praxis, die vor allem in hellenistischer Zeit große Verbreitung erfuhr. Auch in Italien wurden seitdem Ringsteine zum marktbeherrschenden Hauptgegenstand der Glyptik.

Gerade die mögliche Verwendung einer Gemme als Siegel macht die Bedeutung sichtbar, welche einzelnen geschnittenen Steinen zukommen konnte. Privates oder staatliches Eigentum wurde mit Hilfe bestimmter Bildzeichen als solches gekennzeichnet und versiegelt, Handelsverträge oder Urkunden mit amtlichem Schriftverkehr beglaubigt. Dabei wurde offenbar nicht zu allen Zeiten streng zwischen einem staatlichen, d. h. ‚öffentlichen‘ Siegel, welches keiner Einzelperson eigen war, sondern von einem speziell dafür beauftragten Amtsträger verwaltet wurde, und einem ‚privaten‘ Siegel, das für die ausschließlich persönlichen Geschäfte seines Trägers benutzt wurde, unterschieden. Römische Beamte unterzeichneten beispielsweise öffentliche Dokumente mit ihren privaten Siegeln. Diese erhielten zwar zu diesem Zeitpunkt öffentlichen Charakter und eine entsprechende Legitimation, welche aber nach Ablauf der Amtszeit ihrer Träger sogleich auch wieder erlosch. Die daraus resultierende starke Verquickung von persönlichen und öffentlichen Interessen durch die Siegelpraktiken hatte dann im letzten Jahrhundert der Republik entscheidende Auswirkungen auf die Wahl der Bildmotive der Steine.

Gemmen aus Glas wurden ebenfalls zum großen Teil in Ringe gefaßt, wobei man in Rom das Rohglas oftmals auf Vorrat herstellte und das Abschleifen und Einfassen in die Ringe erst dann vornahm, wenn sich ein Käufer für eine bestimmte Ringart und Glasfarbe entschieden hatte. Wie die aus kostbaren Materialien gefertigten originalen Gemmen konnten auch ihre ‚Kopien‘ aus Glas durchaus als Siegel verwendet werden, was zur Folge hatte, daß ein und dieselbe bildliche Darstellung von mehreren Personen zugleich als jeweils persönliches Siegelzeichen verwendet werden konnte. Die starke Vielfarbigkeit der Glasgemmen macht darüber hinaus deutlich, daß auch mit diesen Steinen eine besondere Schmuckwirkung erzielt werden sollte. Daneben lassen die in großen Mengen erhaltenen Glasgemmen, die ungefaßt blieben, die Schlußfolgerung zu, daß viele Stücke dieser Art nicht tatsächlich getragen oder als Siegel benutzt, sondern offenbar teilweise auch als reine Bilder gesammelt wurden.

Seit der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. sind aus Griechenland nicht nur Gemmen erhalten, die den Namen ihrer jeweiligen Besitzer inschriftlich festhalten, sondern auch Steine, die eine Künstlersignatur tragen. Inschriften offenbar berühmter Gemmenschneider oder ihrer Werkstattangehörigen sind in der Folgezeit immer häufiger auf den Bildfeldern einzelner Stücke eingetragen, wobei es sich hier in der Regel um qualitativ hervorragende Exemplare handelt. Auch in den Schriftquellen nehmen Nachrichten über herausragende Meister in diesem Fach sowie über einzelne der von ihnen geschaffenen Werke zu.

Im Rom der späten Republik spielte eine ganze Anzahl von Gemmenschneidern, meist griechischer Herkunft, eine bedeutende Rolle. In der beginnenden Kaiserzeit unter Augustus arbeiteten verschiedene Meister und ihre Werkstätten, wie z. B. Dioskurides, Solon oder Gnaios, in enger Verbindung zum Kaiserhaus und trugen damit ihren Teil zur Entstehung einer neuen ‚Hofkunst‘ bei (vgl. Kat. 265. 271).

Da die geschnittenen Steine in ihrer Eigenschaft als Siegel bedeutende politische Funktion erhalten konnten, herrschte zwangsläufig auch reges Interesse an den bildlichen Darstellungen der Siegelringe berühmter und mächtiger Staatsmänner. So überliefern die Schriftquellen, daß sich Alexander der Große von einem Steinschneider namens Pyrgoteles einen Smaragd mit seinem eigenen Porträt arbeiten ließ (Plin. nat. 7,125 und 37,8), daß Caesars persönlicher Siegelring eine bewaffnete Aphrodite (Venus Victrix, vgl. Kat. 269) zeigte (Dio Cass. 43,43,3) und daß C. Maecenas die Darstellung eines Frosches im Ring trug (Plin. nat. 37,10). Augustus selbst siegelte zuerst mit dem Bild einer Sphinx, trug dann einen Ringstein mit einem Porträt Alexanders des Großen und ließ sich schließlich von dem Gemmenschneider Dioskurides einen Ring mit seinem eigenen Porträt anfertigen (Dio Cass. 51,3,6; Suet. Aug. 50; Plin. nat. 37,10f.). Bezeichnenderweise wurde dieser letzte Siegelring des Augustus von vielen der auf ihn folgenden Kaiser noch weiter getragen und benutzt, was die Bedeutung des Steines nochmals beleuchtet.

Spätestens seit dem 2. Jh. v. Chr. zeigen römische Gemmen und Glaspasten in verstärktem Maß Bildthemen, die sich auf politische Ereignisse beziehen, wobei die Steine vor allem militärische Erfolge einzelner Feldherren oder die Tapferkeit und die Tugenden ihrer Soldaten feiern. Eine Glasgemme in Kopenhagen, die möglicherweise noch im ausgehenden 3. Jh. v. Chr. entstand (Abb. 203), zeigt beispielsweise einen Römer in kurzärmeliger Tunica, der sein Pferd am Zügel nach links führt. Hinter ihm schreitet Roma mit Helm, Lanze und einem Schild, den sie vor die Schulter hält. Es handelt sich hier mit Sicherheit um einen Feldherrn, dessen symbolische Verbindung mit der Stadtgöttin seine offenbar herausragenden Verdienste und Leistungen zum Wohle Roms dokumentieren sollte. Auf einem im 2. oder 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr. geschnittenen Karneol in Wien (Abb. 204) steht ein siegreicher Feldherr mit Helm, Muskelpanzer und Stiefeln, in der Rechten einen Rundschild, in der Linken ein kurzes, bebändertes Szepter, dagegen repräsentativ isoliert neben einem Tropaeum, eine Darstellungsform, die in verschiedenen Varianten auf unzähligen Gemmen und Pasten erhalten ist.

Neben Motiven dieser Art verdeutlichen zahlreiche Kampf- und Schlachtenszenen den Mut und die dynamische Schlagkraft des römischen Militärs und seiner Protagonisten. So zeigt eine ganze Serie von Steinen, wie z. B. ein qualitätvoller Sard in Wien, der sich wohl auf die Gallienfeldzüge Caesars bezieht, einen römischen Reiter, der einen feindlichen Barbaren niederreitet.

Ein wahres Schlachtgetümmel herrscht auf einer Glaspaste in Hannover, die wohl im gleichen Zeitraum entstand. Zwei römische Reiter, von denen der im Hintergrund größtenteils zerstört ist, stürmen mit nach hinten flatternden Mänteln gegen drei Barbaren vor. Während einer von diesen, mit erhobenem Schwert und langovalem Schild an der Seite, sich nach seinen Gegnern umsehend zu fliehen versucht, ist ein anderer schon zu Boden gesunken. Ein vorgekniet Kniender umfaßt währenddessen eine Lanze, die ihn getroffen hat, um sich diese aus der Seite zu ziehen. Die dichtgedrängte Szene, deren kompliziert wirkende Komposition auf der Paste etwas unglücklich wiedergegeben scheint, schöpft in ihrer Bildsprache unmittelbar aus vergleichbaren Szenen und Motiven großer Siegesdenkmäler und war im Original sicher auf einem kostbaren Stein im Besitz einer bedeutenden Persönlichkeit dargestellt.

Das deutlich vermehrte Auftreten von Darstellungen dieser Art im 2. und dann vor allem im 1. Jh. v. Chr. zeigt, daß – ähnlich wie die Bildersprache der an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern angebrachten Reliefs – auch der Motivschatz der Glyptik auf eine Zeit reagierte, in der einerseits Rom durch eine ständig expandierende kriegerische Außenpolitik zunehmend

Territorium eroberte und in der andererseits die dafür verantwortlichen Heerführer und Feldherren immer mehr Macht auf sich vereinigen konnten, eine Entwicklung, die schließlich die Konzeption der republikanischen Idee in Gefahr brachte. Da im wesentlichen militärische Erfolge die wichtigste Grundlage für den Führungsanspruch einzelner Persönlichkeiten bildeten, zeigen die geschnittenen Steine zunächst durchweg kriegerische Szenen. Dabei trifft man nicht nur auf Kürzel aus monumentalen Schlachtendarstellungen oder auf repräsentativ wiedergegebene siegreiche Imperatoren, sondern auch auf einzelne Symbole oder Motive, die für einen Sieg kennzeichnend waren. Aus jeglichem szenischen Zusammenhang herausgelöste Tropaea, an denen z. T. zusätzlich gefesselte Barbaren lehnen, sowie isoliert wiedergegebene gefangene Barbaren propagieren schlagwortartig die siegreiche Unterwerfung feindlicher Völker, und unzählige Male erscheint Victoria mit Tropaeum, Kranz und Palmzweig als ständige symbolische Begleiterin der jeweiligen Besitzer der Steine.

Hinzu kommen im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. dann zunehmend Gemmen und Glaspasten, die Kombinationen von einzelnen Symbolen, wie z. B. Ähren, Mohn, Füllhörnern etc. zeigen und damit, ähnlich wie zahlreiche Münzmissionen aus dem gleichen Zeitraum, Frieden, Glück und Wohlstand versprechen.

Darüber hinaus ist bedeutsam, daß mit dem 1. Jh. v. Chr. auch die massenhafte Verbreitung der Gemmen aus Glas einsetzt. Eine ganze Anzahl überaus häufig erhaltener Motive wurde dabei allem Anschein nach serienmäßig und als Mittel politischer Propaganda hergestellt. Offenbar verschenkten einflußreiche und mächtige Persönlichkeiten an Freunde oder politische Anhänger Glaspasten, deren Bildmotive bedeutende Taten und Leistungen verherrlichten, welche sie selbst, ein Mitglied ihrer Familie, oder ein berühmter Vorfahr vollbracht hatten, um auf diese Weise alte und neue Gefolgsleute an sich zu binden. Gerade hier werden wieder enge Parallelen zur gleichzeitigen Münzkunst sichtbar.

Da die Steine nur in seltenen Fällen Inschriften tragen und eine wirklich individuelle physiognomische oder sonstige Kennzeichnung der Figuren fast durchweg fehlt, ist es allerdings in der Regel heute kaum möglich, die einzelnen Darstellungen konkret mit bestimmten Personen in Verbindung zu bringen. Dies liegt vor allem auch daran, daß, von wenigen Ausnahmen abgesehen – Sulla trug beispielsweise einen Siegelring, der die Auslieferung des Iugurtha an ihn zeigte (Abb. 177) –, für die Selbstdarstellung vieler verschiedener Persönlichkeiten immer wieder die gleichen oder nur in geringfügigen Details veränderten Motive und Bildthemen verwendet wurden. Auch die inhaltlichen Aussagen der Darstellungen waren so allgemein gehalten, daß sie auf eine Vielzahl von Personen gleichzeitig zutreffen konnten.

Anders als die großen öffentlichen Siegesdenkmäler, die auf viel eindeutiger Weise Machtpositionen von Einzelpersonen zur Schau stellten, waren die politischen Bildthemen der spätrepublikanischen Glyptik im Grunde mehr Antwort auf die generelle historische Entwicklung und auf die Bedürfnisse der Zeit, in der sie entstanden, als Träger von wirklich individuellen, nur auf eine bestimmte Person zutreffenden Aussagen.

Gerade unter diesem Gesichtspunkt wird deutlich, daß Augustus auch im Rahmen dieser Denkmälergattung einerseits auf bereits vorgeprägte und bekannte Traditionen zurückgreifen konnte, daß andererseits aber der mit ihm vollzogene Wechsel von der Republik zum Prinzipat entscheidende Veränderungen für die Bildersprache der Glyptik zur Folge hatte.

Die Politik des Augustus im Spiegel von Kameen, Gemmen und Glaspasten

Der Aufstieg Octavians zur Macht hatte für die Bildersprache der Glyptik entscheidende und unmittelbare Konsequenzen. Dabei sind auffallende Neuerungen in der Auswahl und szenischen Komposition politischer Themen und Motive auf den geschnittenen Steinen vor allem durch den großen Seesieg von Actium ausgelöst worden, der damit zu einem historischen Ereignis wurde, welches ebenso wie es die machtpolitischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Folgezeit wesentlich beeinflusste, auch in bildkünstlerischer Hinsicht die wichtigsten

Grundlagen für die Entstehung einer propagandistischen ‚monarchischen‘ Kunst im Rahmen dieser Denkmälergattung schuf.

Aus der Zeit gleich nach Caesars Ermordung und den Jahren des zweiten Triumvirates, d. h. aus den frühen Phasen der politischen Laufbahn Octavians, sind nur wenige Serien von Gemmen und Glaspasten erhalten, deren Motive eindeutig auf den späteren *princeps* zu beziehen sind. Wie auf zahlreichen anderen Steinen der späten Republik läßt auch hier eine weitgehend allgemein gehaltene Bildersprache – innerhalb der bekannten Themen nehmen Kombinationen einzelner Symbole (s. o.) eine deutliche Vorrangstellung ein – ihre Bindung an eine bestimmte Person, und damit ihre ausschließliche Beziehung auf Octavian, meist sehr willkürlich erscheinen.

Die politischen Ziele und Leitvorstellungen des jungen Caesar wurden in diesem Zeitraum vor allem mit Hilfe einer bedeutenden, in weit über hundert Exemplaren erhaltenen und überwiegend aus Glaspasten bestehenden Serie von Porträtgemmen propagiert, welche den Kopf des Jünglings Octavian mit einer Vielzahl verschiedener Symbole umgeben (Kat. 241–245). Diese dienten gleichsam als bildliche Illustration der politischen Stellung des Caesar-Erben sowie aller Segnungen und Verheißungen, die an seine Person gebunden waren, und dokumentierten programmatisch die ihm daraus erwachsenen Machtansprüche. Betrachtet man die Serie in ihrer Gesamtheit, so scheint zunächst auffällig, daß trotz der Tatsache, daß ein bedeutender Teil der Steine zur Zeit des zweiten Triumvirates entstanden sein muß, die Dokumentation der Einigkeit von Octavian und Marc Anton hier nur einen geringen Stellenwert einnimmt (vgl. Kat. 243). Die überwiegende Anzahl der Gemmen und Pasten ist auf Octavian allein bezogen, wobei bezeichnenderweise immer wieder auch auf die enge Verbundenheit zwischen ihm und seinem Adoptivvater Caesar Bezug genommen wird (vgl. Kat. 241). Die Ziele und Absichten des zukünftigen *princeps* scheinen demnach zumindest im Rahmen der Glyptik von Anfang an weitgehend losgelöst von jeglichen politischen Bindungen an andere Personen propagiert worden zu sein. Die Steine präsentieren ihn als den einzigen wirklichen Protagonisten im Kampf für eine rasche und dauerhafte Beendigung der Wirren und Schrecken der Bürgerkriegszeit. Da die Serie fast ausschließlich aus billigen Glaspasten besteht, ist anzunehmen, daß diese zum größten Teil im Besitz der bedeutenden Klientelschaft waren, die der junge Feldherr von seinem Adoptivvater übernommen hatte und welche die wichtigste Grundlage für seine Macht- und Führungsansprüche bildete. Die Steine konnten demzufolge in gewisser Weise als eine Art ‚Parteiabzeichen‘ fungieren und wurden darüber hinaus vielleicht auch in größeren Mengen an bestimmte Kreise der Bevölkerung verteilt, um neue Anhänger zu gewinnen. Ganz ähnlich hatte Octavian allem Anschein nach zahlreiche Pasten mit dem Porträt Caesars nach dessen Tod verschenkt, um damit der Rechtmäßigkeit seines Erbanspruches Ausdruck zu verleihen.

Grundsätzlich ist die Bildersprache dieser frühen Porträtgemmen noch fest in den Traditionen der späten Republik verhaftet. Nur der Jünglingskopf und einige spezifisch auf Octavian verweisende Motive wie der Capricorn, der gelegentlich noch zusätzlich im Bildfeld erscheint (Kat. 241), binden die inhaltliche Aussage der Symbole unmißverständlich an die Person des späteren *princeps* und ermöglichen damit dem Betrachter erstmals eine unmittelbare und eindeutige Beziehung der Bildinhalte auf deren Absender.

Erst die durch die entscheidende Seeschlacht von Actium endgültig etablierte Vormachtstellung Octavians und die Position, die er spätestens seit 27 v. Chr. im Staat einnahm, brachte für die Bildersprache der geschnittenen Steine entscheidende Änderungen. Darstellungen wie die des berühmten Actium-Kameos in Wien (Kat. 246) und des Sardes in Boston (Kat. 247), die Octavian als Neptun-gleichen Beherrscher der Meere in einem ikonographischen Schema des Gottes feiern, hat es im Rahmen der Glyptik vorher nicht gegeben. Dabei geht es hier nicht allein um den szenischen und kompositorischen Prunk, der zur Verherrlichung des endgültigen Siegers der Bürgerkriege entfaltet wurde, sondern auch um das Phänomen, wie rasch eine immer stärkere Personalisierung der traditionellen Bildersprache schließlich zu Kompositionen



Abb. 203 Fragment einer gelben Glaspaste. Römer mit Pferd und Roma. Kopenhagen, Nationalmuseum. (n. Vollenweider, *Portraitgemmen* Taf. 7,8)



Abb. 204 Karneol: Feldherr neben Tropaeum. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. IX B 370. (n. Zwierlein-Diehl, *AG-Wien* II Nr. 1096 Taf. 84)



Abb. 205 Gelbbraune Paste: Poseidon mit Hippokampenbiga. Ost-Berlin, Antiquarium (A Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* [1896] Nr. 6256 Taf. 43)



Abb. 206 Denar des Sextus Pompeius, zw. 38 und 36 v. Chr. Sizilien. Leuchtturm von Messana mit Neptun und Kriegsgaleere. (n. Grueber *II* 563 Nr. 18 Taf. 120,13)

führte, die schon von vornherein auf niemand anderen als den neuen *princeps* bezogen werden konnten. Dieser bildliche Wandel, der letztendlich auch den politischen Wandel von der Republik zum Prinzipat widerspiegelt, vollzog sich dabei keineswegs abrupt und schlagartig, sondern in einem allmählichen aber stetigen Entwicklungsprozeß, innerhalb dessen man sich immer wieder bereits fest in dieser Denkmälergattung etablierter spätrepublikanischer Traditionen bediente und sich somit auch die Bekanntheit einzelner Motive zunutze machte.

Eine große Serie von Gemmen und Glaspasten, die einen jugendlichen Helden mit Seesiegensymbolen wiedergibt, hatte beispielsweise ganz ähnlich wie die beiden vorher genannten Steine primär zum Ziel, die Eigenschaften des Siegers von Actium mit denen Neptuns zu vergleichen und auf diese Weise die Macht Octavians über die See mit der des Meeresherrn gleichzusetzen. Um dies zu vermitteln, griff man bei der Darstellung des jungen Caesar hier aber nicht nur ein bekanntes ikonographisches Schema des Gottes auf, sondern auch auf ein Motiv zurück, das schon vor dieser Zeit wiederholt zur Verherrlichung von Seehelden und ihren siegreichen Gefechten verwendet worden war (Kat. 248–49).

Dem Publikum schon bekannte Motive und Symbole wurden demnach größtenteils unverändert übernommen, zunächst durch spezifisch auf Octavian verweisende Beizeichen unmißverständlich an seine Person gebunden und schließlich vollkommen unter das Repertoire der allein auf den *princeps* bezogenen Bildkunst subsumiert.

Diese Personalisierung zahlreicher politischer Themen und Motive der späten Republik, die im Grunde auch eine ‚Vereinnahmung‘ aller mit ihnen verbundenen positiven Werte bedeutete, geschah nicht zuletzt mit Hilfe von wichtigen Gottheiten und deren eindeutiger Parteinahme für Augustus. Wenn Mars oder Mercur auf Gemmen und Glaspasten in der gleichen Pose wie der triumphierende Seesieger erscheinen und darüber hinaus auch noch Seesiegensymbole, d. h. für sie völlig untypische Attribute tragen (Kat. 250–51), dann wird dem Betrachter unmißverständlich vor Augen geführt, daß der neue *princeps* jederzeit ihren mächtigen göttlichen Schutz genießt und mehr noch, daß seine Eigenschaften im Krieg wie im Frieden denen der Götter gleichen. So scheint Augustus von menschlicher Seite aus kaum noch angreifbar. Nun gab es außer den schon bekannten persönlichen Symbolen des *princeps* wie dem Capricorn (Kat. 262–63) bald auch eine Victoria des Augustus (Kat. 255–58), eine bestimmte Tropaeum-Komposition, die nur auf ihn bezogen werden konnte, und so fort, bis im Laufe der Zeit schließlich auch die Darstellung der staatserhaltenden Mythen fast zwangsläufig mit ihm als dem Erhalter des Staates verknüpft wurde. Es bedurfte dann bald keiner zusätzlichen Beizeichen mehr, um in dem jugendlichen Krieger, der auf einem Karneol in Hannover gegen einen Giganten kämpft, eine Anspielung auf den Caesarrächer und Actium-Sieger Octavian zu erkennen (Kat. 254) und schließlich die Darstellungen des Kampfes der Götter gegen die Giganten schlechthin als Metaphern für die Vernichtung der östlichen Barbarei Marc Antons und für den Sieg einer friedvollen Ordnung über das Chaos und die Schrecken der Bürgerkriege zu begreifen (Kat. 252–53). Auch Iuppiters Adler auf einer im Wasser schwimmenden



06 Denar des Sextus
us, zw. 38 und 36 v.
zilen. Leuchtturm von
a mit Neptun und
aleere. (n. Grueber
Nr. 18 Taf. 120,13)

bezogen werden
Wandel von der
und schlagartig,
dessen man sich
kanischer Tradi-
tze machte.

den mit Seesieg-
enannten Steine
s zu vergleichen
ttes gleichzuset-
er aber nicht nur
n Motiv zurück,
aren siegreichen

ßtenteils unver-
zeichen unmiß-
Repertoire der

äten Republik,
n Werte bedeu-
deutiger Partei-
in der gleichen
ch Seesiegsym-
dem Betrachter
mächtigen gött-
Frieden denen
och angreifbar.
wie dem Capri-
bestimmte Tro-
s im Laufe der
släufig mit ihm
sätzlichen Bei-
annover gegen
ger Octavian zu
tter gegen die
i Marc Antons
en der Bürger-
schwimmenden

Weltkugel (Kat. 260) konnte sich jetzt nur auf die Herrschaft des *princeps* zu Lande und zu Wasser beziehen, da ihm allein als dem auserwählten Stellvertreter des mächtigen Staatsgottes das Wohlergehen Roms und der zum römischen Imperium gehörenden Völker anvertraut worden war (vgl. Kat. 259. 261).

Die zunehmende Konzentration der tatsächlichen politischen Macht in der Hand einer einzigen Person zog also sehr schnell die Ausprägung und Etablierung einer für sie allein konzipierten propagandistischen Bildersprache nach sich.

Nach den zu Actium geschnittenen Steinen sind dann in der Glyptik zwar immer wieder zahlreiche neue Motive zur Verherrlichung des *princeps* gefunden oder ausgeprägt worden, doch sind dabei, was die Form und Anwendung der kaiserlichen Bildpropaganda betrifft, keine Neuerungen zu fassen, welche deren Struktur wesentlich verändert hätten.

Für die Propagierung des wohl wichtigsten außenpolitischen Erfolges in der Herrschaft des *princeps*, die Wiedergewinnung der einst an die Parther verlorenen römischen Feldzeichen im Jahr 20 v. Chr., griff man in der Glyptik beispielsweise erstmals verstärkt das Motiv einer stier-tötenden Victoria auf, das auch in der zu diesem Ereignis herausgegebenen Münzprägung des Augustus eine bedeutende Rolle spielte (Kat. 265). Auf einer Glaspaste in Ost-Berlin (Kat. 264) bieten dagegen zwei kniefällige Parther als Sinnbild für die Unterwerfung des Ostens die Feldzeichen bezeichnenderweise dem Standbild der Siegesgöttin in der Kurie dar, welches in seiner umfassenden Bedeutung als Victoria des Kaisers und zugleich als Victoria von ganz Rom die stabile Kontinuität der militärischen Macht des *princeps* sichtbar macht und eine deutliche Verbindung zwischen den beiden großen historischen Ereignissen ‚Actium‘ und ‚Parthererfolg‘ herstellt.

Für eine Kenntnis der Mechanismen, derer man sich zur Verfestigung der augusteischen Bildpropaganda bediente, sind aber vor allem die unzähligen geschnittenen Steine interessant, deren Bildthemen, Motive und Symbole den Beginn der *aurea aetas*, des neuen Goldenen Zeitalters feiern, dessen Anbruch seit frühester Zeit verheißungsvoll an das Erscheinen des *princeps* gebunden war. Die Götter des Kaisers, die eben noch kämpferisch seine verschiedenen Kriegszüge unterstützt hatten, zeigen nun den Beginn eines harmonischen Friedens in Eintracht, Fruchtbarkeit und Wohlstand an. Mars Ultor kann jetzt in enger Gemeinschaft mit Mercur, dem Gott des friedlichen Handels erscheinen (Kat. 268), die kriegerische Venus Victrix des Caesar ist zur Venus Genetrix des julischen Kaiserhauses geworden, die in einer Zeit idyllischen Friedens herrscht und den Fortbestand der julischen *gens* garantiert (Kat. 269), und Apollo, der wichtigste Schutzgott dieser glücklichen Zeit (vgl. Kat. 266), erscheint als kaiserlicher Garant für die Segnungen der *pax* mit dem *caduceus*, dem Friedensstab in der Hand (Kat. 267). Victoria schließlich, das göttliche Sinnbild für die militärischen Siege des *princeps*, wird zur Kündlerin des Sieges von Frieden und Fruchtbarkeit und hält statt Palmzweig, Siegeskranz oder Tropaeum nun ein Füllhorn oder gar eine große Weintraube (Kat. 270) in der Hand.

All diese Darstellungen sind nicht nur wegen der schlagkräftigen Prägnanz bedeutsam, mit der sie dem Betrachter die sehr vielschichtigen Aspekte des augusteischen *saeculum aureum* vermittelten, sondern auch wegen der Tatsache, daß die zahlreichen verschiedenen Nuancen der mit diesem Thema verbundenen Inhalte gleichsam komprimiert in verhältnismäßig einfache und einprägsame Bildzeichen gefaßt wurden. Letztendlich bezeugt allein schon die seit Actium in zunehmendem Maß auf Kameen, Gemmen und Glaspasten verbreitete Praxis, einzelne Gottheiten mit ihnen fremden Attributen oder in einem für sie ungewöhnlichen Kontext wiederzugeben (vgl. Kat. 250–51), um damit Schwerpunkte in der Politik des Augustus besser sichtbar zu machen oder seine herausragende Position zu unterstreichen, daß diese, wie auch die übrigen Motive und Symbole der Glyptik, in gewisser Weise als in sich abgeschlossene bildliche Chiffren fungierten, welche wie die Wörter eines Satzes nach Belieben miteinander verbunden werden konnten. Dieses Phänomen verdeutlichen auch zahlreiche Steine, auf denen die augusteische *aurea aetas* mit Hilfe von gedanklich-abstrakt wirkenden Motivkombinationen

oder einer dichten Aneinanderreihung einzelner Symbole propagiert wurde (Kat. 272–275). Wenn Mars Ultor, Victoria, Globus, Füllhorn, Adler, Prora, Ähren, Mohn, Vogel und Delphin das Bildfeld eines Amethystes ausfüllen (Kat. 272), dann erhält das zunächst scheinbar wahllose Konglomerat der einzelnen Bildzeichen dadurch einen Sinn, daß jedes Motiv schon für sich allein als Träger bestimmter Wertvorstellungen der Politik des Augustus angesehen werden kann. Durch die Verbindung aller Symbole ist die inhaltliche Aussage der nur knapp über 1 cm hohen und breiten Gemme dann mit der Komplexität eines dichten literarischen Textes zu vergleichen, der dem Betrachter zahlreiche Informationen und vor allem ein großes Spektrum der kaiserlichen Propaganda in aller Ausführlichkeit übermittelt.

Wie bereits angedeutet, waren Zusammenstellungen einzelner Symbole bereits in der späten Republik verbreitet (Kat. 241–45); man setzte demnach auch hier sicher bewußt schon bekannte und vertraute ältere Traditionen fort. Dabei erhielten die Bildzeichen der Steine aber noch eine zusätzliche und tiefergreifende inhaltliche Dimension. Waren sie nun doch längst nicht mehr nur Träger bestimmter programmatischer Aussagen und politischer Leitbegriffe, sondern zugleich immer auch mehr oder weniger direkte Hinweise auf die Person des Kaisers.

Insgesamt gesehen ist die seit Actium faßbare charakteristische Form der augusteischen Bildersprache auf den geschnittenen Steinen der Spätzeit stark gefestigt und durch eine weitgehend abstrakte Handhabung ihrer einzelnen Motive gekennzeichnet. Im Grunde ist hier ein komplexes Zeichensystem zu fassen, dessen verschiedene Glieder weitgehend variabel zu handhaben waren und wie Versatzstücke miteinander kombiniert werden konnten, um eine bestimmte Aussage in diese oder jene Richtung zu lenken. Hatte Actium den Grundstein für die Etablierung einer ‚monarchischen‘ Kunst gelegt, so ist sie hier in ihrer vollen Ausprägung zu fassen.

Innerhalb der augusteischen Glyptik nehmen zahlreiche Steine sicher bewußt auf offiziellere, unter unmittelbarem Einfluß des Kaiserhauses entstandene Denkmäler Bezug. Hier sind einerseits zum Teil direkte Übernahmen einzelner Motive zu fassen, andererseits wird deutlich, daß man daneben für eine Verbreitung der vom Kaiserhaus programmatisch lancierten Ideologien aber auch andere, in diesem Bereich weniger oder gar nicht verbreitete Bildthemen und Symbole aufgriff oder neu erfand. Sehr enge Berührungspunkte gibt es vor allem mit der gleichzeitigen Münzkunst (Kat. 242. 245. 248. 255–56. 262. 264–65), ein Umstand, der allein schon durch die ähnlichen Maßverhältnisse beider Denkmälergattungen stark begünstigt wurde. Hier wie dort war man ja darauf angewiesen, bestimmte historische Ereignisse sowie Ziele und Wertvorstellungen des Prinzipates auf engem Raum mit Hilfe von Bildzeichen zu vermitteln, die möglichst einfach und einprägsam, in ihrer inhaltlichen Aussagekraft aber reich und vielschichtig sein mußten.

Darüber hinaus hat auch die Bildersprache der großen und monumentalen Staatsdenkmäler sicher entscheidende Impulse für die Entstehung einiger Kameen, Gemmen und Glaspasten gegeben. Ein Amethyst in Paris, von dem ein neuzeitlicher Glasabguß in Würzburg erhalten ist (Kat. 271), zeigt beispielsweise eine nicht eindeutig benennbare Göttin, welche in ihrer gesamten Erscheinung, d. h. sowohl in formaler Hinsicht als auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten, unmittelbar an Vorstellungen der *pax* des Augustus erinnert, wie sie auf der Ara Pacis, dem großen, für den *princeps* auf dem Marsfeld errichteten Friedensaltar in komplexer Breite versinnbildlicht werden.

Wie vielfältig und unterschiedlich die Möglichkeiten der Auslegung und Propagierung ein und desselben Themas gerade innerhalb der Glyptik waren, kann eine Gegenüberstellung des Actium-Kameos aus Wien (Kat. 246) mit dem Sard in Boston (Kat. 247) exemplarisch verdeutlichen. Obwohl die beiden Steine vordergründig gesehen einige Gemeinsamkeiten aufweisen – Octavian, der jeweils ein Gespann von Meereswesen über die See lenkt, erscheint hier wie dort als Neptun-gleicher Beherrscher der Meere –, unterscheiden sie sich doch in der Art, wie die Verherrlichung des Actium-Siegers in Szene gesetzt wird, erheblich. So ist der Kameo in der

Gesamtaussage seiner Beizeichen durchaus mit Bildzeugnissen anderer, auch in offizielleren Bereichen entstandener Denkmäler zu vergleichen, während die direkte und fast skrupellose Polemik des Bostoner Steines mit dem hilflos vor Octavian in den Fluten treibenden Marc Anton einzigartig scheint. Darstellungen dieser Art, die erheblich von der sonst mit Bedacht zur Schau gestellten Vorstellung eines alle römischen Tugenden verkörpernden und mit moderater Souveränität ausschließlich zum Wohle Roms agierenden *princeps* abweichen, waren mit Sicherheit nur in einer weniger öffentlichen Denkmälergattung wie der Glyptik überhaupt möglich.

Darüber hinaus findet man aber auch, was die Propagierung des Themas ‚Actium‘ insgesamt betrifft, beim Vergleich der geschnittenen Steine mit offizielleren Monumenten einige Unterschiede. Dies betrifft zum einen die Tatsache, daß hier der glückliche Ausgang der Seeschlacht meist mit Motiven gefeiert wurde, welche die Sieghaftigkeit, den Triumph und die militärische Macht Octavians auf sehr konkrete und direkte Weise in den Vordergrund stellten. Die zu diesem Anlaß entstandenen Gemmen und Glaspasten, die zum Teil sicher bewußt auch auf die vorwiegend militärische Bildersprache der späten Republik Bezug nahmen (s. o.), sind demnach vor allem mit Denkmälern wie z. B. tönernen Stirnziegeln von Privatbauten zu vergleichen, welche den Sieg von Actium ebenfalls schlagkräftig mit durchweg kriegerischen Symbolen feierten. Zwar sind die ehemals sehr zahlreichen großen und öffentlichen Denkmäler für Actium größtenteils nicht mehr erhalten, doch zeigen z. B. die Fragmente eines sehr qualitätvollen architektonischen Frieses im Palazzo dei Conservatori in Rom, auf dem die militärische *virtus* des *princeps* zur See in unmittelbarer Verbindung mit seiner ‚*pietas*‘ dokumentiert wird (Kat. 200), daß die offiziellere Propaganda zu diesem Ereignis den eigentlichen Triumph Octavians über seine Feinde wohl meist gemäßigt zum Ausdruck brachte und eher Tugenden und Eigenschaften des Siegers, die für einen dauerhaften Bestand des Prinzipates garantierten, in den Vordergrund stellte.

Betreffen Unterschiede dieser Art weniger tatsächliche inhaltliche Verschiebungen bei der Vermittlung des Themas als vielmehr das Wesen und die Form der auf den verschiedenen Denkmälergattungen eingesetzten Propaganda – die Bildersprache der großen staatlichen Monumente war insgesamt sicher bedeutend zurückhaltender und verfeinerter als die meist direkte und unmittelbar einsehbare Symbolik der Glyptik – und sind damit zahlreiche geschnittene Steine auch in einem engen Verbund mit Kunst- und Gebrauchsgegenständen aus mehr privaten Lebensbereichen zu beurteilen, so sind innerhalb der auf Kameen, Gemmen und Glaspasten verbreiteten Motive aber auch Besonderheiten zu fassen, die offenbar spezifisch an diese Gattung gebunden blieben.

Von der großen Souveränität abgesehen, mit der die einzelnen Symbole der augusteischen Bildpropaganda in immer neuen Kombinationen zusammengestellt werden konnten, ein Phänomen, das in diesem Ausmaß in keiner anderen Denkmälergattung zu beobachten ist, finden sich auf den geschnittenen Steinen auch Themen, die insgesamt von der großen Staatskunst weniger stark oder gar nicht beachtet wurden.

Dies gilt beispielsweise für die große Beliebtheit der Gigantenkampfdarstellungen (Kat. 252–54), welche zwar direkte Verbindungen zu einer entsprechenden Propaganda in literarischen Quellen, im besonderen in der höfischen Dichtung, sichtbar macht, auf offizielleren Denkmälern in dieser Form dagegen nicht zu fassen ist. Bemerkenswert scheint aber vor allem, daß das eigentlich zentrale Thema von Actium innerhalb der Glyptik – der Vergleich Octavians mit dem Meeresherrn Neptun (Kat. 246–49) – auf den öffentlichen Monumenten überhaupt nicht begegnet. Auch in der zeitgenössischen Literatur nimmt die Dokumentation einer Gemeinschaft zwischen dem *princeps* und Neptun nur einen sehr untergeordneten Stellenwert ein. Die demnach einzigartige Propagierung des Meeresherrn in der Glyptik erklärt sich wohl aus der Tatsache, daß gerade im Rahmen dieser Denkmälergattung sowie auf Münzen der verherrlichende Vergleich eines Seesiegers mit dem göttlichen Beherrscher der Meere bereits auf lange und fest etablierte Traditionen zurückgreifen konnte, deren Wurzeln in der propagandi-

stischen Selbstdarstellung berühmter Flottenführer der griechisch-hellenistischen Zeit zu suchen sind (vgl. Kat. 248). Octavian und seine Anhänger machten sich in diesem Bereich also lieber die Bekanntheit und Schlagkraft einer bereits vorgeprägten Bildersprache zunutze, als das Publikum, an das sich ihre bildlichen Botschaften hier richteten, mit durchweg neuen, ihm nicht vertrauten Motiven zu verunsichern.

Insgesamt kann man feststellen, daß die Unterschiede, die bei einem Vergleich der Bildmotive der Glyptik mit denen anderer Denkmälergattungen zu fassen sind, im wesentlichen darauf beruhen, daß man sich in diesem Bereich offenbar in weit stärkerem Maß als sonst an bereits bestehenden bildlichen Traditionen orientierte und auf diese Rücksicht nahm. Möglicherweise ist diese Praxis auch als eine der wichtigsten Voraussetzungen für die große Schnelligkeit und Sicherheit anzusehen, mit der einzelne Gemmenschneider sowie die Besitzer der Steine selbst mit dem bildlichen Repertoire der kaiserlichen Propaganda umgehen konnten.

Gerade das sehr große Spektrum von ganz unterschiedlichen Formen, in denen sich die Bildpropaganda des Augustus auf Kameen, Gemmen und Glaspasten äußern konnte, läßt schließlich einige Schlußfolgerungen zu den Besitzern und Auftraggebern der Steine sowie zu dem Publikum zu, das sich mit ihren Motiven und Themen auseinandersetzte. Dabei liegt auf der Hand, daß diejenigen Stücke, die, wie der Wiener Actium-Kameo (Kat. 246) oder der Amethyst in Florenz (Kat. 271), besonders auffallende Übereinstimmungen mit Werken der großen öffentlichen Repräsentationskunst des *princeps* zeigen, wohl in enger Verbindung zum Kaiserhaus entstanden, d. h. von dem neuen Herrscher selbst oder einem seiner Angehörigen und Vertrauten in Auftrag gegeben wurden, eine Vermutung, die in vielen Fällen auch durch die stilistische Ausführung der Stücke bestätigt wird. So zeigen ihre Bildmotive und Kompositionen meist jene klare, ausgewogen proportionierte, mit präzisen Konturlinien arbeitende und z. T. bewußt an griechischen Vorbildern orientierte Formensprache, welche in entsprechender Umsetzung auch in anderen Denkmälergattungen verbreitet war und die man als den ‚augusteischen Klassizismus‘ bezeichnet (vgl. besonders Kat. 257–58. 266. 271. 276–79). Viele Steine dieser Art oder ihre Vorbilder, falls es sich um Kopien kostbarer Originale in Glas handelt (Kat. 257), wurden von altansässigen oder zugewanderten griechischen Steinschneidern geschaffen, deren Werkstätten das Kaiserhaus stark bevorzugte.

Wurden die Themen der kaiserlichen Propaganda auf solchen, demnach auch hinsichtlich ihres Entwurfes und ihrer Ausführung kostbaren und kostspieligen Stücken in der Regel mit Hilfe einer eher verfeinerten und zurückhaltenderen Bildersprache vermittelt, so scheinen die einfachen, einprägsamen und schlagwortartigen Bildzeichen, welche bezeichnenderweise auch immer wieder serienmäßig auf billigeren Glaspasten Verbreitung erfuhren, vor allem in breiteren Schichten der Bevölkerung kursiert zu haben. Entsprechende Differenzierungen sind in anderen Denkmälergattungen, beispielsweise der Reliefplastik, ebenfalls deutlich ausgeprägt. Darüber hinaus fällt auf, daß, je einfacher das Publikum war, das mit bestimmten Symbolen oder Motiven konfrontiert wurde, desto bekannter und verbreiteter auch die jeweilige Ikonographie dieser Bildzeichen war. So war innerhalb der Actium-Propaganda die recht aufwendig inszenierte Komposition des im Triumphwagen über das Meer rauschenden Seesiegers (Kat. 246–47) wohl Bildsymbol einer verhältnismäßig kleinen und elitären Oberschicht, während das sehr viel bescheidenere, dafür aber traditionsreichere Motiv des jugendlichen Helden mit Seesiegssymbolen (Kat. 248–49) für ein großes und eher einfaches Zielpublikum vervielfältigt wurde. Ganz ähnlich richtet sich das Bild der ‚Pax‘ auf dem Amethyst in Florenz (Kat. 271) an einen sicher sehr viel gebildeteren Betrachter als ein Karneol in Hannover (Kat. 274), auf dem die Kithara und der Rabe des Apollo einige Friedenssymbole plakativ als Zeichen der augusteischen *aurea aetas* ausweisen.

Dabei wird allerdings ebenfalls deutlich, daß der eigentliche Inhalt der kaiserlichen Propaganda, trotz der verschiedenen Adressatenkreise, an die sich die Bildmotive der Steine richteten, unverändert blieb. Nicht die Botschaft selbst, nur die Art ihrer Vermittlung kann demnach

Auskünfte über die soziale Stellung der jeweiligen Besitzer der Steine geben. Nicht zuletzt diese Übereinstimmungen, aber auch der beinahe selbstverständliche, sich stets wiederholende Umgang mit den auf Augustus bezogenen Motiven und Symbolen können als Zeichen dafür gewertet werden, daß die Kenntnis ihrer Bedeutung, d. h. die Möglichkeit, die Kompositionen der Steine sinnvoll zu ‚lesen‘, innerhalb recht großer Teile der Bevölkerung vorhanden war.

Fragt man sich endlich, welche der beiden verschiedenen Zielgruppen – die höfisch gebildete Oberschicht, oder die breitere Masse der einfacheren Bevölkerung – das grundlegende Wesen der augusteischen Bildpropaganda innerhalb der Glyptik entscheidender beeinflusste, so fällt auf, daß hier die Vermittlung der Ideologie des Prinzipates an weitere Kreise der Untertanen des Kaisers einen ungewöhnlich hohen Stellenwert einnahm. Man trifft in diesem Rahmen sogar keineswegs immer auf eine ‚von oben‘ verordnete, d. h. vom Kaiserhaus selbst initiierte Bildersprache, sondern einige auf den geschnittenen Steinen bereits längst verbreitete Themen wurden im Gegenteil erst nachträglich aufgegriffen und gleichsam für den *princeps* beschlagnahmt. Man kann demnach davon ausgehen, daß zumindest ein Teil der erhaltenen Steine nicht unmittelbar vom Kaiserhaus selbst in Auftrag gegeben, oder ihre Anfertigung von dieser Seite aus kontrolliert wurde. Sie machen vielmehr sichtbar, wie die höfische Propaganda von den verschiedenen Untertanen des *princeps* aufgenommen und verstanden und von diesen selbst in einem nächsten Schritt vervielfältigt und weitergetragen wurde. Konnten die geschnittenen Steine somit einen gewissen Ausgleich zu den vorwiegend an eine kleinere adlige Oberschicht gerichteten großen Staatsdenkmälern schaffen, so war die Glyptik darüber hinaus auch ein Forum, welches einen gewissen Freiraum selbst für gewagte Äußerungen bot. Der Bostoner Sard, der den Sieg Octavians über Marc Anton mit besonders drastischer Polemik zur Schau stellt (Kat. 257), war ursprünglich mit Sicherheit im Besitz eines Mitgliedes der höfischen Oberschicht. Darstellungen dieser Art hätte der *princeps* selbst nie in Auftrag gegeben oder in der Öffentlichkeit gebilligt. Gleichwohl ist anzunehmen, daß noch andere, vergleichbare Gemmen und Glaspasten zirkulierten und damit ‚interne‘ Stellungnahmen zu einzelnen politischen Ereignissen ins Bild setzten.

Die augusteische Glyptik kann gerade deshalb so zahlreiche Charakteristika der Bildersprache des *princeps* und der Mechanismen ihrer Verbreitung verdeutlichen, weil sich ihre Erzeugnisse nicht nur an ein einziges Zielpublikum, sondern an ganz verschiedene Betrachtergruppen richteten. Eine einzige in sich geschlossene Denkmälergattung macht demnach all die vielfältigen Ebenen sichtbar, auf denen sich die bildliche Propaganda des Kaisers bewegte. Dabei entsprechen dem großen Spektrum an Möglichkeiten, das bei der Auswahl der verschiedenen Bildträger zur Verfügung stand – die Extreme reichen vom prunkvollen und kostbaren Kameo bis hin zur einfachen und billigen Glaspaste –, die sehr unterschiedlichen Wege und Kanäle, die für eine Verbreitung der Steine zur Verfügung standen, und schließlich die vielfältigen Funktionen, die diese ausüben konnten. Wertvolle Kameen und Gemmen konnten entweder öffentlich ausgestellt werden, oder ‚unter der Hand‘ innerhalb eines kleinen Kreises von Vertrauten des Kaisers zirkulieren; kostbare oder weniger anspruchsvolle Gemmen sowie einfache Glaspasten wurden zum Zeichen der Zustimmung zu dem Kaiser und der Zugehörigkeit zur ‚Partei‘ des *princeps* getragen oder gleichsam als ‚Werbegeschenke‘ aufbewahrt. Da jede Gemme und jede Glaspaste als Siegel verwendet die auf ihnen wiedergegebenen Bildmotive, je nach der sozialen Stellung ihrer Besitzer in mehr öffentlichen oder privaten Bereichen, noch unendlich vervielfältigen konnte, vermochte die Glyptik einen sicher entscheidenden Beitrag zur Verbreitung und Etablierung der augusteischen Bildkunst insgesamt zu leisten.

DAS BILDNIS OCTAVIA S. IN DER SPÄTEN REPUBLIK

Die hier aufgeführten Glaspasten stehen stellvertretend für eine sehr große, in den letzten beiden Jahrzehnten der Republik entstandene Serie von Steinen, die vorwiegend gerade aus Pasten besteht. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, daß sie eine Vielzahl von Symbolen, die hinsichtlich ihres Themas, ihrer Anzahl und ihrer Zusammenstellung variieren, mit der Darstellung eines Jünglingskopfes im Zentrum des Bildfeldes kombinieren. Obwohl dieser Jüng-

lingskopf nicht in allen Fällen deutliche Ähnlichkeiten mit den Münzporträts Octavians aufweist – was allerdings wegen seines meist winzigen Maßstabes auf den in der Regel etwas groben Glasflüssen auch kaum verwundert – und obwohl die Steine in der Wiedergabe seiner Physiognomie z. T. auch untereinander Abweichungen zeigen, war hier mit größter Wahrscheinlichkeit tatsächlich durchweg Octavian gemeint. Die Benennung des Kopfes, der demnach strenggenommen nicht immer als ein ‚Porträt‘ Octavians bezeichnet werden kann, gründet sich dabei vor allem auch auf die inhaltliche Aussage der ihn umgebenden Beizeichen, unter denen sich auf einzelnen Steinen immer wieder Symbole befinden, die eindeutig auf die Person des jugendlichen Feldherrn hinweisen.

Bereits an dieser Stelle wird offensichtlich, daß die Bedeutung der Symbole und Beizeichen, die teils in reduzierter Anzahl mit dem Kopf eine ausgewogene Bildkomposition ergeben, teils in dichter Fülle scheinbar ohne Rücksicht auf die optische Wirkung der Gesamtdarstellung aneinandergereiht sind, sehr hoch bewertet werden muß. So bildeten sie oft nicht nur den Schlüssel für die Identifizierung des Kopfes – und damit für das Verständnis der Darstellung insgesamt, sondern illustrierten darüber hinaus als prägnante bildliche Kürzel wichtige Stationen der politischen Laufbahn Octavians während der Jahre seit Caesars Ermordung 44 v. Chr. bis zu dem großen Seesieg von Actium 31 v. Chr.

Eine Glaspaste aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (Kat. 241) zeigt den wie üblich im Profil und bis zum Halsausschnitt wiedergegebenen Kopf über einem Ring, dessen Reif einen Capricorn umschließt. Die Darstellung wird beiderseits durch je eine nach oben gerichtete stilisierte Ähre und durch einen nach unten hängenden Mohnkolben eingerahmt. Der im Verhältnis sehr große und an betonter Stelle hervorgehobene Ring, der noch auf zahlreichen weiteren Steinen der Serie mit dem Kopf das Zentrum der Komposition bildet, ist wohl als eine Anspielung auf den Siegelring Caesars zu verstehen, der nach dessen Tod in den Besitz Octavians übergang und den dieser angeblich als eine Art Glücksbringer ständig bei sich trug (Dio Cass. 43,43,3; 47,41,2). Der Besitz dieses Ringes, der ein Bild der Venus Victrix zeigte (vgl. hier Kat. 269), war für den jungen Adoptivsohn Caesars schon insofern überaus wichtig, als die Übergabe des Siegelringes eines Verstorbenen an einen anderen Menschen den neuen Träger als dessen unmittelbar designierten Nachfolger kennzeichnete. Seine Darstellung auf den Gemmen dokumentierte demnach nicht nur die allgemeine enge Verbundenheit zwischen Caesar und Octavian, sondern wies letzteren gleichzeitig auch als dessen einzigen und legitimen Nachfolger aus, ein Umstand, der dadurch an Bedeutung gewann, daß Octavian die endgültige Anerkennung der Rechtmäßigkeit seiner Adoption auf Betreiben des Marc Anton hin erst im August 43 v. Chr. mehr oder weniger gewaltsam erzwingen konnte. Die rahmenden Kornähren und Mohnkolben sind als Symbole der Fruchtbarkeit und des Wohlstandes einer neuen Glückszeit zu verstehen und verhiessen dem Betrachter des Bildes, daß der hier wiedergegebene Jüngling den Schrecken und Hungersnöten der Bürgerkriege ein Ende bereiten werde. Der Capricorn im Reif des Ringes ließ – als glückliches Sternzeichen Octavians – keinen Zweifel an der Identität dieses Jünglings zu.

In ganz ähnlichem Tenor verbindet eine Glaspaste aus dem Thermenmuseum in Rom (Kat. 242) den von zwei Kornähren gerahmten Kopf mit der Darstellung zweier im Handschlag verbundener Hände, einem Motiv, das als Sinnbild der ‚*concordia*‘ zusätzlich die Begriffe ‚Eintracht‘ und ‚Frieden‘ an die Person des Jünglings knüpfte. Dabei bleibt bezeichnenderweise offen, ob der Betrachter des Steines die Vorstellungen von Wohlstand und Frieden ausschließlich mit Octavian verbinden sollte, oder ob das Symbol der verschlungenen Hände auf die neue Eintracht zwischen diesem und Marc Anton innerhalb des 2. Triumvirates anspielte, welches mit M. Aemilius Lepidus 43 v. Chr. geschlossen und 37 v. Chr. noch einmal um 5 Jahre verlängert wurde. Entsprechend zeigen aus diesem Anlaß im Jahr 42 v. Chr. herausgegebene Denare des Mussidius Longus das gleiche Motiv mit einem *caduceus* als Zeichen des Friedens verbunden.

Der einfachste Weg für eine Propagierung der Einigkeit zwischen Marc Anton und Octavian war die Herausgabe von Steinen mit Doppelpor­trät. Auf einer Paste der Staatlichen Münzsammlung in München (Kat. 243) sieht man beispielsweise zwei Jünglingsköpfe nebeneinandergestaffelt, wobei der im Hintergrund wiedergegebene – mit dem wohl Marc Anton gemeint war – eine etwas schwerere Kinnpartie aufweist. Im Verhältnis zu der hier besprochenen Serie insgesamt sind allerdings Steine mit konkreten Hinweisen auf Marc Anton selten. In der überwiegend größten Anzahl der Fälle zeichnen ihre Motive und Symbole Octavian allein als den eigentlichen Protagonisten der politischen Szene aus.

So spielt eine weitere Paste der Staatlichen Münzsammlung in München (Kat. 244) die Rolle Octavians bei den vorwiegend aus Seegefechten bestehenden Kämpfen gegen Sextus Pompeius in den Vordergrund, indem sie den Jünglingskopf über einem Delphin und einer Prora mit Standarte wiedergibt.

Eine Glaspaste des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 245) zeigt schließlich Octavian über einem Globus zwischen zwei gekreuzten Füllhörnern. Während die Füllhörner wieder an das neue glückbringende Zeitalter erinnern, dessen Beginn unverbrüchlich an die Person Octavians geknüpft war, ist der Globus, der schon innerhalb der politischen Bildsymbole Caesars eine zentrale Stellung einnahm, ein deutliches Zeichen seines Herrschaftsanspruches. Die Kombination gerade dieser Symbole mit einem Kopf Octavians ist dabei insofern besonders interessant, als es Marc Anton gewesen war, der programmatisch auf einer Münzserie des Jahres 40 v. Chr. das Motiv des von einem Doppelfüllhorn umschlossenen Globus – wieder zusätzlich mit einem *caduceus* – hatte prägen lassen.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß zahlreiche der mit dem Kopf des Octavian verbundenen Beizeichen in der gleichzeitigen oder unmittelbar vorausgehenden Münzkunst bereits eine bedeutende Rolle gespielt hatten. Sie dienten hier wie dort dazu, besondere Verdienste und Tugenden, aber auch politische Leitvorstellungen und Programme an eine bestimmte Person zu binden. Obwohl damit die besprochene Serie von Steinen in ihrer Bildersprache unmittelbar aus bereits vorgeprägten und dem Betrachter vertrauten Traditionen schöpfte, illustriert sie dabei die Person und den Werdegang Octavians in einer Dichte, die bis zu diesem Zeitpunkt wohl unbekannt war und die ein deutliches Licht auf die politischen Ziele und Ambitionen des zukünftigen *princeps* wirft.

Der Seesieg von Actium

Welch zentrale Bedeutung die Schlacht von Actium nicht nur in machtpolitischer und allgemein gesellschaftlicher, sondern auch in bildkünstlerischer Hinsicht hatte, wird im Rahmen der Glyptik prägnant durch einen kostbaren Sardonyx-Kameo des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 246) dokumentiert. Er zeigte den mit einer Toga bekleideten Augustus – die Köpfe der Figuren sind leider durchweg neuzeitlich – frontal in einem Wagen, der von einer Tritonenquadriga durch das Meer gezogen wird. Der triumphierende Seesieger hält in der Rechten einen Zweig, die Linke umfaßte ein Szepter, das heute beschädigt ist. An der Brüstung des Wagens ist ein Eichenkranz, am Deichselende eine Muschel befestigt. Während die beiden mittleren Tritonen – der eine hält in der Rechten ein Horn, der andere in der Linken einen Delphin – ihre inneren Arme, wie auf Augustusweisend, symmetrisch in die Höhe strecken, werden von den beiden äußeren Tritonen die Symbole seiner Herrschaft vorausgetragen: der linke hält einen Globus, über dem zwei *capricorni* den *clupeus virtutis* im Eichenkranz umgeben (vgl. Kat. 216), und der rechte eine Victoria auf dem Globus, welche mit einem Kranz auf den *princeps* zuzufiegen scheint. Ihre jeweils gesenkten Arme halten links ein Horn und rechts ein Steuerruder. Die Form der Toga des Triumphators sowie die stilistische Ausführung des Kameos weisen auf eine Datierung des Steines in spätaugusteische Zeit. Aber auch die mit der Darstellung verbundenen Beizeichen, die sich auf die dem *princeps* im Jahr 27 v. Chr. verliehenen Ehrungen beziehen, machen hinreichend deutlich, daß hier nicht nur vor-

dergründig der triumphierende Actium-Sieger Octavian, sondern die zur Zeit der Entstehung des Steines bereits fest etablierte Stellung und Macht des Augustus verherrlicht werden sollte. Der prunkvolle Kameo ist, wenn nicht vom Kaiserhaus selbst, so sicher in unmittelbarer Nähe zu diesem in Auftrag gegeben worden.

Auf einem Sard aus Hadrumetum, der sich im Bostoner Museum of Fine Arts befindet (Kat. 247), lenkt Octavian, diesmal nur mit einem nach hinten wehenden Mantel bekleidet, einen Dreizack in der linken Hand, eine Hippokampenquadriga über das Meer. Der Kopf ist in der Wiedergabe seiner Physiognomie ein verhältnismäßig getreues Porträt und bildet sogar in der Anlage seiner Haare die Frisur des sog. Octavians- oder Actium-Typus nach. Am linken unteren Rand des Steins wird zusätzlich ein Kopf bis unter den Brustansatz sichtbar, der eine kurze, knapp anliegende Haarfrisur trägt. Er wurde sicher zu Recht als Darstellung des Marc Anton gedeutet, dessen hilfloses Treiben in den Fluten unter den Hufen des Viergespannes seine militärische Niederlage drastisch zum Ausdruck brachte. Da der Stein aus stilistischen Gründen möglicherweise der Werkstatt des Gemmenschneiders Solon zugewiesen werden kann, wird man auch in seinem Besitzer – der Name Popilius Albanus ist am oberen Rand des Bildfeldes eingetragen – einen Angehörigen der höfischen Oberschicht vermuten dürfen.

Die Bostoner Gemme und der Wiener Kameo haben miteinander gemeinsam, daß sie den Actium-Sieger betont als einen Herrscher der Meere feiern und damit zu Neptun, dem göttlichen Herrn aller Meere, in Beziehung setzen. Dieser Vergleich – Augustus hält auf der Gemme bezeichnenderweise einen Dreizack, d. h. das Attribut des Gottes – wurde dabei nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf ikonographischer Ebene in Szene gesetzt. So zeigt beispielsweise eine spätrepublikanische Glaspaste in Ost-Berlin (Abb. 205) Neptun selbst, der ganz ähnlich eine Hippokampenbiga über das Meer lenkt, wobei vor seinem Gespann der Kopf eines bärtigen Triton aus den Wellen auftaucht. Die überaus engen motivischen Parallelen zum Bostoner Stein sind evident. Das gleiche Thema wird auf einer sehr großen Serie von Steinen, die teilweise aus Gemmen, vorwiegend aber aus billigeren Glaspasten besteht, bildlich stark vereinfacht wiedergegeben. Sie zeigen, wie z. B. ein Onyx der Staatlichen Münzsammlung in München (Kat. 248), einen in Dreiviertelansicht stehenden nackten Jüngling, der, den Kopf ins Profil gedreht, einen Fuß auf eine am Boden befindliche Prora stellt. Auf dem Münchener Exemplar ragt hinter der Prora zusätzlich noch ein etwas undeutlicher Gegenstand auf, bei dem es sich möglicherweise um ein *vexillum* (Zeugfahne) handelt. Während der rechte Arm des Jünglings, der hier größtenteils zerstört ist, auf den anderen Steinen der Serie meist mit einem kurzen Mäntelchen umwickelt ist, ist sein linker Arm nach vorn gewinkelt und hält eine kleine Victoria, die sich dem Betrachter frontal darzubieten scheint. Das Schiffsvorderteil und Victoria weisen den jungen Mann, der auf der überwiegend größten Anzahl der erhaltenen Steine mit diesem Motiv statt der Siegesgöttin ein *aplustre* (gebogene Heckzier eines Schiffes) in der Hand des angewinkelten Armes hält, eindeutig als siegreichen Seehelden aus.

Darüber hinaus geben zahlreiche weitere Gemmen und Pasten in weitgehend identischer Pose den bärtigen Meeresherrn Neptun wieder. Auf einem Nicolo der Staatlichen Museen in West-Berlin (Kat. 249) stellt der göttliche Beherrscher der Meere ebenfalls seinen linken Fuß auf ein Schiffsvorderteil. Sein rechter Arm ist nach oben gewinkelt und umfaßt einen Dreizack. Während die Hand des linken, nach vorn genommenen und vom aufgestellten Bein gestützten Armes auf dem Berliner Nicolo einen Delphin hält, zeigen andere Steine der Serie statt des Fisches an dieser Stelle ebenfalls ein *aplustre*. Auch Neptun selbst wurde demnach hier als siegreicher Gott begriffen.

Das damit sowohl für Neptun als auch für einen jungen Seesieger belegte Bildmotiv war in anderen Denkmälergattungen – z. B. auf Tonlampen und in besonderem Maß auf Münzen – ebenfalls verbreitet und wurde schon seit hellenistischer Zeit gezielt zur Verherrlichung einzelner Flottenführer oder Admiräle verwendet. In der ausgehenden Republik spielte der Neptun mit dem Fuß auf der Prora vor allem in der Münzprägung des Sextus Pompeius eine bedeutende Rolle, was eine zwischen 38 und 36 v. Chr. herausgegebene Emission von Denaren ver-

deutlichen kann, welche die anfänglichen Erfolge des Pompeius gegen Octavian bei Seegefechten in der Meerenge von Messana feiert (Abb. 206). Die Vorderseiten der Münzen zeigen eine Kriegsgaleere vor dem Leuchtturm von Messana, auf dem Neptun in ebendieser Pose steht. Da der Gott einen Helm trägt – ein für ihn sehr ungewöhnliches Attribut –, vermutet man in ihm eine Anspielung auf die Person des Sextus Pompeius selbst.

Auch Octavian griff in seiner Münzprägung sicher bewußt das bekannte Motiv auf. Eine Serie von Denaren, die wohl schon zur Seeschlacht von Naulochos gegen Sextus Pompeius im Jahr 36 v. Chr. herausgegeben wurde, zeigt auf der Rückseite den jungen Caesar mit Szepter und *aplustre*, der seinen Fuß nun auf einen Globus stellt und damit sichtbar macht, daß sich seine Herrschergewalt sowohl über das Meer als auch über die Erde erstreckte. (Kat. 328)

Obwohl der junge Seeheld auf den Gemmen und Glaspasten keine eindeutigen Porträtzüge aufweist, bezog sich mit Sicherheit eine große Anzahl der Steine auf Octavian und verherrlichte dessen Erfolge bei den großen Seeschlachten von Naulochos und Actium. Für diese Annahme spricht nicht nur der Umfang der Serie insgesamt, sondern vor allem die Tatsache, daß der bärtige Neptun auf einigen Stücken statt des Delphines oder des *aplustre* einen Capricorn – das Sternzeichen des Augustus – in der Hand des nach vorn gewinkelten Armes hält.

Hinzu kommt, daß dieses Motiv dann auch für Darstellungen verwendet wurde, die auf den ersten Blick befremden. So ist es beispielsweise auf einem erst im letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. geschnittenen Nicolo des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 250) Mars, der, den behelmten Kopf nach links gewandt, seinen Fuß in dem schon bekannten Schema auf eine Prora stellt. Um seinen rechten Arm, der auf dem Rücken liegt, ist ein Mantel geschlungen, sein linker stützt sich auf den Oberschenkel des aufgestellten Beines und hält die Lanze.

Ein moderner Glasabguß einer antiken Gemme, der aus dem Würzburger Martin von Wagner-Museum stammt (Kat. 251), zeigt dagegen Mercur, mit Flügelhut und Flügeln an den Fersen, der seinen linken Fuß auf die Prora stellt. Während in seinem, wie bei Mars auf dem Rücken liegenden und mit einem Mantel umwickelten, rechten Arm ein *caduceus* liegt, umfaßt die Hand des nach vorn gewinkelten linken als zusätzliches Seesiegsymbol noch ein *aplustre*. Die Buchstaben am linken Bildrand sind eine moderne Zutat des 18. Jhs.

Die sehr ungewöhnliche Kombination der Götter Mars und Mercur mit Attributen aus dem maritimen Bereich wird erst dann verständlich, wenn man den spezifischen historischen Anlaß für die Entstehung dieser Darstellungen berücksichtigt. In der Tat können nur der Seesieg Octavians bei Actium und die darauf folgende politische Entwicklung in Rom eine sinnvolle Erklärung solcher Bildmotive liefern. Mars, der als der Stammgott des römischen Volkes und damit indirekt auch als einer der mythischen Ahnherren des julischen Kaiserhauses, vor allem aber als rächender Gott nach der Ermordung Caesars im Programm der politischen Propaganda des Augustus von Anbeginn an eine zentrale Stellung eingenommen hatte, verkörpert auf der Wiener Gemme zunächst den erfolgreichen Ausgang der kriegerischen Unternehmungen Octavians bei Actium schlechthin. Die von Neptun übernommene Siegerpose und die Prora machen aber darüber hinaus deutlich, daß mit der Seeschlacht von Actium der letzte große Gegner des Caesar-Erben endgültig besiegt und der durch die Ermordung des Diktators entfesselte Bürgerkrieg beendet wurde. Auf ganz ähnliche Weise spielt auf dem Würzburger Glasfluß Mercur als Gott des friedlichen und ertragreichen Handels einerseits auf den Frieden an, der nun zu Lande und zu Wasser herrscht, versinnbildlicht aber andererseits auch, daß es der Seesieg von Actium war, der die wichtigste Voraussetzung für den Anbruch der kommenden Glückszeit bildete.

In einem unmittelbar ähnlichen Kontext muß eine weitere große Serie von Gemmen und Glaspasten aus diesem Zeitraum gesehen werden. So scheint auffällig, daß gerade innerhalb der augusteischen Glyptik das Thema ‚Gigantenkampf‘ besonders beliebt war. Die erhaltenen Steine mit diesem Sujet können insgesamt in zwei charakteristische Motivgruppen geschieden werden, die beide unmittelbar auf hellenistische Vorbilder zurückzuführen sind. Die eine zeigt, wie eine Glaspaste des Museum of Fine Arts in Boston (Kat. 252), Mars – in selteneren Fällen

Minerva –, der in Ausfallstellung mit nach hinten flatternder Chlamys und einem großen Rundschild an der Seite einen schlangenbeinigen Giganten ersticht, welcher vor ihm in die Knie gebrochen ist. Die andere gibt dagegen, wie ein Karneol des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 253), einen aus jeglichem Handlungszusammenhang isolierten, schlangenbeinigen und in Vorderansicht kämpfenden Giganten wieder, dessen mit Fell umwickelte Hand meist zum Schutz vor den Kopf gehoben ist, während die andere einen Stein zum Wurf in die Höhe stemmt.

Eine Beziehung des mythischen Gigantenkampfes auf die historischen Ereignisse, die hier im Vordergrund stehen, ist auch auf anderem Wege möglich. So veranlaßte der Sieg von Actium fast alle augusteischen Dichter, die Schlacht mit dem Kampf der Götter gegen die Giganten gleichzusetzen, ein Topos, der seit Alexander d. Gr. auch in hellenistischer Zeit sehr beliebt war. Dabei werden als göttliche Protagonisten Iuppiter und Mars an erster Stelle genannt (vgl. z. B. Prop. 2,1,17–42; Ov. trist. 2,331 ff.; Tib. 2,5; Verg. Aen. 8,696 ff.). Horaz verwendet in seiner bald nach Actium verfaßten vierten Ode des dritten Odenbuches dieses Bild, indem er den Sieg der Weisheit und Ordnung gegen wilde Roheit mit der Herrschaft des Augustus nach den Bürgerkriegen beschreibt (Hor. carm. 3,4,37 ff.). Gerade hier liegt wohl der deutlichste Hinweis für die Interpretation der Gemmen und Pasten mit diesem Thema. So wie die Götter mit ihrem Sieg über die Giganten das Chaos besiegt hatten, so beendete Octavians Sieg bei Actium Bürgerkrieg und östliche Barbarei. Der auf den Steinen wiedergegebene Mars, bei dem es sich im engeren Sinn wieder um den julischen Mars Ultor handeln wird, ist in der Regel unbärtig und jugendlich, was eine vergleichende Verbindung der Eigenschaften des Gottes und des künftigen *princeps* sicher begünstigte.

Auf einem deutlich vom ‚augusteischen Klassizismus‘ geprägten Karneol aus dem Kestner-Museum in Hannover (Kat. 254) sieht man anstelle des Kriegsgottes einen Jüngling mit unbehelmtem, kurzgelocktem Kopf gegen den schlangenbeinigen Giganten kämpfen. Sein großer Rundschild ist mit einem Gorgoneion verziert, seine am Hals geknöpfte Chlamys flattert im Schwung der Bewegung an den Seiten des Körpers zurück. Obwohl der durch feine ebenmäßige Züge charakterisierte Kopf keine individuellen Kennzeichen aufweist, scheint mit dieser Darstellung Octavian selbst verherrlicht worden zu sein.

Von ihrer jeweils spezifischen inhaltlichen Aussage abgesehen, haben alle bisher gezeigten Steine miteinander gemeinsam, daß sie nicht nur den Sieg Octavians bei Actium feiern, sondern gleichzeitig auch die Person des zukünftigen *princeps* in enger Beziehung zu für ihn wichtigen Gottheiten dokumentieren. Da Octavian die gleichen Eigenschaften wie Neptun, Mars und Mercur besitzt – eine Aussage, die letztendlich allein schon durch die Darstellung seiner Person in den für die Götter belegten ikonographischen Schemata vermittelt wird –, ist er wie kein zweiter zur Herrschaft über Land und Wasser und zur Wiederherstellung des Friedens befähigt.

Es wurde bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß auf zahlreichen Steinen der späten Republik Darstellungen der römischen Siegesgöttin Victoria – oft in einem Zwei- oder Viergespann – schlagwortartig auf die militärischen Erfolge ihrer jeweiligen Besitzer hingewiesen hatten. Untersucht man die Glyptik der augusteischen Zeit unter diesem Gesichtspunkt, so scheint es wieder bezeichnend, daß Victoria nach Actium auf Kameen, Gemmen und Glaspasten zunehmend in ikonographischen Typen erscheint, die eindeutig und ausschließlich auf Octavian bzw. Augustus zu beziehen sind.

Ein moderner Glasabguß nach einem antiken Karneol aus dem Martin-von-Wagner-Museum in Würzburg (Kat. 255) zeigt die Siegesgöttin im Profil nach links auf einer Prora stehend, an der eine Standarte befestigt ist. Während Victoria mit ihrem rechten Arm ein Tropaeum schultert, weist ihr linker mit einem Kranz nach vorn. Das ikonographische Schema der Darstellung geht unmittelbar auf eine bekannte, von Octavian zur Schlacht von Actium herausgegebene Münzserie zurück, auf der nur anstelle des Tropaeums ein Palmzweig im Arm der Göt-

tin liegt. Weisen demnach schon Tropaeum und Prora Victoria eindeutig als die Siegesgöttin von Actium aus, so birgt ihr ikonographischer Typus noch einen zusätzlichen konkreten Hinweis auf die Person des Siegers.

Eine Glaspaste des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 256) zeigt dagegen die berühmte, auf dem Globus schwebende Victoria, die Octavian nur einige Tage nach seinem Triumph für Actium im Jahr 19 v. Chr. in der Curia Iulia aufgestellt hatte und die mit variierenden Beizeichen sowohl in der Münzprägung des Augustus als auch auf zahlreichen historischen Reliefs immer wieder begegnet. Auf der Wiener Paste hält sie einen großen Schild in der Rechten, mit dem der Augustus im Jahre 27 v. Chr. verliehene goldene *clupeus virtutis* gemeint ist, der als Sinnbild der Tugenden des Kaisers ebenfalls in der Kurie ausgestellt wurde.

Auf einem Glaskameo aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (Kat. 257) schwebt die Siegesgöttin mit einem großen Palmzweig im linken Arm und einem heute verlorenen Kranz in der gesenkten rechten Hand in Vorderansicht herab, wobei sie Kopf und Oberkörper leicht zu ihrer rechten Seite wendet. Einer ihrer Flügel ist aufgestellt, der andere gesenkt, ihr Gewand vom Flugwind gebauscht. Der deutlich klassizistische Stein zeigt, wie das verbreitete Motiv auf den kostbaren und wohl unmittelbar im Umkreis des Kaisers entstandenen Kameen umgesetzt werden konnte. Obwohl hier der Globus fehlt, sind die Ähnlichkeiten der Darstellungen mit dem vorher genannten Bildtypus so groß, daß der Betrachter der Göttin mit Sicherheit an die Victoria des Augustus erinnert wurde.

Dies gilt auch für die Wiedergabe der Siegesgöttin auf einem klassizistischen Plasma des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 258), das dem Gemmenschneider Kleon zugewiesen wurde und möglicherweise schon auf den Parthererfolg des Augustus (vgl. Kat. 264–65) zu beziehen ist. Victoria steht hier, den Palmzweig im linken Arm, auf einer Säule und streckt mit der Rechten den Siegeskranz einer großen Büste der Roma entgegen, welche sich ihr zuwendet. Die Stadtgöttin trägt die Amazonentracht; der Busch ihres Helmes wird von einer liegenden Sphinx getragen.

Gerade dieser Stein, der ebenfalls im engen Umkreis des Kaiserhauses entstanden sein dürfte, versinnbildlicht besonders deutlich, daß Victoria keineswegs in einem ausschließlichen Sinn die Siege des *princeps* personifizieren sollte. Die Victoria der Kurie wurde durch ihre Aufstellung im Senatsgebäude zur Victoria Romana schlechthin und knüpfte damit das Geschick des Senates und des ganzen römischen Volkes auf eine sehr viel hintergründigere, aber auch unauflöslichere Weise an den militärischen Sieg des zukünftigen Kaisers.

Neben den vorher genannten Bildthemen verdeutlichen noch eine ganze Anzahl weiterer, bildlich insgesamt etwas abstrakter gefaßter Motivgruppen den zentralen Stellenwert der Seeschlacht von Actium für den politischen Werdegang Octavians. Eine dieser Gruppen zeigt, mit immer wieder wechselnden Beizeichen, den römischen Adler, der als wichtigstes Tier des obersten Staatsgottes Iuppiter einerseits direkt auf diesen Gott verweist, andererseits aber auch als ein Symbol des römischen Staates angesehen werden kann.

Auf einer Glaspaste des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 259) steht der Adler mit weit ausgebreiteten Flügeln und fast ganz in Vorderansicht auf einer Prora, die mit Hilfe von dünnen, zu den Seiten hin abgerundeten Strichen wiedergegeben ist. Zusätzlich hält er einen Palmzweig im Schnabel. Die inhaltliche Aussage des Bildes ist leicht zu entschlüsseln und in ihrer Direktheit fast schlagwortartig: der siegreiche Adler Iuppiters triumphiert nach dem glücklichen Ausgang der Seeschlacht von Actium. Die Darstellung des Adlers auf einem Schiffsvorderteil ist außergewöhnlich und in der Bildkunst bisher wohl ohne Parallele. Der Steinschneider orientierte sich beim Entwurf des Motivs wohl unmittelbar an den bereits genannten Darstellungen von Göttern wie Neptun, Mars, Mercur oder Victoria auf der Prora. Entsprechend ist der Adler hier sicher in erster Linie als ein symbolischer Hinweis auf Iuppiter zu verstehen und weist darauf hin, daß selbst der mächtige Vater der Götter von Anfang an auf der Seite Octavians stand und damit allein schon dem jungen Caesar den Sieg garantierte.

Ganz ähnlich berichtet Properz (4,6,23), daß während der Schlacht von Actium Iuppiter selbst die Segel des Augustus füllte.

Ein Karneol der Staatlichen Münzsammlung in München (Kat. 260) geht in seiner inhaltlichen Aussage weiter. Hier steht der, sich nach hinten umwendende Adler mit einem Kranz im Schnabel auf einem Blitzbündel, welches wiederum auf einem mit Linien und Punkten überzogenen Globus liegt, der im Wasser schwimmt. Im linken oberen Bildfeld erscheint neben dem Kopf des Adlers ein Stern. Sieht man in dem Adler auch hier einen direkten Verweis auf Iuppiter, so ist das Bild in seiner Gesamtaussage zunächst dahingehend zu deuten, daß Iuppiter siegreich gleichermaßen über Land und Wasser herrscht. In dieser Aussage ist allerdings ein weiterer, tiefer gehender Sinn verborgen. Da die betonte Hervorhebung der beiden Bereiche ‚Wasser und Land‘ zusammen mit dem Siegeskranz als direkte Anspielung auf Actium angesehen werden müssen – das Thema spielte in abgewandelter Form auch in der Münzprägung Octavians eine bedeutende Rolle –, weist der Adler im Grunde nicht nur auf den mächtigsten aller Götter, sondern zugleich auch auf seinen Schützling Octavian, welcher in seinem Namen den Sieg davongetragen hat. Der Karneol gehört damit unmittelbar in einen vor allem auch auf Münzen und in literarischen Quellen faßbaren Kontext, der einen direkten Vergleich der herrscherlichen Eigenschaften des obersten Staatsgottes mit dem zukünftigen *princeps* zum Ziel hatte. Die Seeschlacht von Actium ist der Beweis, daß Augustus von Iuppiter selbst zum Herrscher über Land und Wasser eingesetzt wurde, und macht damit den schon hier sehr deutlich formulierten Anspruch auf politische Vorherrschaft unangreifbar. Im Grunde steht damit nicht allein ‚Actium‘ im Vordergrund der Aussage des Steins, sondern die durch Actium errungene Stellung des *princeps*. In Vergils Aeneis (1,257 ff.) wird deutlich hervorgehoben, daß Augustus von Iuppiter auserwählt wurde, als neuer Romulus ein römisches Weltreich zu gründen und in einem neuen Goldenen Zeitalter mit einem Imperium ‚*sine fine*‘ zu herrschen. Nicht nur die Sendung des *princeps*, sondern auch seine dauerhafte und glückliche Herrschaft, d. h. indirekt die Monarchie, war somit von Iuppiter unabwendbar vorausbestimmt. Ob der neben dem Adlerkopf wiedergegebene Stern noch zusätzlich auf das berühmte *sidus Iulium* anspielte, mit dem man nicht zuletzt auch die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters verband, oder ob mit diesem Zeichen wie auf republikanischen Münzen eher allgemein auf eine Sphäre von Sieg und Triumph verwiesen werden sollte, blieb darüber hinaus bezeichnenderweise wieder der Interpretation des Betrachters überlassen.

Eine Glaspaste aus dem Kestner-Museum in Hannover (Kat. 261) zeigt schließlich den Adler im Profil mit hochgestellten Schwingen, der ein Blitzbündel in den Fängen und einen Palmzweig, an dem oben ein Kranz befestigt ist, im Schnabel hält. Das Motiv ist eine Variante eines auch in anderen Denkmälergattungen immer wiederkehrenden und noch in der späteren Kaiserzeit verbreiteten Bildtypus, der den Adler meist in Vorderansicht und fast wappenartig mit wechselnden Attributen zeigt, welche auf Sieg und Herrschaft hinweisen. Die Darstellung wird hier in gewisser Weise als Zeichen für monarchische Alleinherrschaft verselbständigt.

Ganz ähnlich wie der Adler auf den Gemmen und Glaspasten stellvertretend für Iuppiter steht, zeigen zahlreiche Steine aus dem hier besprochenen Zeitraum einen Capricorn, der zusammen mit dem übrigen Bildkontext nur als das glückliche Sternzeichen Octavians gedeutet werden kann.

Auf einem Karneol des Kestner-Museums in Hannover (Kat. 262) ist der Capricorn mit einem Dreizack, der hinter seinem Nacken aufragt, sowie mit einem Globus unter seinen Vorderläufen verbunden. Während der Dreizack als Attribut des Neptun auf den Bereich des Meeres hinweist, ist der Globus auch hier wieder als deutliches Herrschaftsabzeichen zu verstehen. Octavian herrscht nach dem Seesieg von Actium über Land und Wasser. Die wappenartige Darstellung läßt sich dabei unmittelbar mit augusteischen Münzserien vergleichen, die nach Actium zuerst im Osten, seit der Zeit um 20 v. Chr. dann auch im Westen geprägt wurden und den Capricorn mit wechselnden Beizeichen wiedergeben.

Eine Glaspaste, die ebenfalls aus dem Kestner-Museum in Hannover stammt (Kat. 263), zeigt ein etwas komplizierteres Bildmotiv. Das Sternbild erscheint über einer bekränzten Basis, deren oberer Rand jeweils mit einem im Profil dargestellten Widderkopf verziert ist. Unten ist an beiden Seiten der Basis zusätzlich noch je ein Schiffsvorderteil befestigt. Die Anbringung der Proren an einem baulichen Monument erinnert an die berühmte, auch auf Münzen wieder-gegebene, mit Schiffsschnäbeln verzierte Ehrensäule, welche Octavian schon nach seinem Sieg über Sextus Pompeius bei Naulochos im Jahr 36 v. Chr. verliehen bekommen hatte. Die Kombination der Seesiegsymbole mit der bekränzten Basis, die gleichsam von dem über ihr schwebenden Capricorn bekrönt wird, liefert darüber hinaus eine Parallele zu einer Glaspaste in Ost-Berlin, welche die Rückgabe der Partherfeldzeichen im Jahr 20 v. Chr. feiert (Kat. 264) und über der Basis die Victoria auf dem Globus zeigt.

Der Karneol und die Glaspaste haben miteinander gemeinsam, daß sie einerseits deutlich auf die militärischen Erfolge Octavians, d. h. auf seine kriegerische *virtus* hinweisen, daß sie andererseits aber auch, ganz ähnlich wie die vorher besprochenen Steine mit dem Motiv des Adlers, einen daraus resultierenden Herrschaftsanspruch des jungen *princeps* zum Ausdruck bringen. Auch bei vergleichbaren Bildzeugnissen auf anderen Denkmälergattungen – vor allem auf Münzen – fällt auf, daß das Sternbild des Kaisers, das in verstärktem Maß bildlich erst nach Actium propagiert wurde, in der Regel mit Beizeichen verbunden ist, die nicht nur seine Siege, sondern auch die nach ihnen folgende Friedenszeit dokumentieren.

Der Parthererfolg und die Unterwerfung des Ostens

Wie zahlreiche Monumente aus den verschiedensten Denkmälergattungen feierte auch die Glyptik den herausragendsten außenpolitischen Erfolg des Augustus – die im Jahr 20 v. Chr. gelangene Wiedergewinnung der römischen Feldzeichen, welche Antonius und Crassus bereits 53 v. Chr. an die Parther verloren hatten – mit einer Reihe von neuen, zu diesem Anlaß entworfenen oder wieder aufgegriffenen Bildmotiven.

Eine bekannte Glaspaste der Staatlichen Museen in Ost-Berlin (Kat. 264) zeigt auf einer profilierten Rundbasis, die ein Relief der Siegesgöttin in einer Biga trägt und an der oben seitlich je ein bärtiger Kopf im Hochrelief angebracht ist, die Victoria der Kurie auf dem Globus, welche mit dem linken Arm ein Tropaeum schultert und mit der Rechten einen Kranz nach vorn streckt. Zu beiden Seiten der Basis strecken zwei, mit langen Hosen und kurzen Obergewändern bekleidete, jugendliche Parther im Kniefall der Göttin die römischen *signa* entgegen. Der Typus der kniefälligen Barbaren erinnert an eine bedeutende augusteische Münzmission der Jahre 19/18 v. Chr., auf deren Rückseite ein – hier allerdings älterer und bärtiger – Parther die Feldzeichen darreicht. Sowohl die Barbaren der Münzen als auch die der Paste weisen nicht nur konkret auf die Ereignisse des Jahres 20 v. Chr. hin, sondern sind zugleich Sinnbilder für die Unterwerfung des Ostens schlechthin. Entsprechend wurde die Rückgewinnung der *signa* auch in der Literatur und auf anderen Denkmälern mit großem propagandistischem Aufwand als glänzender Sieg gegen den feindlichen Osten verherrlicht. Bezeichnenderweise ist es hier wieder die Victoria von Actium, die nun als Victoria Romana endgültig über den ganzen Erdkreis herrscht. Die Szene verdeutlicht darüber hinaus, daß auch in der Glyptik die in Wirklichkeit durch geschickte und friedliche Verhandlungen erfolgte Rückgewinnung der Feldzeichen als militärischer Sieg gefeiert wurde. Bei den an der Rundbasis angebrachten bärtigen Köpfen handelt es sich möglicherweise um Köpfe des Iuppiter-Ammon, die auch zur Baudekoration des Mars-Ultor-Tempels gehörten, in dem die *signa* dann feierlich aufbewahrt wurden. Die Darstellung der Glaspaste insgesamt setzt sich demnach aus Motiven zusammen, die jedes für sich mit einer Vielzahl von Inhalten befrachtet waren und auch in offiziellen staatlichen Denkmälern Verwendung fanden. Die Gemme, die der Paste als Vorlage diente, ist sicher in unmittelbarem Umkreis zu solchen Denkmälern entstanden.

Auch eine sehr große Serie von Gemmen und Glaspasten, die eine stieropfernde Victoria wiedergibt, läßt sich konkret auf die Unterwerfung des Ostens beziehen.

Ein sehr qualitätvoller Karneol aus dem Londoner British Museum (Kat. 265), der eine Signatur des Gemmenschneiders Sostratos trägt und wohl unmittelbar zu den historischen Ereignissen geschnitten wurde, zeigt Victoria, die mit dem linken Bein auf dem Rücken eines zusammengebrochenen Stieres kniet. Sie ist nur mit einem dünnen, um die Hüften geschlungenen Mantel bekleidet, biegt mit dem linken Arm den Kopf des Tieres zurück und zückt in der Rechten ein Schwert, um es zu töten.

Das Motiv erscheint in nahezu identischer Weise auf der Rückseite einer bedeutenden Serie von Aurei, die, wohl 19 v. Chr. in Pergamon geprägt, die Legende ARMENIA CAPTA trägt und auf der Vorderseite ein Porträt des Augustus wiedergibt. Sowohl die Münzen als auch die Gemme zeigen die an sich dynamische Aktion der Göttin als eher spannungslos-beruhigtes Repräsentationsbild.

Die unmittelbaren Entsprechungen, die hier zwischen der Münzkunst und der Glyptik faßbar sind, stellen die geschnittenen Steine mit diesem Motiv in den gleichen Kontext wie die Siegesprägungen: Victoria triumphiert über den bezwungenen Stier und opfert ihn nach der Bezwingung des Orients durch Augustus entweder dem kaiserlichen Genius selbst oder Iuppiter, der ihn zu seinem Stellvertreter auf Erden eingesetzt hat.

Das neue Goldene Zeitalter

So wie bereits eine Vielzahl von Kameen, Gemmen und Glaspasten, deren Bildmotive ‚Actium‘ zum Thema hatten, über eine Verherrlichung des Seesieges hinaus programmatisch immer wieder auch auf die nun folgende Glückszeit – auf Frieden und Wohlstand – hingewiesen hatten, wurde dann der tatsächliche Anbruch des lange geweissagten *saeculum aureum*, welches Augustus durch die glanzvollen Saecularspiele des Jahres 17 v. Chr. eingeleitet hatte, in der Glyptik überaus reich und schlagkräftig gefeiert. Besonders interessant erscheint hierbei die große Prägnanz, mit der die verschiedenen Bildmotive der Steine – einige von ihnen sind überhaupt nur im Rahmen dieser Denkmälergattung zu fassen – die Botschaft des neuen Friedens verkündeten.

Der wichtigste Gott der augusteischen *aurea aetas* war im Rahmen der Glyptik mit Sicherheit Apollo. Unzählige Gemmen und Pasten zeigen, wie ein qualitätvoller Aquamarin des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 266), der unter unmittelbarem Einfluß der klassizistischen ‚höfischen‘ Bildkunst entstanden sein dürfte, den lorbeerbekränzten, jugendlich-schönen Kopf des Gottes im Profil, der nur gelegentlich von einem Beizeichen, wie z. B. dem Lorbeerzweig auf diesem Stein, begleitet wird. Dabei treten seine Eigenschaften als Rächer und Sieghelfer von Actium anscheinend völlig in den Hintergrund. Seine Waffen, Pfeil und Bogen, lehnen, wenn sie überhaupt dargestellt werden, meist unbenutzt und rein zeichenhaft an einem großen Dreifuß, während die Kithara oder die Leier als Attribute betonter hervorgehoben werden.

Auf einer Glaspaste des Thorvaldsen-Museums in Kopenhagen (Kat. 267) stützt der unbedeckte, nach links gewandte Apollo seinen linken Arm auf eine ionische Säule, die von einem Dreifuß bekrönt wird. Entspricht das Motiv der Paste bis zu diesem Punkt zahlreichen weiteren Darstellungen des Gottes in diesem Schema, so ist das Attribut seiner rechten Hand außergewöhnlich. Diese hält nämlich anstelle des sonst üblichen Lorbeerzweiges einen geflügelten *caduceus* – d. h. einen Friedensstab. Offenbar wurde dieses Attribut, das schon seit der späten Republik nicht allein als Wahrzeichen für Mercur oder Pax, sondern als verselbständigtes Symbol für den Frieden anzusehen ist, deswegen hinzugefügt, um ganz sicherzugehen, daß Apollo hier ausschließlich als Gott einer harmonischen, glücklichen und friedvollen Zeit begriffen wurde. Auch hier fällt auf, daß die Waffen des Gottes fehlen.

Sind die dem Bild zugrundeliegenden Leitvorstellungen immerhin in den Eigenschaften Apollos selbst schon von vornherein fest verankert, so wird die Darstellung anderer, eher kriegerischer Gottheiten in einem ähnlichen Kontext erst nach den segensreichen Auswirkungen der augusteischen *aurea aetas* möglich.

Eine Glaspaste aus dem Kestner-Museum in Hannover (Kat. 268) zeigt beispielsweise den bärtigen Mars Ultor mit Schild und Lanze in enger Gemeinschaft mit Mercur, der mit Flügelhut, Geldbeutel und *caduceus* hinter ihm steht.

Auf einem Jaspis des Kestner-Museums in Hannover (Kat. 269) ist dagegen Venus Victrix wiedergegeben, die sich in Dreiviertelansicht von hinten an eine Säule lehnt. Wie der Apollo der Kopenhagener Paste trägt auch sie außergewöhnliche Attribute. Ihr linker Arm stützt sich nicht, wie sonst üblich, auf eine Lanze, sondern wohl auf ein Szepter, und in der vorgestreckten rechten Hand hält sie statt des Helmes ein Füllhorn. Vor Venus steht ein kleiner Amor, der einen Helm zu ihr emporstreckt, hinter ihr befindet sich ein Postament, das einen ithyphallischen Priapus trägt.

Auch diese Bildmotive sind auf vielschichtige Weise interpretierbar. So vermitteln beide Steine zunächst wieder ganz vordergründig, daß die Schrecken der Bürgerkriegszeit nunmehr beendet sind und daß Mars Ultor und Venus Victrix in der neuen Zeit des Friedens weiterwirken. Der kriegerische Mars Ultor hat durch seine Rache an den Caesarmördern und an den Parthern ermöglicht, daß die Segnungen Mercur's, der mit dem Geldsack in der Hand hier ganz deutlich auch für den ertragreichen friedlichen Handel steht, wieder zum Tragen kommen. Venus Victrix, die kämpferische Schutzgöttin Caesars, hat ihre Waffen abgelegt und lebt in einer idyllischen Zeit des Friedens und der überquellenden Fruchtbarkeit als Venus Genetrix des julischen Kaiserhauses weiter. Beide Gottheiten, deren spezifische Eigenschaften untrennbar mit Caesar und Augustus verbunden sind, weisen, wie der persönliche Schutzgott des Kaisers, Apollo, auf den *princeps* als eigentlichen Begründer der *aurea aetas* hin. Sie versinnbildlichen weiterhin den mythischen Ursprung und die stabile Kontinuität der julischen *gens* sowie die glücklichen Folgen, welche die Vorherrschaft dieses Geschlechtes für Rom nach sich zieht. Dabei wird der unverrückbare Herrschaftsanspruch des neuen Kaiserhauses auch durch das Szepter, das seine mythische Ahnherrin trägt, prägnant dokumentiert. Schließlich propagieren die beiden Steine, daß es die kriegerischen Erfolge und die militärische Macht des Augustus sind, die den Frieden bedingen und für seine Stabilität garantieren. Sie setzten damit die auch sonst verbreitete Vorstellung, daß Frieden durch Sieg errungen und durch Kriegsmacht geschützt werden mußte, bildlich um.

Als unmittelbare Entsprechung zu diesen Szenen zeigt eine Glaspaste aus dem Londoner British Museum (Kat. 270) Victoria, die sich, nur mit einem dünnen, durchscheinenden Gewand bekleidet, dem Betrachter fast ganz in Vorderansicht darbietet. Sie hebt mit einer graziösen Geste ihrer rechten Hand die feinen Falten ihres Kleides an, so daß ihr rechtes, leicht vorgestelltes Bein plastisch hervortritt. Mit der Hand ihres erhobenen linken Armes hält sie ein Bündel Weintrauben in die Höhe. Auch hier wird zunächst sichtbar gemacht, wie die über Antonius und die Parther triumphierende Siegesgöttin in der Zeit des Friedens weiter wirkt. Die Victoria des Krieges ist zur Ruhe gekommen und verkündet nun den Sieg der Pax. Statt eines Palmzweiges, Siegeskranzes oder Tropaeum ist eine Weintraube als Zeichen für die Fruchtbarkeit des neuen Goldenen Zeitalters ihr Attribut. Stimmt schon die enge Verbindung von Victoria und Pax mit dem Grundtenor der vorher besprochenen Steine überein, so birgt die Gesamterscheinung der Göttin vielleicht, wenn auch hintergründig, einen zusätzlichen Hinweis auf Venus in ihrer ambivalenten Eigenschaft als ‚Victrix‘ und ‚Genetrix‘ des Kaiserhauses. Sind die Botschaften der bisher genannten Steine wegen der Eindeutigkeit ihrer einzelnen Motive noch verhältnismäßig einfach zu entschlüsseln, so sind daneben auch Steine erhalten, die entsprechende Inhalte auf sehr viel abgehobenere und verfeinertere Weise vermitteln.

Auf einem neuzeitlichen Glasabguß eines antiken Amethystes aus dem Martin von Wagner-Museum in Würzburg (Kat. 271) sieht man die Büste einer weiblichen Göttin in Vor-

deransicht, die einen Ärmelchiton mit darüberliegendem Peplos trägt, dessen Rückenteil als Schleier über ihren lorbeerbekränzten Kopf gelegt ist. Den Hals schmückt eine kostbare Kette mit tropfenförmigen Anhängern. Die gesamte rechte Seite der Büste wird von einem großen Füllhorn gerahmt, das in der Beuge des rechten Armes der Göttin liegt und in dem Trauben, Ähren und kleine runde Früchte sichtbar sind. Durch die rahmenden Konturlinien des Füllhornes einerseits und des Schleiers andererseits sowie durch die leichte Neigung und Blickrichtung des Kopfes nach rechts unten wirkt die Darstellung geschlossen und in sich ruhend. Der originale Stein wurde aus stilistischen Gründen sicher zu Recht der Werkstatt des berühmten Gemmenschneiders Dioskurides zugewiesen und entstand demnach wohl in unmittelbarer Umgebung des Kaiserhauses.

Eine konkrete Benennung der Göttin fällt schwer. Weist das große Füllhorn in ihrem Arm auf Fortuna hin, die allerdings nur selten mit verhülltem Haupt dargestellt wird, so ist der Lorbeerkrantz möglicherweise ein Hinweis auf Concordia oder Pax. Eine der beiden Personifikationen erscheint mit Füllhorn und Zweig auch auf Denaren der Actium-Serie, die ebenfalls unterschiedlich gedeutet werden. Möglicherweise liegt aber gerade in der Vieldeutigkeit der Figur ihr besonderer und beabsichtigter Reiz. Wie auf der Ara Pacis die Präsenz der Pax nicht durch eine konkrete Darstellung der Göttin selbst, sondern durch ihr unmittelbar erfahrbares Wirken in allen Szenen des Denkmals symbolisch vermittelt wird, so verkörpert die auf der Gemme wiedergegebene Gottheit gleichsam alle Eigenschaften der Fortuna, Concordia und Pax zusammen. Wie auch immer man sie demnach benennen mag, sie bleibt in jedem Fall Sinnbild für die vielschichtige Wirkungsweise der Pax Augusta schlechthin.

Besonders charakteristisch für die Bildsprache der Glyptik dieser Zeit sind zahlreiche Gemmen und Glaspasten, welche die bereits skizzierten inhaltlichen Vorstellungen mit Hilfe variierender, etwas abstrakter wirkender Zusammenstellungen von einzelnen, an sich isolierten Motiven oder Symbolen vermitteln.

Ein besonders interessanter Amethyst aus dem Kunsthandel (Kat. 272) zeigt im Zentrum seines Bildfeldes frontal und in voller Rüstung Mars Ultor mit Lanze und Schild. Von rechts schreitet Victoria, einen Palmzweig im linken Arm, auf Zehenspitzen auf ihn zu und hält ihm einen Kranz entgegen. Hinter ihr nehmen ein Globus und ein großes Füllhorn den linken Rand des Steines ein. Hinter Mars sieht man unten einen Adler, darüber eine Prora, zwei Ähren, die eine Mohnkapsel umschließen, einen großen Vogel und hinter diesem einen nach unten gerichteten Delphin. Die Aussage des Bildes ist offensichtlich: Mars Ultor hat seine Rachefeldzüge gegen die Caesarrächer und Parther beendet und nimmt von Victoria den Siegeskranz entgegen. Nun herrscht Frieden zu Lande und zu Wasser, Fruchtbarkeit und Wohlstand im ganzen Reich. All diese Segnungen sind an Augustus gebunden, der als Stellvertreter Iuppiters über die Erde herrscht.

Jedes der auf dem Amethyst wiedergegebenen Zeichen verdeutlicht dabei einen inhaltlichen Aspekt der Aussage: Die Prora läßt an Octavians Seesiege denken; Füllhorn, Ähren und Mohnkapsel sind Zeichen für die Fruchtbarkeit und den Wohlstand des neuen Goldenen Zeitalters; der große Vogel und der Delphin sind Glückssymbole, die allgemein auf den Frieden zu Lande und zu Wasser hinweisen; der Adler steht stellvertretend für Iuppiter; der Globus ist einerseits Sinnbild dafür, daß sich der Frieden nun über den ganzen Erdkreis ausgebreitet hat, andererseits aber auch deutliches Herrschaftssymbol. Die von den Symbolen umgebenen Gottheiten – das Motiv der auf Zehen schreitenden Victoria begegnet gerade mit Denkmälern der augusteischen Zeit sehr häufig – sind untrennbar mit Augustus verbunden.

Auf einem Karneol aus dem Römisch-Germanischen Museum in Köln (Kat. 273) sieht man dagegen in der Mitte ein *signum* mit einem Adler darauf, neben dem sich rechts ein großer Dreifuß und links eine füllhornbekrönte Keule sowie eine Kornähre befinden. Hier werden Fruchtbarkeit und Stärke offenbar als unmittelbare Folgen der Siege über den Osten begriffen. Dafür spricht nicht allein das Feldzeichen, sondern vor allem die Kombination der Motive mit

dem Dreifuß, der einerseits auf Apollo hinweist, andererseits aber gerade in augusteischer Zeit als klassisches Siegeszeichen für die Unterwerfung der Parther eine bedeutende Rolle gespielt hat. Obwohl der Stein sicher erst in nachaugusteischer Zeit geschnitten wurde, schöpfen seine Bildmotive damit doch aus einem Repertoire von Symbolen, das unter Augustus etabliert worden war.

Ein fragmentierter Karneol aus dem Kestner-Museum in Hannover (Kat. 274) gibt zwei im Handschlag verbundene Hände wieder, die zusätzlich noch ein Doppelfüllhorn umschließen. Dieses rahmt eine Kithara im Zentrum der Darstellung, auf der sich ein teilweise zerstörter Vogel, wohl ein Rabe, niedergelassen hat. Unmittelbar vergleichbar zeigt schließlich eine Glaspaste des Kunsthistorischen Museums in Wien (Kat. 275) eine von zwei Füllhörnern auf Globen flankierte Rundbasis – oder einen Altar –, auf dem ein Rabe steht. Vor dem Vogel liegt eine Leier.

Die beiden zuletzt genannten Steine haben miteinander gemeinsam, daß sie die vertrauten Symbole des Goldenen Zeitalters mit Beizeichen verbinden, die stellvertretend für Apollo stehen. Leier, Kithara und Rabe sind seine Zeichen und weisen ihn damit wieder als zentralen Gott der mit Augustus angebrochenen Friedenszeit aus.

DAS BILDNIS DES PRINCEPS

Unter den sehr zahlreichen PorträtDarstellungen des Augustus auf Kameen, Gemmen und Glaspasten gibt es auch nach der Schlacht von Actium und der darauf erfolgten Etablierung der Vorherrschaft des *princeps* immer wieder Steine, die das Bildnis des Kaisers mit Attributen oder Beizeichen verbinden, welche sowohl seine Eigenschaften und Tugenden als auch einzelne Aspekte seines Herrschertums näher spezifizieren oder verdeutlichen sollten.

Ein moderner Glasabguß einer antiken Glaspaste aus dem Martin von Wagner-Museum in Würzburg (Kat. 276) zeigt die Halbfigur des Augustus im Muskelpanzer mit Feldherrenbinde und einem *paludamentum*, das auf der rechten Schulter aufliegt und unten um den rechten Vorderarm gewickelt ist. Im Haar des *princeps*, dessen Anordnung weitgehend dem Prima-Porta-Typus entspricht, liegt ein Lorbeerkranz. Während die jetzt beschädigten Finger der rechten Hand möglicherweise einen Schwertgriff umfaßten, hält seine Linke die Figur einer schlanken, auf Zehenspitzen im Laufschrift herbeischwebenden Victoria, welche mit beiden Händen ein Tropaeum schultert. Daß hier vor allem die herausragenden militärischen Qualitäten des Kaisers im Zentrum der Bildaussage stehen, ist offensichtlich. Dabei bezieht sich die gesamte Darstellung möglicherweise auf die Parthererfolge des Jahres 20 v. Chr. Für diese Annahme spricht nicht allein die stilistische Ausführung des Steines, sondern möglicherweise auch ein kleiner Reliefkopf, der in der Brustmitte auf dem Panzer des Kaisers aufsitzt. Da es sich dabei nicht um ein Gorgoneion, sondern um einen Kinderkopf handelt, wird hier allem Anschein nach auf die im gleichen Jahr erfolgte Geburt des C. Caesar angespielt. Sollte dies der Fall sein, so wurde mit Hilfe des Steines nicht nur der Sieg über den Osten sichtbar gemacht, sondern gleichzeitig auch auf den neuen Nachkommen des Kaiserhauses hingewiesen. Die Duplizität beider Ereignisse war sicher von besonderer propagandistischer Wirkungskraft.

In deutlichem Gegensatz dazu sieht man auf einem fragmentierten Achat in englischem Privatbesitz (Kat. 277) eine Büste des Augustus nach rechts, vor der im rechten Bildfeld des Steines ein großer *caduceus* erscheint. Die Züge des Kaisers sind deutlich idealisiert. Stellt die vorher genannte Glaspaste die kriegerischen Leistungen des *princeps* zur Schau, so wird er auf diesem Stein, der in den 20er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. entstanden sein dürfte, als Begründer des Friedens, des *saeculum aureum*, gefeiert. Dabei weist der *caduceus* einerseits als verselbständigtes Symbol für den Frieden auf den glücklichen Zustand und die Segnungen des neuen Zeitalters hin, erinnert andererseits aber auch als eines der Hauptattribute Merkurs an die engen Gemeinsamkeiten des Kaisers mit diesem Gott. Entsprechend nennt Horaz in einer bald nach Actium verfaßten Ode (carm. 1,2,41 ff.) den *princeps* «*almae filius Maiiae*» und setzt die Eigenschaften des Siegers von Actium damit denen des Mercur gleich. Wie Mercur selbst wird

Augustus, nachdem die friedvolle Ordnung über Schrecken und Chaos den Sieg errungen hat, zum Überbringer von *pax, concordia* und *felicitas*.

Auf einem Sardonyx-Kameo der Staatlichen Museen in West-Berlin (Kat. 278), der aus stilistischen Gründen in den letzten Regierungsjahren des Augustus entstanden sein dürfte, sieht man den lorbeerbekränzten Kopf des Kaisers von einem weiteren großen Lorbeerkranz umschlossen, welcher von den Hörnern zweier rückwärts gegeneinandergesetzter Capricorne gehalten wird. Während diese sowie der das Bildnis rahmende Kranz in weißem Relief dargestellt, d. h. in Kameentechnik geschnitten sind, erscheint das Porträt des Augustus in eine braune Lage des Steines vertieft eingraviert. Die Kombination beider Schnittechniken auf ein und demselben Stein wirkt insofern besonders raffiniert, als dadurch in gewisser Weise der Eindruck eines ‚Steines im Stein‘, d. h. einer Porträtgemme mit kostbarer Rahmung erweckt wird. Gleichzeitig wird die inhaltliche Aussage des Bildes im Verhältnis zu einer gewöhnlichen Porträtarstellung stark verdichtet. Der durch seine zweifache Wiedergabe besonders hervorgehobene Lorbeerkranz erinnert nicht nur an den siegreichen Ausgang aller militärischer Unternehmungen des *princeps*, sondern auch an die Ehrungen des Jahres 27 v. Chr., bei denen gerade die beiden Augustus verliehenen Lorbeerbäume eine zentrale Stellung eingenommen hatten. Wird bereits hier der Herrschaftsanspruch des neuen Kaisers versinnbildlicht, so lassen die Capricorne als Träger des großen Kranzes an die Weissagungen denken, die an die Geburt des Augustus geknüpft waren, und weisen demnach indirekt auf die Vorherbestimmung des Prinzips hin. Schließlich vermittelt auch die Form der Gesamtkomposition selbst, die vor allem durch die gegenständigen Sternzeichen einen wappenartigen Charakter erhält, das in sich ruhende Zustandsbild einer fest etablierten und unangefochten bestehenden Herrschaft.

Ein großer und kostbarer Sardonyx-Kameo aus dem British Museum in London (Kat. 279), der wohl erst in tiberischer Zeit, also nach dem Tod des Augustus entstand, zeigt schließlich eine schräg vom Rücken her gesehene Büste des verstorbenen *princeps*, der seinen Kopf in das Profil nach links dreht. Die sonst völlig unbekleideten Schultern, über die ein Schwertriemen gelegt ist, werden durch die Aegis Iuppiters geschützt; zusätzlich ist der Kaiser noch mit einer Lanze bewaffnet, deren Schaft im linken Bildfeld vor ihm aufragt. Bei dem Metalldiadem, das den Kopf des Augustus schmückt, handelt es sich um eine nachantike Zutat – ursprünglich lag an dieser Stelle ein Kranz im Haar.

Die Wiedergabe des Kaisers mit einem der Hauptattribute des Iuppiter sollte – trotz der postumen Entstehung des prunkvollen, in vier Schichten gearbeiteten Steines – keineswegs vordergründig seine Gleichsetzung mit dem höchsten Staatsgott oder gar eine Vergöttlichung des Augustus versinnbildlichen. In dem Gesamtbild sind vielmehr verschiedene Topoi zu einer Einheit verschmolzen, die in der antiken Herrscherrepräsentation bereits eine lange Tradition hatten. So diente, wie bereits an anderer Stelle gezeigt wurde (Kat. 260–261), die auch außerhalb der Glyptik verbreitete Verbindung des Herrschers mit Iuppiter in erster Linie einem herrlichenden Vergleich seiner herrscherlichen Tugenden und Eigenschaften mit denen des Göttervaters, wobei nicht die Person, sondern die Macht- und Führungsposition des Monarchen mit der des Gottes gleichgesetzt wurde. Der von Iuppiter selbst zu diesem Amt auserwählte Kaiser regierte als unmittelbarer Stellvertreter des höchsten Gottes auf Erden und war demnach von menschlicher Seite aus nicht mehr angreifbar. Die Darstellung des Augustus kann unter diesem Gesichtspunkt auch als Sinnbild der Monarchie schlechthin verstanden werden.

Die Wiedergabe des Kaisers mit der Aegis ist dabei keine römische Erfindung, sondern ein bekannter und zu diesem Zeitpunkt bereits fest etablierter Bildtypus, der in griechisch-hellenistischer Zeit weit verbreitet war und in der bildlichen Repräsentationskunst Alexanders des Großen sowie zahlreicher Herrscher der auf ihn folgenden Königshäuser einen wichtigen Platz einnahm. Auch die Ansicht der Büste von schräg hinten ist eine Bilderfindung der hellenistischen Zeit. Darüber hinaus kann die Kombination von Aegis und Lanze in einem noch konkreteren Sinn als direkte Anspielung auf Alexander den Großen gewertet werden, da die enge

Gemeinschaft des jungen Makedonenkönigs mit Zeus auf zahlreichen Werken verschiedener Denkmälergattungen gerade durch seine Darstellung mit diesen beiden Attributen dokumentiert wurde. Wie eine große Anzahl berühmter Feldherren der späten Republik und viele der auf ihn folgenden Kaiser hatte sich auch Augustus die Person des jungen Eroberers zum Vorbild genommen und dessen dynamischen Kampfgeist und strahlende Sieghaftigkeit mit seinen eigenen kriegerischen Erfolgen und militärischen Tugenden verglichen.

Insgesamt gesehen werden demnach hier vor allem die Feldherrn-Qualitäten des *princeps* als konstituierende Grundlage seines Kaisertums begriffen. Die Tatsache, daß das monarchische Herrschertum des Augustus mit hellenistischen Bildformen versinnbildlicht wird, macht gleichzeitig sichtbar, welche ein starkes Nachleben die aus dem griechischen Hellenismus übernommenen Repräsentationsformen in der Kunst der höfischen Oberschicht hatten, aus der mit Sicherheit der Auftrag für den kostbaren Stein stammte.

Literatur: Grundlegend zur Herstellung und Geschichte der antiken Glyptik: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I–III (1900) (mit der älteren Literatur). – RE VII 1 (1910) 1052 ff. s. v. Gemmen (O. Rossbach). – G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (1922). – H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum (1926) Introduction IX ff. – M. Wellmann, Die Stein- und Gemmenbücher der Antike (1935). – EAA III (1960) 956 ff. s. v. «Glittica» (L. Breglia). – G. M. A. Richter, The Engraved Gems of the Greeks and Etruscans (1968). – J. Boardman, Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical (1970). – G. M. A. Richter, The Engraved Gems of the Romans (1971). – Ch. Meier, Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorie vom frühen Christentum bis ins 18. Jh. (1977). – B. Czurda-Ruth, Zur Herstellung von Glaspasten in der Antike. Litterae Numismatae Vindobonensis. Roberto Goebel dedicatae (1979) 159 ff. – P. Zazoff, Die antiken Gemmen. HdArch (1983) (mit ausführlicher Bibliographie zu den verschiedenen Bereichen der Glyptik). – H. Möbius, Sinn und Typen der römischen Kaiserkameen in: ANRW II 12,3 (1985) 32 ff. – G. Sena Chiesa – G. M. Facchini, Gemme romane di età imperiale in: ANRW II 12,3 (1985) 3 ff. Wertvolle Hinweise auch in Publikationen einzelner Sammlungen. Darunter besonders: Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen: Bd. I Staatliche Münzsammlung München. – I 1 E. Brandt, Griechische Gemmen von der minoischen Zeit bis zum späten Hellenismus (1968). – I 2 E. Brandt – E. Schmidt, Italische Gemmen etruskisch bis römisch-republikanisch; Italische Glaspasten vorkaiserzeitlich (1970). – I 3 E. Brandt – W. Gercke – A. Krug – E. Schmidt, Gemmen und Glaspasten der römischen Kaiserzeit sowie Nachträge (1972). – Bd. II E. Zwierlein-Diehl, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin (1969). – Bd. III V. Scherf, Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig – P. Gercke, Sammlung des Archäologischen Institutes der Universität Göttingen – P. Zazoff, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (1970). – Bd. IV M. Schlüter – G. Platz-Horster, Kestner-Museum Hannover – P. Zazoff, Museum für Kunst und

Gewerbe Hamburg (1975). – M. Maaskant-Kleibrink, Classification of ancient engraved Gems. A Study based on the Collection in the Royal Coin Cabinet The Hague, with a History of that Collection (1975). – E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien Bd. I (1973) Bd. II (1979). – M. L. Vollenweider, Catalogue Raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées. Musée d'Archéologie et d'Histoire de Genève Bd. II (Tafeln 1976–Text 1979). – A. Krug, Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Sonderdruck aus Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 61, 1980 (1981). – G. Platz-Horster, Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Bonn (1984). – M. L. Vollenweider, Deliciae Leonis. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung (1984). – E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg Bd. I (1986).

Speziell zu spätrepublikanischen und augusteischen Bildmotiven: P. Cesaro, La sfinge sulle monete antiche e sull'anello-sigillo di Augusto (1926). – J. Gagé, MEFRA 53, 1936, 37 ff. – M. L. Vollenweider, Mus-Helv 12, 1955, 27 ff. – E. Simon, Die Portlandvase (1957). – G. Ch. Picard, Les Trophées Romains (1957). – M. L. Vollenweider, SchwNumRu 39, 1958/59, 22 ff. – H. U. Instinsky, Die Siegel des Kaisers Augustus (1962). – H. Jucker, SchwMbl 13–14, 1963/64, 83 ff. – H. Möbius, Alexandria und Rom (1964). – M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966). – T. Hölscher, Victoria Romana (1967). – G. M. A. Richter, RA 1968, 279 ff. – M. L. Vollenweider, Genova XVIII I (1970) 59 ff. – M. L. Vollenweider, Die Porträtkemmen der römischen Republik I. II (1972). – G. Heres, Eirene 11, 1973, 99 ff. – E. J. Dwyer, RM 80, 1973, 59 ff. – H. P. Laubscher, JdI 89, 1974, 242 ff. – P. Moreno, Quaderni di Archeologia della Libia 8. Cirene e la Grecia, a cura di S. Stucchi (1976) 81 ff. – E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 12 ff. – J. Polini, Studies in Augustan «Historical» Reliefs (1980) 274 ff. – H. Jucker, BABesch 57, 1982, 100 ff. – D. Salzmann, BJB 184, 1984, 141 ff. bes. 158 ff. – E. Lemberg-Ruppelt, RM 91, 1984, 89 ff. – P. Arnaud, MEFRA 96, 1984, 53 ff. – T. Hölscher, JdI 99, 1984, 187 ff. – ders., Klio 67, 1985, 81 ff. – R. M. Schneider,

Bunte Barbaren (1986) 38 ff. 44 f. 48 f. 61.63.70.76. – Simon, Augustus 153 ff. – W. R. Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus. Antike Münzen und geschnittene Steine XI (1987) bes. 8 ff. 71 ff. 90 ff. 130 ff.

Zum Motiv der stiertötenden Victoria und zur Siegesgöttin des Augustus in der *aurea aetas* demnächst ausführlich R. M. Schneider, dem ich freundliche Hinweise und die Entdeckung von Kat. 272 verdanke.

241 Honiggelbe Glaspaste: Jünglingskopf über Ring mit Capricorn, Ähren und Mohn

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 508
1,35×1,13 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) Nr. 810 Taf. 36.



Kat. 241



Kat. 242

242 Blaue Glaspaste: Jünglingskopf über im Handschlag verbundenen Händen mit Ähren (Foto)

Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 61928
1,20×1,00 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: M. L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik (1972) Taf. 146,13.

243 Braune Glaspaste: Zwei Jünglingsköpfe nebeneinander gestaffelt

München, Staatliche Münzsammlung, Sammlung Arndt Nr. 5057

1,10×0,95 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: M. L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik (1972) Taf. 150,5.



Kat. 243



Kat. 244

244 Gelbe Paste: Jünglingskopf über Delphin und Prora mit Standarte

München, Staatliche Münzsammlung, Sammlung Arndt Nr. 1044

1,24×1,08 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Schmidt, AGD I 3 (1972) Nr. 3355 Taf. 319. – M. L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik (1972) Taf. 150,12.

245 Gelb-braune Glaspaste: Jünglingskopf über Globus mit gekreuzten Füllhörnern

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 220
1,30×1,08 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) Nr. 801 Taf. 35.

246 Sardonyx-Kameo in moderner Fassung: Augustus mit Tritonenviergespann

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX a56
6,0×6,6 cm

Spät augusteisch

Literatur: F. Eichler – E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Publikationen aus den Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (1927) 50 f. Nr. 5 Taf. 7. – J. Gagé, MEFRA 53, 1936, 85 ff. Taf. 1,2. – E. Si-



und zur Sieges-
demnächst aus-
dliche Hinweise
anke.



Kat. 246



Kat. 247



Kat. 248



Kat. 249



Kat. 250



Kat. 251

mon, Die Portlandvase (1957) 28. – T. Hölscher, JbZMusMainz 12, 1965, 65. – ders., Victoria Romana (1967) 9.181 VG 13 Taf. 1,12. – V. v. Gonzenbach, Opuscula Carolo Kerényi dedicata. Acta Universitatis Stockholmiensis 5, 1968, 95. 116 Anm. 87. – E. J. Dwyer, RM 80, 1973, 64 Taf. 21. – H. P. Laubscher, JdI 89, 1974, 250.253 Anm. 46. – J. Pollini, Studies in Augustan 'Historical' Reliefs (1980) 275 f. – H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen in: ANRW 12,3 (1985) 70 f. – T. Hölscher, Klio 67, 1985, 97 f. Abb. 11. – W. R. Megow, Typen der römischen Kaiserkameen von Augustus bis Alexander Severus (1987) 12 f. 137. 139. 164 Nr. A 11 Taf. 7,19.

247 Sard aus Hadrumetum, ehem. Slg. Tyszkiewicz: Octavian mit Hippokampenquadriga (Foto)

Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27 733
1,3×1,9 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen (1900) 242 zu Taf. 50 Nr. 19. – S. Reinach, Apollo (1906) 81 Abb. 117. – H. Stuart Jones, Companion to Roman History (1912) 426 Abb. 61. – J. D. Beazley, The Lewes House Collection of Ancient Gems (1921) Nr. 105. – G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (1922) Taf. 4,7. – M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 51 Anm. 23 f. 52 Anm. 28. 61 Anm. 75. 109 Taf. 49,2. – G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (1971) Nr. 483. – Boston, Museum of Fine Arts, Greek & Roman Portraits 470 B.C. – A.D. 500 (1972) Nr. 40. – H. P. Laubscher, JdI 89, 1974, 248 ff. Abb. 9. – J. Pollini, Studies in Augustan 'Historical' Reliefs (1980) 275. – T. Hölscher, Klio 67, 1985, 97 Abb. 10.

248 Blau-schwarzer Onyx in moderner Goldfassung: Jungdlicher Seeheld mit Victoria stellt Fuß auf Prora

München, Staatliche Münzsammlung
1,29×0,92 cm

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Literatur: W. Gercke, AGD I 3 (1972) Nr. 2339 Taf. 209.

249 Nicolo: Neptun mit Dreizack und Delphin stellt Fuß auf Prora

Berlin, Antikemuseum, SMPK, Inv. FG 8155
1,37×1,13 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédiée à son Eminence Monseigneur le Cardinal Aléxandre Albani par M. l'Abbé Winckelmann, Bibliothecaire de son Eminence. A Florence 1760. Chez André Bonducci II 443. – E. H. Tölken, Erklärendes Verzeichnis der antiken, vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preußischen Gemmensammlung Berlin (1835). – A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (1896) Nr. 8155 Taf. 59. – E. Zwierlein-Diehl, AGD II (1969) Nr. 361 Taf. 65.



Kat. 252



Kat. 253



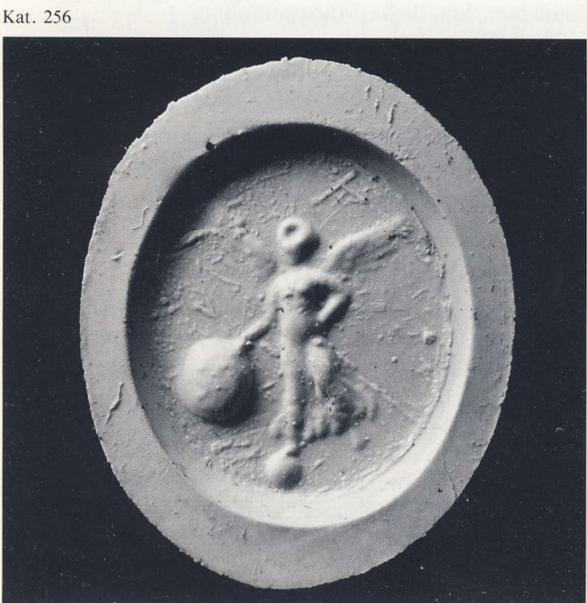
Abformung von Kat. 253



Kat. 254



Kat. 255



Kat. 256

250 Nicolo: Mars stützt Fuß auf Prora

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX B 378

1,52 x 1,23 cm

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien I (1973) Nr. 416 Taf. 69.

251 Moderner Glasabguß einer antiken Gemme. Rand der Fassung mitabgegossen. Original: Sardonix, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum.

Mercur mit aplustre und Fuß auf Prora

Würzburg, Martin von Wagner-Museum

1,80 x 1,64 cm

Entstehung des Originals: 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, Glasplasten im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (1986) Nr. 290 Taf. 55 (mit der Literatur zum Original des Stückes).

252 Glaspaste: Mars beim Gigantenkampf (Foto)

Boston, Museum of Fine Arts

2,5 x 2,1 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Antike Gemmen (1900) 181 zu Taf. 38,7; M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 21f. Anm. 30. 32. 95 Taf. 11,2.

253 Karneol: Gigant

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX B 556

1,90 x 1,66 cm

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien I (1973) Nr. 263 Taf. 45.

254 Fragment eines Karneols: Jüngling beim Gigantenkampf

Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 665

1,79 x 1,55 cm

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Antike Gemmen (1900) 293 zu Taf. 64, 53. – M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 255 Taf. 40.

255 Moderner Glasabguß einer antiken Gemme. Original: Karneol in Florenz: Victoria auf der Prora

Würzburg, Martin von Wagner-Museum

2,13 x 1,70 cm

Entstehung des Originals: 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, Glasplasten im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (1986) Nr. 343 Taf. 63 (mit der Literatur zum Original des Stückes).

256 Gelbe Glaspaste in moderner Silberfassung: Victoria der Kurie

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 423

1,02 x 0,87 cm

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) Nr. 649 Taf. 14.

Prora

Inv. IX B 378

Wien I (1973) Nr. 416

antiken Gemme.

Original:

ens Museum.

Prora

useum

1. Jh. v. Chr.

plasten im Martin

at Würzburg (1986)

Original des Stük-

enkampf (Foto)

Gemmen (1900) 181

Die Steinschneide-

likanischer und au-

0. 32. 95 Taf. 11,2.

Inv. IX B 556

Wien I (1973) Nr. 263

gling beim Gigan-

K 665

Gemmen (1900) 293

atz-Horster, AGD

antiken Gemme.

ia auf der Prora

um

1. Jh. v. Chr.

plasten im Martin

Würzburg (1986)

Original des Stük-

Silberfassung:

Inv. XI B 423

AGWien II (1979)



Kat. 257



Kat. 258

257 Glaskameo: Victoria mit Palmzweig und Kranz

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 199

1,77×1,22 cm

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: F. Eichler – E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Publikationen aus den Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 2 (1927) Nr. 40 Taf. 14. – E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) Nr. 1017 Taf. 67.

258 Dunkelgrünes Plasma in moderner Goldfassung: Roma und Victoria

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX A 55

3,70×3,01 cm

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Antike Gemmen (1900) 191 zu Taf. 40, 11. – C. C. Vermeule, The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire (1959) 68. 71. – E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) Nr. 1071 Taf. 78. – E. Simon, Augustus (1986) 232 Abb. 295.



Kat. 259



Kat. 260



Kat. 261



Kat. 262

259 Hellgrüne Glaspaste in moderner Silberfassung: Adler auf Prora

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 596

2,20×1,95 cm

Spätes 1. Jh. v. – Frühes 1. Jh. n. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien I (1973) Nr. 895 Taf. 47.

260 Karneol: Adler mit Blitz auf Globus im Wasser
 München, Staatliche Münzsammlung
 1,21×0,91 cm
 Spätes 1. Jh. v. – Frühes 1. Jh. n. Chr.
 Literatur: E. Brandt, AGD I 3 (1972) Nr. 2437 Taf. 221.

261 Gelbbraune Glaspaste: Adler mit Blitz und Palmzweig
 Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 43 a
 1,43×1,12 cm
 Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.
 Literatur: M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 1258 Taf. 171.

262 Karneol: Capricorn mit Globus und Dreizack
 Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 496
 0,80×0,96 cm
 Ende 1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.
 Literatur: M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 1143 Taf. 154.

263 Gelbbraune Glaspaste: Capricorn über Basis mit Proren
 Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 499
 1,35×1,07 cm
 Ende 1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.
 Literatur: M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 1145 Taf. 154.

264 Weiße Glaspaste: Mit Feldzeichen kniende Parther vor Victoria Romana (Foto)
 Ehem. Berlin, Staatliche Museen, Antiquarium, Inv. 2816
 Augusteisch

Literatur: A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (1896) 128 Nr. 2816 Taf. 24. – ders., Antike Gemmen (1900) 178 zu Taf. 37, 25. – Roscher, ML III 1, 354 Abb. 25. 356 s.v. Nike (H. Bulle). – F. Studniczka, RM 25, 1919, 35 Abb. 8. – J. Gagé, MEFRA 49, 1932, 73. – D. Mustilli in: Quaderni augustei. Studi italiani 6 (1938) 15 Taf. 2, 7. – G. Ch. Picard, Les trophées romains (1957) 263. 281. – C. C. Vermeule, AJA 61, 1957, 245 Taf. 75 Abb. 27. – T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 17. 181 VG 14 Taf. 1, 13. – R. M. Schneider, Bunte Barbaren (1986) 39f. mit Anm. 168 Taf. 18, 2 (mit vollständiger Bibliographie zu dem Stück).

265 Karneol: Stieropfernde Victoria
 London, British Museum
 1,10×0,80 cm
 Augusteisch
 Literatur: A. Furtwängler, Antike Gemmen I (1900) 237 zu Taf. 49, 19. – O. M. Dalton, Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum (1915) 111 Nr. 770 Taf. 27. – L. Curtius, AA 1944/45, 12 Anm. 1. – M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 36 mit Anm. 65. 43 Taf. 27, 2. 8. – A. H. Borbein, Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen. 14. Erg. RM (1968) 65 Anm. 307. – G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (1971) 150 Nr. 702 mit Abb. – P. Zazoff, Die antiken Gemmen, HdArch (1983) 289f. mit Anm. 140. – E. Zwierlein-Diehl, Die Glasplasten des Martin von Wagner-Museums der Universität Würzburg I (1986) 116f. zu Nr. 156 (mit der älteren Literatur).

Kat. 267



Abformung von Kat. 267



ung der geschnitte-
28 Nr. 2816 Taf. 24.
8 zu Taf. 37, 25. –
356 s.v. Nike (H.
19, 35 Abb. 8. – J.
ustilli in: Quaderni
af. 2, 7. – G. Ch.
263. 281. – C. C.
75 Abb. 27. – T.
17. 181 VG 14
e Barbaren (1986)
ollständiger Biblio-

Gemmen I (1900)
Catalogue of the
al Periods in the
Taf. 27. – L. Cur-
L. Vollenweider,
nstler in spätrepu-
it (1966) 36 mit
bein, Campanare-
Untersuchungen.
G. M. A. Richter,
1) 150 Nr. 702 mit
emmen, HdArch
ierlein-Diehl, Die
Museums der Uni-
156 (mit der älte-



Kat. 263



Kat. 264



Kat. 265



Kat. 266

266 Aquamarin in moderner Gold-Emaillie-Fassung. Büste des Apollo

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX B 311
1,52×1,16 cm

Ende 1. Jh. v. – Anfang 1. Jh. n. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien I (1973) Nr. 412 Taf. 69.

267 Braune Glaspaste: Apollo mit Dreifuß und caduceus

Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. I 687
1,0×0,80 cm

Augusteisch

Literatur: P. Fossing, The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos (1929) 98 Nr. 556 Taf. VII.

268 Violette Glaspaste: Mars Ultor und Mercur

Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 703
0,88×0,91 cm

1. Jh. n. Chr.

Literatur: M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 789 Taf. 102.

269 Jaspis: Venus Victrix mit Szepter und Füllhorn, Amor und Priapus

Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 168
1,14×0,90 cm

1. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Antike Gemmen (1900) 294 zu Taf. 64, 65. – M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 798 Taf. 103.

270 Blaue Glaspaste: Victoria mit Weintraube

London, British Museum
2,20×1,60 cm

Augusteisch

Literatur: H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum (1926) 292 Nr. 3057 Taf. XXXI.

271 Moderner Glasabguß einer antiken Gemme.

Original: Amethyst, Paris, Cabinet des Médailles: Büste der Pax (?)

Würzburg, Martin von Wagner-Museum
2,90 x 1,82 m

Entstehung des Originals: 20–10 v. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg (1986) Nr. 267 Taf. 51 (mit der Bibliographie zum Original des Stückes).

272 Amethyst: Mars Ultor, Victoria, Füllhorn, Globus, Adler, Prora, Ähren, Mohnkapsel, Vogel, Delphin (Foto)

Zürich, Kunsthandel
1,04×1,38 cm

Augusteisch

Literatur: Frank Sternberg, Antike Münzen, Auktion XIII 17./18. November 1983 (1983) 60 Nr. 369.3 Taf. XVIII.

Kat. 268

Kat. 269



Abformung von Kat. 269

Kat. 270





Kat. 272



Kat. 273



Kat. 271



Kat. 274

273 Karneol: signum mit Adler, Dreifuß, Keule mit Füllhorn, Kornähre

Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 8876
1,20×1,00 cm
1. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Krug, Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Sonderdruck aus Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 61, 1980 (1981) 251 Nr. 458 Taf. 131. – R. M. Schneider, Bunte Barbaren (1986) 63 Taf. 23,1.

Kat. 275



274 Karneol: Im Handschlag verbundene Hände halten zwei Füllhörner, dazwischen Kithara und Rabe

Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 1281
1,15×1,81 cm
1. Jh. n. Chr.

Literatur: M. Schlüter – G. Platz-Horster, AGD IV (1975) Nr. 1319 Taf. 181.

275 Schwarze Glaspaste: Altar, von Füllhörnern auf Globen flankiert. Darauf Rabe und Leier

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 479
1,31×1,13 cm
1. Jh. n. Chr.

Literatur: E. Zwierlein-Diehl, AGWien II (1979) 83 Nr. 925 Taf. 51.

276 Moderner Glasabguß einer antiken Glaspaste. Original: Türkisfarbene Glaspaste Florenz: Augustus im Panzer mit Victoria

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum
2,40×1,88 cm

Entstehung des Originals: um 20 v. Chr.
Literatur: E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 31 f. Taf. 9,50. – Dies., Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg (1986) Nr. 559 Taf. 99.

277 Fragmentierter Achat, ehem. Slg. Marlborough: Augustus mit caduceus (Foto)

London, Sammlung Ionides
Zwanziger Jahre des 1. Jhs. v. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen (1900) 184 zu Taf. 38, 30. – The Burlington Fine Art Club, Exhibition of Greek Art (1904) Taf. 110, 86. – K. Lehmann-Hartleben, RM 42, 1927, 174 Abb. 3. – M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 53 ff. Anm. 39. 111 Taf. 53,1. – J. Boardman, Engraved Gems, The Ionides Collection (1968) 28,94

Kat. 276



undene Hände
n Kithara und Rabe
K 1281

-Horster, AGD IV

on Füllhörnern auf
d Leier

Inv. XI B 479

Wien II (1979) 83

antiken Glaspaste.
Florenz: Augustus

seum

Chr.

JbVFrühGesch 17,
spasten im Martin-
ität Würzburg (1986)

Slg. Marlborough:

Antiken Gemmen
urlington Fine Art
Taf. 110, 86. – K.
74 Abb. 3. – M. L.
st und ihre Künst-
ugusteischer Zeit
– J. Boardman,
ction (1968) 28.94

Nr. 19 mit Abb. und Farbtaf. – W. H. Gross, GGA 220, 1968, 54. – H. P. Laubscher, JdI 89, 1974, 242 ff. – J. Pollini, Studies in Augustan 'Historical' Reliefs (1980).

278 Sardonyx-Kameo: Porträt des Augustus im Lorbeerkranz, von zwei capricorni gehalten

Berlin, Antikensmuseum, SMPK, Inv. FG 11074

2,44×2,03 cm

Um 10–14 n. Chr.

Literatur: A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen (1900) 344 zu Taf. 66. – T. Hölscher, JbZMusMainz 12, 1965, 67 Anm. 51. – E. Zwierlein-Diehl, AGD II (1969) Nr. 491 Taf. 86. – W. R. Megow, Typen der römischen Kaiserkameen von Augustus bis Alexander Severus (1987) 164 Nr. A 12 Taf. 7,21.

279 Sardonyx-Cameo, ehem. Slg. Strozzi und Blakus; Augustus mit Aegis und Lanze

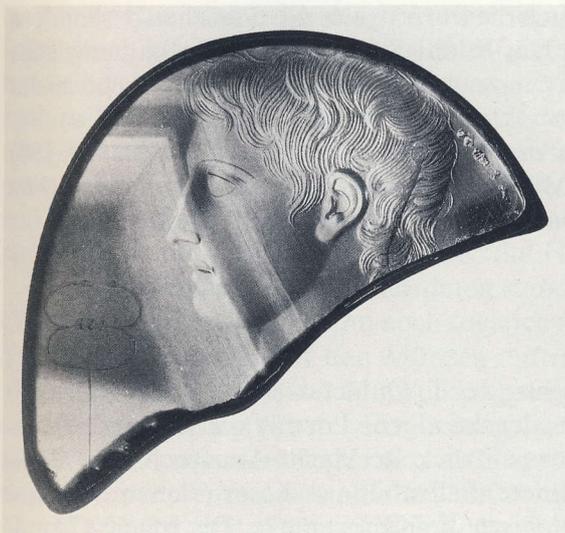
London, British Museum

12,8×9,3 cm

Tiberisch

Literatur: R. Delbrueck, JdI 40, 1925, 15 Anm. 5. – H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum (1926) 336 f. Nr. 3577 Taf. 38. – R. Delbrueck, Die Antike 8, 1932, 9 f. Abb. 7. – B. Schweitzer, RM 57, 1942, 94 Anm. 2.98. – L. Curtius, MusHelv 8, 1951, 219 Abb. 3. – P. Schmitz, Gymnasium 59, 1952, 211 ff. Taf. 11,1. – EAA II (1959) 290 Abb. 430 s.v. Cameo (Breglia). – M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 60. 67. 68. 79 Taf. 60.1. – H. Kyrieleis, BJB 171, 1971, 169 Anm. 25. 180 Abb. 5. – E. Zwierlein-Diehl, KölnJbVFrühGesch 17, 1980, 19. 30. 32 f. Taf. 9, 52. – J. Pollini, Studies in Augustan 'Historical' Reliefs (1980) 277. – H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen in: ANRW 12,3 (1985) 43. 56. – W. R. Megow, Typen der römischen Kaiserkameen von Augustus bis Alexander Severus (1987) 22 f. 140. 166 Nr. A 18.

Kat. 277



Kat. 279

Kat. 278

