

APOTHEOSEDARSTELLUNGEN RÖMISCHER KAISER

IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU DEN BILDLICHEN DARSTELLUNGEN DES RÖMISCHEN
KAISERS ALS GOTT

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaften

der

Universität Heidelberg

von

Ferdinand Dohna aus München

1998

Vorwort und Danksagung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die im Jahre 1998 eingereichte und seitdem nicht mehr veränderte Version meiner Dissertation.

Mein Dank geht an dieser Stelle an alle Freunde und Lehrer meiner Studienjahre in Bonn, Heidelberg und Rom.

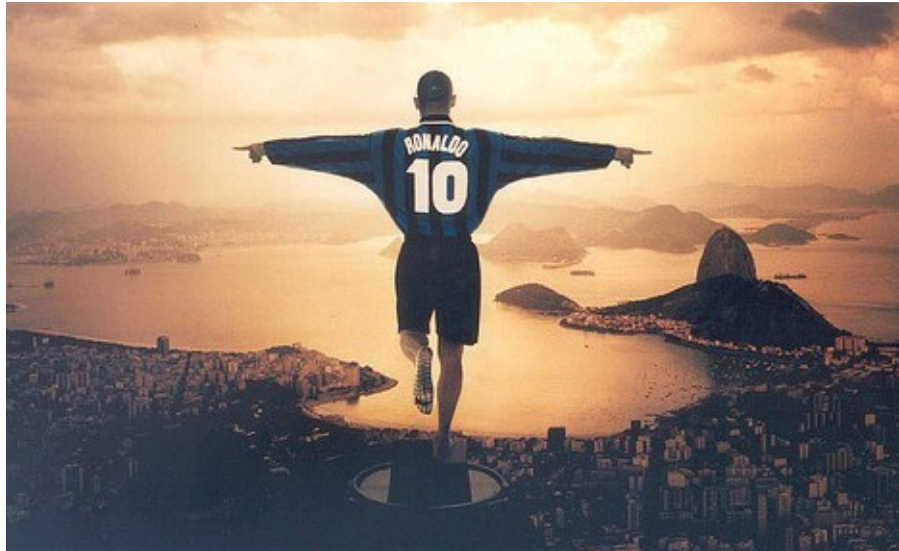
Hervorheben möchte ich meinen geduldigen Doktorvater Tonio Hölscher, meine großzügigen Eltern und meine liebe Frau Yvonne.

Rom, im März 2015

Ferdinand Dohna

Inhalt

A, Material und Zielsetzung.....	<u>5</u>
B, Die Darstellungen.....	<u>11</u>
I, Die "Himmelfahrt" des Kaisers.....	<u>11</u>
1, Die Konsekration des Kaisers und der Adlerflug.....	<u>15</u>
2, Der Kaiser auf dem Adler.....	<u>18</u>
3, Andere "Himmelfahrtsvehikel".....	<u>24</u>
II, Mythische Szenen.....	<u>30</u>
1, Octavians Fahrt über die Wellen.....	<u>30</u>
2, Agrippina und Triptolemos.....	<u>33</u>
3, Mythische Kämpfe.....	<u>35</u>
III, Göttliche Attribute.....	<u>39</u>
1, Ägis.....	<u>39</u>
2, Blitzbündel.....	<u>53</u>
3, Strahlen.....	<u>58</u>
4, caduceus.....	<u>64</u>
5, Löwenfell.....	<u>68</u>
IV, Göttliche Statuentypen und -schemata.....	<u>72</u>
C, Die Kontexte.....	<u>79</u>
I, Kameen und geschnittene Steine.....	<u>79</u>
II, Statuengruppen mit thronenden und stehenden Kaiserstatuen im Hüftmantel.....	<u>89</u>
1, Theater.....	<u>89</u>
2, Tempel und Heiligtümer.....	<u>96</u>
3, Öffentliche Gebäude und Fora.....	<u>106</u>
III, Öffentliche Monumente.....	<u>113</u>
1, Das Sebasteion von Aphrodisias.....	<u>113</u>
2, Der Titusbogen.....	<u>120</u>
3, Das Kapitol von Thugga.....	<u>121</u>
4, Das Apotheosemonument des Antoninus Pius.....	<u>122</u>
5, Das severische Tetrapylon in Leptis Magna.....	<u>127</u>
D, Epilog.....	<u>137</u>
E, Katalog.....	<u>139</u>
Abkürzungsverzeichnis:.....	<u>323</u>



Ronaldo, Mittelstürmer der Nationalmannschaft Brasiliens und beim F. C. Internazionale Milano, teuerster Fußballspieler der Welt, Weltfußballer der Jahre 1996 und 1997, schlicht *il fenomeno*, erschien in einer weltweit verbreiteten Werbekampagne des Reifenherstellers Pirelli, Trikotsponsor von Ronaldos Heimatverein Inter, vor dem dramatisch von der aufgehenden Sonne beleuchteten Panorama Rio de Janeiros mit ausgebreiteten Armen an Stelle der berühmten kolossalen Christusstatue. Die Empörung war groß, vor allem bei Exponenten der katholischen Kirche Italiens und Brasiliens. Blasphemie! Läßt sich der Fußballer hier nicht eindeutig als Christus und damit als Erlöser und Gott darstellen? Die Reifenfirma traf der Vorwurf wenig, sie hatte mit dem Plakat die erwünschte Aufmerksamkeit erzielt. Ronaldo hingegen, selbst gläubiger Katholik, gab sich verwundert: die auf dem Plakat wiedergegebene Geste sei nun mal seine Art, Torerfolge zu feiern. Damit hat Ronaldo natürlich recht, es gibt zahllose Photos, die ihn in dieser charakteristischen Jubelpose mit ausgestreckten Armen zeigen, ihn deswegen jedoch nicht zum Gott machen. Allerdings stellt nun der auf dem Plakat wiedergegebene Kontext eindeutig und absichtlich die Assoziation zur Christusstatue her, an deren Stelle der Fußballstar tritt. Dabei ist es besonders geschickt, eine Pose, in der Ronaldo beim Torjubel im wirklichen Leben für den Fußballanhang tatsächlich als Erlöser auftritt, mit der Statue des Heilands zu verbinden. Durch Geste und Kontext werden für jeden, der die verschiedenen Anspielungen versteht und die Erlösung eines Torjubels kennt, die Qualitäten des göttlichen Vorbildes auf den Menschen Ronaldo übertragen. Damit ist Ronaldo zwar nicht als Christus dargestellt, wohl aber für jeden Anhänger des Fußballsports verständlich als göttlicher Erlöser.

A, Material und Zielsetzung

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind bildliche Darstellungen aller Gattungen römischer Kunst, die den Kaiser ikonographisch eindeutig über die Sphäre der Menschen herausheben und ihn als bzw. wie einen Gott zeigen.

Ausgegangen bin ich zunächst von solchen Bildern, die in der Forschung gemeinhin mit dem Etikett "Apotheose eines Kaisers" belegt werden¹. Es handelt sich dabei im Einzelnen um z. T. wohlbekannte und oft behandelte Denkmäler, mit denen umfangreiche Detailprobleme verbunden sind. Sie zeigen den Kaiser, der sich scheinbar mit Hilfe eines "Himmelfahrtsvehikels", das verschiedene Gestalt haben kann, in die Lüfte erhebt: Auf dem sog. Belvedere-Altar² fährt der Divus Iulius oder Romulus auf einer von geflügelten Pferden gezogenen Quadriga in den Himmel. Divus Augustus mit Strahlenkrone wird auf dem Grand Camée de France (Nr. 17. 36) scheinbar von einem Orientalen durch die Luft getragen. Nero und Claudius erscheinen auf Kameen in Nancy (Nr. 89) und Paris (Nr. 62) von einem Adler getragen, ebenso ist Divus Titus in der Archivolte des Titusbogens dargestellt (Nr. 95). Seit dem zweiten Jahrhundert erscheint der konsekrierte Kaiser in der Münzprägung auf dem Adler³. Antoninus Pius und seine Gattin Faustina werden auf dem Basisrelief der Antoninus-Säule (Nr. 116) von einem geflügelten Jüngling getragen.

Neben diesen "Himmelfahrtsbildern" werden zuweilen auch Darstellungen wie die des Augustus auf der Gemma Augustea (Nr. 9) oder des Claudius auf der Gemma Claudia (Nr. 64) als Apotheosen bezeichnet.

Diese Zusammenstellung einiger als Apotheosedarstellungen geläufiger Denkmäler zeigt bereits zweierlei: Zum einen wird der pauschale Begriff Apotheose diesen so unterschiedlichen Bildern nur wenig gerecht. Hier ist eine genauere Begriffsbestimmung notwendig.

Zum anderen ist deutlich, daß diese als Apotheosedarstellungen bezeichneten Bilder keine einheitliche Gruppe ergeben. Einige, etwa der Nerokameo in Nancy (Nr. 89), zeigen den lebenden Kaiser mit göttlichen Attributen in seiner gottgleichen Machtfülle, andere hingegen den Divus, so das Relief in der Archivolte des Titusbogens (Nr. 95) und die Basis der Antoninus-Säule

¹ Zusammenstellungen dieser Darstellungen: E. Strong, *Apotheosis and Afterlife* (1905) 88ff. - L. Deubner, *RM* 27, 1912, 1ff. - Geyer 1967, 11ff. - Vogel 1973, 44ff.

² Zanker 1987, 222f. - Hölscher 1988, 394ff. - T. Hölscher in: F. Graf, *Mythos in mythenloser Gesellschaft*, *Colloquium Rauricum III* (1993) 81 Taf. 3, 17-20.

³ Vgl. Schulten 1979, 25ff.

(Nr. 116). Um ein umfassendes Bild davon zu gewinnen, wie die verschiedenen Kategorien der Göttlichkeit des Kaisers in der römischen Kunst dargestellt werden, war eine Erweiterung der zu behandelnden Denkmäler notwendig. Es müssen alle Darstellungen berücksichtigt werden, auf denen dem Kaiser ein göttliches Attribut beigelegt wird, oder die den Kaiser in statuarischen Schemata zeigen, die von Götterbildern übernommenen wurden, bzw. ihn in eindeutig mythische Motive oder Szenen einbinden.

Es erwies sich als sinnvoll, sich auf die ersten beiden Jahrhunderte der Kaiserzeit von Augustus bis einschließlich Caracalla zu beschränken. Der Zeitraum ist einerseits groß genug, um Entwicklungen aufzuzeigen, die unter den Severern gewissermaßen ihren Höhepunkt erreichen, wie etwa das Relief vom severischen Teträpylon von Leptis Magna (Nr. 132) zeigt, auf dem das Kaiserpaar mit den höchsten Göttern der Kapitolinischen Trias verschmilzt. Andererseits bringen die Umwälzungen des dritten Jahrhunderts Veränderungen in der Auffassung des Kaisertums mit sich, deren Behandlung den Rahmen der Untersuchung gesprengt hätten.

Die Darstellungen, die durch Attribute, Statuenschemata oder Bildmotive die verschiedenen Qualitäten der Göttlichkeit des römischen Kaisers bildlich wiedergeben, wurden noch nicht im Zusammenhang behandelt. Die Tatsache allein, daß etwas noch nicht gemacht wurde, schafft natürlich kein Desiderat. Oft ist das Gegenteil der Fall. Eine Behandlung dieser Darstellungen läßt sich jedoch relativ gut rechtfertigen.

Die als Kaiserapotheosen geltenden Denkmäler geistern nämlich mit recht wenig Bodenhaftung durch die archäologische Literatur. Oft ist man sich nicht einmal einig, ob der lebende Regent oder der divinisierte Kaiser abgebildet ist, was einigermaßen verwundert, da dem Konzept des Divus und des lebenden Regenten doch recht unterschiedliche Vorstellungen zugrunde liegen. Häufig ist zu lesen, eine Darstellung müsse den Divus zeigen etwa wegen eines "gesteigerten Ausdrucks von Göttlichkeit"⁴ oder weil eine Statue das Iuppiterschema eines vermeintlichen Vorbildes getreu wiederhole⁵. Das alles bleibt unbegründet, da eine Deutung all dieser Denkmäler im Zusammenhang fehlt, und nie versucht wurde, Kriterien zu entwickeln, die Darstellungen des Divus von denen des lebenden Regenten zu scheiden.

Weitere Verwirrung stiftet der ungenaue Gebrauch des Begriffes Apotheose. In der archäologischen Literatur schwingt meist die Bedeutung des griechischen Αποθέωσις mit, das in der kaiserzeitlichen Geschichtsschreibung

⁴ Megow 1987, 171.

⁵ Fittschen 1970, 545. - Maderna 1988, 32.

das Äquivalent für *consecratio* ist. Als Darstellungen der Apotheose werden deshalb gewöhnlich solche Bilder bezeichnet, in denen man die Gottwerdung des Kaisers bei der Konsekration zu erkennen glaubt. Aber auch Bilder von bereits Vergöttlichten oder Heroisierten in ihrem neuen Dasein werden Apotheosen genannt. So spricht man etwa beim dem Homer-Becher aus Herculaneum⁶ und dem Archelaos-Relief in London⁷ von Apotheosen des Homer. Von Privatapotheosen ist die Rede bei Statuen, die Statuenschemata von Göttern mit Privatporträts verbinden⁸. Sind solche Statuenschemata hingegen mit Kaiserporträts verbunden, meidet man den Begriff der Apotheose. Überhaupt wird es in der deutschsprachigen Forschung gewöhnlich vermieden, bei Darstellungen des lebenden Kaisers, der mit göttlichen Attributen ausgestattet ist, von Apotheosen zu sprechen. Dabei spielt wahrscheinlich die in der Archäologie noch vorhandene, in der Althistorie sich jedoch legende Scheu eine Rolle, dem römischen Kaiser zu seinen Lebzeiten göttliche Qualitäten zuzugestehen.

Die neuere Kunstgeschichte bezeichnet selbstverständlich auch Darstellungen historischer Gestalten, die natürlich nie als göttlich angesehen wurden, als Apotheosen: Als Beispiel sei B. Permosers Marmorstatue des Prinzen Eugen genannt⁹, die den Feldherren in Rüstung mit Löwenfell und Keule des Hercules, den rechten Fuß auf einen unterlegenen Türken setzend, zeigt. Hinter ihm erscheint Fama mit Posaune, vor ihm kniet ein geflügelter Genius, der die Sonne des Ruhms umwunden von der Schlange der Unsterblichkeit emporhebt. Das Werk ist 1718-21 entstanden, also zu Lebzeiten des Prinzen Eugen. Gleichwohl wurde es als Apotheose bezeichnet, obwohl es natürlich dem Prinzen, der das Werk selbst in Auftrag gab, fernlag, sich als Gott zu sehen.

In diesem Sinne soll 'Apotheose' hier verwendet werden, als Begriff zur Bezeichnung der ikonographischen Überhöhung durch Bildelemente und Motive aus der Götterikonographie, zunächst unabhängig davon, ob der Dargestellte nun tatsächlich als Gott angesehen wurde¹⁰.

Diese Festlegung auf ikonographische Phänomene soll den Begriff Apotheose klar abgrenzen von Ausdrücken wie Konsekration/*consecratio* und Vergöttlichung. Die Konsekration/*consecratio* ist der vom Senat beschlossene juristische Akt, der den verstorbenen Kaiser als Divus unter die

⁶ U. Pannuti, *MonAnt*, Ser. Misc. 3, 2, 1984, 44ff. Taf. 1-4.

⁷ A. Stuart, *Greek Sculpture* (1990) 217 Taf. 761-763.

⁸ Vgl. u. Anm. 10.

⁹ H. Keller, *Die Kunst des 18. Jh.*, PropKg X (1971) Abb. 223.

Staatsgötter einreichte. Mit 'Vergöttlichung' soll ganz allgemein die Erhebung von Sterblichen zu Göttern bezeichnet werden, sei es zu ihren Lebzeiten oder nach ihrem Tode.

Da die archäologischen Denkmäler zur Göttlichkeit des römischen Kaisers erstaunlicherweise bislang keine systematische Behandlung erfahren haben und deshalb in ihrer Deutung unklar bleiben, werden sie von der althistorischen Forschung weitgehend vernachlässigt, obwohl sie sich intensiv mit dem Thema auseinandersetzt. Dabei scheint sich in jüngster Zeit immer mehr die Ansicht durchzusetzen, daß der römische Kaiserkult nicht allein als politisches sondern auch als religiöses Phänomen zu begreifen ist und ein Großteil des religiösen Potentials der Bevölkerung beanspruchte¹¹. In diesem Zusammenhang wird die Göttlichkeit des Kaisers zu Lebzeiten kontrovers diskutiert. Die beiden Pole, zwischen denen sich der Diskurs bewegt, lassen sich durch die konträren Ansichten Fishwicks und Clauss' markieren. Während Fishwick in seinen grundlegenden Untersuchungen zum römischen Kaiserkult¹² die Göttlichkeit des lebenden Kaisers zumindest für den Westen des Reiches leugnet, verteidigte jüngst Clauss in einem provokanten Aufsatz vehement die Ansicht, der Kaiser habe breiten Kreisen der Bevölkerung nicht nur im Osten sondern auch im Westen, in Italien und Rom seit Caesar und Augustus als Gott gegolten¹³. Die bildlichen Darstellungen, welche die Konzeption des Kaisers als Gott zeigen, werden in der Diskussion jedoch nicht erwähnt. Dabei böten die Bilder einiges: Zeigen sie doch plastischer und unmittelbarer als

¹⁰ H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 2ff. hält für die von ihm behandelten Denkmäler, die göttliche Statuenschemata mit Porträts von Verstorbenen verbinden, den Begriff der Privatapotheose für unpassend, da man Apotheose als griechischen Terminus nicht für römische Phänomene verwendet werden dürfe, und außerdem das Wort "grundsätzlich eine Erhöhung zu göttlicher Existenz" meine. Er führt den Begriff der Privatdeifikation ein, der mindestens ebenso dezidiert tatsächliche Vergöttlichung meint, und betitelt sein Buch mit *consecratio*, was der juristische Fachterminus dafür ist und auf die privaten Denkmäler am wenigsten trifft. 'Apotheose' hingegen ist für ikonographische Phänomene mit Sicherheit der am weitesten gefaßte Begriff und hat sich als Fremdwort weit genug von der Bedeutung des griechischen Αποθέωσις gelöst. Auch im allgemeinen heutigen Sprachgebrauch läßt sich von der Apotheose etwa eines Staatsmannes oder Künstlers sprechen, ohne daß man an dessen tatsächliche Gottwerdung denkt.

¹¹ G. Alföldy in: A. Small (Hrsg.), *Subject and Ruler. The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity*. Papers presented at a conference held in The University of Alberta on April 13-15, 1994, to celebrate the 65th anniversary of Duncan Fishwick (1996) 254ff.

¹² D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult in the Western Provinces* (1987-1992).

¹³ M. Clauss, *Klio* 78, 1996, 400ff.

jede Textquelle, welche Vorstellungen das Objekt der Verehrung von sich gemacht und verbreitet haben wollte.

Hauptziel der Arbeit ist deshalb, die bildlichen Darstellungen, die den Kaiser mit göttlichen Attributen, in göttlichen Statuenschemata oder in mythischen Bildmotiven zeigen, also die Göttlichkeit des Kaisers im weitesten Sinne zum Thema haben, für die althistorische Forschung fruchtbar zu machen. Dazu ist zunächst eine katalogartige Vorlage und Zusammenstellung der Denkmäler notwendig, in der die unmittelbar mit den Stücken verknüpften Probleme, wie Benennungen, Datierungen, Deutung der Motive, sowie Herkunft und Fundzusammenhänge knapp diskutiert werden. Die Ergebnisse des Kataloges sind die Grundlage für die weiterführenden Überlegungen im Text.

Die Ikonographie der Darstellungen wird in einzelnen Kapiteln, die den Motiven und Attributen in ihrem Zusammenhang gelten, untersucht. Dabei wird von dem Himmelfahrtmotiv ausgegangen, da anhand dessen viele Grundprobleme dieser Darstellungen exemplarisch dargelegt werden können. Die zentrale Frage ist, ob sich Kriterien finden lassen, nach denen sich Bilder des lebenden Kaisers in seiner göttlichen Machtfülle von solchen des Divus unterscheiden lassen, und welche Darstellungen die Gottwerdung bei der Konsekration wiedergeben. Darauf aufbauend wird die Bedeutung der mythischen Bildmotive und der göttlichen Attribute untersucht, wobei auch auf die Entwicklungen, die sich dabei ergeben, und den Bedeutungswandel, dem einige Attribute und Motive unterliegen, eingegangen wird.

Besonderes Gewicht wird schließlich auf die Kontexte der Bilder gelegt, in denen sich die eigentliche Funktion der Darstellungen erst erschließt. Insbesondere gilt dies für die göttlichen Statuenschemata, deren Bedeutung weniger in den einzelnen Typen selbst liegt, auf deren erneute eingehende Untersuchung deshalb verzichtet wird, sondern sich m. E. erst durch den Aufstellungszusammenhang der jeweiligen Statue ergibt. Wichtig für das Verständnis der Darstellungen ist auch die Funktion der Kameen, auf denen Bilder des Kaisers mit göttlichen Attributen besonders häufig sind. Abschließend werden die Kontexte fünf größerer öffentlicher Monumente, an denen Apotheosedarstellungen römischer Kaiser angebracht sind, eingehend untersucht, wie dies bereits für das Kapitol von Thugga an anderer Stelle versucht worden ist¹⁴.

Die Materialgrundlage der Arbeit ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, bewußt heterogen, sie erstreckt sich über alle Kunstgattungen und umfaßt einige der meistdiskutierten Denkmäler der römischen Kunst. Daß dabei in

¹⁴ F. Dohna, RM 104, 1997, 465ff.

diesem Rahmen nicht alle mit den einzelnen Stücken verbundenen Probleme zur Sprache kommen können, ist klar. Dennoch war es m. E. sinnvoll, weder den Zeitraum noch stärker einzugrenzen, noch sich auf einzelne Attribute oder Motive zu beschränken, da eben diese Vielfalt ein besonderes Charakteristikum des Themas ist, und nur so die verschiedenen Nuancen und Spielarten der Göttlichkeit des Kaisers herausgearbeitet, und Entwicklungen aufgezeigt werden können.

B, Die Darstellungen

I, Die "Himmelfahrt" des Kaisers

Die Bilder, die in diesem Kapitel behandelt werden, führen in exemplarischer Weise die Probleme vor, die mit den Darstellungen verbunden sind, die den Kaiser göttlich überhöhen. Es handelt sich um solche Bilder, auf denen der Kaiser bzw. dessen Büste von einem geflügelten Wesen, meist von einem Adler, getragen wird. Diese Darstellungen werden in der Forschung in erster Linie mit dem Begriff Apotheose verbunden. Der Begriff der Apotheose ist einerseits ein kunsthistorischer, mit dem eine Darstellung bezeichnet wird, die einen Sterblichen in übermenschlichem Zusammenhang zeigt, um dessen Heiligkeit, Sieghaftigkeit oder Machtfülle zu zeigen. Im kunsthistorischen Sinne sind diese Bilder des Kaisers also eindeutig Apotheosedarstellungen. Andererseits bedeutet *Αποθέωσις* im antiken Sprachgebrauch die tatsächliche Verwandlung eines Menschen in eine Gottheit, in der römischen Kaiserzeit speziell als griechische Übersetzung von *consecratio* die Versetzung des verstorbenen Kaisers unter die Staatsgötter, also seine Auffahrt in den Himmel. Einige Verwirrung entsteht nun dadurch, daß nie klar gemacht wird, in welchem Sinne der Begriff gebraucht wird. Der historischen Bedeutung der Apotheose entspricht ein Großteil dieser Darstellungen nämlich nur scheinbar, die Auffahrt des verstorbenen Kaisers in den Himmel ist meist eben nicht gemeint, was wegen des undifferenzierten Gebrauchs des Apotheose-Begriffs oft nicht deutlich wird¹⁵. Aus diesem Grunde ist "Himmelfahrt" hier in Anführungszeichen gesetzt, die Bezeichnung bezieht sich lediglich auf das Motiv, das die Darstellungen verbindet und den Kaiser auf einem "Himmelfahrtsvehikel" in der Luft schwebend zeigt. Bevor nun auf die Interpretation der einzelnen Stücke und auf deren Bezug zur tatsächlichen Himmelfahrt des Kaisers, die seiner Konsekration als Vorstellung zugrunde lag, eingegangen wird, soll ein Überblick über die fraglichen Darstellungen gegeben werden.

¹⁵ Vgl. etwa Kleiner 1992, 189f., wo sowohl das Scheitelrelief des Titusbogens (hier Nr. 95) als auch der Nero-Kameo in Nancy (Nr. 89) als Darstellungen der "apotheosis" bezeichnet werden. Da Kleiner den Begriff historisch verwendet, entsteht der Eindruck, beide Bilder stellten das gleiche dar, was nicht der Fall ist. - s. u.

Auf dem sog. Belvedere-Altar¹⁶ wird in augusteischer Zeit die Vergöttlichung wohl des Iulius Caesar im traditionellen Bildschema auf einem von Flügelrossen gezogenen Wagen dargestellt. Im Himmel wird er von Sol und Caelus erwartet, auf der Erde wird die Auffahrt von Sterblichen bezeugt. Der Adler im Himmel bezeichnet als Vogel des Iuppiter die Sphäre des obersten Gottes und ist noch nicht in den Vorgang der Himmelfahrt involviert. In unserem Zusammenhang ist nicht entscheidend, ob hier nicht doch die Himmelfahrt des Romulus gemeint ist¹⁷; wichtig ist, daß in augusteischer Zeit die Vergöttlichung eines Menschen noch mit dem Motiv des von geflügelten Pferden gezogenen Wagens der griechischen Himmelfahrten des Herakles dargestellt wird. Eine eigene Ikonographie für die Vergöttlichung des römischen Herrschers hat sich erst herausgebildet, als diese zur Regel geworden war.

Auf dem Grand Camée de France (Nr. 17. 36) scheint Divus Augustus auf einem Jüngling in orientalischer Tracht, der einen Globus in den Händen hält, zu schweben. Von rechts fliegt sein Adoptivenkel Germanicus auf einem Flügelroß heran.

Sabina wird auf einem Relief vom sog. Arco di Portogallo im Konservatorenpalast¹⁸ von einer weiblichen Flügelgestalt mit Fackel in den Händen von einem brennenden *rogus* emporgetragen.

Die monumentalste Darstellung dieser Gruppe ist das bekannte Basisrelief der Säule des Antoninus Pius (Nr. 116), welches sich heute im Vatikan befindet. Antoninus Pius und seine Gattin Faustina maior sitzen hier auf dem Rücken eines nackten geflügelten Jünglings, der in seiner Linken einen Himmelsglobus mit Schlange hält.

Keine "Himmelfahrt" stellt dagegen das sog. "Apotheoserelief" des Parthermonuments aus Ephesos in Wien dar¹⁹. Durch den Neufund der Apollon-Helios-Platte²⁰ ist die alte Gegenüberstellung der "Apotheoseplatte" mit der Artemis-Selene-Platte obsolet geworden. Das Pendant zu dem nach

¹⁶ Zanker 1987, 222f. - Hölscher 1988, 394ff. - T. Hölscher in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft*, Colloquium Rauricum III (1993) 81 Taf. 3, 17-20.

¹⁷ So U. Geyer, *Der Adlerflug im römischen Konsekrationszeremoniell* (1967) 15f. - Demnächst ausführlich zu dieser Deutung H. Prückner. - Vgl. inzwischen H. Prückner in: *Festschr. W. A. Krenkel* (1996) 286f.

¹⁸ Kleiner 1992, 253f. Abb. 222 mit Lit. auf S. 265.

¹⁹ F. Eichler, *...Jh 2. Beih.*, 1971, 112ff. Abb. 14. - W. Oberleitner (Hrsg.), *Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Antikensammlung, II: Funde aus Ephesos und Samothrake* (1978) 89f. Nr. 82 Abb. 69. - P. Liverani, *RIA Ser. 3*, 19, 1996, 207ff. mit Abb. und weiterer Lit.

²⁰ W. Oberleitner, *...Jh 64*, 1995, 39ff. Taf. 1-14.

rechts bewegten Hirschkuhgespann kann nicht der den in die gleiche Richtung fahrenden Wagen besteigende Kaiser gewesen sein, sondern nur der gegenläufig bewegte Greifenwagen des Apollon-Helios. Der Kaiser tritt auf dem "Apotheoserelief" also nicht an die Stelle des Sonnengottes, er besteigt nicht dessen Wagen, der an anderer Stelle des Frieses dargestellt ist. Wenn es aber nicht der Sonnenwagen ist, muß es der Triumphwagen sein, den der Kaiser von Nike geleitet besteigt und der von allegorischen Gestalten über Tellus (Italia?) geführt wird. Kompositionell ist diese allegorische Darstellung des Triumphes natürlich auf die beiden wagenfahrenden Götter bezogen, was jedoch keine Gleichsetzung bedeutet. Auf den Aufstieg des verstorbenen Kaisers in den Himmel deutet auf dem Relief nichts, wenn der Wagen nicht der des Sonnengottes ist. Von Nike geleitet wird vielmehr der siegreiche lebende Kaiser, dessen Benennung auf dem Relief jedoch noch nicht gefunden ist²¹. Einstweilen lohnt es sich nicht, in diesem Rahmen auf dieses interessante Monument näher einzugehen, zumal die für die Interpretation besonders wichtige Anordnung der Friesplatten noch unsicher ist. Aufschluß darüber muß die angekündigte Gesamtpublikation des Denkmals bringen.

Die größte Gruppe dieser Darstellungen sind die des Kaisers auf dem Adler. Das geläufigste Motiv ist hier der Kaiser, der im "Damensitz" nach rechts auf dem Rücken eines aufgerichteten Adlers mit ausgebreiteten Schwingen lagert, wobei der Oberkörper des Kaisers über dem Rumpf des Adlers plaziert ist und seine Beine unter der rechten Schwinge zum Vorschein kommen. Claudius und Nero werden so auf großen Kameos in Paris und Nancy (Nr. 62. 89) dargestellt. Nero wird außerdem auf einer Metallphalera in Schweizer Privatbesitz (Nr. 92) in diesem Motiv gezeigt. In der Großplastik erscheinen so Titus in der Archivolte des Titusbogens (Nr. 95) und Antoninus Pius auf dem Giebelrelief des Kapitols von Thugga (Nr. 115). In der Münzprägung schließlich ist das Motiv seit dem 2. Jh. weit verbreitet²². Nachdem zunächst Sabina auf hadrianischen Münzen, die anlässlich ihrer Konsekration geprägt wurden, auf dem Adler reitend erscheint²³, ist Hadrian der erste Kaiser, der als Divus auf Münzen des Antoninus Pius als Adlerreiter dargestellt wird²⁴. In

²¹ Liverani a. O. benennt ihn nun als Hadrian. *communis opinio* scheint seit Eichler a. O. die Benennung als L. Verus zu sein, die jedoch von der Deutung der Szene als Himmelfahrt ausgeht.

²² Schulten 1979, 25ff.

²³ Schulten 1979, 79f. Nr. 122. 123 Taf. 3.

²⁴ BMCRE IV, 7 Nr. 32 Taf. 1, 15.

der Folge erscheinen Antoninus Pius²⁵, Marc Aurel²⁶, Septimius Severus²⁷ und Valerianus²⁸ als Divi auf den Münzen ihrer Nachfolger in diesem Schema. Bei den Konsekrationsmünzen für weibliche Angehörige des Kaiserhauses kann der Adler durch einen Pfau ersetzt werden²⁹.

Hier anzuschließen sind solche Darstellungen, auf denen das Bild des Kaisers zu einer Büste verkürzt wird, die von einem Adler getragen wird. An erster Stelle ist hier die sog. "Claudiusapothese" in Madrid zu nennen (Nr. 68). Von diesem einst hochberühmten Stück ist nur noch der auffliegende Adler erhalten, welcher der heute verschollenen Büste als Untersatz diente³⁰.

Ein kleiner Kameo in Paris zeigt die gegenübergestellten Büsten des jungen Nero und seiner Mutter Agrippina minor auf den Schwingen eines Adlers (Nr. 90). Auf einem weiteren Kameo aus dem Kunsthandel ist ein gestaffeltes Büstenpaar des Domitian und einer Dame aus dem flavischen Kaiserhaus dargestellt (Nr. 99).

Auf einem korinthischen Kapitell im Thermenmuseum (Nr. 114), das in der Nähe des antiken Lorium gefunden wurde, befinden sich an Stelle der Akanthusblüten zwei gegenüberliegende Clipeusbüsten des Antoninus Pius über einem Adler. Auf den anderen beiden Seiten des Kapitells sind an der gleichen Stelle die von einem Pfau getragenen Büsten der Faustina maior dargestellt.

Auf einem von Adlern gezogenen oder getragenen Wagen wird Hadrian und seine ihn bekränzende Frau Sabina auf dem sog. „Berliner Kameo“ (Nr. 110) dargestellt. Dasselbe Motiv zeigt wohl der Kameo Orghidan in Bukarest (Nr. 111), auch wenn der Wagenkasten hier von den Adlern verdeckt wird. An der Echtheit dieses Steines sind m. E. jedoch ernsthafte Zweifel anzumelden³¹. Der in seiner Benennung umstrittene Ada-Kameo in Trier³², der von Möbius zurecht als Crux der Forschung bezeichnet wurde³³, kann wohl nicht die

²⁵ Gneecchi 10 Nr. 6. - Schulten 1979, 99 Nr. 247 Taf.5.

²⁶ BMCRE IV, 763 Nr. 395 Taf. 191, 6.

²⁷ BMCRE IV, 429.

²⁸ Schulten 1979, 125 Nr. 340.

²⁹ Schulten 1979, 25. 27.

³⁰ Zur Rekonstruktion des Stückes ausführlich zu Nr. 68.

³¹ s. zu Nr. 111.

³² Herrscherbild III 4, 127 Taf. 74, a. - D. Stutzinger in: Spätantike und frühes Christentum, Ausst.-Kat. Frankfurt (1983) 432f. Nr. 45. - L. Schwinden in: Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz, Ausst.-Kat. Trier (1984) 117f. Nr. 34 Frontispiz. - Kleiner 1992, 441f. jeweils mit Lit.

³³ Möbius 1985, 69f.

Familie des Claudius darstellen³⁴, da er vom Berliner Kameo, dessen Motiv er vereinfachend wiederholt, abhängig ist. Am wahrscheinlichsten ist die Benennung der fünf Dargestellten als Konstantin mit seiner Familie³⁵, womit der Stein nicht mehr in den hier behandelten Zeitraum fällt.

1, Die Konsekration des Kaisers und der Adlerflug

Um den Zusammenhang dieser Darstellungen mit der Konsekration beurteilen zu können, ist es notwendig, sich einen Überblick über den Ablauf der *consecratio* der Angehörigen des Kaiserhauses in den ersten beiden Jahrhunderten zu verschaffen. *consecratio* ist zunächst ein juristischer Begriff, der die Überführung einer profanen Sache in den sakralen Bereich bezeichnet³⁶. Jede Einführung einer neuen Gottheit stellt somit eine *consecratio* dar. Dafür ist ein vorhergehender Senatsbeschluss nötig, dem wiederum in der Regel - ähnlich wie bei Heiligsprechungen der katholischen Kirche - ein bezeugtes *prodigium*, ein Wunderzeichen, zugrunde liegen muß³⁷. Die Gottwerdung des Augustus nahm noch diesen juristisch korrekten Verlauf. Nach seinem Tode wurde vom Senat zunächst lediglich ein Staatsbegräbnis beschlossen. Nach dem feierlichen *funus* bezeugte Numerius Atticus in der Senatsitzung vom 17. September 14, er habe die *effigies* des Kaisers beim *funus* in den Himmel auffahren sehen³⁸, worauf der Senat die *consecratio* beschloß³⁹, die dann durch die Einsetzung des Kultes für den neue Staatsgott vollzogen wurde⁴⁰. Bereits bei der Konsekration des Claudius wurde diese Reihenfolge nicht mehr eingehalten, wie W. Kierdorf überzeugend gezeigt hat⁴¹. Sofort nach Claudius' Tod wurde noch vor dem *funus* seine

³⁴ So Furtwängler, AG III, 323f. Abb. 167.

³⁵ Die kappenartigen Frisuren der Dargestellten haben in der Tat ihre nächsten Parallelen auf konstantinischen Porträts. Die wahrscheinlichsten Benennungen wären in diesem Fall von links nach rechts: Helena-Constantin-Constantin II-Fausta-Crispus, oder: Helena-Constantin-Constantius II-Fausta-Constantinus II.

³⁶ RE IV 1 (1900) 896ff. s. v. Consecratio (Wissowa).

³⁷ Kierdorf 1986, 46ff.

³⁸ Suet. Aug. 100, 4.

³⁹ Tac. ann. 1, 10, 8.

⁴⁰ Der Bericht von Cass. Dio 56, 41f., wonach sofort nach dem Tod des Augustus seine Konsekration beschlossen wurde, und man beim *funus* einen Adler vom Scheiterhaufen hat aufsteigen lassen, erweist sich als Spiegelung des üblichen Ablaufes zu Lebzeiten Dios auf die Ereignisse des Jahre 14: Kierdorf 1986, 56f. - s. u.

⁴¹ Kierdorf 1986, 52ff.

Konsekration beschlossen, womit die Heranziehung eines Schwurzeugen obsolet wurde. Dies entspricht der allgemeinen Tendenz in der Phase der Stabilisierung des Principats, Titel und Ehrungen, die Augustus sich noch auf Grund besonderer Umstände und Leistungen erwarb, dem *princeps* en bloc zu verleihen. In der Folge blieb es denn auch bei diesem Ablauf: Wenn es dem neuen *princeps* nicht ratsamer schien, sich von seinem Vorgänger zu distanzieren, wurde dessen Konsekration noch vor dem *funus* beschlossen. Dem feierlichen Leichenbegängnis mit der Verbrennung kommt damit eine gesteigerte Bedeutung zu; es wurde von der Voraussetzung zur eigentlichen Gottwerdung und Kulteinsetzung des *Divus*, zu einem wesentlichen Bestandteil der *consecratio* selbst. Deshalb wird das *funus* immer aufwendiger ausgestaltet und entwickelt sich zu dem pompösen Konsekrationszeremoniell, das Cassius Dio⁴² und Herodian⁴³ für Pertinax und Septimius Severus erlebten und beschrieben. Nachdem der Körper des Verstorbenen beerdigt war, wurde ein wächserner Scheinleib hergestellt, der einer siebentägigen ärztlichen Behandlung unterzogen wurde. Diese Wachspuppe wurde dann nach der Feststellung des Todes auf dem Forum beweint und in einer feierlichen Prozession zum Scheiterhaufen auf dem Campus Martius überführt und auf dem mehrstöckigen, prächtig geschmückten *rogus* aufgebahrt. Hier ließ man die Abbilder der berühmtesten Römer vorüberziehen. Dann wurde der *rogus* in Brand gesteckt, und von dessen oberstem Stockwerk ließ man einen Adler aus einem verborgenen Käfig auffliegen, der in der Vorstellung der Römer für alle sichtbar die Seele des Kaisers von der Erde zum Himmel trug.

Beide Schriftsteller beschreiben diesen Ablauf mit dem Adlerflug ausdrücklich als das bei kaiserlichen Leichenbegängnissen übliche *Procedere*; das bestätigen die Konsekrationsmünzen seit Antoninus Pius, welche die wichtigsten Elemente Adler und *rogus* abbilden. Die Verbrennung eines wächsernen Scheinleibes wurde wahrscheinlich schon bei der Konsekrierung der Poppaea praktiziert, da einerseits Nero den Körper der Poppaea wegen ihrer Schönheit unversehrt erhalten wollte, und andererseits die Verbrennung zum unverzichtbaren Bestandteil der Konsekration geworden war⁴⁴. Als man im Laufe des 2. Jh. allgemein zur Körperbestattung überging, wurde die Verbrennung eines Scheinleibes, die schon früher in Ausnahmefällen praktiziert wurde, zur Regel.

⁴² Cass. Dio 75, 4, 2 - 5, 5.

⁴³ Herodian 4, 2.

⁴⁴ H. Chantraine, *Historia* 29, 1980, 84. - Kierdorf 1986, 51f.

Wann der Adlerflug in das Zeremoniell aufgenommen wurde, ist nicht mehr mit letzter Sicherheit zu ermitteln. Der auffliegende Adler mit der Umschrift CONSECratio erscheint zuerst auf den traianischen Konsekrationsprägungen für Marciana. Da sich die mit der Umschrift CONSECratio verbundenen Münzbilder der Konsekrationsprägungen des 2. Jh. fast ausnahmslos auf das Konsekrationszeremoniell beziehen, kann man annehmen, daß bereits beim *funus* der Marciana ein Adler vom Scheiterhaufen aufflog⁴⁵. Cassius Dio berichtet vom Adlerflug bereits anlässlich der Leichenverbrennung des Augustus⁴⁶. Alles deutet jedoch darauf hin, daß Dio hier die ihm vertrauten Verhältnisse seiner Zeit auf die Geschehnisse beim *funus* des Augustus überträgt⁴⁷. Die öffentliche Inszenierung des Entrückungswunders durch den Adlerflug ersetzt in späterer Zeit ja gewissermaßen den Schwurzeugen. Beim *funus* des Augustus würde der Adlerflug die Heranziehung eines das *prodigium* bestätigenden Zeugen überflüssig machen. Die Vorstellung vom Adler als Seelengeleiter, die bei dem Adlerflug des Konsekrationszeremoniells eine Rolle spielt, ist in iulisch-claudischer Zeit noch nicht präsent. Der Adler ist zu dieser Zeit weder in der Münzprägung mit der Kaiserkonsekrations in Zusammenhang zu bringen⁴⁸, noch in der Grabkunst⁴⁹ mit der Totenentrückung, so daß man von ihm als Symbol der Apotheose sprechen könnte, wie dies dann im 2. Jh. zweifellos der Fall ist. Die Entwicklung des kaiserlichen *funus* bis hin zu dem von Dio und Herodian beschriebenen gewaltigen Zeremoniell ist m. E. nur zu verstehen, wenn man den quasi göttlichen Status des Kaisers zu Lebzeiten berücksichtigt. Der Tod des Kaisers war dann natürlich ein eigentlich unerhörtes Ereignis, welches durch das Zeremoniell überwunden werden mußte. Die Weiterexistenz des Kaisers als Divus ist die logische Folge seines übermenschlichen Status zu Lebzeiten, der mit dem Tode nicht einfach erlöschen konnte.

⁴⁵ E. Bickermann, ARW 27, 1927, 9f. - Kierdorf 1986, 67.

⁴⁶ Cass. Dio 56, 42, 3.

⁴⁷ U. von Wilamowitz-Moellendorff, Der Glaube der Hellenen II (1932) 484 Anm. 3. - F. Vittinghoff, Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit (1936) 106f. - J.-C. Richard, Latomus 25, 1966, 801. - U. Geyer, Der Adlerflug im römischen Konsekrationszeremoniell (1967) 10. 23. - Kierdorf 1986, 57.

⁴⁸ Schulten 1979, 23f.

⁴⁹ F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (1987) 70f. - Auf Grabaltären kommt der Adler häufig an verschiedenen Stellen vor. Lediglich im Giebel kann er jedoch bei Altären für Frauen durch einen Pfau ersetzt werden, weswegen man in Analogie zur Münzprägung allenfalls an dieser Stelle mit einer Apotheose-Bedeutung des Adlers rechnen könnte. Im Giebel der Grabaltäre taucht der Adler frühestens in flavischer Zeit auf. An anderer Stelle, wo aber nichts auf die Apotheosefunktion hindeutet, taucht der Adler schon früher auf. Vgl. D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (1987) 50f.

2, Der Kaiser auf dem Adler

Vor allem bei den Bildern des adlerreitenden Kaisers stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang mit dem Konsekrationszeremoniell. Daß jedoch die Darstellungen des Claudius und des Nero auf dem Adler (Nr. 62. 89. 92) auf den Aufstieg des Divus bei der Konsekration anspielen, ist schon aus dem Grunde unwahrscheinlich, daß der Adler, wie gesagt, die Himmelfahrtssymbolik in iulisch-claudischer Zeit noch nicht innehatte.

Das Motiv des Adlerreitenden ist keine Erfindung der frühkaiserzeitlichen Kunst, sondern geht auf ein hellenistisches Zeusmotiv⁵⁰ zurück, welches in der Tradition der früheren griechischen Darstellungen eines Gottes auf dem Vogel wie "Apollon auf dem Schwan"⁵¹ oder "Aphrodite auf der Gans"⁵² steht⁵³. Diese Bilder der Gottheit auf ihrem Trabanten haben natürlich nichts mit Himmelfahrt oder Vergöttlichung zu tun. Der göttliche Vogel bezeichnet die dem Gott eigene Sphäre und bewirkt nicht seine Gottwerdung; das Motiv des Schwebens versinnbildlicht seine schwereloses Dasein jenseits der menschlichen Welt. In diesem Sinne wird das Motiv auf dem frühkaiserzeitlichen Silberkalathos aus Herculaneum für die Apotheose Homers⁵⁴ übernommen. Auch hier ist nicht die Gottwerdung des Homer als Auffahrt in den Himmel dargestellt⁵⁵, sondern der göttliche Dichter in seiner übermenschlichen Existenz zwischen den Personifikationen seiner beiden großen Epen, der Ilias und der Odyssee.

Es kann sich aber bei den Kameen in Paris und Nancy (Nr. 62. 89) und der Metallphalera in Schweizer Privatbesitz (Nr. 92) auch nicht um Bilder des Divus nach vollzogener Konsekration handeln, da Nero der *damnatio memoriae* verfiel⁵⁶ und Claudius auf dem Pariser Kameo einen *lituus* in der Hand hält, der als Amtsinsignie natürlich nur dem lebenden Kaiser zukommt. Die Bilder des Claudius und des Nero auf dem Adler müssen also zu Lebzeiten

⁵⁰ Vgl. LIMC VIII (1997) Zeus 409*.

⁵¹ LIMC II (1984) Apollon 342-347.

⁵² LIMC II (1984) Aphrodite 903-946.

⁵³ Geyer a. O. 13. - Jucker 1959/60, 266ff.

⁵⁴ Neapel, Mus. Naz., Inv. 25301. - U. Pannuti, MonAnt, Ser. Misc. 3, 2, 1984, 44ff. Taf. 1-4.

⁵⁵ Der Becher kann also ebensowenig wie der Belvedere-Altar als Zeugnis dafür herangezogen werden, daß der Adler schon in der frühen Kaiserzeit als "Sinnbild der Apotheose" (so M. Pfanner, Der Titusbogen [1983] 78 mit Anm. 281) galt.

der Dargestellten entstanden sein und auch den lebenden Kaiser wiedergeben.

Das Motiv des Adlerrittes, das der Götterwelt entstammt, entspricht den übrigen göttlichen Attributen, die dem Kaiser auf den beiden Kameen beigelegt sind, und entrückt ihn in der Darstellung der menschlichen Sphäre, um ihn in seiner absoluten, gottgleichen Machtfülle wiederzugeben. Der Adler ist dabei nicht ausschließlich der Vogel des Iuppiter, sondern als solcher in Verbindung mit dem Kaiser Symbol seiner dynastischen Macht⁵⁷ und der militärischen Herrschaft Roms. Der Kaiser ist auch durch die übrigen Attribute nicht allein an Iuppiter angeglichen, so daß man von einer "Iuppiterepiphanie"⁵⁸ des Kaisers sprechen könnte. Das Füllhorn jedenfalls ist kein Iuppiterattribut. Auch die Ägis ist kein Attribut, das ihren Träger unbedingt an Iuppiter angleicht; Iuppiter selbst trägt die Ägis recht selten, meist leiht er sie anderen Göttern als Zeichen der Delegation seiner Macht, ohne daß diese mit ihm verschmelzen⁵⁹. Der Kaiser ist auf diesen Kameen ikonographisch recht eindeutig als Gott dargestellt, allerdings nicht als Iuppiter, sondern als er selbst. Die Attribute und das Motiv charakterisieren in der Bildsprache der Götterwelt seine Eigenschaften und Wirkung als Herrscher, wobei natürlich den Anlehnungen an Iuppiter das Hauptgewicht zukommt. Die Ägis steht für die von Iuppiter an den Kaiser delegierte Herrschaft, das Motiv des Adlerrittes zeigt die Iuppiter-gleiche Position, die dem Kaiser dadurch zukommt, das Füllhorn garantiert Gedeihen und Wohlstand des Reiches unter seiner Herrschaft, die Victoria verleiht ihm immerwährenden Sieg.

Vergleicht man den Claudius-Kameo in Paris mit dem Kameo in Nancy mit der Darstellung des Nero im gleichen Schema, so werden aufschlußreiche Unterschiede deutlich. Man kann davon ausgehen, daß der Nero-Kameo mit

⁵⁶ Ich glaube nicht, daß der Kameo in Nancy zu Neros Lebzeiten auf seine künftige Erhebung zum Staatsgott hindeutet, da ich es grundsätzlich für ausgeschlossen halte, daß ein Kunstwerk aus dem engsten Umkreis des Kaisers auf die Geschehnisse nach dessen Tod anspielen kann. Vgl. Tac. ann. 15, 74, der berichtet, wie nach der pisonischen Verschwörung ein Senator den Antrag stellt, Nero einen Tempel zu errichten. Nero selbst lehnte dies ab, aus Angst dies könne ein böses Vorzeichen auf seinen Tod bedeuten, da Tempel ja erst dem konsekrierten *princeps* nach dem Tod geweiht werden (Bergmann 1994, 6 führt das auf Neros politische Weitsicht zurück, was m. E. wenig wahrscheinlich ist, da die Begründung, die Tacitus gibt, besser zu dem paßt, was wir über Neros Persönlichkeit wissen).

⁵⁷ Vgl. N. Himmelmann in: Akten des 13. internationalen Kongresses für klassische Archäologie. Berlin 1988 (1990) 14f.

⁵⁸ Sinn a. O. 70 Anm. 524.

⁵⁹ Vgl. Kap. B, III, 1.

Kenntnis des Claudius-Kameos entstanden ist, er stellt gegenüber diesem noch eine Steigerung dar. Palmwedel und Kranz in den Fängen des Adlers sind nun dem Blitzbündel des Iuppiter gewichen. Der *lituus*, der in der rechten Hand des Claudius noch auf ein menschliches Amt hinwies, ist verschwunden. Statt dessen steigt aus der Rechten des Nero die ihn bekränzende Victoria auf und wird so zum weiteren Attribut des Kaisers. Die göttliche Sieghaftigkeit wird also nicht wie auf dem Pariser Kameo von außen an den Kaiser herangetragen, sondern geht von Nero selbst aus.

Die Metallphalera mit dem gleichen Motiv wie die beiden Kameen (Nr. 92) stellt ebensowenig Nero als den Gott Iuppiter dar, auch wenn er das eindeutige Iuppiterattribut des Blitzbündels in der Rechten hält. In der Linken hält er einen großen Rundschild, der eventuell als abgeriebene, schildartige Ägis zu interpretieren ist, und sein Kopf ist mit einer Strahlenkrone geschmückt, die nichts mit Iuppiter zu tun hat. Auch hier werden verschiedene Attribute aus der Götterwelt dem lebenden Kaiser beigegeben, um seine vielfältigen göttlichen Qualitäten und die Aspekte seiner gottgleichen Herrschaft zu charakterisieren.

Der erste Divus, der auf dem Adler sitzend dargestellt wird, ist Titus in der Archivolte des Titusbogens (Nr. 95), dem Denkmal seiner Konsekration⁶⁰. Das Motiv entspricht dem der Kameen, dem Kaiser fehlen jedoch jegliche Götterattribute, was die Deutung der Attribute auf den Kameen als Charakterisierung der Eigenschaften und Wirkungen des lebenden Regenten bestätigt. Titus erscheint als Divus auf dem Titusbogen in seiner Alltagstracht mit Toga, er ist als Divus Titus zwar Staatsgott, hat aber sonst keine Aufgaben und übt im Gegensatz zum lebenden Herrscher keine Wirkung mehr aus, die durch Attribute gekennzeichnet werden könnte. Der Divus ist ein Gott ohne Eigenschaften.

Der Adler ist auf dem Scheitelrelief des Titusbogens im Gegensatz zu den Kameen, wo er heraldisch aufgerichtet wiedergegeben ist, in realistischer Weise von unten im Flug mit angezogenen Fängen gesehen. Es ist ein tatsächlicher Flug dargestellt, durch den der Divus dem Betrachter entrückt ist. Der Vogel des Iuppiter ist wie auf dem Homer-Becher aus Herculaneum Sinnbild für den neuen, göttlichen Lebensraum des Divinisierten, der jedem, der den Bogen durchschreitet und seinen Blick nach oben wendet, wie in einer Epiphanie in den ausgesparten Feldern der kassettierten Archivolte erscheint. Ob der Adler die Vergöttlichung auch bewirkt, und das Relief auf den Aufstieg des Titus in den Himmel bei seiner Konsekration anspielt, geht aus der

⁶⁰ s. Kap. C, III, 2.

Darstellung nicht hervor. Der reale Adlerflug beim *funus*, durch den dieser Aufstieg beim Konsekrationszeremoniell in Szene gesetzt wurde, ist erst für spätere Zeit bezeugt⁶¹; das Relief des Titusbogens reicht nicht aus, um das Schauspiel schon für das Leichenbegängnis des Titus anzunehmen. Allerdings ist es kein großer Schritt mehr von der Konzeption des Divus auf dem Adler, wie sie der Titusbogen zeigt, zu dem Gedanken, daß sich auch der Aufstieg in den Himmel durch einen Ritt auf dem Adler vollzieht.

Daß dabei syrische Vorstellungen vom Adler als Totenvogel und Seelengeleiter übernommen wurden, wie lange Zeit in der Forschung unter dem Einfluß Cumonts angenommen wurde, ist unwahrscheinlich. Der Adler bleibt im Römischen immer der Vogel Iuppiters, dem lediglich die neue Aufgabe wächst, den Divus bei seiner Vergöttlichung in den Himmel zu geleiten. Dies geschieht, sicher nicht unbeeinflusst von den bildlichen Konzeptionen des Herrschers und des Divus auf dem Adler, als die Konsekration des Kaisers zum wiederkehrenden Ritual wird und sich damit auch die dahinterstehenden Vorstellungen zu festigen beginnen, die am Anfang der Kaiserzeit noch etwas diffus waren; zu einer Zeit also, als die Erhebung des verstorbenen Herrschers zum Staatsgott eine neuartige, zunächst einmalige Angelegenheit war.

Das Giebelrelief des Kapitoltempels von Thugga (Nr. 115)⁶², das den Divus Antoninus Pius auf dem Adler reitend zeigt, wiederholt nun exakt das Bildschema, das durch die Konsekrationsmünzen des 2. Jh. allgemein geworden war: Der Rumpf des Adlers ist schräg nach rechts aufgerichtet und in Dreiviertelansicht wiedergegeben; der Divus lagert parallel zum Rumpf des Adlers auf dessen Rücken, womit sich die künstlerisch befriedigendste Lösung des Motivs durchsetzte. Während jedoch mit den Münzbildern sicher auf die Geschehnisse bei der Konsekration und damit auf den Aufstieg des Kaisers in den Himmel angespielt wird, was durch die Umschrift CONSECRATIO deutlich wird, hat das Giebelrelief in Thugga nichts mit dem Vorgang der Vergöttlichung zu tun; es zeigt wie das Scheitelrelief des Titusbogens, an erhöhter Stelle die Epiphanie des Divus.

Die erwähnten Kaiserbüsten auf dem Adler sind analog zu den genannten Darstellungen zu interpretieren. Die von einem Adler getragene Büste des Claudius (Nr. 68) muß wegen der Ägis den Kaiser zu seinen Lebzeiten darstellen⁶³. Der kleine Kameo in Paris (Nr. 90) mit den Büsten des Nero und

⁶¹ s. o.

⁶² Zum Kontext vgl. Kap. C, III, 3.

⁶³ s. dazu u. Kap. B, III, 1.

der Agrippina über den Schwingen eines Adlers ist wegen der knabenhaften Züge des Nero wohl noch in claudischer Zeit entstanden. Der Adler deutet in diesem Falle auf die zukünftige Regentschaft des Prinzen zusammen mit seiner Mutter. Auch der Kameo, der die Büsten Domitians und Domitias über einem Adler mit Blitzbündel zeigt (Nr. 99), muß natürlich zu Lebzeiten der Dargestellten entstanden sein. Auch wenn der Adler in allen drei Fällen eine enorme Überhöhung der Dargestellten bedeutet, so hat er doch nichts mit Vergöttlichung und Himmelfahrt im Sinne der *consecratio* zu tun, ebensowenig wie auf der Gemma Claudia (Nr. 64), wo er zwischen den Büstenpaaren als Vogel des Iuppiter die rechtmäßige Herrschaft der *domus divina* anzeigt.

Auch der Berliner Kameo (Nr. 110) muß zu Lebzeiten der Dargestellten entstanden sein⁶⁴: Hadrian erscheint auf dem Stein als Hüter des Palladions⁶⁵ und wird von Oikoumene, die die Züge seiner Gattin angenommen hat, bekränzt. Die Darstellung stellt damit besonders die Eigenschaften des Kaisers als Schützer des zivilisierten Erdkreises, der bewohnten Städte, insbesondere der Stadt Rom, heraus, Eigenschaften, die sich natürlich nicht auf den Divus beziehen können. Die Adler sind in diesem Zusammenhang nicht Sinnbild der Konsekration der beiden Dargestellten, sondern Symbole der imperialen Macht. Interessanterweise tragen die Adler hier nicht nur das Attribut des militärischen Aspektes dieser Macht, den Lorbeerkranz, in ihren Fängen, sondern auch Ährenbüschel und Mohnkapseln, die Zeichen des fruchtbringenden Gedeihens der guten Herrschaft. Der Kameo ist damit ein Beispiel dafür, wie frei mittlerweile die verschiedenen Symbole kaiserlicher Macht miteinander kombiniert werden konnten.

Anders verhält es sich mit den Clipeusbüsten des Antoninus Pius auf dem Kapitell aus Lorium (Nr. 114). Im fortgeschrittenen 2. Jh. wurde nur noch der verstorbene Kaiser auf dem Adler dargestellt. Das Bild des Verstorbenen auf dem Adler fand durch die kaiserliche Münzprägung so starke Verbreitung, daß es schließlich auch Eingang in die private Grabkunst nahm⁶⁶. Der Grabaltar des Pomponius Eudaemon im Vatikan⁶⁷ stellt die genaue Parallele aus der privaten

⁶⁴ Die Echtheit des Kameo Orghidan, dessen Darstellung sich eindeutig an die des Berliner Steines anlehnt, ist m. E. zweifelhaft. s. Nr. 111.

⁶⁵ Zum Kaiser mit Palladion: W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985) 37ff.

⁶⁶ Vgl. etwa eine antoninische Grabstele in Kopenhagen (G. Bruns, Mdl 6, 1953, 107f. Taf. 32, 3), auf der der Verstorbene von einem Adler getragen dargestellt ist.

⁶⁷ D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (1987) 49. 115 Nr. 980 (fälschlich Euander statt Eudaemon).

Kunst zu dem Kapitell in Lorium dar. Auf den Nebenseiten des Altares ist die Büste des Verstorbenen von einem Adler, die seiner Frau von einem Pfau getragen abgebildet.

Auch auf dem Kapitell im Thermenmuseum muß das verstorbene und divinisierte Kaiserpaar gemeint sein, was der auch an anderen Denkmälern zu beobachtenden Tendenz entspricht, Antoninus Pius nach seinem Tod mit der sehr viel früher verstorbenen Gattin zu vereinen⁶⁸.

Der Adler ist also relativ selten tatsächlich das "Himmelfahrtsvehikel", das den Aufstieg des Kaisers bewirkt. Die Bedeutung des Adlers als Vogel Iuppiters bleibt im Zusammenhang mit dem Kaiser vielschichtig. Das Tragen des Divus blieb lediglich ein Aspekt des Adlers unter vielen, der allerdings im 2. Jh. vor allem in der Münzprägung stark in den Vordergrund tritt.

3, Andere "Himmelfahrtsvehikel"

Auf dem Grand Camée (Nr. 17. 36) wird Divus Augustus anscheinend von einer Gestalt getragen, die ziemlich rätselhaft erscheint und die Interpreten zu recht phantasievollen Deutungen inspirierte. Die verschiedenen Benennungen sind in Juckers Tabelle übersichtlich zusammengestellt⁶⁹. Die Vorschläge reichen von Alexander dem Großen über Aion bis hin zu Mithras und Apollon im orientalischem Gewande bzw. gleich einem Mischwesen aus all dem. Welche Rolle ein orientalischer Apollon oder gar Mithras mit dem Globus der Weltherrschaft in den Händen im Himmel zusammen mit Divus Augustus spielen soll, ist nicht ersichtlich⁷⁰. Die Deutung als Aion ist beeinflusst von dem vermeintlichen Aion auf dem Basisrelief der Antoninus-Pius-Säule (Nr. 116) und der Aeternitas, welche Sabina auf dem Relief vom sog. Arco di Portogallo⁷¹ in den Himmel trägt. Diese Himmelfahrtsdarstellungen des 2. Jh. n. Chr. haben aber nichts mit dem Cameo zu tun. Wie bereits L. Curtius richtig gesehen hat, gehört der flügellose Jüngling nicht zur Familie der geflügelten "Apotheosevehikel", sondern ist selbst ein heroisierter Sterblicher, wie die drei Mitglieder des Kaiserhauses um ihn herum⁷²; ob

⁶⁸ Dies entspricht einem Trend in der privaten Grabkunst: D. E. E. Kleiner - F. S. Kleiner, *RendPontAcc* 51/52, 1978-80, 389ff.

⁶⁹ Jucker, *Jdl* 91, 1976, Tabelle nach S. 248.

⁷⁰ Von Jucker a. O. 244ff. mit einigem Aufwand an Gelehrsamkeit verteidigt.

⁷¹ Kleiner 1992, 253f. Abb. 222 mit Lit. auf S. 265.

⁷² Curtius, *RM* 49, 1934, 141.

Augustus überhaupt auf seinem Rücken gelagert gedacht ist, scheint mir nicht aus der Darstellung hervorzugehen und lediglich auf Grund von Kenntnis der genannten späteren Reliefbilder erschlossen. Darüberhinaus hat der Jüngling in orientalischer Tracht mit der ohnehin umstrittenen Ikonographie des Aion nichts gemein⁷³. Aber auch Alexander der Große, der von Curtius in die Diskussion eingeführt wurde und für den wenigstens der Globus der Weltherrschaft verständlich wäre, muß wegen der phrygischen Tracht ausscheiden. Ebenso wenig kommt Aeneas in Betracht, da dieser immer in Rüstung oder im Mantel, nie aber mit Hosen und phrygischer Mütze dargestellt ist.

Iulus Ascanius hingegen, der Sohn des Aeneas und Stammvater der iulischen Familie, trägt auf den entsprechenden gesicherten Darstellungen römischer Zeit stets orientalische Tracht mit Hosen, langärmeliger Tunika, Mantel und phrygischer Mütze⁷⁴. Ikonographisch ist die Benennung des Orientalen mit dem Globus auf dem Grand Camée als Iulus Ascanius sicherlich die beste Lösung⁷⁵. Aber nicht nur das. Das Bildprogramm des Kameos gilt der Legitimierung der Germanicussöhne als Nachkommen des Augustus, also dem Vorrang des iulischen Zweigs der Familie⁷⁶. Iulus Ascanius hält den Globus in den Händen, nicht als Zeichen seiner eigenen Herrschaft, er war nie Weltherrscher⁷⁷, sondern als Stammvater und Vertreter der ganzen iulischen

⁷³ Das kann man nicht mit der Bemerkung abtun, die Ikonographie des Aion habe im ersten Jh. n. Chr. noch nicht festgestanden (so E. Simon, *KölnJbVFrühGesch* 9, 1967/68, 21 Anm. 12). - Zu Aion s. u. und Nr. 116.

⁷⁴ Die besten Vergleiche sind außer den zahlreichen Wiedergaben der bekannten Fluchtgruppe mit Aeneas und Anchises (LIMC I [1981] Aineias 97-154): ein Sarkophag aus Grottarossa im Thermenmuseum, der auf der Vorderseite die Jagd der Dido und des Aeneas mit Ascanius an zentraler Stelle auf einem Pferd reitend zeigt (LIMC I [1981] Aineias 161*). Außerdem ein Sarkophagfragment in Cantalupo (LIMC II [1984] Askanios 16*). Die meisten dieser Bilder zeigen Ascanius zwar als Knaben, es muß aber von dem Stammvater des iulischen Geschlechtes auch Darstellungen als ausgewachsenen jungen Heroen gegeben haben. Die iulische Ahnengalerie des Augustusforums etwa wird kaum einen Knaben als Ausgangspunkt gehabt haben. Auf der entsprechenden Reliefplatte der Ara Pacis mit der Opferung der Sau von Lavinium ist Ascanius fast so groß wie sein Vater Aeneas. Die Figur des Ascanius ist zwar zum größten Teil weggebrochen, die Reste lassen jedoch erkennen, daß er auch hier die phrygische Tracht trägt (LIMC I [1981] Aineias 165* = LIMC II [1984] Askanios 13).

⁷⁵ Der Vorschlag geht auf Furtwängler, *AG I*, 60 zurück und wurde jüngst von Jeppesen, *RM* 100, 1993, 164f. wieder aufgegriffen, was einigermaßen erstaunlich ist, da seine Deutung des Gepanzerten vor Tiberius als Seianus einer Verherrlichung der iulischen Familie diametral entgegensteht.

⁷⁶ Vgl. Kap. C, I.

⁷⁷ Mit diesem Argument möchte Curtius a. O. die Benennung als Iulus Ascanius widerlegen.

Familie, der die Vorsehung die Weltherrschaft in die Hände gelegt hat. Augustus, in dem sich die Vorsehung erfüllte, ist als Divus mit dem mythischen Stammvater seiner Familie vereint und mit diesem für seine leiblichen Nachkommen Garant ihrer eigenen Würde, für die Agrippina vehement stritt, da sie am Hofe des Tiberius immer weniger gewährleistet war⁷⁸.

Schwierig ist auch die korrekte Benennung des geflügelten Jünglings, der die Auffahrt des kaiserlichen Paares in den Himmel auf dem Basisrelief der Antoninus-Pius-Säule (Nr. 116) bewirkt⁷⁹. Die klassische Deutung der Figur hat Deubner gegeben, der sie als Aion benannte⁸⁰. Zu dieser Benennung führte ihn der Vergleich mit den Statuen und Reliefs eines mithräischen "Zeitgottes", welcher ebenfalls mit den Attributen Flügel, Globus, Zodiakus und Schlange dargestellt wird. Allerdings ist dieser meist mit einem Löwenkopf versehen und die Schlange windet sich um seinen Leib⁸¹. Es existieren aber auch Beispiele, die das mönströs-orientalische Erscheinungsbild dieses Gottes abschwächen, ihn mit einem langhaarigen Jünglingskopf zeigen und damit der Flügelgestalt auf der Basis der Antoninus-Säule tatsächlich erstaunlich nahe kommen, auch wenn sie immer mit zahlreichen weiteren, zum Teil schwer erklärbaren astralen Attributen versehen sind, die auf der Säulenbasis nicht vorkommen. Als Beispiele dafür seien ein Relief in Modena genannt, welches den von einer Schlange umwundenen Gott als geflügelten Jüngling in einem ovalen Zodiakus zeigt⁸², und eine Statue in Merida⁸³.

Die Identität dieses meist monströsen Mischwesens, dessen Darstellungen sämtlich aus Mithräen stammen, ist jedoch selbst umstritten, und hier kann

⁷⁸ Vgl. dazu Kap. C, I.

⁷⁹ Zu den verschiedenen Deutungen vgl. Koeppl, BJB 189, 1989, 27 Anm. 100. - Nicht haltbar ist m. E. die Deutung von O. Brendel in: Festschr. F. W. Shipley (1942) 82ff. (=The Visible Idea. Interpretations of Classical Art by Otto J. Brendel, hrsg. von M. Brendel [1980]58ff.), der in dem Geflügelten *Ascensus*, die Personifikation der Himmelfahrt, erkennen möchte, was etwas gezwungen wirkt. Außerdem wird durch diese Benennung der Himmelsglobus mit der Schlange nicht befriedigend erklärt. Das gilt auch für *Zephyrus*, der von F. Brommer, MarbWPr 1967, 1ff. vorgeschlagen wird.

⁸⁰ L. Deubner, RM 27, 1912, 1ff. - LIMC I (1981) Aion 19* mit Lit.

⁸¹ Zahlreiche Abbildungen der mannigfaltigen Erscheinungsform dieses Wesens sind versammelt im LIMC I (1981) Aion 17*. 21*. 25*-55* mit weiterer Lit. - Zur Deutung: R. Merkelbach, Mithras (1984) 224ff. - M. Clauss, Mithras. Kult und Mysterien (1990) 169ff. jeweils mit weiterer Lit.

⁸² LIMC I (1981) Aion 17*. - Merkelbach a. O. 324f. Abb. 74.

⁸³ Merkelbach a. O. 327 Abb. 77.

nicht der Ort sein, auf dieses schwierige Problem genauer einzugehen⁸⁴. Die Gottheit ist jedenfalls stark synkretistischer Natur und zum Teil mit den Attributen der verschiedensten Götter ausgestattet. Es überwiegt jedoch der astrale Aspekt. Selten fehlen der Himmelsglobus, auf dem die Gottheit steht, und der Zodiakus oder einzelne Symbole des Tierkreises, die meist entlang der die Figur umwickelnden Schlange appliziert sind. Die sich um die Figur windende Schlange symbolisiert in diesem Zusammenhang den scheinbar spiralförmigen Lauf der Sonne⁸⁵; dieser ergibt sich im ptolemäischen Weltbild durch die Kombination der täglichen Drehung der Sonne mit dem Fixsternhimmel um die Erde und ihrer eigenen Bewegung auf dem Firmament entlang des Zodiakus, den sie einmal im Jahr umläuft. Durch dieses Kreisen des Himmelsglobus um sich selbst und der gegenläufigen Bewegung der Sonne sowie der übrigen Planeten auf demselben entlang des zum Himmelsäquator schräggestellten Tierkreises entstehen im ptolemäischen Weltbild Tag und Nacht, Monate und Jahreszeiten, also die erfahrbare und meßbare Zeit⁸⁶.

Die antike Bezeichnung der löwenköpfigen Gestalt ist wohl nicht mit letzter Sicherheit zu ermitteln⁸⁷. Doch selbst wenn Aion nicht die korrekte Benennung dieser Gestalt sein sollte, so muß sie doch wegen der beschriebenen Attribute eine Gottheit der Zeit und ihrer kosmisch-astralen Aspekte verkörpern.

Ebenfalls für Aion in Anspruch genommen wurde eine Jünglingsgestalt, welche nackt oder im Hüftmantel in einem ovalen Zodiakusband dargestellt wird⁸⁸. Auf hadrianischen Aurei erscheint diese Gestalt zuerst, und zwar mit einem Globus in der Linken, auf welchem ein Phönix sitzt; die Darstellung trägt die Beischrift *saec(ulum) aur(eum)*⁸⁹. Die gleiche Figur kehrt auf Multipla des Antoninus Pius wieder, umgeben von den vier Horai und einem Putto⁹⁰.

⁸⁴ Vgl. Anm. 76 sowie: G. Zunz, AION im Römerreich. Die archäologischen Zeugnisse (1991) 12ff. mit Lit.

⁸⁵ Macr. Sat. I 17, 69.

⁸⁶ Dazu mit weiterer Lit.: Merkelbach a. O. 215ff.

⁸⁷ Claus a. O. 169.

⁸⁸ Vgl. das Mosaik aus Sentinum in der Münchner Glyptothek (welches nicht aus einem Mithräum stammt wie noch im LIMC fälschlich angegeben; vgl. Zuntz a. O. 35f. Anm. 4) und den Siberteller aus Parabiago in Mailand (hierzu auch E. Simon in: Festschr. A. G. McKay [1992] 335ff.): LIMC I (1981) Aion 13*. 20*, hier auch weitere Beispiele. - Die Deutung dieser Gottheit als Aion ist ebenfalls nicht sicher; Zuntz a. O. 38ff. möchte sie *Annus* nennen.

⁸⁹ BMCRE III, 278, Nr. 312 Taf. 52, 10. - LIMC I (1981) Aion 22*.

⁹⁰ Gnecci II, 15 Nr. 54 Taf. 48, 9. - LIMC I (1981) Aion 24*.

Vogel bezeichnete in Anlehnung an diese Gottheit den geflügelten Jüngling auf der Säulenbasis als Personifikation des *saeculum aureum*, ohne jedoch den Himmelsglobus mit der Schlange befriedigend erklären zu können⁹¹.

Ob die das Kaiserpaar tragende Gestalt nun mit Aion oder Saeculum richtig zu benennen ist, spielt jedoch keine entscheidende Rolle, da das letztlich von der Muttersprache des Betrachters abhing. Egal ob man der Figur einen griechischen oder lateinischen Namen gibt, es handelt sich um die Verkörperung der ewigen Zeit, welche in der Propaganda des Antoninus Pius eine solch bedeutende Rolle spielt.

Beide Deutungen, die Deubners und die Vogels lassen sich m. E. miteinander vereinbaren und werden so das Richtige treffen.

Der Himmelsglobus mit Zodiakus, welchen der geflügelte Jüngling der Säulenbasis in seiner Linken hält, und die Schlange entstammen dem selben gedanklichen Hintergrund wie die Attribute des Zeitgottes aus den Mithras-Heiligtümern und haben von daher die oben beschriebene Symbolik. Himmelsglobus und Schlange sind gewissermaßen die "kosmische Taschenuhr" des Flügelwesens und kennzeichnen es als Herren über die Zeit⁹², außerhalb derer das vergöttlichte Kaiserpaar auf seinem Rücken sich nun befindet. Dabei entspricht die Gestalt natürlich nicht vollkommen dem mithräischen Mischwesen, was auf einem offiziellen Monument auch nicht zu erwarten gewesen wäre. Hier schwingt vielmehr die Bedeutung der Jünglingsgestalt mit dem Tierkreis mit, wie sie in der Münzprägung auftaucht, welche auf die Dauer des goldenen Zeitalters deutet, das durch die gute Regentschaft des vergöttlichten Kaisers eingeläutet wurde und nun von seinen Nachfolgern weitergeführt wird.

Die Personifikation des Campus Martius, dessen Knie der geflügelte Jüngling mit seinem Fuß berührt, zeigt, daß mit der Darstellung die Auffahrt des Kaiserpaares in den Himmel, also das Geschehen, das sich bei ihrer feierlichen Leichenverbrennung auf dem Campus Martius abspielte, gemeint ist. Auch das Sternzeichen der Fische, welches auf dem Zodiakus dem Betrachter zugewandt ist, deutet auf das Datum des einmaligen Ereignisses der Konsekration des Antoninus Pius, welche nach seinem Tode im März 161 stattfand. Zeit und Ort eines einmaligen Ereignisses sind also angegeben; dennoch reicht die Darstellung klar über den engen Rahmen des räumlich und zeitlich begrenzten Ereignisses hinaus. Obwohl die Konsekration der Faustina

⁹¹ Vogel 1973, 33ff. - LIMC VIII Suppl. (1997) Saeculum 6.

⁹² Zum Himmelsglobus als Symbol der Zeit vgl. R. M. Schneider, *Kodikas/Code*, *Ars Semeiotica* 20, 1997, 103ff.

bereits 20 Jahre zurücklag, wurde die Kaiserin in zeitlicher Zusammenziehung der Ereignisse in die Darstellung mitaufgenommen, um die Vereinigung des Paares in der Vergöttlichung zu zeigen. Auch die Benennung des Jünglings als Personifikation der ewigen Zeit und die Statik der Komposition sowie das Fehlen von Sterblichen stellt die Szene in eine überzeitliche Dimension und weist auf das ewige Schweben des Paares im Himmel in ihrer neuen Daseinsform als Divi.

Das Relief unterscheidet sich deutlich in seinen räumlichen und zeitlichen Verkürzungen und seiner stark symbolischen Bildsprache vom hadrianischen Relief mit der Auffahrt der Sabina⁹³, welches auf den ersten Blick ähnlich erscheint⁹⁴. Beide Darstellungen gelten dem gleichen irrealen Ereignis, der Gottwerdung eines Menschen, in beiden Fällen wird dieser von einem Flügelwesen emporgetragen, auf beiden Bildern assistiert als Ortsangabe die Personifikation des Campus Martius links unten dem Geschehen. Es ist klar, daß das Basisrelief der Antoninus-Säule die Bildidee von dem 25 Jahre älteren Relief übernimmt. Bei aller Symbolik wird auf dem Relief vom sog. Arco di Portogallo jedoch versucht, die reale Welt in das Geschehen miteinzubeziehen, indem der brennende Scheiterhaufen und das gemauerte *ustrinum* wiedergegeben sind und lebende Menschen der Szene beiwohnen. Personifikationen, Verstorbene und lebende Menschen haben alle ihre eigene Körperlichkeit und sind logisch zueinander in Beziehung gesetzt. Das Lagern der konsekrierten Sabina auf dem Rücken der Aeternitas ist realistisch wiedergegeben, auch wenn es sich bei beiden Gestalten um unkörperliche Wesen handelt. Auch die Personifikation des Campus Martius lagert wie ein lebender Mensch vor Hadrian und wird von diesem überschritten. Dieses Relief ist damit die einzige Darstellung, die sich eindeutig und nur auf das einmalige Ereignis der Konsekration und der dabei sich ereignenden Auffahrt der Divinisierten bezieht.

Auf dem Basisrelief der Antoninus-Säule sind die letzten Reste des realen Geschehens, an welches das Monument erinnert, verschwunden. Es kommen keine lebenden Menschen mehr vor, alle Gestalten sind unkörperliche Erscheinungen und wie Symbole ohne Überschneidungen nebeneinandergesetzt. Das Kaiserpaar wird von dem Flügel eher abgeschnitten, als daß es überschritten wird; unter dem Flügelrand sind die Körper des Paares nicht sinnvoll fortzuführen. Die Vergöttlichung des Kaisers wird durch die abstrakte Kombination allegorischer Gestalten geschildert,

⁹³ E. La Rocca (Hrsg.), *Rilievi storici capitolini*. Ausst.-Kat. Rom (1986) 24ff. Taf. 7-14.

⁹⁴ Vgl. dazu H. Prückner in: *Festschr. W. A. Krenkel* (1996) 290ff.

ohne daß eine wirkliche Szene entsteht, und abgesehen von den beiden Adlern ohne Elemente der tatsächlichen Konsekrationsfeier.

II, Mythische Szenen

Relativ selten sind Darstellungen des Kaisers in narrativem mythischen Kontext - etwa in mythischen Kampfgruppen oder bei Fahrten auf mythischen Vehikeln. Diese Bilder unterscheiden sich von den üblichen Darstellungen des römischen Kaisers zusammen mit allegorischen Gestalten und Personifikationen auf den sog. historischen Reliefs dadurch, daß ihre Motive ganz der Ikonographie des Mythos entstammen und alle Elemente, die an die reale Welt erinnern, unterdrückt werden. Gleichwohl können sich solche Bilder auf bestimmte historische Begebenheiten beziehen, die dann gleichsam als mythische Leistungen des Kaisers gefeiert werden.

1, Octavians Fahrt über die Wellen

Marc Anton läßt sich auf der Rückseite von Sesterzen seiner Flottenprägung der Jahre 36/35 v. Chr.⁹⁵ zusammen mit Octavia in inniger Umarmung auf einem von Hippokampen gezogenen Wagen abbilden. Der Triumvir feiert mit der Darstellung seine Verbindung mit der Schwester Octavians als erotischen Seethiasos⁹⁶.

In gänzlich anderem Zusammenhang wird das Motiv auf dem bekannten Sard aus Hadrumetum (Nr. 2) verwendet, wo nun Octavian zu sehen ist, der auf einer Hippokampenquadriga über den hilflos in den Wellen treibenden Marc Anton hinwegfährt. Der Stein, der sich eindeutig auf den Seesieg bei Actium bezieht, widerspricht als privates Kunstwerk vollkommen der in der Folgezeit von Octavian öffentlich zur Schau gestellten Zurückhaltung⁹⁷. Das Motiv ist vielmehr von der Art der hellenistischen Herrscherpanegyrik, derer sich der Gegner Octavians Marc Anton bedient hatte. Auch der dem augusteischen Klassizismus ferne pathetische Stil des Steines ist ganz hellenistisch und weist in diese Richtung, ebenso die in griechischen Lettern verfaßte

⁹⁵ BMCRR II, 510.

⁹⁶ Zanker 1987, 69 Abb. 47.

⁹⁷ Vgl. Zanker 1987, 90ff.

Besitzerinschrift. Man möchte sich den Ringstein am ehesten an der Hand eines der nach Actium zu Octavian übergelaufenen "Wendehälse" vorstellen⁹⁸, der, in seiner Ausdrucksweise noch ganz dem hellenistischen Lebensgefühl des Umkreises Marc Antons verpflichtet⁹⁹, seinem neuen Herren in der ihm gewohnten Weise huldigt, da er die neue Bildsprache, die kurz nach Actium noch nicht omnipräsent und maßgeblich war, noch nicht verinnerlicht hatte¹⁰⁰. Zu dieser Kategorie gehört auch der sog. Kameo Beverly (Nr. 1), der den jungen Octavian in echt hellenistischer Manier verspielt lässig auf seinem Nativitätszeichen durch die Wogen von Actium reitend zeigt.

Einen Grenzfall stellt der Kameo in Wien (Nr. 3) dar, auf dem Augustus mit einem Wagen über das Wasser fährt, dem vier Tritonen vorgespannt sind. Augustus ist hier nicht in der Tracht eines bestimmten Gottes dargestellt, sondern in der Toga des Triumphators, allerdings eingebunden in einer den Seesieg bei Actium mythisch überhöhenden Szene. Aufschlußreich ist der Vergleich mit dem Stein aus Hadrumetum (Nr. 2), da beide Darstellungen das gleiche historische Ereignis mit einem ähnlichen mythologischen Motiv - der Fahrt des Siegers über das Wasser in einem von Meerwesen gezogenen Wagen - darstellen. Doch wie anders ist die Bildsprache! Der Stein aus Hadrumetum zeigt eine pathetisch bewegte Szene, in der der Sieger in der Gestalt des Gottes über seinen hilflosen Gegner hinwegsprengt. In der kleinen Darstellung sind noch einmal alle Leidenschaften und Emotionen, die den Bürgerkrieg gegen Marc Anton prägten, gebannt.

Dem Wiener Kameo hingegen fehlt schon auf Grund der heraldisch frontalen Anordnung der Figuren der pathetische Schwung. Der militärische Sieg wird nicht durch den erzählerischen Gehalt der Szene selbst wiedergegeben, sondern durch häufig wiederholte und deshalb allgemein bekannte Symbole und Chiffren¹⁰¹, die von den Tritonen demonstrativ in die Höhe gehalten werden. Deshalb kann hier auch der erniedrigte Gegner fehlen, was der Darstellung natürlich die Schärfe nimmt. Auf die Diffamierung des Marc Anton wurde - war er einmal besiegt - bekanntlich weitgehend verzichtet, da dem Konflikt der Charakter eines Bürgerkrieges genommen werden sollte.

⁹⁸ Daß das Stück der "höfischen Oberschicht" (Maderna 1988a, 454) entstammt, also dem unmittelbarem Umkreis des *princeps*, kann ich mir schwer vorstellen.

⁹⁹ Vgl. Zanker 1987, 68ff.

¹⁰⁰ Interessant für die heutige Beurteilung augusteischer Kunst aber mißverständlich ist es, wenn Hölscher ausgeht in diesem Stein, der dem künstlerisch und inhaltlich leidenschaftslosen Habitus augusteischer Kunst so fern steht, die "Actium-Motive in ihrer vornehmsten Ausprägung" sieht (T. Hölscher, *Klio* 67, 1985, 97).

¹⁰¹ Vgl. Zanker 1987, 88f.

Die Sprache in Chiffren und Symbolen, wie sie für die augusteische Kunst so charakteristisch ist, hat den Vorteil, daß sie leidenschaftslos ist, keine Emotionen hervorruft. Das Pathos und die aufwallenden Gefühle der Bürgerkriegszeit - wie sie dramatische Kampfszenen mit dem unterlegenen Gegner im Stile des Sard aus Hadrumetum wachrufen - wollte man ja gerade vergessen machen.

Der Wiener Stein übernimmt also das hellenistische Motiv des mythischen Rittes über das Wasser, stellt es aber in augusteischer Bildsprache dar und befrachtet es mit deren Symbolen. Das Ergebnis ist künstlerisch wenig befriedigend: Der Ritt über die Wellen mit Toga und Lorbeerzweig in der Hand ist sinnlos, die mythischen Naturwesen wirken als gezähmte Statisten und Präsentatoren augusteischer Symbole unglaubwürdig, das im Grunde dynamische Motiv ist seiner Kraft beraubt. Diese Unstimmigkeiten machen deutlich, warum das mythische Aktionsbild für die Darstellung des Kaisers in der offiziellen augusteischen Kunst keine Rolle mehr spielen konnte.

2, Agrippina und Triptolemos

Ein großer Kameo in Paris (Nr. 65) und ein Kameo in St. Petersburg (Nr. 66) zeigen Claudius mit seiner Gattin Agrippina auf dem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen des Triptolemos. Auf einer Onyxkanne in Braunschweig (Nr. 91) ist möglicherweise ebenfalls Agrippina minor mit ihrem Sohn Nero im gleichen Motiv wiedergegeben.

Die Angleichung des Herrschers an Triptolemos geht ebenfalls auf hellenistische Darstellungen zurück. Die auf einer Sphinx gelagerte Isis-Demeter auf der Tazza Farnese¹⁰² muß wegen ihrer individuellen Gesichtszüge mit den großen "Ptolemäeraugen" eine ptolemäische Herrscherin darstellen. Am ehesten kommt wegen des ikonographischen Kontextes und der stilistischen Zeitstellung der Tazza Kleopatra III. in Frage¹⁰³. Horus-Triptolemos im Zentrum der Darstellung muß dann einer ihrer beiden Söhne

¹⁰² E. La Rocca, L'et[^] d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese (1984) pass. Taf. 1-8. - P. Moreno, Scultura ellenistica II (1994) 706ff. Abb. 869-71. 874. - LIMC VIII (1997) Triptolemos 28*.

¹⁰³ H. Kyrieleis, Die Bildnisse der Ptolemäer (1975) 116f. - G. Schwarz, Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit (1987) 171f. - Anders: La Rocca a. O., der in der Kopfbinde der Gelagerten das Königsdiadem erkennen möchte und deshalb für Kleopatra VII. eintritt. Überzeugend wiederlegt jedoch von H. Kyrieleis, Gnomon 59, 1987, 535ff., wo alle m. E. entscheidenden Argumente für Kleopatra III. versammelt sind.

Soter II. oder Alexandros I. sein, mit denen sie nacheinander zusammen regierte. Marc Anton übernimmt die Triptolemos-Angleichung. Auf einer Silberpatra aus Aquileia in Wien¹⁰⁴ erscheint er als feister Triptolemos mit herculischen Gesichtszügen, der im Begriff ist, den Schlangenwagen zu besteigen, und zu Demeter aufblickt, in der man zuversichtlich Kleopatra VII. erkennen kann. Zur Rechten des Marc Anton stehen zwei Knaben und ein Mädchen, wohl die Kinder der beiden¹⁰⁵.

Die genannten Darstellungen des Claudius und des Nero mit Agrippina minor, der Enkelin des Antonius, stehen eindeutig in dieser alexandrinischen Tradition der Triptolemos-Angleichungen. Auf den Claudius-Kameen werden jedoch mehrere Assoziationen zugelassen. Die Angleichung an Triptolemos ist hier nicht vollständig und eindeutig, sie ergibt sich vielmehr in erster Linie aus der Verbindung mit der an Ceres angeglichenen Agrippina und dem Schlangenwagen. Isoliert wäre die Darstellung des Kaisers im Panzer mit einem als Sätuch mißbrauchten Paludament nicht verständlich. Der Gestus des Säens, in dem die mythische Angleichung an Triptolemos besteht, und die militärische Tracht passen nicht zusammen¹⁰⁶. Bezeichnend ist nun, wie in der Person des Kaisers die nicht zusammengehörigen Elemente verbunden werden. Claudius ist eben nicht *als* Triptolemos dargestellt, er erscheint nicht vollständig in der Tracht des Heros. Er bleibt selbstverständlich der Kaiser mit all seinen militärischen Qualitäten, für die der Panzer steht. Er führt lediglich die Geste des Triptolemos aus und bedient sich seines Vehikels, d. h. er wirkt *wie* Triptolemos, ohne mit ihm seine Identität zu tauschen. Im Gegenteil, die wichtigste der kaiserlichen Qualitäten, die militärische Sieghaftigkeit, muß gerade deshalb herausgestellt werden, weil sie von der mythischen Angleichung an Triptolemos nicht beinhaltet wird. Die militärische Sieghaftigkeit des Kaisers ist in dem neuen Zusammenhang ja geradezu die Voraussetzung für das Gedeihen und Fruchtbringen des Triptolemosmotivs. In der Darstellung kommt das ganz unmittelbar dadurch zum Ausdruck, daß die militärische Tracht, das Paludament, vom Kaiser zum Säen benutzt wird.

Auf der Braunschweiger Kanne ist dagegen die Triptolemos-Angleichung eindeutig, womit sie den alexandrinischen Vorbildern besonders nahesteht.

Es fällt auf, daß allen genannten Triptolemos-Angleichungen dynastische Konstellationen zugrunde liegen, die durch die enge Bindung des Herrschers

¹⁰⁴ Schwarz a. O. 61 T1 (Lit.) 177ff. mit den weiteren, m. E. mit Sicherheit auszuschließenden Deutungsvorschlägen. - LIMC VIII (1997) Triptolemos 24 .

¹⁰⁵ Diese Deutung wurde zuerst ausgesprochen von H. Möbius in: Festschr. F. Matz (1962) 89ff.

¹⁰⁶ H. Kyrieleis, BJB 171, 1971, 186.

an eine starke Frauengestalt gekennzeichnet waren. Dem entspricht die bedeutende Rolle, die Demeter, der diese Frauen jeweils angeglichen sind, im Triptolemosmythos zukommt¹⁰⁷. Das mythische Triptolemos-Motiv ist nicht lediglich eine panegyrische Formel, die die Regentschaft des Kaisers als besonders segensreich darstellt, sondern scheint auch bewußt deshalb gewählt, weil es den Einfluß und die Bedeutung der Frau an der Seite des Herrschers reflektiert. Es ist m. E. deshalb anzunehmen, daß die Auftraggeber dieser Pretiosen im Umkreis dieser Damen zu suchen sind.

Besonders deutlich ist auf den kaiserzeitliche Kameen das Gewicht der Agrippina herausgestrichen. Das Motiv erfährt nämlich gegenüber den Darstellungen des Triptolemosmythos eine bezeichnende Abwandlung. Ceres steht bei diesen nie mit Triptolemos auf dem Wagen, sondern neben der Szene¹⁰⁸. Sie ist es, die im Mythos Triptolemos entsendet, nicht jedoch an seinen Fahrten teilnimmt. Auf den kaiserzeitlichen Kameen steht jedoch Ceres-Agrippina mit auf dem Wagen, sie scheint ihn auf den Steinen in St. Petersburg und Paris sogar zu lenken. Daß auch auf der Kanne in Braunschweig Ceres mit auf dem Wagen steht, ist ein wichtiges Argument dafür, daß es sich auch hier um eine Angleichung an historische Personen handelt, die dann nur Agrippina und den jungen Nero darstellen können, und nicht um ein reines Mythenbild.

Wegen der Hervorhebung der Ceres-Agrippina, die über das vom mythischen Vorbild Geforderte noch hinausgeht, scheint es mir sicher, daß die Kameen in St. Petersburg und Paris sowie die Onyxkanne in Braunschweig dem Umkreis der Agrippina und ihrer Parteigänger entstammen¹⁰⁹.

3, Mythische Kämpfe

Ein regelrechter kaiserlicher Mythenzyklus wird auf den Reliefs der Südhalle des Sebasteions von Aphrodisias ausgebreitet. Dieser im obersten Stockwerk der Hallenfassade dargestellte Kaisermythos wird durch die Verbindung mit den darunterliegenden Reliefbildern bekannter Szenen des traditionellen griechisch-römischen Mythos demonstrativ in dessen Tradition gestellt¹¹⁰. Ein

¹⁰⁷ Triptolemos, ursprünglich ein eigenständiger Heros, dargestellt als reifer, bärtiger Mann, tritt seit dem 6. Jh. immer mehr in Abhängigkeit von Demeter: Roscher, ML V, 1132ff. s. v. Triptolemos.

¹⁰⁸ Vgl. LIMC VIII (1997) s. v. Triptolemos pass.

¹⁰⁹ Vgl. Kap. C, I.

¹¹⁰ Zum Monument s. Kap. C, III, 1.

Relief an zentraler Stelle zeigt den lebenden Kaiser Claudius mit einer mächtigen *velificatio* wie einen über Land und Wasser schreitenden Gott als dynamischen Weltherrscher (Nr. 69). Auf anderen Reliefs sind Claudius und Nero in mythischen Kampfgruppen zu sehen (Nr. 70. 94), die auch motivisch in Zusammenhang zu den Mythenbildern im unteren Register der Hallenfasade stehen.

Die Darstellung des Herrschers in mythischen Kampfgruppen hat ebenfalls hellenistische Vorläufer. Die bekannten ptolemäischen Ringergruppen gehören in diesen Kontext. Eine kleine Bronzegruppe im Museum von Rabat zeigt einen Ptolemäer, der einen Minotaurus an den Hörnern packt und niederringt. Möglicherweise bezieht sich die Gruppe auf die Unterwerfung Kretas durch Ptolemäus II¹¹¹. Auch die anderen Bronzegruppen, die einen Ptolemäer im Ringkampf zeigen, haben weniger sportlichen als mythischen Charakter¹¹².

In der Tradition solcher Darstellungen des Herrschers stehen die Reliefs aus Aphrodisias, auf denen der Kaiser im Kampf mit weiblichen Personifikationen zu sehen ist. Claudius holt mit einer Lanze zum Todesstoß gegen Britannia aus, wobei er sein Knie in ihre Seite stemmt und ihren Oberkörper an den Haaren emporzieht. Nero hingegen stützt die vor ihm zusammengebrochene Armenia, indem er sie bei den Oberarmen faßt. Die Motive dieser Zweiergruppen stammen aus der Ikonographie der Amazonomachie, ebenso Bewaffnung und Kleidung der Dargestellten. Die Anspielung war für den antiken Betrachter sicher deutlich, zumal da im unteren Register der Südhalle in einem bekannten Schema Achill und Penthesilea wiedergegeben waren¹¹³. Die beiden Reliefs mit den Kaisern werden ebenfalls mit Darstellungen von Achill und Penthesilea verbunden¹¹⁴. Dieser Vergleich geht m. E. jedoch in die Irre, da er die Intention der Reliefs nicht trifft. Sie zeigen lediglich Kampfschemata, die in Amazonomachie-Darstellungen häufig in mehr oder weniger ähnlicher Form vorkommen und ganz spezifische Bedeutung haben, die sich auf die historischen Situationen beziehen lassen, denen die beiden Reliefs gelten.

¹¹¹ P. Moreno, *Scultura ellenistica I* (1994) 325ff. Abb. 411. mit Lit.

¹¹² Moreno a. O. 325 Abb. 419f. 447f. - Vgl. auch W.-D. Heilmeyer, *JbBerlMus N. F.* 39, 1997, 7ff. zum sog. Ptolemaios III. Murray, der ebenfalls zu einer mythischen Kampfgruppe gehörte.

¹¹³ Smith 1990, 95f. Abb. 8. - Das auf diesem Relief verwendete Schema findet sich auf den unterschiedlichsten Gattungen: auf Gemmen (LIMC I [1981] Achilleus 750* a-f), auf tönernen Feldflaschen (ebd., Achilleus 785. a*) und auf einem attischen Sakrophag aus Saloniki im Louvre (ebd., Amazones 195*).

¹¹⁴ Smith 1987, 118f. - Zanker 1987, 298.

Das Zerren an den Haaren, wie es das Claudius-Relief zeigt, ist auf Amazonomachien zu allen Zeiten ein auffallend häufiges Motiv. Die bereits besiegte und wehrlose Gegnerin wird durch den Griff in den Haarschopf in die für den Gadenstoß günstigste Position gebracht, wobei sie meist mit einem Bein zu Boden gedrückt wird¹¹⁵. Für gewöhnlich werden so Tiere abgeschlachtet oder geopfert. Das Schema zeigt damit die völlige Überlegenheit über den Gegner und seine endgültige Niederlage. Der Hauptaspekt der Geschichte von Achill und Penthesilea war natürlich ein anderer, weswegen die beiden gewöhnlich nicht so dargestellt werden. Das Kampfschema auf dem Claudius-Relief hat also wenig mit Achill und Penthesilea zu tun, sondern versinnbildlicht den vollständigen Sieg des Kaisers über Britannia und erhebt ihn in den Bereich des Mythos.

Die Reliefplatte mit Nero und Armenia hingegen zeigt ein vollkommen anderes Schema. Nero scheint die verwundet zusammengebrochene Armenia aufzurichten. Das Motiv des Unter-die-Arme-Greifens kehrt ebenfalls in Amazonomachien häufig wieder, und zeigt die Bergung einer verwundeten oder toten Amazone aus dem Schlachtgetümmel durch eine Kameradin¹¹⁶. Ein festes Schema dieser "Bergergruppen", das dem Nero-Relief bis ins Detail entspricht, erscheint wiederholt in der Glyptik¹¹⁷, auf Campana-Reliefs¹¹⁸, Reliefkeramik¹¹⁹ und Tonlampen¹²⁰. Die zusammengebrochene Amazone ist hier in gleicher Stellung wie Armenia auf dem Relief aus Aphrodisias mit ausgestrecktem rechten und angewinkeltem linken Bein und ausgestrecktem rechten Arm dargestellt. Auch die Drapierung des herabgleitenden Gewandes sowie der Griff des Helfenden, der den linken Oberarm der Zusammengebrochenen von vorne und den rechten von hinten umgreift, entspricht dem Reliefbild aus Aphrodisias. Die Wiederholungen des Motivs in der Kleinkunst zeigen nie Achill und Penthesilea, sondern immer eine Amazone, die eine zusammengebrochene Kombattantin aus der Schlacht

¹¹⁵ z. B. LIMC I (1981) Amazones 194 b*. 206* (Gruppe links neben Achill und Penthesilea in der Mitte). 468*. 478 a*. b*. 523 b* etc.

¹¹⁶ Die Amazonomachie des Bassae-Frieses etwa zeigt zwei solcher Gruppen: F. A. Cooper (Hrsg.), *The Temple of Apollo Bassitas II: The Sculpture* (1992) Taf. 45, 140; 49, 151.

¹¹⁷ LIMC (1981) Amazones 738*.

¹¹⁸ LIMC (1981) Amazones 223 a*. 734*.

¹¹⁹ A. Hochuli-Gysel, *Kleinasiatische glasierte Reliefkeramik*, *Acta Bernensia* 7 (1977) 155 T44 Taf. 48.

¹²⁰ LIMC (1981) Amazones 736 mit weiteren Beispielen.

birgt¹²¹. Nero ist also nicht in Gegnerschaft zu Armenia dargestellt, sondern als ihr rettender Freund¹²².

Die beiden Reliefs haben demnach völlig verschiedene Aussagen, die gut zu den beiden ganz unterschiedlichen Kriegen passen. Während Claudius' Britannienfeldzug von vornherein ausschließlich der Unterwerfung der Bevölkerung der Insel und ihrer Eingliederung in das Reich galt, es sich also um einen reinen Eroberungskrieg handelte¹²³, richteten sich die Kämpfe des Corbulo in Armenien und die Einnahme der Städte Artaxata (58 n. Chr.) und Tigranokerta (59 n. Chr.) überhaupt nicht gegen Armenien, sondern gegen die parthische Besatzungsmacht. Ziel des Krieges war nicht die Eroberung Armeniens für das römische Reich¹²⁴. Es war vielmehr ein Krieg gegen die Parther um den Einfluß in Armenien durch die Einsetzung eines romfreundlichen Klientelkönigs¹²⁵. Ein solcher Krieg für die Befreiung von einer romfeindlichen Besatzungsmacht läßt sich natürlich gut als Hilfeleistung stilisieren.

Es zeigt sich also, daß die Aphrodisier um die Art dieser Kriege genau Bescheid wußten und dies durch die Wahl der Motive auch bildlich zu charakterisieren versuchten. Beide Erfolge werden durch Kampfschemata aus Amazonomachien als mythische Leistungen des Kaisers dargestellt. Diese Schemata sind aber keine leeren Formeln, vielmehr werden die verschiedenen Aspekte, die das mythische Vorbild bietet, bewußt für unterschiedliche historische Situationen adaptiert.

¹²¹ LIMC (1981) Amazonas 223 a* wird fälschlich als Achill und Penthesilea bezeichnet. Aus der Darstellung selbst und dem Vergleich mit 734* geht jedoch deutlich hervor, daß der Helfer hier nicht Achill sondern eine zweite Amazone ist.

¹²² Die Bezeichnung der Szene als "violent conquest" (Smith 1987, 100) ist völlig verfehlt, wie die Motivgeschichte zeigt.

¹²³ Christ 1988, 217f.

¹²⁴ Smith 1987, 119 beachtet dies nicht und schreibt irreführend, Nero hätte Armenien erobert und in das römische Reich aufgenommen, was in Wirklichkeit erst unter Traian geschah. Wegen dieser Ungenauigkeit entgeht Smith die bewußte Auswahl unterschiedlicher Motive aus dem Mythos für verschiedene historische Situationen.

¹²⁵ Christ 1988, 235.

III, Göttliche Attribute

1, Ägis

Die Ägis ist die unheimliche Waffe des Zeus. Die eindringliche Beschreibung, die Homer in der Ilias von diesem urtümlichen Attribut gibt, hat während der ganzen Antike seine Gültigkeit behalten. Hephaistos hat sie für ihn zum Schrecken der Menschen¹²⁶ angefertigt, und schon die Griechen waren sich nicht ganz darüber im Klaren, woraus sie eigentlich bestand. Homer bezeichnet sie als τέραç des Zeus¹²⁷, was soviel bedeutet wie "unbegreifliches Wunderzeichen". Jedenfalls war sie mit goldenen Quasten behangen und unter anderem mit dem Haupt der Gorgo geschmückt¹²⁸. Genaue Vorstellung hatte man jedoch von der gewaltigen Wirkung der Ägis. Diese konnte schützend oder vernichtend sein. Apollon hüllt ganz konkret den Leichnam Hektors in die Ägis, um ihn vor der Schändung durch Achill zu schützen¹²⁹. Den Achaiern jedoch, gegen die Apollon die Ägis schüttelt, fährt der Schrecken in die Glieder, und sie ergreifen die Flucht¹³⁰. Als andererseits im zweiten Gesang die Griechen von Agamemnon zum Scheine zur Flucht aufgerufen worden sind und nun gegen dessen Absicht seiner Aufforderung überstürzt folgen, eilt Athene mit der Ägis durch ihre Reihen und verleiht ihnen so neuen Kampfesmut¹³¹. Es ist vor allem der schrecklich-prachtvolle Anblick der Ägis, der ihrem Träger solche Macht verleiht.

Wichtig ist nun, daß die Ägis bereits im Mythos ein Attribut ist, mit welchem Zeus seine Macht delegiert. Hom. Il 15, 229f. übergibt er die Ägis an Apollon und trägt ihm auf, damit die Griechen einstweilen in die Flucht zu schlagen. Meist ist es jedoch Athene, die die Waffe ihres Vaters führt; in der bildenden Kunst wird die Ägis ihr Attribut. Darstellungen von Zeus/Iuppiter mit Ägis sind dagegen während der gesamten Antike relativ selten. Dennoch bleibt

¹²⁶ Hom. Il. 15, 309f.

¹²⁷ Hom. Il. 5, 742.

¹²⁸ Hom. Il. 5, 739ff.

¹²⁹ Hom. Il. 24, 20f.

¹³⁰ Hom. Il. 15, 320ff.

¹³¹ Hom. Il. 2, 445ff.

natürlich der Göttervater immer der Eigentümer der Ägis, Athene ist durch ihren Besitz Teilhaberin an seiner Macht.

Wenn sich nun hellenistische Herrscher und römische Kaiser mit der Ägis darstellen lassen, so bedeutet das ebensowenig wie bei Athene/Minerva eine Gleichsetzung mit dem obersten Gott, was semantisch auch schwer verständlich wäre, da, wie gesagt, Athene mit Ägis dargestellt wird, und Zeus in der Regel nicht. Eine Angleichung an Athene/Minerva durch die Ägis wird man außer bei Domitian¹³² nicht erwarten.

Die Ägis als Attribut des Herrschers bleibt wie bei Athene immer das Eigentum des Zeus/Iuppiter. Der Herrscher hat sie vom obersten Gott entliehen als Zeichen von dessen göttlicher Macht, die er auf der Erde ausübt. Dabei ist die Ägis natürlich ein echtes Götterattribut, was auf die Qualität ihres sterblichen Trägers selbstverständlich abfärbt.

In der Nachfolge Alexanders¹³³ lassen sich insbesondere die ptolemäischen Könige auf ihren Münzen häufig mit Ägis abbilden¹³⁴. Als besonders charakteristisches Motiv bildet sich dabei das Rückenbildnis im Linksprofil mit Ägis über der linken Schulter und nach vorne stoßender Lanze heraus¹³⁵. Eine Kalksteinstatue aus Atfih in Kairo¹³⁶ zeigt möglicherweise Marc Anton wie einen hellenistischen Herrscher nackt mit über die Schulter gelegter Ägis¹³⁷.

In der römischen Kaiserzeit wird die Ägis bei den bildlichen Darstellungen des Herrschers zum geläufigen Attribut, wobei ihre Form und Trageweise vielfältig variieren kann. Die Typologie der Ägis¹³⁸ ist in unserem Zusammenhang jedoch weniger wichtig, da mit ihren verschiedenen Erscheinungsformen in der Regel keine unterschiedlichen Bedeutungen verbunden sind.

¹³² Vgl. Nr. 100.

¹³³ Alexander Aigiochos: A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993) 264ff. 421f. (Lit.).

¹³⁴ H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (1975) Taf. 17, 1-5; 46, 4; 52, 1. - O. Mørkholm, *Early Hellenistic Coinage* (1991) Nr. 96-98. 284. 314. 316.

¹³⁵ R. Thomas, *Jdl* 110, 1995, 370ff. Abb. 11 (Rückenbildnis Philipps V. oder Perseus' von Makedonien im Cabinet des Médailles, Nr. 228).

¹³⁶ Kyrieleis a. O. 175 H3 Taf. 59, 3. 4. - H. Jucker in: *ANRW* II 12, 2 (1981) 675ff. Taf. 6-9.

¹³⁷ Kyrieleis a. O. schied die Statue aus der Ikonographie des Marc Anton aus, worin ihm meist gefolgt wurde. m. E. ist die alte Benennung als Marc Anton gleichwohl möglich. Vgl. F. Dohna, *RM* 105, 1998, 295ff.

¹³⁸ Vgl. dazu *LIMC* VIII (1997) S. 511ff. s. v. Aigis (Vierck). - Bastien II, 346ff. (zur Münzprägung).

Betrachten wir zunächst die Münzprägung¹³⁹, die einige wichtige Folgerungen auch für die übrigen Darstellungen erlaubt.

Das Kaiserporträt mit Ägis erscheint in der Münzprägung zuerst unter Nero und findet sich mit Unterbrechungen bis Iulian Apostata. Die Ägis ist auf den Münzbildern meist klein vor dem Brustausschnitt angegeben und zuweilen schwer erkennbar. Komplexere Darstellungen der Ägis, wie das Rückenbild mit Lanze, erscheinen vor allem auf Multipla.

Als erstem Kaiser wird Nero auf Tetradrachmen aus Antiochia¹⁴⁰ die Ägis beigelegt, wobei die Porträtbüste im Rechtsprofil von hinten nach dem Vorbild der ptolemäischen Münzen gestaltet ist¹⁴¹. Seit 63/64 erscheint Nero mit Ägis in der stadtrömischen Münzprägung auf Dupondien und häufiger auf Sestertien¹⁴². Auf alexandrinischen Tetradrachmen trägt Nero die Ägis seit 64/65¹⁴³.

Galba übernimmt das Motiv und erscheint mit Ägis auf Aurei¹⁴⁴ und Denaren¹⁴⁵ sowie seltener auf Sesterzen. Vitellius mit Ägis ist nur durch einen Sesterz aus Rom¹⁴⁶ belegt.

Vespasian scheint die Darstellung mit Ägis zu vermeiden. Bei den seltenen Prägungen aus Rom, auf denen ihm dieses Attribut beigelegt sein soll¹⁴⁷, ist es m. E. fraglich ob es sich überhaupt um eine Ägis handelt. Jedenfalls sind die in Frage kommenden stadtrömischen Prägungen selten und nicht eindeutig. Außerhalb Roms erscheint Vespasian mit Ägis auf Goldprägungen aus Antiochia¹⁴⁸ und auf Bronzeprägungen aus Spanien¹⁴⁹.

Titus erscheint bereits auf Sesterzen, die noch unter Vespasian geprägt wurden, mit Ägis¹⁵⁰, die hier zum ersten Mal in der Münzprägung in Verbindung mit dem Panzer auftaucht; sie ist unter den Schulterlaschen befestigt¹⁵¹. Die Darstellung ist jedoch ebenfalls nicht eindeutig, da sich nicht

¹³⁹ Bastien II, 341 ff.

¹⁴⁰ Bastien III, Taf. 30, 3. 4.

¹⁴¹ Vgl. Bastien III, Taf. 250, 2.

¹⁴² BMCRE I, 216 Nr. 118 Taf. 41, 3.- Bergmann 1994, Taf. 1, 6.

¹⁴³ Bastien III, Taf. 30, 9.

¹⁴⁴ Bastien III, Taf. 31, 7.

¹⁴⁵ Bastien III, Taf. 31, 3.

¹⁴⁶ BMCRE I, 279 Taf. 64, 3.

¹⁴⁷ BMCRE II, 121 Nr. 565 Taf. 21, 9.

¹⁴⁸ BMCRE II, 104 Nr. 496 Taf. 18, 5.

¹⁴⁹ BMCRE II, Taf. 31, 5. 6. 8; 34, 5; 35, 3.

¹⁵⁰ Bastien III, Taf. 33, 7.

¹⁵¹ Vgl. unten.

sicher entscheiden läßt, ob nicht doch ein Schuppenpanzer gemeint ist. Wenn eine Ägis dargestellt ist, so wären diese Münzen das erste Beispiel für die Darstellung des Kronprinzen mit Ägis (s. u.). Unter der Regierung des Titus kommt die Ägis in der Münzprägung nicht vor.

Domitian hingegen erscheint ab 85 n. Chr. auf allen Metallen fast ausschließlich mit Ägis¹⁵². Die Porträtbüste mit Ägis wird während der letzten 10 Jahre der Regentschaft des Domitian in der Münzprägung somit zur Regel. Nerva läßt sich hingegen nie mit Ägis abbilden, wohl um sich von seinem der *damnatio memoriae* verfallenen Vorgänger abzusetzen.

Erst unter Traian erscheint die Ägis als Attribut wieder häufiger in verschiedenen Formen¹⁵³, wobei die kleine Ägis vor der Brust die gebräuchlichste Form bleibt.

Hadrian trägt die Ägis extrem selten auf seinen Münzbildern¹⁵⁴. Ein Bronzemultiplum zeigt ihn mit großer Ägis¹⁵⁵.

Antoninus Pius ist wieder gelegentlich auf mehreren Metallen mit Ägis dargestellt¹⁵⁶.

Marc Aurel trägt bereits als Thronfolger unter Antoninus Pius die Ägis¹⁵⁷. Nach dem Tode des Antoninus Pius wird sowohl Marc Aurel als auch Lucius Verus auf den regulären Nominalen zuweilen mit Ägis dargestellt¹⁵⁸. Häufiger ist die Darstellung der beiden Regenten mit Ägis auf Bronzemultipla¹⁵⁹, auf denen nun das auf iulisch-claudischen Kameen so beliebte Rückenbildnis im Linksprofil mit Lanze wieder auftaucht¹⁶⁰. Wie bereits Hadrian scheinen es Marc Aurel und Lucius Verus vorzuziehen, auf Multipla mit Ägis zu erscheinen, auf denen es wegen des größeren Formats möglich war, auch komplexere Motive wie das Rückenbildnis mit Lanze wiederzugeben.

¹⁵² Vgl. BMCRE II, Taf. 70ff.

¹⁵³ Bastien III, 40, 3 (mit kleiner Ägis); 40, 5 (mit Ägis über der linken Schulter wie auf den Büsten in München und Kopenhagen, hier Nr. 107. 108); Taf. 44, 4 (mit großer Ägis).

¹⁵⁴ Nur ein Beispiel in BMC: BMCRE III, Taf. 109, 2. - G. Mazzini, *Monete imperiali romane II* (1958) Taf. 37, 756v.

¹⁵⁵ Bastien III, Taf. 54, 8.

¹⁵⁶ Bastien III, Taf. 58, 3 (Bronzemultiplum). - BMCRE IV, 90 Nr. 624 Taf. 13, 10. - Robertson, *HunterCab II*, 196 Nr. 78 Taf. 51.

¹⁵⁷ Bastien III, Taf. 62, 7. - BMCRE IV, 100 Nr. 694 Taf. 14, 18. - Gneccchi II, 38 Nr. 90 Taf. 66, 10 (Bronzemultiplum).

¹⁵⁸ BMCRE IV, 391 Nr. 32 Taf. 54, 3.; ebd., 411 Nr. 199 Taf. 57, 2.; ebd., 588 Nr. 1274 Taf. 79, 3.

¹⁵⁹ Vgl. Gneccchi II, 32f. Nr. 46. 47 Taf. 62, 7. 8.

¹⁶⁰ Gneccchi II, 48 Nr. 25 Taf. 74, 9 (Lucius Verus). - Bastien III, Taf. 63, 5. 8 (Marc Aurel). - R. Thomas, *Jdl* 110, 1995, 370f. Abb. 6. 7.

Commodus ist bereits als jugendlicher Prinz auf Multipla mit der großen Ägis ausgestattet¹⁶¹. Als Regent trägt Commodus die Ägis eher selten¹⁶². Auf Multipla erscheint wieder das Rückenbildnis mit Lanze¹⁶³.

Von den ephemeren Nachfolgern des Commodus sind keine Münzbilder mit Ägis erhalten. Erst Septimius Severus ist die Ägis wieder vereinzelt auf Aurei¹⁶⁴, Sesterzen¹⁶⁵ und Bronzemultipla¹⁶⁶ beigelegt.

Caracalla wird schon als Prinz auf Münzen und Bronzemultipla mit Ägis dargestellt¹⁶⁷. Auch als Regent erscheint er mit Ägis¹⁶⁸.

Wichtig ist nun, daß *alle* Münzbilder des Kaisers mit Ägis *ohne Ausnahme* den lebenden Regenten zeigen, während der divinisierte Kaiser auf den Münzen *nie* mit Ägis abgebildet wird¹⁶⁹. Besonders offenkundig wird diese bewußte Unterscheidung bei den Münzbildern des Marc Aurel und Lucius Verus. Solange beide noch am Leben sind und zusammen regieren, finden sich für beide Münzporträts mit Ägis; nach dem Tod des Lucius Verus, zur Zeit der Alleinherrschaft des Marc Aurel, wird Divus Verus ausschließlich ohne Ägis dargestellt, während die Münzbilder des Marc Aurel mit Ägis weiterlaufen.

Die Erklärung dafür ist naheliegend: Die Ägis, die dem obersten Gott gehört, ist das Zeichen der von Iuppiter gegebenen göttlichen Macht, die der lebende Regent ausübt. Dem Divus, der nicht mehr als Regent wirkt und diese Macht nicht mehr ausübt, kommt deswegen auch die Ägis nicht mehr zu¹⁷⁰. Die Ägis ist ein Herrscherattribut, das Zeichen der mythischen Gewalt des Kaisers. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn Marc Aurel, Commodus und Caracalla bereits als Kronprinzen die Ägis tragen. Mit diesen Darstellungen

¹⁶¹ Bastien III, Taf. 70, 5. 6.

¹⁶² BMCRE IV 747 Nr. 307 Taf. 99, 3.; ebd., 753 Nr. 346 Taf. 100, 1 (Aurei) - Gneccchi II, 65 Nr. 125 Taf. 86,8; ebd., 71 Nr. 173 Taf. 89, 6.

¹⁶³ Bastien III, Taf. 70, 4. - R. Thomas, Jdl 110, 1995, 370f. Abb. 8.

¹⁶⁴ Bastien III, Taf. 78, 6.

¹⁶⁵ BMCRE V, 350 Nr. 854 Taf. 51, 10.

¹⁶⁶ Bastien III, Taf. 77, 7.

¹⁶⁷ BMCRE V, 349 Nr. 853 Taf. 51, 9. - Robertson, HunterCab III, 62 Nr. 86. 87 Taf. 19.

¹⁶⁸ BMCRE V, 493 Nr. 307 Taf. 77, 9.

¹⁶⁹ Mattingly verzeichnet traianische Aurei, die Divus Nerva mit Ägis (mit Fragezeichen versehen!) zeigen sollen; die Tafelabbildungen des Kataloges zeigen jedoch deutlich, daß es sich hier nicht um eine Ägis, sondern um ein drapiertes Paludament handelt: BMCRE III, 144 706 Taf. 24, 12. 13.

¹⁷⁰ Besonders prononciert wird die Bedeutung der Ägis als Symbol der exekutiven Gewalt des regierenden Herrschers auf Tetradrachmen des Jahres 66/67 aus Alexandria deutlich, die auf dem Avers Nero zeigen und auf dem Revers Divus Augustus (Bastien I, 106; III, Taf. 30, 5). Beide tragen auf dem Kopf die Strahlenkrone, Nero als lebender Kaiser jedoch zusätzlich die Ägis. Vgl. dazu Kap. B, III, 3.

wird deutlich gemacht, wie eng der Thronfolger bereits mit der mythischen Gewalt des Regenten verbunden ist, seine Nachfolge ist gleichsam mythisch legitimiert. Caracalla wird deswegen im Gegensatz zu seinem Bruder Geta auf Darstellungen mit Ägis ausgestattet, nachdem er zum Mitregenten ernannt worden ist.

Wegen dieser eindeutigen Aussage der Münzbilder, wird man nicht fehlgehen, auch die übrigen Darstellungen des Kaisers mit Ägis jeweils zu Lebzeiten des Dargestellten zu datieren. Die Denkmäler selbst widersprechen dem nicht; keines ist auf Grund äußerer Kriterien zwingend nach dem Tod des Dargestellten zu datieren.

Als Nero die Ägis zuerst seinen Porträtbüsten auf Münzen beifügte, mußte er nicht auf hellenistische Vorbilder zurückgreifen. Die Darstellung des Kaisers mit Ägis war bereits geläufig, allerdings nur auf geschnittenen Steinen, deren Darstellungen keiner offiziellen Kontrolle unterlagen¹⁷¹.

Schon Augustus wird auf Kameen mit der Ägis dargestellt. Der berühmte Kameo Strozzi-Blacas (Nr. 8) zeigt den ersten Princeps gar im Rückenbildnis mit Lanze, einem Motiv, welches direkt von hellenistischen Vorbildern übernommen wurde und Augustus unmißverständlich in der Pose eines hellenistischen Herrschers zeigt¹⁷². Besonders interessant ist ein Kameo in Paris, der eine vollplastische Porträtbüste des Augustus zeigt (Nr. 7). Der Mantel auf der linken Schulter des Kaisers wurde eindeutig aus einer ursprünglichen Ägis umgearbeitet, deren Schuppen oben auf der Schulter und am unteren Rand der Darstellung noch erkennbar sind. In den Kranz sind sekundär elf Löcher zur Anbringung von Strahlen eingebohrt. Dieser Befund läßt sich nur mit der durch die Münzprägung gewonnenen Deutung der Ägis erklären. Das Kameoporträt des Augustus sollte aus irgendeinem Grunde nach dem Tode des Kaisers nicht an Aktualität verlieren und wurde durch Anbringung eines Strahlenkranzes in ein Bildnis des Divus umgewandelt¹⁷³. Die Ägis schien als Attribut des lebenden Herrschers für den Divus ungeeignet und wurde kurzerhand zu einem Mantel umgearbeitet.

Tiberius erscheint auf dem Grand Camée de France (Nr. 36) mit einer großen Ägis, die wie ein Mantel seinen ganzen Unterkörper bedeckt. Auf dem Grand Camée ist die Unterscheidung zwischen lebendem Regenten und Divus

¹⁷¹ Vgl. Kap. C, I.

¹⁷² R. Thomas, Jdl 110, 1995, 367ff. möchte das Motiv auf das Alexandersiegel des Augustus zurückführen.

¹⁷³ Für solche "Aktualisierungen" von Porträts gibt es weitere Beispiele. Vgl. hier Nr. 12. 20.

besonders greifbar. Tiberius trägt als Zeichen seiner Herrschaft die Ägis, während Divus Augustus, welcher mit einer Toga bekleidet ist, keine wirkliche Macht mehr ausübt, sondern als göttlicher Dynastiegründer über das Schicksal seiner leiblichen Nachkommen, der Söhne des Germanicus, wacht. Ob Tiberius auch auf einem Kameo in Paris, der ein gestaffeltes Büstenpaar des Kaisers mit dem Kronprinzen Caligula zeigt¹⁷⁴, mit Ägis dargestellt ist, wie Boschung meint¹⁷⁵, kann allein auf Grund der Abbildungen, die eher dagegen sprechen, nicht entschieden werden.

Auf einem in seiner Benennung umstrittenen Kameofragment in Wien (Nr. 46) ist, wie ich meine, Caligula mit einer eigentümlichen Form der Ägis dargestellt¹⁷⁶. Die Ägis ist hier unter den Laschen eines reich verzierten Linnenpanzers befestigt. Der altertümliche Panzer, in dem sich der Kaiser auf diesem Kameo abbilden ließ¹⁷⁷, kann als weiteres Indiz für die Richtigkeit der Caligula-Benennung angesehen werden. Es handelt sich dabei nämlich um ein besonders prächtig verziertes¹⁷⁸ Exemplar einer Panzergattung, die in der Kaiserzeit seit langem nicht mehr in Gebrauch war. Solche sogenannten Linnenpanzer sollen von Alexander dem Großen getragen worden sein¹⁷⁹; der Makedone ist in einem solchen kämpfend auf dem Alexandermosaik dargestellt¹⁸⁰. Für Caligula ist nun überliefert, daß er gerne im Panzer Alexanders auftrat, den er angeblich selber dem Grab in Alexandria entnommen hatte¹⁸¹. Ein solcher Auftritt ist anlässlich der Errichtung der Schiffsbrücke von Puteoli nach Bauli überliefert; bei dieser Brücke handelte es sich um einen technisch höchst aufwendigen, jedoch völlig zwecklosen Vergnügungspier, der lediglich der Demonstration kaiserlicher Machtentfaltung diene. Zur Eröffnung der Brücke legte Caligula den von ihm als solchen ausgegebenen Panzer Alexanders an, der reich mit Gold und indischen Edelsteinen verziert war, und ritt mit militärischem Gefolge "über das Meer"¹⁸². Daß Caligula nun tatsächlich die echte Rüstung Alexanders trug, mag man bezweifeln; mit Sicherheit hat es sich jedoch um einen

¹⁷⁴ Megow 1987, 180f. A50 Taf. 10, 11.

¹⁷⁵ Herrscherbild I 4, 119 Nr. 45 Taf. 35, 7 mit weiterer Lit.

¹⁷⁶ Zur Benennung hier ausführlich zu Nr. 46.

¹⁷⁷ G. Waurick, *JbMusMainz* 30, 1983, 298 mit Taf. 61, 2. 3.

¹⁷⁸ Vgl. die Nachrichten über die verschwenderische, reich verzierte Kleidung des Caligula: Herrscherbild I 4, 77.

¹⁷⁹ Vgl.: E. Neuffer, *Das Kostüm Alexanders des Großen* (1929) 9. 27ff.

¹⁸⁰ B. Andreae, *Das Alexandermaosaik aus Pompeji* (1977) Taf. 5.

¹⁸¹ Suet. Cal. 52.

¹⁸² Cass. Dio 59, 17.

altertümlichen, reich verzierten Panzer gehandelt, wie man ihn von Darstellungen Alexanders kannte, so daß er von Caligula glaubhaft als das Original ausgegeben werden konnte. Der Kameo, der Caligula in genau so einem ungewöhnlichen Panzer mit reicher Verzierung zeigt, gibt den Kaiser wahrscheinlich in der aus der Überlieferung bekannten Rüstung Alexanders wieder und wurde vielleicht zu einem ähnlichen Anlaß wie der Errichtung der Schiffsbrücke bei Puteoli geschaffen. Die Ägis, die unter den Schulterlaschen des Panzers befestigt ist, gehört in diesem Fall zur *imitatio Alexandri*¹⁸³. Von Caligula existieren auch großplastische Darstellungen in ähnlich altertümlichem Panzer, und es liegt nahe, in diesem jeweils die Rüstung Alexanders zu erkennen, welche für Caligula ausdrücklich bezeugt ist.

Eine auf die gleiche Art und Weise unter den Schulterlaschen befestigte Ägis trägt Caligula auf einem frontalen Kameoporträt in New York (Nr. 47). Die Tracht, die der Kaiser auf diesem Stein trägt, ist m. E. ähnlich zu interpretieren wie die auf dem Wiener Kameo.

Claudius trägt die gleiche Art der mit dem Panzer verbundenen Ägis auf dem bekannten Kameo in Windsor Castle (Nr. 58)¹⁸⁴.

Diese Form der Ägis verschmilzt im Laufe der Zeit immer mehr mit dem Panzer, so daß zuweilen nicht zu entscheiden ist, ob eine Ägis oder ein Schuppenpanzer gemeint ist¹⁸⁵. Die beiden Edelmetallbüsten des Lucius Verus (Nr. 117) und des Marc Aurel (Nr. 121) in Turin und Lausanne tragen eine solche Mischform. Strukturell handelt es sich in beiden Fällen um Schuppenpanzer, deren Schuppen jedoch wie bei einer Ägis sternförmig das Gorgoneion umgeben. Diese Art des Schuppenpanzers entwickelt sich eindeutig aus Darstellungen wie den Kameos in Wien (Nr. 46) und in Windsor Castle (Nr. 58); letzter stellt eine Art Übergang dar, der Künstler hat die Trageweise der Ägis nicht mehr begriffen, die einzelnen Trachtbestände beginnen zu verschmelzen.

Von Claudius existieren außerhalb der Münzprägung bei weitem die zahlreichsten Darstellungen mit Ägis. Die Mehrheit seiner Kameoporträts sind mit einer Ägis versehen¹⁸⁶. Bereits erwähnt wurde der Kameo in Windsor Castle (Nr. 58). Dazu kommen: Drei Kameen (Nr. 53-55) und ein Intaglio (Nr.

¹⁸³ Der nach oben gerichtete Blick des Dargestellten, der Bastien I, 56 aufgefallen ist, paßt ebenfalls gut zur Angleichung an Porträts Alexanders.

¹⁸⁴ Zu den Eigentümlichkeiten der Darstellungsweise auf diesem Kameo zu Nr. 58.

¹⁸⁵ Vgl. Fittschen - Zanker I, Nr. 80. (Taf. 97) mit Anm. 13 auf S. 92 (mit weiteren Beispielen: Caligula: V. Poulsen, ActaArch 29, 1958, 188, Abb. 17. - G. M. A. Richter, Roman Portraits Abb. 38. - Galba: H. Jucker, JbBernHistMus 43/44, 1963/64, 296 Abb. 45/46.)

52), die Claudius im hellenistischen Rückenbildnis mit Ägis und Lanze zeigen; drei Kameen mit Profilbüsten des Kaisers mit Ägis (Nr. 56. 57. 59) zwei davon im Panzer; die "Gemma Claudia" (Nr. 64), die Claudius als Herrscher mit Ägis neben seiner Gattin Agrippina maior und deren Eltern Germanicus und Agrippina maior¹⁸⁷ wiedergibt; ein Intaglio (Nr. 60) und ein Kameo (Nr. 61), auf denen Claudius stehend mit Ägis, Blitzbündel, Szepter und Adler zu seinen Füßen erscheint; ein Kameo im Kölner Dreikönigenschrein (Nr. 63), der Claudius thronend mit Ägis vor Agrippina, die ihm einen Kranz reicht, zeigt; schließlich der Kameo in Paris (Nr. 62), auf dem Claudius einen Adler reitet und eine große Ägis um seine Schultern trägt. Insgesamt sind elf Kameen und zwei Intaglios erhalten, die Claudius mit Ägis abbilden¹⁸⁸.

Durch die verschollene Büste mit Strahlennimbus und Ägis (Nr. 68), welche sich in Madrid befand, wo heute noch der Marmoradler aufbewahrt wird, der der Büste ursprünglich als Untersatz diente, ist die Ägis auch in der Rundplastik bereits für Claudius bezeugt¹⁸⁹.

Da die zahlreichen Kameoporträts mit Ägis aus der nächsten Umgebung des Kaisers stammen¹⁹⁰, muß die Büste mit Ägis auf eine besondere Vorliebe des Claudius für diese Darstellungsform zurückzuführen sein. Die mythische Legitimierung der Herrschaft, für die die Ägis als rein mythisches Attribut das vollkommenste Symbol ist, war für Claudius, dem die dynastische Legitimation fehlte, besonders wichtig.

Nero übernimmt selbstverständlich das von Claudius so stark verbreitete Attribut. Zahlreiche Kameen zeigen Nero mit Ägis, wobei zum Teil Motive, die erstmals unter Claudius auftreten, exakt wiederholt werden. Dies hatte sich bereits bei dem adlerreitenden Nero auf dem Kameo in Nancy (Nr. 89)

¹⁸⁶ Von den zehn bei Megow 1987 verzeichneten Claudiusporträts mit erhaltenem Brustausschnitt tragen sieben eine Ägis, zwei eine Toga und eine einen Panzer. Dazu kommt das bei Megow nicht verzeichnete Kameoporträt des Claudius in Prag (Nr. 54).

¹⁸⁷ Zur den Benennung hier Nr. 64. - Vgl. außerdem Kap. C, I zum historischen Kontext dieses Steines.

¹⁸⁸ Der Kameo Gonzaga, der ein gestaffeltes Büstenpaar einer Frau und eines Mannes im Vordergrund mit Helm und Ägis zeigt, mag in claudischer Zeit entstanden sein (H. Kyrieleis, BJB 171, 1971, 172ff. Abb. 1. 2. - Megow 1987, 281ff C26 Taf. 29, 1. 4), er stellt jedoch mit Sicherheit keine Mitglieder des Kaiserhauses dar (vgl. D. Boschung, Gnomon 63, 1991, 258), da diese nicht erkennbar gewesen wären. Wegen der Frisur mit der deutlichen Anastole und dem flaumigen Backenbart möchte ich doch eine Lanze für die alte Benennung des Mannes als jungen Alexander brechen. Die Dame im Hintergrund wäre dann am ehesten seine Mutter Olympias. Eine solche Darstellung des Alexander mit seiner Mutter Olympias könnte am Hofe des Claudius etwa für Agrippina minor von besonderer Bedeutung gewesen sein. Vgl. Kap. C, I.

¹⁸⁹ Ausführlich zur Geschichte und Benennung dieser Büste s. Nr. 68.

¹⁹⁰ Vgl. Kap. C, I.

gezeigt, der mit Sicherheit nicht unabhängig von dem Pariser Stein (Nr. 62) mit dem gleichen Motiv entstanden ist. Die kleine Profilbüste des Nero mit Ägis in Paris (Nr. 84) zeigt genau dasselbe Motiv wie der größere Dresdner Claudiuskameo (Nr. 56). Die Büste im Linksprofil des Nero (Nr. 84) auf einem Stein in St. Petersburg ist einem Claudius-Kameo (Nr. 59) in Paris nächst verwandt. Weitere Kameoporträts des Nero mit Ägis sind in Umarbeitungen erhalten: Zwei Kameen im Cabinet des Médailles (Nr. 86; 88) sowie ein Kameo in St. Petersburg (Nr. 87) zeigen heute Domitian, Hadrian und Commodus. Auf dem Kameo in St. Petersburg (Nr. 87) trug der Kaiser neben der Ägis eine Strahlenkrone.

Die Verbindung dieser Attribute ist für Nero auch auf dem heute verschollenen Stein aus dem Camminer Domschatz (Nr. 83) bezeugt. Der junge Kaiser ist hier stehend auf ein langes Szepter gestützt dargestellt, er trägt eine mantelartige Ägis und hält in seiner Linken das Palladion. Sein Kopf ist von einem Strahlenkranz umgeben. Die Darstellung auf dem Kameo geht auf eine bekannte Statue Alexanders des Großen zurück, welche durch eine Reihe von Wiederholungen in unterschiedlichem Format überliefert ist, die zum Großteil aus Alexandria stammen und Alexander wohl als Stadtgründer Alexandrias vorstellte¹⁹¹. Der junge Kaiser ist auf dem Camminer Kameo also durch Ägis und Typus an Alexander angeglichen. Auch wenn es nicht wie hier typologisch nachweisbar ist, spielt die *imitatio Alexandri* mit Sicherheit auch bei den übrigen Kaiserbildern mit Ägis ein Rolle.

Ein weiteres Neroporträt steht hinter einem umgearbeiteten Antinous-Kameo in Paris¹⁹². Es hat den Anschein, daß die Porträtbüste in ihrer Erstfassung als Nero mit einer Ägis ausgestattet war, welche als Herrscherattribut für Antinous unpassend erschien und bei der Umarbeitung in einen Mantel verwandelt wurde. Der Kameo ist ein weiteres Beispiel für die Umarbeitung einer Ägis und bekräftigt die Deutung der Ägis als Symbol der Herrschaft.

Ein Karneol in St. Petersburg (Nr. 82) zeigt Nero stehend mit einem Blitzbündel in der Rechten und einer lässig um die Lenden gelegten und um die linke Armbeuge geschlungenen Ägis. Das Motiv ist ebenfalls schon für Claudius bezeugt (Nr. 60). Auf der Darstellung des Nero ist die Ägis jedoch in gewagter Weise über die Oberschenkel herabgerutscht und gibt das Geschlecht frei, so daß der Stein einen erotischen Beigeschmack bekommt,

¹⁹¹ Zur Verbindung dieser Statue mit dem Kult des Alexander Ktistes in Alexandria s. W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985) 38ff. - A. Stewart, Faces of Power. Alexander's Image an Hellenistic Politics (1993) 246ff. 421f. (Auflistung der Wiederholungen mit Lit.).

¹⁹² Paris, Cabinet des Medailles 238: Megow 1987, 308 E6 Taf. 42, 10.

der zu einer Wiedergabe des Kaisers mit Ägis und Blitzbündel nicht recht paßt.

Trotz Neros *damnatio memoriae*, der sicher auch viele Werke der Glyptik zum Opfer gefallen sind, lassen sich in dieser Gattung noch acht Darstellungen des Kaisers mit Ägis nachweisen. Es ist damit zu rechnen, daß auch großplastische Bildnisse des Nero mit der Ägis ausgestattet worden sind, zumal da unter Nero die Ägis als Attribut des Kaisers so geläufig wurde, daß sie auch in die Münzprägung aufgenommen wurde, wo sie fortan in wechselnder Dichte fester Bestandteil der Kaiserikonographie blieb.

Nach Claudius und Nero wird außerhalb der Münzprägung die Ägis als Attribut des Kaisers selten. Außer den beiden erwähnten Schuppenpanzerbüsten des Lucius Verus und Marc Aurel zähle ich bis zu Caracalla nur noch neun Beispiele, von denen drei durch Umarbeitungen aus Neroporträts entstanden sind.

Von den ersten beiden Flaviern existieren abgesehen von den seltenen Beispielen der Münzprägung (s. o.) keine Bildnisse mit Ägis.

Der weiten Verbreitung des Motivs in der Münzprägung Domitians entsprechen fünf Darstellungen dieses Kaisers mit Ägis in anderen Materialgattungen. Ein Karneol (Nr. 96) und eine Glaspaste (Nr. 97) zeigen den Kaiser nackt stehend, die Linke auf eine Lanze gestützt, in der Rechten ein Blitzbündel; die Ägis ist um den Hals geschlungen und fällt im Rücken hinab, zu seinen Füßen hockt ein Adler. Die beiden Darstellungen des Kaisers gleichen sich motivisch bis ins Detail (die Glaspaste ist jedoch nicht von dem Intaglio abgeformt!) und geben vielleicht eine großplastische Statue des Domitian wieder. Die bereits erwähnte, aus einem Nerobildnis gewonnene Kameobüste in Paris (Nr. 98) kann im Vergleich zu den Münzbildern in ihrer Zweitfassung nur Domitian darstellen¹⁹³. Die Rückseite eines Silberspiegels in Karlsruhe (Nr. 101) illustriert, wie die Ägis bei Domitian, unter dem sie wieder häufig auftaucht, zu verstehen ist: Dargestellt ist eine Büste des Kaisers mit einer kleinen Ägis an der Stelle vor der Brust, wo sie sich auf den Münzbildern Domitians befindet. Der Ägis, deren umgeschlagener Rand erkennbar ist, entsteigt - sichtbar bis zu den Oberschenkeln - eine kleine Figur der Minerva. Domitian brachte Minerva bekanntlich eine besonders innige, stark individuell geprägte Verehrung entgegen¹⁹⁴ und stellte seine Person unter den speziellen

¹⁹³ Nicht Glaba, wie Megow 1987, 216ff. vorschlägt! - Vgl. hier ausführlich zu Nr. 98.

¹⁹⁴ Suet. Dom. 4, 2: Feier der Quinquarten zu Ehren Minervas auf dem Landsitz des Kaisers in den Albaner Bergen. - Vgl. auch Cass. Dio 67, 1, 2.

Schutz der Göttin¹⁹⁵; der Ägis wohnte für Domitian wohl in erster Linie die Kraft dieser Göttin inne¹⁹⁶, wie dies der Karlsruher Silberspiegel mit seinem singulären Motiv besonders anschaulich vor Augen führt¹⁹⁷. Ein grelles Licht wirft ein Kameo in Paris (Nr. 100) auf die zuweilen bizarren Formen der Minervaverehrung des Kaisers¹⁹⁸. Der Stein zeigt eine Büste der Minerva mit Ägis, die deutlich erkennbar die verkniffenen Züge des Domitian trägt. Die Person des Kaisers ist hier vollkommen mit der Gottheit verschmolzen, so daß nicht mehr zu entschieden ist, ob die Göttin die Gesichtszüge ihres Schützlings angenommen hat, oder Domitian mit den Attributen seiner Lieblingsgöttin dargestellt ist. Dieses Oszillieren des Bildes zwischen Domitian und Minerva war mit Sicherheit der beabsichtigte Effekt der Darstellung.

So ist das erneute Aufkommen der Ägis als Attribut des Kaisers unter Domitian¹⁹⁹ und die massive Verbreitung des Motivs durch dessen Münzprägung als Sonderfall zu betrachten und auf die persönlichen religiösen Präferenzen dieses Kaisers zurückzuführen.

Wie dies schon bei den ersten Flaviern der Fall war, scheint sich der Nachfolger des damnierten Kaisers von dem negativ konnotierten Attribut zu distanzieren. Von Nerva ist keine Darstellung mit Ägis bekannt.

Traian, der die Ägis wieder in die Münzprägung aufnimmt (s. o.), trägt sie auch in großplastischen Darstellungen, wie zwei eindrucksvolle Büsten in München (Nr. 108) und Kopenhagen (Nr. 107) zeigen. Die Büsten geben das Porträt des Kaisers in verschiedenen Bildnistypen wieder: die Münchner Büste im ersten, die Kopenhagener im vorletzten Typus²⁰⁰. Die Ägis ist jeweils recht unterschiedlich gestaltet. Daraus ist ersichtlich, daß die Ägis nicht etwa zu

¹⁹⁵ Vor seinem Tode träumte der Kaiser, die Göttin könne ihn nicht mehr beschützen, da sie von ihrem Vater entwaффnet worden sei: Suet. Dom. 15, 3. - Cass. Dio 67, 16, 1.

¹⁹⁶ Vgl. Martial. 7, 1; 14, 179.

¹⁹⁷ W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985) 41 bestreitet dies mit dem Argument, die Ägis sei im Bereich der kaiserlichen Repräsentation immer das Attribut des Iuppiter, weswegen es sich hier schlicht um das Palladion handeln müsse. Das ist jedoch nicht beweisbar. Die Minerva-Manie des Domitian war allgemein bekannt, so stellte sich die Assoziation mit Minerva bei Darstellungen dieses Kaisers mit Ägis natürlich leicht ein, wie die Martialstellen beweisen. Der Kameo in Paris (Nr. 100) zeigt, daß dies zumindest bei einem Teil der Darstellungen intendiert war.

¹⁹⁸ Zusammenfassend zu Domitians besonderer Vorliebe für Minerva: J.-L. Girard in: ANRW II 17, 1 (1981) 233ff.

¹⁹⁹ Außer den genannten Darstellungen gab eventuell auch die Büste im Konservatorenpalast, Inv. 1156 (Fittschen - Zanker I, Nr. 33), Domitian mit Ägis wieder. Die Faltenreste an der Bruchkante der linken Schulter könnten zu einer Ägis gehören.

²⁰⁰ Vgl. Nr. 107. 108.

einem speziellen Replikenstrang der Traianporträts gehörte, sondern zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlicher Form den Bildnissen des Traian beigelegt werden konnte. Die Wiederaufnahme der Ägis in die Ikonographie des Kaisers mag mit den militärischen Unternehmungen Traians zusammenhängen, die den Vergleich mit Alexander herausforderten.

Hadrian und Commodus mit Ägis zeigen zwei bereits erwähnte aus Neroporträts umgearbeitete Kameen in Paris (Nr. 112) und St. Petersburg (Nr. 124).

Das Rückenbildnis mit Ägis im Linksprofil taucht schließlich wieder auf einem Kameo in Paris auf, der in zwei gestaffelten Büstenpaaren die Familie des Septimius Severus wiedergibt. Die Ägis wird hier von dem jugendlichen Thronfolger Caracalla als Zeichen seiner erfolgten Ernennung zum Augustus getragen (Nr. 131).

Zusammenfassend läßt sich Folgendes festhalten: Die Ägis wird als rein mythisches Götterattribut allein dem lebenden Kaiser beigegeben. Sie stammt aus der hellenistischen Herrscherikonographie und ist Zeichen der ins Mythische überhöhten Macht des Regenten. Wie als Attribut des Iuppiter oder der Minerva steht sie auch beim Kaiser für die spezifische Wirkung, die ihr Träger ausübt. Die Wirkung des Kaisers zeigt sich in seiner Regentschaft, deswegen wurde der Divus, der in diesem Sinne nicht mehr wirkt, nicht mit der Ägis ausgestattet. Der Kaiser wird durch die Ägis nicht zum zweiten Iuppiter; allerdings erhebt das Führen der mythischen, in der Realität nicht einmal denkbaren Waffe des obersten Gottes ihren Träger eindeutig über den menschlichen Bereich.

Auf Kameen findet die Ägis bei Porträts des Claudius ihre weiteste Verbreitung. Unter Nero taucht sie zuerst in die Münzprägung auf und bleibt hier mit kleineren Unterbrechungen fester Bestandteil der Kaiserikonographie. Seit Hadrian ist die Ägis als Attribut des Kaisers besonders auf Multipla häufig. Unter L. Verus und Marc Aurel erscheint wieder das charakteristische Rückenbildnis mit Ägis und Lanze, das auf den Kameen iulisch-claudischer Zeit weite Verbreitung fand. Überhaupt scheinen die Multipla im zweiten Jahrhundert die Aufgaben der Kameen übernommen zu haben²⁰¹.

Seit Antoninus Pius wird auch der Thronfolger häufig mit Ägis dargestellt. Die Ägis war also mittlerweile so fest mit dem Kaiser verbunden, daß er selbst sie nun als Zeichen der Delegation seiner Macht weitergeben konnte.

²⁰¹ Vgl. Kap. C, I.

2, Blitzbündel

Der Blitz ist seit jeher das Attribut des obersten Gottes gewesen²⁰². Alexander der Große ließ sich als erster mit dem Blitzbündel in der Hand darstellen²⁰³, nicht um sich als Zeus auszugeben, sondern als Metapher seiner souveränen, gottgleichen Gewalt. In diesem Sinne erscheint das Blitzbündel häufig auf den Münzen der Diadochen. Es wird hier jedoch nie vom Herrscher gehalten, sondern ist entweder als isoliertes Emblem oder von einem Adler getragen auf den Münzrückseiten abgebildet.

Während des zweiten Triumvirats kombiniert Octavian als erster Römer sein Bildnis auf dem Avers mit dem Blitzbündel auf dem Revers²⁰⁴, ähnlich wie auf den Münzen der Ptolemäer.

Das Blitzbündel zeigt auch ein in der Forschung umstrittenes Münzpaar aus Octavians "Triumphalprägung"²⁰⁵, welches im Zusammenhang mit der Götterangleichung des Herrschers wichtig ist²⁰⁶. Auf dem Avers eines der Silberdenare ist das Porträt Octavians dargestellt, auf dem Revers eine Götterherme mit Kranz und auf die Schultern fallenden Tänien, die auf einem Blitzbündel steht. Die Pendantmünze zeigt den Kopf dieser Herme ebenfalls mit Blitzbündel und auf der Rückseite Octavian in Toga auf einer sella curulis mit einer Victoriastatue in der Hand. Der Hermenkopf trägt einen Lorbeerkranz und die Frisur Octavians. Das Götterbild ist also eindeutig an die Erscheinung des jungen Caesar angeglichen. Wegen des Blitzbündels sah man in den Münzbildern trotz der Bartlosigkeit der Herme meist eine spezielle Iuppiteridentifizierung, etwa als Iuppiter Feretrius oder Veiovis²⁰⁷. Ich halte das für wenig wahrscheinlich und zu kompliziert. Die Lösung ist m. E. viel

²⁰² Vgl. etwa Hom. II. 11, 184.

²⁰³ Apelles malt Alexander mit einem Blitzbündel in der Hand: Plin. nat. 35, 92.

²⁰⁴ Bastien II, 385. Das Blitzbündel als Emblem auf dem Revers taucht in der kaiserzeitlichen Münzprägung öfter auf (vgl. Bastien III, Taf. 33, 4). Es ist in diesen Fällen aber nicht wirklich als Attribut des Kaisers zu betrachten, sondern als allgemeines Machtsymbol.

²⁰⁵ Die Datierung dieser Serien ist umstritten; Eine Datierung nach 36 v. Chr. noch vor Actium vertreten: Zanker 1987, 60ff. - D. Mannsperger in: G. Binder (Hrsg.), Saeculum Augustum III (1991) 363ff. - Nach Actium zuletzt: W. Trillmich in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst.-Kat. Berlin (1988) 507ff. - Vgl. auch mit weiterer Lit.: B. Simon, Die Selbstdarstellung des Augustus in der Münzprägung und in den Res Gestae (1993) 8ff.

²⁰⁶ BMCRE I, 104 Nr. 637 Taf. 15, 16. - Zanker 1987, Abb. 44.

²⁰⁷ Iuppiter Terminus: J. Liegle, Jdl 56, 1941, 94ff. - Iuppiter Feretrius: Zanker 1987, 63f. - Veiovis: Simon a. O. 148f. - Bastien II, 677 jeweils mit Lit.

einfacher und naheliegender: Ohne das Blitzbündel würde man gewiß nicht zögern, die bartlose Herme mit dem Lorbeerkranz als Apollon zu identifizieren. Der Blitz muß in engem Zusammenhang mit der Apollonherme stehen, da er auf beiden Münzen erscheint. Er kann nur auf die bekannte Geschichte deuten, nach der Apollon durch einen Blitzschlag in das Haus des Octavian auf dem Palatin die Stelle kennzeichnete, an der sein Tempel errichtet werden sollte²⁰⁸. Die auf dem Blitzbündel stehende Herme des Gottes ist als Ortsangabe für den Tempel ein griffiges und sofort verständliches Motiv. Der Kopf der Herme stellt also Apollo Palatinus dar, dessen Tempel zur Zeit der Prägung der Münze gerade im Bau war. Daß der Gott, der nun mit Octavian die Wohnung teilte, auch dessen Züge annimmt²⁰⁹, ist viel naheliegender als im Falle von Iuppiter Feretrius oder Veiovis.

Obwohl in der Kaiserzeit das Blitzbündel als Symbol allgegenwärtig ist²¹⁰, sind Darstellungen des Kaisers, der den Blitz tatsächlich in der Hand führt, relativ selten.

Zunächst die wenigen Beispiele der Münzprägung²¹¹: Zahlreiche Sesterzen des Domitian zeigen auf dem Revers den Kaiser stehend in militärischer Tracht mit einer Lanze in der Linken und dem Blitzbündel in der Rechten neben einer Victoria, die ihn bekrönt²¹².

Das Motiv wird auf Sesterzen Traians für diesen Kaiser wiederholt mit der Legende SPQR OPTIMO PRINCIPI²¹³.

Schließlich wird Marc Aurel auf Aurei im gleichen Motiv dargestellt²¹⁴. Sonst kommt das Motiv des Kaisers mit dem Blitzbündel in der Hand in der Münzprägung nicht vor²¹⁵.

²⁰⁸ Suet. Aug. 29, 3.

²⁰⁹ In der Bibliothek des Palatin ist ja eine Statue des Apollon mit den Zügen des Augustus bezeugt: Schol. in Hor. epist. 1, 3, 17. - Serv. in ecl. 4, 10. - Zur Apollonidentifikation des Augustus vgl. mit Lit.: D. Kienast, Augustus (1982) 192ff. - Zanker 1987, 57ff.

²¹⁰ Etwa auf den Epomides der Panzerstatuen.

²¹¹ Bastien II, 388f.

²¹² BMCRE II, 381. 399. 403. 406 Nr. 381. 410. 443. 465. 466. 476 Taf. 75, 8; 77, 5; 79, 6; 80, 5.

²¹³ BMCRE III, 174 Nr. 825 Taf. 30, 4. - Nach Fears 1981, 82f. deutet das Epitheton *Optimus* auf die Angleichung Traians an Iuppiter Optimus Maximus.

²¹⁴ BMCRE IV, 466 Nr. 566f. Taf. 64, 8.

²¹⁵ Bastien II, 389 erwähnt ein syrisches Tetrachmon, welches auf dem Avers die geharnischte Büste des Caracalla mit einem Blitzbündel in der Hand zeigt (A. R. Bellinger, The Syrian Tetrachmons of Caracalla and Macrinus [1940] 45 Nr. 113 Taf. 9, 8). Es kann sich bei dem vermeintlichen Blitzbündel aber auch um die erhobene Hand handeln.

Wie bereits die Ägis wird auch das Blitzbündel auf den Münzen im der Regel dem lebenden Regenten beigelegt²¹⁶. Der Divus, der häufig in der Münzprägung als ganze Figur wiedergegeben wird, hält nie das Blitzbündel, sondern einen Zweig, eine Patera, ein Parazonium oder ein Szepter²¹⁷.

Das einzige großplastische Werk, welches einen Kaiser mit Blitzbündel darstellt, ist die bronzene Statue des Augustus im Hüftmantel aus Herculaneum in Neapel (Nr. 35), die wegen der mitgefundenen Statue des Claudius postum datiert wird. Die Augustus-Statue wurde jedoch modern aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt, und es ist mehr als fraglich, ob das Blitzbündel, das an einem anderen Fundplatz zu Tage kam, zugehörig ist²¹⁸.

Die Reste eines Attributes in der Linken des Divus Augustus auf dem Ravenna-Relief (Nr. 23) deuten m. E. eindeutig auf ein Parazonium²¹⁹, wie es auch die Statue des Divus Augustus in Philippi in der Linken hielt²²⁰, nicht auf ein Blitzbündel. Schließlich soll die Kolossalstatue des Augustus im Metroon zu Olympia (Nr. 32) ein Blitzbündel in der Rechten gehalten haben²²¹. Abgesehen davon, daß dafür jegliche Anhaltspunkte fehlen, ist es technisch schwer vorstellbar²²².

Es bleiben die zahlreicheren Erzeugnisse der Kleinkunst²²³, die sich zum Teil auf Werke der Großplastik beziehen können:

²¹⁶ Auf einigen Dupondii des Tiberius erscheint das Blitzbündel vor der Büste des Divus Augustus (BMCRE I, 141 Nr. 151 Taf. 26, 3). Dies ist die einzige Ausnahme, die jedoch an der Tendenz nichts ändert. Anscheinend konnte der Divus Augustus als einziger Divus zunächst auch als wirkende Gottheit aufgefaßt werden.

²¹⁷ Möglicherweise gibt es eine bezeichnende Ausnahme: Auf severischen Münzen der Stadt Selinus-Traianopolis ist Traian als Gott in einem Tempel thronend dargestellt. Seine Linke ist auf ein Szepter gestützt, in seiner Rechten hält er eventuell ein Blitzbündel. Der Tempelgiebel trägt die Inschrift ΘΕΟΥ ΤΡΑΙΑΝΟΥ (BMC Lycaonia etc. [1900] 143 Nr. 1. 2 Taf. 24, 9). Die Darstellung gibt eindeutig das Kultbild des Tempels wieder. Traian war hier an seinem Sterbeort Stadtgott und wird deshalb noch lange nach seinem Tod als wirkliche Gottheit verehrt (in severischer Zeit wird Divus Traianus sonst nicht mehr dargestellt, da er als politischer Staatsgott keine Rolle mehr spielte) und mit dem Attribut des wirkenden Gottes wiedergegeben.

²¹⁸ Dazu ausführlich zu Nr. 35.

²¹⁹ F. Dohna, RM 105, 1998, Anm. 10.

²²⁰ Wiedergegeben auf claudischen Münzen aus Philippi: S. W. Grose, Catalogue of the McClean Collection of Greek Coins II (1926) Taf. 119, 16. 17.

²²¹ Hitzl 1991, 35. 95.

²²² Vgl. ausführlich zu Nr. 32.

Claudius hält das Blitzbündel auf einem verschollenen Karneol (Nr. 60) und einem Kameo in Wien (Nr. 61). Ein Karneol in St. Petersburg (Nr. 82) zeigt Nero in einem ähnlichen Motiv wie der genannte Karneol mit der Darstellung des Claudius. Schließlich ist Domitian auf einem Karneol, der sich ehemals in der Sammlung Blacas befand (Nr. 96), und einer Glaspaste in Genf (Nr. 97) mit Blitzbündel dargestellt. Diese Bilder bilden eine kleine Gruppe, da sie alle den stehenden Kaiser nackt mit Blitzbündel und Ägis zeigen. Außer auf der Darstellung des Nero hockt neben dem rechten Fuß des Kaisers jeweils ein Adler. Ich möchte annehmen, daß zumindest die identischen Bilder des Domitian eine großplastische Statue zum Vorbild haben. Die Kombination der Attribute Blitzbündel, Ägis und Adler ist schon für Alexander durch die Neisos-Gemme in St. Petersburg bezeugt, die mit dem von Apelles gemalten Alexander mit dem Blitzbündel in Zusammenhang gebracht wurde²²⁴.

Eine Metallphalera in Schweizer Privatbesitz zeigt Nero als Weltherrscher auf einem Adler reitend (Nr. 92), in der Rechten das Blitzbündel, in der Linken einen Schild (Ägis?), auf dem Kopf eine Strahlenkrone.

Die vollkommenste Verschmelzung des Kaiser mit Iuppiter gibt die Darstellung auf dem großen Stuttgarter Kameo (Nr. 120) wieder²²⁵. Marc Aurel sitzt in einem Hüftmantel auf einem Thron und hält in seiner Linken ein großes Blitzbündel; die erhobene Rechte hat er auf ein Szepter gestützt. Vor ihm steht seine Frau Faustina als Ceres.

Im Zusammenhang mit diesen Darstellungen sind natürlich die Attikareliefs der Stadtseite des Traiansbogens von Benevent²²⁶ von eminenter Bedeutung. Die beiden Reliefs befinden sich links und rechts der Inschrift des Bogens und gehören thematisch zusammen. Auf dem linken Relief befinden sich im

²²³ Als Darstellung des Claudius mit Blitzbündel muß der sog. Haager Kameo (Richter 1971, Nr. 600) ausscheiden. Er ist mit Sicherheit ein Erzeugnis des 17. Jh., auch wenn er noch bei Bastien II, 386 als antikes Werk behandelt wird. Die Ausführungen von H. Möbius, *SchwMbl* 16, 1966, 119ff. sind jedoch schlagend: Der Stein kann nicht antik sein, da er Elemente der Gemma Augustea und des Grand Camée kopiert. So entsprechen die Kentaurenköpfe den Köpfen der Barbaren auf der Gemma Augustea. Der kleine Prinz auf dem Wagen wiederholt die Figur des Caligula auf dem Grand Camée. Vgl. auch Megow 1987, 84ff.

²²⁴ Vgl. A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993) 199ff. mit Lit. Farbabb. 8a. Abb. 66. 67.

²²⁵ Warum es sich hier um eine Darstellung des Kaisers in Gestalt des Gottes handeln muß und nicht um den Gott selbst, ist im Text zu Nr. 120 ausführlich begründet.

²²⁶ Kleiner 1992, 224ff. Abb. 188ff. (Attikareliefs: Abb. 192f.) mit Lit. auf S. 264. - Zuletzt: M. Molin in: *Festschr. M. Le Glay* (1994) 716ff. mit Datierung des Bogens an den Anfang der Regierung des Traian.

Vordergrund die Götter der kapitolinischen Trias, im Hintergrund Ceres, Bacchus sowie Hercules. Das rechte Relief zeigt die Ankunft Traians vor den Toren der Stadt Rom, wo er von den beiden Konsuln, Fortuna(?) und Romulus-Quirinus empfangen wird. Iuppiter auf dem linken Relief reicht dem von rechts ankommenden Traian sein Blitzbündel entgegen. Man hat längst erkannt, daß hier nicht die Vergöttlichung Traians im Sinne einer Einführung in den Olymp dargestellt ist²²⁷; ebensowenig kann jedoch der *adventus* des Kaisers im Jahre 107 n. Chr. gemeint sein, bei dem der Kaiser von Iuppiter "den Blitz für weitere Taten erhält"²²⁸. Wieso geschieht das während der Regentschaft des Kaisers; hatte er vorher nicht den Beistand des obersten Gottes?

Das Motiv ist vielmehr die bildliche Umsetzung der ideologischen Überhöhung des Adoptivkaisertums, wie sie im Panegyricus des jüngeren Plinius und in den Reden περί βασιλείας des Dion von Prusa zum Ausdruck kommt²²⁹. Die Adoption Traians wird als Auswahl des Besten durch die Götter stilisiert, bei der Nerva lediglich deren ausführendes Werkzeug war. Traian hat die Herrschaft weder durch Verwandtschaft mit der *domus principis* erlangt, noch hat er sie durch Sieg in einem Bürgerkrieg an sich gerissen, er ist als der Beste und Fähigste direkt von den Göttern erwählt und zum Herrscher bestellt worden. Genau das ist hier dargestellt: Der kapitolinische Iuppiter reicht Traian das Blitzbündel als Zeichen seiner Gewalt, die der Kaiser auf Erden ausüben soll. Der Akzent liegt bei den Attikareliefs des Traiansbogens von Benevent auf der Wahl des Gottes, von dem die Initiative ausgeht; ganz im Gegensatz zu den oben behandelten Darstellungen, wo das Blitzbündel vom Kaiser selbst an Stelle des Gottes geführt wird. Damit zeigen die Reliefs von Traiansbogen, die gemeinhin als Beispiel für die "Entmachtung" des obersten Gottes durch den Kaiser angesehen werden, ein Konzept, das von besonderer *pietas* des Kaisers gegenüber Iuppiter zeugt, der wiederum in enger Verbindung mit den Kaiser steht und diesen erwählt.

Wenn die Szene des rechten Reliefs einen bestimmten *adventus* zum Thema hat, dann muß das natürlich in diesem Zusammenhang der erste des Jahres 99 n. Chr. sein, als der Kaiser die Macht in Rom übernahm.

²²⁷ Kleiner 1992, 227 sieht immer noch in Traian, der das Blitzbündel von Iuppiter entgegennimmt, den Divus. Auf der folgenden Seite schreibt sie jedoch "Trajan receives his power from Jupiter". Der Divus übt jedoch keine Macht mehr aus.

²²⁸ E. Simon, TrWPr 1/2, 1979/80, 9.

²²⁹ Vgl. Christ 1988, 287ff.

Ähnlich wie die Ägis ist das Blitzbündel ein Attribut, das für die spezifische Wirkung seines Trägers steht und deswegen in der Regel dem lebendem Kaiser beigegeben wird, um seine gottgleiche Gewalt zu verdeutlichen.

3, Strahlen²³⁰

Die das Haupt umgebenden Strahlen sind das kennzeichnende Attribut des Sonnengottes, welches in sinnfälliger Weise sein Leuchten wiedergibt.

Seit dem 3. Jh. v. Chr. übernahmen die Diadochen die Strahlen des Gottes auf ihren Münzbildern, wo sie dem königlichen Diadem beigelegt werden. Bei diesen Strahlen handelt es sich natürlich nicht um einen wirklich getragenen Kopfschmuck, sondern um den Lichtglanz, der ausgehend vom Diadem das Haupt des gottbegnadeten Herrschers umspielt, sowie eine Angleichung an Helios, welche für den universalen Anspruch seiner Herrschaft steht²³¹.

Augustus ließ sich im Unterschied zu den hellenistischen Herrschern auf seinen Münzbildern nicht mit dem Strahlenkranz darstellen.

Erst auf den Assen und Dupondien der tiberischen "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen wird das Porträt des nunmehr konsekrierten Augustus als Zeichen seiner Göttlichkeit mit einer Strahlenkrone geschmückt²³². Motivisch verrät diese Krone durch die eigentlich sinnlose Bandschleife ihre Herkunft von den Darstellungen der hellenistischen Herrscher, wo die Strahlen mit dem Diadem verbunden waren. Inhaltlich bekommt die ursprünglich solare Strahlenkrone in ihrer modifizierten Form mit Bandschleife bei Divus Augustus natürlich eine neue Bedeutung: Als reines Götterattribut soll sie die neue göttliche Qualität des Divus zeigen, ohne ihn jedoch dezidiert an Sol anzugleichen. Bei der Wahl der Strahlenkrone für die Ikonographie des neuen Gottes spielte mit Sicherheit der Glaube an die Verstirnung des Verstorbenen eine Rolle, dessen ewiges Leuchten die Krone zum Ausdruck bringen sollte.

²³⁰ Zur Ausstattung des Herrschers mit der Strahlenkrone kann nun im Wesentlichen auf das soeben erschienene Buch von M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher* (1998) verwiesen werden, das ich jedoch noch nicht einarbeiten konnte. Mit Bergmann stimme ich nicht überein, was die Einführung der Strahlenkrone für den lebenden Kaiser betrifft. Während sie mit der bisherigen Forschung davon ausgeht, daß sich Nero als erster römischer Kaiser zu Lebzeiten mit Strahlenkrone wiedergeben ließ, bin ich der Ansicht, daß die beiden Darstellungen des Claudius mit Strahlenkrone nicht postum sein können. s. dazu u.

²³¹ Vgl. Alföldi 1970, 257ff. - Bastien I, 103. 108; III, Taf. 235, 4-6.

²³² BMCRE I, 140ff. Nr. 141ff. Taf. 25, 10-12; 26, 1-6.

Damit weisen die Strahlen auf dem Kopf des Divus Augustus in die gleiche Richtung wie die Sterne, die auf einigen Münzen das Porträt des Divus umgeben²³³. Eine Vorstufe der Strahlenkrone des Augustus war mit Sicherheit der Stern, den man den Standbildern des Iulius Caesar nach seiner Konsekration aufsetzte.

Divus Augustus erscheint mit Strahlenkrone in der Folge auch auf Münzen des Caligula²³⁴ und des Claudius²³⁵. Titus²³⁶, Domitian²³⁷ und Nerva²³⁸ restituieren die tiberischen "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen. Später erscheint Divus Augustus auf Münzbildern nicht mehr mit Strahlenkrone.

Einige Aurei des Caligula aus Lugdunum, die unmittelbar nach dem Tode des Tiberius geschlagen worden sein müssen, zeigen anscheinend das Porträt des Tiberius mit Strahlenkrone²³⁹. Bei diesen Münzen muß es sich um die Prägungen eines voreiligen Münzmeisters aus Lugdunum handeln, der sofort nach Tiberius' Tod anscheinend mit der Divinisierung des Kaisers und dem gleichen Vorgehen wie nach dem Tode des Augustus rechnete. Nachdem anderslautende Anweisungen aus Rom kamen, wurde die Prägung dieser Münzen natürlich sofort eingestellt.

Caligula wird als erster Kaiser zu Lebzeiten auf Münzporträts mit Strahlenkrone dargestellt. Allerdings nicht auf den stadtrömischen Prägungen, wie Bastien vermutet²⁴⁰; es gibt keinen zwingenden Grund, in der auf einer *sella curuliss*itzenden Figur mit Strahlenkranz, welche die Rückseiten römischer Dupondien des Caligula zeigen²⁴¹, den regierenden Kaiser zu erkennen. Es muß sich vielmehr wie auf den entsprechenden tiberischen Prägungen um Divus Augustus handeln.

Hingegen zeigen Bronzeprägungen vom Beginn der Regentschaft des Caligula aus Magnesia am Sipylos, Aizanoi, Smyrna und eventuell aus Alexandria Porträtbüsten des neuen Herrschers mit Strahlenkrone²⁴².

²³³ BMCRE I, 124 Nr. 28f. Taf. 22, 18f.; S. 146 Nr. 2. 4 Taf. 27, 2. 3.

²³⁴ BMCRE I, 147f. Nr. 10. 16. 17 Taf. 27, 8. 13. 14; S. 160 Nr. 90 Taf. 30, 7; S. 162 Nr. 105 Taf. 28, 2.

²³⁵ BMCRE I, 195 Nr. 224 Taf. 37, 7.

²³⁶ BMCRE II, 282ff. Nr. 265. 269. 271 Taf. 54, 1. 2. 3.

²³⁷ BMCRE II, 414f. Nr. 504. 505 Taf. 82, 8.

²³⁸ BMCRE III, 29 Nr. 154. 155 Taf. 8, 2. 4.

²³⁹ BMCRE I, 146 Nr. 1 Taf. 27, 1.

²⁴⁰ Bastien I, 105.

²⁴¹ Bastien III, Taf. 21, 5.

²⁴² Bastien I, 105; III, Taf. 21, 1.

Nero läßt schließlich im Zuge der Münzreform von 64 n. Chr. sein Bildnis mit Strahlenkrone auf die Vorderseite von Dupondien prägen, womit diese auf den ersten Blick von den materialgleichen Sesterzen unterscheidbar sind²⁴³. Jedoch tragen nicht alle Münzbildnisse auf den Dupondien die Strahlenkrone, es gibt einige Ausnahmen. Auf den wenigen neronischen Prägungen für Divus Claudius²⁴⁴ wird dieser im Gegensatz zum regierenden Kaiser bezeichnenderweise nie mit Strahlenkrone dargestellt.

Unter den folgenden Kaisern wird die Büste des Regenten mit Strahlenkrone zur Kennzeichnung der Dupondien mit wenigen Ausnahmen beibehalten. Als Divi erscheinen nur noch Vespasian und Titus auf den Münzen ihrer Nachfolger mit der Strahlenkrone²⁴⁵. Seit Nerva wird ausschließlich der lebende Kaiser mit Strahlenkrone dargestellt.

Auf einer Bronzemünze aus Tarsos für Hadrian²⁴⁶ ist zuerst die solare Bedeutung der Strahlenkrone eindeutig greifbar: Neben Hadrian mit den Sonnenstrahlen erscheint Sabina mit der Mondsichel.

Caracalla kennzeichnet das von ihm neu eingeführte Nominal, den sogenannten Antoninian - diesmal ohne Ausnahme - durch sein Porträt mit Strahlenkrone²⁴⁷. Seit den Severern hat die Strahlenkrone mit Sicherheit solare Bedeutung, da auf ihren Münzen die Kaiserinnen mit der Mondsichel an Luna angeglichen sind²⁴⁸.

Obwohl die Strahlenkrone auf den Münzporträts der Kaiser eine solch bedeutende Rolle spielt, taucht sie in den übrigen Kunstgattungen als Attribut des Kaisers relativ selten auf. Die einzige Ausnahme bildet Augustus, für dessen Darstellungen als Divus die Strahlenkrone zum geläufigen Attribut wird. Es gibt keinen Grund zu der Annahme, daß Augustus schon zu Lebzeiten mit Strahlen ausgestattet worden sei; alle Darstellungen mit äußeren Datierungskriterien sind postum entstanden: Eindeutig den Divus zeigen die Steine, auf denen Livia mit einer Büste des Augustus wiedergegeben ist (Nr. 13; 14). Auf dem sog. Kameo Yusupov (Nr. 16) ist Augustus mit Agrippina minor zu sehen, die erst nach seinem Tod geboren

²⁴³ Bastien I, 105ff.

²⁴⁴ BMCRE I, 200f. Nr. 4. 6 Taf. 38, 7. 8; S. 282f. Nr. 416. 420 Taf. 40, 20. 22.

²⁴⁵ BMCRE II, 277 Nr. 250f. Taf. 53, 1. 2 (Dupondien des Titus für Divus Vespasianus); S. 312 Nr. 68 Taf. 61, 11 (Aureus des Domitian für Divus Vespasianus); S. 313 Nr. 69 Taf. 61, 12 (Aureus des Domitian für Divus Titus).

²⁴⁶ P. Liverani, RIA Ser. 3, 19. 1996, Abb. 12.

²⁴⁷ Bastien I, 107f.

²⁴⁸ Alföldi 1970, .

wurde. Die Darstellung des Grand Camée (Nr. 17) zeigt Augustus in der Luft schwebend deutlich als Divus. Der Altar in Palestrina, den ein Porträt des Augustus mit Strahlenkranz ziert, ist inschriftlich dem Divus Augustus gewidmet. Das Ravenna-Relief, auf welchem eine Figur des Augustus mit Strahlenkrone dargestellt ist, muß aus verschiedenen Gründen in claudische Zeit datiert werden²⁴⁹.

Die Sard-Patera im Vatikan (Nr. 10) und der Kölner Augustus-Kameo (Nr. 11) entsprechen bis ins Detail den Münzporträts der "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen, so daß anzunehmen ist, daß beide Darstellungen ebenfalls postum sind.

Bei den rundplastischen Porträts des Augustus mit Strahlenkranz waren die Strahlen aus Metall mit Bohrlöchern eingesetzt, was natürlich auch erst nachträglich geschehen sein kann. Dies ist wohl der Fall bei dem Achatköpfchen in London (Nr. 12) und dem Einsatzkopf *capite velato* mit eingeritztem Backenbart in Venedig (Nr. 20), die beide in augusteische Zeit datiert wurden. Vollständig postume Schöpfungen sind hingegen wahrscheinlich die Köpfe in Paris (Nr. 19), in Saintes (Nr. 21) und in Vicenza (Nr. 22), welche den Eichenkranz mit eingesetzten Strahlen verbinden.

Einen besonderen Fall stellt der bereits besprochene Kameokopf des Augustus mit Bohrlöchern für Strahlen in Paris dar, der ursprünglich eine Ägis über der linken Schulter trug, die nachträglich zu einem Mantel umgearbeitet wurde. Die Applikation der Strahlen ging hier Hand in Hand mit der Umarbeitung der Ägis, die für eine Darstellung des Divus nicht mehr passend erschien²⁵⁰.

Eine Miniaturbüste des Augustus mit Strahlenkrone aus Smaragd in Genf²⁵¹ ist mit Sicherheit nicht antik, wie Megow überzeugend gezeigt hat. Boschung scheint ebenfalls dieser Ansicht zu sein, da er das Stück im Augustus-Band des römischen Herrscherbildes nicht erwähnt.

Von Claudius, der in der Münzprägung weder als Divus noch als lebender Kaiser mit Strahlenkrone erscheint, sind nun zwei Darstellungen überliefert, die ihn offenbar bereits als lebenden Herrscher mit Strahlen um das Haupt zeigen. Die heute verschollene Büste der sog. Madrider Claudius-Apotheose (Nr. 68), der ein auffliegender Adler, welcher sich heute im Prado befindet, als Untersatz diente, zeigte den Kaiser mit Ägis und einem Strahlennimbus.

²⁴⁹ F. Dohna, RM 105, 1998, 295ff.

²⁵⁰ s. Kap. B, III, 1.

²⁵¹ Megow 1987, 224 f. A115. mit Lit. - Farbabb.: M. L. Vollenweider, Musée d' Art et d' Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées II Text (1979) 216f. Nr. 227 Farbtaf. 5; Tafeln (1976) Taf. 67.

Die Ägis legt eine Datierung der Büste zu Lebzeiten des Claudius nahe²⁵². Dazu kommt, daß derart überhöhende Darstellungen des Claudius nach seinem Tode nicht mehr zu erwarten sind. Der Bronzetondo aus Stamford Bridge (Nr. 67), auf dem Claudius eine Strahlenkrone trägt, muß ebenfalls während der Regentschaft des Kaisers entstanden sein, da ihm die Amtsinsignien *lituus* und *simpulum* beigelegt sind, die in Verbindung mit Darstellungen von Divi nicht vorkommen. Auf einem Kameo im Kölner Dreikönigenschrein (Nr. 63), der Claudius mit Agrippina minor zeigt, ist der Kaiser mit einer Sonnenscheibe über dem Kopf ausgestattet.

In diesen vereinzelt Darstellungen des Claudius mit Strahlenkrone findet die massive Sol-Angleichung Neros am Ende seiner Regierungszeit bereits ihre Vorläufer.

Nero wird bereits als junger Regent in der Glyptik mit Strahlenkrone abgebildet. Der verschollene Kameo aus dem Camminer Domschatz (Nr. 83), der einen jugendlichen Herrscher stehend mit Ägis und Strahlenkrone zeigt, ist wahrscheinlich auf den jungen Nero zu deuten. Ein Kameoporträt in St. Petersburg mit Ägis und einer Strahlenkrone über einem Lorbeerkranz (Nr. 87; 124), das später zu Commodus umgearbeitet wurde, ist in seiner Urfassung wohl ebenfalls auf Nero zu beziehen.

Seit 64 n. Chr. propagiert Nero sein Bild mit der Strahlenkrone des Sol auf denkbar breiter Ebene. Bereits erwähnt wurden die Aesprägungen nach der neronischen Münzreform, deren Dupondien durch die Büste des Kaisers mit Strahlenkrone gekennzeichnet wurden. Gleichzeitig wurde begonnen, die enorme, über 30 m hohe Kolossalstatue des Kaisers mit den Attributen des Sol im Vestibül der Domus Aurea zu errichten²⁵³. Besonders eindrucksvoll muß man sich die Wirkung des Sonnensegels vorstellen, das bei den Feierlichkeiten anlässlich des Besuches von Tiridates im Jahre 66 über den Sitzreihen des Pompeiustheaters aufgespannt wurde²⁵⁴. Auf dem Segel war in gigantischem Maßstab vor dem Hintergrund eines Sternenhimmels, den Wagen des Sonnengottes lenkend, Kaiser Nero dargestellt, der dann in sinnfälliger Weise über den Besuchern des Theaters anstelle der wirklichen Sonne, vor der das Segel ja schützte, erschien.

Daß all dies seine Wirkung nicht verfehlte, zeigt eine Weihung an Sol und Luna des in der Domus Aurea tätigen Sklaven Eumolpus und seiner Tochter in das Heiligtum der syrischen Sonnengötter im Trastevere (Nr. 93). Die über der

²⁵² s. o. Kap. B, III, 1.

²⁵³ Bergmann 1994, 7ff.

²⁵⁴ Cass. Dio 63, 6, 2.

Inschrift angebrachte Büste des Sol trägt deutlich Gesichtszüge und Frisur des Nero. Zumindest für Leute wie Eumolpus, die im engsten Umkreis des Kaisers lebten und arbeiteten, verschmolz die Gestalt des Sonnengottes mit der Person des Kaisers.

Spätere Darstellungen römischer Kaiser mit Strahlenkrone sind außerhalb der Münzprägung selten. Zu dem erwähnten Kameoporträt des Commodus in St. Petersburg (Nr. 124), das aus einem Porträt des Nero gewonnen wurde, kommt der Kameo in Paris mit der Familie des Septimius Severus (Nr. 131), auf dem der Kaiser im Unterschied zu seinem Mitregenten und Sohn die Strahlenkrone trägt, und ein Bronzetonno in Berlin (Nr. 138) mit einem von Strahlen umgebenem frontalem Bildnis des Caracalla aus der Zeit von dessen Alleinherrschaft.

Die mit der Bandschleife versehene Strahlenkrone für Divus Augustus ist eine echte ikonographische Neuerung, um die neue Qualität des Konsekrierten bildlich wiederzugeben. Bereits Claudius wurde dann zu Lebzeiten mit Strahlenkrone dargestellt. Nero begann schließlich sein eigenes Bildnis mit Strahlenkrone auf Münzbildern zu verbreiten, während sein divinierter Vorgänger barhäuptig auf den Münzen erscheint. In der Folge wurden nur noch Vespasian und Titus als Divi mit Strahlen abgebildet, die Strahlenkrone wurde zum Attribut des lebenden Herrschers. Mit der Tendenz, das Attribut dem lebenden Regenten beizugeben, geht die bereits unter Nero begonnene Betonung der solaren Konnotation der Strahlenkrone einher.

4, caduceus

Ovid bezeichnet Mercur als den Schiedsrichter über Frieden und Krieg, *pacis et armorum arbiter*²⁵⁵ und Friedensbringer, *pacifcer*²⁵⁶. Beide Eigenschaften trafen nach den Schrecken der Bürgerkriege natürlich in eklatanter Weise auf Octavian zu. Kein Wunder, daß man die Kräfte des Gottes in dem jungen Caesar wirken sah, und daß umgekehrt von diesem solche Assoziationen gefördert wurden. So erscheint Mercur in der Denarprägung von 29 v. Chr., und der *caduceus*, der bald zum Symbol schlechthin für Frieden und Wohlstand wird, ist in der Folge häufig auf den Rückseiten der Münzen

²⁵⁵ Ov. fast. 5, 665f.

²⁵⁶ Ov. met. 14, 291f.

abgebildet²⁵⁷. Auf dem Avers in direkter Verbindung mit der Büste des Kaisers steht er jedoch selten. Bronzeprägungen zeigen vor der Büste des Augustus einen Palmzweig und dahinter den *caduceus*²⁵⁸.

Besonders deutlich wird die Verbindung von Octavian und Mercur in der wohl kurz nach Aktium entstandenen²⁵⁹ Ode des Horaz *iam satis terris*²⁶⁰. Der Dichter wendet sich nach Anrufung von Apoll, Venus und Mars an Mercur, den er in Gestalt des jungen Octavian auf der Erde als Friedensbringer wirken wähnt, diese doch nicht bald wieder aus Groll über die Laster der Römer zu verlassen. Lieber solle er sich auf Erden die Verehrung der Menschen gefallen lassen und die Feinde des Reiches bestrafen. Horaz nimmt spielerisch an, der Gott hätte die Gestalt des Menschen Octavian angenommen, um auf der Erde zu wirken; es bleibt also der Gott und nicht der Mensch, den der Dichter anruft.

Die engste Parallele zu der Horazode in der bildenden Kunst ist die Darstellung des Mercur auf einer Stuckdecke der Villa unter der Farnesina in Rom (Nr. 5): Auf einem Bildfeld stehen sich in bukolischer Landschaft zwei gebälktragende Mercurstatuen gegenüber, deren Köpfe eindeutig nach Porträts des Octavian gestaltet sind²⁶¹. Wie in der Ode des Horaz ist auf dem Stuckrelief in erster Linie der Gott Mercur gemeint, und nicht Octavian mit den Attributen des Gottes. Dies wird auch durch die Darstellung der anderen Götter in entsprechender Position auf den drei übrigen rechteckigen Bildfeldern der Decke nahegelegt, die der Anrufung der übrigen Götter in der Horazode entsprechen.

Innerhalb des gesamten Dekorationssystems der Decke spielen die beiden Mercurstatuen jedoch eine nur untergeordnete Rolle. Es versteht sich deshalb, daß die Anspielung auf dem Stuckrelief in hohem Maße spielerisch und unverbindlich ist, ohne propagandistische Absicht. Dem oberflächlichen Besucher des Raumes mag es überhaupt nicht aufgefallen sein, daß auf der Decke Mercur mit den Gesichtszügen des Octavian erscheint, was natürlich nicht gegen die Richtigkeit der Beobachtung spricht. Das Stuckrelief von der Farnesina stellt gewissermaßen die unverbindlichste Spielart solcher Angleichungen dar, hinter der keine ausdrückliche Programmatik mehr steht. Jedoch gerade diese beiläufigen, fast nebensächlichen Beispiele zeigen die Tiefenwirkung dieser Verschmelzungen von Gottheit und Mensch. In einer

²⁵⁷ Bastien II, 679.

²⁵⁸ Bastien III, Taf. 3, 5.

²⁵⁹ Vgl. R. G. M. Nisbet - M. Hubbard, A Commentary on Horace: Odes I (1970) 17f.

²⁶⁰ Hor. *carm.* I 2, 41ff.

²⁶¹ Zum typologischen Nachweis dieser Angleichung s. ausführlich zu Nr. 5.

Umgebung, wo Gemmen wie die aus der Sammlung Ionides (Nr. 4) zirkulierten und Gedichte wie die zitierte Horazode rezitiert wurden, mußte die Wahl der Porträtzüge des Augustus für die Darstellung einer Statue des Mercur eben fast selbstverständlich erscheinen.

Darin, daß auch auf dem Stuckrelief der Gott Mercur dem Octavian angeglichen ist und nicht umgekehrt, stellt es die engste Parallele zur genannten Horazode dar. In den meisten anderen Fällen handelt es sich zunächst um Darstellungen des Kaisers, dem dann Attribute und Eigenschaften von Göttern beigelegt werden.

Dies ist der Fall bei dem bekannten Achat aus der Sammlung Ionides in London (Nr. 4), der den Kopf des Augustus im Linksprofil mit einem *caduceus* zeigt. Im Gegensatz zur Stuckdecke der Villa unter der Farnesina und zur oben angeführten Horazode, die meist im Zusammenhang mit diesem Stück zitiert wird, liegt bei der Gemme der Schwerpunkt auf der Darstellung des Augustus, dem das Attribut des Gottes beigelegt wird. Die Aussage ist dadurch eindeutiger: Im Mittelpunkt steht die Person des Augustus, von dem die Wirkung ausgeht, die durch das Attribut symbolisiert wird.

In den Umkreis dieser Bilder gehört auch das Relief auf einem Altar in Bologna aus Luni (Nr. 6), auch wenn die Deutung hier nicht so klar ist, wie bei den vorhergehenden Denkmälern. Auf dem Relief der linken Nebenseite des Altars ist Mercur mit *caduceus* und Geldsack zu sehen, der von Minerva geleitet wird. Aus verschiedenen Gründen wurde die Figur des Mercur als an Augustus angeglichen interpretiert.

K. Scott bringt die Darstellung in Zusammenhang mit der Schilderung eines Wandgemäldes bei Petron, welches den Freigelassenen und *Mercurialis* Trimalchio zeigt, der, mit einem *caduceus* ausgestattet, von Minerva geführt Rom betritt. Trimalchio, der durch den Schutz Mercuris zu Reichtum kam, erscheint also als Epiphanie seines Schutzpatrons, als *novus Mercurius*. Das Relief des Altares in Bologna zeigt, daß das Motiv des von Minerva geleiteten Mercur in der Kunst vorhanden war und keine Erfindung Petrons darstellt. Der Stifter des Bologneser Altares, der auf der gegenüberliegenden Seite den Schutzgottheiten der Händler Mercur und Minerva opfernd dargestellt ist, wird wie Trimalchio ein Geschäftsmann und *Mercurialis* gewesen sein. Die Götter eilen zu seinem Opfer. Wenn Mercur hier mit den Zügen des Augustus erscheint, zeigt dies die Dankbarkeit des Stifters auch gegenüber dem Kaiser,

der durch die Herstellung des Friedens die Voraussetzung für den Wohlstand des Geschäftsmannes schuf²⁶².

Die drei angeführten Darstellungen zeigen das breite Spektrum, innerhalb dessen sich die Mercurangleichung des Herrschers entwickeln konnte: Obwohl dieser Aspekt nicht der zentrale Punkt der offiziellen Bildpropaganda des Augustus war, konnte sowohl eine Gemme aus dem Umkreis des Kaisers als auch die Ausstattung der städtischen Villa eines Römers der Aristokratie sowie eine private Stiftung in einer Kleinstadt den Kontext für ein derartiges Bild liefern. Die Mercur-Aspekte des Kaisers betrafen jeden, während etwa die Iuppiterkonnotation offizielleren Charakter hatte.

Vollenweider deutet außerdem eine Reihe von Gemmen mit dem Kopf des Mercur als Darstellungen des Octavian²⁶³. Wegen des kleinen Formates der Objekte ist dies jedoch nicht argumentativ zu beweisen. Es ist jedoch sicher richtig, daß zur Zeit der Entstehung dieser Gemmen, jede Darstellung des Mercur mit dem Wirken des Octavian/Augustus assoziiert wurde.

Nach Augustus spielt die Angleichung des Herrschers an Mercur keine große Rolle mehr²⁶⁴. Andere Eigenschaften des Herrschers traten in den Vordergrund.

5, Löwenfell

Da Hercules in der Propaganda des Marc Anton²⁶⁵ eine solch herausragende Rolle spielte, ist es nicht verwunderlich, daß für die Herrscherideologie der

²⁶² Einen ähnlichen Fall wie der Bologneser Altar stellt ein Relief im Museo Nuovo des Konservatorenpalast dar, das zu einem Altar gehörte (s. P. Zanker in: Festschr. E. Berger [1988] 275ff. Taf. 82, 1. 2). Das Relief zeigt Volcanus und Liber Pater, wobei der Kopf des Volcanus recht deutlich die Porträtzüge eines claudischen Familienmitgliedes aufweist (Zankers Identifizierung als Drusus minor halte ich jedoch für etwas gewagt). Auch hier ist also die für das Leben des Dedikanten relevante Gottheit an ein Mitglied des Kaiserhauses angeglichen.

²⁶³ M. L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik. Katalog und Tafeln (1972) Taf. 148, 14. 16. 18; Text (1974) 203.

²⁶⁴ In der Münzprägung werden erst wieder Gallien und Aurelian an Mercur angeglichen, indem ihren Büsten auf Münzvorderseiten der *caduceus* beigelegt wird: Bastien II, 391. - Die Mercur-Maskeraden des Caligula und des Commodus (Suet. Cal. 52, 2. - Cass. Dio 73, 17, 3) sind natürlich von der kaiserlichen Metaphorik beeinflusst, haben aber lediglich episodische Bedeutung und gehören zum allgemeinen Bild des Frevlers, das von diesen Herrschern gezeichnet wird. Vgl. S. Eitrem, SymbOslo 10. 1931, 49ff.

²⁶⁵ Der Triumvir führte seine Familie auf den Herakliden Anton zurück; seine eigene herculische Erscheinung schien diese Verwandtschaft zu bestätigen. Vgl. S. Ritter, Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (1995) 70ff.

frühen Kaiserzeit Hercules zunächst weniger wichtig war. Zwar tauchen kurz nach Actium bei Horaz einige Parallelisierungen von Hercules und Augustus auf²⁶⁶, der Herrscher wird jedoch nie bildlich dem Heros angeglichen. Tiberius stellt in der Leichenrede für Augustus dessen Leistungen neben die Taten des Hercules, wobei der Vergleich zu Gunsten des verstorbenen Kaisers ausfällt²⁶⁷. Für Caligula und Nero sind neben anderen öffentlichen Göttermaskeraden auch Auftritte als Hercules überliefert²⁶⁸. Nero wurde bei der Rückkehr von seiner Griechenlandreise vom römischen Senat als Hercules begrüßt²⁶⁹. Ein von Domitian erbauter Tempel an der Via Lata barg eine Kultbild des Hercules mit den Gesichtszügen des Kaisers, die Martial Anlaß zu panegyrischen Assoziationen gab²⁷⁰. All dies hatte jedoch eher episodischen Charakter ohne weiterreichende Folgen auf das Selbstverständnis des jeweiligen Herrscher. Dementsprechend fand die Verbindung von Hercules und Kaiser bis zu den Flaviern keinen Eingang in die Münzprägung.

Das änderte sich schlagartig mit Traian. Unter seiner Regentschaft wird erstmalig in der Kaiserzeit das Bild des Hercules über Jahre hinweg auf verschiedenen Nominalen geprägt²⁷¹ und zum Teil mit dem Namen des Kaisers verbunden²⁷². Vermutlich hängt der Aufschwung der Herculesthematik mit der Herkunft des Kaisers aus Südspanien zusammen. Hercules war hier als Hercules Gaditanus die am meisten verehrte Gottheit, mit dem Heiligtum des ursprünglich punischen Gottes in Gades als zentraler Kultstätte. Das Bild des Hercules Gaditanus erscheint auf einigen Münzen Traians. Wie Hercules, der bei seiner Rückkehr aus Südspanien, wo er die Rinder des Geryoneus raubte, in Rom seinen Kult selbst begründete, kam auch Traian aus Spanien und brachte den Kult seiner Heimat nach Rom mit. Möglicherweise reflektiert die Statue des Kaisers mit Löwenfell im Thermenmuseum (Nr. 109) Aspekte des Hercules Gaditanus. Von der Panegyrik wurde die Verbindung des Kaisers mit Hercules sofort aufgegriffen und ausgeführt. Plinius vergleicht im Panegyricus Traian mit Hercules²⁷³, und vor allem Dion von Prusa vertieft in seinen vor

²⁶⁶ Ritter a. O. 139ff.

²⁶⁷ Cass. Dio 56, 36, 4.

²⁶⁸ Cass. Dio 59, 26, 5-9. - Suet. Nero 53, 3.

²⁶⁹ Cass. Dio 62, 20, 5.

²⁷⁰ Mart. 9, 64. 65. 101. - Daß auch die Basaltstatue des Hercules aus dem Palast des Domitian auf dem Palatin, die sich heute in Parma befindet mit den Gesichtszügen des Kaisers ausgestattet ist, wie zuweilen behauptet wird (LIMC IV [1988] Herakles 300*. - Ritter a. O. 232), vermag ich nicht zu erkennen.

²⁷¹ Strack I, 97f.

²⁷² Bastien III, Taf. 40, 6.

²⁷³ Plin. Paneg. 14.

dem Kaiser gehaltenen Reden περὶ βασιλείας den Vergleich des Herrschers mit Hercules²⁷⁴, wobei der Heros als Vorbild für den Kaiser im Sinne des stoisch-kynischen Herrscherideals fungiert²⁷⁵.

Hadrian, der ebenfalls Hercules Gaditanus, den Gott seiner Heimat, auf Münzen prägen läßt²⁷⁶, ist der erste Kaiser, dessen Münzbildnis mit dem Löwenfell verbunden wird²⁷⁷. Seltene Sesterzen zeigen seine Büste mit um den Hals geschlungenen Löwentatzen²⁷⁸. Auf einem anderen Sesterz erscheint Hadrian mit dem über den Hinterkopf gezogenem Löwenfell²⁷⁹.

Unter Commodus boomt die herkulische Thematik regelrecht in der Münzprägung. Er erscheint bereits als Kronprinz in der Rolle des Hercules²⁸⁰. Gegen Ende seiner Regentschaft erscheint sein Porträt mit Attributen des Hercules auch auf den Vorderseiten der Münzen²⁸¹. Dupondien von 191/192 zeigen Commodus gar mit Strahlenkrone, Keule und Löwenfell²⁸². Eine Serie von Bronzemultipla aus den letzten Wochen der Regierungszeit des Kaisers, die auf der Vorderseite jeweils die Büste des Commodus mit dem Löwenfell über dem Hinterkopf zeigen, sind wegen der Abbildungen auf dem Revers interessant, wo der Kaiser in verschiedener Weise zu Hercules in Beziehung gesetzt ist²⁸³: Einmal steht Commodus opfernd vor einem Altar, ihm gegenüber Hercules auf eine Keule gestützt²⁸⁴. Während hier die *pietas* des Kaisers gegenüber seinem göttlich-heroischem Leitbild das Thema ist, tritt uns auf anderen Abbildungen Commodus selbst als neuer Hercules mit Eber- und Löwenfell entgegen, durch die Umschrift als Hercules Romanus Augustus bezeichnet²⁸⁵. Weitere Multipla dieser Serie zeigen auf der Rückseite Hercules mit einem Pflug²⁸⁶. Auf Grund der Umschrift *Herculi Romano Conditore*, die sich wegen der folgenden Titulatur auf Commodus bezieht, muß die Abbildung diesen Hercules Romanus meinen, nämlich Commodus selbst, der

²⁷⁴ Dion Chrys. 49, 60 u. 84.

²⁷⁵ Vgl. W. Derichs, Herakles. Vorbild des Herrschers in der Antike (Diss. Köln 1950) 49ff.

²⁷⁶ Strack II, 85ff.

²⁷⁷ Bastien II, 372.

²⁷⁸ Bastien III, Taf. 54, 7.

²⁷⁹ Bastien III, Taf. 53, 5.

²⁸⁰ Vgl. Fittschen-Zanker I, 89 zu Nr. 78 Anm. 17.

²⁸¹ BMCRE IV, 753 Nr. 341-345 Taf. 99, 18-20; S. 843 Nr. 717 Taf. 111, 2; S. 844 Nr. 725 Taf. 111, 6

²⁸² Robertson, HunterCab II, 447 Nr. 182 Taf. 122.

²⁸³ Bastien II, 375f.

²⁸⁴ Bastien III, Taf. 72, 3.

²⁸⁵ Gnecci II, 55 Nr. 34 Taf. 80, 6. - Bastien III, Taf. 71, 5.

²⁸⁶ Gnecci II, 54 Nr. 24 Taf. 79, 8. - Bastien III, Taf. 72, 2.

als Stadtgründer mit dem Pflug das *pomerium* zieht. Damit bezieht sich die Darstellung auf die "Neugründung" Roms im Oktober 192 als Colonia Commodiana.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Propagierung des Kaisers als Hercules Romanus auch in der Kleinkunst und Großplastik Verbreitung fand. Drei Gemmen, die wohl an Ringen die Hände diverser Höflinge des Commodus schmückten, ziert das Porträt des Kaisers mit über den Hinterkopf gezogenem Löwenfell (Nr. 125-127). Die gleiche Darstellung zeigt ein Kameo in römischem Privatbesitz (Nr. 128). Die berühmte Marmorbüste des Commodus mit Keule und Löwenfell im Konservatorenpalast (Nr. 129) stellt mit ihrem überladenen Beiwerk eine Parallele zur Häufung der rühmenden Beinamen des Kaisers dar, die schließlich so zahlreich waren, daß man jeden Monat des Jahres mit einem kaiserlichen Namen benennen konnte. Die Büste stammt aus einem Raum auf dem Esquilin, der wohl ursprünglich der Verehrung des nun Hercules Romanus genannten Kaisers gewidmet war, wofür auch die von Fittschen rekonstruierte monumentale Rahmung des Werkes spricht²⁸⁷. Ein Porträt des Commodus mit kurzgeschorenem Haar in Mantua (Nr. 130) ist ebenfalls mit einem Löwenfell ausgestattet. Das gleiche gilt wohl für ein Bildnis des Kaisers im Vatikan²⁸⁸, dessen Hinterkopf grob behauen ist.

Bildnisstatuen des Commodus mit Attributen des Hercules müssen zahlreich gewesen sein, wie die Quellen vielfach berichten²⁸⁹. Die weiteren Berichte über die Hercules-Imitatio des Commodus und deren grausige Ausuferungen²⁹⁰ geben Aufschluß über den pathologischen Charakter, den die Verehrung für Hercules beim Kaiser schließlich annahm und der alle rationalen Erklärungsversuche²⁹¹ verbietet. Commodus hat am Ende seines Lebens allem Anschein nach tatsächlich in dem Wahn gelebt, der römische Hercules zu

²⁸⁷ Fittschen - Zanker I, 87ff.

²⁸⁸ Vatikan, Mus. Chiaramonti XXVII 8 Inv. 1613: Fittschen - Zanker I, 87. - B. Andraea (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 2 (1995) Taf. 550. 551.

²⁸⁹ Cass. Dio 73, 15, 6 (vgl. SHA Comm. 9, 2). - Herod. 1, 14, 8-9: Statue des Commodus mit Löwenfell mit gespanntem Bogen vor dem Senat. - Cass. Dio 73, 22, 3 (vgl. SHA Comm. 17, 9-10): Commodus ersetzt den Kopf des Nero-Kolosses durch sein eigenes Porträt und stattet die Statue mit den Attributen des Hercules aus. Vgl. dazu Bergmann 1994.

²⁹⁰ A. Demandt, Das Privatleben der römischen Kaiser (1996) 209 mit Nachweisen.

²⁹¹ Vgl. M. R. Kaiser-Raiß, Die stadtrömische Münzprägung während der Alleinherrschaft des Commodus (1980) 78.

sein²⁹². Es liegt auf der Hand, wie weit dies alles vom Herculesideal der Herrschaftsideologie Traians entfernt ist²⁹³.

Septimius Severus erscheint nur ausnahmsweise mit dem Löwenfell des Hercules. Ein anlässlich der Hochzeit von Caracalla und Plautilla im Jahre 202 geprägtes Multiplum zeigt auf der Vorderseite die Büste des Kaisers mit dem Löwenfell auf dem Hinterkopf²⁹⁴.

Für Caracalla ist Hercules-Imitatio - im Vergleich zu Commodus in gemäßigter Form - wiederum literarisch bezeugt²⁹⁵. Damit können die drei Kameen (Nr. 133-135) und der Nicolo (Nr. 136), die den Kaiser mit Löwenfell zeigen, verbunden werden. Über diese Darstellungen eher intimen Charakters scheint die bildliche Angleichung des Caracalla an Hercules aber nicht hinausgegangen sein, da sie in der Münzprägung nicht auftaucht.

Erst von Gallien wird die Herculesangleichung des Herrschers wieder in die Münzprägung aufgenommen, um dann in der zweiten Hälfte des 3. Jh. Eingang in die kaiserliche Titulatur zu finden.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß die Herculesangleichung in den ersten beiden Jahrhunderten das am wenigsten konstante Element der Kaiserideologie war, zu deren festem Bestandteil sie erst im 3. Jh. wurde. Der schillernden Gestalt des Hercules konnten verschiedene Aspekte abgewonnen werden, und es hing in hohem Maße von der Persönlichkeit des Kaisers ab, zu welchem Aspekt des Heros er sich hingezogen fühlte.

Eindeutig ist, daß die Attribute des Hercules, des Helden der Tat, nur die Eigenschaften des lebenden Regenten und nicht die des Divus wiedergeben können.

IV, Göttliche Statuentypen und -schemata

Die göttlichen Statuentypen und -schemata der Großplastik, in denen der Kaiser häufig dargestellt wird, treffen eine viel weniger dezidierte Aussage als die göttlichen Attribute, die dem Kaiser beigegeben werden. Ihre Bedeutung ist viel flexibler, sie erschließt sich in der Regel erst durch die Kontexte, in denen die Statuen aufgestellt waren, und liegt weniger in den Typen und Schemata selbst. Da darüberhinaus diesen Schemata bereits eingehende

²⁹² Vgl. C. C. Vermeule in: Festschr. F. Brommer (1977) 289ff.. - J. Gagé in: ANRW II 17, 2 (1981) 672ff.

²⁹³ Christ 1988, 348f.

²⁹⁴ Bastien III, Taf. 78, 2. - Gnecci III, 39 Nr. 1 Taf. 152, 6.

²⁹⁵ SHA Carac. 5, 5.

Untersuchungen gewidmet worden sind²⁹⁶, soll hier der Schwerpunkt auf den Kontexten und Gruppenzusammenhängen der Statuenschemata liegen²⁹⁷.

Deutlich wird diese Kontextgebundenheit bereits bei den Kaiserstatuen im Typus des Ares Borghese. Das isolierte Standbild des Hadrian in diesem Statuentypus (Nr. 113) kann dahingehend interpretiert werden, daß durch den bekannten Typus zusammen mit der mythischen Bewaffnung des Ares die Eigenschaften des Kriegsgottes auf den Kaiser übertragen werden, der somit als oberster Feldherr den militärischen Erfolg des römischen Heeres garantiert.

Völlig anders ist die Intention der Gruppe, die eine Statue des jungen Marc Aurel im gleichen Typus mit einer Figur seiner Frau Faustina im Typus der Venus von Capua verbindet (Nr. 123). Hier werden die normativen Eigenschaften des kriegstüchtigen Mannes und der schönen Frau sowie die liebende Verbindung zwischen den beiden durch die göttlichen Statuentypen mythisch überhöht. Die durch die Zusammenfügung zweier Statuentypen neugeschaffene Gruppe hatte keinen imperialen, sondern privaten Charakter und war damit auch für die Darstellung von Privatpersonen geeignet²⁹⁸.

Beide Kaiserstatuen wiederholen bewußt den gleichen bekannten und unverwechselbaren Arestypus, dessen Kenntnis zum richtigen Verständnis der Werke Voraussetzung ist.

Anders verhält es sich bei den zahlreichen Statuen, die den Kaiser thronend oder stehend im Hüftmantel zeigen. Sie weichen untereinander in Armhaltung und Beinstellung sowie Manteldrapierung und -form zu stark ab, um auf ein gemeinsames Urbild zurückgeführt werden zu können. Die Suche nach einem Typus, der diesen Statuen zugrunde liegen soll, ist deshalb m. E. wenig sinnvoll. Es ist klar, daß thronende Götterstatuen im Mantel bei der Schöpfung dieser Statuenschemata für den Kaiser Pate gestanden haben, aber eben nicht als zu kopierender Typus.

Gewöhnlich werden diese Statuen im Hüftmantel in drei Schemata unterteilt, von denen die sicher benennbaren Statuen kurz aufgeführt werden sollen, um die Probleme zu zeigen, die diese Einteilung m. E. birgt:

Die erste große Gruppe bilden die Sitzstatuen im Hüftmantel. Diese Gruppe ist denkbar heterogen. Darstellungen des Herrschers in diesem Schema muß es

²⁹⁶ Niemeyer 1968. - Dähn 1973. - Maderna 1988.

²⁹⁷ s. Kap. C, II.

²⁹⁸ Vgl. die Gruppe im römischen Nationalmuseum: Helbig III Nr. 2132 - Kleiner 1992, 281f. Abb. 249.

schon in hellenistischer Zeit gegeben haben: In Rom wurde die Sitzstatue eines hellenistischen Herrschers gefunden, die vielleicht noch antik zu einem Nerva umgearbeitet worden ist (Nr. 104). Sechs der erhaltenen Sitzstatuen aus der römischen Kaiserzeit können als Augustus benannt werden. Davon haben vier den linken Arm erhoben²⁹⁹, eine den rechten (Nr. 27) und bei einer sind beide Arme nach unten geführt (Nr. 28). Auch die Manteldrapierung und die Beinstellung variieren. Dazu kommt der Kopf aus Caere (Nr. 19), der mit einiger Sicherheit mit einer Sitzstatue zu verbinden ist, und der Akrolithkopf einer Sitzstatue aus Leptis Magna (Nr. 30). Keine dieser Statuen ist sicher zu Lebzeiten des Augustus entstanden³⁰⁰. Es ist gleichwohl nicht ausgeschlossen, daß bereits in augusteischer Zeit Sitzstatuen des Augustus aufgestellt wurden, da für ihn das Schema während seiner Regentschaft auf der Gemma Augustea (Nr. 9) bezeugt ist. In der Münzprägung erscheint Augustus zu seinen Lebzeiten thronend in Toga und einer Victoria in der Hand³⁰¹; für die Darstellung des Divus wird dieser Typus auf den Münzbildern beibehalten, wobei er mit einer Strahlenkrone versehen wird und die Victoria mit einem Lorbeerzweig oder einer Patera ausgetauscht wird³⁰². Aus tiberischer Zeit stammen die Statue aus Minturno (Nr. 24) und der Akrolithkopf aus Leptis Magna (Nr. 30). Eine caliguläische Datierung ist für die Statuen aus Caere (vgl. Nr. 19) und Ephesos (Nr. 27) wahrscheinlich zu machen. Zu einer claudischen Gruppe gehört die Sitzstatue aus Leptis Magna (Nr. 25).

Die drei erhaltenen Sitzstatuen des Tiberius weisen alle eine unterschiedliche Armhaltung und Manteldrapierung auf³⁰³. Dazu kommt ein Akrolithkopf (Nr. 41), dessen Statuenmotiv nicht zu ermitteln ist. Bereits zu Lebzeiten wird der Kaiser auf dem Grand Camée (Nr. 36) und auf dem sog. "Schwert des Tiberius" (Nr. 37) thronend im Hüftmantel gezeigt, wobei auf dem Grand Camée der Hüftmantel durch eine Ägis ersetzt ist. Ebenfalls in tiberischer Zeit wurde die kolossale Akrolithstatue (Nr. 41) in Leptis Magna aufgestellt. Postum sind die Statuen aus Caere (Nr. 38) und Privernum (Nr. 39) zu datieren.

²⁹⁹ Nr. 24; 25; 26; 29.

³⁰⁰ Zur Statue aus Tivoli, die gemeinhin in augusteische Zeit datiert wird s. ausführlich zu Nr. 29.

³⁰¹ BMCRE I, 104 Nr. 637 Taf. 15, 16.

³⁰² BMCRE I, 130 Nr. 75 Taf. 23, 7.

³⁰³ Nr. 38 (linker Arm erhoben mit Mantelbausch über der linken Schulter); Nr. 39 (beide Arme gesenkt, Mantel bedeckt linken Arm); Nr. 40 (rechter Arm erhoben, Mantel über der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten).

Caligula erscheint auf einem Kameo in Wien neben Dea Roma thronend im Hüftmantel (Nr. 48). In der Großplastik wird das Schema für Caligula durch die Gruppe aus Caere bezeugt³⁰⁴.

Ein Kameo im Kölner Dreikönigenschrein zeigt Claudius im Hüftmantel auf einem Thron mit einer um die Schultern gelegten Ägis (Nr. 63). Sechs Sitzstatuen des Claudius sind erhalten, die alle aus seiner Regierungszeit stammen. Auch bei diesen Statuen variiert die Haltung der Arme und Beine sowie die Drapierung des Mantels³⁰⁵.

Nach Claudius werden Statuen in diesem Schema selten. Für Domitian ist es durch den Torso einer Sitzstatue in Berlin (Nr. 102) bezeugt, die nach der *damnatio memoriae* des Kaisers zu einem Nerva (vgl. Nr. 105) umgearbeitet wurde.

Im zweiten Jahrhundert ist das Schema durch eine Pendantgruppe aus dem Theater von Bulla Regia vertreten, die aus zwei identischen Statuen des Marc Aurel (Nr. 122) und des Lucius Verus (Nr. 118) besteht. Die Gruppe ist in der Zeit ihrer Samtherrschaft entstanden. Von einer ähnlichen Gruppe muß der Akrolithkopf des Lucius Verus aus dem Theater von Thugga stammen (Nr. 119).

Diese kaiserlichen Sitzstatuen wurden bekanntlich mit den Statuen des Iuppiter Capitolinus in Zusammenhang gebracht³⁰⁶. Das ist sicher insofern richtig, daß in den thronenden Iuppiter- und Zeusstatuen das Motiv für die Kaiserbilder bereits vorgeprägt war. Bei dem Motiv des Thronenden im Hüftmantel handelt es sich also um ein echtes Götterschema. Allerdings geht m. E. die Annahme zu weit, jede thronende Kaiserstatue im Hüftmantel zitiere intendiert das Standbild des kapitolinischen Iuppiter³⁰⁷. Eine so dezidierte Anspielung auf eine Gottheit verlangt, damit sie verständlich ist, die Beilegung eines Attributs³⁰⁸ oder zumindest die exakte Wiederholung eines unverwechselbaren Typus, wie dies bei den Statuen des Hadrian und Marc Aurel im Typus des Ares Borghese der Fall ist. Die den Kaiser darstellenden thronenden Hüftmantelstatuen variieren das Thema jedoch frei und gehen damit über die Anspielung auf die Darstellungen des obersten Gottes hinaus.

³⁰⁴ Vgl. Kap. C, II, 1 und Nr. 49.

³⁰⁵ Nr. 71 (beide Arme gesenkt, Mantel bedeckt linken Arm); Nr. 72 (linker Arm erhoben); Nr. 73 (linker Arm erhoben, kein Mantelbausch auf der linken Schulter); Nr. 74 (nur Unterkörper erhalten; rechter Unterschenkel vom Mantel unbedeckt); Nr. 75 (linker Arm erhoben); Nr. 76 (beide Arme gesenkt).

³⁰⁶ Maderna 1988, 24 mit der älteren Lit.

³⁰⁷ Maderna 1988, 32.

³⁰⁸ So bereits Dähn 1973, 34.

Das aus der Götterikonographie übernommene Motiv des Thronenden im Hüftmantel ist das sofort verständliche ikonographische Merkmal für die göttliche Würde des dargestellten Kaisers selbst, sei es als Divus oder lebender Herrscher. Als solches kann es beliebig variiert und durch die Beigabe von Attributen mit dezidierten Aussagen befrachtet werden, wie die Kameen zeigen, auf denen allein die Attribute erhalten sind.

Die zweite Gruppe ist scheinbar viel einheitlicher. Diese Statuen zeigen den Kaiser stehend mit rechtem Stand- und weit zurückgenommenem linken Spielbein. Der rechte Arm ist gesenkt, der linke Arm auf ein Szepter gestützt erhoben, wobei auf der linken Schulter und dem Oberarm ein großer Mantel liegt, der in weitem Schwung die Hüften und die Beine bedeckt. Die zwei Statuen dieses Schemas, die Augustus darstellen, sind mit einem Mantel griechischen Schnitts ausgestattet³⁰⁹. Eine der Statuen stellte ursprünglich Caligula dar (Nr. 50), und wurde in claudischer Zeit zu einem Standbild des Divus Augustus umgearbeitet. Für Claudius sind drei Statuen dieses Schemas überliefert, die alle mit einem halbrund geschnittenen Mantel bekleidet sind³¹⁰. Zwei dieser Statuen ist ein Adler beigegeben. Die letzte benennbare Statue, die dieses Schema zeigt, stellte ursprünglich Domitian dar (Nr. 103) und wurde später zu einem Nerva umgearbeitet (Nr. 106).

Auch dieses Schema wurde vor allem wegen der den Claudiusstatuen aus Lanuvium und Olympia beigegebenen Adler auf einen Zeustypus zurückgeführt und als "Schema des stehenden Iuppiter" bezeichnet³¹¹. Das Vorbild für diese Statuen soll auf Tetradrachmen des Prusias I. von Bithynien dargestellt sein. Das ist m. E. wiederum aus mehreren Gründen nicht möglich. Zum einen weichen auch diese Statuen untereinander zu stark voneinander ab, als daß es sinnvoll wäre, nach einem Urbild zu fragen. Zum anderen bilden die Statuen überhaupt keine echte Gruppe. Sie unterscheiden sich nicht in ihrer Bedeutung von den Kaiserstatuen der dritten Gruppe, dem sogenannten Hüftmanteltypus.

Diese weisen in der Regel das gleiche Standmotiv auf und haben allesamt den linken Arm gesenkt, weswegen der Mantel nicht auf der linken Schulter aufliegen kann, sondern in der linken Armbeuge zu liegen kommt. Aus diesem Grunde ist bei den Statuen im Hüftmantel mit gesenktem linken Arm entweder die Stoffmenge des Mantels reduziert oder er ist in einem Bausch über die linke Schulter gezogen. Vier Darstellungen zeigen Augustus in

³⁰⁹ Nr. 31; 32.

³¹⁰ Nr. 77; 78; 79.

³¹¹ Maderna 1988, 18ff.

diesem Schema³¹², von denen drei den rechten Arm erhoben haben. Ebenfalls vier Statuen dieses Schemas sind für Tiberius überliefert, die alle den rechten Arm erhoben wiedergeben³¹³. Zwei Statuen im sog. Hüftmantelschema stellen Claudius dar³¹⁴, eine davon, die ursprünglich ein Porträt Caligulas trug (Nr. 51), zeigte ebenfalls den erhobenen rechten Arm.

Diese etwas stupide Aufzählung war nötig, um zu zeigen, daß die Trennung der Statuen von denen des sog. Schemas des stehenden Iuppiter im großen Mantel vom denen des sog. Hüftmantelschemas eine künstliche ist. Es handelt sich um ein und dasselbe Schema des stehenden Kaisers im Hüftmantel, einmal mit erhobenem linken und einmal mit erhobenem rechten Arm, woraus sich zwangsläufig die unterschiedliche Manteldrapierung ergibt. Darin kann kein Bedeutungsunterschied liegen. Wenn Maderna feststellt, daß die Statuen im "Schema des thronenden Iuppiter" eine heterogene, die im "Schema des stehenden Iuppiter" hingegen eine einheitliche Gruppe bilden³¹⁵, liegt das daran, daß sie einerseits alle Sitzstatuen gleich welcher Armhaltung zu einer Gruppe zusammenfaßt, während sie von den Statuen im "Schema des stehenden Iuppiter" nur die mit erhobenem linken Arm gelten läßt.

Daß auch neben Statuen im Hüftmantelschema ein Adler stehen kann, zeigt eine Figur im Hüftmantel mit gesenktem linken Arm in der Villa Borghese, zu deren Linken ein Adler auf dem Boden hockt³¹⁶. Es gibt also keinen Grund bei den stehenden Kaiserstatuen im Hüftmantel auf Grund des erhobenen rechten oder linken Armes einen Bedeutungsunterschied anzunehmen.

Der Einfachheit halber werden im Folgenden die Kaiserstatuen im Hüftmantel mit erhobenem linken Arm mit der von Dähn eingeführten neutralen Bezeichnung "Statuen im großen Mantel"³¹⁷ bezeichnet.

Wie das Schema des Thronenden im Hüftmantel ist auch das des Stehenden im gleichen Gewand ein Motiv aus der Götterikonographie, das auf die Darstellungen des Kaisers übertragen wurde und in seiner Arm- und Beinhaltung variiert werden konnte. Die Variante mit dem linken erhobenem Arm war dabei natürlich wegen der größeren Stoffmenge des über der linken Schulter liegenden Mantels optisch eindrucksvoller, gleicht den Dargestellten aber per se noch nicht an Iuppiter an. Daß die Statuen im "großen Mantel"

³¹² Nr. 23; 33; 34; 35.

³¹³ Nr. 42 (mit Mantelbausch über der linken Schulter); Nr. 43; 44; 45.

³¹⁴ Nr. 80; 81.

³¹⁵ Maderna 1988, 24.

³¹⁶ Villa Borghese, Salone, XXXIX (Inst.Neg. 80.2863-65): Der Adler ist zwar zum großen Teil ergänzt, sein rechter Flügel, der mit dem Hüftmantel verbunden ist, jedoch antik.

³¹⁷ Dähn 1973, 16ff.

ausschließlich den Kaiser darstellen, die im sog. Hüftmanteltypus hingegen auch Prinzen wiedergeben, wie etwa auf dem Ravenna-Relief und dem Mars-Ultor-Relief in Algier, liegt daran, daß der "große Mantel" den erhobenen, auf ein Szepter gestützten linken Arm fordert, eine Geste, die den Herrscher kennzeichnet. Die Hüftmantelstatuen mit mit erhobenem, auf ein Szepter gestützten rechten Arm zeigen ebenfalls nur Herrscher!

Der Bedeutungsunterschied liegt also im herrscherlichen Gestus, nicht im Mantelmotiv, das sich aus der Armhaltung ergibt. Dabei ist es unwichtig, ob dieser Gestus mit dem linken oder dem rechten Arm vollführt wird.

C, Die Kontexte

I, Kameen und geschnittene Steine

Darstellungen, die den Kaiser unmißverständlich in übermenschlichem Zusammenhang zeigen, sind auf geschnittenen Steinen besonders häufig. Die Bildsprache dieser Darstellungen ist meist rein hellenistisch³¹⁸ und steht der höfischen Dichtung besonders nahe³¹⁹. Viele Motive, die später in der Münzprägung oder auf offiziellen Denkmälern vorkommen, tauchen auf Gemmen und Kameen bereits früher auf³²⁰, wobei natürlich auch Darstellungen nicht fehlen, die den offiziell verbreiteten Bildern des Kaisers entsprechen³²¹.

Für die richtige Beurteilung dieser Bilder ist es eminent wichtig, sich um die Kontexte und Funktionen der Kameen zu bemühen. Einigkeit herrscht darüber, daß die großformatigen Kameen mit kaiserlicher Thematik und ihrem inoffiziellen Charakter dem unmittelbaren Umkreis des Kaisers entstammen und im höfischen Ambiente ihre Aufgabe hatten.

Welche Rolle diese Kameen am Hofe gespielt haben, ist noch recht unklar³²². Meist wird angenommen, die sog. Prunkkameen seien zu besonderen Anlässen geschaffen worden, entweder im Auftrag des Kaisers, um sie nahestehenden Personen zu überreichen, oder umgekehrt von diesen als Geschenk für den Kaiser; oder aber als Auftrag „des Hofes“ für die eigene kaiserliche Schatzkammer, deren Vorbild die Kunstsammlungen der hellenistischen Könige waren. Durch ihr seltenes und exotisches Material sowie die raffinierte Kunstfertigkeit ihrer Ausarbeitung waren die Kameen für solche Zwecke besonders geeignet. Die Kameen sollen somit exklusive Sammler- und Liebhaberstücke des verfeinerten höfischen Luxus gewesen sein, über die

³¹⁸ So etwa das Rückenbildnis mit Ägis (Nr. 8; 52-55). Vgl. dazu H. Möbius, *Alexandria und Rom* (1964) 19ff. - R. Thomas, *Jdl* 110, 1995, 367ff.

³¹⁹ H. Kyrieleis, *BJb* 171, 1971, 185.

³²⁰ Etwa der Kaiser auf dem Adler (s. Kap. B, I, 1) und das Attribut der Ägis (s. Kap. B, III, 1).

³²¹ So die Darstellungen des Divus Augustus Nr. 10; 11.

³²² Mit Recht wurde m. E. der von G. Bruns geprägte Begriff der "Staatskameen" (G. Bruns, *Mdl* 6, 1953, 114) zurückgewiesen, da er dem inoffiziellen Charakter der Kameen widerspricht. Vgl.

man bei Gelegenheit ein gelehrtes Gespräch führen konnte, und zu denen nur ein kleiner, erwählter Kreis Zugang hatte.

Für einen Teil der Kameen mag das zutreffen, da jedoch schriftliche Quellen zur Funktion dieser Kunstgattung fehlen, müssen grundsätzlich auch andere Modelle in Erwägung gezogen werden. Gut vorstellbar ist etwa, daß wertvolle Kameen von Angehörigen des Kaiserhauses in Heiligtümer gestiftet wurden³²³, wo sie auch einem breiteren Personenkreis zugänglich waren³²⁴. Der Begriff der Hofkunst, der im Zusammenhang mit den Prunkkameen immer wieder auftaucht, suggeriert m. E. ein zu homogenes Bild des Auftraggeberkreises. Wer wie H. Möbius annimmt, in den meisten Fällen sei "der Hof" der Auftraggeber gewesen, vermittelt den Eindruck, auf den Kameen hätte in einer höfisch verfeinerten Kunstgattung ein einheitlicher, vom Kaiser geprägter Wille seinen Ausdruck gefunden. Der Kreis der Auftraggeber wird aber zunächst lediglich durch den Wert der Kameen eingegrenzt, es müssen sehr reiche Leute gewesen sein, die solche Gegenstände herstellen ließen. Damit kommen grundsätzlich auch reiche Freigelassene oder ausländische Gesandtschaften als Auftraggeber in Betracht. Da Schriftquellen zur Verwendung der Kameen fehlen, können darüber sowie über die Auftraggeber nur die Darstellungen selbst Aufschluß geben. Dabei fällt zunächst ins Auge, daß längst nicht alle Steine Motive zeigen, die als Geschenk für den jeweils regierenden Kaiser geeignet wären oder gar von ihm selbst in Auftrag gegeben worden sein können. Oftmals sind Themen dargestellt, die am Hof höchst umstritten und Gegenstand erbittert geführter Machtkämpfe verschiedener Parteiungen waren.

Ein Beispiel für solch einen Fall ist überraschenderweise der größte und berühmteste geschittene Stein, der sich aus der Antike erhalten hat, der Grand Camée de France (Nr. 17; 36). Der Cameo muß wegen der Wiedergabe des Tiberius mit *lituus* zu dessen Regierungszeit entstanden sein. Er propagiert in der Zeit unmittelbar nach dem Tod des Drusus minor, als die Regelung der Nachfolge nicht gesichert war, die Legitimität der Germanicussöhne Nero, Drusus und Gaius, die auf dem Stein den Kaiser

³²³ Pompeius Magnus stiftete die Edelsteinsammlung des Mithradates dem Kapitol, Caesar weihte nach diesem Beispiel sechs Daktyliotheken in den Tempel der Venus Genetrix und Marcellus eine in den Tempel des palatinischen Apollo (Plin. nat. 37, 11)

³²⁴ Plin. nat. 37, 4 berichtet vom Ringstein des Polykrates, einem Sardonyx, der im Tempel der Concordia zu besichtigen sei. Dort werde er in einer von Livia gestifteten Fassung aufbewahrt, der Stein stehe aber hinter den anderen dort zu sehenden Kleinodien zurück. Der größten Kristall, den Plinius je sah, wurde von Livia auf das Kapitol geweiht (Plin. nat. 37, 27). - Die Schatzkammern der Tempel waren also zu besichtigen und ihre Bestände Gegenstand des gebildeten Gesprächs.

Tiberius umgeben. Da diese über Agrippina maior die direkten Nachkommen des Augustus waren, was ihr Vorteil gegenüber dem Tiberiusenkel Tiberius Gemellus war, nimmt Divus Augustus eine zentrale Position innerhalb der Darstellung ein. Iulius Ascanius, der direkt über Tiberius die Weltkugel in den Händen hält, macht den Anspruch der iulischen Familie auf die Weltherrschaft deutlich. Germanicus zur Linken des Divus Augustus ist gegenüber Drusus minor zu dessen Rechten durch das Flügelroß deutlich hervorgehoben, obwohl beide die gleichen Ehrungen nach ihrem Tode erhielten und Drusus als leiblicher Sohn dem Tiberius näher stand. Augustus wendet sich von diesem jedoch ab und richtet seinen Blick auf den heranreitenden Germanicus, Amor führt dessen Flügelpferd an den Zügeln energisch zu Divus Augustus, ein deutliches Zeichen für die Zuneigung, die der ehemalige Kaiser für den jungen Prinzen hegte.

Die Stellung der Agrippina als Gattin des Germanicus und Enkelin des Augustus ist auf dem Grand Camée durch den Sphingenthron³²⁵ und den Blickkontakt zum Divus besonders hervorgehoben. Der geflügelte Sphingenthron verbindet Agrippina auch ikonographisch mit ihrem verstorbenen Gatten auf dem Flügelroß.

Zum Verständnis der Darstellung ist eine kurze Rekapitulation der Geschehnisse am Hof nach dem Tod des Drusus minor notwendig: Augustus hatte Tiberius im Jahre 4 n. Chr. zur Adoption des Germanicus gezwungen, obwohl jener einen ebenso alten leiblichen Sohn hatte, was zur dauerhaften Mißstimmung des Tiberius gegenüber Germanicus und seinen Nachkommen führte. Unter der Regentschaft des Tiberius machte sich schon bald eine Spaltung des Hofes in Parteigänger des Drusus und des Germanicus bemerkbar³²⁶, wobei der Kaiser die Sympathien für seinen leiblichen Sohn nur schlecht verhehlen konnte. Nach dem Tod des Drusus minor mußte Tiberius die Söhne des Germanicus wohl oder übel dem Senat vorstellen³²⁷, die allgemeine Begeisterung, die nun wieder der Familie des Germanicus entgegengebracht wurde³²⁸, mißfiel dem Kaiser von Anfang an jedoch sehr³²⁹. Agrippina fühlte sich durch die positive Stimmung für ihre Familie dazu

³²⁵ Vgl. Herrscherbild I 4, 95f. mit. Anm. 268. - D. Hertel, BJB 190, 1990, 659f. sieht die Bedeutung des Sphingenthrones, folgert jedoch, daß die auf ihm sitzende Person bereits verstorben sein muß.

³²⁶ Tac. ann. 2, 43, 5: *divisa namque et discors aula erat tacitis in Drusum aut Germanicum studiis.*

³²⁷ Suet. Tib. 54, 1. - Tac. ann. 4, 8.

³²⁸ Tac. ann. 4, 12.

³²⁹ Suet. Tib. 52, 3.

bestärkt, ihre Ansprüche selbstbewußt zu vertreten. Das vehemente Eintreten der Agrippina für ihre Söhne und das ständige Anwachsen ihrer Partei³³⁰ erregte jedoch das Mißtrauen des Kaisers. Der ehrgeizige Prätorianerpräfekt Seian versuchte seine persönliche Stellung beim Kaiser dadurch zu stärken, daß er den Unmut des Tiberius gegen Agrippina und ihre Söhne vermehrte, indem er sie heimlich durch falsche Freunde zu noch selbstbewußterem Auftreten anstachelte³³¹. Wie tief bei Tiberius die Abneigung gegen das Haus des Germanicus saß, zeigt am deutlichsten der Erfolg, der den Intrigen des Seian später zeitweilig beschieden war mit dem jämmerlichen Untergang der beiden ältesten Germanicussöhne Nero und Drusus³³².

Besonders aufschlußreich für das Verständnis des Grand Camée ist in diesem Zusammenhang eine Szene, die Tacitus in den Annalen für das Jahr 26 n. Chr. schildert³³³. Agrippina maior überrascht Tiberius beim Opfer für Divus Augustus und nimmt die Szene zum Anlaß, sich auf ihren vergöttlichten Großvater zu berufen, dem man nicht opfern könne, wenn man gleichzeitig seine Nachkommen verfolge. Denn der göttliche Geist des Augustus sei nicht auf die leblosen Statuen übergegangen, sondern in ihr und ihren Kindern fließe sein himmlisches Blut. Tacitus beschreibt hier natürlich keine reale Szene, die Argumentation wird jedoch der Agrippinas und ihrer Parteigänger entsprochen haben. Die Parallelen zum Grand Camée sind dabei offenkundig³³⁴: Auch auf dem Stein wird die Präsenz des vergöttlichten Augustus beschworen, um seine leiblichen Nachkommen zu legitimieren.

All dies macht deutlich, daß der Stein, der die Familie des Germanicus und ihre direkte Abkunft von Augustus gegenüber den Nachkommen des Tiberius so unverhohlen herausstellt, zu keiner Zeit im Auftrag des Tiberius selbst entstanden sein kann, auch wenn selbstverständlich die Person des Kaisers stark überhöht dargestellt ist. Der Kameo ist innerhalb der mit allen Mitteln geführten Parteikämpfe am Hof des Tiberius zwischen 23 und 29 n. Chr. nur

³³⁰ Tac. ann. 4, 17 spricht ausdrücklich von den *partes Agrippinae*, der Partei Agrippinas.

³³¹ Tac. ann. 4, 12.

³³² Suet. Tib. 54, 2.

³³³ Tac. ann. 4, 52.

³³⁴ Hertel a. O. erkennt ebenfalls den Zusammenhang des Kameo mit dem bei Tacitus geschildertem Streitgespräch, und sieht die starke Heraushebung der Agrippina maior (Sphingenthron, enge Verbindung zu Augustus). Seiner Meinung nach kann aber gerade deswegen der Stein nicht in tiberischer Zeit entstanden sein, da ja Tiberius unwirsch auf Agrippinas Ansichten reagiert. Die Spätdatierung des Kameos führt jedoch zu inakzeptablen logischen Widersprüchen (vgl. dazu Nr. 17). Hertel berücksichtigt nicht, daß gerade auf Kameen auch am Hof umstrittene Themen zum Thema gemacht wurden (s. u.).

als eindeutige Stellungnahme für die Positionen der Agrippina zu verstehen, weswegen der Auftraggeber im Umkreis der Agrippina zu suchen ist. Entweder ließ Agrippina selbst den Kameo herstellen oder einer ihrer reichen Parteigänger. Als Gegenstand von höchstem Wert, mit dem zugleich eindeutige Aussagen zu verbinden waren, eignete sich der Kameo vorzüglich als Geschenk, mit dem man Loyalität zeigen bzw. um Loyalität werben konnte.

In ähnlicher Weise wie Agrippina auf dem Grand Camée instrumentalisiert Livia den Divus Augustus auf Kameodarstellungen, die sie mit Büsten ihres vergöttlichten Gatten zeigen³³⁵, um durch die Betonung ihrer Nähe zum Dynastiegründer ihre Stellung am Hof des Tiberius zu festigen. Während der Herrschaft des Tiberius kam es zu einer zunehmenden Entfremdung zwischen dem Kaiser und seiner Mutter. Augustus hatte mit der testamentarischen Adoption der Livia, und der damit verbundenen Änderung ihres Namens zu Iulia Augusta³³⁶, seinem Nachfolger ein wahres Kuckucksei ins Nest gelegt. Die alte Augusta verlangte weitgehendes Mitspracherecht, was quasi einer Teilhabe an der Herrschaft gleichkam³³⁷. Tiberius war nicht bereit, seiner Mutter irgendwelche Zugeständnisse zu machen, es gelang ihm aber nicht immer, ihre Einflußnahme zu verhindern, da er selbst die Macht weitgehend Livia verdankte³³⁸. Die ständigen Querelen, die diese Situation mit sich brachte, waren schließlich ein Mitgrund für das freiwillige Exil des Kaisers auf Capri³³⁹. Livia hatte bis zum Schluß zahlreiche Anhänger und Freunde, die nach ihrem Tod von Tiberius zum Teil verfolgt und verurteilt wurden³⁴⁰. Die Autorität Livias gründete sich selbstverständlich in erster Linie auf ihre enge Verbindung zum Divus Augustus. Die Herstellung von Kameen, die diese Verbindung deutlich herausstrichen und Livia gar als Magna Mater darstellten, konnte natürlich nicht im Interesse des Tiberius liegen, auch als Geschenke werden sie ihm wenig Freude bereitet haben. Die Kameen, welche Livia mit der Büste des Divus Augustus in der Hand zeigen (Nr. 13-15) sind also ebenfalls am besten als Erzeugnisse des Machtkampfes am Hof zu verstehen, wobei wiederum eine besondere Verbindung zum göttlichen Dynastiegründer gegen den regierenden Kaiser ausgespielt wird.

³³⁵ Nr. 13-15.

³³⁶ Tac. ann. 1, 8, 1.

³³⁷ Suet. Tib. 50, 2f.

³³⁸ Tac. ann. 4, 57, 3.

³³⁹ Suet. Tib. 51, 1.

³⁴⁰ Suet. Tib. 51, 2.

Unter Claudius tritt die jüngere Agrippina auf den Kameen massiv in Erscheinung³⁴¹. Ihre Hochzeit mit Claudius, die auf der Gemma Claudia (Nr. 64) gefeiert wird, war aus naheliegenden Gründen eine höchst umstrittene Angelegenheit³⁴² und das Ergebnis eines geradezu burlesken Machtkampfes³⁴³. Nach der Beseitigung der Messalina durch die kaiserlichen Freigelassenen spaltete sich der Hof wieder in verschiedene Parteiungen, die jeweils eine andere vornehme Frau als neue Gattin für Claudius unterstützten und versuchten, ihre Kandidatin dem unentschlossenen Kaiser schmackhaft zu machen. Am mächtigsten waren die Anhänger der Agrippina, die es verstanden, die Stimmung in der Kurie und beim Volk für sich zu beeinflussen und damit den Kaiser für ihre Sache zu gewinnen. Das Hauptargument war die edle Herkunft der Agrippina als Tochter des Germanicus, dessen Name nach all den Jahren und der katastrophalen Regentschaft des Caligula immer noch Hoffnungen zu wecken vermochte. Genau darauf zielt auch die Darstellung auf der Gemma Claudia; vielsagend ist dabei die Verwendung des Doppelfüllhornes, aus denen die Porträts der Dargestellten wachsen. Auf ptolemäischen Münzen stand das Doppelfüllhorn für die Geschwisterehen des Herrscherpaares, die nach Tradition der Pharaonen die Reinhaltung des heiligen königlichen Blutes garantieren sollten³⁴⁴. Um Ähnliches ging es ja auch bei der hier propagierten Verwandtenehe des Kaisers mit seiner Nichte Agrippina, durch die wieder ein direkter Nachkomme des Augustus zur dynastischen Nachfolge gebracht werden sollte³⁴⁵.

Die Gemma Claudia ist wiederum am besten zu verstehen als prononcierte Stellungnahme zu einer Position in einem höfischen Machtkampf, dessen Protagonisten einmal mehr vornehme Damen und diesmal auch kaiserliche Freigelassene waren.

Die Spaltung des Hofes blieb jedoch auch nach der Hochzeit der Agrippina mit Claudius bestehen und reichte bis in die nächste Umgebung des Kaisers. Es gab weiterhin eine bedeutende Gruppierung am Hof, die den Einfluß der Kaiserin auf Claudius mit äußerster Skepsis sahen, und deren Exponent des Claudius Freigelassener Narcissus war, den Agrippina als einen der nächsten Vertrauten des Kaisers im einflußreichen Amt des *ab epistulis* erst nach

³⁴¹ Zum Pariser Füllhornkameo und den sich anschließenden Kameoporträts der gleichen Person, die m. E. mit Trillmich als Agrippina minor zu benennen sind vgl. W. Trillmich, HefteABern 9, 1983, 22ff.

³⁴² Suet. Claud. 29, 2: *contra fas*. - Vgl. auch Tac. ann. 12, 8, 1.

³⁴³ Tac. ann. 12, 1ff.

³⁴⁴ J. Charbonneaux, Festschr. W. Deonna, Coll. Latomus 28 (1957) 135ff.

³⁴⁵ Tac. ann. 12, 2, 3; 12, 6.

Claudius Tod beseitigen konnte. Auf der Seite Agrippinas stand dagegen der steinreiche *a rationibus* Pallas, ebenfalls Freigelassener mit größtem Einfluß beim Kaiser, der seinerzeit Claudius zur Ehe mit seiner Nichte überredet hatte und ihn nun eifrig zur Adoption des jungen Nero trieb.

Aus dem Dunstkreis des Pallas und der Parteigänger der Agrippina müssen jene Kameen stammen, deren Darstellungen die Position der Kaiserin so außerordentlich stark betonen und sie mit Claudius auf dem Schlangenzug zeigen³⁴⁶. Der Kaiser ist auf diesen Darstellungen an den Heros Triptolemos angeglichen, während Agrippina in der bedeutenderen Rolle der Göttin Ceres erscheint. Wie schon erwähnt, wird ihre Position auf diesen Steinen dadurch besonders hervorgehoben, daß sie in Abwandlung zum Mythos mit auf dem Wagen steht und diesen sogar lenkt. Auf den Kaiser selbst und den Teil seiner Berater, dem der Einfluß Agrippinas ein Dorn im Auge war, wird diese Bilderfindung mit Sicherheit nicht zurückgehen.

Von Anfang an war das Ziel der Ambitionen der Agrippina natürlich die Thronfolge ihres Sohnes Nero³⁴⁷, dessen Legitimität gegenüber dem leibhaftigen Sohn des Kaisers Britannicus darin bestand, daß er ein direkter Nachkomme des Augustus war. Dies wird auf dem sog. Kameo Yusupov (Nr. 16) betont. Der Stein zeigt Agrippina in einer Art "sacra conversazione" mit ihrem vergöttlichten Urgroßvater, wobei im Hintergrund ihr Sohn Nero erscheint, der mit einem Lorbeerkranz ausgestattet ist, der ihm als leiblichem Nachkommen des Dynastiegründer zusteht. In subtiler und unverfänglicher Weise wird durch das Bild des imaginären Gespräches mit einem längst Verstorbenen Agrippinas enge Verbindung zum Divus Augustus deutlich, und die daraus resultierende Legitimität ihres Sohnes als Augustus-Nachkomme. Der Stein dürfte vor der Adoption des Nero durch Claudius, für die er ja warb, entstanden sein³⁴⁸. Die Berufung auf Divus Augustus zur Untermauerung der eigenen Position, auch gegenüber dem Kaiser, ist ebenso wie auf dem Grand Camée und den Livia-Kameen natürlich besonders effektiv, da sie unangreifbar ist.

Eindeutig imperiale Ansprüche erhebt die kleine Darstellung der gegenübergestellten Büsten der Agrippina und des Nero über den Schwingen

³⁴⁶ Nr. 65; 66.

³⁴⁷ Vgl. Cass. Dio. 61, 33, 9.

³⁴⁸ Die Tatsache, daß der Kopf des Nero nicht den bekannten Typen entspricht, wäre so zu erklären. Bereits vor ihrer Ehe mit Claudius scheint Agrippina kein Hehl aus den Ambitionen für ihren Sohn gemacht zu haben, worin sie durch die öffentliche Meinung bestärkt wurde (vgl. Tac. ann. 11, 11f.). Eine Datierung des Steines noch in diese Zeit ist durchaus möglich.

eines Adlers (Nr. 90), die möglicherweise noch vor die Thronbesteigung des Nero zu datieren ist.

Das Onyxgefäß in Braunschweig (Nr. 91) mag auch zu dieser Gruppe von Pretiosen gehört haben, auf denen die außergewöhnliche Machtstellung der Agrippina, nun nach der Thronbesteigung Neros, zum Thema gemacht wurde. Wiedergegeben ist auf der Kanne eine Triptolemos-Ausfahrt im Beisein verschiedener Gottheiten. Auch wenn die Identifizierung des Triptolemos mit Nero und der Demeter mit Agrippina auf typologischem Wege hier nicht möglich ist, konnte in einer Umgebung, in der Bilder zirkulierten, die den Kaiser nachweislich als Triptolemos zeigen³⁴⁹, das Gefäß sicherlich ebenfalls in diesem Sinne verstanden werden, zumal da auch auf der Braunschweiger Kanne Ceres mit auf dem Wagen steht, was den rein mythologischen Darstellungen nicht entspricht³⁵⁰. Dann kämen hier natürlich wegen der Jugendlichkeit des Triptolemos nur Nero und seine Mutter Agrippina minor in Frage³⁵¹.

All diese Darstellungen zeigen, daß auf den Kameen häufig Dinge thematisiert wurden, die am Hof höchst umstritten und Gegenstand erbitterter Machtkämpfe waren. Die Herstellung der Kameen kann also nicht zentral geregelt worden sein. Die Kameen müssen eines der Mittel gewesen sein, mit denen die Protagonisten dieser Machtkämpfe die Stimmung am Hof für sich zu beeinflussen suchten. Sie waren wegen ihres offensichtlichen Wertes besonders als loyalitätsstiftende Geschenke geeignet, mit denen man zugleich dezidiert Stellung für bestimmte Personen und Gruppierungen bzw. deren Ansichten beziehen konnte. Die Exponenten dieser höfischen Parteikämpfe waren in iulisch-claudischer Zeit in erster Linie Damen aus der kaiserlichen Familie und reiche Freigelassene in den Schlüsselpositionen der Verwaltung. Diese Personengruppen kommen m. E. in erster Linie als Auftraggeber der römischen Prunkkameen in Betracht. Besonders über die reichen kaiserlichen Freigelassenen, aber auch durch die Damen des

³⁴⁹ Vgl die Nr. 65. 66.

³⁵⁰ s. Kap. B, II, 2.

³⁵¹ Möglicherweise ist auch der Kameo Gonzaga im Zusammenhang mit der höfischen Propaganda der jüngeren Agrippina zu verstehen. H. Kyrieleis, BJB 71, 1971, 172ff. datierte den Stein überzeugend in claudische Zeit. Da auf dem Stein mit Sicherheit keine Mitglieder des Kaiserhauses dargestellt sind, ist der junge Mann mit Anastole und Ägis m. E. am ehesten als ideale Darstellung Alexanders des Großen aufzufassen. Die Dame im Hintergrund müßte dann Olympias sein. Eine Darstellung von Alexander und Olympias konnte in dem geschilderten Ambiente von den Parteigängern der Agrippina durchaus als Anspielung auf Nero und seine Mutter, der dieser den Thron verdankte, aufgefaßt werden.

Kaiserhauses, die weniger als der Kaiser selbst an römisch-republikanische Normen gebunden waren, fanden die auf den Kameen besonders häufigen panegyrischen Motive hellenistischer Prägung ihren Weg an den römischen Hof.

Diese These wird durch die Tatsache unterstützt, daß die meisten Kameen aus claudischer und neronischer Zeit erhalten sind, als die Macht der reichen kaiserlichen Freigelassenen am größten war, und der Einfluß der Frauen am Hof seinen Höhepunkt erreicht hatte³⁵². Die höfischen Machtkämpfe dieser Zeit waren selbstverständlich nicht das einzige Szenario, in dem die Herstellung und Verbreitung der Kameen vorstellbar ist, aber der iulisch-claudische Hof mit seiner durch die komplizierten Verwandtschaftsverhältnisse der kaiserlichen Familie mitbedingten uneinheitlichen Struktur mehrerer divergierender Gruppierungen und Interessensgemeinschaften, die von wirtschaftlich höchst potenten "Neureichen" mitgetragen wurden, bot mit Sicherheit zahlreiche Anlässe für loyalitäts- und konsensstiftende Geschenke und Gefälligkeiten, und schuf damit einen hohen Bedarf an wertvollem Nippes. Dafür waren großformatige Kameen besonders geeignet, deren hervorstechende Eigenschaft ihr enorm hoher, auf den ersten Blick sichtbarer Wert war, und die zusätzlich durch die aufwendigen figürlichen Darstellungen die Möglichkeit boten, bestimmte Standpunkte zu vertreten, oder sich zu gewissen Kreisen und Personen zu bekennen.

Im Mittelpunkt steht dabei natürlich bei aller Aufsplitterung des Hofes der Kaiser selbst und seine Gunst. Aus diesem Grund kann eine Zusammenschau der überhöhenden Porträts des Kaisers selbst auf den Kameen eine recht gute Vorstellung davon vermitteln, welches Bild des Kaisers in seinem unmittelbaren Umkreis verbreitet wurde. Dieses Bild muß natürlich der persönlichen Sicht des Kaisers weitgehend entsprochen haben, da es unwahrscheinlich ist, daß in seiner nächsten Umgebung Darstellungen zirkulierten, die den Auffassungen des Kaisers von seiner Person grundsätzlich entgegen liefen. Greifen läßt sich etwa die Vorliebe des Claudius für Darstellungen mit Ägis, die von Nero übernommen und erstmals in die Münzprägung eingeführt wird.

So sind allein von Claudius neun³⁵³ und von Nero fünf³⁵⁴ Darstellungen auf Kameos mit Ägis überliefert. Von allen übrigen Kaisern zusammen gibt es

³⁵² Gerade die jüngere Agrippina muß es meisterhaft verstanden haben, durch Drohungen und Gunstbeweise die Personen im Umkreis des Kaisers an sich zu binden (Cass. Dio 61, 32, 1). Diese "Gunstbeweise" sind gut in Form wertvoller Kameen vorstellbar.

³⁵³ Nr. 52-59; 64.

³⁵⁴ Zusammen mit den später umgearbeiteten Stücken: Nr. 84-88.

insgesamt nur sieben Kameoporträts mit Ägis, wovon zwei Augustus darstellen³⁵⁵ und drei aus Neroköpfen umgearbeitet sind³⁵⁶. Die beiden Kameoporträts des Caligula mit Ägis sind jeweils mit einem Panzer verbunden, was m. E. mit dem Faible des Kaisers für den Panzer Alexanders des Großen in Zusammenhang zu bringen ist³⁵⁷.

Nach der iulisch-claudischen Dynastie werden die großformatigen Kameen selten. Viele Motive, wie sie in der frühen Kaiserzeit für Kameen charakteristisch sind, tauchen im zweiten Jahrhundert auf Multipla wieder auf: Antoninus Pius auf dem Schlangenzug des Triptolemos³⁵⁸, seit Traian häufig das Brustbild des Kaisers mit Ägis, seit L. Verus und M. Aurel das Rückenbildnis mit Ägis und Lanze. Anscheinend haben die Multipla im 2. Jh. die Aufgabe der Kameen als bevorzugtes Medium für überhöhte Darstellungen des Kaisers übernommen. Dies ist insofern interessant, daß die Herstellung der Multipla im Gegensatz zu den Kameen der kaiserlichen Kontrolle unterstand. Es ist bezeichnend, daß in einer Zeit, als der Prinzipat als Institution gefestigt und nicht mehr an die Geschicke einer Familie geknüpft war, diese höfischen Pretiosen ihren Sinn verloren, und ihre Bildthemen von offizieller Hand kontrolliert auf weit weniger wertvollem Material verbreitet wurden.

II, Statuengruppen mit thronenden und stehenden Kaiserstatuen im Hüftmantel

Da die eigentliche Bedeutung der kaiserlichen Hüftmantelstatuen sich in der Regel erst im Aufstellungszusammenhang mit anderen Statuen erschließt, sollen im Folgenden die kaiserlichen Statuengruppen genauer untersucht werden, die Standbilder in den genannten Schemata beinhalten.

³⁵⁵ Nr. 7; 8.

³⁵⁶ Nr. 98; 112; 124.

³⁵⁷ s. Kap. C, I.

³⁵⁸ LIMC VIII (1997) Triptolemos 7*

1, Theater

Die Statuengruppe aus dem Theater von Caere³⁵⁹, die drei kaiserliche Sitzstatuen im Hüftmantel³⁶⁰ beinhaltet, ist schwer zu beurteilen. Die Statuen der Gruppe stammen aus zwei unterschiedlichen Grabungen. 1840 fand man in einer Zisterne beim Theater von Caere ein Statuendepot, dessen Figuren zum großen Teil einen stilistisch einheitlichen Komplex darstellen³⁶¹. 1846 kamen in der Nähe bei einer weiteren Grabung in der Orchestra des Theaters³⁶² eine Reihe von Inschriften³⁶³ für Mitglieder des iulisch-claudischen Kaiserhauses zu Tage, dazu neben weiterer für Theaterausstattung charakteristischer Idealplastik³⁶⁴ ein kolossaler Kopf des Kaisers Augustus³⁶⁵. Die Statuen aus dem 1840 gefundenen Depot lassen sich zum Teil mit den Inschriften aus dem Theater verbinden, so daß es wahrscheinlich ist, daß diese ursprünglich im Theater aufgestellt waren, zumal eine Verschleppung der überlebensgroßen Marmorskulpturen über eine größere Distanz wohl nicht in Frage kommt³⁶⁶.

Zum caliguläischen Kern der Gruppe gehört mit Sicherheit der kolossale Augustuskopf, der aus einem Caligula umgearbeitet ist, und eine Gewandstatue der Drusilla³⁶⁷, deren Inschrift sich ebenfalls erhalten hat³⁶⁸. Dieser Inschrift lassen sich wegen der Buchstabenformen zwei weitere

³⁵⁹ Zur Gruppe zuletzt: Rose 1997, 83ff. Nr. 5 mit weiterer Lit.

³⁶⁰ Nr. 19; 38; 72.

³⁶¹ Zur Grabung von 1840: P. Santoro in: Caere II, 3ff. - Zu den Funden dieser Grabung s. M. Fuchs in: Caere II, 53ff. Nr. 1-12.

³⁶² Zu dieser Grabung: P. Santoro in: Caere II, 19ff.

³⁶³ CIL XI 3596. 3597. 3598. 3600. 3601. 3602. 3603. 3604. - M. Fuchs in: Caere II, 106ff. Nr. 22-29 Abb. 110-115. - I. Cogitore, MEFRA 104, 1992, 861f.

³⁶⁴ Vgl. Fuchs 1987, 82f.

³⁶⁵ M. Fuchs in: Caere II, 97ff. Nr. 17 Abb. 95-99. - Kreikenbom 1992, 171f. Nr. III 26. - Herrscherbild I 2, 182 Nr. 174 Taf. 139.

³⁶⁶ M. Fuchs in: Caere II, 133. - Gegen eine Zusammengehörigkeit der beiden Fundkomplexe sprechen sich aus: H. von Heintze, Gnomon 32, 1960, 154f. - Rose 1997, 84.

³⁶⁷ Die Benennung dieser Statue ist umstritten. Zur Benennung auf Drusilla, die mir am wahrscheinlichsten erscheint vgl.: Boschung 1993, 68f. - Rose 1997, 68. m. E. gehören alle caeretaner Statuen aus griechischem Marmor zur caliguläischen Urfassung der Gruppe, die in claudischer Zeit unter Verwendung von italischem Marmor lediglich modifiziert wurde (s. u.). Das würde zusammen mit der mitgefundenen Inschrift für Drusilla natürlich der Benennung der Statue mit Drusilla entgegenkommen.

³⁶⁸ CIL XI 3598. - Fuchs in: Caere II, 106 Nr. 22 Abb. 110.

Inschriften anschließen: eine wohl für den Kaiser Caligula selbst, die wegen der Maße aber nicht zum Koloß gehört haben kann³⁶⁹, und eine weitere, die sich wahrscheinlich auf Germanicus bezieht³⁷⁰.

Folgende Statuen sind außerdem zu dem Komplex zu zählen: Ein Kopf des Augustus mit Strahlenkrone (Nr. 19), eine Sitzstatue des Tiberius im Hüftmantel (Nr. 38), zwei weitere Kaiserstatuen im gleichen Schema, deren nicht zusammengehörige Fragmente mit einem Kopf des Claudius aus anderem Marmor zu der bekannten Claudiusstatue zusammengesetzt wurden (Nr. 72). Da diese beiden Sitzstatuenfragmente ursprünglich ebenfalls Kaiserstatuen gezeigt haben müssen, ist es eigentlich zwingend, diese mit den mitgefundenen Köpfen des Augustus und des Claudius zu verbinden. Damit befand sich in der Caeretaner Gruppe je eine Sitzstatue aus griechischem Marmor des Augustus, des Tiberius und des Claudius, wobei der Kopf des letzteren aus italischem Marmor besteht³⁷¹. Dazu kommen: Ein Kopf der Livia aus italischem Marmor³⁷², eine Panzerstatue des Drusus maior³⁷³, eine weitere Panzerstatue ohne Kopf³⁷⁴, zwei Togati³⁷⁵, sowie außer der genannten Gewandstatue der Drusilla zwei weitere weibliche Gewandstatuen ohne Kopf³⁷⁶, alle jeweils aus griechischem Marmor. Die übrigen Inschriften bezeugen des weiteren Statuen des Augustus³⁷⁷, der Agrippina minor³⁷⁸ und eventuell des Britannicus³⁷⁹.

³⁶⁹ CIL XI 3601. - Fuchs in: Caere II, 106 Nr. 23 Abb. 111.

³⁷⁰ CIL XI 3597. - Fuchs in: Caere II, 107 Nr. 24 Abb. 112.

³⁷¹ Vgl. dazu ausführlicher zu Nr. 72.

³⁷² Fuchs in: Caere II, 81f. Nr. 10 Abb. 74-77. - Kreikenbom 1992, 184f. Nr. III 44.

³⁷³ Fuchs in: Caere II, 65ff. Nr. 4 Abb. 39-44. - Rose 1997, 67. 83ff. zu Nr. 5 Taf. 67. 68 (mit der sicher falschen Benennung als Nero Germanici).

³⁷⁴ Fuchs in: Caere II, 68ff. Nr. 5 Abb. 49-55 (mit Benennung als Nero allein auf Grund der Verzierung des Panzers). - Rose 1997, 83ff. zu Nr. 5 Taf. 64 (Germanicus, ebenfalls wegen des Panzerschmuckes).

³⁷⁵ Togatus mit Kopf: Fuchs in: Caere II, 71ff. Nr. 6 Abb. 56-61. - Rose 1997, 63f. 83ff. zu Nr. 5 Taf. 47. 69. 70 (mit verfehlter Benennung als Drusus maior); kopfloser Togatus: Fuchs in: Caere II, 74f. Nr. 7 Abb. 62-64.

³⁷⁶ Fuchs in: Caere II, 80 Nr. 9 Abb. 73; 86ff. Nr. 12 Abb. 82-85.

³⁷⁷ CIL XI 3596. - Fuchs in: Caere II, 107 Nr. 25.

³⁷⁸ CIL XI 3600. - Fuchs in: Caere II, 108 Nr. 27 Abb. 114.

³⁷⁹ CIL XI 3602. - Fuchs in: Caere II, 108 Nr. 28 Abb. 115. Die Zugehörigkeit dieser Inschrift zum Zyklus ist nicht gesichert. Die Kinderstatue, die Fuchs mit der Inschrift in Zusammenhang bringt und als Britannicus benennt (Fuchs in: Caere II, 100ff. Nr. 18 Abb. 100-105), ist m. E. kein Porträt und gehört somit nicht zum kaiserlichen Statuenzyklus.

Zumindest der Kopf des Claudius und die Inschriften für Agrippina minor und Britannicus müssen zu einer Erweiterung der Gruppe in claudischer Zeit gehören.

Die Geschichte der Gruppe stellt sich unter Berücksichtigung aller vom Material vorgegebenen Faktoren wie folgt dar: Unter Caligula wurde das Theater von Caere mit einer kolossalen Statue des Kaisers ausgestattet, deren später in ein Porträt des Augustus umgewandelter Kopf aus griechischem Marmor erhalten ist. Diese Statue, deren Schema nicht mehr zu ermitteln ist³⁸⁰, befand sich wegen ihrer Ausmaße wohl in der Mittelnische der *scaenae frons*. Daneben wurde ebenfalls in caliguläischer Zeit im Theater eine kaiserliche Statuengruppe aufgestellt, für die inschriftlich eine weitere Statue des Caligula in kleinerem Maßstab bezeugt ist. Zu dieser Gruppe gehört mit Sicherheit die Statue der Drusilla mit Inschrift. Für die Kaiserstatue dieser Gruppe kann die Sitzstatue, die später mit einem Porträt des Claudius ausgestattet wurde, in Anspruch genommen werden. Da anzunehmen ist, daß auch die Vorgänger des Caligula in der Gruppe vertreten waren, wird wohl auch die Sitzstatue des Tiberius und die des Augustus mit Strahlenkranz zur caliguläischen Gruppe gehört haben. Beide bestehen wie die sicher caliguläischen Elemente der Gruppe aus griechischem Marmor. Der Ersatzkopf des Claudius wurde aus italischem Marmor angefertigt, woraus sich schließen läßt, daß kein griechischer Marmor mehr zur Hand war, da man andernfalls die Umarbeitung der Kaiserstatue bestimmt mit dem gleichen Marmor vorgenommen hätte. Man wird deshalb gut daran tun, die gesamte in griechischem Marmor gearbeitete Gruppe bereits in caliguläische Zeit zu datieren, wofür auch die stilistische Einheitlichkeit der Statuen, die immer wieder betont wurde, spricht. Die Gruppe zeigte also ursprünglich den Kaiser Caligula und seine Vorgänger auf einem Thron sitzend im Hüftmantel³⁸¹, der Kaiser war damit in seiner herrscherlichen Würde an seine Vorgänger angeglichen. Die übrigen Familienmitglieder und Vorfahren sind stehend wiedergegeben. Die Panzerstatue seines Großvaters Drusus maior ist mit

³⁸⁰ Fuchs schlug vor, den Kopf mit dem fälschlich angepaßten Oberschenkelfragment der Claudiusstatue vom gleichen Fundort verbinden (M. Fuchs in: Caere II, 63). Wegen der doppelten Lebensgröße des Kopfes ist dies jedoch mit Sicherheit nicht möglich. Es trifft nicht zu, daß der Kopf in seinen Maßen dem der Livia vom gleichen Fundort entspricht (so Fuchs a. O. 97).

³⁸¹ Verfehlt ist die These Kreikenboms, der verstorbene Tiberius sei von dem lebendem Kaiser durch den athletischeren Bau des Körpers unterschieden (Kreikenbom 1992, 88). Mit Sicherheit wird hier nicht "bewußt der Gegensatz gesucht" zwischen lebendem Herrscher und verschiedenem Vorgänger. Die Betonung liegt natürlich auch hier auf der Ähnlichkeit. Der lebende Regent ist in seiner Herrscherwürde seinen Vorgängern optisch gleichgesetzt.

Porträt erhalten; die kopflose Panzerstatue müßte dann das Porträt des Germanicus getragen haben. Die kopflosen Frauenstatuen könnten deren Gattinnen Antonia und Agrippina maior dargestellt haben. Die beiden Togati schließlich waren wohl bedeutende Würdenträger der Stadt Caere. Drusilla wird in ihrer Inschrift als Diva bezeichnet; die Gruppe muß deshalb zwischen 38 und 41 n. Chr. entstanden sein.

Nach Tod und *damnatio memoriae* des Caligula war diese Gruppe leicht zu aktualisieren. Der Caligula-Koloß wurde bezeichnenderweise in einen Divus Augustus umgearbeitet, während die Kaiserstatue der Gruppe durch Austausch des Kopfes in einen Claudius verwandelt wurde. Auf der Inschrift der Drusilla-Statue wurde lediglich der Name des Caligula eradiert. Anlässlich ihrer Divinisierung wurde die Statue der Livia (aus anderem Marmor!) hinzugefügt. Später kamen die lediglich durch Inschriften bezeugten Statuen der Agrippina minor und des Britannicus dazu.

Nach dem Tode des Caligula scheute man sich, den Koloß in der Mittelnische der *scaenae frons*, den noch Caligula für sich beanspruchte, für den lebenden Kaiser zu verwenden. Keine Schwierigkeiten bereitete es jedoch, das Schema des Thronens im Hüftmantel für Claudius im Kreise seiner Vorgänger zu übernehmen.

Einen in mehrerlei Hinsicht ähnlichen Befund wie in Caere bieten die Statuenfunde aus dem Theater von Vicentia³⁸², zu denen ein Augustuskopf ebenfalls mit Eichenkranz und Strahlen gehört (Nr. 22). Genaue Aussagen über diese Gruppe sind nicht zu treffen³⁸³, da die Figuren sehr fragmentarisch, meist ohne Kopf erhalten sind, und außerdem Inschriften fehlen. Wie in Caere besteht ein Großteil der Statuen aus griechischem Marmor. Davon haben sich z. T. nur in kleinen Fragmenten erhalten: Neben dem Augustuskopf, eine Gewandstatue der Antonia³⁸⁴, weitere weibliche Gewandstatuen³⁸⁵, Panzerstatuen³⁸⁶ und eine Hüftmantelstatue mit ursprünglich angestücktem und heute verlorenem Gesicht³⁸⁷, was vielleicht

³⁸² W. Trillmich, MM 15, 1974, 190f. - Fuchs 1987, 119ff.

³⁸³ Rose 1997 erwähnt die Gruppe gar nicht.

³⁸⁴ V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza* (1976) 113ff. Nr. 30 mit Abb. - Fuchs 1987, 121 C I 2.

³⁸⁵ Galliazzo a. O. 46ff. Nr. 10 mit Abb.; 106f. Nr. 27 mit Abb.; 109ff. Nr. 29 mit Abb. - Fuchs 1987, 122f. C I 3; Dw II 1; Dw III 1.

³⁸⁶ Galliazzo a. O. 93ff. Nr. 24 mit Abb.; 189 Nr. 56 A mit Abb. - Fuchs 1987, 122 Dm I 1; Dm I 2.

³⁸⁷ Galliazzo a. O. 103ff. Nr. 26 mit Abb. - Fuchs 1987, 123 Dm III 1.

auf eine Umarbeitung schließen läßt. Einer der weiblichen Gewandstatuen aus griechischem Marmor ist bereits antik ein Kopf der Agrippina minor aus italischem Marmor aufgesetzt worden. Dazu kommen aus italischem Marmor eine weitere Panzerstatue³⁸⁸ und ein Togatus³⁸⁹.

Boschung datiert den Augustuskopf wegen motivischer Übereinstimmungen der Frisur mit dem Porträt Caligulas überzeugend in die Regierungszeit dieses Kaisers³⁹⁰. Ich halte es deshalb für wahrscheinlich, daß auch die Gruppe im Theater von Vicentia bereits in caliguläischer Zeit in griechischem Marmor geschaffen worden ist und ähnlich wie die Caeretaner Gruppe unter Claudius für diesen übernommen und durch Ergänzungen und Veränderungen in italischem Marmor aktualisiert wurde. Die Hüftmantelstatue mit dem angestückten Gesicht³⁹¹ wird dabei die Kaiserstatue gewesen sein, die ihre Identität von Caligula zu Claudius wechselte.

Mit der ursprünglich über 3 m hohen Statue des Augustus im Hüftmantel (Nr. 33) kam im Theater von Arles auch das Fragment einer kaiserlichen Sitzstatue im Hüftmantel geringeren Maßstabes zutage, die von Maderna in claudische Zeit datiert wird³⁹². Es handelt sich also um eine ähnliche Ausstattung wie im Theater von Caere: Eine kolossale Statue des Augustus stand in der Mittelnische der *scaenae frons*, während an anderer Stelle sich weitere Statuen von Mitgliedern des Kaiserhauses in kleinerem Maßstab befanden³⁹³.

Der Augustuskopf der kolossalen Hüftmantelstatue (Nr. 33) ist aus einer anderen Marmorart als der Rumpf gearbeitet und mit einer seltsam unregelmäßigen Ansatzfläche an den Rumpf angefügt³⁹⁴. Es erhebt sich der Verdacht, daß die Statue durch Austausch des Kopfes umgewidmet wurde. In diesem Falle müßte die Statue ursprünglich wiederum Caligula dargestellt haben, und wäre nach dessen Tod in einen Divus Augustus umgewandelt

³⁸⁸ Galliazzo a. O. 189 Nr. 56 B mit Abb. - Fuchs 1987, 122 Dm I 3.

³⁸⁹ Galliazzo a. O. 170 Nr. 48 mit Abb. - Fuchs 1987, 123 Dm II 1.

³⁹⁰ Herrscherbild I 2, 75.

³⁹¹ Galliazzo a. O. 103ff. Nr. 26 mit Abb. - Fuchs 1987, 123 Dm III 1.

³⁹² Maderna 1988, 178 JT24 Taf. 9, 3. - Kreikenbom 1992, 238 Nr. V 2.

³⁹³ Eine kolossale Hüftmantelstatue, wahrscheinlich des Augustus, zierte auch die Mittelnische der *scaenae frons* des Theaters von Casinum. Um die Kolossalstatue gruppierten sich auch hier weitere kleinere Standbilder von Mitgliedern des Kaiserhauses. Der Komplex stammt wohl aus tiberischer Zeit. s. Fuchs 1987, 22f. 170.

³⁹⁴ Auf der Farbbildung in: Musée de l'Arles antique (1996) S. 62 ist deutlich zu erkennen, daß der Marmor des Kopfes eine andere Färbung aufweist wie der des Rumpfes und die Äderung desselben nicht fortführt.

worden. Das erwähnte Sitzstatuenfragment könnte dann zu einer Figur des Claudius gehört haben, die zu der Kolossalstatue hinzukam, als diese in einen Augustus umgearbeitet wurde.

In der *scaenae frons* des Theaters von Bulla Regia befand sich eine Pendantgruppe zweier kolossaler Sitzstatuen des Marc Aurel (Nr. 122) und des Lucius Verus (Nr. 118) im Hüftmantel mit Lorbeerkranz auf dem Kopf. Beide Statuen gleichen einander vollkommen in Sitzmotiv und Gewanddrapierung. Die Entsprechungen gehen bis in die Einzelheiten der Gewandfalten am Mantelbausch. Eine Differenzierung der beiden Pendantstatuen verbunden mit einer lebendigeren Wirkung der Gruppe etwa durch gegenläufige Armhaltung wurde bewußt vermieden, um durch die starre Gleichförmigkeit der Statuen den identischen Rang der beiden Kaiser und die Einheit ihrer Samtherrschaft sichtbar zu machen. Dies macht eine Datierung der Pendantgruppe in die Regierungszeit der beiden Dargestellten vor dem Tod des Lucius Verus wahrscheinlich³⁹⁵. Zu der Fundgruppe gehören außerdem die kleineren Statuen der Lucilla und der Crispina im *Cerestypus*³⁹⁶. Zur ursprünglichen Ausstattung wird Lucilla gehört haben, wobei natürlich auch ein Standbild der jüngeren Faustina zu fordern ist. Die Statue der Crispina hingegen wird später hinzugekommen sein³⁹⁷, wahrscheinlich anlässlich ihrer Hochzeit mit Commodus, der in dem Komplex möglicherweise durch eine heute kopflose Panzerstatue vertreten war³⁹⁸.

Es ist anzunehmen, daß sich auch im Theater von Thugga eine ähnliche Pendantgruppe befand, auch wenn sich nur die Reste der Sitzstatue des Lucius Verus (Nr. 119) gefunden haben. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß sich diese Statue alleine in der Mittelnische der *scaenae frons* des Theaters befand, wie meist angenommen wird³⁹⁹, zumal da die Errichtung des Theaters

³⁹⁵ Zumal da sowohl Lucius Verus als auch Marc Aurel als Divi auf Münzen ausschließlich barhäuptig ohne Kopfschmuck erscheinen.

³⁹⁶ H.-J. Kruse, Römische weibliche gewandstatuen des zweiten Jh. n. Chr. (1975) 253ff. Nr. A37. A38 Taf. 10, 1. 2. - Fuchs 1987, Taf. 75, 3-5. - Mikocki 1995, 207ff. Nr. 391. 402 Taf. 8.

³⁹⁷ Fuchs 1987, 177f. nimmt eine einheitliche Entstehung der ganzen Gruppe an und datiert sie mit der Statue der Crispina nach 178. Die beiden Frauenstatuen sind jedoch durchaus nicht stilistisch einheitlich, so daß ein zeitlicher Abstand von etwa 10 Jahren zwischen den beiden Figuren gut möglich ist.

³⁹⁸ K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen (1978) 87 Nr. VIII 22 Taf. 61, 1. - Fuchs 1987, Taf. 75, 1.

³⁹⁹ P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, AbhMünchen N. F. 90 (1983) 31ff. - Maderna 1988, 172 zu JT13.

von Thugga in die Zeit der Samtherrschaft des Marc Aurel mit Lucius Verus fällt⁴⁰⁰. Zur Grundausrüstung des Theaters wird wie in Bulla Regia auch hier eine Pendantgruppe der beiden Regenten im identischen Statuenschema gehört haben.

2, Tempel und Heiligtümer

Im Umkreis des Kaiserkulttempels am von den Ausgräbern sogenannten "foro vecchio" von Leptis Magna wurde eine große Anzahl von Statuen gefunden⁴⁰¹, die Mitglieder der iulisch-claudischen Familie darstellen und zu mehreren Gruppen gehören⁴⁰², darunter Sitzstatuen des Augustus (Nr. 25) und des Claudius (Nr. 71) im Hüftmantel und ein stehender Tiberius im Hüftmantel (Nr. 42).

Der Kaiserkulttempel ist der mittlere und größte von drei Tempeln, deren Podien miteinander verbunden sind und die Nordwestseite des Forumsplatzes bilden. An den übrigen Seiten wird der Platz von Säulenhallen gesäumt. Die beiden Tempel zu Seiten des Kaiserkulttempels waren den lokalen Gottheiten Liber Pater und Hercules geweiht⁴⁰³. Dem Kaiserkulttempel ist ein weiteres Podium vorgelagert, das als Rednertribüne gedeutet wird und auf dem ein Teil der hier gefundenen Statuen aufgestellt war.

Die Bestimmung des Tempels für den Kaiserkult ergibt sich aus der neopunischen Inschrift der Stifter, die auf dem Türsturz des Cellaportals angebracht war⁴⁰⁴ und die ursprüngliche Ausstattung des Tempels beschreibt. Die Rede ist von folgenden Statuen: Divus Augustus, Roma, Tiberius, Livia, dazu Germanicus und Drusus minor auf einer Quadriga mit ihren Müttern Antonia und Vipsania Agrippina sowie ihren Gattinnen Agrippina maior und Livilla, deren Namen getilgt ist.

Der Tempel mit seiner Ausstattung muß nach Aussage dieser Inschrift in tiberischer Zeit vor der *damnatio memoriae* der Livilla 32 n. Chr. entstanden sein.

⁴⁰⁰ C. Poinssot, Les ruines de Dougga² (1983) 29. - M. Khanoussi in: L'Africa romana. Atti del X convegno di studio. Oristano 1992 (1994) 601.

⁴⁰¹ Erstpublikation der Statuen: S. Aurigemma, Afrlt 8, 1940, 1ff.

⁴⁰² Hierzu zuletzt mit weiterer Lit.: Ch. Witschel in: Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausst.-Kat. (1995) 253ff. - Rose 1997, 182ff. Nr. 125-127.

⁴⁰³ Vgl. A. Di Vita, Orientalia 37, 1968, 201ff.

⁴⁰⁴ G. Levi Della Vida, Afrlt 6, 1935, 17f. - Aurigemma a. O. 20ff. Abb. 12. 13.

Ein Teil der in der Nähe gefunden Statuen und Statuenfragmente gehören zu der in der Inschrift beschriebenen Gruppe. Ihre Aufstellung läßt sich folgendermaßen rekonstruieren: Die kolossalen Akrolithköpfe der in der Inschrift genannten Sitzstatuen⁴⁰⁵ des Divus Augustus (Nr. 30), der Roma⁴⁰⁶, des Tiberius (Nr. 41) und der Livia⁴⁰⁷ sind am Hinterkopf ausgehöhlt, die Statuen müssen demnach an einer Wand gestanden haben. Aus Platzgründen können von diesen allerdings nur zwei Statuen, die der Kultinhaber Divus Augustus und Roma, in der zweigeteilten Cella des Tempels Platz gefunden haben⁴⁰⁸. Der Tempel war also Augustus und Roma geweiht, womit seine Zweizelligkeit erklärt ist. Da aber auch die Statuen von Tiberius und Livia vor einer Wand aufgestellt gewesen sein müssen, bleibt für diese nur der Platz außerhalb der Cella an den hinteren Rückwänden der beiden, die Cella flankierenden Portiken⁴⁰⁹. Tiberius und Livia befanden sich damit zwar auch in dem von den Säulen umgebenem Bereich des Tempels, jedoch für alle sichtbar außerhalb der Cella. Trotz dieser räumlichen Trennung war der Bezug zu den Statuen in der Cella deutlich: Der lebende Regent Tiberius war ebenfalls in kolossalem Format (nur wenig kleiner als Augustus) und im gleichen Statuenschema wie sein divinisierte Vorgänger wiedergegeben. In beiden Punkten entsprachen sich auch die Statuen der Mutter des Kaisers und der Göttin Roma.

Ebenfalls erhalten sind die rundum ausgearbeiteten, etwas kleineren Akrolithköpfe der Prinzen Germanicus⁴¹⁰ und Drusus minor⁴¹¹ sowie die Statuen der Antonia⁴¹² und der Agrippina maior⁴¹³. Für Vipsania Agrippina

⁴⁰⁵ Die neopunische Inschrift spricht von Thronen für die Statuen des Divus Augustus und des Tiberius. Aus Symmetriegründen wird man annehmen dürfen, daß es sich auch bei den Statuen von Livia und Roma um Sitzstatuen gehandelt hat. Vgl Hänlein-Schäfer 1985, 229.

⁴⁰⁶ Rose 1997, 182 (2) Taf. 219.

⁴⁰⁷ Kreikenbom 1992, 179 Nr. III 36 Taf. 11a. - Rose 1997, 182f. Nr. 125 (4) Taf. 221.

⁴⁰⁸ Rose 1997, 182: Die beiden Cellae des Tempels sind je 4 m breit, für die kolossalen Sitzstatuen kann eine Breite von über 3 m errechnet werden.

⁴⁰⁹ Dies ist der einzige Ort des Tempels, außer den von Augustus und Roma besetzten Cellarückwänden, wo die beiden Statuen mit dem Rücken zu einer Wand gestanden haben können (vgl. den Plan des Tempels und seiner Umgebung: A. Di Vita, *Orientalia* 37, 1968, Taf. 37). In der Vorhalle des Tempels, wo Rose die Statuen sehen möchte (vgl. den Plan bei Rose 1997, Taf. 217A) wären die ausgehöhlten Rückseiten der Akrolithe sichtbar geblieben.

⁴¹⁰ Kreikenbom 1992, 206f. Nr. III 76 Taf. 17a. - Rose 1997, 182f. Nr. 125 (5) Taf. 222.

⁴¹¹ Kreikenbom 1992, 207f. Nr. III 77 Taf. 17b. - Rose 1997, 182f. Nr. 125 (6) Taf. 223

⁴¹² Rose 1997, 182f. Nr. 125 (8) Taf. 225.

⁴¹³ Rose 1997, 182f. Nr. 125 (7) Taf. 224.

wurde ein bislang unbenannter Porträtkopf in Anspruch genommen⁴¹⁴, wogegen sich Trillmich wandte, der eine unpublizierte weibliche Gewandstatue ohne Kopf in die Diskussion einführte⁴¹⁵. Keine Spur fand man von der Statue der Livilla, die wahrscheinlich entfernt worden ist, als man ihren Namen aus der Inschrift tilgte.

Die Prinzen mit ihren Müttern und Gattinen standen auf der Rednertribüne vor dem Tempel, wo sich Teile der Basis für eine Quadriga erhalten haben. Aus Trillmichs Rekonstruktion der Inschrift dieser Basis geht hervor, daß zumindest dieser Teil der Statuengruppe nach dem Tode des Drusus entstanden ist und eine der zahlreichen Ehrungen für die frühverstorbenen Kronprinzen darstellt⁴¹⁶.

Dieses Ensemble erfuhr in der Folge einige Erweiterungen, wie die zahlreichen weiteren Statuenfragmente von selben Fundort zeigen. Wo genau diese neuen Statuen zur Aufstellung kamen, läßt sich nicht mehr ermitteln, sie werden jedoch auch auf den *rostra* oder in der Vorhalle des Tempels Platz gefunden haben. Den Kern einer solchen Erweiterung claudischer Zeit bilden die beiden als Pendants gearbeiteten Sitzstatuen des Claudius (Nr. 71) und Augustus (Nr. 25) im Hüftmantel. Wegen der Übereinstimmungen in Stil und Maßstab sind auch die Hüftmantelstatue des Tiberius (Nr. 42) und die stehende Gewandstatue der Livia⁴¹⁷ zu dieser Gruppe zu zählen. Die ins Jahr 46/47 n. Chr. zu datierenden Basen mit Inschriften für diese vier Personen⁴¹⁸ können keinen Anhaltspunkt zur Datierung der Gruppe liefern⁴¹⁹, da sie für die Statuen zu klein sind⁴²⁰.

⁴¹⁴ Aurigemma a. O. 66ff. Abb. 45f. - Hänlein-Schäfer 1985, 296 Taf. 59f. - Rose 1997, 182f. Nr. 125 (10) Taf. 226. 227.

⁴¹⁵ W. Trillmich in: J. Gonzales - J. Arce, Estudios sobre la Tabula Siarensis, 9. Beih. ArchEspA (1988) 53.

⁴¹⁶ Trillmich a. O. 53ff. m. E. muß dies jedoch nicht automatisch auch für die Errichtung des Tempels und die vier Akrolithe gelten. Die neopunische Inschrift, die ja nicht die Dedikationsinschrift des Tempels ist, verlangt nicht zwingend eine einheitliche Entstehung des Tempels und der gesamten aufgezählten Statuen, die ja auch räumlich keine Einheit bilden.

⁴¹⁷ Rose 1997, 184f. Nr. 126 (2) Taf. 231. 232. Wie Rose richtig erkannt hat, ist diese immer als Sitzstatue abgebildete und zitierte Statue aus einem Oberkörper einer stehenden und dem Unterkörper einer sitzenden weiblichen Gewandstatue zusammengesetzt. Da das Liviaporträt wohl zum Oberkörperfragment zugehört, muß die Statue Livia stehend dargestellt haben.

⁴¹⁸ Dazu kommt eine Basis mit eradiierter Inschrift für Messalina: Aurigemma a. O. 30ff. Abb. 15-17.

⁴¹⁹ So etwa Maderna 1988, 166. - Kreikenbom 1992, 89.

Es wurde mehrfach angemerkt, daß die Abweichung vom Schema des kapitolinischen Iuppiter, die die Statue des Claudius (Nr. 71) durch die beiden gesenkten Arme aufweist, diesen als lebenden Kaiser vom Divus Augustus (Nr. 25) unterscheidet, der das Iuppiterschema mit dem erhobenen linken Arm getreuer wiedergibt und damit - stärker an Iuppiter angeglichen - als Divus ausgezeichnet sei⁴²¹. Das kann jedoch schon deshalb so nicht richtig sein, weil die Statue des Claudius ihrerseits die Beinstellung des vermeintlichen Vorbildes getreuer wiedergibt, und außerdem das Schema mit dem erhobenen linken Arm auch für lebende Kaiser vielfach bezeugt ist. Warum eine stärkere Angleichung an Iuppiter auf die Divinisierung des Dargestellten weisen soll, ist nicht einzusehen, da ja vielmehr für den lebenden Regenten die Angleichung an Iuppiter gesucht wird⁴²².

Beide Sitzstatuen variieren das Schema des thronenden Gottes, die des Augustus in der Beinstellung, die des Claudius in der Armhaltung. Das hat m. E. vor allem kompositorische Gründe. Es kann allenfalls gesagt werden, daß die Version mit dem erhobenen linken Arm in diesem Falle für den Divus gewählt wurde, weil sie raumgreifender ist und damit gewichtiger wirkt, nicht aber weil sie den Dargestellten stärker an Iuppiter angleiche.

Innerhalb der Gruppe liegt die Betonung vielmehr auf der Ähnlichkeit der beiden Sitzstatuen gegenüber den übrigen Statuen und nicht auf ihrer Unterschiedlichkeit. Kaiser Claudius ist dem ersten *princeps* dadurch, daß er ebenfalls thronend dargestellt ist, in seiner Würde gleichgesetzt.

Von den beiden Thronenden ist nun Tiberius als nicht-divinisierte Vorgänger des Kaisers deutlich unterschieden. Er thront nicht, sondern ist stehend im Hüftmantel dargestellt. Auch hier hängt aber die Bedeutung nicht am Statuentypus selbst, so daß man sagen könnte, dieser bedeute "Nicht-divinisierte verstorbener Kaiser", sondern sie erschließt sich erst in der Zusammenstellung verschiedener Statuen in unterschiedlichem Typus.

⁴²⁰ Die Statuenbasis für Augustus ist 65 cm breit und 70 cm tief, was für eine Sitzstatue von 2,30 m Höhe bei weitem nicht ausreicht. Das gleiche gilt erst recht für die Basis des Claudius, die bei einer Breite von 70 cm nur 50 cm tief ist. Rose 1997, 184 bringt wohl aus diesem Grunde nur noch die stehenden Statuen des Tiberius und der Livia mit den Inschriftenbasen in Zusammenhang. Doch auch die Statue des Tiberius ist mit ihrer Höhe von fast 2,70 m zu groß für die Basis mit seinem Namen, die wie die des Claudius 70 cm breit und 50 cm tief ist. Für die Statue der Livia, die zwar nicht vollständig erhalten ist, deren Gesichtsmaße aber den anderen Statuen entsprechen, gilt das gleiche. Man muß also neben der tiberischen Gruppe im Tempel und auf dem Podium zwei weitere Gruppen annehmen, die zum Teil die gleichen Personen darstellen.

⁴²¹ Fittschen 1970, 545. - Maderna 1988, 32.

⁴²² Vgl. Kap. B, III, 1. 2.

Man scheint also durchaus eine gewisse Hierarchie der Schemata empfunden zu haben, die jedoch nur im Zusammenspiel unterschiedlicher Motive zum Tragen kam. In andere Kontexten kann dann etwa auch ein divinisierte oder ein regierender Kaiser stehend im Hüftmantel dargestellt werden⁴²³.

Pausanias bemerkt bei seiner Beschreibung von Olympia mit einem Anflug von Bedauern, daß in dem Tempel, der noch den alten Namen Metroon trägt, das Kultbild der Göttermutter den Statuen römischer Kaiser gewichen ist⁴²⁴. Interessant ist dabei die sprachliche Unterscheidung, die Pausanias zwischen dem Kultbild, ἄγαλμα, der Göttermutter und den Standbildern, ἀνδριάντες der Kaiser trifft⁴²⁵. Für Pausanias hatte also auch der 4,50 m hohe Koloß des Augustus im "großen Mantel" an der Stirnseite der Cella des Tempels nicht die Qualität des Kultbild eines Gottes, sondern war ein ἀνδριάς, das Standbild eines Menschen⁴²⁶.

Von der Umwidmung des Tempels in eine Kultstätte des Augustus zu seinen Lebzeiten⁴²⁷ zeugt die in den Architrav eingeritzte Inschrift⁴²⁸. Folgende Statuen standen in dem Tempel: Die erwähnte kolossale Statue des Augustus⁴²⁹ an der Stirnwand der Cella, an den Langseiten eine Statue des Claudius im gleichen Schema (Nr. 78), eine Panzerstatue des Titus⁴³⁰ und des Vespasian⁴³¹, eine Gewandstatue der Agrippina minor⁴³² und zwei weitere weibliche Gewandstatuen, die wohl Damen aus dem flavischen Kaiserhaus darstellten⁴³³.

⁴²³ Vgl. Nr. 44; 80; 81.

⁴²⁴ Paus. V 20, 9.

⁴²⁵ Pausanias trifft diese sprachliche Unterscheidung in seinem Werk konsequent. s. R. Trummer, Die Denkmäler des Kaiserkultes in der römischen Provinz Achaia (1980) 47f.

⁴²⁶ Dabei handelt es sich aber um die persönliche Betrachtungsweise des Pausanias. Für andere konnten Kaiserbilder in Tempeln durchaus ἄγάλματα darstellen. Joseph. ant. lud. 15, 339 nennt die Sitzstatuen im Roma- und Augustustempel in Caesarea Marittima ἄγάλματα.

⁴²⁷ Hänlein-Schäfer 1985, 36 spricht von der Weihung des Tempels an den Divus Augustus, was nicht zutrifft. Die Inschrift bezeichnet Augustus eben nicht als Divus, weswegen die Umwidmung des Tempels zu seinen Lebzeiten erfolgt sein muß.

⁴²⁸ Daß die Inschrift zum Metroon gehört, beweist Hitzl 1991, 19ff. - Ihre Zugehörigkeit wurde früher bestritten von A. Benjamin - A. E. Raubitschek, Hesperia 28, 1959, 69 und Trummer a. O. 32. 172. - Kreikenbom 1992, 158. - Neuerdings erhob wieder Rose 1997, 270 Anm. 3 zu Nr. 80 Zweifel am Zusammenhang zwischen Inschrift und Tempel, m. E. grundlos.

⁴²⁹ Von der Statue ist nur der Torso und einige Fragmente erhalten, nicht aber der Kopf. Die ca. 4, 50 m hohe Statue kann jedoch nur Augustus dargestellt haben, was von der Forschung bisher auch übereinstimmend so gesehen wurde. s. Nr. 32.

Sicher ist, daß die Statuen des Claudius und der Agrippina in claudischer Zeit in das Metroon kamen, während die Statuen des Vespasian und Titus sowie ihrer weiblicher Pendants die Ausstattung des Tempels in flavischer Zeit vervollständigten⁴³⁴.

Unterschiedlich wurde jedoch die entscheidende Frage nach der Datierung des Augustus-Kolosses beurteilt. Hitzl verteidigt mit Vehemenz die bereits von Treu vertretene Datierung des Kolosses in augusteische Zeit. Dieser müsse zwingend die Kultstatue des zu Lebzeiten des Augustus in einen Kaiserkulttempel umgewandelten Metroons gewesen sein. Hitzls Argumente sind: Der große Abstand der Kolossalstatue in stilistischer⁴³⁵ und qualitativer⁴³⁶ Hinsicht von den übrigen Statuen des Metroon, sowie die von diesen abweichende Plinthenform⁴³⁷ und die Tatsache daß der Koloß auf die anderen im Metroon aufgestellten Statuen keine Rücksicht nimmt⁴³⁸. Zum Teil waren diese Beobachtungen auch schon von anderer Seite vorgebracht worden⁴³⁹; vor allem der kolossale Maßstab der Statue, der die übrigen Figuren daneben beinahe zwergenhaft erscheinen läßt, spricht m. E. in der Tat dafür, daß der Koloß ursprünglich als alleinige Ausstattung der Tempelcella konzipiert war. Ein Statuenprogramm, in dem der regierende Kaiser von vornherein so deutlich hinter dem Divus Augustus zurücktritt, ist bei aller *pietas* gegenüber dem Dynastiegründer nicht wahrscheinlich⁴⁴⁰. Hitzls Argumentation ist also zweifellos richtig, sie beweist nur nicht die

⁴³⁰ Hitzl 1991, 46ff. Nr. 4 Taf. 20-25. 34 a. 38 c. 40 b. Hitzl folgt der Ansicht von R. Bol, Jdl 101, 1986, 289ff., wonach die Statue ursprünglich Nero darstellte und durch Austausch des Einsatzkopfes in einen Titus verwandelt wurde. Bol rechnet außerdem einen von ihr als Octavia benannten Kopf im Museum von Olympia (Inv. A 147) zu der Gruppe und datiert das ganze Ensemble mit Ausnahme des Augustuskolosses in frühneronische Zeit. Hitzl 1991, 117ff. scheidet den Kopf A 147 jedoch mit guten Gründen aus der Reihe der Metroonskulpturen aus.

⁴³¹ Hitzl 1991, 52ff. Nr. 6 Taf. 30-33. 34 b. 38 a. Der Kopf der Statue ist nicht erhalten, die Benennung als Vespasian ist jedoch gut begründet (vgl. Hitzl 1991, 99f.)

⁴³² Hitzl 1991, 43ff. Nr. 3 Taf. 14 c. 15-19. 39 b. 40 c.

⁴³³ Hitzl 1991, 49ff. Nr. 5 Taf. 26-29; S. 55f. Nr. 7 Taf. 35-37. 39 a.

⁴³⁴ Hitzl 1991, 95ff. Die von Hitzl rekonstruierte Anordnung der Statuen s. S. 103 Abb. 8.

⁴³⁵ Hitzl 1991, 71.

⁴³⁶ Hitzl 1991, 74f.

⁴³⁷ Hitzl 1991, 82.

⁴³⁸ Hitzl 1991, 94.

⁴³⁹ R. Bol, Jdl 101, 1986, 292ff. Anm. 14 (erwägt eine Aufstellung des Kolosses im Freien). - Maderna 1988, 161 (datiert den Koloß frühclaudisch im Gegendatz zur spätclaudischen Erweiterung). - Kreikenbom 1992, 158f. (Koloß augusteisch).

⁴⁴⁰ Rose 1991, 147ff. Nr. 80 vertritt dennoch die gleichzeitige Entstehung des Kolosses und der claudischen Statuen.

augusteische Entstehung des Kolosses, sondern widerlegt lediglich dessen Gleichzeitigkeit mit der claudischen bzw. flavischen Ausstattung des Tempels, nicht aber dessen mögliche Entstehung in tiberischer oder caliguläischer Zeit. Ein zu Lebzeiten des Kaisers entstandener Koloß des Augustus von beinahe dreifacher Lebensgröße, der alleine die Cella eines Tempels von "quasi provinzialem Charakter"⁴⁴¹ beherrschte, stünde völlig einzigartig da und würde insbesondere an einem Ort wie Olympia der zur Schau gestellten *pietas* des Augustus gegenüber religiösen Traditionen und Empfindlichkeiten widersprechen. Die augusteische Datierung des Kolosses ist zwar nicht grundsätzlich unmöglich, aber doch so ungewöhnlich und schwerwiegend, daß man besser daran tut, zunächst von einer postumen Datierung der Statue auszugehen, solange keine wirklichen Beweise für das Gegenteil vorliegen. Möglich ist m. E., daß die Statue zunächst für Caligula im Tempel aufgestellt und nach dessen Tod und *damatio* in einen Divus Augustus verwandelt wurde, wobei Statuen des Claudius (Nr. 78) und seiner Familie das Ensemble ergänzten.

Wie in anderen, ähnlichen Fällen⁴⁴² übernahm man das von Caligula eingeführte Statuenschema für die Darstellung des Claudius, scheute sich jedoch, für den lebenden Kaiser die Statue in kolossalem Maßstab zu verwenden und verwandelte diese in ein Bild des Divus Augustus.

Bezeichnend ist nun, daß sich die Statuen der flavischen Kaiser durch ihre militärische Tracht von den Hüftmantelstatuen der Iulio-Claudier klar absetzen. Die überhöhende Darstellung des Kaisers im großen Hüftmantel war anscheinend durch ihre exzessive Verwendung durch die iulisch-claudischen Kaiser abgenützt und in Mißkredit geraten.

In einer Exedra von 9,60 m Durchmesser im Diana-Heiligtum von Nemi fand sich eine Hüftmantelstatue des Tiberius (Nr. 44) und ein Einsatzkopf des Germanicus⁴⁴³. Die Exedra ist mit drei rechteckigen Nischen und der Basis für einen Altar ausgestattet und befindet sich nördlich des Tempels in dessen Flucht vor einer den Hang abstützenden Mauer⁴⁴⁴.

Die Statuen befanden sich wahrscheinlich in den Nischen der Exedra. Neben Tiberius und Germanicus muß in der dritten Nische eine weitere Statue

⁴⁴¹ Hitzl 1991, 116.

⁴⁴² Vgl. die Gruppen aus dem Theater von Caere (hier Kap. C, II, 1) sowie aus der Basilica von Otricoli (Rose 1997, 97f. Nr. 25), wo sich ebenfalls mehrere Statuen um einen Koloß gruppierten, der ursprünglich Caligula darstellte. Auch in Arles scheint ein ähnlicher Fall vorzuliegen (vgl. Kap. C, II, 1).

⁴⁴³ F. Poulsen, *ActaArch* 12, 1941, 19 Abb. 16. - Johansen 1994, 128f. Nr. 52.

gestanden haben⁴⁴⁵. Wohl ebenfalls aus Nemi stammt eine weitere Hüftmantelstatue in Kopenhagen, die der des Tiberius sehr ähnlich ist und ihr in den Maßen entspricht⁴⁴⁶. Die Statue ist kopflos und weist eine Vertiefung für einen Einsatzkopf auf, in die der Germanicuskopf nicht hineinpaßt⁴⁴⁷. Innerhalb der Gruppe könnte es sich um Augustus oder Drusus minor gehandelt haben. Die Zugehörigkeit dieser Statue zur Gruppe ist jedoch Hypothese.

Die Hüftmantelstatue des Tiberius ist wegen der Zusammenstellung mit dem Kronprinzen sicherlich zu Lebzeiten des Kaisers entstanden.

Die vier stehenden Figuren auf dem Ravenna-Relief (Nr. 23) geben nach übereinstimmender Auffassung einen Teil einer kaiserlichen Statuengruppe wieder. Alle vier dargestellten Personen sind zur Zeit der Entstehung des Reliefs bereits verstorben. Sie stellen m. E. von links nach rechts Marc Anton, Germanicus, Livia und Augustus dar⁴⁴⁸. Diesen müssen auf der rechts angrenzenden Reliefplatte die lebenden Mitglieder der Familie des regierenden Kaisers Claudius und dieser selbst gegenübergestellt gewesen sein. Die dargestellte Gruppe zeigte also Claudius mit seiner Familie und dem Dynastiegründer Augustus. Ob die Figuren des Reliefs eine wirklich existierende Gruppe abbildeten, läßt sich nicht genau sagen. Es ist auch nicht entscheidend, da ja zahlreiche großplastische claudische Familiengruppen belegt sind. Interessanter als diese Frage sind die Hinweise auf die Umgebung einer solchen Gruppe, die das Ravenna-Relief bietet. Da dem Relieffries nämlich auch eine Platte zuzurechnen ist, die einen Opferzug zeigt, der sich eher auf die Statuengruppe zubewegt haben wird als von ihr weg, kann man annehmen, daß sich die Gruppe auf dem Fries in einem Ambiente befindet, wo religiöse Handlungen vollzogen wurden, deren Adressat, eventuell in

⁴⁴⁴ NSc 1885, 478f. - F. Poulsen, ActaArch 12, 1941, 5 Abb. 1 g; S. 16. - G. Ghini in: Settlement and Economy in Italy 1500 BC - AD 1500. Papers of the Fifth Conference of Italian Archeology (1995) 147f. Abb. 3 g. - Vgl. auch F. Zimmer in: Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausst.-Kat. Berlin (1995) 218ff.

⁴⁴⁵ F. Poulsen, ActaArch 12, 1941, 20. - Fittschen - Zanker I 14 Anm. 8, f zu Nr. 12 nehmen eine Statue des Drusus minor an.

⁴⁴⁶ Johansen 1994, 122f. Nr. 49.

⁴⁴⁷ F. Poulsen, ActaArch 12, 1941, 19.

⁴⁴⁸ Zur hier vertretenen Benennung der Figuren s. F. Dohna, RM 105, 1998, 295-304. Die sitzende weibliche Figur, die durch den linken Plattenrand beschnitten wird, stellt am ehesten eine Personifikation dar. In dem vorgeschlagenem Zusammenhang wäre an Concordia zu denken. Das Ravenna-Relief macht es somit wahrscheinlich, daß kaiserlichen Familiengruppen auch zusammen mit Idealplastik mit thematischem Bezug aufgestellt gewesen sein können.

Verbindung mit Götterstatuen, die Gruppe selbst ist. Die Statuengruppe ist demnach wohl in einem der kaiserlichen *gens* geweihten Heiligtum zu denken.

Keine Kaiserstatue befand sich neben der Kultbildgruppe des Kapitols von Scarbantia (Sopron), wie dies von Praschniker und noch von Maderna angenommen wurde⁴⁴⁹.

Als 1894 bei den Grabungen unter dem Rathaus von Sopron zahlreiche Bruchstücke mehrerer kolossaler Sitzstatuen (H über 3 m) zu Tage kamen⁴⁵⁰, erkannte man in diesen die Überreste der monumentalen Kultbilder der drei kapitolinischen Gottheiten⁴⁵¹ und konnte so das Gebäude, in dem sie gefunden wurden, als das Kapitol des antiken Scarbantia identifizieren.

Als Praschniker die Fragmente in den 30er Jahren zum ersten Mal eingehend untersuchte und publizierte, sah er sich gezwungen, diese auf vier Sitzstatuen zu verteilen⁴⁵².

Die hinzugekommene Figur wurde von Praschniker wegen eines angeblich zu dieser Statue gehörigen, jedoch nicht abgebildeten Bartfragments und des antoninischen Stils der Gruppe als Sitzstatue des Antoninus Pius gedeutet, die der Gruppe der kapitolinischen Trias im gleichen Format beigelegt worden sei. Dieser Ansicht Praschnikers schloß sich Maderna an, die sich verwundert darüber äußert, daß diese Kaiserstatue in der weiteren Forschung nicht mehr auftaucht⁴⁵³. Dies liegt daran, daß bei einer späteren Restaurierung und Neuaufstellung der Kultbildgruppe im Museum von Sopron die von Praschniker für die Kaiserstatue veranschlagten Fragmente des Thrones und der Hüftpartie mit den Resten der von Praschniker als Minerva bezeichneten Statue verbunden wurden, und die angebliche Kaiserstatue somit praktisch von der Bildfläche verschwand. Diese neue Rekonstruktion wurde nie begründet und ergibt sich lediglich aus dem Vergleich der neueren Abbildungen der Gruppe⁴⁵⁴ mit den Zeichnungen von Praschniker. Die neue Rekonstruktion muß richtig sein, da Praschnikers Fragmente der Kaiserstatue Bruch an Bruch an Fragmente der Sitzstatue der Göttin anpassen, wie einige

⁴⁴⁹ C. Praschniker, ...Jh 30, 1937, 118ff. Abb. 34. 35. 45. - Maderna 1988, 31f. 170f. JT10.

⁴⁵⁰ Fundbericht: L. Bella, AErT 14, 1894, 74ff. - Die entscheidenden Passagen aus dem Ungarischen übersetzt bei Praschniker a. O. 120f. - Zu den neueren Grabungen im Bereich des Forums von Scarbantia, an dessen nördlicher Seite der Kapitoltempel lokalisiert wird, s.: J. Gömöri, ActaArchHung 38, 1986, 343ff. Abb. 1, 23 (Lageplan des Forum mit dem Kapitolstempel); 44 (Kultbildgruppe der kapitolinischen Trias).

⁴⁵¹ LIMC VIII (1997) Zeus/ Iuppiter 446*.

⁴⁵² Praschniker a. O. 111.

⁴⁵³ Maderna 1988, 171 Anm. 1 zu JT10.

der Photos deutlich zeigen. Von einer Kaiserstatue im Kapitoltempel von Scarbantia ist also nichts erhalten.

3, Öffentliche Gebäude und Fora

Die Statuengruppe vom Forum in Aenona, die zwei als Pendants zueinander aufgestellte Kaiserstatuen im "großen Mantel" enthielt, muß in ihrem Kern bereits in caliguläischer Zeit entstanden sein, da die Statue des Augustus (Nr. 31) aus einem Caligula umgearbeitet wurde, wie Boschung erkannt hat⁴⁵⁵. Zu der Gruppe gehören außerdem eine Togastatue des Tiberius *capite velato*⁴⁵⁶, eine weitere Statue im "großen Mantel" (Nr. 79) und ein weiterer Togatus, beide ohne Kopf sowie vier Frauenstatuen, die heute verschollen sind⁴⁵⁷.

Welche Statuen bereits zur caliguläischen Fassung der Gruppe gehörten, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit entscheiden. Der Tiberius könnte bereits dazugehört haben. Da die Statue des Caligula nach dessen Tod in einen Augustus umgearbeitet worden ist, ist es unwahrscheinlich, daß die zweite Statue im "großen Mantel" bereits in der caliguläischen Gruppe ihr Pendant bildete. Sie hätte in dieser Gruppe nur Augustus darstellen können, womit unverständlich wäre, warum die Caligulastatue ebenfalls in einen Augustus umgearbeitet worden ist. Die kopflose Statue im "großen Mantel" kann daher erst mit der Umarbeitung des Caligula dazugekommen sein und muß ursprünglich Claudius dargestellt haben. Da es wenig wahrscheinlich ist, daß die caliguläische Gruppe ohne ein Standbild des Dynastiegründers konzipiert worden ist, muß man annehmen, daß der Regierungswechsel von Caligula zu Claudius während der Herstellung der Gruppe stattfand.

In claudischer Zeit ist das Bild der Gruppe jedenfalls klar: Claudius, für den man das Schema der Statue des Caligula wiederholte, erscheint nach der Umarbeitung von dessen Porträt zu einem Divus Augustus im gleichen Schema wie dieser und ist dadurch in seiner Würde dem ersten *princeps*

⁴⁵⁴ K. Sz. Póczy, Sopron. Rómaikori emlékei (1965) Abb. 16. 17. 18. - K. Sz. Póczy, Städte in Pannonien (1976) Abb. 25. 26.- K. Sz. Póczy, Scarbantia. Die Stadt Sopron zur Römerzeit (1977) 15.

⁴⁵⁵ Rose 1997, 135 zu Nr. 65 berücksichtigt dies nicht und kommt deshalb zu einer falschen Datierung.

⁴⁵⁶ Rose 1997, 135 Nr. 65 (2) Taf. 181. 182.

⁴⁵⁷ Vgl. J. Bankó - P. Sticotti, AEM 18, 1895, 56ff. Nr. 4-8. - Antike Porträts aus Jugoslawien, Ausst.-Kat. Frankfurt (1988) 220f.

angeglichen. Tiberius hingegen ist von beiden durch seine "zivilere" Togatracht unterschieden.

Auf dem Forum von Privernum⁴⁵⁸ befanden sich drei thronende Kaiserstatuen im Hüftmantel⁴⁵⁹. Fast komplett erhalten ist die Statue des Tiberius (Nr. 39), während von der des Claudius nur der Kopf und ein Teil des Oberkörpers erhalten ist (Nr. 76). Zu diesem Kopf kann ein Unterkörperfragment von gleichen Fundort⁴⁶⁰ wegen der etwas geringeren Maße nicht gehören⁴⁶¹, weswegen drei Sitzstatuen angenommen werden müssen. Zur Fundgruppe gehört außerdem der Kopf des Germanicus im Kapitolinischen Museum⁴⁶². Genauer läßt sich über die Gruppe nicht sagen, da ihre exakte Aufstellung nicht erschlossen werden kann, und die Figuren, abgesehen von der Sitzstatue des Tiberius, nur fragmentarisch erhalten sind.

Die Statue des Claudius scheint der des Tiberius darin entsprochen zu haben, daß ihr linker Arm ebenfalls gesenkt war⁴⁶³. Es kann sich bei den beiden Statuen aber nicht um Pendants gehandelt haben, da die Statue des Claudius etwas größer war. Um maßgleiche Pendants handelte es sich hingegen bei der Statue des Tiberius und der dritten nur als Unterkörperfragment erhaltenen Sitzstatue, die eigentlich nur um Augustus dargestellt haben kann⁴⁶⁴.

Daß die größere Statue des Claudius gleichzeitig mit den kleineren Statuen seiner Vorgänger entstanden ist, ist unwahrscheinlich. Sie wird eher in claudischer Zeit einer bereits bestehenden Statuengruppe hinzugefügt worden sein, die unter anderem die Sitzstatuen des Augustus und des Tiberius sowie eine weitere Statue des Germanicus beinhaltete. Ob diese Gruppe bereits in tiberischer Zeit entstanden ist oder erst unter der

⁴⁵⁸ Zum Fundort: EAA 2. Suppl. IV (1996) 477ff. s. v. Privernum (Cifarelli). - M. L. Morricone, Privernum I. La topografia, i mosaici, le sculture (1996).

⁴⁵⁹ Zur Gruppe: Fittschen - Zanker I, 30 Anm. 1 zu Nr. 23. - Rose 1997, 100 Nr. 29.

⁴⁶⁰ Amelung, Vat. Kat. I 305f. Nr. 203 Taf. 30. Das Fragment, das früher in der Galleria Lapidaria aufbewahrt wurde befindet sich heute im Cortile Ottagono: Maderna 1988, 181 JT30 Taf. 9, 2. - B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II. Museo Pio Clementino - Cortile Ottagono (1998) Taf. 160. 161.

⁴⁶¹ Fälschlich noch anders: Niemeyer 1968, 105 Nr. 86. - Rose 1997, 100 zu Nr. 29.

⁴⁶² Fittschen - Zanker I, 29ff. Nr. 23 Taf. 25.

⁴⁶³ Maderna 1988, 191 zu JT42.

⁴⁶⁴ So schon L. Curtius, RM 49, 1934, 127 Anm. 4. - Anders Maderna 1988, 181 zu JT30, die aus stilistischen Gründen einen flavischen Kaiser annimmt, der später zu den beiden anderen Statuen dazukam; das ist m. E. weniger wahrscheinlich, da nicht anzunehmen ist, daß bis dahin Claudius lediglich zusammen mit Tiberius dargestellt gewesen ist.

Regierung des Caligula und dann ursprünglich auch eine Statue dieses Kaisers aufwies, kann nicht entschieden werden⁴⁶⁵.

An der Nordseite des Forums von Carsulae wurden neben den Fragmenten einer kolossalen Sitzstatue des Claudius im Hüftmantel (Nr. 74) weitere Statuenfragmente und ein Kopf einer Dame aus dem iulisch-claudischen Kaiserhaus gefunden. Es hat sich also auch hier um eine Statuengalerie von Mitgliedern des Kaiserhauses gehandelt⁴⁶⁶, die sich um ein Kolossalbild des Kaisers gruppierte. Aufgestellt war die Gruppe wohl in dem großen Apsidenbau an der Nordseite des Forums⁴⁶⁷, dessen Funktion noch nicht geklärt ist.

Die Gruppe ist nicht ausreichend publiziert, so daß sich über ihre Zusammensetzung keine genaueren Aussagen treffen lassen. Da an dem Kolossalporträt des Claudius, das den Mittelpunkt der Gruppe gebildet haben muß, keine Spuren einer Umarbeitung zu erkennen sind, muß die Gruppe in claudischer Zeit entstanden sein, wobei die Form des Ensembles, in dem die Statue des Kaisers durch deutlich größeren Maßstab hervorgehoben wird, von ähnlichen, unter Caligula aufkommenden Gruppen übernommen wurde.

Eine thronende Kaiserstatue im Hüftmantel bildete auch den Mittelpunkt der Statuengalerie aus Rusellae⁴⁶⁸. Die Figuren fanden sich in einem 11,60 m langen und 8,20 m breiten Bau an der Südseite des Forums der Stadt⁴⁶⁹. Der Bau hatte zwar keinen direkten Zugang zum Forum, war mit dem Platz aber durch eine Porticus verbunden.

Die Wände des Gebäudes waren prächtig mit Buntmarmor verkleidet und wiesen an den Langseiten je fünf Statuennischen auf. An der Stirnseite des Raumes befand sich ursprünglich eine Apsis, die später jedoch zugemauert wurde; davor befanden sich zwei Sitzbilder von deutlich größerem Format als

⁴⁶⁵ Vgl. dazu Kreikenbom 1992, 190f. zu Nr. III 51, der sich für eine caliguläische Datierung entscheidet, da das Porträt des Tiberius starke Anklänge an das Caligulabildnis aufweist.

⁴⁶⁶ Nicht erwähnt bei Rose 1997.

⁴⁶⁷ Zum Fundort vgl.: A. Morigi, *Carsulae. Topografia e monumenti* (1997) 50ff.

⁴⁶⁸ Zur Gruppe zuletzt: Rose 1997, 116ff. Nr. 45 mit Lit. Die Gruppe ist bis heute unpubliziert. Photographien der Statuen befinden sich in der Photothek des DAI Rom: Inst. Neg. 81.1783-1799.

⁴⁶⁹ C. Laviosa, *StEtr* 37, 1969, 594ff. - ead., *StEtr* 39, 1971, 538ff. (Berichte über die Ausgrabung des Apsidenbaus). - ead. in: Roselle. *Gli scavi e la mostra* (1978) 118f (Plan: 26f. Abb. 6, Gebäude m) - V. Melani - M. Vergari, *Profilo di una città etrusca*. Roselle² (1985) 83ff.

die übrigen Figuren: eine Gewandstatue der Livia⁴⁷⁰ und eine kopflose kaiserliche Sitzstatue (Nr. 75). Die übrigen Statuen standen in den zehn Nischen der Langwände. Unter ihnen befanden sich Standbilder des Drusus maior, der Antonia, des Germanicus und wohl auch der Agrippina maior⁴⁷¹. Dazu kommen Kinderstatuen, darunter ein Mädchen, das wahrscheinlich mit einer Inschrift für die Claudiustochter Octavia⁴⁷² zu verbinden ist⁴⁷³. Außerdem wurden zwei Köpfe des Claudius gefunden, von denen der eine mit *corona civica* eventuell eine Umarbeitung aus einem Caligula darstellt⁴⁷⁴. Dieser Kopf wurde früher mit der kaiserlichen Sitzstatue vor der Rückwand des Raumes in Verbindung gebracht⁴⁷⁵, er scheint für die Statue jedoch etwas zu klein zu sein⁴⁷⁶. Heute wird deshalb der Benennung der Statue als Augustus der Vorzug gegeben, was besser zu ihrem weiblichen Pendant, der Sitzstatue der Livia, paßt⁴⁷⁷. Um diese Frage zu entscheiden, wird man jedoch die Publikation der Statuen abwarten müssen.

Die Figuren in den Nischen der Langwände zeigen die Familie des Claudius, der Kaiser selbst war mit zwei Statuen vertreten; die Ausrichtung des Zyklus auf Claudius ist also sicher, auch wenn an der Rückwand der Dynastiegründer Augustus mit Livia, die ja von Claudius divinisiert wurde, standen.

Die wahrscheinliche Umarbeitung des Claudiuskopfes mit *corona civica* und vor allem eine Inschrift für Drusus Germanici⁴⁷⁸ deuten darauf hin, daß die Galerie in ihrem Kern bereits unter Caligula entstanden ist. In dieser früheren Phase wird auch die später zugemauerte Apsis des Raumes noch geöffnet gewesen sein. Notwendigerweise muß diese Apsis ursprünglich auch einer Statue Platz gegeben haben. Dabei kann es sich eigentlich nur um die große Sitzstatue (Nr. 75) gehandelt haben. Wenn diese in ihrer Erstaufstellung Caligula darstellte, könnte der Claudiuskopf mit *corona civica* - was das Format betrifft - doch zur Sitzstatue zugehörig gewesen sein, da es vor der Umarbeitung deutlich größer gewesen sein muß.

⁴⁷⁰ Kreikenbom 1992, 182f. Nr. III 42. - Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 81.1796.

⁴⁷¹ Vgl. P. Liverani in: Caere II, 142, Anm. 22 mitweiterer Lit.

⁴⁷² V. Saladino, ZPE 39, 1980, 222f. Nr. 16.

⁴⁷³ Rose 1992, 118 zu Nr. 45.

⁴⁷⁴ H. Jucker, Jdl 96, 1981, 266f. Anm. 91. - Melani - Vergari a. O. Abb. S. 11. - Kreikenbom 1992, 81f. mit Anm. 641.

⁴⁷⁵ Maderna 1988, 169f. JT8 mit der älteren Lit.

⁴⁷⁶ Kreikenbom 1992, 82.

⁴⁷⁷ P. Liverani in: Caere II, 142 Anm. 22. - Kreikenbom 1992, 168 Nr. III 22. - P. Liverani, RM 101, 1994, 168 Anm. 31. - Rose 1997, 118.

⁴⁷⁸ V. Saladino, ZPE 39, 1980, 225f. Nr. 20.

Die etwas kleinere Statue der Livia muß bei der claudischen Modifizierung der Gruppe, wahrscheinlich anlässlich ihrer Divinisierung, dazugekommen sein. Die Apsis war für zwei Statuen zu klein, weswegen sie zugemauert wurde, und die beiden Sitzstatuen vor der neuen Rückwand des Platz fanden.

In unmittelbarer Nähe der Sitzstatuen fand sich eine Weihung anlässlich des britannischen Sieges des Kaisers Claudius von einem gewissen Aulus Viricius Proculus⁴⁷⁹, der *flamen Augustalis* war. Man nimmt deshalb an, daß das Gebäude der Sitz des Collegiums der *flamines Augustales* war.

Bei den 1792 von Gavin Hamilton im Auftrag von Marcantonio Borghese veranstalteten Ausgrabungen in Gabii kamen 49 Skulpturen aus augusteischer bis severischer Zeit zutage⁴⁸⁰, darunter eine Statue des Claudius stehend im Hüftmantel (Nr. 81) und weitere Porträts von Mitgliedern der iulisch-claudischen Familie, die wohl zumindest teilweise zu einer einheitlichen Gruppe gehörten⁴⁸¹.

Die Skulpturen fanden sich im Bereich einer Platzanlage⁴⁸², die von den Ausgräbern als Forum von Gabii bezeichnet wurde. Da die Grabung wenig später wieder zugeschüttet wurde, und die Strukturen der Platzanlage heute nicht mehr sichtbar sind, ist ihre genaue Lokalisierung unsicher⁴⁸³. Visconti veröffentlichte jedoch einen Plan der Anlage⁴⁸⁴. Danach handelte es sich um einen rechteckigen Platz, dessen südliche Schmalseite zu einer Straße hin offen war⁴⁸⁵. Die drei übrigen Seiten waren von Portiken gesäumt, an deren Rückwand sich Statuennischen befanden⁴⁸⁶. Die exakten Standorte der im Bereich des Platzes gefundenen Skulpturen ist nicht mehr zu ermitteln.

Sicher als Pendants aufgestellt waren die Statuen des Claudius und Germanicus im Hüftmantel⁴⁸⁷, die sich in Format und Stil entsprechen⁴⁸⁸. Die Figur des Germanicus variiert das Hüftmantelschema durch die Vertauschung von Stand- und Spielbein sowie die Drapierung des Mantels, der den linken

⁴⁷⁹ V. Saladino, ZPE 39, 1980, 229ff. Nr. 24.

⁴⁸⁰ Vgl. Q. E. Visconti, Monumenti Gabini della Villa Pinciana² (1835) 21ff.

⁴⁸¹ Kreikenbom 1992, 89.

⁴⁸² Keine Basilica, wie bei Rose 1997, 90 zu Nr. 12 zu lesen ist!

⁴⁸³ Die Platzanlage muß sich zwischen dem sog. Heiligtum der Juno Gabina und der Kirche S. Primo befunden haben: M. Melis - S. Vardaro, Gabii. Storia di una città (1993) 99.

⁴⁸⁴ Visconti a. O. Taf. 1 Abb.C. - Reproduziert bei G. Pinza, BCom 31, 1903, 328 Abb. 3.

⁴⁸⁵ Dabei handelt es sich nicht um die Via Prenestina, wie die Ausgräber meinten. Diese verlief weiter südlich. Vgl. Melis - Vardaro a. O. 15f. 100.

⁴⁸⁶ Pinza a. O. 327ff.

⁴⁸⁷ Paris, Louvre MA 1238: Kersauson 1986, 140f. Nr. 64.

⁴⁸⁸ Niemeyer 1968, 31 mit Anm. 190. - Rose 1997, 89f. Nr. 12.

Arm mit Schulter verhüllt. Wahrscheinlich war der rechte Arm des Claudius erhoben, wie es bei den meisten Kaiserstatuen dieses Schemas der Fall ist, während beide Arme des Germanicus gesenkt waren. Es ist möglich, daß Germanicus durch die Abwandlung des Schemas vom regierenden Kaiser unterschieden werden sollte. Es war dabei der raumgreifendere Gestus, der den Rangunterschied der beiden Dargestellten sichtbar machte und keine den Varianten des Statuenschemas innewohnende unterschiedliche Bedeutung. Ob zu der Gruppe eine weitere Hüftmantelstatue⁴⁸⁹ und ein eventuell durch Umarbeitung aus einem Caligulaporträt⁴⁹⁰ entstandener Kopf des Tiberius mit *corona civica* von eineinhalbfacher Lebensgröße⁴⁹¹ gehörten, ist unsicher⁴⁹².

In der Ostapsis der Basilika am sogenannten Staatsmarkt von Ephesos waren kolossale Sitzstatuen der Livia und des Augustus (Nr. 27) aufgestellt. Der Bau der Basilika wurde in spätaugusteischer Zeit begonnen und unter Tiberius fertiggestellt. Boschung wies an der Frisur des Augustus Elemente der Caligulaporträts nach. Die Aufstellung der Gruppe erfolgte demnach wahrscheinlich unter Caligula, dessen Statue dann wohl ebenfalls zur ursprünglichen Zusammensetzung der Gruppe gehörte und später entfernt wurde.

Zusammenfassung

Als Ergebnis dieser Untersuchung der Statuengruppen mit Kaiserstatuen in göttlichen Statuenschemata läßt sich Folgedes festhalten: Die Gruppen, die einer Sitzstatue des vergöttlichten Dynastiegründers eine Statue des lebenden Regenten im gleichen Schema gegenüberstellen, sind zum Großteil bereits unter Caligula entstanden und wurden unter Claudius modifiziert. Deshalb kann die Begründung für das Aufkommen dieser Gruppen, die Maderna gibt, nicht richtig sein, da sie die Entstehung der Gruppen in claudische Zeit datiert. Sie sieht den Grund für das häufige Vorkommen dieser Pendant-Gruppen in claudischer Zeit in dem Legitimationsdefizit des Claudius, der mit den Statuen im Götterschema auf die "göttliche Legitimation seiner Herrschaft und auf die von Iuppiter sanktionierte Übertragbarkeit der

⁴⁸⁹ Paris, Louvre MA 1221: Kersauson 1986, 142f. Nr. 65.

⁴⁹⁰ Fittschen - Zanker I, 15 Anm. 13 zu Nr. 12.

⁴⁹¹ Paris, Louvre MA 1239: Kersauson 1986, 162f. Nr. 75.

⁴⁹² Vgl. Kreikenbom 1992, 89. 194 Nr. III 55.

Regierungsgewalt hinweisen" wollte. Caligula hat das jedoch nicht nötig gehabt, da er ja gerade als letzter Iulier und leiblicher Nachkomme des Augustus gegenüber seinem Vorgänger Tiberius einen Legitimationsüberschuß hatte. Der Grund für das Aufkommen dieser Pendantgruppen unter Caligula wird gerade darin, in der massiven Propagierung der Zugehörigkeit zum göttlichen Stamme der Iulier zu suchen sein, mit der Caligula ja von klein auf lebte. In den Pendantgruppen kommt seine Ähnlichkeit mit dem göttlichen Dynastiegründer zum Ausdruck, und die Tatsache, daß er, Caligula, von gleicher übermenschlicher Natur ist wie dieser. Die Angleichung erfolgt also an Divus Augustus und weniger an Iuppiter. Claudius konnte nach der *damnatio memoriae* seines Vorgängers in dessen Rolle schlüpfen und seinerseits seine göttliche Herrscherwürde mit der des ersten *princeps* gleichsetzen.

Des weiteren wird noch einmal deutlich, daß zwischen den Statuen im "großen Mantel" und denen im Hüftmantel kein prinzipieller Bedeutungsunterschied besteht. Ein gradueller Unterschied besteht allerdings zwischen den thronenden und stehenden Statuen, wenn sie zusammen aufgestellt sind, wie es sich besonders am Beispiel der claudischen Gruppe von Leptis Magna zeigt, wo Tiberius stehend erscheint, während der lebende Regent wie der vergöttlichte Augustus thronend dargestellt ist.

III, Öffentliche Monumente

1, Das Sebasteion von Aphrodisias

Mit einer enormen Bilderfülle wird auf den Fassadenreliefs der Säulenhalle des Sebasteion von Aphrodisias⁴⁹³ in Karien ein regelrechter Kaisermithos ausgebreitet und eingebettet in die reiche Bilderwelt der bestehenden Mythentradiation.

Die Anlage befindet sich an der nord-südlichen Hauptstraße der Stadt, die den Aphroditetempel und das Theater verbindet⁴⁹⁴. Die Kaiserkultstätte besteht aus einem Podiumstempel im Osten, auf den eine 14 m breite und 90 m lange im Norden und Süden von Portiken gesäumte Prachtstraße führt, die integraler Bestandteil der Anlage ist und im Westen von einem monumentalen Propylon begrenzt wird, welches den Zugang zur Anlage von der Nord-Süd-Achse der Stadt her bildet⁴⁹⁵. Der Abschluß auf beiden Seiten und die im Vergleich zur Breite der Straße sehr hohen Portiken (12 m) muß der Straße den Eindruck eines geschlossenen Raumes verliehen haben⁴⁹⁶. Die Fassaden der Portiken wiesen eine dreistöckige Gliederung dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung auf⁴⁹⁷. Im Erdgeschoß schlossen sich direkt an die Säulenstellungen Räume an, die jeweils drei Interkolumnien breit sind⁴⁹⁸. Die beiden oberen Stockwerke waren blind und dienten allein als Träger des umfangreichen Reliefzyklus. Auf der gesamten Länge der Portikus waren hier pro Interkolumnium je zwei der 1,60 - 1,70 m hohen Reliefs übereinander zwischen den Halbsäulen der Geschosse angebracht. Das mittlere Interkolumnium jedes Raumes der Süd-Portikus war etwas breiter, so daß sich die Reliefs der Südseite in Dreiergruppen gliederten, deren breites Mittelrelief von zwei schmaleren Platten flankiert wurde⁴⁹⁹. Dadurch lassen sich die

⁴⁹³ Rose 1997, 164ff Nr. 105 mit der älteren Lit.

⁴⁹⁴ Neuster Plan: R. R. R. Smith, *AJA* 101, 1997, 2 Abb. 1.

⁴⁹⁵ Zur Architektur des Baus: F. Huber in: J. de la Gernire - K. T. Erim (Hrsg.) *Aphrodisias de Carie. Colloque du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III*, 13 novembre 1985 (1987) 101ff. - U. Outschar, ebenda 107ff.

⁴⁹⁶ Vgl. R. R. R. Smith, *JRA* 77, 1987, 94 Abb. 3.

⁴⁹⁷ Outschar a. O. 118 Abb. 5.

⁴⁹⁸ Smith 1990, 90 Abb. 1.

⁴⁹⁹ Vgl. Outschar a. O. 117 Abb. 4.

vollständigen Reliefs der Nord- und Südseite problemlos voneinander scheiden. Die Nord-Portikus weist 50 Interkolumnien auf, die Süd-Portikus 45. Insgesamt waren also ursprünglich zu beiden Seiten der Straße 190 großformatige Reliefs zu sehen. Von den Reliefplatten der Süd-Portikus sind etwa 75% mehr oder weniger vollständig erhalten, von der Nord-Portikus nur 10%⁵⁰⁰.

Die Ausführung dieses ehrgeizigen Bauprojektes wurde in tiberischer Zeit in Angriff genommen und lag in den Händen zweier wahrscheinlich verwandter Familien aus Aphrodisias, wobei die Nachkommen der ursprünglichen Stifter das Vorhaben weiterführten, da sich die Bauzeit der Anlage über mehrere Jahrzehnte hinzog und ein schweres Erdbeben in claudischer Zeit umfangreiche Restaurierungen des noch unfertigen Gebäudes erforderlich machte⁵⁰¹.

Das Propylon und die Nord-Portikus wurden von den Brüdern Menander und Eusebes sowie des letzteren Frau Apphias gestiftet. Das Propylon muß bereits unter Tiberius fertiggestellt gewesen sein, da seine Nischen eine im Kern tiberische Statuengruppe enthielten⁵⁰². Die Nord-Portikus wurde von Apphias, ihrer Tochter und ihren beiden Enkeln nach dem Erdbeben in claudischer Zeit restauriert. Endgültig fertiggestellt wurde sie jedoch erst in neronischer Zeit, wie das Relief mit Nero und Agrippina zeigt, das zum Obergeschoß der Nord-Portikus gehörte⁵⁰³. Propylon und Nord-Portikus sind inschriftlich Aphrodite, den Theoi Sebastoi und dem Demos geweiht⁵⁰⁴.

Für die Planung von Tempel und Süd-Portikus zeigen sich wiederum zwei Brüder verantwortlich, Diogenes und Attalos, der anscheinend schon in der Planungsphase starb und dessen Frau Attalis Apphion an seiner Stelle das Projekt fortsetzte. Der Tempel wurde schon in tiberischer Zeit vollendet und von Diogenes und Attalis Apphion für Tiberius und Livia sowie wahrscheinlich auch für Divus Augustus und Aphrodite geweiht.

⁵⁰⁰ Smith 1990, 89

⁵⁰¹ Smith 1987, 90.

⁵⁰² Rose 1997, 163f. Nr. 103.

⁵⁰³ Es ist nicht anzunehmen, daß bei der Masse an Reliefs bereits fest im Gebäude sitzende Reliefs (vgl. Smith 1987, 92 Abb. 2) unter höchsten technischen Schwierigkeiten aus dem Bauverband gelöst wurden, um durch zusätzliche Reliefs ersetzt zu werden. Die letzten datierbaren Reliefs mit den Darstellungen des Nero, die alle aus dem obersten Stockwerk der Portiken stammen, zeigen also, daß in Neronischer Zeit an der Anlage noch gebaut wurde. Vgl. auch Rose 1997, 167.

⁵⁰⁴ Zu den Dedikationsinschriften: J. M. Reynolds, ZPE 43, 1981, 317ff. - ders. in: Festschr. D. M. Pippidi (1986) 109ff. - Smith 1987, 90.

Zwei Weihinschriften sind von der Süd-Portikus erhalten. Die eine, die zum östlichen, tempelnahen Teil des Gebäudes gehörte, nennt Attalis Apphion als Stifterin und Aphrodite, die Theoi Sebastoi und den Demos als Adressaten. Die andere Inschrift besagt, daß die Portikus von Tiberius Claudius Diogenes, dem Sohn des Initiators Diogenes, restauriert und Aphrodite, einem unbestimmten Divus (oder einer Diva), Claudius und dem Demos geweiht wurde. Tiberius Claudius Diogenes erlangte unter Claudius das römische Bürgerrecht, war also Claudius besonders verbunden. Das erklärt die Erweiterung der ursprünglichen Widmung und die besondere Präsenz des Claudius, von dem sich auf den Reliefs drei Darstellungen erhalten haben. Auch die Süd-Portikus wurde frühestens unter Nero vollendet, da ihr ebenfalls ein Relief mit einer Darstellung des Nero zugeordnet werden kann.

Nach Smith lassen sich die Reliefs thematisch folgendermaßen auf die vier Register verteilen⁵⁰⁵: Im oberen Geschoß der Nordseite befanden sich allegorische Darstellungen, im mittleren Stockwerk pro Interkolumnium je eine isolierte Personifikation der Völkerschaften des Reiches⁵⁰⁶. Auf der Südseite war das mittlere Stockwerk mit Reliefbildern bekannter Geschichten des Mythos geschmückt, bekrönt im oberen Stockwerk von den kaiserlichen Reliefs⁵⁰⁷ zusammen mit allegorischen Darstellungen und Göttern. Diese Einteilung der Reliefbilder scheint sich in der Forschung durchgesetzt zu haben⁵⁰⁸, obwohl sie, zumindest was das Obergeschoß der Nord-Portikus betrifft, dem von Smith selbst referierten Befund widerspricht. Von den 45 Reliefs der Nord-Portikus sind nur zwei Reliefplatten mit Allegorien erhalten: Hemera und Okeanos, die inschriftlich benannt sind⁵⁰⁹. Dazu kommt jedoch das Relief mit Nero und seiner Mutter Agrippina, das wegen seiner Maße und des Fundortes ebenfalls zum Obergeschoß der Nord-Portikus gehört haben muß⁵¹⁰. Es ist wenig wahrscheinlich, daß dies die einzige Platte mit einer kaiserlichen Darstellung im oberen Reliefzyklus der Nord-Portikus war, wie Smith selbst einräumt⁵¹¹. Unverständlich ist deshalb, weswegen er an seiner Einteilung festhält, und warum diese unbesehen übernommen wurde. Zwei Allegorie-Reliefs gegenüber einem Kaiser-Relief reichen nicht aus, um auf einen Zyklus vorwiegend allegorischer Darstellungen zu schließen. Ebenso wie

⁵⁰⁵ Smith 1987, 95ff. - Smith 1990, 89.

⁵⁰⁶ R. R. R. Smith, JRS 78, 1988, 50ff.

⁵⁰⁷ Smith 1987, 101ff.

⁵⁰⁸ Kleiner 1992, 158ff. - Rose 1997, 166.

⁵⁰⁹ J. M. Reynolds, ZPE 43, 1981, 325 Nr. 12. 13.

⁵¹⁰ Smith 1987, 127ff. Nr. 11 Taf. 24-26.

⁵¹¹ Smith 1987, 128.

die Südseite muß das Obergeschoß der Nordseite mit Darstellungen von Kaisern zusammen mit Allegorien und Göttern geschmückt gewesen sein. Auch der obere Zyklus der Süd-Portikus besteht nach dem erhaltenen Befund lediglich zu einem Drittel aus Reliefs mit Darstellungen von Angehörigen des Kaiserhauses, der Rest wird auch hier von Göttern und Allegorien bestritten⁵¹². Es gab also auf beiden Seiten im Obergeschoß kaiserliche Reliefzyklen. Dennoch scheinen diese beiden Zyklen verschiedenen Charakter gehabt zu haben. Auf den neun Platten der Süd-Portikus, die männliche Mitglieder des Kaiserhauses wiedergeben, sind diese alle nackt dargestellt, während die Platte der Nord-Portikus Nero im Panzer mit Paludament und *calcei patricii* zeigt⁵¹³. Das kann natürlich am Zufall der Überlieferung liegen, ist aber gleichwohl auffällig und paßt gut zu den Reliefbildern im jeweils unteren Register. An der nördlichen Portikus erscheinen hier die Personifikationen der Völkerschaften des Reiches⁵¹⁴, die auf kleinen Sockeln inschriftlich⁵¹⁵ benannt sind und deren Konzeption mit Sicherheit auf römische Vorbilder zurückgeht⁵¹⁶. Die Gruppe dieser Personifikationen ist sehr heterogen, sie umfaßt kleine Stämme, wie die Truppilini, bis hin zu ganzen Provinzen wie Ägypten sowie Inseln wie Kreta, Cypern und Sizilien⁵¹⁷. Die Anordnung der Personifikationen folgte keinem strengen Prinzip. Es kam vielmehr auf die Nennung von möglichst vielen teils bekannten teils ungewöhnlichen Namen sowie auf die Zusammenschau fremder und vertrauter Trachten an, die in ihrer schieren Masse dem Betrachter eindrucksvoll die Größe und Vielfalt des Reiches vor Augen führten. Das kaiserliche Relief vom darüberliegenden Register zeigt den Kaiser in militärischer Tracht mit den echt römischen *calcei patricii*. Die Reliefbilder der Nordseite betonen so den menschlich-militärischen Aspekt der Herrschaft der römischen Kaiser über das Reich und dessen Ausdehnung über den Erdkreis. Auch die inschriftlich benannten Allegorien Hemera und Okeanos aus dem oberen Register und ihre nicht

⁵¹² Smith 1987, 100.

⁵¹³ Smith 1987, Taf. 24.

⁵¹⁴ Ausführlich zu diesen Reliefs: R. R. R. Smith, JRS 78, 1988, 50ff. mit Taf.

⁵¹⁵ Zu den Inschriften: J. M. Reynolds, ZPE 43, 1981, 325ff. - ders. in: Festschr. D. M. Pippidi (1986) 115f.

⁵¹⁶ Smith 1987, 96. - Smith 1990, 92. In Rom gab es eine Reihe Statuengalerien, die Personifikationen der eroberten *nationes* zeigten. Bekannt sind die vierzehn *nationes* im Pompeiustheater (Plin. nat. 36, 41) und die Galerie in der *porticus ad nationes* des Augustus (Serv.Aen. 8, 721. - Plin. nat. 36, 39). Beim *funus* des Augustus wurden ebenfalls Statuen der von ihm besiegten Völker mitgetragen (Tac. ann. 1, 8, 4. - Cass. Dio 56, 34, 2). Dabei hatten sich mit Sicherheit erkennbare Typen herausgebildet.

⁵¹⁷ Vgl. die Karte mit den inschriftlich genannten Völkern Smith 1990, 91 Abb. 2.

erhaltenen Pendants beziehen sich auf die räumliche Erstreckung und zeitliche Dauer des Reiches. Bildsprache und Aussage der Reliefs der Nordseite sind weitgehend römisch⁵¹⁸ und wären auch auf einem stadtrömischen Monument denkbar.

Das ist eindeutig nicht der Fall bei den Reliefs der Südseite. Die mythologischen Szenen im unteren Register⁵¹⁹ spiegeln die Welt des griechisch-römischen Mythos in seiner ganzen Fülle und Buntheit wieder. Die geläufigsten und beliebtesten Geschichten sind in bekannten Bildmotiven wiedergegeben, die häufig auf ältere Vorbilder zurückgehen. Nur ein kleiner Teil dieser Reliefs ist für uns nicht deutbar. Keines dieser Reliefs wies eine erklärende Inschrift auf, man konnte davon ausgehen, daß die Bilder dem Betrachter vertraut waren. Die genaue Position der Reliefs ist nicht immer zu ermitteln, aber es deutet nichts darauf hin, daß die Einzelbilder streng programmatisch aufeinander abgestimmt waren. Einzelne Reliefgruppen hängen thematisch enger zusammen, einige Bilder stehen ohne erkennbaren Zusammenhang nebeneinander. Auffällig ist das sechsmalige Auftauchen des Herakles und eine gewisser Hang zu Dionysischem: Dionysos erscheint zweimal als Kind unter Nymphen und Satyrn, sowie dreimal in verschiedenen Zuständen der Trunkenheit⁵²⁰. Zum Tempel hin werden die Themen Romlastiger und beziehen sich konkreter auf die Funktion der Anlage⁵²¹, ohne jedoch in narrativem Zusammenhang zueinander zu stehen: Hier erscheint die Lupa, die Flucht des Aeneas und schließlich Aphrodite mit Anchises und andere Szenen, die eventuell mit der Aeneis zu verbinden sind⁵²².

Parallel dazu massieren sich im darüberliegenden Stockwerk am Ost-Ende der Portikus die Darstellungen der Kaiser und ihrer Angehörigen, wobei es zu einigen lockeren vertikalen Verbindungen thematischer Art kommt. Das Relief mit Augustus und Nike ist etwa direkt über der Flucht des Aeneas aus Troia

⁵¹⁸ Auch die Porträts des kaiserlichen Reliefs der Nord-Portikus folgen treuer den stadtrömischen Vorbildern als die Porträts der Süd-Portikus.

⁵¹⁹ Die mythologischen Reliefs, die am zahlreichsten erhalten sind, wurden noch nicht vollständig publiziert; s. einstweilen: K. T. Erim, *Aphrodisias. Ein Führer durch die antike Stadt und das Museum* (1989) Abb. 77-81. 83. - Smith 1987, 97. - Smith 1990, 95ff. Abb. 7-12.

⁵²⁰ Außerdem sind erhalten und für uns erkennbar: Leda mit dem Schwan, Demeter und Triptolemos, Bellerophon und Pegasus, Orest, Meleager, eine Kentauromachie, Achill und Thetis, Achill und Penthesilea, Aias und Cassandra, Apollon mit den Musen (2 x) und mit der Pythia.

⁵²¹ Smith 1987, 132ff. mit Abb. 13. - Smith 1990, 97f. mit Abb. 9. 10.

⁵²² Rose 1997, 167f.

angebracht⁵²³. Auf diese direkten Verbindungen kam es aber gar nicht in erster Linie an. Entscheidend ist vielmehr, daß dem Betrachter durch die großflächige Anordnung zahlreicher Reliefbilder ein Netz an Assoziationsmöglichkeiten zwischen Mythenbildern und Kaiserbildern geboten wurde, welches natürlich nicht immer rechtwinklig geflochten sein mußte, jedenfalls aber zum Tempel hin engmaschiger wird. Diese Assoziationen sind zum einen thematischer Natur und zielen dann in erster Linie auf die mythische Geschichte der Herrscherfamilie, ihre Herkunft aus Kleinasien und ihre Abstammung von der Stadtgöttin Aphrodite/Venus. Zum anderen sind die kaiserlichen Personen auch motivisch eng mit den Mythen- und Götterbildern verknüpft, wodurch sie mit den Göttern auf eine Stufe gestellt, und ihre Leistungen in mythische Dimensionen gerückt werden: Sie tragen göttliche Attribute, die Kaiser und Prinzen sind wie die Götter und Heroen auf den entsprechenden Reliefs nackt dargestellt, die Bildmotive der narrativen Darstellungen entstammen bekannten Mythenbildern. So wird für Claudius (Nr. 69) die *velificatio* übernommen, die hier auch bei den Darstellungen der Aphrodite, der Hemera, des Okeanos und einer weiteren Personifikation (Aphrodisias?) vorkommt. Das Füllhorn des Claudius und der jüngeren Agrippina wird auf einem mythischen Relief von Gaia gehalten. Die Kampfgruppen des Claudius und Nero mit Britannia bzw. Armenia (Nr. 70; 94) wiederholen bekannte Motive aus Amazonomachien, ebenso wie das Relief mit Achill und Penthesilea im unteren Register.

Die Mythenbilder im unteren Register sind hier weniger paradigmatisch als Vorbilder für die Kaiser im oberen Stockwerk zu verstehen, sondern gewissermaßen als Folie, vor der das Kaiserhaus gleichberechtigt erscheint. Dabei ist es m. E. wenig sinnvoll, das genuin Griechische dieser Mythenbilder herauszustreichen⁵²⁴. Natürlich waren die meisten der dargestellten Mythen griechischen Ursprungs, aber Herakles etwa gehörte doch in der Kaiserzeit schon längst ebenso zum kulturellen Haushalt der Römer, wie die meisten der anderen Bilder auch. Anchises und Aeneas waren gerade für Rom von besonderer Bedeutung, die Lupa mit den Zwillingen schließlich ist rein römisch. Es ist also vielmehr die ganze Welt des griechisch-römischen Mythos, in die das Kaiserhaus miteinbezogen wird. Wie nahtlos und vollständig die Aufnahme des Kaiserhauses in die Welt des Mythos geschieht, das ist allerdings griechisch und wäre in dieser Form an einem stadtrömischen Denkmal nicht denkbar.

⁵²³ Smith 1990, 100.

⁵²⁴ So Smith 1987, 97. 135ff. - Smith 1990, 95ff.

Es sind vor allem zwei Dinge, die den Mythos des Kaiserhauses begründen und seine Mitglieder gleichberechtigt zwischen Göttern und Heroen stehen läßt: zum einen die Sieghaftigkeit des Augustus und seiner Nachfolger, die durch die vier erhaltenen Niken des oberen Registers⁵²⁵ besonders betont wird, und zum anderen die Abstammung von Venus/Aphrodite, die man in Aphrodisias natürlich besonders gern glaubte.

Insgesamt muß die Anlage dem Betrachter ein höchst eindrucksvolles Ensemble geboten haben. Wenn er von der Hauptstraße durch das Propylon den langgestreckten Tempelvorplatz betrat, fand er sich gleichsam von Bildern umstellt, die in lockerer Form aber sehr sinnfälliger Weise die verschiedenen globalen und lokalen, für die griechische Welt und speziell Aphrodisias bedeutsamen Aspekte des Kaiserhauses und der römischen Herrschaft vermittelten.

2, Der Titusbogen

Die wohl eindrucksvollste Inszenierung einer Darstellung des divinisierten Kaisers findet sich in der Archivolte des Titusbogens⁵²⁶. Der Bogen ist von Domitian als Konsekrationsmonument für seinen verstorbenen und divinisierten Bruder und Vorgänger errichtet worden⁵²⁷. Er befindet sich auf der höchsten Erhebung der Velia an der Stelle, wo von der *Sacra via*⁵²⁸ der *clivus Palatinus* zur *domus Flavia* abzweigt. Die an der Ostseite des Bogens erhaltene Dedikationsinschrift nennt Divus Titus als Adressaten: *Senatus / populusque Romanus / Divo Tito Divi Vespasiani f(ilio) / Vespasiano Augusto*⁵²⁹. Wie dies bei Dedikationen für Divi üblich ist, nennt die Inschrift nicht die Ämtertitulatur des Kaisers⁵³⁰. Dies entspricht der Darstellung des Divus Titus in der Archivolte, dem keine Attribute beigegeben sind. Das Bildprogramm des Bogens ist ganz auf Titus ausgerichtet. Die Durchgangsreliefs erinnern an der Stelle, wo der Triumphzug vorbeiführte, an den jüdischen Triumph des Titus. Auf dem Fries des Bogens erscheint noch

⁵²⁵ Smith 1987, 98.

⁵²⁶ M. Pfanner, Der Titusbogen (1983). - LTUR I (1993) 109ff. s. v. Arcus Titi (Via Sacra).

⁵²⁷ Pfanner a. O. 99.

⁵²⁸ Coarelli rekonstruiert bekanntlich den Verlauf der *Sacra via* anders: s. F. Coarelli, Foro Romano I (1983) 11ff.

⁵²⁹ CIL VI 945.

⁵³⁰ Vgl. Pfanner a. O. 98.

einmal in einer kleineren aber ausführlicheren Darstellung der gesamte Triumphzug. Dies war der Moment im Leben des späteren Kaisers, in dem er einem Gott am ähnlichsten war und in dem *honos*, *virtus* und *victoria* des Titus am deutlichsten manifest geworden sind. Auf dem Triumphatorrelief im Durchgang begleiten Honos und Virtus⁵³¹ den Wagen des Kaisers, Victoria steht mit Titus im Wagenkasten und bekrönt ihn. Honos und Virtus erscheinen außerdem auf den Schlußsteinen, der prominentesten Stelle des Bogens⁵³². In den „Bogenzwickeln sind auf beiden Seiten Victorien mit Kriegsgerät und Siegeszeichen dargestellt.

Honos, *virtus* und *victoria* des Titus waren die eigentliche Voraussetzung für seinen Triumph und damit auch für seine spätere Konsekration. Die Bilder der Fassaden und an den Innenseiten des Durchgangs rufen diese Qualitäten des Kaisers noch einmal in Erinnerung und bereiten den Betrachter des Bogens so gewissermaßen auf das Scheitelrelief (Nr. 95), dessen er notwendig zuletzt gewahr wird, vor. Hier wird in realistischer Weise die Epiphanie des Divus Titus in Szene gesetzt⁵³³. In dem tief ausgesparten Bildfeld der Bogenwölbung wird ein fliegender Adler mit angezogenen Fängen, der Divus Titus auf seinem Rücken trägt, vor Augen geführt. Durch die realistische Wiedergabe des von unten gesehenen Adlerfluges erscheint das Bildfeld wie ein Fenster in der Bogenwölbung, das einen Blick in den Götterhimmel auf den vergöttlichten Kaiser gewährt. Umso glaubhafter wird diese Epiphanie durch die Herausstellung der Eigenschaften und Leistung des Titus zu seinen Lebzeiten. Die Exponierung des jüdischen Triumphes, dieses konstituierenden und legitimierenden Erfolges der flavischen Dynastie, in Verbindung mit der Ehrung und Vergegenwärtigung des brüderlichen Staatsgottes, diente natürlich in erster Linie dem Prestige der *gens Flavia* in einer Stadt, die noch immer von Monumenten und Anlagen zu Ehren der iulisch-claudischen Dynastie voll war, und damit natürlich letztendlich der Festigung der Position Domitians selbst, womit sich der Bogen und sein Programm vollständig in das umfangreiche Bauprogramm dieses Kaisers einfügt.

3, Das Kapitol von Thugga

⁵³¹ Nicht Roma und der Genius Populi Romani, überzeugend Pfanner a. O. 67ff.

⁵³² Pfanner a. O. 82.

⁵³³ H. Prückner in: Festschr. W. A. Krenkel (1996) 288ff.

Ähnlich wie am Titusbogen ist im Giebel des Kapitoltempels der nordafrikanischen Stadt Thugga die Epiphanie des Divus Antoninus Pius auf einem Adler wiedergegeben⁵³⁴. Die Tempelanlage zusammen mit einem Vorplatz wurde während der Samtherrschaft von Marc Aurel und Lucius Verus errichtet. Die Darstellung des Divus im Tempelgiebel schafft die optische Verbindung zwischen den beiden Statuen der lebenden Regenten auf dem Tempelvorplatz und den in der Cella verborgenen Göttern. Auch ideell stellte der Divus die Verbindung der Herrscher, die *Divi filii* waren, zur Götterwelt dar.

Zur Zeit der Errichtung der Anlage näherten sich die beiden Bevölkerungsgruppen der Stadt, der von Karthago abhängige *pagus Thuggensis* römischen Bürgerrechts und die autonome *civitas Thugga* ohne römisches Bürgerrecht, einander an, mit dem Ziel, ein selbständiges, römisches *municipium* zu bilden. Das Kapitol sollte Zeichen der *romanitas* der gesamten Stadt sein. Deswegen ist der Tempel nicht auf das vom *pagus* gestiftete, bereits vorhandene Forum ausgerichtet, sondern zu diesem um 90° gedreht, wobei ein neuer Tempelvorplatz geschaffen wird. Dieser stellt städtebaulich die Verbindung zwischen Forum im Westen und dem Bereich des Marktplatzes im Osten her und verdeutlicht auch urbanistisch die Annäherung der beiden Bevölkerungsgruppen. Die gemeinsame *romanitas* findet ihren Ausdruck im Kult der Kapitolinischen Trias, gewähren konnten sie durch Verleihung entsprechender Rechte nur die Kaiser. Die enge Beziehung der Kaiser zu den Göttern der Kapitolinischen Trias verdeutlicht die Darstellung ihres Vaters Antoninus Pius als Divus im Giebel des Tempels.

4, Das Apotheosemonument des Antoninus Pius

Das berühmte Relief, welches die Himmelfahrt des Antoninus Pius und seiner Frau Faustina auf einem geflügelten Jüngling darstellt (Nr. 116), befindet sich auf dem Sockel eines Monumentes, das nach der Inschrift⁵³⁵ auf der dem Relief gegenüberliegenden Seite von den beiden Kaisern Marc Aurel und Lucius Verus für ihren divinisierten Adoptivvater Antoninus Pius auf dem

⁵³⁴ Da ich die Möglichkeit hatte, meine Ansichten zum Kapitol von Thugga an anderer Stelle ausführlich darzulegen, kann ich mich hier auf das Nötigste beschränken. s. F. Dohna, RM 104, 1997, 465ff.

⁵³⁵ CIL VI 1004.

nördlichen Marsfeld unweit der heutigen Piazza di Montecitorio in Rom errichtet wurde.

Auf dem Sockel stand eine monolithische Säule aus Rosengranit von 14,75 m Höhe, die heute verloren ist. Das ganze Denkmal ruhte erhöht auf einer zweistufigen Basis aus Travertin und war von einer Balustrade aus Marmor umgeben⁵³⁶. Das Monument ist auf Münzen abgebildet, die Marc Aurel zu Ehren seines divinisierten Adoptivvaters prägen ließ⁵³⁷. Danach trug die Säule eine wohl bronzene Statue des Divus Antoninus. Die Statue zeigte den vergöttlichten Kaiser nackt mit erhobener, auf ein langes Szepter gestützten Linken und gesenkt vorgestreckten Rechten mit einem Lorbeerzweig⁵³⁸.

Das Säulenmonument war in der Nord-Süd-Achse eines Bauwerkes mit quadratischem Grundriß aufgestellt, welches sich 25 m weiter südlich befand und wie der Sockel der Säule in seiner Ausrichtung am Verlauf der Via Lata im Osten orientiert war⁵³⁹. Das Bauwerk besteht aus drei monumentalen quadratischen Umfriedungen mit gleichem Mittelpunkt. Die äußere Umfriedung wies eine Seitenlänge von ca. 30 m auf und bestand aus einer Balustrade von Travertinfeilern in regelmäßigen Abständen, die mit Eisenstangen verbunden waren. Die zweite Mauer von 23 m Seitenlänge aus Travertin hatte an ihrer Nordseite eine Tür, die von zwei Nischen flankiert war. Die Basis und das Gesimsprofil dieser Mauer sowie die Einfassungen der Tür und der Nischen waren aus Marmor. Die innere Mauer von 13 m Seitenlänge besaß keinen Zugang und bestand aus Peperin; sie wurde auch als Einfassung eines monumentalen Podiums interpretiert⁵⁴⁰. Das Apotheoserelief des Säulensockels befand sich gegenüber dem Eingang der zweiten Umfassung und weist auf die Bedeutung dieser Anlage: Sie bezeichnet den Ort der

⁵³⁶ LTUR I (1993) 289ff. s. v. Columna Antonini Pii (Maffei).

⁵³⁷ BMCRE IV Taf. 71, 9; 72, 1. - Nash, Rom I 275 Abb. 326.

⁵³⁸ Mit Sicherheit kein Blitzbündel, wie BMCRE IV 527 Nr. 855 angibt (mit Fragezeichen)! Vgl. die hervorragende Abb. bei E. Biaggi, *Le pretiose patine dei sesterzi di Roma imperiale* (1992) 145 Nr. 292, auf der der Zweig deutlich erkennbar ist.

⁵³⁹ Die Reste dieses Gebäudes wurden 1703/1704 bei den Fundamentierungsarbeiten für die neue casa della Missione gefunden. Die Travertin- und Marmorblöcke wurden zum Teil herausgezogen, und die Grabung wieder zugeschüttet. Lokalisierung und Struktur des Bauwerkes sind nur durch die exakten Aufzeichnungen und Skizzen des bei den Grabungen anwesenden F. Bianchini bekannt, die Ch. Hülsen, *RM* 4, 1889, 41ff. wiedergibt und kommentiert. Alle späteren Beschreibungen des Monumentes beruhen auf diesen Aufzeichnungen. Vgl. Nash, *Rom* II 487ff. - E. La Rocca, *La riva a mezzaluna. Culti, agoni, monumenti funerari presso il Tevere nel Campo Marzio occidentale* (1984) 101ff.

⁵⁴⁰ Nash, *Rom* II 487. - La Rocca a. O. 107.

Leichenverbrennung und damit der Himmelfahrt des Kaisers. Daran und an die Feierlichkeiten zu diesem Anlaß erinnern die Reliefs des Sockels.

Die quadratischen Umfriedungen wurden seit ihrer Auffindung als das *ustrinum*⁵⁴¹ des Antoninus Pius gedeutet, also als die monumentale Einfassung für den Scheiterhaufen des kaiserlichen *funus*⁵⁴². Säule und *ustrinum* hängen topographisch und thematisch eng miteinander zusammen und bilden zusammen *ein* Monument⁵⁴³. Die Säule ehrt den Divus, dessen Statue sie trägt, das *ustrinum* bezeichnet den Ort seiner Gottwerdung, welche vom Säulensockel illustriert wird.

Westlich der Säule unter dem heutigen Parlamentsgebäude befanden sich zwei weitere Bauwerke mit annähernd identischem Grundriß und gleicher Orientierung wie das *ustrinum* des Antoninus Pius⁵⁴⁴. Das eine dieser *ustrina* scheint später zu als das andere⁵⁴⁵ und schließt direkt an die Ost-Seite der äußeren Umfassung des früheren an. Der Schluß liegt nahe, daß es sich bei diesen Gebäuden um die *ustrina* des Marc Aurel und des Lucius Verus gehandelt hat.

Die südöstlich von diesen *ustrina* gelegene Marcussäule⁵⁴⁶ war topographisch nicht mit diesen verbunden, was häufig irritierte und zu Zweifeln an der Benennung der *ustrina* führte. Die Marcussäule hatte jedoch einen ganz anderen Charakter als die Säule des Antoninus Pius. Im völligen Gegensatz zu dieser illustriert sie auf ihren Reliefs (auch auf dem verlorenen Sockelrelief, welches eine Unterwerfungsszene zeigte) ausschließlich die militärischen Aktivitäten des Kaisers zu seinen Lebzeiten; sie stellte ein Triumphal- und kein Konsekrationsmonument dar und war während der Regentschaft des Marc Aurel bereits zumindest teilweise errichtet⁵⁴⁷. Nach dem Tode Marc Aurels wurde westlich der Säule wohl der Tempel für Divus Marcus errichtet, und die

⁵⁴¹ Neben *ustrinum*, -i wird synonym auch *ustrina*, -ae verwendet. Im Folgenden der Einfachheit halber nur *ustrinum*-i; *ustrina* meint also hier den Plural.

⁵⁴² Ch. Hülsen, RM 4, 1889, 53ff.

⁵⁴³ Es ist deshalb nicht ganz korrekt, wenn Säule und *ustrinum* in den topographischen Lexica der Stadt Rom unter zwei verschiedenen Eintragungen vermerkt sind. Auch Vogel 1973, pass. vernachlässigt diesen Aspekt.

⁵⁴⁴ G. Mancini, StRom 1, 1913, 3ff. - R. Delbrück, AA 1913, 140ff. Abb. 4. - Nash, Rom II 487ff. - A. Danti in: MusNazRom I 8, 423ff. Nr. VIII 58-60. - H. Kampmann, OpRom 15, 1985, 67ff. - Zum zweiten *ustrinum* s.: C. Buzzetti, BCom 89, 1984, 27f. mit Abb. - La Rocca a. O. 108ff. Taf. 24-31.

⁵⁴⁵ Buzzetti a. O. 28.

⁵⁴⁶ Zur Marcussäule zuletzt mit der älteren Lit.: F. Pirson, BSR 64, 1996, 139ff.

⁵⁴⁷ M. Jordan-Ruwe, Boreas 13, 1990, 68f.

Säule stellte den Mittelpunkt des monumental ausgestalteten Platzes zwischen Tempel und Via Lata dar⁵⁴⁸.

Die *ustrina* des Marc Aurel und des Lucius Verus scheinen hingegen auf das Säulenmonument des Antoninus Pius ausgerichtet zu sein. Sie befanden sich zwischen diesem und der Via Lata in der W-O-Achse des Säulensockels⁵⁴⁹. Der vergöttlichte Adoptivvater scheint eine Hauptrolle bei der Herrschaftslegitimation des Marc Aurel und des Lucius Verus gespielt zu haben, deshalb ist die Orientierung des Verbrennungsplatzes des Lucius Verus auf das Konsekrationsmonument des Antoninus Pius unter Marc Aurel nur logisch. Der Gottwerdung des verstorbenen Mitregenten wurde durch den sichtbaren Bezug auf die des Vorgängers noch mehr Gewicht verliehen. Konsequenz ist, daß später der Verbrennungsplatz für das *funus* des Marc Aurel ebenfalls an dieser Stelle westlich an das *ustrinum* des Lucius Verus angebaut wurde.

Die Deutung dieser Bauwerke als *ustrina* wurde angezweifelt⁵⁵⁰. Die Marmor- und Travertinstrukturen wären durch den Brand des Scheiterhaufens zerstört worden, könnten also erst nach der Verbrennung angelegt worden sein; außerdem entsprächen die Bauwerke nicht dem antiken Gebrauch des Wortes *ustrinum*. Die Gebäude müßten korrekter mit dem modernen Begriff *arae consecrationis* bezeichnet werden, denn an die Konsekration des Verstorbenen sollte das Monument erinnern, nicht an seine Verbrennung⁵⁵¹. Die innere Umfriedung wird von den Verfechtern dieser Deutung als Einfassung für eine Art massiven Podiums aufgefaßt; dies sei der eigentliche Altar, der von den beiden übrigen Einfassungen umgeben wird, und der auf zahlreichen Konsekrationsmünzen erscheint⁵⁵². Daß diese Altäre am Ort der Leichenverbrennung standen, wird jedoch nicht bezweifelt.

Trotz dieser Einwände ist es m. E. sinnvoll und berechtigt, die quadratischen Anlagen im nördlichen Marsfeld auch weiterhin als *ustrina* zu bezeichnen. Der

⁵⁴⁸ Vgl. Jordan-Ruwe a. O. 61f.

⁵⁴⁹ Die exakte Position dieser *ustrina* ist nicht leicht zu ermitteln, da sie vollständig vom Parlamentsgebäude verdeckt sind und ihre Lage auf den verschiedenen Plänen etwas variiert. Die zuverlässigsten Pläne geben jedoch ihre Ausrichtung so wieder, daß die Antoninus-Pius-Säule in ihrer W-O-Achse zu liegen kommt. Vgl. Carta Archeologica di Roma II (1967) G, entspricht dem ersten veröffentlichten Plan bei Mancini a. O. - Der Plan bei Nash, Rom II 487, der später häufig reproduziert wird, scheint die Lage des Gebäudes nicht exakt wiederzugeben.

⁵⁵⁰ La Rocca a. O. pass. - M. T. Boatwright, AJA 89, 1985, 492ff.

⁵⁵¹ Dazu zusammenfassend: LTUR I (1993) 75f. s. v. Arae Consecrationis (Danti) mit weiterer Lit.

⁵⁵² La Rocca a. O. 105f. Taf. 22. 23.

Begriff *ustrinum* bezeichnet nämlich zunächst lediglich den Verbrennungsort einer Leiche, die dann woanders bestattet wird⁵⁵³. Die Beschreibung, die Strabo 5, 3, 8 vom *ustrinum* des Augustus gibt, entspricht durchaus der Erscheinung der sog. *ustrina* der Antoninen: Der Platz der Verbrennung des Augustus war umgeben von einer Mauer aus Marmor und einer äußeren Einfriedung aus Metall. Der innere Platz war mit Pappeln bepflanzt, die logischerweise auch erst nach der Leichenverbrennung angepflanzt worden sein können. Ob die Umfriedungen des *ustrinum* des Augustus erst nach der Verbrennung angelegt wurden ist nicht sicher, jedenfalls wurde der Ort als *ustrinum* bezeichnet. Auch wenn die Umfriedungen der *ustrina* der Antoninen erst nachträglich angelegt worden sein sollen, widerspräche dies nicht der Bezeichnung *ustrinum*.

Abgesehen davon müssen beiden äußeren Umfassungen - wenn sie bereits anlässlich des *funus* errichtet worden wären - von der Hitze des Feuers keinen Schaden erlitten haben, wenn sich der *rogus* auf dem mittleren Postament befand⁵⁵⁴. Meines Erachtens bestanden die Umfriedungen, die mit Altären wenig gemein haben, in ihrer Struktur bereits bei den Verbrennungsfeierlichkeiten; nach dem *funus* wurden sie sicherlich gereinigt, ausgebessert und eventuell monumental ausgestaltet, um als Denkmäler an das Ereignis zu erinnern und den Ort der Gottwerdung des verstorbenen Kaisers zu heiligen.

Das Argument, daß das Monument nicht an die Verbrennungsfeierlichkeiten erinnern kann, da die Konsekration des Kaisers das eigentlich Entscheidende gewesen sei, greift deshalb nicht, da im 2. Jh. das *funus*, während dessen die Gottwerdung des Kaisers stattfindet, zur eigentlichen Feier der *consecratio* wird⁵⁵⁵. Die Verbrennung des wächsernen Scheinleibes des Kaisers ist das Symbol seiner Gottwerdung und erfährt eben aus diesem Grunde im 2. Jh. eine bombastische zeremonielle Ausgestaltung. Deshalb ist in dieser Zeit ein Denkmal, welches an das *funus* des Kaisers erinnert, das unmittelbarste Monument seiner Gottwerdung.

Mit den im Süden anschließenden, bereits früher entstandenen Tempeln für Matidia und Hadrian, die jeweils von großen Säulenhallen umgeben waren, ist damit im nördlichen Marsfeld ein ganzer Stadtteil entstanden, der allein der Verehrung und Kreation der neuen Staatsgötter des 2. Jh. gewidmet war.

⁵⁵³ Nachweise bei Boatwright a. O. 493 Anm. 39.

⁵⁵⁴ Kampmann a. O. 78 mit Anm. 40.

⁵⁵⁵ Dazu grundlegend: W. Kierdorf, Chiron 16, 1986, 43ff. besonders 63ff.

5, Das severische Tetrapylon in Leptis Magna

Auf einem Relief aus dem Durchgang des Tetrapylon von Leptis Magna⁵⁵⁶ ist eine kapitolinische Trias zusammen mit der Tyche von Leptis dargestellt, wobei Iuppiter und Iuno mit den Porträts von Septimius Severus und Iulia Domna ausgestattet sind und darüberhinaus die Gestalt des Iuppiter deutliche Anklänge an die alexandrinische Statue des Serapis aufweist (Nr. 132). Die Verschmelzung der Gottheiten mit dem Herrscherpaar ist wegen der typologischen Exaktheit der Porträts so vollkommen, daß nicht entschieden werden kann, ob hier die Götter die Züge von Menschen tragen, oder Menschen in der Pose bekannter Götterbilder erscheinen. Dieser Effekt war mit Sicherheit intendiert. Die Bedeutung dieses eigentümlichen Reliefbildes ist bislang unklar geblieben. Zu einem besseren Verständnis trägt die Betrachtung des Kontextes der Darstellung bei.

Das Tetrapylon war Teil des enormen städtebaulichen Projektes, das unter Septimius Severus zur Monumentalisierung und Umgestaltung der Heimatstadt des Kaisers initiiert wurde⁵⁵⁷. Der Bogen wurde in den Jahren zwischen 205 und 208 errichtet⁵⁵⁸. Er überwölbte die Kreuzung der beiden wichtigsten Straßen von Leptis Magna; gleichgültig, aus welcher Richtung man in die Stadt kam, um in das Zentrum und zum Hafen zu gelangen, führte der Weg beinahe zwangsläufig an diesem Bauwerk vorbei⁵⁵⁹. Umso auffälliger ist es, daß der Quadrifrons auf einer erhöhten, mehrstufigen Plattform stand, so daß er von Fahrzeugen nicht passiert werden konnte⁵⁶⁰. Durch diese Maßnahme war das Bauwerk besonders exponiert, es war dem hektischen Durchgangsverkehr entzogen, und der Reliefschmuck des Bogens konnte seine Wirkung voll entfalten. Der Bogen wies allem Anschein nach

⁵⁵⁶ R. Bartoccini, *Afrlt* 4, 1928, 32ff. - R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1963) 67ff. Abb. 24-48. - M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (1966) 63ff. Abb. 8-16.

⁵⁵⁷ A. di Vita in: 150-Jahr-Feier, Deutsches Archäologisches Institut Rom. 4.-7. Dezember 1979, *RM* 25. Erg. (1982) 84ff. - J. B. Ward-Perkins, *The Severan Buildings of Leptis Magna* (1993). - D. J. Mattingly, *Tripolitania* (1995) 120f. jeweils mit Lit. .

⁵⁵⁸ Die Porträts der Prinzen auf dem Bogen folgen dem 2. Thronfolgertypus mit Kurzhaarfrisur, der seit 205 auf den Münzbildern erscheint (vgl. Fittschen - Zanker I, 102ff. Nr. 88. 89 Taf. 106-108). Den *terminus ante quem* bildet die Erhebung des Geta zum Augustus im Jahre 209, da auf dem Bogen allein Caracalla als Augustus dargestellt ist.

⁵⁵⁹ Vgl. Mattingly a. O. 117 Abb. 6:1.

⁵⁶⁰ Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. Abb. 24. - Floriani Squarciapino a. O. 63 Abb. 6 - Mattingly a. O. Taf. 21.

keine Inschrift auf, weswegen es auf die Lesbarkeit seiner figürlichen Ausstattung besonders ankam.

Das Bauwerk besteht aus vier mächtigen, durch Bögen verbundenen Pfeilern, die ein von außen nicht sichtbares Kuppelgewölbe trugen⁵⁶¹. In den vier Gewölbezwickeln befanden sich Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Den Pfeilern waren an den vier Fronten korinthische Säulen mit gesprengten Giebeln vorgelagert. Die Ecken der Pfeiler schmückten mit Weinranken verzierte Pilaster. Zwischen den Säulen und den Pilastern befanden sich langgestreckte Tropäen mit gefesselten Barbaren zu ihren Füßen. Victorien mit Kranz und Palmwedel füllten die Bogenzwickel. Der wichtigste Schmuck des Bogens bestand in den vier 7,30-40 m langen Relieffriesen⁵⁶² der Attikazone⁵⁶³ und acht hochformatigen kleineren Reliefs, die an den Innenseiten der Pfeiler angebracht waren⁵⁶⁴.

Die Position der großen Attikareliefs ist durch ihre Fundlage gesichert⁵⁶⁵; im Zentrum dieser Darstellungen steht jeweils Septimius Severus und seine Familie.

Auf dem Relief, das sich an der Nordwest-Seite über der Straße nach Oea befand⁵⁶⁶, ist ein feierlicher Umzug wiedergegeben. Auch wenn die Darstellung Elemente eines Triumphzuges enthält, wie den Kaiser mit seinen Söhnen auf dem Wagen und ein *ferculum* mit Tropäen und gefesselten Barbaren, kann ein solcher nicht gemeint sein, da Septimius Severus keinen Triumph gefeiert hat. Es ist eine festliche Parade dargestellt, welche die militärische Potenz des Kaisers demonstriert. Als Ort des Geschehens ist durch den Leuchtturm im Hintergrund Leptis Magna angegeben⁵⁶⁷. Auch der Reliefschmuck des Wagenkastens deutet auf Leptis Magna: die Tyche von Leptis steht zwischen den Stadtgöttern Liber Pater und Hercules, der sie bekrönt.

⁵⁶¹ Vgl. den Grundriß des Bogens: Bianchi Bandinelli a. O. 68 Abb. 228.

⁵⁶² Umfassende Rekonstruktion und Behandlung dieser Reliefs: V. M. Strocka, *AntAfr* 6, 1972, 147ff. mit Falttaf.

⁵⁶³ Zur richtigen Positionierung dieser Reliefs und der Rekonstruktion des Bogens s. R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *MemAmAc* 29 (1967) Abb. 2. - Vgl. auch: L. Bacchinelli, *Libya Antiqua*, N. Ser. 1, 1995, Taf. 80 a. - Mattingly a. O. Taf. 21.

⁵⁶⁴ Elena La Rocca, *Prospettiva* 43, 1985, 2ff. Abb. 1. 3-10.

⁵⁶⁵ Bartoccini a. O. 94. 145.

⁵⁶⁶ Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. Abb. 33-35. - Strocka a. O. Falttaf. 1 oben. - Kleiner 1992, Abb. 308.

Ein ganz ähnlicher Zug war auf der gegenüberliegenden Seite über dem südöstlichen Durchgang dargestellt⁵⁶⁸. Zwar ist vom kaiserlichen Wagen nur ein Radfragment und das hier von Iulia Domna begleitete Gespann erhalten, der Kaiser und seine beiden Söhne werden aber mit Sicherheit auch hier im Wagenkasten gestanden haben. Die Ordnung der Parade entspricht der des anderen Reliefs: Dem Wagen folgen berittene Togati mit *vexilla*, vorausgetragen wird ein *ferculum* mit gefesselten Barbaren. Aber es gibt einige bemerkenswerte Unterschiede: An der Spitze des Zuges befindet sich eine Victoria, die ein Tropaion schultert. Eine weitere Victoria, von der lediglich der linke Flügel über dem Gespann erhalten ist, begleitete den kaiserlichen Wagen. Das Gespann wird von Virtus⁵⁶⁹ geführt. Im Hintergrund marschiert Hercules mit geschulterter Keule mit.

Das Attikarelief der Südwestfassade⁵⁷⁰ zeigt Septimius Severus mit *lituus*, der in feierlicher *dextrarum iunctio* mit seinem Sohn und Mitregenten Caracalla verbunden ist. Zwischen den beiden steht der junge Geta⁵⁷¹. Iulia Domna assistiert der Szene mit einer Reihe von Göttern und allegorischen Gestalten. Zur Rechten der Kaiserin wendet sich Virtus⁵⁷² der Szene zu. Links von Caracalla steht frontal Hercules, der Schutzgott des severischen Hauses. Im Hintergrund erscheinen in kleinerem Format Minerva, die Tyche von Leptis und Liber Pater. Links und rechts haben sich Togati und Soldaten versammelt.

⁵⁶⁷ Zum Leuchtturm von Leptis Magna, der in Zuge der Erneuerung der Hafenanlagen durch Septimius Severus errichtet wurde: R. Bartocchini, *Il port romano di Leptis Magna* (1958) 59ff. Taf. 27-36 sowie Taf. B (Rekonstruktion). - Die Zweifel an dieser Identifizierung des Leuchtturmes auf dem Relief scheinen sich zu Recht zerstreut zu haben. Man muß bedenken daß die Reliefs dieses Bogens, der wahrscheinlich keine Inschrift aufwies, besonders leicht lesbar gewesen sein müssen. Ein Leuchtturm auf dem Relief mußte für den Betrachter derjenige sein, der erst kürzlich einige hundert Meter entfernt mit großem Aufwand erbaut wurde.

⁵⁶⁸ Strocka a. O. Falttaf. 1 unten.

⁵⁶⁹ Zur Schwierigkeit, Darstellungen von Virtus und Roma immer exakt zu unterscheiden: LIMC VIII (1997) S. 279ff. s. v. Virtus. Als Gespannführerin scheint immer Virtus gemeint zu sein.

⁵⁷⁰ Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. Abb. 42-45. - Strocka a. O. Falttaf. 2 oben. - Kleiner 1992, Abb. 310.

⁵⁷¹ Herrscherbild III 1, 88. 113 Taf. 6 a. b; 8 c; 24 a. b.

⁵⁷² Das *vexillum* macht die Benennung als Virtus wahrscheinlich: Strocka a. O. 158 mit Anm.3. - Vgl. LIMC VIII (1997) Virtus 58*; irrtümlich wird hier von Honos auf der anderen Seite der kaiserlichen Gruppe gesprochen. Honos ist aber auf dem Relief nicht dargestellt.

Der mittlere Teil des vierten Relieffrieses, der sich an der Nordost-Seite befand⁵⁷³, ist zwar bis auf wenige Fragmente zerstört, seine Darstellung läßt sich aber leicht erschließen: Die zentrale Szene zeigte die kaiserliche Familie um einen Dreifuß beim Opfer an die kapitolinische Trias, welche im Hintergrund der Gruppe beiwohnt. Viele Soldaten und einige Togati umgeben die Szene zu beiden Seiten. Von links führen zwei *victimarii* einen Stier herbei, rechts wird ein zweiter Stier geopfert. Roma⁵⁷⁴ und der Genius Senatus lokalisieren die Szene eindeutig in Rom⁵⁷⁵.

Die Attikareliefs zeigen also zwei Paraden und zwei Festakte. Eine dieser Paraden und die *dextrarum iunctio* sind auf den Reliefs durch den Leuchtturm und die Statuen der Stadtgötter eindeutig in Leptis Magna lokalisiert. Es ist heute überflüssig zu betonen, daß solche Reliefs historische Ereignisse nicht getreu wiedergeben, dennoch sind die Darstellungen sinnlos, wenn Septimius Severus und seine Familie nicht wirklich dagewesen sind. Die Reliefs bestätigen damit den etwas umstrittenen Afrikabesuch des Kaisers im Jahre 203⁵⁷⁶. Der Bogen, der einige Jahre nach der Reise entstand, erinnert in freier Weise an diesen Besuch. Mit Sicherheit gab es bei dieser Reise auch einen feierlichen Einzug des Septimius Severus in seine Heimatstadt, bei dem die militärische Macht des Kaisers demonstriert wurde. Der Südwest-Fries zeigt, daß auch die *concordia Augustorum* bei dem Besuch in Leptis feierlich zur Schau gestellt wurde, ohne daß die dargestellte Szene auf ein bestimmtes Ereignis beziehen muß.

Analog dazu müssen auch die beiden übrigen Reliefs zusammen gesehen werden. Die militärische *pompa* auf dem Nordwest-Fries muß deswegen wie das Opfer für die Kapitolinische Trias in Rom lokalisiert werden. Beide Szenen beziehen sich wohl auf die Feierlichkeiten anläßlich der erfolgreichen Partherkriege⁵⁷⁷. Darauf deuten auch die Victorien, die auf dem Nordwest-Fries im Unterschied zur Gegenseite an der Parade teilnehmen und den Aspekt der Sieghaftigkeit besonders betonen. Es handelte sich hier eben um wirkliche Siegesfeierlichkeiten, während das Attikarelief der gegenüberliegenden Seite an den feierlichen Einzug des Kaisers in seine

⁵⁷³ Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. Abb. 37-41. - Strocka a. O. Falttaf. 2 unten. - Kleiner 1992, Abb. 309.

⁵⁷⁴ Der Globus in der rechten Hand sichert die Benennung als Roma. Vgl. Strocka a. O. 158 Anm. 3. - LIMC VIII (1997) Roma 238*.

⁵⁷⁵ Strocka a. O. 168.

⁵⁷⁶ Strocka a. O. 166.

⁵⁷⁷ Im Januar 198 wurde die Victoria Parthica gefeiert (Feriale Duranum I 14ff.). Bei den Decennalien des Jahres 202 wurden die Siege des Kaisers abermals gefeiert (Cass. Dio 76, 1, 1-5).

Heimatstadt erinnert. Der militärische Erfolg des Kaisers wurde dabei natürlich auch gefeiert, wie das *ferculum* mit den gefesselten Barbaren zeigt, war aber nicht der unmittelbare Anlaß für die Parade.

Entscheidend ist nun, daß die leptitanischen und römischen Szenen - vor allem die beiden Militärparaden - ganz ähnliche Komposition aufweisen. Das war bestimmt keine Einfallslosigkeit - zwei verschiedene *pompae* zu entwerfen wäre nicht schwer gewesen, zumal beide Reliefs von unterschiedlichen Werkstätten zu stammen scheinen⁵⁷⁸-, sondern höchst selbstbewußtes Programm. Die Heimatstadt des Kaisers stellt sich gewissermaßen mit der Hauptstadt auf eine Stufe: Die kaiserlichen Siegesparaden und Festakte in Rom finden mit der gleichen Pracht auch hier in Leptis Magna statt. In diese Richtung stößt auch das severische Bauprogramm in Leptis Magna: Vorbild der riesigen Platzanlagen sind - auch in den Ausmaßen - die Kaiserforen in Rom.

Sehr viel schlechter sind nun die kleineren Reliefs⁵⁷⁹ erhalten, die jeweils paarweise gegenüber an den Innenseiten der Pfeiler angebracht waren, und zu denen auch die oben erwähnte Darstellung des Septimius Severus und der Julia Domna in der Pose der höchsten Götter der kapitulinischen Trias (Nr. 132) gehört. Von den insgesamt acht Reliefs läßt sich wegen der stark fragmentarischen Erhaltung nur von sechs eine einigermaßen genaue Vorstellung gewinnen. Jedes dieser hochformatigen Reliefbilder bestand aus drei rechteckigen, übereinandergestellten Platten, die eine von Platte zu Platte unterschiedlich strenge horizontale Registereinteilung bedingte.

Die in den Attikafriesen angeschlagene Thematik wird auf diesen Reliefs fortgeführt und vertieft, wobei auf einigen Reliefs die neue Bedeutung der Heimatstadt des Kaisers noch stärker betont wird: Die Schutzgottheiten der Stadt tauchen besonders häufig auf, Hercules erscheint auf den erhaltenen Fragmenten dreimal, Liber und die leptitanische Tyche je zweimal.

Ein Relief zeigt über die drei Register die Belagerung einer orientalischen Stadt und die Unterwerfung von Gefangenen⁵⁸⁰. Dies ist gleichzeitig das einzige Relief, dessen Fundplatz bekannt ist; es befand sich an der Innenseite des westlichen Pfeilers bei dem Attikarelief mit dem Einzug in Leptis Magna⁵⁸¹. Das Pendant zu diesem Relief, das ebenfalls eine kriegerische Szene zum Thema gehabt haben muß, ist nicht erhalten.

⁵⁷⁸ Strocka a. O. 171f.

⁵⁷⁹ Elena La Rocca, *Prospettiva* 43, 1985, 2ff. Abb. 1. 3-10.

⁵⁸⁰ La Rocca a. O. Abb. 1. - Kleiner 1992, Abb. 307.

⁵⁸¹ R. Bartoccini, *Afrlt* 4, 1931, 37f.

Die Anbringung der übrigen Reliefs kann nur durch thematische Zusammenhänge mit den Attikafriesen erschlossen werden, wie dies Elena La Rocca versucht hat. Ein Paar bilden zwei Reliefs, die jeweils im obersten Register einen der beiden Prinzen zeigen, der von einer hinter ihm stehenden Victoria bekränzt wird⁵⁸². Über die drei Register verteilt, werden die Prinzen von zehn statuenartig aufgereihten Gottheiten umgeben. Vor Caracalla⁵⁸³ in Toga steht Iuppiter mit dem Adler zu Füßen, auf den unteren Registern sind Apollo, Silvanus, Ceres und Diana sowie Kybele und Attis(?) zu erkennen. Geta in militärischer Tracht⁵⁸⁴ steht auf dem Gegenstück vor Bacchus/Liber; die beiden unteren Register sind schlecht zu erhalten, man erkennt Virtus (Roma?), die sich Merkur zuwendet und eine nackte männliche Gottheit mit Füllhorn und Patera, eventuell der Genius Populi Romani⁵⁸⁵. Wie auf den Attikareliefs ist auch hier wieder Rom und Leptis Magna gegenübergestellt: Während Caracalla als Augustus dem obersten Staatsgott Iuppiter gegenübersteht, ist Geta dem Stadtgott Liber zugewandt. Die beiden Reliefs, die mit Sicherheit in einem Durchgang gegenüber angebracht waren, werden von Elena La Rocca dem Bogen unter dem Attikarelief mit der römischen Siegesparade zugewiesen, wofür wegen der bekränzten Victorien, die auch auf dem Attikarelief erscheinen, einiges spricht.

Die übrigen vier Reliefs zeigen zwei weitere Götterversammlungen und zwei Opferszenen. Die Götterversammlungen erstrecken sich über zwei Register, das dritte, oberste Register wird jeweils von einer von Eroten getragenen Girlande ausgefüllt. Das mittlere Register eines dieser Reliefs bildet die erwähnte Darstellung des Kaiserpaares flankiert von Minerva und der Tyche von Leptis (Nr. 132), vom unteren Register dieses Reliefs sind nur Venus und Mars erhalten⁵⁸⁶. Das andere Götterrelief ist stark fragmentiert. Die Bruchstücke zeigen Hercules sowie Sol und Luna⁵⁸⁷.

Die Opferreliefs sind ebenfalls in zwei Register unterteilt, wobei sich das jeweils obere Register über zwei Platten erstreckt und die obere Platte die Architektur zeigt, vor der sich die Szene abspielt. Auf dem einen Relief ist im

⁵⁸² La Rocca a. O. Abb. 3. 4.

⁵⁸³ Wiggers scheint sich für eine Benennung dieser Figur als Geta zu entscheiden (Herrscherbild III 1, 89. 113 Taf. 27 c), worin ihm La Rocca a. O. 4 folgt. m. E. muß es sich jedoch wegen der Verbindung mit Iuppiter um den Augustus Caracalla handeln.

⁵⁸⁴ Nicht in Toga (so Herrscherbild III 1, 89)!

⁵⁸⁵ So La Rocca a. O. 4.

⁵⁸⁶ La Rocca a. O. Abb. 5.

⁵⁸⁷ La Rocca a. O. 8 Abb. 8. 10. - Der Girlandenfries, der ursprünglich das oberste Register dieses Reliefs bildete, ist im Museum fälschlich über einem anderen Relief angebracht. Vgl. La Rocca a. O. Abb. 7.

oberen Register die Familie des Kaisers vor einer Tempelfront versammelt⁵⁸⁸. In der Mitte stehen Septimius Severus und Iulia Domna, zu ihren Seiten Caracalla⁵⁸⁹, der vom Kaiser bei der Hand gefaßt wird, und Geta. Links steht Virtus dabei, rechts eine Statue des Silvanus. Auch zwischen den kaiserlichen Familienmitgliedern befinden sich im Hintergrund Götterstatuen, von denen lediglich die Büsten sichtbar sind. Erkennbar ist lediglich Hercules zwischen Septimius Severus und Caracalla. Im unteren Register umstehen neun Togati und zwei Offiziere einen Altar, auf dem Früchte und ein Pinienzapfen für ein Brandopfer bereitet sind. Links und rechts des Altares werden von *victimarii* zwei Opferstiere herbeigeführt.

Die Szene im oberen Register des stark fragmentierten zweiten Opferreliefs spielt im Inneren eines Tempels⁵⁹⁰. Iulia Domna steht zusammen mit zwei Togati, wahrscheinlich Mitgliedern des Kaiserhauses, und einer weiblichen Gestalt vor einem hohen Podium, auf dem alternierend vier Weihreliefs und drei Statuen auf Sockeln aufgestellt sind. Die rechte, erhaltene Statue stellt Hercules dar, die mittlere ist nach den Gewandresten zu urteilen weiblich. Wahrscheinlich war hier, wie auf den Attikareliefs am Wagenkasten des Kaisers und im Hintergrund der *dextrarum-iunctio*-Szene, die Tyche von Leptis Magna zusammen mit Hercules und Liber, den Schutzgöttern der Stadt und der *gens Septimia*, dargestellt. Am linken Bildrand steht im Vordergrund eine weitere nackte, männliche Statue, vielleicht ebenfalls Liber Pater. Vom eigentlichen Opfer, das außerhalb des Tempels stattfand und auch hier im unteren Register dargestellt gewesen sein muß, ist nur ein Togatus erhalten⁵⁹¹. Es ist offensichtlich, daß mit der detaillierten Wiedergabe des Tempelinnenraumes ein spezifischer Ort gemeint ist.

Es spricht einiges für die Verbindung dieses Reliefs mit einem kleinen Tempel an exponierter Stelle auf der östlichen Hafenterrasse⁵⁹², die in severischer Zeit im Zuge der monumentalen Neugestaltung und Befestigung des Hafens angelegt wurde. Der Tempel weist an der Rückwand seiner Cella ein hohes Podium mit Einlassungen für drei Statuen auf⁵⁹³, wie es auf dem Relief dargestellt ist.

⁵⁸⁸ Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. Abb. 47. - La Rocca a. O. Abb. 6.

⁵⁸⁹ Herrscherbild III 1, 89.

⁵⁹⁰ La Rocca a. O. Abb. 7.

⁵⁹¹ La Rocca a. O. Abb. 9.

⁵⁹² La Rocca a. O. 6 mit falscher Lokalisierung des Tempels "gegenüber dem Tempel des Iuppiter Dolichenus". - Zur richtigen Lokalisierung auf der neuangelegten östlichen Hafenterrasse vgl. R. Bartoccini, *Il porto romano di Leptis Magna* (1958) Taf. 53, Nr. 56.

⁵⁹³ Zu diesem Tempel und dem Podium an der Cellarückwand: R. Bartoccini, *Il porto romano di Leptis Magna* (1958) 122ff. Taf. 67-71.

Wenn sich die Szene auf dem Relief auf diesen Tempel bezieht, der nur kurze Zeit vor dem Bogen fertiggestellt worden sein kann, so muß seine Einweihung gemeint sein. Der kleine Hafentempel der städtischen Schutzgötter steht auf dem Relief stellvertretend für den umfangreichen Ausbau der Hafenanlagen, die Szene erinnert an ihre Eröffnung durch die kaiserliche Familie. Im gleichen Durchgang gegenüber war wohl das stark fragmentierte Götterrelief angebracht, das ebenfalls eine Statue des Hercules zeigt.

Es ist zu erwarten, daß der große Tempel auf dem anderen Opferrelief ebenfalls ein leptitanisches Gebäude darstellt. Keine Anhaltspunkte gibt es m. E. für die wiederholt geäußerte Verbindung des Reliefs mit dem Iuppiter-Dolichenus-Tempel⁵⁹⁴. Dieser stammt bereits aus domitianischer Zeit⁵⁹⁵ und sein Erscheinen ist innerhalb des Bildprogramms des Bogens nicht gut zu begründen. Wahrscheinlicher ist, daß der Tempel des *Forum Novum Severianum* gemeint ist⁵⁹⁶. Dieses war das ambitionöseste Projekt der severischen Stadterneuerung und bestand aus einer großen Platzanlage mit Tempel sowie einer Basilika⁵⁹⁷. Der Tempel, das größte sakrale Bauwerk der Stadt und der Kern des severischen Bauprogramms, war in irgendeiner Form dem Kult der *gens Septimia* geweiht⁵⁹⁸. Die Bauzeit des gesamten Komplexes betrug über zwanzig Jahre, die Basilika wurde als letztes Bauwerk 216 unter Caracalla eingeweiht⁵⁹⁹. Um die Jahrhundertwende waren die Arbeiten jedoch schon weit fortgeschritten⁶⁰⁰, und es ist anzunehmen, daß der Tempel des Kaiserkultes als wichtigstes Bauwerk beim Besuch des Septimius Severus, der die gigantische Baustelle mit Sicherheit inspizierte, in weiten Teilen fertiggestellt war⁶⁰¹, so daß der Kaiser mit einer religiösen Zeremonie eine provisorische Einweihung persönlich vornehmen konnte. Daß sich die Darstellung der Kaiserfamilie vor einem Tempel auf eben dieses Bauwerk bezog, das beim Besuch des Kaisers sicher eine besondere Rolle spielt und jedem Einwohner von Leptis präsent war, ist gewiß die naheliegendste Deutung auf einem Monument, dessen Bildschmuck die Bedeutung der Stadt Leptis Magna und ihre Beziehung zur *domus divina* feiert.

⁵⁹⁴ M. C. Parra, MEFRA 90, 1978, 807ff.

⁵⁹⁵ Floriani Squarciapino a. O. 111.

⁵⁹⁶ So bereits P. W. Townsend, AJA 42, 1938, 522.

⁵⁹⁷ J. B. Ward-Perkins, *The Severan Buildings of Leptis Magna* (1993) 7ff.

⁵⁹⁸ Floriani Squarciapino a. O. 99f. - Bianchi Bandinelli (u. a.) a. O. 97. - Ward-Perkins a. O. 53f.

⁵⁹⁹ Zur Bauinschrift der Basilika s.: J. M. Reynolds - J. B. Ward-Perkins, *The Inscriptions of Roman Tripolitania* (1952) Nr. 427. 428.

⁶⁰⁰ Ward-Perkins a. O. 104.

In diesem Zusammenhang ist nun das Relief zu verstehen, welches Septimius Severus und Iulia Domna als Iuppiter und Iuno der kapitolinischen Trias mit der Tyche von Leptis zeigt (Nr. 132) und wohl das Gegenüber zur Darstellung des Tempels der *gens Septimia* bildete. Es kann helfen, eine genauere Vorstellung von der Dedikation dieses Tempels zu gewinnen, die bislang noch etwas diffus bleibt.

In Leptis Magna gab es keinen Kapitilstempel, was für eine afrikanische Stadt ungewöhnlich ist. An Stelle des Kapitols wurde gewissermaßen der severische Tempel mit dem *Forum Novum* errichtet, dessen Anlage ja vielen Capitolia nordafrikanischer Städte entspricht. Gleichzeitig war das *Forum Novum Severianum* eine Erwiderung auf das alte Forum in Leptis, dessen Haupttempel dem Kult der iulisch-claudischen Familie galt, muß also auch der Verehrung des severischen Kaiserhauses gegolten haben. Vor allem in Nordafrika ist in severischer Zeit die Tendenz zu beobachten, das Kaiserhaus mit der kapitolinischen Trias zu verschmelzen, wie besonders deutlich die Weihinschrift auf dem Kapitol von Maraci zeigt, die [*Iovi Optimo Maximo L. Septimio Seve*]ro Aug., *Iunoni Reginae Iuliae Domn*[ae Aug., *Minervae Aug...* sowie den beiden Prinzen gilt⁶⁰². Gerade für Leptis Magna gewinnt die Verbindung des Kaiserhauses mit den Schutzgöttern Roms natürlich besondere Bedeutung. Für den Tempel des *Forum Novum Severianum*, der das städtische Kapitol ersetzte, ist ein solcher Kult der Trias mit dem Kaiserpaar als Iuno und Iuppiter zu erwarten, wie auch das Relief aus dem Durchgang des Teträpylon zeigt, das einen Eindruck vermittelt, wie das Kultbild des Tempels ausgesehen hat. Das ist m. E. die plausibelste Erklärung dieses Reliefbildes innerhalb des Bildprogramms des Bogens, das ja auch an anderer Stelle vielfach Statuen leptitanischer Kulte zeigt. Die Anklänge an Serapis in der Figur des Septimius Severus und die Hinzufügung der Tyche von Leptis verleihen der ursprünglich römischen Trias neue, lokale Aspekte;

⁶⁰¹ Ward-Perkins a. O. 52. 107 nimmt hingegen an, daß der Tempel als eines der letzten Bauwerke fertiggestellt wurde, da in ihm verworfene Bauteile der anderen Bauwerke verbaut sind. Diese Bauteile finden sich aber nur im vorderen Teil des Podiums und in der großen Freitreppe. Ward-Perkins räumt selbst ein, daß in einer zweiten Bauphase das Podium des Tempels verlängert und die monumentale Freitreppe angelegt wurde (Ward-Perkins a. O. 37ff.). Die erste Bauphase des Tempels wird durch die vermauerten, fremden Bauteile also nicht datiert. Ich halte es, wie gesagt, für wahrscheinlicher, daß man bemüht war, den Tempel als wichtigstes Bauwerk der Anlage möglichst früh fertigzustellen, wobei später natürlich noch Modifikationen vorgenommen werden konnten. Ähnliches war ja auch bei der Errichtung des Sebasteion von Aphrodisias festzustellen, wo der Tempel bereits in tiberischer Zeit eingeweiht wurde, während an den beiden Portiken noch bis in neronische Zeit gebaut wurde.

⁶⁰² I. M. Barton in: ANRW II 12, 1 (1982) 294f.

Angelpunkt der Verbindung von *romanitas* mit diesen lokalen Aspekten ist die Person des Kaisers.

Insgesamt wird auf den Bildern des Bogens selbstbewußt die Bedeutung der Stadt Leptis Magna herausgestrichen, indem zum einen kaiserliche Festlichkeiten und Bauwerke vorgeführt werden, die mit der Stadt verbunden waren und den Vergleich mit Rom nicht zu scheuen brauchten. Dazu wird die Kultbildgruppe des neuen Haupttempels der Stadt präsentiert, die als neue kapitolinische Trias erscheint, mit der Tyche von Leptis an ihrer Seite und dem Sohn der Stadt im Gewand des in Afrika hochverehrten Serapis als obersten Gott. In dieser Kultbildgruppe verband sich für die Bewohner von Leptis im Kaiserkult die Verehrung lokaler Götter mit der Manifestation der *romanitas*.

D, Epilog

Folgende Hauptergebnisse für die Ikonographie des römischen Kaisers lassen sich festhalten:

Göttliche Attribute werden in der Regel allein dem lebenden Herrscher beigegeben. Sie bezeichnen die göttlichen Qualitäten, die der Kaiser kraft seines Amtes innehat, und die für jeden römischen Bürger erfahrbare Wirkung seiner Regentschaft. Der Divus wirkt nicht mehr und kann deswegen der Attribute entbehren. Die einzige Ausnahme stellt die Strahlenkrone dar, die für die Ikonographie des Divus Augustus konzipiert wurde, um seine neue Qualität als Divus bildlich wiederzugeben. Daß jedoch auch dies Attribut im Laufe der Zeit nur noch für die Darstellung des lebenden Kaisers verwendet wurde, wobei der solaren Konnotation der Strahlen eine immer größere Bedeutung zukam, bestätigt die grundsätzliche Tendenz, den regierenden Kaiser mit göttlichen Attributen auszustatten.

Eine weniger festgelegte Bedeutung haben die der Götterikonographie entnommenen Statuenschemata und Motive. So kann etwa das Motiv Kaiser auf dem Adler sowohl den lebenden Regenten als auch den Divus wiedergeben; die Differenzierung geschieht über die lediglich dem Regenten beigegebenem göttlichen Attribute.

Auch die göttlichen Statuenschemata werden sowohl für den Divus als auch den lebenden Regenten verwendet, wobei das Statuenschema allein noch keine Rückschlüsse auf eine spezielle Aussage der Darstellungen zuläßt. Hier können für die einzelnen Statuen nur die Kontexte in Gruppenzusammenhängen Aufschluß über die Bedeutung geben. Meist wird der lebende Regent durch die Wiederholung des Schema in seiner Würde mit dem Divus gleichgestellt. Variationen des Typus können gewisse hierarchische Abstufungen zwischen den Dargestellten herstellen, die jedoch auf unterschiedlicher optischer Wirkung beruhen, und nicht auf dezidierten Aussagen, die diesen Variationen innewohnten. So können die Variationen in anderen Kontexten wieder andere Bedeutung haben.

Auch bei den Kameen sind die Kontexte eng mit den Darstellungen verknüpft. Mythische Motive können auf bestimmte historische Konstellationen anspielen, wie etwa die Triptolemosangleichungen des Claudius auf die besondere Machtstellung der Agrippina minor. Ein ähnlicher Bezug auf historische Begebenheiten ist bei den mythischen Kampfgruppen auf den Reliefs des Sebasteions von Aphrodisias festzustellen.

E, Katalog

Zum Katalog:

Die einzelnen Denkmäler sind nach den dargestellten Kaisern in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Umgearbeitete Statuen werden dabei zweimal im Katalog aufgeführt, da ihre historische Aussage sowohl für den ursprünglich Dargestellten als auch für die Zeit der Umarbeitung relevant ist. Die Angaben zum Stück finden sich in diesen Fällen unter dem Kaiser, den die letzte Fassung des Porträts darstellt. Ebenfalls zweimal sind Stücke vermerkt, die - wie etwa der Grand Camée de France - zwei Kaiser in göttlicher Tracht zeigen.

Die Darstellungen eines Kaisers sind nach Gattungen von der Kleinkunst bis hin zur Großplastik sortiert und innerhalb der Gattungen nach thematischen Zusammenhängen geordnet. Da diese Zusammenhänge oft polyvalent und gattungsübergreifend sind, ergeben sich bei der Anordnung einige Inkonsequenzen; dennoch erschien es sinnvoller, diese in Kauf zu nehmen, als die Denkmäler in eine Systematik zu pressen, die ihnen nicht entspricht.

Die Beschreibung der Intagli bezieht sich in der Regel auf den Abdruck, außer bei Stücken, die zur Betrachtung von der gravierten Seite bestimmt sind und deshalb nicht spiegelverkehrt geschnitten sind, wie dies etwa für Nicolo-Intaglios der Fall ist.

AUGUSTUS

1. Kameo. - Octavian(?) auf Capricorn; sog. Kameo Beverly⁶⁰³ Slg. Beverly.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 3,2 x 2,3 cm.

Zustand: Von einem senkrecht verlaufenden Sprung in zwei Teile geteilt. Sonst bis auf geringfügige Bestoßungen gut erhalten.

Durch aufgewühltes Wasser, in dem zwei Delphine auszumachen sind, schwimmt nach links ein Capricorn. Auf seinem Rücken lagert ein Jüngling mit angewinkeltem linken und ausgestrecktem rechten Bein. Sein rechter Arm ist um das Gehörn des Fabelwesens gelegt.

Ikonographisch führt die Szene eindeutig zu Octavian⁶⁰⁴, der Capricorn ist sein Nativitätszeichen⁶⁰⁵. Das Porträt des Jüngling näher zu fassen, ist unmöglich. Da der Bezug des Stückes durch den ikonographischen Zusammenhang eindeutig ist, war es für den Steinschneider nicht notwendig, sich an einen bestimmten Porträttypus zu halten, um den Dargestellten kenntlich zu machen.

Dat.: Die Darstellung zusammen mit dem Nativitätszeichen ist nur sinnvoll zu Lebzeiten des Augustus. Die Jugendlichkeit des Dargestellten und das noch stark dem Hellenismus verpflichtete Motiv sprechen für eine frühe Entstehung, wohl noch zur Octvians-Zeit.

Das Meer mit den Delphinen könnte als Anspielung auf den Seesieg bei Actium aufgefaßt werden, kurz danach wird der Stein entstanden sein.

⁶⁰³ Vollenweider 1966, 60 Taf. 61, 1. 2. - Megow 1987, 172ff. A22 Taf. 7, 20. mit Lit. - Farbabb.: Simon 1986, Abb. 210.

⁶⁰⁴ s. Megow 1987, a. O.

⁶⁰⁵ Zusammenfassend zum Capricorn: T. Hölscher, JbZMusMainz 12, 1965, 64 ff. Zur Frage, ob der Capricorn das Sternbild der Zeugung oder der Geburt des Augustus ist: ebenda 71ff. - Weitere Lit: LIMC VIII 1 (1997) S. 495 s. v. Zodiacus (Gury) und T. Barton, JRS 85, 1995, 33ff.

2. Intaglio. Octavian auf Hippokampenquadriga⁶⁰⁶

Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27.733.

Herkunft: Aus Hadrumetum. Ehem. Slg. Tyszkiewicz.

Material: Sard.

Maße: 1,3 x 1,9 cm.

Zustand: Sehr gut erhalten.

Octavian lenkt in einer dramatischen Szene vier wild sich aufbäumende Hippokampen durch aufgewühlte Wellen über den hilflos mit den Armen rudernden Marc Anton⁶⁰⁷ hinweg. Die Figur des Octavian steht in ihrer ausfallenden Schrittstellung mit dem aktiv ausgestreckten rechten Arm und ihren gespannten Körperformen in deutlichem Gegensatz zur aufgedunsenen Gestalt des hilflos dem Geschehen ausgelieferten Marc Anton. Octavian ist durch Standmotiv, Nacktheit und Dreizack dem Gotte Neptun angeglichen; wie der Gott des Meeres beherrschte er bei der Seeschlacht von Actium das Element.

Über der Darstellung steht in griechischen Buchstaben der Name des römischen Besitzers ΠΟΠΙΛΙΑ ΑΛΒΑΝ (Popilius Albanus).

Dat.: Der Stein, der noch in hellenistischer Manier den Seesieg des Octavian über Marc Anton feiert⁶⁰⁸, dürfte nicht allzu lange nach Actium entstanden sein.

3. Kameo. - Augustus in Tritonenquadriga⁶⁰⁹

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. IX a 56.

Herkunft: Seit 1619 (Matthias-Inventar) in Wien nachgewiesen.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 6,0 x 6,6 cm.

Zustand: Die Köpfe der vier Tritonen sowie des Lenkers der Quadriga sind ergänzt. Der linke Arm des letzteren ist abgebrochen, ebenso der obere Teil des Szepters. Die Tritonen weisen einige geringfügige Bestoßungen auf.

⁶⁰⁶ Zanker 1987, 102f. Abb. 82. - Maderna 1988a, 454. 467 Nr. 247. - E. Zwierlein-Diehl in: Festschr. N. Himmelmann (1989) 425 Taf. 67, 5. - LIMC VII (1994) Poseidon/Neptunus 69* jeweils mit Lit.

⁶⁰⁷ Die Benennungen sind gut begründet. s. dazu die vorhergehende Anm.

⁶⁰⁸ s. Kap. B, II, 1.

⁶⁰⁹ Eichler - Kris 1927, 50f. Nr. 5 Taf. 7. - Zanker 1987, 102 Abb. 81. - Megow 1987, 164 A11 Taf. 7, 19. - LIMC VIII (1997) Tritones 62* jeweils mit Lit. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 17.

Vier Tritonen ziehen eine mit einem Eichenkranz geschmückte Meeresquadriga. Auf dieser steht ein mit Tunica und Toga bekleideter Mann, der in seiner gesenkten Rechten einen Lorbeerzweig hält und die ehemals erhobene dargestellte Linke auf ein Szepter stützt. Den der Quadriga jeweils zugewandten Arm haben sie grüßend zum Kaiser erhoben, in der Hand des anderen Armes halten sie Attribute: der linke ein Tritonshorn, der rechte einen Delphin. Die außen eskortierend begleitenden Tritonen halten ihre Attribute mit der Rechten in die Höhe: der auf der linken Seite einen Globus, auf dem oben ein Schild mit umlaufendem Eichenkranz und zwei flankierenden Capricorni befestigt ist, in der gesenkten Linken hält er eine Tritonsmuschel; der rechte hält eine Victoria mit Kranz auf einem Globus in die Höhe und schultert mit der Linken ein Ruder. Wegen der von den Tritonen in die Höhe gehaltenen Attribute sowie des Lorbeerzweiges ist die Benennung der zentralen Figur als Augustus unzweifelhaft.

Dat.: Der Stein muß nach Verleihung des *clipeus virtutis* und der *corona civica* entstanden sein; wegen der Togaform wohl eher in spätaugusteischer Zeit⁶¹⁰.

4. Intaglio. Augustus mit *caduceus*⁶¹¹

London, Privatsammlung.

Herkunft: Sammlung Ionides; ehem. Sammlung Marlborough und Robinson.

Material: Achat.

Maße: Breite des Fragments: 4,5 cm.

Zustand: Fragment eines vertikalen Ovals, von dem es das obere Drittel darstellt. In der oberen Rundung ist der originale Rand erhalten. Der Bruch verläuft durch den Hals des Dargestellten und den Stab des *caduceus* von rechts oben nach links unten. Der Kopf ist bis auf einige Locken des Nackenhaars vollständig erhalten.

Der Stein zeigt Augustus im Typus Prima Porta mit klassizistisch idealisierten Zügen und einem *caduceus*, welcher im unteren Teil des in der Hand des Kaisers zu denken ist. Das Haarmotiv des Typus ist spiegelverkehrt geschnitten; wegen seiner Größe kann der Stein aber nicht zum Herstellen von Abdrücken gedient haben. Der dünne durchscheinende Stein ist also von

⁶¹⁰ T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 181 VG 13.

⁶¹¹ Vollenweider 1966, 53ff. 111 Taf. 53, 1. - J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection* (1968) 28. 94 Nr. 19 und Frontispiz (große Farbtafel). - Maderna 1988a, 472f. Nr. 277. - LIMC VI (1992) Mercurius 187* jeweils mit weiterer Lit.

der glatt polierten Rückseite her zu betrachten. Das Porträt des Kaisers ist daher im Rechtsprofil gedacht.

Dat.: Der Stein dürfte nach Stil und Aussage⁶¹² im letzten Viertel des 1. Jh. v. Chr. entstanden sein. Die stark idealisierten Gesichtszüge des *princeps* sind kein Indiz für eine postume Datierung des Steines. Die Angleichung an einen Gott spricht sogar dagegen⁶¹³, sie wäre nach dem Tode des *princeps* sinnlos gewesen.

5. Stuckrelief. Mercur mit den Zügen des Augustus⁶¹⁴

Rom, Mus. Naz. delle Terme, Inv. 1074.

Herkunft: Bildfeld einer tonnengewölbten Stuckdecke des Vorraumes zum Cubiculum E der 1878/79 bei der Tiberregulierung gefundenen römischen Villa unter der Farnesina⁶¹⁵.

Material: Stuck.

Maße: Das Bildfeld mit der entsprechenden Darstellung ist 55 cm hoch und 137,5 cm breit.

Zustand: Das Deckengewölbe ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt. Wie das gesamte Gewölbe so weist auch das Bildfeld mit der Mercurfigur - auch wenn es zu den am besten erhaltenen Partien der Decke gehört - einige Lücken auf. Von der linken der beiden sich spiegelbildlich entsprechenden Figuren ist jedoch genug erhalten, um die Porträtzüge beurteilen zu können.

In der Mitte des Bildfeldes blickt man in der Ferne auf eine idyllische Sakrallandschaft mit Frommen, die auf einer Treppe mit Opfergaben zu einem Heiligtum emporsteigen. Davor weidet eine Herde. Den Vordergrund dazu bildet eine links und rechts in spiegelbildlicher Entsprechung ins Bildfeld ragende Zierarchitektur mit Mercurstatuen als Architrav-tragenden Telamonen. Die beiden Statuen halten in ihren vorgestreckten Händen große *caducei*. Über den Statuen sitzt auf dem Gebälk je ein zur Bildmitte blickender

⁶¹² Vgl. Kap. B, III, 4.

⁶¹³ Vgl. Taeger 1960, 224f.

⁶¹⁴ O. J. Brendel, RM 50, 1935, 231ff. Abb. 1 Taf. 26, 1. - Helbig⁴ III, 434ff. Nr. 2482. - MusNazRom II 1, 291ff. Taf. 200 - Zanker 1987, 289 Abb. 227. - Maderna 1988, 100 mit Anm. 697. - LIMC VI (1992) Mercurius 222. - Bastien II, 396 jeweils mit Lit.

⁶¹⁵ Fundberichte: NSc 1880, 138ff. Taf. 4. - NSc 1885, 39ff. - Zur Villa: MusNazRom II 1, 17ff. - B. Bergmann, HarvStClPhil 97, 1995, 102ff. - Die erlesene, hochqualitätvolle Wand- und Deckendekoration der Villa - häufig dionysischen und erotischen Inhalts - hat die Interpreten kurioserweise dazu angeregt, als Bewohner ausschließlich verruchte Frauen aus den höchsten Kreisen Roms anzunehmen. Die Vorschläge reichen von Cleopatra (A. Ippel, Der dritte pompeianische Stil [1910] 41) über Clodia (G. Lugli, MEFRA 55, 1938, 25ff.) zur Augustustochter Iulia (H. Beyen in: Festschr. C. Vollgraff [1948] 3ff.).

bärtiger Sphinx. An dem Architrav hängt ein mit Bändern befestigtes Tympanon. Je ein weiterer Architrav läuft schräg in den Hintergrund und wird von einer bärtigen Herme getragen. Eine Girlande aus Eichenlaub, die zusammen mit einer Syrinx in der Mitte des oberen Bildrahmens festgebunden ist, verbindet die beiden gegenüberliegenden Zierarchitekturen und zeigt, daß sich diese in der gleichen Ebene wie die Rahmung des Bildes befinden.

Insgesamt vier dieser rechteckigen Bildfelder, auf jeder Seite zwei, bilden den unteren Abschluß des Tonnengewölbes. Alle vier Bildfelder weisen den gleichen, beschriebenen Bildaufbau auf. Die Sakrallandschaften variieren jedoch etwas, und die einander gegenübergestellten Architrav-tragenden Statuen stellen jeweils andere Gottheiten dar: Mercur auf dem beschriebenen Feld, Ceres mit Kornähren auf dem Bildfeld der gleichen Seite; gegenüber auf dem einen Bildfeld Iuppiter mit einem Adler. Das andere Bildfeld ist nur sehr fragmentarisch erhalten, so daß nicht mehr festzustellen ist, welche Gottheit hier dargestellt war. Aus Symmetriegründen wird es sich wahrscheinlich wie auf der gegenüberliegenden Seite um eine Göttin gehandelt haben. Zwischen diesen großen rechteckigen Bildfeldern befindet sich auf jeder Seite des Gewölbes je ein figurales Bildfeld mit einer Szene aus dem Phaeton-Mythos⁶¹⁶.

Zurück zum Bildfeld mit den Mercurstatuen. Während von der rechten der beiden sich spiegelbildlich entsprechenden Mercurstatuen lediglich der Unterkörper vorhanden ist, sind Kopf und Oberkörper der linken Statue sehr gut erhalten⁶¹⁷. Brendel erkannte als erster in dem Kopf der Mercurstatue Anklänge an das Porträt des Augustus. Die Forschung ist Brendel in dieser Beobachtung jedoch nur teilweise gefolgt. Die von Brendel herangezogenen Vergleiche, ein Kopf in den Uffizien⁶¹⁸ und ein Goldmultiplum in Este, stellen keine typologischen Entsprechungen dar. Die Haaranlage des Mercurkopfes entspricht anscheinend keinem der bekannten Bildnistypen des Augustus.

Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß die Haarbildung des Reliefkopfes nicht der idealer Götterköpfe entspricht, sondern an die Frisuren der iulisch-claudischen Familienmitglieder der Augustuszeit erinnert, und daß seine Züge denen der Augustusporträts ähnlich sind. Die Frage ist nun, ob auch der Zeitgenosse des Augustus diesen in dem Stuckrelief wiedererkannte, da er

⁶¹⁶ MusNazRom II 1, Taf. 192. 193 (Gesamtaufnahme des Gewölbes). 197. 198 (Szenen aus dem Phaeton-Mythos). 199 (Sakrallandschaft mit Iuppiterstatuen). 202 (Sakrallandschaft mit Ceresstatuen).

⁶¹⁷ Vgl. die vergrößerte Abb. bei: O. J. Brendel, *The Visible Idea* (1980) 28 Abb. 2.

⁶¹⁸ Brendels Typus B, der höchstwahrscheinlich nicht Augustus sondern seinen Enkel Caius Caesar darstellt: *Herrscherbild I* 2, 51f. Zum Stück: J. Pollini, *The Portraiture of Caius and Lucius Caesar* (1987) 101 Nr. 19 Taf. 21.

ebenso wie der heutige Archäologe von Porträts des Augustus umgeben und mit dessen Physiognomie vertraut war, oder war es gerade die Omnipräsenz der Züge des Augustus, die ihn daran hinderten, da sie zum unverbindlichen "Zeitgesicht" geworden waren, welches der Stukkateur *unbewußt* seinem Hermes aufgesetzt hatte. Auch wenn letzteres unwahrscheinlich erscheint, läßt sich auf die Frage natürlich keine sichere Antwort finden. Die Absicht des Künstlers und damit auch die Möglichkeit der Wiedererkennung durch den Betrachter läßt sich nur durch typologische Entsprechung zum Porträt des Augustus beweisen, und die liegt im Falle des Stuckreliefs anscheinend nicht vor. Die weit geöffnete Zange über der rechten Schläfe findet sich nämlich bei keiner Porträtfassung des Augustus. Muß es also bei einer allgemeinen Ähnlichkeit zu den Augustusporträts bleiben, über deren Bedeutung sich allenfalls spekulieren ließe? Ich meine, daß sich doch ein typologischer, d. h. greifbarer Bezug des Mercurkopfes zum Porträt des Augustus feststellen läßt. Die auffällige Scheitelung der Haare in einer weit auseinanderklaffenden Gabel findet sich in sehr ähnlicher Weise - allerdings über der linken Stirnecke - bei den Augustusporträts, die sich um die Replik im Louvre MA 1280 gruppieren⁶¹⁹, und den verwandten Replikensträngen⁶²⁰. Das Stirnhaar wird bei den Köpfen dieses Typus von der Haargabel über der linken Stirnecke nach rechts geführt, wobei sich die Lockenenden über der Stirnmitte und der rechten Stirnhälfte zurückbiegen. Auch dieses Motiv ist auf dem Mercurkopf des Stuckreliefs wiedergegeben - wegen der Lage der Zange über der rechten Stirnecke natürlich spiegelverkehrt. Die seitenverkehrte Wiedergabe des typologisch eindeutigen Lockenmotives ist auf dem Stuckrelief relativ zwanglos zu erklären. Die beiden Götterstatuen, die das Gebälk tragen, entsprechen sich ja auf allen vier der großen rechteckigen Bildfelder spiegelsymmetrisch⁶²¹. Es ist also anzunehmen, daß der fehlende Mercurkopf die gleiche Frisur wie der erhaltene aufgewiesen hat, nur eben in spiegelbildlicher Wiedergabe, also mit der Gabel über der linken Stirnecke, wie auf den Augustusporträts des Typus Louvre MA 1280. Um seinem Mercur die Züge des Princeps zu verleihen, benutzte der Stukkateur also die linke Profilsansicht - in Form einer Skizze o. ä. - eines Augustusbildnisses im Typus

⁶¹⁹ Herrscherbild I 2, 27ff. vgl. etwa Taf. 36. 37 (Louvre MA 1280). 38 (Mus. Cap. Imperatori 6).

⁶²⁰ Gut vergleichbar sind die Köpfe, die sich an die Büste in Stuttgart anschließen, da diese die Zange über der linken Stirnecke besonders gespreizt zeigen: Herrscherbild I 2, 32ff. vgl. etwa Taf. 52. 53 (Stuttgart). 54 (Louvre MA 1276); 59, 1. 2 (Ara Pacis).

⁶²¹ Nicht einsichtig ist mir, warum Verdoppelung und Stützfunktion gegen die Augustus-Anspielung sprechen sollen (so Simon a. O.), sprechen sie doch auch nicht gegen die Deutung als Gott Mercur.

Louvre MA 1280, die er dann für die zweite Mercurstatue einfach spiegelbildlich wiederholte⁶²². Daß ausgerechnet die linke Profilansicht gewählt wurde, könnte seine Erklärung darin finden, daß zum Typus Louvre MA 1280 eine relativ deutliche Kopfwendung nach rechts gehört, und so die linke Gesichtshälfte dem Betrachter stärker zugewandt war⁶²³.

Der Künstler hat also bewußt der von ihm abgebildeten Mercurstatue die Züge des Augustus⁶²⁴ verliehen.

Dat.: Die einheitliche Dekoration der Decken und Wände der Villa unter der Farnesina, die den Übergang vom 2. zum 3. Stil markiert, ist an den Beginn des letzten Viertels des 1. Jh. v. Chr. zu datieren⁶²⁵.

6. Altar. Augustus(?) als Mercur⁶²⁶

Bologna, Museo civico archeologico, sala IX, base C.

Herkunft: Aus Luni.

Material: Marmor.

Maße: H 65 cm.

Zustand: Der obere Teil des Altares fehlt. Außerdem ist die obere Ecke abgebrochen, die die Frontseite mit der linken Nebenseite verbindet.

Die Frontseite des Altars zeigt zwei gekreuzte Füllhörner, deren Enden als *capricornig* gestaltet sind, vor einem geflügelten *caduceus*. Auf der rechten Nebenseite opfert ein *Togatus capite velato* an einem Altar. Neben ihm steht ein bekränzter Flötenspieler ebenfalls in Toga. Die Rückseite des Altars ist unskulptiert.

Die linke Nebenseite zeigt den Gott Mercur mit Flügelschuhen, einem Geldsack in der Rechten und dem *caduceus* in der Linken. Er wendet sich nach rechts, einer ihm vorausgehenden Göttin zu. Diese trägt einen Helm und in

⁶²² Auch in der Münzprägung kommt die spiegelbildliche Vertauschung des Profils mit der Gabelung über der rechten Stirnecke vor: BMCRE I Taf. 17, 5.

⁶²³ Vgl. die Abbildungen der Ansichtsseiten der Büsten dieses Typus im Kapitol und in Stuttgart: Herrscherbild I 2, Taf. 226, 1. 3.

⁶²⁴ Dazu Kap. B, III, 4.

⁶²⁵ MusNazRom II 1, 37ff. 61ff. - W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (1987) 31ff.

⁶²⁶ K. Lehmann-Hartleben, RM 42, 1927, 163ff. Beilage 20. - K. Scott, RM 50, 1935, 225ff. Abb. 1 Taf. 25. - C. Morigi Govi - D. Vitali, Il Museo civico archeologico di Bologna (1982) 200. - Maderna 1988, 100f. mit Anm. 698. - LIMC V (1990) Hermes 688*. - LIMC VI (1992) Mercurius 292 mit weiterer Lit. - Bastien II, 395f.

der Linken einen Schild und wendet sich zu dem Gott hinter ihr um. Lehmann-Hartleben wollte in den Gesichtszügen Mercur Augustus erkennen. In der Göttin sah er Roma, die Augustus-Mercur geleitet. Neben der angeblichen Porträtähnlichkeit war es vor allem dieses Motiv, das Mercur, den "Geleiter der Götter und Menschen" zeigt, der seinerseits von der Göttin geführt wird, welches Lehmann-Hartleben vermuten ließ, der Gott sei hier mit Augustus identifiziert.

Scott zitiert im Zusammenhang mit dem Altar eine Stelle bei Petron, in der ein Wandgemälde beschrieben wird, welches Trimalchio mit den Attributen des Mercur zeigt, der von Minerva in die Stadt geleitet wird. Analog möchte er auch die weibliche Figur auf dem Altar als Minerva benennen.

Für die Angleichung des Mercur an Augustus lassen sich wegen der schlechten Erhaltung des Kopfes keine typologischen Argumente anführen. Die erhaltenen Züge gehen nicht über eine allgemeine Ähnlichkeit hinaus. Richtig ist jedoch auch, daß eine Darstellung des göttlichen Begleiters Mercur, der seinerseits von Minerva geführt wird, merkwürdig ist. Da das Motiv bei Petron für die Verbindung eines Sterblichen mit den Attributen des Mercur bezeugt ist, könnte man annehmen, daß dies auch für den Bologneser Altar gilt. Dann käme für die Angleichung natürlich nur Augustus in Frage, auf den die *capricorni* an den Enden der Füllhörner auf der Frontseite deuten, und der private Stifter des Altares wohl auszuschließen ist.

Zu beweisen ist bei diesem Stück die postulierte Anspielung auf Augustus bei aller Wahrscheinlichkeit letztlich nicht.

Dat.: Augusteisch.

7. Kameo. - Vollplastischer Kopf des Augustus mit Ägis⁶²⁷

Paris, Cabinet des Médailles 233.

Herkunft: Aus Konstantinopel(?). Bis zur Französischen Revolution im Schatz von Saint-Denis⁶²⁸.

Material: Chalzedon.

Maße: 15,6 x 13,9 cm.

Zustand: Leichte Abstoßungen an Haaren, Kranz, Ohren, Nase und Ägis. Von der Ägis sind auf der Schulter die Reste der Schuppen erkennbar. Vor diesen Schuppenresten bricht das

⁶²⁷ Babelon 1897, 106f. Nr. 233 Taf. 23. - Furtwängler, AG III, 318.- Richter 1971, 100 Nr. 48. - Megow 1987, 171 A30. mit Lit. - Herrscherbild I 2, 195 Nr. 215 Taf. 205, 1-3.

⁶²⁸ E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897) 106f.

Gewand abrupt nach unten um und zeigt nur noch eine glatte Oberfläche, die von vier schematischen, gerade geführten Furchen gegliedert wird, welche auf der Schulter keine Fortsetzung finden; sie stehen in deutlichem Kontrast zur ansonsten sorgfältigen und detailfreudigen Ausführung des Steines und müssen sekundär sein. Dieser Befund zeigt eindeutig, daß es sich hier um zwei verschiedene Phasen der Bearbeitung handelt: Die Ägis, die zur ersten Fassung der Büste gehört, wurde nachträglich zu einem Mantel umgearbeitet. Zu dieser Umarbeitung gehören höchstwahrscheinlich auch die Löcher für die Strahlen, die ohne sinnvolle Verbindung zum Kranz in diesen hineingebohrt sind. Die griechische Inschrift zu beiden Seiten des Kopfes ΕΚ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ Μ(ΑΡΤΥΡΩΝ) ist spätantik.

Die frontale Büste des Augustus im Typus Prima Porta⁶²⁹ hebt sich rundplastisch vom ovalen Reliefgrund ab. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz, dessen Schleifen zu beiden Seiten wegflattern. Entlang des Kranzes sind elf Löcher zur Anbringung von Strahlen eingebohrt. Die Ägis, welche später in einen Mantel umgearbeitet wurde, hängt über der linken Schulter des Kaisers.

Dat.: Megow datiert den Stein claudisch - entgegen der *communis opinio*⁶³⁰, die ihn in augusteischer Zeit ansetzt. Die knappen Formen und die Ägis, das Attribut des lebenden Herrschers, sprechen m. E. tatsächlich für eine Entstehung in augusteischer Zeit. Die Strahlen wären in diesem Fall nach der Divinisierung des Kaisers eingesetzt worden, um das Büstchen, das sicherlich in den Kontext der privaten Verehrung des ersten *princeps* gehört, dem neuen Status des Dargestellten anzupassen⁶³¹. Zugleich wurde die Ägis, die man wohl eindeutig als Insignie des herrschenden Kaisers auffaßte, in einen Mantel umgearbeitet.

8. Kameo. - Augustus mit Ägis; sog. Kameo Strozzi-Blacas⁶³²

London, British Museum 3577.

Herkunft: Aus den Sammlungen Strozzi und Blacas.

Material: Sardonyx in vier Schichten.

Maße: 12,8 x 9,3 cm.

Zustand: Außer geringen Bestoßungen am Rand sehr gut erhalten. Das Metalldiadem ist nachantik.

⁶²⁹ Herrscherbild I 2, a. O.

⁶³⁰ Möbius 1985, 52. - Herrscherbild I 2, a. O.

⁶³¹ Vgl. dazu die ähnlichen Phänomene der Nr. 12. 20.

⁶³² Furtwängler, AG III, 316. Walters 1926, 336f. Nr. 3577 Taf. 38. - Richter 1971, 99f. Nr. 474. - Megow 1987, 166 A18 Taf. 8, 6. mit Lit. - Maderna 1988a, 464 f. 473 Nr. 279. - LIMC IV (1988) Gorgones Romanae 136*. - Bastien II, 348; III, Taf. 6, 1. - R. Thomas, Jdl 110, 1995, 367ff. Abb.1. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 406; Aigis 18.

Büste des Augustus im Profil nach links, der untere Büstenabschnitt schräg von hinten gesehen. Ursprünglich war der Kaiser wohl mit einem vegetabilen (Lorbeer-?) Kranz im Haar dargestellt⁶³³, der neuzeitlich zur Anbringung des mit Steinen besetzten Metalldiadems abgearbeitet wurde. Über die rechte Schulter läuft ein Schwertriemen, auf der linken liegt eine Ägis. Vor der Büste ragt eine Lanze links über den Bildrand hinaus.

Dat.: Evident ist die stilistische Nähe des Stückes zur Gemma Augustea. Die mehrfach vorgeschlagene Datierung in tiberische Zeit⁶³⁴ ist reine Hypothese und beruht allein auf dem unbestimmten Eindruck, eine dermaßen "heroisierte" Darstellung könne nur den Divus meinen. "Ruhe, Monumentalität und Abklärung"⁶³⁵ der Darstellung sind aber keine Datierungskriterien und erweisen natürlich keine postume Datierung. Im Gegenteil, gerade der Darstellungstypus - Rückenbildnis mit Ägis und Lanze - spricht gegen eine postume Darstellung, da die Ägis als mythisches Zeichen der gottgegebenen Herrschaft nur dem lebenden Regenten zukommt⁶³⁶.

9. Gemma Augustea. Augustus thronend im Hüftmantel⁶³⁷

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX a 97.

Herkunft: Erstmals wird der Stein 1246 als Eigentum der Abtei S. Sernin in Toulouse erwähnt. Dort blieb er bis 1533, als Franz I. von Frankreich vom Kloster die Herausgabe des Steines erzwang. 1619 wird er im Matthias-Inventar verzeichnet und befindet sich seitdem in Wien⁶³⁸.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 19,0 x 23,0 cm.

Zustand: Der Stein ist insgesamt gut erhalten. Ein waagerechter Sprung führt quer durch das untere Register. Am linken Rand ist die Darstellung beschnitten; man sieht durch die

⁶³³ H. Kyrieleis, BJB 171, 1971, 169f. Anm. 25.

⁶³⁴ Zuletzt: U. Hausmann in: ANRW II 12, 2 (1981) 592. - Maderna 1988a, 464.

⁶³⁵ Megow 1987, a. O.

⁶³⁶ s. Kap. B, III, 1.

⁶³⁷ Eichler-Kris 1927, 52ff. Nr. 7 Taf. 4. - Megow 1987, 155ff. A10 Taf. 3; 4; 5, 1-4. 6. 7; 6, 2. 3. 5. 6. mit umfangreicher Lit. Außerdem: J. Pollini, Studies in Augustan "Historical" Reliefs (1978) 173ff. - Simon 1986, 156ff. - E. Simon, NumAntCl 15, 1986, 179ff. - Hölscher 1988, 371ff. Nr. 204. - Maderna 1988, 44 ff. - P. Scherrer, ... Jh 58, 1988, 115ff. Abb. 1-5. - Kleiner 1992, 68ff. Abb. 47. - O. Doonan, RAArtLouv 25, 1992, 25ff. - Herrscherbild I 2, 192 zu Nr. 204. - Pollini 1993, 258ff. mit berechtigten Einwänden gegen Scherrer a. O. - A. Milasowsky, Jdl 111, 1996, 321. - H. Prückner in: Festschr. Th. Lorenz (1997) 119ff. jeweils mit Lit.

⁶³⁸ Ausführlich zur Geschichte der Gemma Augustea: Eichler - Kris 1927, 53.

Speichen des linken Wagenrades die Gewandfalten eines zu ergänzenden Togatus⁶³⁹, ebenso die Reste seines mit einem Stiefel bekleideten Fußes. Auch die Barbarenwaffen im unteren Register sind beschnitten; erkennbar sind noch die zotteligen Haare eines Barbarenhauptes⁶⁴⁰.

Das Bild ist durch die Standleiste, auf der die oberen Figuren stehen, formal streng in zwei Register aufgeteilt, die jedoch durch subtile Sinnbezüge miteinander zusammenhängen. Die Benennung der historischen Persönlichkeiten und Allegorien im oberen Register bereitet keine besonderen Schwierigkeiten: Auf einem Bisellium thront Augustus, bekleidet mit einem Hüftmantel sowie Sandalen an den Füßen. Mit der erhobenen Linken faßt er ein auf den Boden aufgestütztes Szepter, in der auf den rechten Oberschenkel rechten Hand hält er einen *lituus*. Neben ihm sitzt zu seiner Rechten Dea Roma⁶⁴¹, den linken Ellenbogen auf die Rückenlehne des Bisellium gestützt. Beide wenden sich einander zu; Dea Roma ist im Dreiviertelprofil nach rechts wiedergegeben, Augustus im Profil nach links. Unter dem Bisellium sitzt mit geschlossenen Schwingen, zum Kaiser aufblickend, der Adler des Iuppiter. Vor dem Thron steht Germanicus⁶⁴², mit Panzer und Paludament bekleidet. Mit der Linken umfaßt er den Knauf eines Schwertes, die Rechte in die Seite gestützt. Am linken Bildrand ist Tiberius⁶⁴³ im Begriff von einem Wagenkasten zu steigen, dessen Gespann hinter Germanicus in den Bildhintergrund abdreht. Zusammen mit Tiberius steht in dem Wagen eine geflügelte Victoria, die die Zügel des Gespanns in der Hand hält⁶⁴⁴. Tiberius trägt einen Lorbeerkranz und ist mit Tunica und Toga angetan, in seiner Linken hält er ein langes Szepter, die Rechte griff wohl einen z. T. der Beschneidung zum Opfer gefallenen *rotulus*⁶⁴⁵. Über Dea Roma und Augustus

⁶³⁹ Dieser faßt jedoch nicht die rechte Hand des Tiberius, wie häufig zu lesen ist! s. Pollini 1993, 290f. Anm. 45. deutlich erkennbar auf Abb. 79.

⁶⁴⁰ Ausführliche Diskussion der Beschneidung sowie der Erhaltung des Steines im Vergleich zu den älteren Abbildungen s. Megow 1987, a. O.

⁶⁴¹ LIMC VIII Suppl. (1997) Roma 246*.

⁶⁴² Eventuell in Boschungs Adoptionstypus (Boschung 1993, 60 Anm. 112), was die Benennung dieser Replikenreihe auf Germanicus natürlich stützt, da der junge Mann zwischen Augustus und Tiberius auf der Gemma aus historischen Gründen nur Germanicus darstellen kann.

⁶⁴³ Dargestellt wohl im Typus Chiaramonti: Vgl. Boschung 1993, 56. 58 Abb. 34 Le. - Die neue Benennung des Togatus und des Gepanzerten auf Caius und Lucius Caesar von Doonan a. O. finde ich nicht überzeugend.

⁶⁴⁴ LIMC VIII (1997) Victoria 350.

⁶⁴⁵ Pollini 1993, 296f. Anm. 99.

schwebt Capricornus⁶⁴⁶ vor einer Scheibe mit eingeritzten Strahlen⁶⁴⁷. Hinter Augustus befinden sich drei allegorische Gestalten, die thematisch eng zusammengehören. Tellus⁶⁴⁸ mit Füllhorn⁶⁴⁹ und zwei Putten⁶⁵⁰ sowie der bärtige Okeanos⁶⁵¹ verkörpern Land und Meer, über das sich die siegreiche und friedensbringende Herrschaft des Augustus erstreckt. Oikoumene mit der Mauerkrone⁶⁵² im Hintergrund steht für alle den Erdkreis bewohnenden, zivilisierten Menschen. Sie krönt Augustus mit der *corona civica* und zeichnet ihn damit als Retter der gesamten Menschheit aus⁶⁵³.

Der Lituus in der Hand des Kaisers ist die Insignie der *maxima auspicia* des Augustus, unter denen der Sieg seiner Feldherren stattfindet. Dadurch ist der Kaiser der eigentliche Grund für den siegreichen Ausgang der Kriegszüge seiner Feldherren. Der Lituus symbolisiert also das Amt, kraft dessen der Kaiser seine iuppitergleiche Rolle ausübt. Die Amtsinsignie Lituus und die Iuppiterpose widersprechen sich also nicht; sie weisen nicht in unterschiedliche Richtung, etwa hier menschliches Amt, dort Angleichung an

⁶⁴⁶ Zu Augustus und Capricorn zuletzt ausführlich: T. Barton, JRS 85, 1995, 33ff.

⁶⁴⁷ Am einleuchtendsten scheint mir die Deutung als Sonnenscheibe: Pollini 1993, 267.

⁶⁴⁸ LIMC VII (1994) Tellus 72*.

⁶⁴⁹ Behauptungen wie die Pollinis, daß das leere Füllhorn auf die kriegsbedingte Lebensmittelknappheit in Italien der Jahre 5 bis 9 n. Chr. anspielen soll und die Hoffnung impliziere, der baldige Frieden werde es wieder anfüllen (Pollini 1993, 272), sind mit Nachdruck zurückzuweisen, da sie den panegyrischen Charakter der Darstellung, der solche Anspielungen auf keinen Fall zuläßt, vollkommen verkennen. Das Fehlen der aus dem Füllhorn quellenden Früchte ist vielmehr auf die betonte Knappheit der gesamten Darstellung zurückzuführen, die sich auf die wesentlichen Elemente beschränkt und auf die Angabe kleinteiliger Attribute und Ornamente weitgehend verzichtet. Die Wiedergabe des Füllhornes alleine, das ja auch sonst bar jeglicher für *cornucopiae* üblicher Verzierungen ist, zusammen mit den Ähren in der Hand des Putto und der Kranz im Haar der Tellus, reichen vollkommen aus, um die Fruchtbarkeit und Fülle der Erde Italiens zu zeigen. Eine Anspielung auf Mangel in einer Darstellung wie der Gemma Augustea erkennen zu wollen, - man muß es wiederholen - ist einfach lächerlich.

⁶⁵⁰ Der Putto mit den Ähren wird als Sommer identifiziert in: LIMC V (1990) Kairoi/Tempora anni 38.

⁶⁵¹ LIMC VIII (1997) Oceanus 39*. - Die bärtige Gestalt am rechten Bildrand ist die in ihrer Benennung umstrittenste des oberen Registers. E. Simon hat an Chronos gedacht, woran sich Hölscher a. O. anscheinend anschließt. Chronos paßt zwar gut zu Simons astrologischer Deutung des Steines, Okeanos jedoch besser als Pendant zu den beiden weiblichen Personifikationen Tellus und Oikoumene. Zur Diskussion der weiteren Vorschläge s. Megow 1987, 158. - Vgl. auch LIMC VII (1994) Ouranos 23.

⁶⁵² Vgl. A. C. Smith in: S. B. Matheson (Hrsg.), An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery (1994) 94f. - LIMC VII (1994) Oikoumene 4*. - Die Deutung auf Demokratia wurde zurecht zurückgewiesen. Vgl. LIMC III (1986) Demokratia 10.

⁶⁵³ Pollini 1993, 262.

die Gottheit. Die Iuppiterpose macht die Rolle, die dem Kaiser durch sein Amt (Lituus) zukommt, in der Darstellung sichtbar. Durch den Lituus wird der Kaiser gewissermaßen zum siegbringenden Iuppiter⁶⁵⁴.

Die Szene spiegelt die dynastische Situation nach der doppelten Adoption von 4 n. Chr. wieder. Um die Nachfolge über zwei Generationen zu regeln, adoptierte Augustus seinen Stiefsohn Tiberius und verlangte von diesem, seinerseits Germanicus zu adoptieren.

Die Bedeutung der Szenen im unteren Register - Aufrichtung eines Siegesmales, Unterwerfung von Barbaren - ist in ihrer Aussage einigermaßen klar, die einzelnen Figuren geben jedoch noch einige Rätsel auf. Dargestellt ist die Errichtung eines Trophaions durch zwei Gepanzerte mit Hilfe zweier mit Lendenschurz bekleideter Jünglinge. An dem Trophaion hängt ein Schild mit der Darstellung eines Skorpions, des Nativitätszeichens des Tiberius⁶⁵⁵. Vor der Szene sitzen eine trauernde Barbarin und ein Barbar in Hosen mit auf den Rücken gefesselten Händen. Am rechten Bildrand wird ein weiteres Barbarenpaar recht rüde von einem Paar in eigentümlicher Tracht an den Haaren herbeigezerrt. Eine in Rückenansicht wiedergegebene Frau mit hochgebundenen Haaren und zwei Lanzen in den Händen, bekleidet mit einem Panzer über einem kurzen Chiton und Stiefeln an den Füßen, packt einen vor ihr knienden Barbaren am Haarschopf, der hilflos mit den Armen rudernd um Gnade fleht. Dahinter wird eine Barbarin von einem Mann gedemütigt, der an ihrem langen Haar zieht und dadurch ihren Kopf herunterdrückt. Der Barbarin gleitet das Gewand von der Brust, und sie sucht mit dem linken Arm die Entblößung zu verhindern. Ihr Peiniger trägt eine gegürtete Exomis, die die rechte Brust freiläßt, und eine Kausia⁶⁵⁶ auf dem Kopf; mit seiner Linken greift er den Knauf eines Schwertes oder eines Dolches⁶⁵⁷. Die dargestellte Szene geht weit über das einfache "in Besitz nehmen" Gefangener⁶⁵⁸ hinaus.

⁶⁵⁴ Vgl. hierzu Fears 1981, 12f.

⁶⁵⁵ Zum Skorpion vgl. F. L. Bastet in: Festschr. P. H. Blanckenhagen (1979) 217ff. Seine Folgerungen, daß sich der Skorpion auf die politisch-militärischen Erfolge in Armenien der Jahre 20/19 v. Chr. bezögen, gehen jedoch zu weit. Daß der Skorpion in der frühen Kaiserzeit lediglich in Kleinasien vorkomme, ist zwar sicher richtig, reicht dafür aber als Argument nicht aus. Die wichtigste Assoziation mit dem Skorpion war sicherlich das Nativitätszeichen des Tiberius, dafür spricht schon sein Erscheinen direkt unter der Figur des Tiberius im oberen Register; daß er hier auf einer Pelta erscheint, hat den Grund, daß der Künstler das aus dem Osten kommende Motiv ikonographisch sinnvoll auf einer östlichen Waffe unterbringen wollte.

⁶⁵⁶ Und keinen Petasos, s. richtig Megow 1987, 160.

⁶⁵⁷ Mit Sicherheit keinen Geldbeutel. s. Megow 1987, 160, deutlich auf Taf. 5, 4. - Pollini 1993, 293 Anm. 65.

⁶⁵⁸ Hölscher 1988, 372.

Das rüde Zerren an den Haaren zeigt vielmehr deutlich die gewollte Erniedrigung der Unterlegenen, wofür auch der *furor* spricht, der durch die starke Zusammenziehung der Brauen in den Gesichtern des Kausiaträgers und der ihn anblickenden geharnischten Frau geschrieben steht⁶⁵⁹.

Der gezeigte geschlechtliche Aspekt der Erniedrigung läßt die Demütigung noch drastischer werden: Der kräftige Barbarenmann wird von einer Frau in die Knie gezwungen, die Barbarin kann sich kaum der Entblößung durch die ruppige Behandlung seitens des Kausiaträgers erwehren⁶⁶⁰.

Es ist offensichtlich, daß zumindest die gepanzerte Frau, und damit sinnvollerweise auch der Kausiaträger sowie die gesamte Szene des unteren Registers, nicht in den Bereich des realen militärischen Lebens Roms gehören⁶⁶¹. Es kann hier nicht der Ort sein, sämtliche mehr oder weniger phantasievollen Deutungsvorschläge für die Gestalten des unteren Registers der Gemma Augustea zu diskutieren. Dazu sei lediglich bemerkt, daß für Götter hier gewiß kein Platz ist⁶⁶². Diese haben ihren Platz an der Seite der *domus divina* im oberen Register und verrichten nicht im unteren mit verzerrten Gesichtern militärisches *dirty work*.⁶⁶³

Eher scheint Pollinis Deutung der Frau mit den Lanzen als Hispania nach entsprechenden Münzbildern⁶⁶⁴ zu greifen. Allerdings darf man diese Personifikation nicht zu enggefaßt sehen - etwa in dem Sinne, daß alle Figuren im unteren Register, die auf der zivilisierten Seite stehen, Personifikationen bestimmter Provinzen darstellten. Vielmehr ist hier allgemein die Überlegenheit der zivilisierten, d. h. zum griechisch-römischen Kulturkreis zugehörigen Männer und Frauen aller Teile des Reiches gegenüber

⁶⁵⁹ Megow 1987, Taf. 5, 4.

⁶⁶⁰ Wie Simon in dieser brutalen Szene Schonung gegenüber sich Unterwerfenden zu erkennen vermag, ist mir ein Rätsel. Interessant ist überhaupt, daß diese Szene der Gemma Augustea, die eindeutig auf *Erniedrigung* von Unterworfenen abzielt, in der archäologischen Literatur nie als besonders gewalttätig empfunden und beschrieben worden ist. Hat hier etwa der vornehme Stil augusteischer Kunst den Blick auf das tatsächlich Dargestellte getrübt...?

⁶⁶¹ Für eine allegorische Deutung des gesamten unteren Registers spricht auch, daß sämtliche hier dargestellte Waffen griechisch sind und nicht denen entsprechen, die tatsächlich zur Zeit des Augustus im römischen Heer in Gebrauch waren: G. Waurick, *JbZMusMainz* 30, 1983, 265ff. 284ff.

⁶⁶² Simons Deutung der gepanzerten Frau sowie ihres Gegenübers als Diana und Mercur (LIMC II [1984] Artemis/Diana 275), und der beiden geschürzten Jünglinge als Castor und Pollux fand zurecht keinen Anklang. s. Megow 1987, 160. - Pollini 1993, 293 Anm. 65f. - Noch abwegiger ist die Deutung der gepanzerten Frau als Amazone (Megow 1987, 160f.). Seit wann kämpfen denn Amazonen auf der Seite der Zivilisation?

⁶⁶³ Vgl. H. Kähler, Alberti Rubeni *Dissertatio de Gemma Augustea* (1968) 39 Anm. 92.

⁶⁶⁴ Pollini 1993, 271f. mit Abb. 80. Vgl. auch LIMC VIII (1997) Hispania 3 a*. 4*.

den außerhalb dieser Zivilisation stehenden Barbaren gezeigt. Um die Ausdehnung und Vielfalt der zivilisierten Welt, die gleichbedeutend mit dem Imperium Romanum ist, wiederzugeben, bediente sich der Steinschneider zum einen der aus der Münzprägung bekannten Personifikation der Hispania, zum anderen der charakteristischen makedonischen Tracht mit Kausia, mit der ihr Gegenüber und Mitstreiter bekleidet ist. Damit zeigt er zwei in Geschlecht und Tracht denkbar unterschiedliche Figuren, die jedoch auf der gleichen Seite stehen. Wie gesagt, dürfen diese beiden Figuren nicht als enggefaßte Personifikationen von Provinzen oder Reichsteilen aufgefaßt werden. Beide sind beliebige, den Barbaren überlegene Mitglieder der zivilisierten Welt, der Oikoumene, die im oberen Register über dieser Szene erscheint. Die Botschaft ist klar: Unterschiedliches Geschlecht, unterschiedliche Tracht und Herkunft, gleichzeitig Überlegenheit über den gleichen Feind durch Zugehörigkeit zum gleichen Kulturkreis, i. e. zum Imperium Romanum.

Die Aufrichtung des Siegesmales auf der linken Seite betont den militärischen Aspekt dieser Überlegenheit, während die Szene am rechten Bildrand im beschriebenen Sinne über das rein militärische hinausgeht und durch die drastische Erniedrigung der Barbaren die allgemeine, wenn man so will, kulturelle Überlegenheit aller Bewohner des Reiches deutlich macht. Diese Deutung wird gestützt durch die Anordnung der Szenen und ihre Verbindung zum oberen Register: Die Errichtung des Tropaios - der militärische Aspekt der Überlegenheit - befindet sich unter der Darstellung der siegreichen Feldherren, während unter den Personifikationen Tellus, Okeanos und vor allem Oikoumene, die den universalen Herrschaftsanspruch des Augustus über die zivilisierte Welt zeigen, die Szene angebracht ist, die die Überlegenheit dieser zivilisierten Welt verdeutlicht. Dem allegorischen, überhöhenden Charakter der Szene entspricht, daß die Soldaten mit griechischen Waffen ausgerüstet sind, die im römischen Heer zur Zeit des Augustus nicht oder nur wenig in Gebrauch waren.

Wer sind nun aber die beiden Jünglinge im Lendenschurz, die bei der Errichtung des Tropaios helfen? Man dachte an die Dioskuren⁶⁶⁵; E. Simon geht weiter und möchte - eine ausgeklügelte astrologische Deutung des Steines entwerfend - in den Jünglingen das Sternbild der Zwillinge, das Geburtszeichen des Germanicus, sehen⁶⁶⁶. Aus ikonographischen Gründen können die Castores jedoch nicht gemeint sein⁶⁶⁷. Wären diese gemeint, so

⁶⁶⁵ Zuerst E. Will, *Latomus* 13, 1955, 597ff.

⁶⁶⁶ E. Simon, *Augustus* (1986) 158.

⁶⁶⁷ Kähler a. O. - Megow 1987, 161.

hätte der Steinschneider sie gewiß mit ihren charakteristischen Kopfbedeckungen, den Pilo, kenntlich gemacht. Gleichwohl muß den beiden heroisierten Gestalten eine besondere Bedeutung zukommen, da sie sich durch ihre auffallende Gewandung von allen anderen Gestalten deutlich abheben und offensichtlich ein Paar bilden. Sie sind die einzigen Gestalten auf römischer Seite im unteren Register, die barhäuptig sind. Ihre Frisuren mit dem lockig in den Nacken fallenden Haar bei freibleibenden Ohren sind die der iulisch-claudischen Prinzenporträts. Ich halte es daher für die plausibelste Lösung, in den beiden Jünglingen die verstorbenen und heroisierten Prinzen Caius und Lucius Caesar zu erkennen. Diese passen gut zu der Szene mit der Errichtung des Tropaions. Zu ihren Lebzeiten halfen sie ja mit, die militärische Überlegenheit Roms aufrecht zu erhalten und fanden dabei den Tod.

Dat.: Die Datierung der Gemma Augustea läßt sich auf die Jahre zwischen 4 n. Chr. (Adoption des Tiberius) und 14 n. Chr. (Tod des Augustus) eingrenzen, da Augustus durch den Lituus eindeutig als lebender Herrscher dargestellt ist⁶⁶⁸. Weitere Eingrenzungen auf ein spezielles militärisches Ereignis möchte ich nach der oben gegebenen allgemeinen Deutung nicht vornehmen.

10. Fragment einer Sard-Patera. Augustus mit Strahlenkrone⁶⁶⁹

Vatikan, Biblioteca, Inv. 535 (DR148).

Herkunft: 1851 auf dem Friedhof von S. Agnese fuori le mura in Rom gefunden.

Material: Sard.

Maße: 8,1 x 8,0 cm.

Zustand: Fragment. Vom Porträt sind lediglich Teile des Hinterkopfes, Ohr, Augenwinkel, Schläfe sowie ein Teil der Wange sichtbar.

Das im Rechtsprofil gegebene Porträt mit Strahlenkrone stellte den Kaiser Augustus im Typus Prima Porta dar, wie die Anordnung der Haarlocken zeigt⁶⁷⁰. Ikonographisch folgt die Darstellung mit der Strahlenkrone exakt den tiberischen "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen, sie ist folglich postum.

⁶⁶⁸ Eine postume Datierung auf Grund der Angleichung des Augustus an Iuppiter, wie sie noch Kleiner 1992, 71f. vorzieht, sollte heute nicht mehr in Betracht gezogen werden.

⁶⁶⁹ Furtwängler, AG III, 317 Anm. 2. - H. P. Bühler, Antike Gefäße aus Edelstein (1973) 63 Nr. 69 Taf. 20. - F. Fremersdorf, Catalogo del Museo Sacro V (1975) 119 Nr. 1075 Taf. 79. - Megow 1987, 167 A21 Taf. 9, 4. mit Lit.

⁶⁷⁰ Herrscherbild I 2, 7 Anm. 65; 91 Anm. 435. mit Taf. 222, 4.

11. Kameo. - Augustus mit Strahlenkrone; sog. Kölner Augustus-Kameo⁶⁷¹

Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 70, 3.

Herkunft: Die Fassung des Kameos stammt aus dem 16. Jh.⁶⁷² Der damalige Besitzer ist jedoch nicht bekannt. Im 18. Jh. gelangte der Stein in die Sammlung Marlborough und ist auf einem Gemälde von J. Reynolds aus dem Jahre 1778 in der Hand des 4. Herzogs von Marlborough abgebildet. Seit die Sammlung 1899 zerstreut wurde, galt der Kameo als verschollen, bis er 1969 bei Christie's zum Verkauf angeboten wurde. 1970 wurde der Augustus-Kameo aus dem römischen Kunsthandel für das Römisch Germanische Museum in Köln erworben⁶⁷³.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 6,7 x 4,9 cm.

Zustand: Sehr gut⁶⁷⁴.

Rechtsprofil des Augustus im Typus Prima Porta⁶⁷⁵. Im Haar trägt der Kaiser ein im Nacken geknotetes Diadem mit sieben Strahlen. Dieses kennzeichnet ihn wie auf den entsprechenden "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen des Tiberius⁶⁷⁶ als Divus.

Unverständlich bleibt, warum Megow den Stein nicht einmal erwähnt, obwohl er Zwierlein-Diehl's sorgfältige Publikation desselben mehrfach in anderem Zusammenhang zitiert⁶⁷⁷. Er muß den Stein wohl für eine so plumpe Fälschung halten, daß man seine Echtheit nicht einmal zu diskutieren braucht. Der Kameo ist hingegen mit Sicherheit antik; die Argumente dafür finden sich schon alle bei Zwierlein-Diehl⁶⁷⁸ und müssen nicht noch einmal wiederholt werden.

⁶⁷¹ Zwierlein-Diehl 1980, pass. Taf. 2. 3. 14, 1 (Farbabb.)- Simon 1986, 161 Taf. 12, 1 (Farbabb.). Die von Zwierlein-Diehl vorgeschlagene Kurzbezeichnung "Kölner Augustus-Kameo" ist der älteren ("Kameo Marlborough") vorzuziehen, da dieser auch für andere Steine aus der Sammlung Marlborough verwendet wurde.

⁶⁷² R. Joppien, KölnJbFrühGesch 17, 1980, 54ff.

⁶⁷³ Zur Geschichte des Steines: Zwierlein-Diehl 1980, 16f.

⁶⁷⁴ Eingehende Beschreibung der geringfügigen Verletzungen und Nacharbeitungen s. Zwierlein-Diehl 1980, 14f.

⁶⁷⁵ Herrscherbild I 2, 68 Anm. 302; 90 Anm. 433.

⁶⁷⁶ z. B. BMCRE I Taf. 25, 11. 12.

⁶⁷⁷ Vgl. D. Boschung, Gnomon 63, 1991, 255.

⁶⁷⁸ Zwierlein-Diehl 1980, 47ff.

Dat.: Der Kameo wird bald nach Augustus' Tod in tiberischer Zeit entstanden sein, da er der von den "DIVUS-AUGUSTUS-PATER"-Prägungen des Tiberius bekannten Ikonographie des Divus Augustus genau entspricht.

12. Achatköpfchen. - Augustus mit Lorbeerkranz und Strahlen(?)⁶⁷⁹

London, British Museum 3944, Inv. 1923.4-1.1175.

Herkunft: -.

Material: Achat.

Maße: H 6,0 cm.

Zustand: Erhalten ist lediglich der obere Teil des Gesichtes; Nase und Untergesicht sind weggebrochen. Auch sonst weist das Fragment zahlreiche Bestoßungen auf. Am Hinterkopf sind zu beiden Seiten je zwei Löcher eingebohrt, in denen nur Strahlen aus Metall eingesetzt worden sein können.

Es handelt sich um ein vollplastisches Porträt des Augustus im Typus Prima Porta⁶⁸⁰ mit Lorbeerkranz. Die Löcher für die Strahlen sind über dem Kranz in den Hinterkopf eingebohrt.

Dat.: Megow hält den Kopf für claudisch, Boschung für augusteisch. Im letzteren Fall müßten die Strahlen aus Metall sekundär angefügt worden sein, was auch wahrscheinlich ist, da die Löcher ziemlich unorganisch am Hinterkopf sitzen. Auch dieses Köpfchen wurde demnach wahrscheinlich nach der Divinisierung des Augustus "aktualisiert".

13. Kameo. - Livia hält eine Büste des Augustus mit Lorbeerkranz und Strahlenkrone⁶⁸¹

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX a 95.

Herkunft: Bereits im Matthias-Inventar von 1619 verzeichnet.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 9,0 x 6,6 cm.

⁶⁷⁹ Walters 1926, 369 Nr. 3944. - Megow 1987, 171f. A31 Taf. 30, 1. 2 mit Lit. - Herrscherbild I 2, 161 Nr. 123 Taf. 200.

⁶⁸⁰ Herrscherbild I 2 a. O.

⁶⁸¹ Furtwängler, AG III, 318. - Eichler-Kris 1927, 57f. Nr. 9 Taf. 5. - Richter 1971, 101f. Nr. 486. Megow 1987, 254 B15 Taf. 9, 1-3. mit Lit. - A. C. Smith in: S. B. Matheson (Hrsg.), An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery (1994) 95 Abb. 64. - Mikocki 1995, 165 Nr. 101 Taf. 21 jeweils mit Lit. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 28.

Zustand: Der Stein weist in der Mitte einen waagerechten Bruch auf. Entlang dieses Bruches fehlt am rechten Rand ein dreieckiges Stück.

Livia ist im Profil nach links dargestellt. Sie betrachtet versunken eine Büste des Augustus, die sie in ihrer Rechten hält. Livia sitzt auf einem Thron, dessen Arm- und Rückenlehne sichtbar ist. Sie trägt einen Ärmelchiton, der von zwei Schulterriemen gehalten wird und die linke Schulter freiläßt. Darüber liegt ein Mantel, der um die Hüfte und die linke Armbeuge geschlungen und über den Hinterkopf und die rechte Schulter gezogen ist. Auf ihrem Kopf trägt Livia ein Diadem mit Mauerkrone. Ihre linke Hand liegt auf einem mit einem Löwen (modern?) verzierten Tympanon und hält ein Bündel von Ähren und Mohnkolben. Die Figur der Livia zeigt also Anspielungen auf Ceres, Tyche, Kybele und Venus⁶⁸². Auf der nach oben geöffneten Handfläche des angewinkelten und in den Schoß gestützten rechten Armes ruht die kleine Büste des Augustus; diese ist mit einer Tunica und einer über den Hinterkopf gezogenen Toga bekleidet. Im Haar trägt er einen Lorbeerkranz mit Strahlenkrone.

Dat.: Bei diesem Kameo mit der Darstellung der Livia in Betrachtung einer kleinen Büste ihres Mannes mit Strahlenkrone ist sinnvollerweise davon auszugehen, daß zur Zeit seiner Entstehung Augustus bereits verstorben und Livia noch am Leben war. Livia als Priesterin ihres vergöttlichten Mannes hält sinnend dessen Büste als Divus in ihrer Hand. Damit ist die Datierung des Steines auf die Jahre zwischen 14 und 29 n. Chr. eingegrenzt. Eine Datierung in claudische Zeit⁶⁸³ ist - abgesehen vom stilistischen Befund - schon aus sachlichen Erwägungen abzulehnen; die Darstellung einer Diva mit der Büste eines Divus hat keinen Sinn. Der Stein ist also in tiberischer Zeit vor dem Tode der Livia entstanden.

⁶⁸² Mikocki 1995, 26.

⁶⁸³ R. Winkes, AA 1982, 135f.

14. Intaglio (Ringstein). - Livia mit Füllhornbüste des Augustus mit Strahlenkrone⁶⁸⁴

London, British Museum 1977.

Herkunft: -

Material: Karneol.

Maße: H 1,8 cm.

Zustand: Nachträglich abgerundetes Fragment; von Livia ist lediglich der Kopf, die linke Schulter und der linke Unterarm erhalten.

Livia im Rechtsprofil mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel und Diadem hält in der Linken ein Füllhorn mit der Büste des Augustus im Rechtsprofil mit Strahlenkrone.

Die Benennungen können auf Grund des kleinen Formates lediglich durch den Zusammenhang getroffen werden, sind jedoch sicher wegen der gut benennbaren Vergleichstücke in Wien (Nr. 13)⁶⁸⁵ und Boston (Nr. 15) mit derselben Thematik. Wie auf dem Wiener Kameo ist Livia durch den über den Hinterkopf gezogenen Mantel als Priesterin gekennzeichnet, Augustus durch die Strahlenkrone als Divus.

Dat.: Das Stück ist in den Jahren zwischen 14 und 29 n. Chr. entstanden.

15. Kameo. - Livia mit Büste des Augustus⁶⁸⁶

Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 99.109.

Herkunft: Ehem. Slg. Marlborough.

Material: Türkis.

Maße: 3,1 x 2,9 cm.

Zustand: Aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Der Teil unterhalb des Büstenansatzes des männlichen Kopfes und der Brust der weiblichen Figur fehlt.

Livia ist im Dreiviertelprofil nach links dargestellt. Sie trägt einen Chiton, der von der linken Schulter gegliedert ist, im Haar einen Lorbeerkranz. Links, Livia

⁶⁸⁴ Walters 1926, 208 Nr. 1977. - Vollenweider 1966, 75 Anm. 62 Taf. 86, 4-6. - LIMC VI (1988) Helios/Sol 429*.

⁶⁸⁵ Unter dieser Nummer die Besprechung des Motivs.

⁶⁸⁶ Furtwängler, AG III, 318. - G. H. Chase - C. C. Vermeule, Greek Etruscan and Roman Art. The Classical Collections of the Museum of Fine Arts, Boston (1963) 229f. 268 Abb. 261. - Vollenweider 1966, 75 Anm. 62 Taf. 86, 1-3. - Megow 1987, 256f. B19 Taf. 10, 5. mit Lit. - Herrscherbild I 2, 194 Nr. 212 Taf. 204, 1. 2. - Mikocki 1995, 30. 169 Taf. 29.

zugewandt, der Kopf des Augustus in kleinerem Format ebenfalls mit Lorbeerkranz. Die Benennung des männlichen Kopfes als Augustus muß - trotz der kontroversen Diskussion - als gesichert angesehen werden⁶⁸⁷. Die Frisur der Büste zeigt eindeutig das charakteristische Gabel-Zangen-Motiv des Typus Prima Porta, wie auf den Abbildungen bei Boschung deutlich zu erkennen ist⁶⁸⁸. Damit ist auch die Bezeichnung der weiblichen Figur als Livia richtig. Aus der Benennung der beiden Figuren ergibt sich auch die Deutung der dargestellten Szene. Die Darstellung eines lebenden Kaisers in deutlich kleinerem Maßstab neben Livia ist undenkbar. Würde der männliche Kopf - ebenso wie die weibliche Figur - einen lebenden Menschen darstellen⁶⁸⁹, so würde dieser wie ein Hündchen auf Livias Schoß zu sitzen kommen, wenn diese, wie auch Megow richtig erkennt, als sitzende Halbfigur dargestellt war. Bei dem kleineren Augustuskopf muß es sich also um die Wiedergabe einer Büste in leblosem Material handeln. Auch hier ist also Livia in ihrer Witwenzeit dargestellt, zusammen mit der Büste ihres verstorbenen Mannes. Die Szene ist jedoch intimer als die auf dem Wiener Kameo; Augustus ist nicht ausdrücklich als Divus gekennzeichnet⁶⁹⁰, Livia fehlen die Attribute der Priesterin. Der Bostoner Türkis zielt mehr auf die familiäre Beziehung zwischen Witwe und verstorbenem Mann, der Wiener Kameo zeigt deutlicher das offizielle Verhältnis zwischen Priesterin und Staatsgott. Zu der familiären - und damit auch dynastischen - Intention des Steines paßt, daß Livia hier der Stammutter des iulischen Hauses, Venus Genetrix⁶⁹¹, angeglichen ist.

Dat.: Der Stein muß zwischen 14 und 29 n. Chr. entstanden sein.

16. Kameo. - Augustus mit Strahlenkrone und Agrippina minor(?), im Hintergrund Nero(?) als Knabe, sog. "Kameo Yusupov"⁶⁹²

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Z 149.

Herkunft: Ehem. Slg. Yusupov.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

⁶⁸⁷ D. Boschung, *Gnomon* 63, 1991, 259 zu B19.

⁶⁸⁸ *Herrscherbild I* 2, Taf. 204, 1. 2.

⁶⁸⁹ So Megow 1987, a. O.

⁶⁹⁰ Etwa durch eine Strahlenkrone.

⁶⁹¹ s. Mikocki 1995, a. O.

⁶⁹² O. Neverov, *WissZ Rostock* 19, 1970, 605ff. - Megow 1987, 167f. A22 Taf. 10, 13. - Neverov 1988, 60 Nr. 67. - Mikocki 1995, 40. 181 Nr. 207 jeweils mit Lit. - Farbbabb.: Neverov 1971, Abb. 194.

Maße: ø 8,3 cm.

Zustand: Der mehrfach gebrochene Tondo ist in der Mitte neuzeitlich kreisrund durchbohrt; am Rand ist er leicht bestoßen.

Im Hintergrund befindet sich in der Mitte die unbekleidete Büste eines jungen Prinzen mit Lorbeerkranz; im Vordergrund sind im Profil gegenüber die Oberkörper eines kaiserlichen Paares in die Rundung des Steines eingepaßt. Beide sind mit einem über den Hinterkopf gezogenen Mantel bekleidet und strecken sich ihre Rechte gestikulierend entgegen. Der Kaiser trägt einen Eichenkranz mit Strahlenkrone, deren Zacken direkt auf dem Kranz aufsitzen. Ein Gewinde aus Ähren und Mohnkolben schmückt das Haupt der Kaiserin. Einigkeit herrscht darin, daß der Kaiser mit Eichenkranz und Strahlenkrone Augustus darstellen muß; Die Strahlenkrone zeigt, daß hier der verstorbene Kaiser als Divus wiedergegeben ist⁶⁹³. Die Benennung der beiden anderen Personen bereitet einige Schwierigkeiten, da einerseits die Frisur der Kaiserin im fortgeschrittenen 3. Jh. zur charakteristischen Haartracht dieser Zeit umgearbeitet worden ist, die Frisur des Prinzen andererseits zu ungenau wiedergegeben ist, als daß sie mit Sicherheit mit einem bekannten Porträttypus in Verbindung zu bringen wäre. Neverov möchte in dem Prinzen Nero und in dem Kaiserpaar Augustus und Livia erkennen. Dieser Deutung schließen sich Zwierlein-Diehl⁶⁹⁴ und Möbius⁶⁹⁵ an, obwohl sie historisch wenig sinnvoll ist; Livia spielte als Ur-Urgroßmutter des Nero für dessen Sukzessionspropaganda keine Rolle. Jucker bemerkt dazu mit Recht, daß bei einer Deutung der Dame auf Livia der Prinz nur Tiberius sein könne; wolle man in ihm jedoch Nero erkennen, so müsse man notwendig in der Kaiserin seine Mutter Agrippina minor sehen⁶⁹⁶. Megow entscheidet sich für die Benennung des Knaben als Tiberius, was aber auch erhebliche Probleme bereitet, da dieser erst mit stattlichen 46 Jahren zum Kronprinzen bestimmt wurde. Das zwingt Megow zu der etwas bemühten Annahme, daß der Stein in frühtiberischer Zeit entstanden sei, und Livia damit nachträglich zeigen wollte, daß sie mit Augustus schon früh über die Nachfolge des kleinen Tiberius debattiert habe. Warum ist Augustus dann aber als Divus dargestellt, wenn sich die Szene in der Vergangenheit abspielte, als Augustus noch lebte?

⁶⁹³ s. Kap. B, III, 3. Nach den Abbildungen sehe ich keine Notwendigkeit zur Annahme Megows, auch die *corona radiata* sei wie die Frisur der Kaiserin auf die Umarbeitung des Stückes im 3. Jh. zurückzuführen.

⁶⁹⁴ Zwierlein-Diehl 1980, 44.

⁶⁹⁵ Möbius 1985, 60.

⁶⁹⁶ H. Jucker, Jdl 91, 1976, 227 Anm. 58.

Für ein Gespräch der Livia mit Divus Augustus über einen Prinzen läßt sich keine sinnvolle Deutung finden.

Besser begründbar scheint mir die andere Möglichkeit der Deutung der kaiserlichen Dame auf Agrippina minor und des Prinzen auf Nero, wie sie von Trillmich vertreten wird⁶⁹⁷: Die Haartracht der Agrippina minor im Typus Adolphseck 22⁶⁹⁸, wie sie der sog. Pariser Füllhornkameo wiedergibt⁶⁹⁹, läßt sich leicht in eine der für das 3. Jh. typische Kaiserinnenfrisur, wie sie der Kameo in der Ermitage zeigt, umwandeln. Die Frisur des Vorderkopfes unterhalb des Kranzes mit den parallel geführten Lockenwellen mußte dafür nicht einmal verändert werden - lediglich die kleinen Ringellocken unmittelbar über der Stirn wurden entfernt. Das Knabenporträt läßt sich zwar nicht mit den bekannten Prinzenbildnissen Neros zusammenbringen, aber eine solche typologisch einwandfreie Zuweisung von Kinderbildnissen auf Kameen ist ohnehin meist verlorene Liebesmüh⁷⁰⁰. Zudem ist zu berücksichtigen, daß der Stein, der - wenn die hier vertretene Deutung zutrifft - auf sehr subtile Weise die Legitimierung des kleinen Nero als Ur-Urenkel des Divus Augustus propagiert, noch vor der Adoption durch Claudius entstanden ist, und damit auch vor den bekannten Porträts des Prinzen⁷⁰¹.

⁶⁹⁷ W. Trillmich, *HefteABern* 9, 1983, 32f. Anm. 67.

⁶⁹⁸ Kopf in Adolphseck, *Schloß Fasanerie*, Nr. 22: Trillmich a. O. Taf. 5, 1. - H. v. Heintze, *Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda* (1968) Taf. 37f.

⁶⁹⁹ Die Benennung des Typus Adolphseck 22, an den sich der Pariser Füllhornkameo und weitere Kameoporträts anschließen, ist nach wie vor höchst umstritten. Die von Trillmich a. O. 22ff. vertretene Deutung als Agrippina minor scheint mir immer noch die wahrscheinlichste (auch wenn Trillmich angeblich von seiner Deutung mündlich "Abstand genommen" haben soll; so M. Fuchs in: *Festschr. Th. Lorenz* [1997] 77 Anm. 20), da es sich auf der einen Seite wegen der Physiognomie der rundplastischen Köpfe um eine der Schwestern des Caligula handeln muß, und auf der anderen Seite das Büstchen im Füllhorn auf dem Pariser Kameo m. E. einen als Thronfolger propagierten Prinzen wiedergibt. - Anders: Megow 1987, 303f. D39 (Drusilla) - M. Fuchs, *AA* 1990, 107ff. - dies. in: *Festschr. Th. Lorenz* (1997) 77ff. benennt den Füllhornkameo (und damit auch die anderen sich anschließenden glyptischen Bildnisse) als Caesonia und trennt von diesen Darstellungen den Typus Adolphseck 22, der Drusilla darstellen soll. Der Typus Adolphseck ist jedoch m. E. nicht von den Kameen zu trennen und ein so häufiges Auftauchen der Caesonia, mit der Caligula gerade einmal ein Jahr verheiratet war, auf Kameen halte ich für höchst unwahrscheinlich. - Boschung 1993, 72f. (Messalina). - Bei dem Kaiserpaar auf dem Kameo Tysziakiewicz in Boston, der in diesem Zusammenhang kontrovers diskutiert wird (Lit. s. o.), muß es sich um Claudius und Agrippina minor handeln. Die von Fuchs a. O. angeführten typologischen Argumente für eine Caligula-Benennung des Steins sind wegen des kleinen Formates der Darstellung wertlos. Die Unterschiede der Stirnhaaranordnung zwischen dem Haupttypus des Claudius und dem des Caligula

⁷⁰⁰ Vgl. etwa die Darstellung des Knaben Caligula auf dem *Grand Camée*.

Der Stein zeigt also Agrippina minor in einer Art "sacra conversazione" mit ihrem divinisierten Urgroßvater, wobei im Hintergrund ihr Sohn mit Lorbeerkrone auf dem Kopf zu sehen ist. Agrippina selbst ist als Mitglied der *domus divina* durch den Mohn- und Ährenkranz an Ceres angeglichen⁷⁰².

Dat.: Nach dem Gesagten muß der Kameo in der Zeit des Ringens Agrippinas um die Anerkennung ihres Sohnes als Thronfolger, noch vor dessen Adoption durch Claudius im Jahre 50 n. Chr., geschnitten worden sein. Auch schon vor Agrippinas Hochzeit mit Claudius ist die Entstehung des Steines vorstellbar.

17. Grand Camée de France. Augustus mit Strahlenkrone und *velatio capitis*⁷⁰³

Paris, Cabinet des Médailles 264.

Herkunft: 1341 wird der Stein erstmals im Inventar der Sainte-Chapelle in Paris aufgeführt. Danach befand er sich einige Jahrzehnte am päpstlichen Hofe in Avignon, kam aber wieder in die Sainte-Chapelle zurück. Ludwig XVI. überführte den Grand Camée in das Cabinet des Médailles.

Material: Sardonyx in fünf Schichten.

Maße: 31 x 26,5 cm.

Zustand: Der Stein ist relativ gut erhalten, wenn er auch zahlreiche kleinere Verletzungen und Überarbeitungen aufweist⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ Damit greift auch der Einwand Polascheks (K. Polaschek, TrZ 35, 1972, 206) und Boschungs (s. o.) gegen die Identifizierung des Typus Adolphseck und den sich anschließenden Kameen mit Agrippina minor nicht, daß der Typus nicht mit den sicher benannten Porträts der Rundplastik und den Münzbildern zusammenzubringen sei. Denn bei dem Typus Adolphseck handelt es sich allem Anschein nach um das "Mädchenbildnis" der jüngeren Agrippina, das sich natürlich nicht auf Münzen abgebildet wurde und sich deshalb von den Münzbildnissen und den späteren offiziellen Porträts unterschied. (In diesem Sinne Trillmich a. O. 31ff.)

⁷⁰² s. Mikocki 1995, a. O.

⁷⁰³ Babelon 1897, 120ff. Nr. 264 Taf. 28. - Megow 1987, 202ff. A85 Taf. 32, 5-10; 33. mit umfangreicher Lit. Außerdem in jüngerer Zeit: Maderna 1988, 47f. - N. B. Kampen in: B. B. Pomeroy, Women's History and Ancient History (1991) 235f. Abb. 13. - Kleiner 1992, 149ff. Abb. 126. - K. K. Jeppesen, RM 100, 1993, 141ff. - B. Andreae in: Gedenkschr. W. Schindler (1995) 93ff. - Mikocki 1995, 157f. Nr. 45 Taf. 8. - LIMC VIII (1997) Aigis 13*.

⁷⁰⁴ Tiberius wurde im dritten Jh. durch Abarbeitung der Frisur und Einritzung eines Stoppelbartes in einen "Soldatenkaiser" verwandelt. s. Megow 1987, 202. Die von G. Bruns, Mdl 6, 1953, 71ff. festgestellten neuzeitlichen Umarbeitungen sind deswegen so eindrucksvoll, weil sie reine Phantasieprodukte sind, und der Stein dazu wirklich keinerlei Anhaltspunkte bietet. Das ist immer schon so gesehen worden und muß hier nicht länger ausgeführt werden.

Die gesamte Darstellung gliedert sich in drei Register, die streng voneinander geschieden sind. Die Figuren des unteren Registers, das nach oben von der Standleiste des Mittelregisters begrenzt wird, kauern wie in einer Höhle oder einem Kerker auf der unteren Begrenzung des Steines. Über ihren Köpfen stehen bzw. thronen auf der unregelmäßigen, als Erdboden gedachten Standleiste die Figuren des Mittelregisters, während die des obersten Registers im Himmel, in einer anderen Sphäre schwebend, von denen auf der Erde getrennt, aber nicht unbemerkt wiedergegeben sind.

Die Hauptperson des Mittelregisters ist der in der Mitte im Iuppiterschema thronende Kaiser Tiberius, in seiner Rechten hält er den Lituus, bekleidet ist er mit einer mantelartigen Ägis. Neben ihm auf dem Bisellium sitzt seine Mutter Livia mit Ähren und Mohnkolben in der Rechten⁷⁰⁵. Beide Figuren sind sicher zu benennen⁷⁰⁶. Vor dem Kaiser steht ein Gepanzelter mit Backenbart, dem eine Frau mit wenig individuellen Zügen von hinten an den Helm faßt. Links von diesen die Hauptgruppe bildenden vier Personen steht ein gepanzelter Knabe auf Waffen vor einer sitzenden weiblichen Gestalt mit idealen Gesichtszügen, die eine Buchrolle in ihrer Linken hält. Vor der Thronlehne, auf der Livias linker Arm ruht, kauert mit gesenktem Haupt ein Orientale auf dem Boden. Rechts der Hauptgruppe steht - in perspektivisch recht unglücklicher Wiedergabe - ein weiterer Gepanzelter mit leichtem Backenbart, der, den Kopf im Nacken, seine Rechte grüßend zum Himmel erhebt und mit seiner Linken ein Tropäion schultert. Am rechten Bildrand sitzt auf einem Sphingenthron eine Frau, die sinnend ihre rechte Hand ans Kinn führt und ebenfalls ihren Blick zu den Gestalten im oberen Register erhebt.

Diese sind frei im Himmel schwebend dargestellt: In der Mitte lagert Augustus im Dreiviertelprofil mit Strahlenkrone und über den Kopf gezogener Toga, ein Szepter in seiner Rechten haltend. Augustus ist durch die Strahlenkrone als Divus gekennzeichnet und deutlich vom lebenden Regenten Tiberius unterschieden, der als Symbol seiner Macht die Ägis des Iuppiter trägt und als Insignie seines Amtes den *lituus* in der Hand hält. Vor ihm schwebt von links nach rechts ein Jüngling in orientalischer Tracht mit phrygischer Mütze, Hosen, einer langärmeligen Tunica und einem langen auf der rechten Schulter

⁷⁰⁵ Angeglichen an Ceres: LIMC IV (1988) Demeter/Ceres 174*.

⁷⁰⁶ Anders: A. N. Zadoks-Josephus Jitta, BABesch 39, 1964, 156ff., die in den schwebenden Gestalten zu beiden Seiten des Divus Augustus die verstorbenen Kaiser Tiberius und Caligula sehen will. Demnach wäre das Kaiserpaar im Mittelregister Claudius und Agrippina, der Gepanzerte vor ihnen Nero als Kronprinz mit seiner Verlobten Octavia. Der kleine Junge in Rüstung am linken Bildrand stellte bei dieser Deutung Britannicus dar.

befestigten Mantel, der anscheinend um den rechten Arm gelegt ist und vor der Gestalt im Wind flattert. Der Jüngling hat ideale Gesichtszüge und hält einen Globus in den Händen. Links davon schwebt ein lorbeerbekränzter Krieger mit Panzer und Rundschild, in dem wegen seines charakteristischen Profils mit einiger Sicherheit der jüngere Drusus erkannt werden kann (s. u.). Von rechts reitet ein ebenfalls lorbeerbekränzter Krieger mit grüßend erhobenem rechten Arm auf einem geflügelten Pferd, dessen Zügel von einem Amor geführt werden, heran.

Wie gefangen im engen unteren Register kauern die Feinde des Reiches. In wirkungsvollem Gegensatz zu den erhaben angeordneten Gestalten der beiden oberen Register, sind hier Barbaren von nördlich der Alpen mit Orientalen in östlicher Tracht ohne Ordnung zusammengepfercht, sie beziehen sich in ihrer Unordnung nicht auf einen bestimmten römischen Sieg, sondern verkörpern die ungeordnete, doch durch die kaiserliche Macht im Zaume gehaltene Welt außerhalb der Grenzen des zivilisierten Reiches.

Die Benennung der Figuren der beiden oberen - vor allem des mittleren - Register sind recht umstritten. Es ist hier nicht der Ort, alle angeführten Deutungen nochmals aufzuführen und zu diskutieren, da sie zum großen Teil sehr subjektiv sind und von falschen Voraussetzungen ausgehen.

Wie m. E. richtig erkannt worden ist, kann eine sinnvolle Interpretation des Steines nur von der evidenten Prämisse ausgehen, daß die im oberen Register schwebenden Figuren zur Zeit der Entstehung des Steines bereits verstorben waren, die im mittleren Register noch leben. Damit gehört der Stein in tiberische Zeit, und zwar noch vor den Tod der Livia 29 n. Chr. Die Benennung der übrigen Figuren läßt sich so ohne Widersprüche lösen. In dem von links zu Divus Augustus heranfliegenden Gepanzerten wird man - wie gesagt - wegen des charakteristischen Profils mit der Adlernase und dem vom Scheitel zur Mitte gestrichenen Stirnhaar zuversichtlich den 23 n. Chr.

gestorbenen Tiberiussohn Drusus minor erkennen dürfen⁷⁰⁷. Damit ist die Datierung des Steines auf den engen Zeitraum der Jahre 23 - 29 n. Chr. eingegrenzt. Für die drei jungen Angehörigen des Kaiserhauses unterschiedlichen Alters im Mittelregister kommen zu dieser Zeit nur die drei Germanicussöhne in Frage⁷⁰⁸: Der Gepanzerte mit dem Backenbart vor dem Kaiser muß dann der älteste Germanicussohn Nero sein⁷⁰⁹, der Tropaionträger sein Bruder Drusus III., der Knabe mit den deutlich angegebenen Soldatenstiefeln Caius, der spätere Kaiser Caligula. Der verstorbene Vater der drei ist in dem Pegasus-Reiter oben rechts zu erkennen, dessen Frisur sich gut an die Germanicusporträts im Typus Gabii anschließen läßt⁷¹⁰. Ihre verwitwete Mutter, Agrippina maior⁷¹¹, sitzt auf dem Sphingenthron am rechten Bildrand und blickt auf zu den Verstorbenen, ihrem Mann Germanicus und ihrem Großvater Augustus, der ihr seinerseits seinen Blick zuwendet. Die beiden anderen weiblichen Gestalten im Mittelregister sind wegen ihres

⁷⁰⁷ Zuerst L. Curtius, RM 49, 1934, 124ff. - H. Jucker, Jdl 91, 1976, 213ff. - Herrscherbild I 4, 64. - Maderna a. O. ignoriert die Tatsache, daß die Porträts auf dem Grand Camée ikonographisch recht exakt sind, und kehrt - E. Simon, KölnJbFrühGesch 9, 1967/68, 16ff. folgend - zur ältesten Benennung der Figuren zurück, welche sich jedoch allein auf historische Überlegungen stützt. Die Tiberius und Livia flankierenden Prinzen sind danach Germanicus und Drusus minor - die historisch nächstliegende Lösung. Der Knabe in Soldatentracht links bleibt Caligula, wobei unklar ist, warum dieser und nicht seine älteren Brüder dargestellt sind. Schwierig wird bei dieser Deutung die Benennung der beiden Verstorbenen zu Seiten des Augustus, wenn man keine Verdoppelung der Personen des Mittelregisters annehmen will, weshalb Maderna die beiden lediglich allgemein als Prinzen bezeichnet. Maderna relativiert die Wichtigkeit der Benennungsfrage mit dem Hinweis darauf, daß sich an der allgemeinen Aussage des Steines bei einer abweichenden Interpretation der Figuren nichts ändert. Das stimmt jedoch gerade nicht. Nur die richtige, sowohl historisch als auch ikonographisch befriedigende Benennung der Dargestellten erschließt die wirkliche Intention des Steines, die eben nicht auf "die stabile Kontinuität einer ganzen Dynastie" (Maderna) abzielt, sondern auf die wahre Legitimität eines Teils der Familie, dem der Kaiser nicht einmal angehörte. Nur so läßt sich auch der Orientale mit dem Globus korrekt deuten, den Maderna denn auch mit der durch nichts zu stützenden Benennung als Aion belegt (dazu s. u.).

⁷⁰⁸ So bereits F. Poulsen, Probleme der römischen Ikonographie (1937) 32ff. - Ihm folgend: J. Charbonneaux, RA 29, 1947, 170ff. - B. Andreae, Römische Kunst⁴ (1982) 144ff. - Herrscherbild I 4, 64ff.

⁷⁰⁹ Zu verbinden mit der Replikenreihe Korinth-Stuttgart: Herrscherbild I 4, 66. - Boschung 1993, 65f. - Jeppesens wiederholt vorgetragene Benennung dieser Figur als Seianus (K. Jeppesen, Neues zum Rätsel des Grand Camée de France, Acta Jutlandica 44, 1 [1974]. - K. Jeppesen, RM 100, 1993, 141ff.) fand zu Recht keinen Anklang. Zu den Unstimmigkeiten, zu denen eine Benennung dieser Figur als Germanicus führt. - Curtius Benennung dieser Figur als Caligula ist nur auf seine irrige Annahme zurückzuführen, dieser sei nach dem Tode des Drusus minor der einzige Thronfolger gewesen.

⁷¹⁰ Vgl. Herrscherbild I 4, 65 mit Anm. 59.

⁷¹¹ Zuerst Curtius a. O. 146f. - Herrscherbild I 4, 65 Anm. 61.

idealen Charakters, der sie von Agrippina maior am rechten Bildrand deutlich unterscheidet, wohl Personifikationen⁷¹².

Die jugendliche Gestalt in phrygischer Tracht, die zusammen mit Divus Augustus in der Mitte des oberen Registers schwebt und den Globus in den Händen hält, ist Iulus Ascanius⁷¹³, der Stammvater der iulischen Familie, der von der Vorsehung die Weltherrschaft in die Hände gelegt wurde und deren legitime Erben im Mittelregister dargestellt sind.

Der Grand Camée spiegelt genau die Situation des Herrscherhauses nach dem Tode des Drusus minor und vor dem Tode der Livia, während des Aufstiegs des Seianus wieder: Der alte Herrscher hat die beiden bereits von Augustus bestimmten Kronprinzen überlebt, dennoch ist der Fortbestand der *domus divina* durch die Nachkommen des Germanicus gesichert⁷¹⁴. Um ihre Reife zu zeigen, sind diese trotz ihres jugendlichen Alters in Rüstung dargestellt. Drusus minor und Germanicus schweben zu Seiten des göttlichen Dynastiegründers und können so, obwohl sie verstorben als Nachfolger nicht mehr zur Verfügung stehen, als Garanten der ewigen Dauer des Hauses fungieren.

Die Darstellung des Grand Camée fügt sich so in all ihren Einzelheiten in die Verhältnisse am Hofe des Tiberius, die sich durch die Offenheit der Nachfolge nach dem Tode des jüngeren Drusus ergaben, und propagiert mit Nachdruck die Interessen der Nachkommen des Germanicus.

Wer jedoch - wie dies immer noch getan wird - eine nachtiberische Datierung für den Stein fordert, wird bei der Benennung der Figuren zu bedenklichen Kompromissen und Konstrukten gezwungen⁷¹⁵.

Dat.: Der Stein darf nicht allzu lange nach dem Tode des Drusus (23 n. Chr.) angesetzt werden, da Caligula nicht sehr viel älter als 12-jährig dargestellt ist; zumal wenn man die Tatsache bedenkt, daß die jungen Prinzen natürlich möglichst reif wiedergegeben sind.

⁷¹² Die Frau am linken Bildrand wurde als Providentia gedeutet. Vgl. LIMC VII (1994) Providentia 13. - In Erwägung zu ziehen sind aber auch Boschungs Benennungsvorschläge auf die Germanicusschwester Livilla und deren Tochter Iulia: Herrscherbild I 4, 65f.

⁷¹³ Dazu ausführlich o. Kap. C, I.

⁷¹⁴ Vgl. Tac. ann. 4, 8. 12. - Suet. Tib. 54, 1.

18. Altar. Augustus mit Strahlenkranz⁷¹⁶

Palestrina, Museo Archeologico Nazionale.

Herkunft: 1965 in Palestrina gefunden. Der Altar befand sich in einem großen, wohl öffentlichen Gebäude.

Material: Marmor.

Maße:

Zustand: Der obere Abschluß des Altars ist nicht erhalten. Die Oberfläche des Kopfes ist stark verrieben und vielfach bestoßen. Die Stirnhaaranordnung ist nicht mehr zu erkennen. Es fehlen die Nase und das linke Ohr. Am Kopf sind neun Löcher für einen Strahlenkranz eingebohrt.

Die Ecken des Altares sind mit jeweils zwei Füllhörnern geschmückt, an denen Fruchtgirlanden befestigt sind. An der Vorderseite befindet sich über der Girlande die Büste des Divus Augustus vor einer runden Aushöhlung. Die übrigen Seiten zeigen über den Girlanden Opfergeräte.

Die Benennung der Büste ergibt sich mit Sicherheit aus der Inschrift der Vorderseite unter der Girlande: DIVO AUG SACRUM. Eine typologische Einordnung des Kopfes ist wegen der schlechten Erhaltung des Stirnhaares nicht möglich.

⁷¹⁵ Nach H. Jucker, Jdl 91, 1976, 211ff. und Megow a. O. wieder D. Hertel, BJB 190, 1990, 659ff, dessen Ausführungen kurz kommentiert werden sollen, um die Widersprüchlichkeiten aufzuzeigen, zu denen diese Deutungen führen. Hertel möchte den Stein in die Zeit des Caligula setzen, da diesem "in der Darstellung eine wichtige Rolle zukommt". Das ist insofern erstaunlich, da auch Hertel in dem Dreikäsehoch in Rüstung Caligula erkennt. Ist dessen Rolle auf dem Stein wichtiger als die des thronenden Tiberius? Wohl kaum. Für Tiberius läßt er das Argument der "wichtigen Rolle" jedoch nicht gelten, da dieser - für seine republikanische *moderatio* bekannt - sich zu seinen Lebzeiten nicht so stark an Iuppiter angleichen ließ. Iuppiterangleichung und Ägis charakterisieren jedoch gerade den lebenden Regenten. Eigentlich müßte bereits der Hinweis auf den Lituus in der Hand des Tiberius jede postume Datierung des Steines widerlegen, wenn nicht deren Verfechter in der Szene des Mittelregisters die Darstellung einer zur Zeit der Entstehung des Steines längst vergangenen Begebenheit sehen würden, bei der der verstorbene Tiberius noch in Amt und Würden war: Die Entsendung des damaligen Kronprinzen Germanicus in den Orient im Jahre 17 n. Chr. Daß diese Szene jedoch für Caligula so signifikant war, daß sie den Anlaß für die Schöpfung einer Prunkkamee wie dem Grand Camée war, auf der der Kaiser noch dazu als unmündiges Knäblein erscheint, darf bezweifelt werden. Völlig unverständlich ist nun, warum Drusus minor (dessen Benennung wird nicht bezweifelt), der doch zur Zeit der retrospektiven Spiegelszene noch lebte und mit Germanicus zusammen Kronprinz war, verstorben und in der Luft schwebend erscheint, also für diesen wiederum die Verhältnisse zur Zeit der Entstehung des Steines gelten, während Claudius, der nun 17 n. Chr. gar keine Rolle spielte, der Szene als winkender Tropaionträger assistiert. Für die Datierung des Steines in claudische Zeit (Jucker und Megow) ergeben sich ähnliche unlösbare Widersprüche.

⁷¹⁶ Herrscherbild I 2, 138 Nr. 63 Taf. 67, 1-3; 221, 3 mit weiterer Lit.

Der Altar wurde nach dem Tode des Augustus zu zwei ähnlichen Altären, die schon früher der *pax und securitas Augusti* geweiht worden waren, dazugestellt⁷¹⁷.

Dat.: Der Altar ist nach 14 n. Chr. entstanden.

19. Kopf. Augustus mit Eichenkranz und Strahlenkranz⁷¹⁸

Paris, Louvre, Inv. MA 1246.

Herkunft: Aus Caere (Cerveteri); 1863 aus der Sammlung Campana angekauft.

Material: Marmor.

Maße: H 34 cm.

Zustand: Der Halsansatz hinter der Kinnlade ist für die Zusammenfügung mit einem nicht zugehörigen Torso zurechtgeschnitten worden. Kinn und Nasenspitze sind bestoßen, einige Blätter des Kranzes abgebrochen. Der Hinterkopf ist antik abgeflacht und mit einem Dübelloch versehen.

Das Porträt folgt dem Typus Prima Porta. Im Haar sitzt ein Eichenkranz, hinter dem in Abständen von 12-13 cm fünf Bohrlöcher für Strahlen angebracht sind, die Augustus als Divus kennzeichnen.

Der Kopf muß zu der Statuengalerie iulisch-claudischer Kaiser und Familienmitglieder aus dem Caeretaner Theater gehören⁷¹⁹. Er stimmt mit den dort gefundenen Köpfen des Tiberius (Nr. 38) und des Claudius (s. Nr. 72) in Maßen, Ikonographie (abgesehen natürlich von den Strahlen!) und Stil überein. Liverani meinte, der Kopf gehöre zu dem Torso, der fälschlich aus den nicht zusammengehörigen Fragmenten zweier Sitzstatuen und dem genannten nicht anpassenden Claudiusporträt aus anderem Marmor zusammengesetzten Statue vom gleichen Fundort (s. Nr. 72). Da jedoch weder der Augustuskopf noch der Claudiuskopf Bruch an Bruch an den Torso paßt, läßt sich für keinen die Verbindung beweisen. Beide Sitzstatuenfragmente müssen aber notwendigerweise ursprünglich Kaiser dargestellt haben. Da aus der gleichen Gruppe die Sitzstatue des Tiberius (Nr. 38) mit zugehörigem Kopf erhalten ist, gibt es eigentlich keine Alternative dazu, daß die beiden übrigen Sitzstatuenfragmente mit den beiden, aus dem gleichen Fundzusammenhang

⁷¹⁷ F. Zevi, *Prospettiva* 7, 1976, 38f. - Zanker 1987, 304.

⁷¹⁸ Kersauson 1986, 92f. Nr. 40. - Herrscherbild I 2, 171 Nr. 152 Taf. 88. 223, 4. - Rose 1997, 86.

⁷¹⁹ P. Liverani in: *Caere II*, 138ff.

stammenden Köpfen des Augustus bzw. des Claudius zusammengehören, wobei es von untergeordneter Bedeutung ist, welcher Kopf nun mit welchem Fragment in Verbindung zu bringen ist.

Der Augustuskopf mit Strahlenkrone im Louvre gehört also mit einiger Sicherheit zu einer Sitzstatue des Kaisers im Hüftmantel.

Zur Datierung der Statuengruppe im Theater von Caere s. Kap. C. II, 1.

20. Kopf. Augustus *capite velato* mit Strahlenkranz⁷²⁰

Venedig, Museo Archeologico, Inv. Nr. 200.

Herkunft: Aus der Sammlung Grimani.

Material: Marmor.

Maße: H 41 cm.

Zustand: Ergänzt ist der untere Teil des Halses, des Schleiers und des Büstenausschnittes. Außerdem ein Stück des Hinterkopfes, die Nase und Teile der Brauen mit den Oberlidern. Die Ergänzungen im Gesicht sind zum Teil wieder weggebrochen. Gesicht und Stirnhaar sind vielfach bestoßen.

Der Kopf gehörte ursprünglich zu einer Togastatue *capite velato*. Augustus ist mit einem kurzen Bart wiedergegeben. Entlang des Schleiers sind 12 Löcher für die Strahlen einer *corona radiata* eingebohrt.

Dat.: Boschung, der das Bildnis dem von ihm neu eingeführten Typus *Lucus Feroniae* zuordnet, datiert es noch in die Octavianszeit vor der *depositio barbae* 39 v. Chr.⁷²¹ Der Kopf wurde auch als Altersbildnis des Kaisers angesehen, was jedoch auf Grund des Typus unwahrscheinlich ist. Wie dem auch sei, der Kopf ist mit Sicherheit zu Lebzeiten des Octavian/Augustus entstanden, und die nachträglich eingebohrten Löcher zeugen von einer postumen Umwandlung in den *Divus*⁷²².

Nimmt man an, daß der Bart anlässlich eines späteren Trauerfalles - Tod der Octavia oder Varusschlacht - nachträglich eingeritzt worden ist⁷²³, so wäre das Porträt zweimal "aktualisiert" worden.

⁷²⁰ Herrscherbild I 2, 109 Nr. 5 Taf. 6 mit Lit.

⁷²¹ Herrscherbild I 2, 61.

⁷²² P. Zanker, Studien zum Augustus-Porträt I. Der Aktium-Typus, *AbhGöttingen* 3 Nr. 85 (1973) 18.

⁷²³ K. Fittschen in: G. Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum III* (1991) 163 Anm. 63.

21. Einsatzkopf. Augustus mit Eichenkranz und *corona radiata*⁷²⁴
Saintes, Musée Archeologique.

Herkunft: 1857 bei Ausgrabungen in Saintes gefunden⁷²⁵.

Material: Marmor.

Maße: H ca. 45 cm.

Zustand: Weggebrochen sind die linke Kinnlade, die Nase, der rechte vordere Teil des Kranzes. Die Oberfläche des Kopfes ist vielfach bestoßen.

Der Kopf zeigt Augustus im Typus Prima Porta. Er ist zum Einsetzen in eine Statue gearbeitet und nach rechts gewandt. Im Haar liegt ein Eichenkranz, hinter dem sieben Löcher für einen Strahlenkranz eingebohrt sind.

Dat.: Boschung datiert den Kopf wegen Ähnlichkeiten zum Porträt Caligulas überzeugend in caliguläische Zeit⁷²⁶, der Strahlenkranz wird deshalb zur ursprünglichen Konzeption des Porträts gehört haben.

22. Kopf. Augustus mit Eichenkranz und *corona radiata*⁷²⁷
Vicenza, Museo Civico, Inv. E I-44.

Herkunft: 1838 im römischen Theater von Vicentia (Vicenza) mit weiteren Skulpturen gefunden⁷²⁸.

Material: Griechischer Marmor.

Maße: H 34,8 cm.

Zustand: Es fehlen der Hals und die ursprünglich angestückten Teile des Hinterkopfes mit dem linken Ohr. Außerdem ist der vordere Teil des Kranzes mit dem Stirnhaar weggebrochen. An der rechten Seite ist die Kalotte, der Kranz und das Ohr stark abgerieben.

Der Kopf zeigt Augustus im Typus Prima Porta, wenn auch mit einer Reihe von Abweichungen. Das Haar schmückt ein Eichenkranz, hinter dem 7 Löcher für einen Strahlenkranz eingebohrt sind.

⁷²⁴ Herrscherbild I 2, 184 Nr. 181 Taf. 123. 224, 2.

⁷²⁵ Espérandieu II (1908) 282 Nr. 1363.

⁷²⁶ Herrscherbild I 2, 75.

⁷²⁷ V. Galliazzo, Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza (1976) 100ff. Nr. 25. - Herrscherbild I 2, 191f. Nr. 203 Taf. 125 mit Lit.

⁷²⁸ Zu den Statuen aus dem Theater von Vicentia: Fuchs 1987, 119ff. Hier Kap. C, II, 1.

Dat.: Von Boschung wird der Kopf wegen Anklängen an das Caligulaporträt in caliguläische Zeit datiert⁷²⁹, der Strahlenkranz gehört also zur ursprünglichen Fassung des Porträts.

23. Relief. Augustus mit Strahlenkrone stehend im Hüftmantel; sog. Ravenna-Relief⁷³⁰

Ravenna, Museo Archeologico Nazionale di San Vitale, Chiostro.

Herkunft: Das Relief befand sich früher in der Basilika San Vitale und ist seit dem 16. Jh. in Ravenna bezeugt⁷³¹. Angeblich wurde es unter dem Mausoleum der Galla Placidia ausgegraben.

Material: Parischer Marmor.

Maße: H 105 cm; B 131 cm; T 23 cm.

Zustand: Die Reliefplatte, deren Ränder an allen Seiten weitgehend erhalten sind, gehörte zu einem langen Figurenfries, von dem ein weiteres, kleineres Fragment mit einem Opferzug in Ravenna erhalten ist⁷³². Der linke Plattenrand schneidet die sitzende weibliche Figur, von der lediglich die Beine, ein Teil des Körpers mit dem Ansatz des linken Armes und die linke Hand sichtbar ist. Die folgenden vier Gestalten sind recht gut erhalten. Es fehlen im einzelnen: die Nasen aller Figuren, der rechte Arm des Gepanzerten, die rechte Hand des Jünglings im Hüftmantel und das Attribut in seiner Linken, der rechte Unterarm der Livia, das Szepter, auf das sich Augustus mit seiner erhobenen Rechten stützt, dessen linke Hand und der größte Teil des von dieser gehaltenen Attributes. Der rechte und linke Plattenrand ist bestoßen.

Die Darstellung wird oben von einer tiefen Kehlung und unten von einem Lotus-Palmetten-Fries, auf dem die Figuren stehen, begrenzt. Die Figuren heben sich fast vollplastisch vom Reliefgrund ab und sind parataktisch nebeneinander aufgereiht. Dies fällt besonders im Vergleich zu dem viel flacher gehaltenen, aber zum gleichen Fries gehörenden Relieffragment mit dem Opferzug auf, weswegen die vier Figuren des Ravenna-Reliefs wohl Statuen einer kaiserlichen Familiengalerie⁷³³ claudischer Zeit⁷³⁴ darstellen. Die

⁷²⁹ Herrscherbild I 2, 75.

⁷³⁰ F. Dohna, RM 105, 1998, 295ff. mit Lit.

⁷³¹ H. Jucker in: Festschr. P. Collard (1976) 242f. - A. Brighi in: P. Angiolini Martinelli (Hrsg.), La Basilica di San Vitale a Ravenna, *Mirabilia Italiae* 6 (1997) 240f.

⁷³² Gute Abb.: P. Angiolini Martinelli (Hrsg.), La Basilica di San Vitale a Ravenna, *Mirabilia Italiae* 6 (1997) Taf. 671.

⁷³³ Rose 1997, 100f. - Hier Kap. C, II, 2.

⁷³⁴ Die claudischen Stilformen des Reliefs wurden oft beschrieben, vgl.: Jucker a. O. 238ff. - N. Himmelmann, Herrscher und Athlet, *Ausst.-Kat. Bonn* (1989) 241 Nr. 22. - T. Hölscher in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr.) Umbruch oder Episode? Symposium Freiburg, 16.-18. Feb. 1991 (1994) 94f. - Die neronische Datierung von J. Pollini, RM 88, 1981, 117ff. beruht auf einer falschen Benennung des Gepanzerten.

Benennung der einzelnen Figuren stellte ein vieldiskutiertes Problem dar. An anderer Stelle habe ich eine Benennung der stehenden Figuren als Marc Anton, Germanicus, Livia und Augustus (von links nach rechts) vorgeschlagen⁷³⁵. Nach dieser Deutung zeigt das Relief eine Familiengalerie des Claudius, die den Großvater des Kaisers Marc Anton rehabilitiert.

Augustus ist auf dem Relief mit der *corona radiata* über dem Eichenkranz als Divus charakterisiert. Über der Strahlenkrone ist in den Kopf ein Loch zur Anbringung eines Sternes aus Metall eingebohrt. Er trägt einen Hüftmantel mit Bausch auf der linken Schulter. Die Rechte ist erhoben und war auf ein heute verlorenes Szepter gestützt. Welches Attribut Augustus in der gesenkten Linken hielt ist umstritten. Die erhaltenen Reste deuten m. E. auf ein Schwert⁷³⁶ und sprechen gegen ein Blitzbündel⁷³⁷. Der Fuß des leicht angewinkelten linken Beines ruht auf einem Himmelsglobus mit Zodiakus, auf dem der Capricorn, das Tierkreiszeichen des Augustus, sichtbar ist.

Das Standmotiv zusammen mit dem Schwert in der Linken ist das des Mars Ultor, wie es die Figur des Gottes im Giebel des Tempels auf dem Augustusforum zeigte⁷³⁸. Der Himmelsglobus unter dem linken Fuß deutet auf die von Augustus begründete Weltherrschaft.

Die Verbindung dieser beiden Aspekte in der Figur wurde von manchen bestritten, die darin eine seltsame Mischung von Mars und Iuppiter, eine Angleichung an eine synkretistische Figur, sahen. Daß jedoch ein und dieselbe Figur verschiedene Anspielungen beinhaltet, entspricht durchaus den Möglichkeiten der römischen Kunst⁷³⁹.

Die Assoziation mit Mars Ultor, die das Standbild des Augustus wachrufen soll, ist hier durch den Kontext der Gruppe begründet, und soll die Gemeinsamkeiten zwischen dem Dynastiegründer und dem Großvater des Claudius, Marc Anton, herausstreichen.

⁷³⁵ Dohna a. O. passim.

⁷³⁶ Mit einem Parazonium in der Linken ist eine Statue des Divus Augustus auch auf claudischen Münzen aus Philippi wiedergegeben: BMC, Greek Coins, Macedon (1879) 98 Nr. 24-26. - S. W. Grose, Catalogue of the McClean Collection of Greek Coins II (1926) Taf. 119, 16. 17.

⁷³⁷ Zur Diskussion vgl. Dohna a. O. Anm. 10.

⁷³⁸ Vgl. P. Zanker, Forum Augustum (1969) 22 mit Abb. 46. 51. - P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Ausst.-Kat. München (1979) 43. - Pollini, RM 88, 1981, 119f. - Kleiner 1992, 145f. - Rose 1997, 101. - Vgl. die Darstellung der Tempelfassade des Mars-Ultor-Tempels auf dem claudischen Relief in der Villa Medici: G. M. Koeppel, BJB 183, 1983, 98ff. Abb. 14.

⁷³⁹ Vgl. hier die Nr. 65. 66 (Claudius als säender Triptolemos mit Panzer). 132 (Septimius Severus als Serapis innerhalb der kapitolinischen Trias).

Dat.: Claudisch.

24. Statue. Augustus mit Strahlenkranz thronend im Hüftmantel⁷⁴⁰

Minturno, Antiquario Nazionale.

Herkunft: 1931/32 in Minturnae, beim Tempel "A" gefunden⁷⁴¹.

Material: Marmor.

Maße: H 134 cm.

Zustand: Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt; vom Kopf existieren Aufnahmen, er ist jedoch seit seiner Auffindung verschollen. Die *corona civica* war in zwei Teilen angestückt, darüber befanden sich 6 Löcher zur Anbringung eines Strahlenkranzes. Außerdem fehlen die Nase, Teile der Ohren und des Mantels, beide Arme und die Beine.

Der Kaiser ist thronend im Hüftmantel *capite velato* dargestellt. Seinen Kopf schmückt ein Strahlenkranz und eine *corona civica*, über deren hinteren Teil der Mantel gezogen ist. Der erhobene linke Arm war wohl auf ein Szepter gestützt, während die Hand des gesenkten rechten Armes ein Attribut (etwa eine Patera) hielt. Das Porträt folgt dem Typus Prima Porta. Der Kopf ist leicht zur rechten Seite gewandt.

Die Darstellung der *velatio capitis* verbunden mit dem Strahlenkranz entspricht der Wiedergabe des Divus Augustus auf Gemmen tiberischer Zeit, wie dem Grand Camée (Nr. 17) und dem Wiener Liviakameo (Nr. 13), so daß anzunehmen ist, daß auch hier der divinisierte Kaiser dargestellt ist.

Es handelt sich um das Kultbild des sog. Tempels "A"⁷⁴².

Dat.: Die Figur ist wegen der Strahlenkrone postum. Im Bereich des Tempels fanden sich außerdem die Fragmente einer ebenfalls überlebensgroßen weiblichen Sitzstatue, die wahrscheinlich Livia darstellte⁷⁴³. Tempel und Statuen müssen vor 42 dediziert worden sein, da die fragmentarische Architravinschrift Livia noch nicht als Diva bezeichnet⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ Niemeyer 1968, 104 f. Nr. 83 Taf. 21, 1. - Maderna 1988, 165 JT2. - Kreikenbom 1992, 166 Nr. III 19. - Herrscherbild I 2, 164 Nr. 131 Taf. 128. 220, 4. jeweils mit Lit.

⁷⁴¹ Zu Fundort und Mitfunden: Hänlein-Schäfer 1985, 108f. mit Lit.

⁷⁴² D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West II* 1. *Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, EPRO 108 (1991) 520 Anm. 275.

⁷⁴³ Kreikenbom 1992, 181 III 40.

⁷⁴⁴ Kreikenbom 1992, 166. - Anders Hänlein-Schäfer 1985, 109.

25. Statue. Augustus thronend im Hüftmantel⁷⁴⁵

Tripolis, Archäologisches Museum.

Herkunft: Gefunden 1932 bei der Rednertribüne vor dem Kaiserkulttempel auf dem älteren Forum von Leptis Magna. Mitgefunden wurden weitere Statuen von Mitgliedern der iulisch-claudischen Familie, die sich zu mehreren Gruppen ordnen lassen⁷⁴⁶. Der thronende Iuppiter war Teil einer claudischen Gruppe, zu der außerdem eine Statue des Claudius im gleichen Schema (Nr. 71), eine Statue der Livia⁷⁴⁷ sowie ein stehender Tiberius im Hüftmantel (Nr. 42) gehörte.

Material: Marmor.

Maße: H 231 cm.

Zustand: Aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Es fehlen: ein Teil des rechten Unterschenkels mit Fuß, ein Teil des linken Unter- und Oberschenkels sowie die untere Hälfte des Kopfes. Arme und Hände sind erhalten.

Augustus ist thronend im Hüftmantel mit Bausch über der linken Schulter dargestellt. Die Hand des rechten vorgestreckten Armes hält einen Globus, der linke Arm ist erhoben und war wahrscheinlich auf ein Szepter aufgestützt. Der linke, vom Mantel nicht bedeckte Unterschenkel, ist gegenüber dem rechten leicht zurückgestellt. Das Porträt ist dem von Boschung so genannten Typus Alcudia zuzuordnen. Den Kopf schmückt eine *corona civica*.

Dat.: Die Statue ist Teil einer Gruppe aus claudischer Zeit, Augustus ist demnach als Divus dargestellt.

26. Statue. Augustus thronend im Hüftmantel⁷⁴⁸

Rom, Museo Torlonia 164.

Herkunft: Ehem. in der Villa Mattei. Gefunden in Bovillae⁷⁴⁹.

Material: Griechischer (?) Marmor

⁷⁴⁵ Niemeyer 1968, 106 Nr. 89 Taf. 30. - Maderna 1988, 166 JT3 Taf. 6, 1. - Kreikenbom 1992, 173 III 28. - Herrscherbild I 2, 122 Nr. 30. Taf. 24,1; 220,1. - Rose 1997, 185 Nr. 127 (1) Taf. 235 jeweils mit Lit.

⁷⁴⁶ Zu den Statuengruppen aus Leptis Magna s. Kap. C, II, 2.

⁷⁴⁷ Rose 1997, 184f. Nr. 126 (2) Taf. 231. 232. Die Statue der Livia ist heute fälschlich aus zwei nicht zusammengehörigen Teilen zu einer Sitzstatue zusammengesetzt. Der Oberkörper gehört mit Sicherheit zu einer stehenden Figur. Wenn der Kopf der Livia zu diesem Oberkörperfragment zugehört, so muß die Statue Livia stehend dargestellt haben.

⁷⁴⁸ C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia (1885) 114 Nr. 164 Taf. 41. - I. Montini, Il ritratto di Augusto (1938) 76ff. mit Abb. - Maderna 1988, 164f. JT1. - Herrscherbild I 2, 177 Nr. 166 mit Lit.

⁷⁴⁹ so: C. L. Visconti, a. O.

Maße: Die bei Maderna angegebene Höhe 110 cm kann nicht stimmen; laut Visconti ist dies die Breite der Statue. Die Höhe ist nicht zu ermitteln.

Zustand: Die Statue ist vorläufig nicht zu beurteilen, da sie nicht zugänglich ist. Die vorhandenen Abbildungen erlauben nicht, zwischen ergänzten und originalen Partien zu unterscheiden. Echtheit und Zugehörigkeit des Kopfes sind deshalb nicht zu erweisen.

27. Statue. Augustus thronend im Hüftmantel⁷⁵⁰

Selçuk, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1957.

Herkunft: Die Statue war zusammen mit einem weiteren Augustuskopf⁷⁵¹ und einer Sitzstatue der Livia⁷⁵² unter dem byzantinischen Bodenpflaster eines Wohnhauses in Ephesos vergraben. Das Wohnhaus wurde in byzantinischer Zeit in den Ostteil der augusteischen Basilika am sog. Staatsmarkt eingebaut.

Material: Marmor.

Maße: Erh. H 117 cm.

Zustand: Der Statuentorso ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt. Die Arme sowie der vom Mantel verhüllte Unterkörper waren gesondert gearbeitet und sind verloren. Der Kopf paßt im Nacken an den Torso an. Torso und Kopf sind an vielen Stellen bestoßen. Am Kopf fehlen Nase und Oberlippe, ein Teil des rechten Auges mit der rechten Stirnhälfte sowie weite Teile des Stirnhaares. Auf die Stirn wurde wie bei den mitgefundenen Köpfen in christlicher Zeit ein Kreuz eingeritzt.

Die überlebensgroße Sitzstatue trägt ein Augustusporträt in einer Abwandlung von Boschungs Typus Alcudia. Die Armhaltung läßt sich aus den Ansätzen der Arme erschließen; sie war gegenüber der Mehrzahl der Statuen dieses Typus umgekehrt: Der rechte Arm war erhoben und stützte sich wohl auf ein Szepter, während der linke gesenkt war. Der Mantel ist im Rücken zur linken Schulter emporgezogen. Wie er dort gehalten wurde, ist ebenso wie die Beinstellung nicht mehr zu ermitteln.

Die Statue hat als Pendant die mitgefundene Sitzstatue der Livia. Beide Figuren waren ursprünglich mit Sicherheit in der östlichen Apsis der augusteischen Basilika aufgestellt, später wurden sie durch das Stirnkreuz "christianisiert" und schließlich im 6. Jh. zerschlagen, um bei der Anlage eines Wohnhauses an dieser Stelle als Füllmaterial zu dienen.

⁷⁵⁰ W. Alzinger in: J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (1979) 57f. Nr. 3 Taf. 2, 2; 4, 1. - Maderna 1988, 183f. JT34. - Kreikenbom 1992, 168ff. III 23. - Herrscherbild I 2, 120 Nr. 26 Taf. 24, 2-4; 220, 3 mit Lit. - Rose 1997, 175 Nr. 115 (1) Taf. 214.

⁷⁵¹ Herrscherbild I 2, 186 Nr. 186 Taf. 175. 224, 3.

⁷⁵² W. Alzinger in: Inan - Alföldi-Rosenbaum a. O. 61 Nr. 5 Taf. 4, 2; 5, 1. 2. - Kreikenbom 1992, 182 III 41.

Dat.: Aller Wahrscheinlichkeit nach gehörten die Statuen nicht zur Erstausrüstung der augusteischen Basilika, sondern wurden erst in einem caliguläischen oder claudischen Statuenprogramm aufgestellt⁷⁵³.

28. Statue. Augustus thronend im Hüftmantel⁷⁵⁴

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. A 399.

Herkunft: 1862 aus der Sammlung Campana angekauft. Eventuell in Cumae gefunden.

Material: Marmor

Maße: H 187 cm (rekonstruierte Statue).

Zustand: Nach Boschung ist der Kopf nicht zugehörig. An ihm sind ergänzt: Nasenspitze, Ohren, Teile des Nackens und des Halses. An der Statue sind modern: Beide Beine mit dem Mantel, der rechte Arm ab dem Ansatz, der linke Unterarm, das Gewand auf der linken Schulter und beide Attribute. Was von dem Mantel noch antik ist, geht aus den diversen Beschreibungen der Statue nicht genau hervor. Jedenfalls scheint von der Partie um den linken Arm genug erhalten, so daß es möglich ist, diesen gesenkt und vom Mantel umwickelt zu rekonstruieren⁷⁵⁵.

Beide Arme waren gesenkt, der Mantel lag über der linken Schulter; damit entspricht das Schema der Statue denen der Sitzstatuen des Tiberius aus Privernum (Nr. 39) und des Claudius aus Leptis Magna in Tripolis (Nr. 71).

Dat.: Boschung datiert das Bildnis, das er nicht für zur Statue zugehörig hält, noch in augusteische Zeit. Maderna folgt mit ihrer postumen Datierung den früheren Bearbeitern der Statue. Diese gelangten zu ihrer postumen Datierung jedoch über die Annahme, der Statuentypus müsse den Divus darstellen, was natürlich nicht zutrifft.

29. Statue. Augustus (?) thronend im Hüftmantel⁷⁵⁶

Tivoli, Apsidenraum westlich der *mensae ponderariae*.

Herkunft: 1920 bei Sicherungsarbeiten für die sog. *mensae ponderariae* unter der Via del Duomo in Tivoli gefunden⁷⁵⁷. Die Statue befand sich in einem kleinen, an die *mensae*

⁷⁵³ Die Frisur zeigt Motive des Caligulaporträts: Herrscherbild I 2, 120.

⁷⁵⁴ A. Vostchinina, Le portrait romain. Musée de l'Ermitage (1974) 139 Nr. 5 Taf. 6. 7. - X. Gorbunova - I. Saverkina, Greek and Roman Antiquities in the Hermitage (1975) Nr. 102. - Maderna 1988, 189f. JT40. - Herrscherbild I 2, 185 Nr. 184 Taf. 101, 2-4; 220, 2. jeweils mit Lit.

⁷⁵⁵ Maderna 1988, 189.

⁷⁵⁶ Zanker 1987, 313ff. - Maderna 1988, 173f. JT14 Taf. 8. mit Lit.

angrenzenden Raum mit Apsis, in deren Scheitel ein Postament für ihre Aufstellung aufgemauert ist. In dem Raum fand sich außerdem ein Kopf des Nerva⁷⁵⁸.

Material: Marmor

Maße: Erh. H 130 cm

Zustand: Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Es fehlen der Einsatzkopf, der linke Arm ab dem Schulterbausch, ein Teil des rechten Oberarmes und die rechte Hand sowie beide Füße mit den unteren Teilen der Unterschenkel.

Das Schema des thronenden Iuppiter ist getreu wiedergegeben. Der linke Arm ist erhoben, der rechte Unterarm liegt auf dem Oberschenkel. Die rechte Hand wird an ehedem einen Globus gehalten haben⁷⁵⁹. Der linke Unterschenkel, der vom Mantel unbedeckt bleibt, ist gegenüber dem rechten leicht zurückgestellt.

Der Apsidenraum, in dem die Statue stand, wird auf Grund einer Inschrift mit einiger Berechtigung in augusteische Zeit datiert⁷⁶⁰. Der Statuentorso muß aber nicht unbedingt zur ursprünglichen Ausstattung des Gebäudes gehört haben, da der mitgefundenen Nervakopf zeigt, daß dem Komplex auch noch später Skulpturen hinzugefügt wurden. Die gängige Datierung der Statue in augusteische Zeit verbunden mit ihrer Benennung als Augustus kann sich also nicht auf die genannte Inschrift stützen, sondern lediglich auf ihre stilistische Beurteilung. Diese weist zwar in die frühe Kaiserzeit, reicht jedoch nicht aus, um in der Sitzstatue aus Tivoli zuversichtlich ein gesichertes Beispiel für die Darstellung des Augustus im Schema des thronenden Iuppiter zu seinen Lebzeiten zu sehen⁷⁶¹.

Auch die Frage der Zugehörigkeit des überarbeiteten Nervakopfes aus dem gleichen Gebäude ist nicht so eindeutig negativ zu beantworten, wie es den Anschein hat. Der Kopf ist nämlich alles andere als "kolossal", wie er bei Maderna beschrieben wird. Bergmann - Zanker geben den Abstand von Kinn

⁷⁵⁷ Fundbericht: R. Paribeni, NSc Ser. 6 Bd. 1, 1925, 249f. Abb. 7 (Kaiserstatue) Taf. 14 (Plan). - Zum Fundort: C. F. Giuliani, *Forma Italiae. Regio 1*, Vol. 7, Tibur I (1970) 62ff.

⁷⁵⁸ Paribeni a. O. Taf. 15. - Herrscherbild II 1, 112f. - *MusNazRom* I 1, 278f. Nr. 172 - M. Bergmann - P. Zanker, *Jdl* 96, 1981, 392ff. Abb. 55a-d (aus Domitian umgearbeitet). - Kleiner 1992, 200f. Abb. 170.

⁷⁵⁹ Dähn 1973, 65. - Maderna 1988, 173.

⁷⁶⁰ Auch wenn die Inschrift des M. Varenus Diphilus "pro salute reditu Caesaris A[ugusti]" (CIL X 1333) nicht zwingend über dem Türrahmen des Gebäudes angebracht gewesen sein muß. Der Stifter der Inschrift muß aus prosopographischen Gründen in der frühesten Kaiserzeit gelebt haben. Mit der genannten Rückkehr des Augustus ist entweder die aus Spanien 13 v. Chr. oder die aus den östlichen Provinzen im Jahre 19 v. Chr. gemeint.

⁷⁶¹ So etwa Maderna 1988, 26.

zum Scheitel mit 26 cm an, was allenfalls leicht überlebensgroß ist⁷⁶² und von der Größe her zum Torso durchaus passen würde.

Die Identifizierung der Sitzstatue muß also vorerst offen bleiben, wenn auch ihr Gewandstil in die frühe Kaiserzeit zu deuten scheint. Jedenfalls handelt es sich bei dem Apsidenraum mit seiner Ausstattung nicht um einen offiziellen Kultort, sondern um eine private Stiftung eines Freigelassenen, dessen Formen der Dankbarkeit natürlich nicht dem Image entsprechen mußten, das der erste *princeps* von sich offiziell verbreiten ließ⁷⁶³.

30. Kopf einer akrolithen Sitzstatue. Augustus thronend im Hüftmantel⁷⁶⁴

Tripolis, Archäologisches Museum.

Herkunft: 1934 beim Roma- und Augustustempel am "foro vecchio" von Leptis Magna gefunden⁷⁶⁵. Die Akrolithstatue, zu der der Kopf gehörte, war eines der Kultbilder des Tempels.

Material: Marmor.

Maße: H (gesamt, mit Hals) 120 cm.

Zustand: Der Kopf ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt, wobei einige Teile, die zur Beurteilung des Stückes jedoch unwesentlich sind, fehlen. Die Rückseite des Kopfes ist abgeflacht und in der Mitte tief ausgehöhlt, um Gewicht zu sparen.

Der kolossale Akrolithkopf zeigt Augustus im Typus Prima Porta. Die neopunische Inschrift, die über dem Eingang zur Cella des Roma- und Augustustempels angebracht war und die Ausstattung des Tempels beschreibt⁷⁶⁶, spricht von einem Thron für die Statue des Divus Augustus, es muß sich also um eine akrolithe Sitzstatue gehandelt haben. Wie Kreikenbom richtig bemerkt, müssen zwei Armfragmente, die auf einer von Aurigemma abgebildeten Aufnahme des Grabungsmagazines⁷⁶⁷ sichtbar sind, wegen ihrer

⁷⁶² Zum ungenauen Gebrauch der Begriffe "kolossal" und "überlebensgroß" vgl. K. Fittschen, *Gnomon* 66, 1994, 612ff.

⁷⁶³ Zanker 1987, 313ff.

⁷⁶⁴ S. Aurigemma, *AfrIt* 8, 1940, 46ff. Abb. 26-29. - Kreikenbom 1992, 160f. Nr. III 10 Taf. 8 c. - Herrscherbild II 2, 190f. Nr. 200 Taf. 118. - Rose 1997, 182 Nr. 125 (1) Taf. 218 jeweils mit Lit.

⁷⁶⁵ zu den Fundumständen: Aurigemma a. O. 93.

⁷⁶⁶ G. Levi Della Vida, *AfrIt* 6, 1935, 15ff. - Aurigemma a. O. 20ff. Abb. 12. 13. - G. Levi Della Vida - M. G. Amadasi Guzzo, *Iscrizioni puniche della Tripolitania (1927-1967)*, Monografie di Archeologia Libica 22 (1987) 53ff. Nr. 22 Taf. 10-14.

⁷⁶⁷ Aurigemma a. O. 43 Abb. 24.

Größe wohl zur Statue des Augustus gehört haben⁷⁶⁸. Es handelt sich um einen linken Arm, dessen Hand ein Szepter o. ä. umfaßte, sowie einen rechten Arm mit ausgestreckter Hand, in der eine Opferschale denkbar ist. Die Sitzstatue hatte demnach den linken Arm erhoben auf ein Szepter gestützt und den rechten ein Attribut haltend gesenkt.

Dat.: Die Statue muß wegen des Fundzusammenhanges in tiberische Zeit datiert werden⁷⁶⁹.

31. Statue. Augustus stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")⁷⁷⁰

Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1.

Herkunft: Gefunden im 18. Jh. (1766?) auf dem Forum von Aenona (Nin) zusammen mit vier verschollenen Frauenstatuen, einer Kaiserstatue im gleichen Schema (Claudius? hier Nr. 79), einer Togastatue des Tiberius⁷⁷¹ und einem weiteren Togatus⁷⁷².

Material: Marmor

Maße: H 240 cm

Zustand: Abgebrochen sind: der rechte Unterarm, der linke Arm mit Teilen der rückwärtigen Schulter, ein Teil des linken Fußes sowie der rechte Fuß mit Knöchel. Sonst ist die Statue in allen wesentlichen Bestandteilen erhalten bzw. rekonstruierbar. Bei Bankó - Sticotti wird der rechte Unterarm mit Hand sowie den Resten einer Patera noch beschrieben⁷⁷³.

Augustus ist im Typus Prima Porta mit Eichenkranz dargestellt. Der Kaiser steht auf seinem rechten Bein, das linke ist leicht zurückgesetzt. Die erhobene Linke faßte wohl ein langes, auf den Boden gestütztes Szepter, während die Hand des rechten, gesenkten Armes ein Attribut (Patera s. o.) hielt. Der Mantel, der den Oberkörper rahmend freiläßt und über der linken Schulter liegt, ist rechteckig (griechisch) geschnitten.

Boschung führt überzeugende Argumente für eine Umarbeitung des Porträts aus einem Caligula im Haupttypus an⁷⁷⁴. Seinen Beobachtungen ist als

⁷⁶⁸ Kreikenbom 1992, 161 Anm. 1 zu Nr. III 10.

⁷⁶⁹ Dazu s. Kap. C, II, 2.

⁷⁷⁰ Niemeyer 1968, 108, Nr. 98 Taf. 35, 1. - M. Kolega in: Antike Porträts aus Jugoslawien, Ausst.-Kat. Frankfurt (1988) 66ff. Nr. 49. - Maderna 1988, 156f. JS1 Taf. 2, 1. - Kreikenbom 1992, 163f. III 15. - Herrscherbild I 2, 193 Nr. 207 Taf. 140. 219, 2. - Rose 1997, 135 Nr. 65 (1) Taf. 179f. jeweils mit Lit.

⁷⁷¹ Rose 1997, 135 Nr. 65 (2) Taf. 181. 182.

⁷⁷² Zum Fundkomplex: J. Bankó - P. Sticotti, AEM 18, 1895, 52ff. - Antike Porträts aus Jugoslawien, Ausst.-Kat. Frankfurt (1988) 220f.

⁷⁷³ Bankó - Sticotti a. O. 53.

⁷⁷⁴ Herrscherbild I 2, 80. 193.

weiteres Indiz für eine Umarbeitung das unorganisch am Kopf hängende, selbst für iulisch-claudische Verhältnisse zu sehr absteigende rechte Ohr hinzuzufügen. Der Statuentypus wurde also zunächst für den lebenden Kaiser Caligula verwendet und nach seinem Tode, also in claudischer Zeit, in eine Darstellung des Divus Augustus umgewandelt.

Dat.: Die Umarbeitung ist zeitgleich mit der Entstehung der mitgefundenen Statue im gleichen Schema⁷⁷⁵, die deswegen Claudius darstellen muß.

32. Statue. Augustus stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")⁷⁷⁶

Olympia, Altes und Neues Mus., Inv. Nr. L 110 a-l.

Herkunft: Der Torso wurde 1878 auf dem Südstylobat des Metroon in Olympia gefunden⁷⁷⁷. Die übrigen kleineren Fragmente fanden sich zum Teil weiter über das Heiligtum verstreut⁷⁷⁸. In der Spätantike wurde die Statue zerschlagen, um handliches Baumaterial zu gewinnen. Der Torso blieb auf Grund seiner kolossalen Ausmaße an seinem ursprünglichen Aufstellungsort zurück. Da man die Verschleppung eines Stückes dieser Ausmaße auf den Stylobat des Metroons schwerlich annehmen wird, muß die kolossale Statue zur Ausstattung des Tempels gehört haben⁷⁷⁹. Zur Ausstattung des Metroons gehören ferner: ein Claudius stehend im "großen Mantel" (Nr. 78), seine Frau Agrippina, je eine Panzerstatue des Titus und Vespasian sowie zwei Frauenstatuen, die wohl die beiden Flaviae Domitillae darstellen⁷⁸⁰.

Material: Pentelischer Marmor

Maße: H 189 cm (Torso); die Gesamthöhe der Statue läßt sich auf ca. 4,50 cm rekonstruieren⁷⁸¹.

⁷⁷⁵ Die Umarbeitung muß logischerweise kurz nach dem Tod des Caligula vorgenommen worden sein. Die zweite Statue kann von diesem Zeitpunkt nicht zu weit abgerückt werden, da sie der caliguläischen stilistisch zu ähnlich ist, so daß sie früher (bevor man die Umarbeitung und damit caliguläische Entstehung der Augustusstatue erkannt hatte) zeitgleich mit dieser datiert wurde: Maderna 1988, 162 JS6. Die kopflose Statue im gleichen Schema kann jedoch nicht auch in caliguläischer Zeit entstanden sein. Wen hätte sie dann dargestellt? Einen doppelten Caligula wird man nicht annehmen wollen. Tiberius im selben Schema wie der regierende Caligula ist ebenfalls unwahrscheinlich. Auch Augustus, was vorstellbar wäre, ist nicht möglich, da dann der Caligula in claudischer Zeit nicht auch in einen Augustus umgearbeitet worden wäre. Die einzige Möglichkeit bleibt, daß die Statue als Pendant zu dem in claudischer Zeit umgearbeiteten Augustus geschaffen wurde und somit Claudius darstellt.

⁷⁷⁶ Niemeyer 1968, 108 Nr. 97 Taf. 32. - Maderna 1988, 161f. JS5 Taf. 4. - Hitzl 1991, 34 ff. Nr. 1. Taf. 2. 3 (Torso); 4-7 (Fragmente); 45 (Rekonstruktion der Statue). - Kreikenbom 1992, 158f. III 7. - Rose 1997, 147ff. Nr. 80 (1) Taf. 190 jeweils mit Lit.

⁷⁷⁷ Fundskizze: Olympia III 243 Abb. 281.

⁷⁷⁸ Genauer zu den Fundumständen s. Hitzl 1991, 37f. mit Taf. 44.

⁷⁷⁹ Eine Aufstellung im Freien, wie sie R. Bol, Jdl 101, 1986, 292ff. Anm. 14 in Erwägung zieht, scheidet deshalb aus.

⁷⁸⁰ Zum Fundkomplex: Hitzl 1991, passim. - hier Kap. C, II, 2.

Zustand: In mehreren, nur teilweise zusammenfügbaren Fragmenten erhalten. Die größten sind: der Torso, die Plinthe mit den Füßen, beide Unterarme sowie Teile der Beine.

Trotz der fragmentarischen Erhaltung läßt sich die Statue bis auf die Attribute in den Händen rekonstruieren. Auch wenn der Kopf nicht erhalten ist, kann Benennung als Augustus auf Grund des Fundortes und der sicher zum Metroon gehörenden Inschrift, welche die Umwidmung des Gebäudes in einen Augustustempel bezeugt, als gesichert gelten⁷⁸².

Das statuarische Motiv ist dem des Claudius aus der gleichen Fundgruppe ähnlich, mit den nicht unwesentlichen Unterschieden, daß gegenüber diesem Stand- und Spielbein vertauscht sind, die Füße mit Sandalen bekleidet sind und der Hüftmantel griechisch, d. h. rechteckig geschnitten ist. Außerdem ist die Armhaltung weniger ausgreifend, was in erster Linie an den kolossalen Ausmaßen der Statue liegt. Der Kaiser steht auf dem linken Bein, wobei das rechte Spielbein etwas zurückgenommen ist. Der Mantel läßt den Oberkörper frei und ist über die linke Schulter geführt. Der Kopf war leicht zur rechten Schulter gewandt. Der linke Oberarm war leicht gesenkt, der entsprechende Unterarm im 90°-Winkel nach oben geführt. Die Linke umfaßte wohl ein langes, auf den Boden gestütztes Szepter. Der rechte Oberarm hing gerade herab, wobei der Unterarm nach außen abgespreizt war. In der rechten Hand hielt der Kaiser ein Attribut. Hitzl nimmt ein Blitzbündel an, gibt jedoch zu, daß dies aus technischen Gründen zumindest problematisch ist⁷⁸³. In der Tat ist ein massives Blitzbündel aus Metall wohl zu schwer für die ungestützte Hand des abgespreizten rechten Unterarmes, und einen aus Blech geschnittenen Donnerkeil, wie er von Hitzl postuliert wird, halte ich für wenig wahrscheinlich⁷⁸⁴.

Dat.: Das Metroon wurde nach dem Zeugnis der Architravinschrift, die Augustus noch nicht als Divus bezeichnet, zwar mit Sicherheit bereits zu Lebzeiten des Augustus in einen Tempel für seine Person umfunktioniert⁷⁸⁵; daß zu dieser Zeit jedoch auch schon die kolossale Statue entstanden sein muß, ist nicht so zwingend, wie Hitzl suggerieren möchte. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß der Koloß unter Caligula in den Tempel kam und

⁷⁸¹ Vgl. Hitzl 1991, 63 Anm. 330.

⁷⁸² Hitzl 1991, 19ff.

⁷⁸³ Hitzl 1991, 35. 95.

⁷⁸⁴ An dem Rest der rechten Hand sind keine Ansatzspuren eines Attributs erhalten: Vgl. Hitzl 1991, Taf. 7 d.

⁷⁸⁵ Hänlein-Schäfer 1985, 36 spricht fälschlich von einer Weihung an den Divus Augustus.

zunächst diesen Kaiser darstellte; nach dessen Tod arbeitete man ihn zu einem Divus Augustus um.

33. Statue. Augustus stehend im Hüftmantel⁷⁸⁶

Arles, Musée de l'Arles antique, ehem. Musée Lapidaire P 215.

Herkunft: Der Torso wurde 1750 vor den Säulen der *scaenae frons* des Theaters von Arlate (Arles) gefunden. 1834 kam der Bruch an Bruch anpassende Kopf zutage sowie der aus Kalkstein gearbeitete vom Mantel bedeckte Unterkörper. Vom gleichen Fundort stammt ein Fragment einer kaiserlichen Sitzstatue⁷⁸⁷.

Material: Gewand aus Kalkstein; Torso und Kopf aus italischem Marmor.

Maße: Erh. H 230 cm; ursprünglich über 3 m.

Zustand: Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengefügt. Der aus Kalkstein gearbeitete Mantel ist stark bestoßen und fragmentiert während Oberkörper und Kopf aus Marmor besser erhalten sind. Es fehlen beide Arme und die Beine unterhalb des Mantels. Fragmente eines linken nackten Fußes und einer linken Hand mit Ring⁷⁸⁸ gehören wohl ebenfalls zur Statue. Der Kopf ist in anderem Marmor als der Rumpf gearbeitet und antik aufgesetzt⁷⁸⁹.

Die weit überlebensgroße Statue zeigt Augustus im Hüftmantel. Beide Arme waren gesenkt, wobei der linke den faltenreichen, um die Hüfte geschlungenen Mantel hielt. Der Kopf ist leicht gesenkt nach rechts gewandt. Das Porträt des Kaisers folgt dem Typus Prima Porta.

Es wird mit einiger Berechtigung angenommen, daß die mächtige Augustusstatue die Mittelnische des Theaters von Arlate schmückte. In den übrigen Nischen befanden sich Idealstatuen, unter anderem die berühmte Venus von Arles. Daß die Augustusstatue jedoch zur anfänglichen Ausstattung des Theaters, das in augusteischer Zeit entstanden ist, gehörte, ist wegen des Stiles des Werkes eher unwahrscheinlich⁷⁹⁰. Wegen des angesetzten Kopfes ist eine Umarbeitung aus einer Caligulastatue in Erwägung zu ziehen.

⁷⁸⁶ F. Benoit, Mon Piot 36, 1938, 67ff. mit Abb. u. Taf. 4. - Niemeyer 1968, 101f. Nr. 71 Taf. 23. - Kreikenbom 1992, 170f. III 24. - Herrscherbild I 2, 141f. Nr. 70 Taf. 102. 217, 2 mit Lit. - Musée de l'Arles antique (1996) 63f. Nr. 44 Abb. S. 62.

⁷⁸⁷ Maderna 1988, 178 JT24 Taf. 9, 3. - Kreikenbom 1992, 238 Nr. V 2. - Zum Komplex vgl. hier Kap. C, II, 1.

⁷⁸⁸ Benoit a. O. 75ff. Abb. 5.

⁷⁸⁹ Auf der Farbabbildung in: Musée de l'Arles antique (1996) S. 62 ist deutlich zu erkennen, daß der Marmor des Kopfes eine andere Färbung aufweist als der Marmor des Rumpfes und die Äderung desselben an der linken Seite des Halses nicht fortführt. Dies ist auch auf der Abbildung in Herrscherbild I 2, Taf. 102, 1 zu erkennen. Der Kopf ist also angestückt.

⁷⁹⁰ Vgl. etwa Fittschen 1970, 550 zu Nr. 71. - Fuchs 1987, 190. - Herrscherbild I 2 a. O.

34. Statue. Augustus stehend im Hüftmantel⁷⁹¹

Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1065.

Herkunft: 1939 in Thessaloniki westlich der modernen Präfektur gefunden.

Material: Marmor.

Maße: H 210 cm

Zustand: Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Bereits in der Antike bestand die Figur aus acht einzeln gearbeiteten und zusammengestückten Teilen: Unterkörper, Oberkörper, rechter Arm, unterer Teil des linken Oberarmes, linke Hand sowie der aus drei Teilen zusammengesetzte Kopf. Moderne Brüche befinden sich an der rechten Schulter, am Halsansatz und im Gesicht. Der Statue fehlen: der vordere Teil des rechten Fußes, der linke Fuß ab oberhalb des Knöchels, die linke Hand, der angestückte Teil des linken Oberarmes, Daumen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand und ein Teil des Nackens. Dazu kommen Absplitterungen an den Gewandfalten und an Nasenspitze und Ohren.

Der Kaiser steht auf dem gestreckten rechten Bein und hat das linke unbelastet leicht zurückgestellt. Der rechte Arm ist angewinkelt und erhoben. Er war wohl auf ein langes Szepter gestützt. Der linke Arm ist gesenkt, der Unterarm nach vorne gestreckt. Der Kopf ist zur linken Seite gewandt. Der halbrund geschnittene Mantel ist um Hüften und Oberschenkel geschlungen und wird vom linken Unterarm, über den seine zusammengenommenen Enden gelegt sind, gehalten.

Das Augustusporträt folgt dem Typus Prima Porta.

Dat.: Die Statue wird von den meisten Bearbeitern postum datiert.

35. Statue. Augustus im Hüftmantel mit Schulterbausch⁷⁹²

Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 5595.

Herkunft: Am 17. Juli 1741 in der sog. Basilica⁷⁹³ von Herculaneum gefunden. Das Blitzbündel kam bereits am 20. Mai 1739 zutage⁷⁹⁴.

Material: Bronze

⁷⁹¹ Niemeyer 1968, 102f. Taf. 24, 3. - E. Trakosopoulou-Salakidou in: Θεσσαλονικη. Απο τα προϊστορικά μέχρι τα χριστιανικά χρόνια, Ausst.-Kat. Thessaloniki (1986) 76 Abb. 47. - Herrscherbild I 2, 189 Nr. 197 Taf. 117. 173, 3; 217, 1 mit weiterer Lit.

⁷⁹² Niemeyer 1968, 104 Nr. 82 Taf. 27. - Maderna 1988, 53f. 193f. JV1 mit Lit. - Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 2 (1989) 110f. Nr. 72. - Kreikenbom 1992, 167f. III 21. - Herrscherbild I 2, 114f. Nr. 15f. Taf. 27. 216, 1. Rose 1997, 91f. Nr. 15. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 416*. - Rose 1997, 91f. Nr. 15 (2) Taf. 80.

⁷⁹³ In Wirklichkeit eine an drei Seiten von Portiken umgebene Platzanlage; zuletzt: M. Pagano, CronErcol 26, 1996, 240ff. mit weiterer Lit.

Maße: H der restaurierten Statue: 250 cm

Zustand: Obwohl das Werk heute auf den ersten Blick den Eindruck einer vollständig erhaltenen Bronzestatue vermittelt, muß man den Erhaltungszustand des Stückes insgesamt als erbärmlich bezeichnen⁷⁹⁵. Der x-beinige Stand und das unorganische Miteinander von Kopf, Ober- und Unterkörper sowie des linken Armes zeigen deutlich, daß die Statue unter Ergänzung größerer fehlender Partien aus zahlreichen Fragmenten (Kopf, Arme, Oberkörper, Gewandteile, Beine, die Einzelteile z. T. selbst fragmentiert) modern zusammengesetzt wurde, wobei das Ganze anschließend mit brauner Beize überzogen wurde, um die Differenzen zwischen Ersatzteilen und originalen Fragmenten zu verwischen, was die Unterscheidung von alt und neu zumindest auf Photographien nahezu unmöglich macht. Bereits antike Teilgüsse sind sicher die beiden Unterschenkel⁷⁹⁶, eventuell auch der über den linken Arm hängende Gewandzipfel, der rechte Arm und das Blitzbündel.

Modern sind abgesehen von kleineren Zwischenstücken der Mantel über dem linken Knie und seitlich des linken Schenkels, die rechte Hüfte mit großen Teilen des Bauches unterhalb des Rippenbogens sowie das linke Auge. In Anbetracht des Fehlens einer antiken Verbindung von Oberkörper und Mantel halte ich es nicht einmal für sicher, daß alle Fragmente von der gleichen Statue stammen⁷⁹⁷.

Die Statue zeigt den Kaiser Augustus⁷⁹⁸ im griechisch (rechteckig) geschnittenen Hüftmantel, dessen eines Ende über den nach vorne angewinkelten linken Unterarm gelegt ist, mit Bausch auf der linken Schulter. Die Last des Körpers ruht auf dem gestreckten rechten Bein, während das entlastete linke leicht nach hinten abgewinkelt ist und nur mit dem Ballen des Fußes auf dem Boden aufsitzt. Der rechte Arm ist erhoben und stützt sich

⁷⁹⁴ M. Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti* (1885) S. XXXVI.

⁷⁹⁵ K. Kluge - K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Großbronzen II* (1927) 95: "Nur mit tiefem Schmerz kann man heute vor diesem sehr edlen antiken Werk stehen, das unberufene Hände in erschreckender Weise mißhandelt haben wie kaum ein zweites."

⁷⁹⁶ Von denen der rechte zu weit nach außen gedreht angesetzt ist, was die unangenehmen X-Beine hervorruft. s. Kluge - Lehmann-Hartleben a. O.

⁷⁹⁷ M. de Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell' antica citt^ d' Ercolano* (1748) 138f. erwähnt am gleichen Ort den Fund einer bronzenen Sitzstatue des Nero, von der jede Spur fehlt. Der etwas gestauchte Oberkörper des Augustus mit dem sich stark abzeichnenden Rippenbogen über einem scheinbar sich vorwölbenden Bauch kann durchaus zu einer Sitzstatue gehört haben (vgl. den viel aufrechter gebauten Oberkörper des an gleiche Stelle gefundenen Claudius!). Dazu kommt die Manteldrapierung, die so nicht noch einmal vorkommt und auch nicht realistisch ist, da der Mantel so nicht gehalten haben kann. Bei allen anderen Statuen mit der gleichen Drapierung des Hüftmantels ist dieser noch einmal von hinten um den Ellenbogen gelegt (entweder von innen oder von außen), auch bei dem einzigen weiteren Beispiel dieses Typus mit Schulterbausch, dem Tiberius aus Leptis Magna (Nr. 42). Bei der Statue aus Herculaneum jedoch wird der Mantel lediglich von dem kleinen Zipfel über dem linken Unterarm und vom Rücken kommend vom Bausch über der Schulter gehalten, was natürlich keinen festen Sitz des Mantels gewährleistet.

⁷⁹⁸ Herrscherbild I 2, a. O.: Variante des Typus Alcudia.

auf ein langes Szepter. Der Kopf vollzieht eine entschiedene Wendung zur geschlossenen linken Körperseite.

Ikonographisch interessant ist an der Statue die Verbindung des Blitzbündels in der Linken mit dem Hüftmantelschema, da das von der linken Hand gehaltene Attribut bei den übrigen Kaiserstatuen in diesem Typus nicht erhalten ist, weswegen diese in ihrer Bedeutung umstritten sind. Daß das separat gefundenen Blitzbündel jedoch zur Statue gehört, ist leider mehr als zweifelhaft. Wie gesagt, wurde es bereits zwei Jahre vor dem Rest der Statue im Mai 1739 gefunden. Zu diesem Zeitpunkt wurde aber – wie A. Allroggen-Bedel zeigen konnte⁷⁹⁹ – in der sog. Basilica noch gar nicht gegraben. Erst am 24. August 1739 begann man mit der Grabung am "pozo del Paone", die die ersten Überreste und Wandmalereien des als Basilica bezeichneten Gebäudes zutage brachten. Alle zwischen 5. Mai und 24. August 1739 gemachten Funde mit der Herkunftangabe "nueva excavacion" stammen nicht aus der sog. Basilica, sondern aus dem Gebäude an der NO-Ecke der Insula VII zwischen dem sogenannten Decumanus Maximus und dem Cardo III⁸⁰⁰. Da die Statue jedoch nach den Fundortangaben des Planes von P. Bardet de Villeneuve aus dem Jahre 1743 mit Sicherheit aus der sog. Basilica stammt⁸⁰¹, muß das Blitzbündel ursprünglich zu einer anderen Statue gehört haben.

Dat.: Die Statue – wenn sie je so existiert hat, wie sie heute vor uns steht – kann mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 49 n. Chr. datiert werden, da sie als Pendant zu einem inschriftlich in dieses Jahr datierten bronzenen Claudius aufgestellt war.

⁷⁹⁹ A. Allroggen-Bedel, *CronErcol* 4, 1974, 97ff.

⁸⁰⁰ In diesem Gebäude wurden reiche Bronzefunde gemacht: Zahlreiche Fragmente einer Quadriga, die wohl ursprünglich auf dem westlichen der beiden der sog. Basilica vorgelagerten Quadrifrontes auf dem Decumanus stand und von den Lavamassen in das südlich angrenzende Gebäude gedrückt wurde (zur Situation: M. Pagano, *CronErcol* 26, 1996, 32ff.) sowie eine kopflose Kaiserstatue, deren Spur sich verloren hat. Auch die Ehrenstatuen für M. Nonius Balbus und seine Familie stammen von hier.

⁸⁰¹ A. Allroggen-Bedel, *CronErcol* 13, 1983, 148ff. Plan von Bardet: Abb. 1a (Abschrift der Legende des Planes: 155f.)

TIBERIUS

36. Grand Camée de France. Tiberius thronend mit Ägis Paris, Cabinet des Médailles 264

Die weiteren Angaben zum Stück sowie Lit. siehe unter Nr. 17.

Tiberius, die Hauptperson im Zentrum der Darstellung, ist als lebender Kaiser im Schema des thronenden Iuppiter wiedergegeben. Genau wie Augustus auf der Gemma Augustea stützt er den erhobenen linken Arm auf ein langes Szepter und hält in der gesenkten Rechten den Lituus, das rechte Bein ist gegenüber dem Linken etwas zurückgesetzt, an den Füßen trägt auch Tiberius Sandalen. Der Hüftmantel ist jedoch zu einer großen Ägis geworden und das Haupt des Kaisers ist mit Lorbeer bekränzt.

Der Kopf des Tiberius wurde im 3. Jh. durch Abarbeitung der Haare und Hinzufügung eines Stoppelbartes in einen Soldatenkaiser umgearbeitet.

Im Unterschied zur Gemma Augustea ist der realen Amtsinsignie als mythisches Machtattribut die Ägis beigefügt. Die Drapierung der Ägis als Hüftmantel ist ungewöhnlich⁸⁰² und bei der Darstellung eines Sitzenden singulär⁸⁰³.

Dat.: An der Datierung des Steines in die Jahre zwischen dem Tod des Drusus minor (26) und dem der Livia (29) ist m. E. nicht zu zweifeln⁸⁰⁴. Tiberius ist also als lebender Regent wiedergegeben.

⁸⁰² vgl. Nr. 60. 82.

⁸⁰³ Am Original wäre zu prüfen, ob nicht überhaupt ursprünglich ein Hüftmantel dargestellt war, der dann erst bei der Umarbeitung des Tiberius im 3. Jh. in eine Ägis umgewandelt wurde.

⁸⁰⁴ Dazu und zu den Einwänden von D. Hertel, BJB 190, 1990, 659ff., der wieder eine nachtiberische Datierung und Deutung des Kameos versuchte, s. o. Nr. 17.

37. Scheidenmundblech. Tiberius thronend im Hüftmantel; sog. "Schwert des Tiberius"⁸⁰⁵

London, British Museum.

Herkunft: 1848 in Mainz in der Nähe des Winterhafens gefunden⁸⁰⁶. 1866 vom British Museum angekauft.

Material: Kupferlegierung mit Zinnüberzug⁸⁰⁷.

Maße: L der gesamten Schwertscheide 53,4 cm.

Zustand: Der Kopf der Victoria mit Teilen ihres Oberkörpers fehlt. Ebenso der vordere Teil des von ihr gehaltenen Schildes. Sonst ist die Darstellung auf dem Mundblech vergleichsweise gut erhalten und in allen Details erkennbar.

Das Mundblech zeigt am linken Bildrand einen gepanzerten Feldherrn, der einem in der Mitte der Darstellung thronenden Kaiser im Hüftmantel eine kleine Victoria überreicht. Der linke Arm des Kaisers ist nicht wie auf der Gemma Augustea erhoben auf ein Szepter gestützt, sondern ruht vom Hüftmantel umwickelt auf der Oberkante eines an den Thron gelehnten Schildes, welches die Inschrift FELICITAS TIBERI trägt. Am rechten Bildrand schwebt eine Victoria mit Schild und Lanze heran. Auf dem Schild der Victoria steht VIC AUG Im Hintergrund zwischen Kaiser und Feldherr ist Mars Ultor zu erkennen⁸⁰⁸.

Die Benennung des Thronenden im Hüftmantel als Tiberius ergibt sich sicher aus der plakativen Aufschrift seines Schildes. Daß der Schild an den Gepanzerten übergeben werden soll, ist der Darstellung nicht zu entnehmen⁸⁰⁹. Der gepanzerte Feldherr müßte Germanicus sein.

Damit ist die Deutung der Szene klar: sie bezieht sich auf einen der in Germanien erfochtenen Siege des Germanicus⁸¹⁰. Der Feldherr übergibt den Sieg, symbolisiert durch die Victoria-Statuette, an den Kaiser. Unter dessen *auspicium* wurde der Sieg erfochten, weswegen er ihm mehr als dem

⁸⁰⁵ CIL XIII 6796. - H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum (1899) 157 Nr. 867 - T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 112ff. Taf. 15, 1. - H. Klumbach, JbZMusMainz 17, 1970, 123ff. Taf. 8; 9, 1. 2. - S. Walker - A. Burnett, Augustus. Handlist of the exhibition and supplementary studies, British Museum Occasional Paper No. 16 (1981) 49ff. Taf. 4, 1. 2. - H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen (1984) 124f. - E. Künzl in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst.-Kat. Berlin (1988) 558f. Nr. 383. - Madeira 1988, 47. - Rose 1997, 24 mit Anm. 41 (Lit.) Taf. 15. - LIMC VIII (1997) Victoria 314.

⁸⁰⁶ Ausführlich zur Fundsituation: Klumbach a. O. 126f. Abb. 1.

⁸⁰⁷ Vgl. Klumbach a. O. 130.

⁸⁰⁸ LIMC II (1984) Ares/Mars 482.

⁸⁰⁹ Hölscher a. O. 114.

⁸¹⁰ Zuletzt: U. Hausmann, RM 103, 1996, 141.

Feldherren zukommt und zu verdanken ist. Diese Sieghaftigkeit des Kaisers verkörpert die neben ihm erscheinende Victoria Augusta⁸¹¹.

Der Kaiser ist auf dem Relief der menschlichen Sphäre stark enthoben. Wie ein Gott thront er zwischen Göttern, Mars und Victoria. Sitzmotiv und Manteldrapierung erinnern an Iuppiter. Germanicus widmet dem Kaiser einen Sieg, wie der Sieg im Triumph dem Iuppiter, seinem eigentlichen Urheber, dargebracht wird. Er tut dies, indem er ihm eine Statuette reicht, wie man wohl auch einem Gott ein Weihegeschenk darbrachte. Iuppiter ist der traditionelle Gott der staatlichen Auspicien. Seine Rolle hat kraft seines Amtes der Kaiser inne. Um dies visuell deutlich zu machen, verschmilzt er auf dem Relief mit dem Gott.

Dat.: Das Schwertscheidenrelief ist während der Regentschaft des Tiberius zur Zeit der Feldzüge des Germanicus in Germanien entstanden.

38. Statue. Tiberius thronend im Hüftmantel⁸¹²

Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Inv. Nr. 9961.

Herkunft: 1840 beim Theater von Caere (Cerveteri) gefunden; zusammen mit den Fragmenten zweier weiterer Sitzstatuen des gleichen Schemas, einem Kopf des Claudius⁸¹³ und des Augustus (Nr. 19) und weiteren Porträtstatuen von Mitgliedern des iulisch-claudischen Kaiserhauses⁸¹⁴.

Material: Griechischer Marmor.

Maße: H 139 cm.

Zustand: Es fehlen: beide Arme, ebenso die Beine (lediglich Teile des rechten Oberschenkels mit Gewand sind erhalten) und der Sitz. Der Kopf ist abgebrochen aber zugehörig, allerdings stark gereinigt.

Tiberius ist thronend im Hüftmantel dargestellt. Der Mantel ist über den Rücken nach oben gezogen und liegt in einem Bausch über der linken Schulter. Die gesamte Figur ist von einem kräftigen S-Schwung durchzogen:

⁸¹¹ Vgl. Hölscher a. O. 115.

⁸¹² A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti del Museo Profano Lateranense* (1957) 32 Nr. 35 Taf. 21. 22. 24. - Helbig⁴ I Nr. 1045. - Niemeyer 1968, 105 Nr. 87. Taf. 29, 3. - Maderna 1988, 166f. JT4 Taf. 7,1. - M. Fuchs in: *Caere II*, 58ff. Nr. 2 Abb. 28-32. - Kreikenbom 1992, 192f. Nr. III 53 Taf. 13 c. - Kleiner 1992, 133f. Abb. 109. - Rose 1997, 83ff. Nr. 5 (8) Taf. 71f.

⁸¹³ Mit den beiden nicht zusammengehörigen Sitzstatuenfragmenten zu einem modernen Pasticcio zusammengesetzt. Vgl. Nr. 72.

⁸¹⁴ Zur Geschichte der Auffindung: P. Santoro in: *Caere II*, 3ff. - Zum Statuenzyklus: M. Fuchs in: *Caere II*, 133ff. - Rose 1997, 83ff. Hier Kap. C, II, 1.

Der Oberkörper weist eine deutliche Neigung zur rechten Seite auf, die von der Wendung des Kopfes in die entgegengesetzte Richtung erwidert wird. Die rechte Seite ist dadurch stark kontrahiert, die linke Seite geöffnet. Entsprechend läßt sich auch die Armhaltung rekonstruieren: Der rechte Arm war gesenkt und lag auf dem rechten Oberschenkel. Auch wenn der linke Oberarm nach dem Ansatz leicht herabgeführt war, so hat doch die starke Kontraktion der rechten bei gleichzeitiger ...ffnung der linken Seite nur Sinn, wenn der Unterarm erhoben gewesen ist, und die Hand ein langes auf den Boden gestütztes Szepter ergriffen hat. Dies ist insofern von Bedeutung, da Liverani auch den linken Arm auf dem Oberschenkel liegend rekonstruieren will, und meint, durch diese Abweichung vom Schema des thronenden Iuppiter sei Tiberius vom divinisierten Augustus unterschieden, der allein in der getreueren Version mit erhobenem linken Arm dargestellt sei⁸¹⁵.

Das Haupt des Tiberius ist mit einer *corona civica* bekränzt, deren breite Bänder auf die Schultern fallen. Diese breiten Bänder wurden bisweilen für Teile des Mantels gehalten, was zur Annahme führte, der Mantel sei über den Hinterkopf gezogen. Dies ist jedoch nicht der Fall, wie die Profil- und Rückansicht der Statue deutlich machen.

Dat.: Die Statuengruppe aus Cerveteri ist in ihrem Kern in caliguläischer Zeit entstanden und wurde unter Claudius modifiziert und erweitert⁸¹⁶. Welcher Phase die Statue des Tiberius auch angehörte, sie ist mit Sicherheit postum.

⁸¹⁵ P. Liverani in: Caere II, 139ff. Die Darstellung des Divus Augustus rekonstruiert Liverani durch die Verbindung des heute fälschlich mit einem Claudiusporträt verbundenen Torso aus dem gleichen Fundkomplex mit dem Augustuskopf im Louvre, MA 1246, was einiges für sich hat. s. Nr. 19. 72.

⁸¹⁶ s. Kap. C, II, 1.

39. Statue. Tiberius thronend im Hüftmantel⁸¹⁷

Vatikan, Museo Chiaramonti, Inv Nr. 1511.

Herkunft: 1796 in Privernum (Piperno Vecchio)⁸¹⁸, auf dem mutmaßlichen Forum gefunden zusammen mit den Fragmenten einer Claudiusstatue (Nr. 76) und dem Unterkörper einer weiteren Sitzstatue⁸¹⁹ sowie einem Kopf des Germanicus⁸²⁰.

Material: Marmor.

Maße: H 205 cm.

Zustand: Beide Unterarme, der rechte Fuß, Sitz und Plinthe sowie weitere kleine Teile sind modern ergänzt. Die linke Hand ist im Kern antik, weist jedoch zahlreiche Ergänzungen auf.

Die Statue trägt ein Porträt des Tiberius in seinem letzten Bildnistypus⁸²¹, der bereits auf die Porträts des Caligula vorausweist.

Beide Arme waren wie bei den Sitzstatuen des Augustus in St. Petersburg und des Claudius aus Leptis Magna gesenkt. Der Mantel liegt über der linken Schulter und dem linken Arm. Der linke Unterarm war etwas vom Körper abgespreizt und faßte wohl ein Szepter. Der rechte Arm lag nicht im Schoß, sondern war etwas vorgestreckt und hielt wohl ein Attribut. Das leicht vorgestellte Bein ist bis zum Knöchel vom Mantel bedeckt, während der Unterschenkel des linken Beines, der leicht zurückgezogen ist, ab dem Knie frei bleibt.

Dat.: Die ebenfalls in Privernum gefundene Claudiusstatue im gleichen Schema kann nicht zur Datierung herangezogen werden, da sie größeren Maßstabs ist und somit kein Pendant dargestellt hat. Der Tiberius aus Privernum wird in caliguläischer oder bereits tiberischer Zeit entstanden sein⁸²².

⁸¹⁷ Amelung, Vat. Kat. I 31 Nr. 18 Taf. 3. - Helbig⁴ I Nr. 337. - Niemeyer 1968, 105 Nr. 85 Taf. 28. - Maderna 1988, 190f. JT41 Taf. 10, 1; 15, 2. - Kreikenbom 1992, 190f. Nr. III 51 Taf. 13 a. - B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 1(1995) Taf. 160-164. - Rose 1997, 100 Nr. 29 (2) Taf. 96 jeweils mit Lit.

⁸¹⁸ Zum Fundort: M. L. Morricone, Privernum I. La topografia, i mosaici, le sculture (1996). Zu den Ausgrabungen von 1795 und 1796: H. Armstrong, AJA 15, 1911, 173 Abb. 1; S. 180f. mit der älteren Lit. Außerdem hier Kap. C, II, 2.

⁸¹⁹ Maderna 1988, 181 JT30 Taf. 9, 2. - B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II. Museo Pio Clementino - Cortile Ottagono (1998) Taf. 160. 161.

⁸²⁰ Fittschen - Zanker I, 29ff. Nr. 23 Taf. 25.

⁸²¹ Fittschen - Zanker I, 15 Anm. 2 zu Nr. 13.

⁸²² Vgl. Kreikenbom 1992, 190f. zu Nr. III 51.

40. Statue. Tiberius thronend im Hüftmantel⁸²³

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr. 2.720.

Herkunft: 1860 in einer römischen Villa(?) bei Paestum zusammen mit einer Sitzstatue der Livia im gleichen Maßstab⁸²⁴ gefunden.

Material: Marmor

Maße: Erh. H 89 cm (Die rekonstruierte Statue war überlebensgroß).

Zustand: Es fehlen: der linke Unterarm, der rechte Arm sowie der gesamte Unterkörper.

Der Kaiser ist thronend mit Mantel dargestellt. Der erhobene rechte Arm war wohl auf ein Szepter gestützt. Der Mantel bedeckt die linke Schulter und wird auf der rechten von einer Fibel zusammengehalten. Von dort fällt er schräg über die Brust zum linken Arm, um den er gelegt ist.

Die Herkunft der Gruppe aus einer Villa - wenn man den Angaben der Grabungsberichte aus dem letzten Jahrhundert trauen kann - ist ungewöhnlich.

Dat.: Die Datierung der Statue schwankt zwischen tiberisch und caliguläisch. Jedenfalls gibt es keine Gründe, die mit Sicherheit für oder gegen eine postume Datierung der Statue sprechen würden. Richtig ist jedoch wohl, daß das Diadem, das auf Grund von Bohrlöchern auf dem Kopf der mitgefundenen Livia rekonstruiert werden muß, nicht vor der Zeit des Caligula begegnet⁸²⁵, was auch für den Tiberius auf eine postume Datierung zu deuten scheint.

41. Kopf einer akrolithen Sitzstatue. Tiberius thronend im Hüftmantel⁸²⁶

Tripolis, Archäologisches Museum.

Herkunft: 1934 in der Nähe des Roma- und Augustustempels am "foro vecchio" von Leptis Magna ausgegraben⁸²⁷. Mitgefunden wurden eine Reihe weiterer Statuen, die Mitglieder des iulisch-claudischen Kaiserhauses darstellen⁸²⁸.

Material: Marmor.

Maße: H (gesamt, mit Hals und Halsansatz) 111 cm.

⁸²³ A. Garcia y Bellido, *Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid* (1950) 9f. Taf. 5. - Niemeyer 1968, 105 Nr. 84 Taf. 29, 2. - Maderna 1988, 184f. JT 35. - Rose 1997, 98 Nr. 26 (1) Taf. 94 mit Lit.

⁸²⁴ Rose 1997, 98 Nr. 26 (2) Taf. 95.

⁸²⁵ Rose 1997, 76f.

⁸²⁶ S. Aurigemma, *Afrlt* 8, 1940, 49ff. Abb. 30. 31. - Kreikenbom 1992, 186f. Nr. III 47 Taf. 11 b. - Rose 1997, 182 Nr. 125 (3) Taf. 220 jeweils mit Lit.

⁸²⁷ Zu den Fundumständen: Aurigemma a. O. 94.

⁸²⁸ Zu den Statuengruppen aus Leptis Magna und zur Aufstellung dieser Statue s. Kap. C, II, 2.

Zustand: Der Kopf ist aus drei großen Teilen und mehreren kleineren Fragmenten zusammengesetzt. Das rechte Ohr fehlt. Die Rückseite des Kopfes ist abgeflacht und in der Mitte tief ausgehöhlt, um Gewicht zu sparen. Die Frisur ist oben und an den Seiten nicht ausgearbeitet.

Der kolossale Kopf zeigt Tiberius im Typus Kopenhagen 624⁸²⁹. Da die neopunische Inschrift, die über dem Eingang zur Cella des Roma- und Augustustempels angebracht war und dessen Ausstattung beschreibt⁸³⁰, von einem Thron für die Statue des Tiberius spricht, muß es sich dabei - wie bei dem Augustus-Koloß von selben Fundort (Nr. 30) - um eine Sitzstatue gehandelt haben.

Dat.: Wegen des Fundzusammenhanges muß die Statue während der Regentschaft des Tiberius entstanden sein.

42. Statue. Tiberius stehend im Hüftmantel mit Schulterbausch⁸³¹

Tripolis, Archäologisches Museum.

Herkunft: Vom alten Forum in Leptis Magna⁸³², aus der claudischen Statuengruppe⁸³³, zu der auch die Statuen des Augustus (Nr. 25) und des Claudius (Nr. 71) im Schema des thronenden Iuppiter sowie eine stehende Gewandstatue der Livia gehören.

Material: Marmor

Maße: H 262 cm

Zustand: Die Statue ist aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Es fehlen der rechte Arm, der linke Unterarm, ein Stück des Halses und Teile des Eichenkranzes sowie die frei gearbeiteten Teile von dessen Bändern.

Die Figur ist von einem starken Schwung erfaßt, der durch die Rundung des Mantels unterstützt wird. Dies wird dadurch erzielt, daß das Standmotiv gegenüber den übrigen erhaltenen Statuen im Hüftmantel vertauscht ist. Die Figur steht auf ihrem linken ausgestreckten Bein, während das rechte unbelastet leicht nach hinten abgewinkelt ist. Dadurch bricht die Figur an ihrer linken Hüfte aus. Der Mantel, der wie bei allen Hüftmantelfiguren um die

⁸²⁹ Fittschen - Zanker I, 14 Anm. 8 zu Nr. 12, Replik I.

⁸³⁰ G. Levi Della Vida, *Afrlt* 6, 1935, 15ff. - Aurigemma a. O. 20ff. Abb. 12. 13. - G. Levi Della Vida - M. G. Amadasi Guzzo, *Iscrizioni puniche della Tripolitania* (1927-1967), Monografie di Archeologia Libica 22 (1987) 53ff. Nr. 22 Taf. 10-14.

⁸³¹ Niemeyer 1968, 103 Nr. 77 Taf. 25. - Kreikenbom 1992, 189f. Nr. III 50. - Rose 1997, 184f. Nr. 126 (3) Taf. 233 jeweils mit Lit.

⁸³² Zu den Fundumständen s.: S. Aurigemma, *Afrlt* 8, 1940, 77ff. mit Abb. 53-55.

⁸³³ Zu den Statuengruppen vom Forum in Leptis Magna s. Kap. C, II, 2.

rechte Hüfte gelegt ist, unterstützt durch die zum linken Unterarm geführte Rundung des Saumes diesen Schwung zur ausladenden linken Hüfte.

Dat.: Aus der Zugehörigkeit zu einer claudischen Gruppe ergibt sich für die Statue eine postume Datierung.

43. Statue. Tiberius stehend im Hüftmantel⁸³⁴

Rom, Museo Torlonia 349.

Herkunft: Aus den Grabungen von Alessandro Torlonia in Portus (Porto)⁸³⁵.

Material: Griechischer Marmor.

Maße: H 190 cm

Zustand: Der Erhaltungszustand ist allein mit der bei Visconti gegebenen Abbildung schwer zu beurteilen. Sicher modern sind der ganze rechte Arm und die linke Hand mit dem Szepter. Der Kopf ist anscheinend ungebrochen zugehörig⁸³⁶. Vom Rest ist immerhin so viel mit Sicherheit antik, daß das Statuenschema klar ist.

Der Kaiser trägt einen rund geschnittenen Hüftmantel, dessen zusammengenommene Enden über den gesenkten und abgewinkelten linken Unterarm gelegt sind. Das linke Spielbein ist zurückgestellt. Das ausgestreckte rechte Bein ist komplett vom Mantel bedeckt. Der rechte Arm ist richtig erhoben ergänzt. Der Kopf ist zur rechten Seite gewandt.

Das Porträt folgt dem Typus Kopenhagen 624⁸³⁷.

44. Statue. Tiberius stehend im Hüftmantel⁸³⁸

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 538, Inv Nr. 709.

Herkunft: 1885 im Dianaheiligtum in Nemi gefunden; und zwar in einer halbkreisförmigen Exedra⁸³⁹ mit drei rechteckigen Nischen und einer Altarbasis⁸⁴⁰, in der sich auch ein Porträt des Germanicus⁸⁴¹ fand.

Material: Marmor.

Maße: H 212 cm.

⁸³⁴ C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia (1885) 232 Nr. 349 Taf. 86. - Niemeyer 1968, 104 Nr. 349.

⁸³⁵ G. Luigli - G. Filibeck, Il porto di Roma imperiale e l'agro portuense (1935) 166.

⁸³⁶ P. E. Visconti, Catalogo del Museo Torlonia (1883) 170 Nr. 349.

⁸³⁷ Fittschen - Zanker I 14 zu Nr. 12 Anm. 8, c. Zum Typus vgl. Boschung 1993, 56 Abb. 35; 58 Lf.

⁸³⁸ Niemeyer 1968, 102 Nr. 74 Taf. 24, 1. - Johansen 1994, 120f. Nr. 48 mit Lit.

⁸³⁹ Von Johansen a. O. fälschlich als Raum bezeichnet.

Zustand: Die Statue ist in zwei Teilen gearbeitet: Der nackte Oberkörper ist in den vom Mantel bekleideten Unterkörper eingesetzt. Der rechte Arm und der Kopf sind abgebrochen, aber erhalten und modern angesetzt. In Gips ergänzt sind die Beine unterhalb der Knie, einige Gewandfalten und die Nase. Es fehlen: der linke Unterarm, Daumen und Zeigefinger der rechten Hand und ein Teil der Schädelkalotte. Die rechte Hälfte von Gesicht und Hals ist stark verwittert.

Die Statue lastet auf dem rechten, ausgestreckten Bein, das linke ist leicht abgewinkelt zurückgestellt. Der erhobene rechte Arm war wohl auf ein Szepter gestützt. Der linke Arm ist gesenkt, der Unterarm nach vorne abgewinkelt. Der Mantel ist um die Hüften geschlungen und über den linken Unterarm gelegt. Der Kopf wendet sich nach rechts.

Das Porträt zeigt Tiberius im Typus Kopenhagen 624⁸⁴², der spätestens in frühtiberischer Zeit entstanden ist.

Dat.: Wegen der Aufstellung zusammen mit Germanicus tiberisch vor 19 n. Chr.⁸⁴³

45. Statue. Tiberius stehend im Hüftmantel⁸⁴⁴

Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 26, Inv. Nr. 1824: H II BB 6.

Herkunft: Aus Utica (Bou-Ch~~ö~~ter). 1824 angekauft.

Material: Der nackte Oberkörper besteht aus grobkörnigem, der vom Mantel bedeckte Unterkörper aus feinkörnigem Marmor.

Maße: H. 204 cm

Zustand: Ober- und Unterkörper sind aus zwei Teilen unterschiedlichen Marmors gearbeitet und zusammengesetzt. Ursprünglich ebenfalls gesondert gefertigt und angesetzt aber heute nicht mehr vorhanden sind folgende Teile: Der rechte Arm ab dem Bizeps, die linke Hand, die Schädelkalotte sowie wahrscheinlich auch der linke Arm. Abgebrochen sind neben kleineren Verletzungen der rechte Vorderfuß und im Gesicht Nase, Oberlippe sowie das rechte Ohr.

⁸⁴⁰ NSc 1885, 478f. Zum Fundort vgl. auch: F. Poulsen, ActaArch 12, 1941, 5 Abb. 1, g; S. 16ff. Abb. 15. - G. Ghini in: Settlement and Economy in Italy 1500 BC - AD 1500. Papers of the Fifth Conference of Italian Archeology (1995) 147f. Abb. 3, g. Hier Kap. C, II, 2.

⁸⁴¹ F. Poulsen, ActaArch 12, 1941, 19 Abb. 16. - Johansen 1994, 128f. Nr. 52.

⁸⁴² Fittschen - Zanker I, 14 zu Nr. 12 Anm. 8, f.

⁸⁴³ s. Kap. C, II, 2.

⁸⁴⁴ Niemeyer 1968, 102, Nr. 75 Taf. 24, 2. - F. L. Bastet - H. Brunsting, Corpus signorum classicorum, Museii Antiquarii Lugduno-Batavi. Catalogus van het klassieke beeldhouwwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden (1982) 22, Nr. 46 Taf. 14.

Nach den Resten der Stirnhaarfrisur zu urteilen, ist das Bildnis dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent zuzuordnen⁸⁴⁵. Die Statue entspricht in Standmotiv und Armhaltung der Figur des Tiberius aus Nemi. Der Ansatz des rechten Armes läßt erkennen, daß dieser erhoben war. Der linke Arm war gesenkt und hielt die Enden des um die Hüften geschlungenen Mantels. Der Mantel ist länger als der der Statue aus Nemi und bedeckt beide Knie.

Dat.: Tiberisch.

⁸⁴⁵ Zum Typus: Boschung 1993, 57f. mit Lit.

CALIGULA

46. Kameo. Caligula mit Lorbeerkranz, Panzer und Ägis⁸⁴⁶

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv Nr. IX a 61.

Herkunft: Seit 1750 im Inventar aufgeführt.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 13,8 x 7,8 cm

Zustand: Fragment. Der Stein war ursprünglich wohl doppelt so breit und zeigte ein gegenübergestelltes Büstenpaar, von dem nur die linke Büste erhalten ist.

Büste eines Kaisers im Profil nach rechts. Der Dargestellte trägt im Haar einen Lorbeerkranz. Bekleidet ist er mit einer Tunica unter einem Panzer mit Paludament. Unter den mit Blitzbündeln verzierten Schulterlaschen ist eine latzartig über den Panzer fallende Ägis befestigt. Der Panzer weist quergeführte parallele Zierleisten mit verschiedenen Mustern auf, die Jucker daran zweifeln ließen, daß hier überhaupt ein Panzer dargestellt sei⁸⁴⁷. Waurick hingegen hat m. E. eindeutig nachgewiesen, daß ein altertümlicher, reich verzierter Linnenpanzer, wie ihn Alexander der Große auf dem Alexandermosaik trägt, gemeint ist⁸⁴⁸.

Über die Benennung dieses Kameoporträts gibt es einige Kontroversen. Augustus⁸⁴⁹, Tiberius⁸⁵⁰, Germanicus⁸⁵¹ und Caligula⁸⁵² wurden vorgeschlagen. Die Darstellung mit Ägis und Lorbeerkranz läßt nur einen Kaiser zu, womit Germanicus auszuschließen ist. Auch Augustus möchte wohl niemand mehr ernsthaft in dem Porträt erkennen. Bleiben also Tiberius und Caligula. Die Verfechter der Benennung als Tiberius, die schon von Bernoulli und Furtwängler vertreten wurde und als *communis opinio* gelten kann, sind nicht

⁸⁴⁶ Eichler - Kris 1927, 59 Nr. 13 Taf. 6. - Megow 1987, 279f. C20 Taf. 11, 2. 3. - Bastien I, 56; III, Taf. 16, 1. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 33.

⁸⁴⁷ H. Jucker, BABesch 57, 1982, 104. Er denkt unter anderem an den Rand eines Füllhornes, was ihn jedoch selbst nicht recht befriedigt. Megow bestreitet - Jucker folgend - ebenfalls, daß hier ein Panzer gemeint ist, weiß aber nichts besseres vorzuschlagen.

⁸⁴⁸ G. Waurick, JbZMusMainz 30, 1983, 298 Taf. 61, 2. 3.

⁸⁴⁹ L. Curtius, RM 50, 1935, 320.

⁸⁵⁰ Eichler - Kris 1927, 59. - H. Jucker, BABesch 57, 1982, 104. - Herrscherbild I 4, 122 Nr. *67 und andere.

⁸⁵¹ Megow 1987, 280.

⁸⁵² Vollenweider 1966, 65 Anm. 3. - Zwierlein-Diehl 1980, 33.

in der Lage, ihren Vorschlag mit positiven Argumenten zu stützen, und räumen die Schwierigkeiten, die diese Benennung birgt, auch ein. In der Tat hat der Kameo mit dem gesicherten Porträt des Tiberius wenig gemein, und so bleibt das einzige Argument für diese Benennung, keinen besseren Kandidaten gefunden zu haben.

Für die Benennung als Caligula hingegen lassen sich m. E. positive Argumente anführen. Die Edelmetallprägungen des Caligula, die den Kaiser ebenfalls im Rechtsprofil zeigen und alle auf das gleiche Vorbild zurückzuführen sind, weisen exakt dieselbe Stirnhaaranordnung wie das Kameoporträt auf⁸⁵³: Die von der Stirnmitte zur Seite gestrichenen Locken treffen an den Schläfen auf entgegengesetzt angeordnete Locken, mit denen sie eine Zange bilden, wobei wie auf dem Kameo die gegen die Stirnmitte zeigenden Locken die Stirnlocken meist übergreifen. Die Physiognomie variiert auf den Münzen und ist auf dem Kameo stark idealisiert wiedergegeben. Die bei aller Variation charakteristischen Merkmale der Münzbilder finden sich jedoch auch auf dem Kameo: Die hohe steile Stirn, die mit der Nase eine lange geknickte Linie bildet, und der gegenüber die kurze Partie zwischen Nasenspitze und vorgestrecktem Kinn etwas gepreßt wirkt; dazu der kleine Mund mit den schmalen Lippen⁸⁵⁴; schließlich die für Caligula so typische Kopfform insgesamt, die sich durch die steil aufragende Stirn nach oben hin zu verbreitern scheint. Machen diese Beobachtungen die Benennung des Kameos auf Caligula bereits wahrscheinlich, so gibt das Bärtchen um den Mund des Dargestellten schließlich den Ausschlag gegen Tiberius und für Caligula. Unter den zahlreichen Darstellungen des Tiberius befindet sich keine einzige mit Bart. Caligula jedoch ließ sich nach dem Tode seiner geliebten Schwester Drusilla am 10. Juni 38 einen Trauerbart wachsen⁸⁵⁵. So sind auch ein rundplastisches Porträt⁸⁵⁶ und zwei weitere Kameoporträts⁸⁵⁷ des Caligula mit Bart erhalten, so daß der Wiener Kameo als bärtiger Caligula nicht isoliert steht. Darüber hinaus wird die Caligula-Benennung durch den selten dargestellten Linnenpanzer, der Tracht Alexanders des Großen, gestützt⁸⁵⁸.

⁸⁵³ H.-M. von Kaenel in: *Herrscherbild I* 4, 20ff.

⁸⁵⁴ Vgl. Kaenel a. O. 25. mit Taf. A. B.

⁸⁵⁵ Suet. Cal. 24, 2. Vgl. *Herrscherbild I* 4, 87.

⁸⁵⁶ Paris, Louvre MA 1234: *Herrscherbild I* 4, 110 Nr. 13 Taf. 13, 1-4; 46, 4.

⁸⁵⁷ Wien, Kunsthistorisches Museum IX a 59: hier Nr. 48. - Schweizer Privatbesitz: *Herrscherbild I* 4, 117f. Nr. 41 Taf. 35, 3.

⁸⁵⁸ Vgl. dazu Kap. B, III, 1.

Dat.: Mit der gegebenen Deutung auf Caligula mit Trauerbart kann der Stein in die Jahre zwischen 38 und 41 n. Chr. datiert werden.

47. Kameo. Caligula mit Panzer und Ägis⁸⁵⁹

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv Nr. 11.195.7.

Herkunft: 1911 angekauft.

Material: Onyx.

Maße: 4,3 x 3,05 cm

Zustand: Der Reliefgrund ist zu beiden Seiten des Kopfes zum großen Teil weggebrochen. Die Nase fehlt, Gesicht und Büste sind leicht bestoßen.

Frontale Panzerbüste des Caligula. Unter den mit Blitzbündeln verzierten Epomides ist eine Ägis mit Gorgoneion befestigt. Der Stein zeigt also den Kaiser im gleichen Panzer wie auf der vorhergehenden Nummer (Nr. 46).

Dat.: Die Benennung als Caligula und damit die Datierung des Stückes in die Zeit seiner Regierung ist gesichert.

48. Kameo. Caligula mit Dea Roma auf Sphingenthron⁸⁶⁰

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. IX a 59.

Herkunft: Das Stück ist seit 1724 in Wien nachweisbar.

Material: Chalzedon

Maße: 11,0 x 10,0 cm

Zustand: Es scheint, daß der unregelmäßige Rand des Steines rundum nicht der antike ist. Es wird sich wohl ursprünglich um eine mehrfigurige Darstellung nach Art der Gemma Augustea (Nr. 9) und des Grand Camée (Nr. 17) gehandelt haben.

Der Kaiser thront zusammen mit Dea Roma zu seiner Linken auf einem Bisellium nach rechts, was eine Seitenverkehrung des Sitzmotives der genannten Darstellungen nötig machte, um die geöffnete Seite des Thronenden dem Betrachter zuzuwenden. Auch sonst ist das Schema des thronenden Iuppiter, das Gemma Augustea und Grand Camée so getreu

⁸⁵⁹ G. Richter, Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan, and Roman. Metropolitan Museum of Art, New York (1956) 655 Nr. 651 Taf. 74. - Megow 1987, 186 A62 Taf 15, 1. - Herrscherbild I 4, 115 Nr. 32 Taf. 29, 1. 2.

⁸⁶⁰ Eichler - Kris 1927, 51 Nr. 6 Taf. 3. - Megow 1987, 185 A60 Taf. 15, 3; 16, 1. mit Lit. - Herrscherbild I 4, 116 Nr. 34 Taf. 30, 1. 2. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 25

wiedergeben, leicht modifiziert, wie überhaupt der Kaiser auf dieser Darstellung eher bequem lagernd als thronend erscheint.

Der Hüftmantel ist über die linke Schulter gezogen. Die nackten Füße ruhen auf einem Schemel. In der Beuge des erhobenen rechten Armes liegt ein Doppelfüllhorn, die auf dem Oberschenkel ruhende Linke greift lässig ein langes Szepter mit Knospenspitze, das an die linke Schulter gelehnt ist.

Dea Roma trägt den Helm mit dreifachem Busch, einen unter der Brust gegürteten Chiton und Sandalen an den Füßen. In ihren Schoß stützt sie einen Rundschild, auf dessen oberen Rand sie ihren rechten Unterarm gelegt hat. Die Linke ist mit ausgestrecktem Zeigefinger wie gestikulierend erhoben. Die Göttin wendet ihr Gesicht dem Kaiser zu, ihr Mund scheint sprechend geöffnet.

Die sichtbare rechte Lehne des Thrones ist in Form einer Sphinx gestaltet⁸⁶¹. Die erstmals von Kyrieleis⁸⁶² ausgesprochene Benennung des Kaisers auf Caligula hat sich zu Recht durchgesetzt⁸⁶³. Caligula ist auf dem Kameo in Trauer um seine geliebte Schwester Drusilla mit Stoppelbart dargestellt⁸⁶⁴. Auf das enge Verhältnis des Caligula zu seiner Schwester verweist auch das Doppelfüllhorn, das unter den Ptolemäern die Verbindung der θεοὶ ἀδελφοί symbolisierte⁸⁶⁵. Die ganze Darstellung könnte ursprünglich die Apotheose der Drusilla gezeigt haben⁸⁶⁶.

Dat.: Durch den wahrscheinlichen Bezug zum Tode der Drusilla kann die Datierung des Steines auf die Jahre 38-41 eingegrenzt werden⁸⁶⁷.

⁸⁶¹ Zum Sphingenthron: Herrscherbild I 4, 95f.

⁸⁶² H. Kyrieleis, AA 1970, 492ff. Abb. 1. 3.

⁸⁶³ Das Porträt folgt dem Haupttypus des Kaisers: Herrscherbild I 4, 51f.

⁸⁶⁴ Herrscherbild I 4, 87.

⁸⁶⁵ Zu den ägyptisch-ptolemäischen Einflüssen auf Caius: Taeger 1960, 283, 285f.

⁸⁶⁶ Kyrieleis a. O.

⁸⁶⁷ Von dem Stein existiert eine Kopie in blauem Glasfluß in der Dumbarton Oaks Collection in Washington (G. M. A. Richter, Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection [1956] 66ff. Nr. 47 Taf. 23 A). Richter hält diese Kopie für antik, obwohl sie dieselben Beschädigungen und Umrißlinien wie der Wiener Kameo aufweist, was bedeuten würde, daß dieser bereits in antiker Zeit nur noch als Fragment existierte. Allerdings geht sie von einer Benennung auf Augustus, und Anlaß, von dessen Darstellung eine Kopie anzufertigen, hätte es während der gesamten Kaiserzeit gegeben. Auch Kyrieleis möchte die antike Entstehung des Glasflusses stützen, obwohl gerade seine Caligula-Benennung dies ganz unwahrscheinlich macht. Es würde ja bedeuten, daß innerhalb der zweieinhalb Jahre, die für die Entstehung des Wiener Kameos in Betracht kommen, dieser nicht nur geschaffen, sondern auch zerstört, und dann von dem Fragment eine Kopie angefertigt wurde.

49. Statue. Caligula(?) thronend im Hüftmantel (durch Auswechslung des Kopfes zu einer Statue des Claudius umgewandelt)⁸⁶⁸

Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Inv. Nr. 9950.

Alle weiteren Angaben zum Stück siehe Nr. 72.

Die Sitzstatue aus griechischem Marmor ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Claudiusporträt aus italischem Marmor zu verbinden, das der Statue auch heute aufsitzt. Dies läßt darauf schließen, daß der Kopf ausgewechselt wurde, und die Statue ursprünglich Caligula darstellte. Unterstützt wird diese Deutung auch durch den Gruppenzusammenhang und das Zeugnis der mitgefundenen Inschriften⁸⁶⁹.

Das Schema der Sitzstatue mit Hüftmantel wird durch die Caeretaner Gruppe also auch für Caligula bezeugt.

Dat.: 37-41 n. Chr.

50. Statue. Caligula stehend mit "Großem Mantel" (Kopf zu einem Porträt des Divus Augustus umgearbeitet)⁸⁷⁰

Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1.

Die weiteren Angaben zum Stück s. Nr. 31.

Die Statue wurde in claudischer Zeit durch Umarbeitung des Porträts in einen Divus Augustus umgewandelt⁸⁷¹.

Die Umarbeitung aus einem Caligulaporträt des Haupttypus zeigt, daß das in claudischer Zeit für Kaiserstatuen beliebte sogenannte Schema des

⁸⁶⁸ A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense* (1957) 33f. Nr. 36 Taf. 21. 22. - Helbig⁴ I Nr. 1052. - Niemeyer 1968, 105f. Nr. 88 Taf. 29, 4. - Maderna 1988, 167f. JT5 Taf. 7, 2. - M. Fuchs in: *Caere II*, 61ff. Nr. 3 Abb. 33-38. - Kreikenbom 1992, 200 Nr. III 64. - Kleiner 1992, 133f. Abb. 108. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 414*. - Rose 1997, 83ff. Nr. 5 (9) Taf. 73f.

⁸⁶⁹ Dazu s. ausführlich Kap. C, II, 1.

⁸⁷⁰ Niemeyer 1968, 108, Nr. 98 Taf. 35, 1. - M. Kolega in: *Antike Porträts aus Jugoslawien*, *Ausst.-Kat. Frankfurt* (1988) 66ff. Nr. 49. - Maderna 1988, 156f. JS1 Taf. 2, 1. - Kreikenbom 1992, 163f. III 15. - *Herrscherbild I 2*, 193 Nr. 207 Taf. 140. 219, 2. - Rose 1997, 135 Nr. 65 (1) Taf. 179f. jeweils mit Lit.

⁸⁷¹ *Herrscherbild I 2*, 80.

stehenden Iuppiter im Hüftmantel schon unter Caligula zur Darstellung des lebenden Regenten verwendet worden ist, und nicht erst eine claudische Einführung ist, wie bisher angenommen wurde⁸⁷².

Dat.: 37-41 n. Chr.

51. Statue. Caligula stehend im Hüftmantel (Kopf zu einem Porträt des Claudius umgearbeitet)⁸⁷³

Vaison-la-Romaine, Musée Municipal, Inv. Nr. 128B.

Die weiteren Angaben zum Stück s. Nr. 80.

Die Statue des Claudius im Hüftmantel wurde aus einem Caligula umgearbeitet, wie der Rand an der Unterseite des weit überstehenden Eichenkranzes zeigt.

Die Hüftmantelstatue wurde also bereits unter Caligula im Theater von Vaison aufgestellt, und stellte ursprünglich diesen Kaiser dar.

Dat.: 37-41 n. Chr.

⁸⁷² Maderna 1988, 19.

⁸⁷³ Niemeyer 1968, 103 Nr. 78 Taf. 78. - H. Jucker, BABesch 57, 1982, 107 Abb. 32. 33 (Kopf). - Rose 1997, 131f. Nr. 58 (2) Taf. 170.

CLAUDIUS

52. Intaglio (Ringstein). Claudius mit Ägis⁸⁷⁴

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. P 1894.12.

Herkunft: Ausgegraben in Panticapeum. Seit 1894 im Museum.

Material: Amethyst.

Maße: 1,7 x 1,4 cm

Zustand: Sehr gut. Der Stein ist in einen antiken Goldring eingepaßt.

Claudius ist im Rückenprofil nach links mit Lorbeerkranz, Ägis und Lanze dargestellt. Der Intaglio trägt die Künstlersignatur ΣΚΥΛΑΚΟΣ. Das Porträt folgt dem Haupttypus des Kaisers⁸⁷⁵. Da der Stein zum Siegeln gedacht war, sind die Inschrift sowie das Bildnis spiegelverkehrt wiedergegeben.

Dat.: Der Stein wurde während der Regierungszeit des Kaisers geschnitten.

53. Kameo. - Claudius(?) mit Ägis und Lorbeerkranz; sog. Kameo Arundel-Evans⁸⁷⁶

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 42.11.30.

Herkunft: Früher in den Sammlungen Arundel, Marlborough und Evans.

Material: Sardonyx in zwei Schichten

Maße: 3,7 x 2,6 cm

Zustand: Bis auf geringfügige Bestoßungen an Nasenspitze und dem Ende der Lanzen ist der Kameo gut erhalten.

Rückenprofil eines Kaisers mit Lorbeerkranz im Profil nach links. Über die rechte Schulter läuft ein Schwertriemen; links vor der Brust eine Lanze. Auf

⁸⁷⁴ Richter 1971, 147f. Nr. 691. - O. Neverov, *Antique Intaglios* (1976) 77 Nr. 131 (Farbabb.). - P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, HdArch (1983) 321. 339 Taf. 95, 3 - R. Thomas, Jdl 110, 1995, 369f. Abb. 4 jeweils mit Lit.

⁸⁷⁵ Fittschen 1977, 58 Anm. 6.

⁸⁷⁶ Furtwängler, AG I, Taf. 65, 49; II, 302; III, 317. - G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan, and Roman*. Metropolitan Museum of Art, New York (1956) 130 Nr. 648 Taf. 73. - Richter 1971, 100 Nr. 477. - Megow 1987, 170f. A29 Taf. 28,3 mit Lit. - Bastien II, 348; III, Taf. 6, 3. - R. Thomas, Jdl 110, 1995, 368ff. Abb. 2.

der linken Schulter liegt eine Ägis, an der ein Gorgoneion und ein Ammonsköpfchen angebracht ist.

Seit Furtwängler hat sich die Benennung als Augustus weitgehend durchgesetzt, auch wenn vereinzelt Zweifel gegen sie vorgebracht wurden⁸⁷⁷. In der Tat ist diese Benennung nicht so sicher, wie die Einhelligkeit der Forschungsmeinung glauben machen könnte. Die Physiognomie des Gesichtes mit dem abfallenden Kinnboden und den hängenden Mundwinkeln sowie der kräftigen, gebogenen Nase passen besser zu Darstellungen des Kaisers Claudius in Haupttypus als zu denen des ersten *princeps*. Besonders deutlich sind diese Ähnlichkeiten zu sehen im Vergleich mit Abbildungen der Köpfe in Braunschweig⁸⁷⁸ und in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyp. Inv. Nr. 1948⁸⁷⁹ im Linksprofil, an denen der höckerige Nasenrücken erhalten ist, der auch auf dem Kameo prononciert wiedergegeben ist. Da der Kameo das Porträt im verlorenen Profil zeigt, entzieht sich die Stirnhaaranordnung der Beurteilung. Die gerade noch erkennbare Haargabel markiert - wie auf den rundplastischen Wiederholungen des Haupttypus - den Übergang zum Stirnhaar. Sichtbar ist lediglich das herabgestrichene Schläfenhaar auf der linken Seite. Die Kotelette ist in einer eigentümlichen spiraligen Drehung nach vorne gestrichen. Diese in einer Drehung vom Ohr ins Gesicht geführten Koteletten weisen alle exakten Wiederholungen des Haupttypus des Claudius auf⁸⁸⁰, so daß sie als ein charakterisierendes Element desselben angesehen werden können. Die Koteletten der Porträts des Augustus sind zwar auch zum Gesicht hin gekämmt, jedoch nie gedreht. All diese Indizien scheinen mir eindeutig für eine Identifizierung des auf dem Kameo Arundel-Evans Dargestellten mit Claudius zu sprechen. Die in seinem Haupttypus so realistisch wiedergegebenen Gesichtszüge erscheinen auf dem Kameo zwar etwas "heroisch überhöht", sind jedoch deutlich zu erkennen.

Dat.: Die stilistische Datierung des Steines mit seinen schwellenden Formen in claudische Zeit ist plausibel. Die mit Recht festgestellte Nähe zum Intaglio des Skylax in St. Petersburg⁸⁸¹, der ebenfalls Claudius darstellt, ist nicht

⁸⁷⁷ B. Schweizer, RM 57, 1942, 101. - Möbius 1985, 56.

⁸⁷⁸ H. R. Goette, Herzog Anton Ulrich-Museum. - Kunst der Antike (1985) Abb. 21.

⁸⁷⁹ Johansen 1994, 146.

⁸⁸⁰ z. B. Ehrbach, Fittschen 1977, Taf. 19. - Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyp. Inv. Nr. 1277, Johansen 1994, 142. - ebenda Inv. Nr. 1948, Johansen 1994, 146. - Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. Nr. 7, Goette a. O. - Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. Nr. 9950, Caere II, 62 Abb. 36.

⁸⁸¹ s. Megow 1987, 171.

lediglich stilistischer und motivischer Natur, beide Steine stellen darüber hinaus dieselbe Person dar. Die "gesteigerte Göttlichkeit⁸⁸²" bzw. "Stilisierung⁸⁸³" der Züge des Dargestellten können natürlich kein Indiz dafür sein, daß dieser zur Zeit der Entstehung des Stückes bereits verstorben sein muß; der Kameo ist vielmehr zu Lebzeiten des Kaisers entstanden, was auch die Ägis nahelegt⁸⁸⁴.

54. Kameo. Claudius mit Ägis und Lorbeerkranz⁸⁸⁵

Prag, Museum für Kunsthandwerk, Inv Nr. Z CCIX.

Herkunft: Von dem Kreuz Karls IV. aus dem 14. Jh.

Material: Sardonyx in drei Schichten

Maße: 6,6 x 5,5 cm

Zustand: Gut. Fraglich ist, ob der Rand original ist.

Rückenprofil des Claudius mit Lorbeerkranz nach links. Auf der linken Schulter liegt eine Ägis mit Gorgoneion und Ammonsköpfchen(?). Vor der Schulter ist der Schaft einer Lanze sichtbar. Die Arbeit des Kameos ist recht grob.

Dat.: Regierungszeit des Claudius.

55. Kameo. Claudius mit Ägis und Lorbeerkranz⁸⁸⁶

Dresden, Skulpturensammlung, Z. V. 45.

Herkunft: Aus Rom. 1882 aus der Sammlung Dressel erworben.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 6,3 x 4,5 cm

Zustand: Der Kameo ist waagrecht in zwei Teile zerbrochen. Große Teile der rechten Schulter und des Nackens sind abgesplittert. Die Nasenspitze sowie der obere Teil der Ägis ist bestoßen.

⁸⁸² Megow 1987, a. O.

⁸⁸³ U. Hausmann in: ANRW II 12, 2 (1981) 592.

⁸⁸⁴ Vgl. Kap. B, III, 1.

⁸⁸⁵ J. Bouzek - M. Dufková - K. Kurz, Antický portrét (1972) 38ff. Nr. 34. - Rimské umen', Ausst.-Kat. Prag (1991) 60 Nr. G1 (Farbabb.). Außerdem (mir nicht zugänglich): J. Frel, Zprávy Jednoty Klasických Filologů 6, 1964, 128ff. - ders. in: Sborník k sedmdesátinám J. Květy (1965) 48ff.

⁸⁸⁶ H. Hoffmann, Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen Dresden 1965/66, 87ff. - Megow 1987, 193 A71 Taf. 23, 2 - R. Thomas, Jdl 110, 1995, 369f. Abb. 5 mit Lit. - LIMC VIII (1997) Aigis 19*.

Rückenbildnis des Claudius im Profil nach links. Das Haupt des Kaisers ist mit Lorbeer bekrönt. Über der linken Schulter hängt eine Ägis, um die rechte ist ein Schwertband geführt.

Die Benennung als Claudius ist durch die charakteristische Physiognomie des Dargestellten gesichert.

Dat.: Regierungszeit des Claudius.

56. Kameo. Claudius mit Ägis und Lorbeerkranz⁸⁸⁷

Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. V 1.

Herkunft: Der Stein ist seit dem frühen 18. Jh. in Dresden nachweisbar.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 13 x 10 cm

Zustand: Mehrere Sprünge durchziehen den Stein. Am rechten Armansatz weist er eine größere Absplinterung auf. Der Capricorn, der Delphin, und die fünf Sterne sind neuzeitliche Zutaten.

Brustbild des Claudius im Profil nach rechts. Der Kaiser trägt einen Lorbeerkranz und um die Brust eine Ägis mit einem ebenfalls im Rechtsprofil wiedergegebenen Gorgoneion.

Das Portät des Kaisers folgt dem Haupttypus⁸⁸⁸.

Dat.: Regierungszeit des Claudius⁸⁸⁹.

57. Kameo. Claudius mit Panzer, Ägis und Lorbeerkranz⁸⁹⁰

Paris, Cabinet des Médailles 270, Inv Nr. A 10391.

Herkunft: Seit 1664 in Paris nachweisbar.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

⁸⁸⁷ W. Holzhausen - E. Kesting, Prachtgefäße, Geschmeide, Kabinettstücke. Goldschmiedekunst in Dresden (1966) S. LXIIIff. Nr. 104f. Taf. 104. - Megow 1987, 191ff. A70 Taf. 23, 1. 3. 4 mit Lit. - Massner 1994, 167 Abb. 13; S. 172. - LIMC VIII Suppl. (1997) Aigis 25.

⁸⁸⁸ Fittschen 1977, 58 Anm. 6. - Massner 1994, 172.

⁸⁸⁹ Ein Streitpunkt, zu dem ich keinen Beitrag zu leisten vermag, ist die frühe oder späte Ansetzung des Steines innerhalb der Regierungszeit des Claudius (vgl. die Diskussion zu Massner 1994, 175).

⁸⁹⁰ Babelon 1897, 142f. Nr. 270 Taf. 27. - Megow 1987, 194 A73 Taf. 24, 4 mit Lit.

Maße: 8,2 x 7,6 cm

Zustand: Gut. Der Rand scheint jedoch nicht original, da der Oberkopf und die Bandenden beschnitten sind.

Brustbild des Claudius mit Lorbeerkranz im Profil nach rechts. Der Kaiser trägt einen Panzer mit einem Blitzbündel auf der Schulterlasche. Über dem Panzer liegt auf der rechten Schulter eine Ägis mit im Profil wiedergegebenem Gorgoneion.

Die Benennung als Claudius sichert die charakteristische Physiognomie und die Anordnung der Frisur, die dem Haupttypus folgt.

Dat.: Regierungszeit des Claudius.

58. Kameo. Claudius mit Panzer, Ägis und Lorbeerkranz⁸⁹¹

Windsor Castle.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 19,1 x 14,6 cm

Zustand: Der Kameo ist in mehrere Stücke zerbrochen und wieder zusammengesetzt wobei kein Teil verlorengegangen ist⁸⁹². Die Darstellung selbst ist unbeschädigt.

Prächtiges Brustbild des Claudius im Profil nach links. Der Kaiser trägt einen Panzer, unter dessen Schulterlaschen eine latzartig vor der Brust hängende Ägis mit Gorgoneion befestigt ist⁸⁹³. Auf der linken Schulter liegt ein etwas verkümmerter Mantelbausch. Unter der linken Brust hängt ein Schwert mit einem Adlerkopf als Knauf⁸⁹⁴. Rechts schultert der Kaiser eine Lanze, im Haar trägt er einen Lorbeerkranz.

Zu Seiten der Ägis, an den Innenseiten der Schulterklappen - die rechte zum Teil überschneidend - befinden sich zwei Blitzbündel, die aus der oberen weißen Schicht geschnitten sind. Offensichtlich beruht diese unmotiviertere Anordnung der Blitzbündel auf einem Fehler des Steinschneiders. Die

⁸⁹¹ Megow 1987, 194f. A76 Taf. 25 mit der älteren Lit. - Massner 1994, 165. 167 Abb. 14.

⁸⁹² Hierzu darf die kuriose Notiz von Bernoulli (J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 [1886] 343) nicht vorenthalten werden: "Der Cameo wurde leider von Lady Somerset zerbrochen".

⁸⁹³ Die Ägis ist nicht mit Megow als "integraler Bestandteil des Panzers" zu denken, sondern in Analogie zu den Caligula-Kameen Nr. 46 und 47 unter den Schulterklappen befestigt und über dem Panzer hängend zu betrachten.

⁸⁹⁴ Alföldi 1970, 185.

Blitzbündel sind die gewöhnlichen Verzierungen der Schulterlaschen und wurden wie das Gorgoneion zunächst aus der obersten weißen Schicht gearbeitet. Im Laufe der weiteren Arbeit geriet der Panzer wohl etwas breiter als geplant, so daß die Blitze nicht an dem für sie vorgesehenen Platz auf den Schulterklappen zu sitzen kamen. Dennoch wollte der Künstler auf den Symbolgehalt der Blitzbündel als Iuppiterattribute nicht verzichten und ließ sie als additive Symbole ohne antiquarisch logische Anbindung an die Darstellung stehen. Dies zeigt die Bedeutung, die man solch symbolträchtigen Verzierungen beimaß.

Der Kaiser ist auf dem Kameo im Haupttypus dargestellt⁸⁹⁵, wie Massner m. E. überzeugend dargelegt hat⁸⁹⁶.

Dat.: Die Zuweisung des Kameos in Windsor Castle an den Haupttypus⁸⁹⁷ des Claudius erlaubt keine weitere Eingrenzung der Datierung innerhalb der Regierungszeit des Claudius, da der Typus wahrscheinlich schon im ersten Regierungsjahr geschaffen wurde⁸⁹⁸ und bis zum Tode des Kaisers reproduziert wurde.

59. Kameo. Claudius mit Ägis und Eichen(?)kranz⁸⁹⁹

Paris, Cabinet des Médailles 269, Inv. Nr. 72 A 24830.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 8,2 x 6,1 cm

Zustand: Gut. Die Nasenspitze ist abgesplittert.

Brustbild des Claudius im Profil nach links. Um die nackten Schultern liegt eine Ägis, im Haar ein Eichen(?)kranz⁹⁰⁰.

⁸⁹⁵ Anders: Megow 1987, 195.

⁸⁹⁶ Massner, 1994, 165.

⁸⁹⁷ Zum Typus: Boschung 1993, 70f.

⁸⁹⁸ H.-M. von Kaenel, Münzprägung und Münzbildnis des Claudius (1986) 262ff.

⁸⁹⁹ Babelon 1897, 142 Nr. 269 Taf. 27. - Megow 1987, 194 A74 Taf. 24, 3 mit Lit.

⁹⁰⁰ Megow spricht den Kranz im Haar des Kaisers als Eichenkranz an. Es könnte sich jedoch auch um einen Lorbeerkranz handeln (so: Babelon 1897, 142 Nr. 269. - Richter 1971, 108 Nr. 519), der auch mit leicht eingekerbten Blättern dargestellt werden kann. Die Kränze sind auf den Kameen manchmal schwer zu unterscheiden, da die Blätter auf den kleinformatigen Darstellungen häufig nicht mit botanischer Genauigkeit wiedergegeben sind.

Die Benennung als Claudius ist durch die charakteristische Physiognomie des Dargestellten gesichert.

Dat.: Der Stein ist in die Regierungszeit des Claudius zu datieren.

60. Intaglio. Claudius(?) stehend mit Ägis, Blitzbündel und Adler⁹⁰¹
Ehemals in den Sammlungen Arundel und Marlborough.

Herkunft: -

Material: Nicolo.

Maße: ca. 4 x 3 cm

Zustand: Nach den Abbildungen zu urteilen scheint der Stein gut erhalten.

Der Stein zeigt einen nach rechts gewandten, stehenden Mann, dessen Kopf im Profil wiedergegeben ist. Die Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein, während das linke unbelastet zurückgestellt ist. Die Hüfte ist von einer Ägis bedeckt, deren Enden um die Beuge des linken Armes geschlungen sind und neben dem linken Bein herabhängen. Die linke Hand faßt ein ebenfalls in der linken Armbeuge liegendes langes Szepter. Die Hand des rechten angewinkelten Armes faßt ein Blitzbündel. Den Kopf des Dargestellten schmückt ein nicht näher zu bestimmender Kranz. Zu seinen Füßen hockt ein aufblickender Adler mit geschlossenen Schwingen.

Die Benennung als Claudius, die seit Furtwängler⁹⁰² gültig ist, beruht lediglich auf physiognomischen Beobachtungen, die zwar zutreffen, jedoch bei diesem geringen Format immer problematisch sind. Dennoch bleibt die Claudius-Benennung, v. a. in Verbindung mit den zahlreichen weiteren ähnlichen Darstellungen dieses Kaisers, immer noch die wahrscheinlichste.

Dat.: Die ausgesprochene Deutung vorausgesetzt, muß der Stein während der Regierungszeit des Claudius entstanden sein.

61. Kameo. Claudius(?) stehend mit Ägis, Blitzbündel und Adler⁹⁰³
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. IX a 54

Herkunft: Seit 1619 in Wien nachweisbar.

⁹⁰¹ Megow 1987, 202 A84 Taf. 27, 2 mit Lit. - G. Platz-Horster, MüJb 3. F. Bd. 46, 1995, 18. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 408; Aigis 14.

⁹⁰² Furtwängler, AG I, Taf. 65, 48; II, 302.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 7,0 x 5,5 cm

Zustand: Der Rand scheint original, die Darstellung ist jedoch leicht bestoßen. Der Kopf des Adlers fehlt, ebenso der untere Teil des Szepters. Die Rückseite des Steines⁹⁰⁴, der Reliefgrund und die Beine des Dargestellten wurden in späterer Zeit mit gnostischen Schriftzeichen bedeckt.

Die nackte männliche Gestalt mit belastetem linken und leicht zur Seite gestelltem rechten Bein stützt die erhobene Rechte auf ein langes Szepter und hält in der gesenkten Linken ein Blitzbündel. Im Rücken hängt eine um die Brust gebundene Ägis herab. Den leicht nach rechts gewandten Kopf schmückt ein Lorbeerkranz. Neben dem rechten Fuß des Dargestellten hockt ein aufblickender Adler. Zu seiner Linken steht ein Baumstamm mit einem Tropaion, darunter kauert ein Barbar mit auf den Rücken gefesselten Händen. Megows Benennung als Germanicus, die sich allein auf die Jugendlichkeit des Dargestellten stützt, fand mit Recht keinen Anklang. Sie ist schon wegen des Motivs, das einen Kaiser fordert, unmöglich.

Boschung möchte in dem Dargestellten Augustus im Typus Forbes sehen⁹⁰⁵. Die Frisuren der Porträts auf kleinformatigen Kameen sind jedoch nie mit der von den Archäologen gewünschten Typentreue wiedergegeben⁹⁰⁶, und auch in diesem Falle ist die Wiedergabe des Stirnhaares zu ungenau, als daß die Augustus-Benennung allein über die Frisur aufrecht zu halten wäre. Gerade auf dem bei Boschung abgebildeten Gipsabguß des Steines sind nämlich die physiognomischen Merkmale des Claudius unübersehbar: das in einem spitzen Kinn zulaufende dreieckige Untergesicht, die schlaffen Wangen, die tiefliegenden Augen. Auch die Frisur ist mit dem Haupttypus des Claudius⁹⁰⁷ mindestens ebensogut wie mit Augustus' Typus Forbes zusammenzubringen. Es ist demnach m. E. an der schon von Eichler - Kris ausgesprochenen Benennung als Claudius festzuhalten.

Dat.: Der Stein muß bei dieser Benennung in claudischer Zeit entstanden sein.

⁹⁰³ Eichler - Kris 1927, 62 Nr. 20 Taf. 7. - Megow 1987, 284f. C28 Taf. 28, 2 mit Lit. - Herrscherbild I 2, 131f. Nr. 58 Taf. 48, 4. - LIMC VIII (1997) Zeus/Juppiter 409*; Aigis 15. - G. Platz-Horster, MÜJb 3. F. Bd. 46, 1995, 18. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 41.

⁹⁰⁴ Abb. der Rückseite: Eichler - Kris 1927, 62 Abb. 24.

⁹⁰⁵ D. Boschung, Gnomon 63, 1991, 259 zu C28. - Herrscherbild I 2 a. O.

⁹⁰⁶ Ganz im Gegensatz zu den großformatigen Kameoporträts, wie etwa der Gemma Claudia, die oft von größter ikonographischer Treue sind.

⁹⁰⁷ Und zwar mit den Varianten ohne Zange über der linken Stirnecke. s. Fittschen 1977, 57 Anm. 4, n-r.

62. Kameo. Claudius mit Ägis, Lituus und Füllhorn auf einem Adler reitend⁹⁰⁸

Paris, Cabinet des Médailles 265.

Herkunft: Aus Konstantinopel? Bis 1684 im Schatz des Klosters Saint-Evre in Toul (Lothringen).

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 13,0 x 13,5 cm

Zustand: Gut. Der Stein ist zwar etwas abgegriffen und an mehreren Stellen leicht bestoßen, er weist jedoch keine Ergänzungen und Überarbeitungen auf.

Der Kaiser lagert seitlich im Profil nach links auf dem Rücken eines frontal wiedergegebenen Adlers mit geöffneten Schwingen. Er ist mit einem Hüftmantel bekleidet und trägt Sandalen an den Füßen. Um die Schultern liegt eine Ägis mit Gorgoneion, die im Rücken herabfällt und um den linken Arm geschlungen ist. In der Beuge des linken Armes liegt ein Füllhorn, die Rechte hält den Lituus. Von links schwebt eine Victoria mit zweifach gegürtetem Chiton heran, die im Begriffe ist, den Kaiser mit einer *corona civica* zu bekränzen. Der Adler wendet den Kopf zum Kaiser. Er trägt in seinen Fängen links einen Palmzweig und rechts wohl einen Kranz, von dem lediglich die Enden des Bandes sichtbar sind.

Die erstmals von Furtwängler ausgesprochene⁹⁰⁹ und schließlich von Jucker begründete⁹¹⁰ Benennung als Claudius war früher umstritten, kann heute jedoch als gesichert gelten⁹¹¹.

Dat.: Schon Jucker erkannte richtig, daß an Neros Hof kein Platz für eine derartige Verherrlichung des Claudius war. Das Bild zeigt also nicht die Auffahrt des vergöttlichten Kaisers in den Himmel, sondern Claudius zu seinen Lebzeiten als iuppitergleichen Regenten. Darauf deutet auch der Lituus, der als Amtsabzeichen des Augurats und in der frühen Kaiserzeit als Insignie der kaiserlichen Macht überhaupt⁹¹² natürlich nur dem lebenden Herrscher beigelegt wird.

⁹⁰⁸ Babelon 1897, 137ff. Nr. 265 Taf. 29. - Megow 1987, 199f. A80 Taf. 27, 1 mit Lit. - LIMC VIII (1997) Victoria 341. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 42.

⁹⁰⁹ Furtwängler, AG III, 320.

⁹¹⁰ Jucker 1959/60, 277ff. v. a. mit dem guten Vergleich Taf. 6, 2. 3.

⁹¹¹ Zur Diskussion: Megow 1987 a. O.

⁹¹² Alföldi 1970, 142f.

Der Kameo ist demnach zu Lebzeiten des Claudius entstanden.

63. Kameo. Claudius thronend im Hüftmantel mit Lorbeerkranz und Ägis; Agrippina minor mit Füllhorn reicht ihm einen Kranz⁹¹³

Köln, Dom, Dreikönigenschrein, Nr. IBa17.

Herkunft: Das Stück gehört wohl zu den von Otto IV. für den Dreikönigenschrein gestifteten Edelsteinen und stammt damit wahrscheinlich aus Konstantinopel.

Material: Sardonyx in drei Schichten

Maße: 8,0 x 6,4 cm

Zustand: Gut, bis auf einige die Darstellung nicht beeinträchtigende Sprünge und Bestoßungen.

Auf einer Standleiste, unter der sich eine Rankenverzierung befindet, sitzt links der Kaiser auf einem Thron im Profil nach rechts. Sein linkes Bein ist angewinkelt hinter das gestrecktere rechte gestellt, die Füße ruhen auf einem niedrigen Schemel. Der rechte Arm ist erhoben und auf ein langes Szepter gestützt, wobei sich der Oberkörper dem Betrachter öffnet. Hüfte und Beine des Kaisers sind in einen Mantel gehüllt, um die Schultern liegt eine Ägis ohne Gorgoneion. In der Beuge des gesenkten linken Armes liegt ein seltsames, mit drei Schnörkeln verziertes Attribut, das mit einiger Sicherheit ein *aplustre* darstellt⁹¹⁴. Auf dem Kopf trägt der Kaiser einen Lorbeerkranz, an dessen vorderem Ende mittels eines Dornes eine Scheibe mit Strahlen aufsitzt, die Megow treffend als Sonnensymbol deutet⁹¹⁵. Zwischen den Beinen des Thrones hockt ein Adler mit geschlossenen Schwingen, der zum Herrscher aufblickt.

Rechts steht, ihr Haupt dem Kaiser zugewandt, eine Dame in einem ärmellosen Chiton und einem um die Hüften geschlungenen Mantel, der über den linken Unterarm gelegt ist. In der Beuge des linken Armes trägt die Dame ein Füllhorn, mit der erhobenen Rechten reicht sie dem Kaiser einen Kranz. Ihr

⁹¹³ Megow 1987, 213f. A98 Taf. 35, 1. 2 mit Lit. - Bergmann 1994, 6. 14 Taf. 1, 3. - A. C. Smith in: S. B. Matheson (Hrsg.), *An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art*. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery (1994) 98 Abb. 67. - Mikocki 1995, 182 Nr. 213 Taf. 15. - LIMC VIII Suppl. (1997) Aigis 28.

⁹¹⁴ Zu Diskussion und Vergleichsbeispielen: Megow 1987, 213.

⁹¹⁵ Ebenso bereits K. Fittschen, *Jdl* 91, 1976, 186 Anm. 44, der in der Sonnenscheibe ein Zeichen für die Divinisierung des Kaisers, den er freilich für Nero hält, zu Lebzeiten sieht.

Kopf ist ebenfalls mit einem Lorbeerkranz geschmückt, an dem über der Stirn drei Ährenbüschel befestigt sind⁹¹⁶.

Die Benennung der dargestellten Personen wurde vor allem von Möbius, der den Stein in die Forschung einführte, diskutiert; seine Ergebnisse wurden von den übrigen Bearbeitern des Steines weitgehend übernommen. In der ersten ausführlichen Behandlung des Kameos⁹¹⁷ entschied sich Möbius für eine Benennung des Kaisers als Claudius, wobei er sich auf den Vergleich mit stadtrömischen Sesterzen des Jahres 42 n. Chr.⁹¹⁸ stützte. Später revidierte er seine Meinung⁹¹⁹ und begründete eine Benennung als Nero⁹²⁰. Die kaiserliche Dame stellt in beiden Fällen Agrippina minor dar. Die übrige Forschung ist ihm darin gefolgt⁹²¹.

Dazu ist zunächst zu sagen, daß die Stirnhaarfrisur mit den gleichmäßig in die Stirn fallenden Strähnen sowohl zum jugendlichen Nero als auch zum wohl letzten, dem sogenannten schlichten Typus des Claudius passen würde. Es ist dann letztlich ein Detail, das die Frage der Benennung m. E. mit Sicherheit zu Gunsten von Möbius' erstem Vorschlag auf Claudius entscheiden läßt⁹²²: Auf allen Abbildungen des Steines ist deutlich die Angabe einer tiefen Stirnfalte zu erkennen. Diese muß als beabsichtigt angegebenes Porträtmerkmal angesehen werden und kann nicht auf den eigentümlichen Stil und die mindere Qualität des Stückes zurückgeführt werden, wie es letztlich bei den für die Nero-Benennung herangezogenen Merkmalen, wie breites Gesicht und dicker Hals, der Fall ist. Kein Jugendporträt⁹²³ des Nero weist nun diese Stirnfalte auf, während sie für Claudius ein ganz charakteristisches Kennzeichen ist.

Auch die höckerige Nase und der abfallende Kinnboden passen besser zum Porträt des Claudius.

⁹¹⁶ Nach Mikocki a. O. eine Lotusblüte, womit die kaiserliche Dame an Isis angeglichen wäre.

⁹¹⁷ H. Möbius, AA 1948/49, 112ff. Abb. 2. 3.

⁹¹⁸ Vgl. die Abb. bei: S. Fuchs, RM 51, 1936, Taf. 29, 2.

⁹¹⁹ s. H. Möbius, SchwMbl 16, 1966, 115.

⁹²⁰ H. Möbius, KölnJbFrühGesch 9, 1967/68, 23f. - Möbius 1985, 64f.

⁹²¹ Jüngst: Bergmann 1994, 6.

⁹²² Smith a. O. entscheidet sich ebenfalls für Claudius, jedoch ohne Begründung.

⁹²³ Um ein solches müßte es sich ja handeln, da der Stein vor dem Tode der Agrippina minor entstanden sein muß!

Schließlich deutet auch das *aplustre*⁹²⁴ in der Armbeuge des Kaisers auf Claudius und seinen Erfolg in Britannien⁹²⁵ und nicht auf Nero, der keine militärischen Aktionen zur See durchgeführt hat.

Dat.: Der Stein wurde während der Regierungszeit des Claudius nach seiner Vermählung mit Agrippina geschnitten.

64. Kameo. Claudius mit Ägis auf Füllhorn, sog. Gemma Claudia⁹²⁶

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. IX a 63.

Herkunft: Sicher in Wien seit 1750 nachweisbar. Eventuell schon im Matthias-Inventar von 1619 erwähnt.

Material: Sardonyx in fünf Schichten

Maße: 12,0 x 15,2 cm

Zustand: Gut bis auf einige geringe Bestoßungen.

Aus zwei gegenübergestellten Doppelfüllhörnern wachsen zwei sich anblickende gestaffelte Büstenpaare: Links Kaiser Claudius⁹²⁷ mit seiner vierten Frau Agrippina minor⁹²⁸, rechts der verstorbene Bruder des Kaisers, Germanicus, mit Agrippina maior, die Eltern der jüngeren Agrippina⁹²⁹. Claudius trägt im Haar einen Eichenkranz und um die Schultern eine schlangengesäumte Ägis mit einem Gorgoneion vor der Brust. Seine Gattin trägt eine Mauerkrone mit einem Kranz aus Ähren und Mohnkolben auf dem Kopf⁹³⁰. Sie ist bekleidet mit Tunica und einem Mantel, der am Hals hochgezogen ist, so daß er den nicht sichtbaren Hinterkopf bedeckend gemeint ist. Germanicus trägt wohl ebenfalls einen Eichenkranz. Seine

⁹²⁴ Möbius 1985, 64f. denkt bei dem Attribut eher an ein *acrostolium* vom Bug eines Schiffes (was natürlich keinen Unterschied für die Deutung des Attributes macht!), er fragt sich jedoch zurecht, "was es in der Hand des Nero bedeuten soll."

⁹²⁵ Der Britannische Triumph spielte während der gesamten Regentschaft des Claudius eine eminente Rolle als "Beweis" der militärischen Qualitäten des Kaisers; s. B. Levick, Claudius (1990) 143. 147. Der Britanniendiebstahl feierte zwar keinen Seesieg im eigentlichen Sinne, Claudius ließ sich aber dennoch mit den Insignien des Seesieges feiern, die auf seine Bezwingung des Ozeans bei der Übersetzung nach Britannien anspielen sollten (Suet. Claud. 17, 3).

⁹²⁶ Eichler - Kris 1927, 61f. Nr. 19 Taf. 9. - LIMC II (1984) Athena/Minerva 444. - Megow 1987, 200f. A81 Taf. 31; 32, 1. 2. 4. - LIMC IV (1988) Demeter/Ceres 175*. - Kleiner 1992, 151f. Abb. 127. - S. Künzl, AKorrBl 24, 1994, 289ff. (mit großen Detailaufnahmen) - Massner 1994, 165ff. Abb. 15. - A. C. Smith in: S. B. Matheson (Hrsg.), An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery (1994) 96f. Abb. 66. - Farbabb.: W. Oberleitner, Geschnittene Steine (1985) Abb. 38. 68 (Detailabb. der Köpfe des Claudius und der Agrippina minor).

Schultern werden von einem Paludament bedeckt. Die ältere Agrippina ist wie ihr Gegenüber mit einer Tunica und einem Mantel, der jedoch nicht hochgezogen ist, bekleidet. Ihren Kopf bedeckt ein attischer Helm mit Busch, auf dem ein Lorbeerkrantz liegt.

Aus den mit Girlanden verzierten Füllhörnern quellen Trauben, Ähren, Mohnkolben und Granatäpfel. Am Bildrand liegen zu Seiten der Füllhörner verschiedene Waffen. Zwischen den Füllhörnern breitet ein zum Herrscherpaar aufblickender Adler seine Schwingen aus.

Claudius ist als Kaiser von seinem verstorbenen Bruder Germanicus durch die Ägis und nicht zuletzt durch den zu ihm aufblickenden Adler unterschieden. Germanicus trägt wie der Kaiser einen Eichenkrantz - das Hauptargument der Gegner der Germanicus-Benennung: Mit einem Eichenkrantz könne nur ein Kaiser dargestellt werden, in diesem Falle dann Tiberius mit seiner Mutter Livia⁹³¹. Da die Ikonographie jedoch so eindeutig für Germanicus und die ältere Agrippina spricht, muß man den Eichenkrantz bei Germanicus einfach hinnehmen, und folgern, daß dieses Attribut in claudischer Zeit noch viel von

⁹²⁷ Das Porträt zeigt überdeutlich die unverkennbaren physiognomischen Charakteristika des Claudius. Die Stirnhaarordnung folgt dem Haupttypus (Boschung 1993, 71). - Die spitzfindigen Beobachtungen von S. Künzl, *AKorrBl* 24, 1994, 289ff., die eine Umarbeitung des Claudius aus einem Caligula suggerieren sollen, sind leicht zu widerlegen: Das Claudiusporträt weist gegenüber dem Caligulaporträt für eine Umarbeitung denkbar ungeeignete Differenzen auf: Kleinere Augen und viel tiefer in die Stirn gestrichene Haare. Um diese Züge des Claudius so deutlich wie auf der Gemma Claudia herauszuarbeiten, hätte man von dem vermeintlichen Caligula so viel Material wegnehmen müssen, daß das Gesicht des umgearbeiteten Claudius deutlich flacher hätte sein müssen als das des unbearbeiteten Germanicus gegenüber. Das ist jedoch nicht der Fall; beide Gesichter heben sich etwa gleich weit vom Reliefgrund ab. Außerdem müßte nach einer so umfassenden Umarbeitung das Ohr des Claudius, dessen Lage ja nicht verändert werden konnte, etwas höher als das übrige Gesicht des Claudius liegen. Dies ist jedoch ebenfalls nicht der Fall. Eine Umarbeitung ist also mit Sicherheit auszuschließen.

⁹²⁸ Ihr Porträt folgt dem Typus Ancona (Boschung 1993, 74 Abb. 63 Xc).

⁹²⁹ Diese Benennungen können heute als gesichert angesehen werden, auch wenn jüngst wieder die alte Deutung des rechten Büstenpaares auf Tiberius und Livia vorgebracht wurde (Kleiner 1992, 151f.). Bereits S. Fuchs, *RM* 51, 1936, 212ff. mit Taf. 28-33 erkannte jedoch, daß die Porträts auf der Gemma Claudia ikonographisch außergewöhnlich exakt sind, und konnte das fragliche Büstenpaar auf der rechten Seite überzeugend mit rundplastischen Bildnissen des Germanicus sowie der älteren Agrippina zusammenbringen. Vgl. auch: K. Fittschen in: *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio. Convegno Macerata-Perugia 1986 (1987)* 210. 214 Taf. 9, 34. - Boschung 1993, 61 Nc (Germanicus, Typus Gabii); 62 (Agrippina maior).

⁹³⁰ Die gleiche Kombination der Attribute wie bei Livia auf dem Wiener Kameo. Vgl. Smith a. O.

⁹³¹ So Eichler - Kris 1927, 61f. Nr. 19. mit einigen "Nachfolgern" (s. Megow 1987, 201), jüngerst sogar noch Rose 1997, 238 Anm. 46.

seiner alten Bedeutung als militärisches Ehrenzeichen⁹³² hatte und nicht als Insignie des Kaisers diesem allein vorbehalten war. Auch wenn die Tendenz natürlich in diese Richtung geht, und die Verbindung der *corona civica* mit der Iuppiterangleichung des Kaisers stark auf die Symbolik des Eichenkranzes abfärbt⁹³³.

Es muß in diesem Zusammenhang jedoch erwähnt werden, daß sich die beiden Kränze deutlich unterscheiden: Der Kranz des Claudius besteht aus einem sichtbaren, knorrigen Ast, aus dem seitlich einige Blätter sowie dicke Eicheln herauswachsen. Der Kranz im Haar des Germanicus hingegen ist mit zahlreicheren aber kleineren Blättern viel buschiger gestaltet; der Hauptast des Kranzes, an dem die Blätter hängen, wird von diesen komplett verdeckt. Eicheln trägt der Kranz des Germanicus jedoch weniger: Lediglich zwei, gegenüber denen am Kranz des Claudius deutlich kleinere Eicheln sind zwischen den Blättern sichtbar. Es scheint fast, daß der Eichenkranz des Germanicus in seiner Struktur einem Lorbeerkranz, wie ihn seine Gattin Agrippina maior hinter ihm auf ihrem Helm trägt, angeglichen ist⁹³⁴.

Kann es sein, daß die optische Unterscheidung der beiden Kränze gleicher Art reiner Zufall sei? Werden nicht vielmehr durch die optische Unterscheidbarkeit der Eichenkränze die Assoziationen des Betrachters auf subtile Weise in verschiedene Richtungen gelenkt, obwohl in Wirklichkeit beide Personen den gleichen Kranz tragen? Germanicus ist so durch das Tragen des gleichen Kranzes dem Kaiser Claudius angeglichen, ohne daß dies auf den ersten Blick sichtbar ist, da sein Kranz dem unverfänglicheren Lorbeerkranz gleicht.

Dat.: Entstanden ist der Kameo während der Regierungszeit des Claudius und zwar nach seiner Hochzeit mit der Tochter seines Bruders Germanicus, Agrippina minor⁹³⁵. Der Stein gehört zu den Pretiosen, mit denen die Interessen Agrippinas und ihrer Parteigänger am Hofe propagiert wurden⁹³⁶. Die Vermählung des Claudius mit seiner Nichte war aus naheliegenden Gründen auch innerhalb des Hofes alles andere als unumstritten⁹³⁷. Die

⁹³² Noch unter Claudius wurde der Eichenkranz als Ehrenzeichen verliehen: Tac. ann. 12, 31; 16, 15,

⁹³³ Vgl. dazu Alföldi 1970, 128ff. - U. Haussmann in: ANRW II 12, 2 (1981) 556 Anm. 168.

⁹³⁴ Zur Schwierigkeit, Kränze auf Kameen zu unterscheiden s. o. Daß hier jedoch mit Sicherheit ein Eichenkranz gemeint ist, zeigen die deutlich charakterisierten Eicheln, die sich eindeutig von den kugeligen Knospen der Lorbeerkränze unterscheiden.

⁹³⁵ Massner 1994, 171.

⁹³⁶ Vgl. Kap. C, I.

⁹³⁷ Suet. Claud. 26.; Cass. Dio 61, 31, 8.; Tac ann. 12, 5. s. hier Kap. C, I.

Befürworter dieser Liaison aus dem Umkreis der ehrgeizigen Agrippina warben - wie auch die Gemma Claudia deutlich zeigt - mit dem guten Namen des Germanicus, der auch noch 30 Jahre nach dessen Tod von seiner Wirkung nichts verloren hatte, für ihre Sache.

Gut möglich ist, daß der Stein wegen seines unmittelbaren Bezuges sogar anlässlich der Hochzeit von Claudius und der jüngeren Agrippina hergestellt wurde.

65. Kameo. Claudius und Agrippina minor auf Schlangenwagen⁹³⁸

Paris, Cabinet des Médailles 276.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 8,3 x 7,6 cm

Zustand: Der ursprüngliche Rand des Kameos ist nicht erhalten. Der Reliefgrund zwischen linkem Bildrand und dem Rücken des Kaisers ist modern. Der rechte Arm des Kaisers fehlt. Ansonsten ist der Stein relativ gut erhalten.

Ein Kaiserpaar steht auf einem von zwei geflügelten Schlangen nach rechts gezogenen, reich verzierten Wagenkasten. Der Kaiser trägt einen Panzer mit Cingulum und Paludament, das er wie ein Sätuch mit der Linken vor der Brust hält. Die ausgreifende Gebärde des rechten Armes ist noch auf einer von Rubens angefertigten Zeichnung des Steines zu sehen⁹³⁹. Vor ihm steht die Kaiserin in einem ärmellosen Chiton mit Mantel, der über die linke Schulter gelegt ist. Sie beugt sich über den Rand des Wagenkastens und streckt den rechten Arm vor, in dessen Hand sich ein nicht näher zu bestimmender länglicher Gegenstand befindet (Spendeschale?). In der linken Hand hält sie Ähren und Mohnkolben⁹⁴⁰.

Auf Grund des Motivs kann nur ein Kaiserpaar dargestellt sein. Der kleine Kopf des Kaisers erlaubt zwar keinen sicheren Anschluß an einen bestimmten Typus⁹⁴¹; das Profil mit dem kleinen Kinn und dem abfallenden Kinnboden deutet aber auf Claudius. Die Frisur der Frau entspricht hingegen ziemlich

⁹³⁸ Babelon 1897, 144f. Nr. 276 Taf. 30 - Megow 1987, 207 A86 Taf. 27, 3. - G. Schwarz, Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit, Grazer Beiträge Suppl. 2 (1987) 172f. - Mikocki 1995, 180 Nr. 203 Taf. 9. - LIMC VIII (1997) Triptolemos 40 jeweils mit Lit.

⁹³⁹ A. Alföldi, Chiron 9, 1979, Taf. 40.

⁹⁴⁰ Angeglichen an Ceres: LIMC IV (1988) Demeter/Ceres 176*.

⁹⁴¹ Boschung 1993, 71 möchte hier den Haupttypus des Claudius erkennen.

genau der der Agrippina-minor-Porträts im Typus Ancona⁹⁴². Damit ist die Deutung des Paares auf Claudius und die jüngere Agrippina gesichert.

Der Stein zeigt das Kaiserpaar angeglichen an Triptolemos und Ceres im Schlangenzug. Die Szene ist Sinnbild der dem ganzen Reich Gedeihen bringenden Kraft der Regentschaft des Claudius und der Agrippina. Ob Claudius' besonderes Interesse für die Eleusinischen Mysterien bei der Wahl des Motivs eine Rolle spielte⁹⁴³, ist nicht sicher. Wichtiger scheint mir die gute Adaptabilität der Szene für die Ambitionen der jüngeren Agrippina⁹⁴⁴.

Dat.: Der Stein ist mit den genannten Benennungen in die Jahre zwischen 49 und 54 n. Chr. zu datieren.

66. Kameo. Claudius(?) und Agrippina minor(?) auf Schlangenzug⁹⁴⁵ St. Petersburg, Ermitage, Z 296.

Herkunft: 1787 aus der Sammlung des Herzogs von Orleans angekauft.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 2,3 x 3,0 cm

Zustand: Der Stein ist modern gefaßt. Die Oberfläche des Reliefs ist relativ stark abgerieben. Abgesplittert ist die Brust des Gepanzerten und dessen ausgestreckter rechter Arm.

Auf einem nach rechts fahrenden Wagen, dem zwei geflügelte Schlangen vorgespannt sind, befindet sich ein Paar. Die am vorderen Rand des Wagens stehende Frau trägt einen ärmellosen Chiton und einen über den Hinterkopf gezogenen Mantel. Mit ihrer Linken führt sie die Zügel der Schlangen, in der Rechten hält sie eine Art Peitsche, mit der sie die Zugtiere antreibt. Ihren Kopf wendet die Dame zurück zu dem neben ihr stehenden Mann. Dieser trägt einen Panzer mit Paludament und auf dem Kopf anscheinend einen Kranz. Sein linker Arm ist an den Körper angelegt, der rechte war im Gestus des Säens ausgestreckt. In seiner linken Hand hält der Gepanzerte anscheinend einen Globus⁹⁴⁶.

⁹⁴² Zum Typus: Fittschen - Zanker III, 7 zu Nr. 5 Anm. 4 Typus III.

⁹⁴³ A. Alföldi, Chiron 9, 1979, 585. - Möbius 1985, 68f. - Vgl. Suet. Claud. 25, 5.

⁹⁴⁴ s. Kap, C, I.

⁹⁴⁵ E. La Rocca, L'et[^] d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese (1984) 69f. Abb. 61. - G. Schwarz, Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit, Grazer Beiträge Suppl. 2 (1987) 172. - Neverov 1988, 90 Nr. 160. - Mikocki 1995, 180 Nr. 204. - LIMC VIII (1997) Triptolemos 39*. - Farbabb.: Neverov 1971, 86 Abb. 55.

⁹⁴⁶ So A. Alföldi, Chiron 9, 1979, 584.

Daß hier nicht einfach der Mythos der Ausfahrt des Triptolemos dargestellt ist, sondern eine Angleichung an Triptolemos und Ceres vorliegt, zeigt der Panzer des Dargestellten, der nicht zur Ikonographie des Triptolemos paßt. Wie auf dem Pariser Kameo (Nr. 65) muß hier ein Kaiser wiedergegeben sein, der auf dem Wagen des Triptolemos fahrend dessen Säegestus ausführt. Die Porträts des Paares sind zu klein, als daß sie bestimmbar wären. Ihre Benennung muß dem Betrachter aus dem Kontext klar gewesen sein. Wegen der benennbaren Darstellung gleichen Inhalts in Paris liegt es nahe, auch hier an Claudius und Agrippina zu denken. Auf den vergrößerten Aufnahmen scheint das Gesicht des Kaisers jugendlich und breit zu sein, weswegen man auch eine Benennung als Nero und seine Mutter Agrippina in Betracht ziehen sollte.

Dat.: Die Datierung des Steines muß - je nachdem welche Benennung man vorzieht - in die Regierungszeit des betreffenden Kaisers fallen.

67. Bronzetonno. Claudius mit Strahlenkrone⁹⁴⁷

Kunsthandel.

Herkunft: 1991 in Derventio (in der Nähe von Stamford Bridge, Yorkshire) gefunden.

Material: Bronze

Maße: ø 24,8 cm

Zustand: Sehr gut.

Tonno mit der Büste des Kaisers Claudius. Die Ausführung des Porträts ist sehr hölzern und provinziell. Dennoch war der Künstler bemüht, die Charakteristika seines Vorbildes, eines Claudiusporträts im Haupttypus, wiederzugeben, ohne jedoch wirkliche Porträtähnlichkeit zu erreichen. Die Haaranordnung folgt der Variante des Typus ohne Zange über der linken Stirnhälfte⁹⁴⁸, was die Benennung sichert. Die beiden geschwungenen Falten auf der Stirnmitte und die breiten Einkerbungen über den Brauen sollen wohl die diesem Typus eigenen kräftigen Zusammenziehungen über der Nasenwurzel wiedergeben. Auch die charakteristische dreieckige Gesichtsform des Kaisers ist angedeutet.

⁹⁴⁷ Christie's. Fine Antiquities, Auktions-Kat. London, 8. Juli 1992 (1992) 61 Nr. 168. - J. M. Eisenberg, *Minerva* 3, 5, Sept./Okt. 1992, 42 Abb. 7. - ders., *Minerva* 6, 5, Sept./Okt. 1995, 33 Abb. 27. - ders., *Art of the Ancient World IX*. Auktions-Kat. Royal-Athena Galleries, Januar 1997 (1996) Abb. 53.

⁹⁴⁸ Repliken dieser Variante aufgeführt bei Fittschen 1977, 57 Anm. 4, n-r.

Der Kopf des Kaisers wird gerahmt von einer *corona radiata* mit neun Strahlen.

Die Drapierung des Gewandes ist unklar, gemeint ist wohl eine Tunica mit darübergelegter Toga.

Auf dem Reliefgrund sind links der Büste ein *simpulum*, und rechts ein *lituus* abgebildet. *simpulum* und *lituus* sind die Insignien der Priesterämter des Pontifikates und des Augurates⁹⁴⁹, sie sind auf einigen Münzen des Augustus, ähnlich wie auf dem Tondo, neben der Büste des Kaisers abgebildet⁹⁵⁰. Der *lituus* war in der frühen Kaiserzeit als Zeichen der *maxima auspicia* des Kaisers die Insignie seiner Macht schlechthin⁹⁵¹.

Beide Attribute, *simpulum* und *lituus*, sind als Amtsinsignien natürlich immer nur dem lebenden Regenten beigelegt. Deshalb muß diese Darstellung des Claudius mit Strahlenkrone den Kaiser zu seinen Lebzeiten meinen. Wahrscheinlich stammt der Tondo von einem Feldzeichen aus dem Britannienfeldzug des Claudius⁹⁵².

Dat.: 41-54 n. Chr.

68. Büste des Claudius mit Ägis und Nimbus mit Strahlenkranz (verschollen) ehem. auf Adler mit Blitzbündel über Waffenhaufen; sog. Apotheose des Claudius⁹⁵³

Madrid, Prado, Inv. Nr. 225-E.

Herkunft: 1654⁹⁵⁴ bei Bovillae⁹⁵⁵ gefunden und von Kardinal Girolamo⁹⁵⁶ Colonna dem spanischen König Philipp IV. zum Geschenk gemacht⁹⁵⁷.

Material: Lunensischer Marmor.

Maße: Adler mit dem Waffenhaufen: H 99 cm; B 90 cm; T 76 cm.

⁹⁴⁹ Als solche kommen beide bereits in der republikanischen Münzprägung vor. Vgl. Crawford, RRC 501 Nr. 492 Taf. 58,20, wo M. Anton mit *lituus* und Lepidus mit *simpulum* und *aspergillum* dargestellt ist.

⁹⁵⁰ Bastien II 688; III Taf. 2, 6; 3, 3. 4.

⁹⁵¹ Alföldi 1970, 142f.

⁹⁵² Vgl. Nr. 138.

⁹⁵³ Abb. des Adlers mit Waffenhaufen: A. Blanco, Museo del Prado. Catalogo de la escultura (1957) Taf. 66. mit Lit. - Abb. mit der verschollenen Büste des Claudius: P. S. Bartoli, Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia (1693) Taf. 80 (seitenverkehrt!). - Vgl. auch J. B. Hartmann, Antike Motive bei Thorwaldsen (1979) 86f. Taf. 32, 3 und die von Thorwaldsen ähnlich gestaltete Napoleon-Büste Taf. 32, 5.

⁹⁵⁴ Das mehrfach zu lesende Datum 1668 kann nicht stimmen, da Philipp IV., dem das Kunstwerk geschenkt wurde, bereits 1665 starb.

Zustand: Ergänzt sind der Kopf des Adlers, beide Flügel, Teile des Blitzbündels, beide Krallen, der Stoß und ein großer Teil des Waffenhaufens. Auf dem Rücken des Adlers befand sich nach alten Abbildungen und Beschreibungen eine Büste des Kaisers Claudius mit Ägis und Strahlenkrone, deren Spur sich im letzten Jahrhundert verliert (s. u.).

Über einem ungeordneten Haufen verschiedener Waffen erhebt sich ein Adler viel größeren Maßstabs. In dem Waffenhaufen, der vorwiegend aus Panzern, Schilden und Helmen besteht, finden sich auch Trophäen des Seekrieges, nämlich Schiffsschnäbel sowie ein Anker. Der Adler hat seine Schwingen geöffnet und reckt seinen Kopf nach links oben. In seinen Fängen hält er rechts ein Blitzbündel und links einen Globus. Die Attribute, sowie Haltung von Kopf und Schwingen sind trotz der fragmentarischen Erhaltung gesichert. Auf dem Rücken des Adlers, von vorne unsichtbar, befindet sich ein waagerechter Sockel.

Als das Kunstwerk von Kardinal Girolamo Colonna dem spanischen König Philipp IV. zum Geschenk gemacht wurde, trug der Adler auf dieser Sockelung noch eine Büste, in der man schon damals ein Porträt des Kaisers Claudius erkannte. Dieses erfreute sich großer Berühmtheit und war lange Zeit das bekannteste Porträt dieses Kaisers⁹⁵⁸. A. Blanco hält in der letzten ausführlicheren Beschreibung des Stückes Adler und verschollene Büste zwar für zusammengehörig, bezweifelt jedoch die traditionelle Benennung der Büste, da die älteren Abbildungen dafür keine Grundlage böten, und datiert

⁹⁵⁵ Blanco a. O. 1957, 116: gefunden "alle Fracocchie" in der Nähe der Via Appia, zwischen km 11 und km 12. R. Lanciani, BullCom 12, 1884, 195f. identifiziert den Fundort durch die Inschrift auf einem Bleirohr mit der Villa der Valerii. Bartolis Beschreibung weiterer Funde an diesem Ort siehe C. Fea, Miscellanea filologica critica antiquaria I (1790) 264f. - Der zuweilen postulierte Zusammenhang der Madrider Claudiusapotheose mit dem Heiligtum der *gens Iulia* in Bovillae (s. Tac. ann. 2,41,1 mit den Kommentaren von E. Koestermann und F. R. D. Goodyear) bleibt Hypothese. Zur engen Bindung der Iulier zu Bovillae s. Weinstock 1971, 5ff.

⁹⁵⁶ Dictionaire d«Histoire et de Géographie Ecclésiastiques XIII (1956) 336 s. v. Colonna Nr. 16. Der von Fea und anderen genannte Kardinal Ascanio Colonna, der in Spanien erzogen wurde, lebte früher: s. Dictionaire d«Histoire et de Géographie Ecclésiastiques XIII (1956) 329 s. v. Colonna Nr. 2. - Zu den Beziehungen der Colonna zum spanischen Königshaus: J. Villa-Amil y Castro in: Museo Espa-ol de Antigüedades V (1875) 32ff.

⁹⁵⁷ Die Behauptung bei P. León in: S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. I: Die Porträts (1993) 13, damals sei das Stück noch *ohne* Kaiserporträt gewesen, beruht offensichtlich auf einem Irrtum.

⁹⁵⁸ s. B. de Montfaucon, L' antiquité expliquée et représentée en figures (1722) 161f. Taf. 129. - Q. E. Visconti, il Museo Pio Clementino VI (1792) 58. - Noch Anfang des 19. Jh. war das Werk zumindest aus den Abbildungen in allen bedeutenden Stichwerken über die antike Kunst so präsent, daß Thorwaldsen um 1830 nach ihm eine Napoleon-Büste mit Ägis auf einem Adler gestaltete: J. B. Hartmann, Antike Motive bei Thorwaldsen (1979) Taf. 32, 5.

Adler und Waffenhafen in das 2. Jh. n. Chr.⁹⁵⁹, was in der Tat gegen die Claudius-Benennung der verschollenen Büste spräche. Außerdem gäbe es keine Zeugnisse für den Adler als Symbol der Vergöttlichung des verstorbenen Kaisers vor Domitian⁹⁶⁰. Damit hat Blanco zweifellos recht; es bleibt jedoch grundsätzlich die Möglichkeit bestehen, daß die Madrider Claudiusapotheose zu Lebzeiten des Kaisers entstanden ist, der Adler also den lebenden Kaiser verherrlicht, wie etwa auf dem Kameo in Paris (Nr. 62), also nicht die Konsekration des verstorbenen Kaisers symbolisiert.

Für die Benennung und Beurteilung des verschollenen Porträts sind die Aussagen der alten zum Teil widersprüchlichen Abbildungen erneut sorgfältig zu prüfen um das Schicksal des Kopfes zu rekonstruieren.

Bartoli bildet das vollständige Stück in seinem Tafelwerk von 1693 recht detailgetreu ab⁹⁶¹. Der Stich zeigt auf dem Adler die Büste eines Mannes, dessen Haupt, leicht nach rechts oben gewandt, von einem Nimbus mit eingeschriebenem Strahlenkranz gekrönt wird⁹⁶². Um die Brust hängt eine Ägis, deren beide Teile von einem Gorgoneion zusammengehalten werden. Das dargestellte Porträt zeigt realistische Alterszüge, wie Stirnfalten und schlaffe Wangen, es ist durchaus mit den Bildnissen des Claudius in Zusammenhang zu bringen. Der Vergleich mit den Photographien von Adler und Waffenhafen zeigt allerdings, daß der Stich seitenverkehrt ist, was bei der Beurteilung des Porträts natürlich zu berücksichtigen ist; das Gorgoneion befand sich also in Wirklichkeit an der linken Schulter der Büste, ebenso vollzog sich die Wendung des Kopfes zu dieser Seite.

Die weiteren Abbildungen des vollständigen Werkes bei Montfaucon 1722⁹⁶³, Müller - Wieseler 1854⁹⁶⁴ und Overbeck 1894⁹⁶⁵ wiederholen Bartolis Stich, immer erkennbar an der spiegelverkehrten Wiedergabe.

Nicht von Bartolis Stich abhängig ist die Abbildung der Büste der Madrider Claudiusapotheose bei Mongez aus dem Jahre 1824⁹⁶⁶, deren Vorlage laut

⁹⁵⁹ Jucker 1959/60, 280 Anm. 3 hält eine claudische Datierung gegen Blanco für möglich, da die beschriebenen Augenbohrungen am Sockel nur an ergänzten Teilen vorkommen.

⁹⁶⁰ Blanco a. O. 115.

⁹⁶¹ Bartoli a. O. Taf. 80.

⁹⁶² Sol trägt einen *nimbus* mit eingeschrieben Strahlen auf Denaren des Marc Anton von 42 v. Chr.: M. Crawford, Roman Republican Coinage (1974) 512 Nr. 496, 1.

⁹⁶³ Montfaucon a. O. Taf. 129.

⁹⁶⁴ C. O. Müller - F. Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I (1854) Taf. 67, 357.

⁹⁶⁵ J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik⁴ II (1894) Abb. 235 c.

⁹⁶⁶ A. Mongez, Iconographie romaine (1824) 27, 3. 4.

Beischrift in Madrid vom spanischen Hofkünstler angefertigt wurde⁹⁶⁷. Sie ist nicht spiegelverkehrt und zeigt die richtige Anordnung des Medusenköpfchens und die Kopfwendung korrekt nach links oben. Der Kopf hat jedoch nichts mit dem von Bartoli dargestellten gemeinsam. Das Gorgoneion wurde zur Schnalle eines zugefügten Mäntelchens degradiert. Die Ägis ist anscheinend als gefiedertes Flügelpaar mißverstanden, das sich unter dem Mäntelchen um die Büste legt. Die Gesichtszüge des Porträts sind unindividuell und stark geglättet, auch die Frisur ist eine andere. Die Iris der Augen ist angegeben und pathetisch nach oben gerichtet. Porträtähnlichkeit zu Claudius ist bei diesem Kopf selbst mit gutem Willen nicht zu sehen.

Trotz dieser deutlichen Unterschiede zur verlässlicheren älteren Darstellung Bartolis, die weit über das hinausgehen, was man von Wiedergaben unterschiedlicher Hände von ein und demselben Stück erwarten kann, und die den Verdacht aufkommen lassen, daß hier gar nicht die gleiche Büste abgebildet ist, wurde in der Folgezeit mehrfach der Stich bei Mongez als authentische Wiedergabe der Claudiusbüste angesehen und als solche abgebildet⁹⁶⁸. Bernoulli hält nun die Abbildung bei Mongez - im Vergleich zu den älteren Abbildungen - für die spiegelverkehrte⁹⁶⁹ und gibt diese - angeglichen an den Stich Bartolis und dessen "Nachfolger" - seinerseits seitenverkehrt wieder⁹⁷⁰, womit die Verwirrung komplett ist.

Diesen sich widersprechenden Abbildungen, sowie insbesondere der Autorität des Werkes von Bernoulli, in dem Mongez' Version der Büste (spiegelverkehrt!) abgebildet ist, die in der Tat keine Ähnlichkeit zu bekannten Claudiusporträts aufweist, ist es zu verdanken, daß die verschollene Madrider Büste als Darstellung des Claudius trotz ihrer interessanten Ikonographie in der Forschung keine Rolle mehr spielte. Für eine exakte Beurteilung der verlorenen Büste hielt man die alten, sich widersprechenden Abbildungen für zu unzuverlässig⁹⁷¹.

Um das Porträt eventuell für eine Darstellung des Claudius wiederzugewinnen, muß man dem Schicksal des Stückes auf den Grund gehen und prüfen, welche Abbildung es am getreuesten wiedergibt.

⁹⁶⁷ Hofkünstler war zu dieser Zeit ein gewisser Salvatierra, der gleichzeitig der erste Konservator des Prado-Museums war (s. Thieme - Becker XXIX, 360 s. v. Salvatierra y Barriales).

⁹⁶⁸ F. de. Clarac, Musée de sculpture antique et moderne IV (1853) 134 Nr. 3269 c Taf. 1054. -

⁹⁶⁹ J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 1 (1886) 338 Anm. 2.

⁹⁷⁰ J. J. Bernoulli a. O. Abb. 51 a. b.

⁹⁷¹ s. Blanco a. O.

Es läßt sich zeigen, daß die Vorlage für Mongez' Stich bereits ein modernes Ersatzstück wiedergibt, während die Tafel Bartolis - die einzige Abbildung nach dem verschollenen Original - mit allen zu wünschenden Einzelheiten ein Porträt des Kaisers Claudius im Haupttypus zeigt.

Zunächst war das Werk im Alcázar aufgestellt, wo es in den beiden Inventaren, die nach dem Tode Philipps IV. und Karls II. angefertigt wurden, erwähnt wird. Winckelmann referiert eine Episode, nach der die Madrider Claudiusapotheose während des spanischen Erbfolgekrieges verschwand⁹⁷²: Ein gewisser General Lord Galloway suchte bei der Einnahme Madrids durch die österreichische Partei das Stück⁹⁷³ und soll die Büste im Escorial als größtes Gewicht der dortigen Turmuhr gefunden haben. Er habe es mit nach England genommen, des weiteren sei nichts über den Verbleib des Stückes bekannt. Verständlicherweise wiesen die spanischen Gelehrten diese Geschichte, die wenig positives Licht auf den Umgang mit Antiken in Spanien warf und von Winckelmann auch in diesem Sinne berichtet wurde, empört zurück. Ponz meint, das ganze Stück, also Waffenhafen, Adler und Büste, sei bei dem verheerenden Brand des Alcázar am 24. Dezember 1734 zerstört worden⁹⁷⁴ und befände sich nun in mehreren Teilen in den Kellerräumen des königlichen Palastes; über den Verbleib der Büste vermag er keine Aussagen zu treffen⁹⁷⁵. Azára berichtet nach dem Zeugnis von Fea, daß sich der Kopf getrennt von der Adlerbasis auf einem kleinen Tisch im Palast del Retiro befände⁹⁷⁶, und tatsächlich taucht der Kopf im Inventar von 1794 wieder auf⁹⁷⁷. Im Retiro wurde die Büste angeblich noch 1826 von Mongez, der auch die neue Abbildung desselben bringt (s. o.), gesehen⁹⁷⁸. Das ganze, restaurierte Stück wurde zusammen mit dem Kopf im Mai 1837 im neugeschaffenen Museo Nacional de Pintura y Escultura aufgestellt und so auf einem, dem "Semenario Píntoresco" von 14. Mai 1837 beigelegten Stich abgebildet⁹⁷⁹. Danach brechen die Nachrichten von dem originalen Kopf ab.

⁹⁷² J. J. Winckelmann, *Sämtliche Werke* hrsg. von J. Eiselein VI (1825) 192f.

⁹⁷³ Was die hohe damalige Bekanntheit des Stückes bezeugt.

⁹⁷⁴ So taucht es im Inventar von 1747, das nach dem Tode von Philipp V angefertigt wurde, auch nicht mehr auf. s. Villa-Amil y Castro a. O. 31.

⁹⁷⁵ A. Ponz, *Viaje de España* (1777-1794) VI, 73. Ponz' Werk ist überhaupt von dem Bestreben bestimmt, den damals kursierenden Polemiken gegen den barbarischen Umgang mit den schönen Künsten in seinem Land zu entgegnen (E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* [1862] 4).

⁹⁷⁶ Fea a. O. 264 f. Anm. a.

⁹⁷⁷ Villa-Amil y Castro a. O. 36.

⁹⁷⁸ Hübner a. O. 120.

⁹⁷⁹ Villa-Amil y Castro a. O. 37.

Später wird lediglich berichtet, daß im Jahre 1869 eine moderne Kopie der Büste, die den Abbildungen des "Originals" bei Mongez genau entsprochen habe⁹⁸⁰, von der Adlerbasis mit dem Waffenhaufen entfernt wurde⁹⁸¹.

Die abenteuerliche Geschichte des Stückes verbunden mit den widersprüchlichen Abbildungen desselben läßt nur den Schluß zu, daß die 1869 entfernte neuzeitliche Kopie der Büste identisch mit der ist, die von Anfang an im Museum stand und vorher von Azára und Mongez im Retiro gesehen und von letzterem auch abgebildet wurde. Der Stich bei Mongez gibt also ein klassizistisches Werk vom Ausgang des 18. Jh. wieder, wozu das völlig unantike Flügelpaar und die gen Himmel blickenden Augen auch viel besser passen. Diese Abbildung sowie die bei Clarac und Bernoulli (s. o.) können also keine Anhaltspunkte für die Beurteilung des verschollenen Porträts liefern. Das Original wurde wohl bei dem Brand des Alcázar 1734 zerstört. Ende des 18. Jh. schuf man, vielleicht nach erhaltenen Fragmenten, einen Ersatzkopf, der für das erhaltene Original ausgegeben wurde - wohl nicht unabhängig von der Polemik Winckelmanns gegen die schlechte Behandlung eines so berühmten Kunstwerkes! Dieser Kopf lieferte die Vorlage für Mongez' Stich und gelangte schließlich in das neugegründete Museum⁹⁸². Nachdem im Laufe der Zeit veränderte Sehgewohnheiten⁹⁸³ das Stück verdächtig machten⁹⁸⁴ und Hübner den Kopf in seinem Katalog von 1862 als neuzeitlich bezeichnete (ihn jedoch nicht mit der Abbildung bei Mongez in Zusammenhang brachte!)⁹⁸⁵, ließ man ihn Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts sang- und klanglos verschwinden.

⁹⁸⁰ Hübner a. O. 120.

⁹⁸¹ R. Richard, *Marbles antiques du Musée du Prado* ^ Madrid (1923) 89. Die Büste hat die Inventarnummer 226.

⁹⁸² Bei dessen Einrichtung übrigens der Bildhauer Salvatierra maßgeblich beteiligt war (s. Thieme - Becker XXIX, 360 s. v. Salvatierra y Barriales. - León a. O. 28), dessen Vater als Schöpfer des Ersatzstückes in Betracht kommt (vgl. Hübner a. O. 120)! Salvatierra war es auch, der als Hofkünstler die Abbildungsvorlage für den Stich bei Mongez anfertigte.

⁹⁸³ Vgl. die von Thorwaldsen ergänzten Köpfe der Ägineten, die für die Zeitgenossen nicht von den Originalen zu unterscheiden waren, heute jedoch auch vom Nicht-Fachmann leicht als moderne Werke erkennbar sind.

⁹⁸⁴ Müller - Wieseler a. O. 79 zitiert J. G. v. Quadt, *Betrachtungen und Phantasien (...)* auf einer Reise durch Spanien (1850) 218: es scheint, "als wenn dieses Denkmal in neuerer Zeit wunderlich zusammengesetzt wäre, und sich für einen Nippetisch besser passe als für eine Antikensammlung. Auch bekennt man, daß bei einer Restauration vielerlei hinzugefügt wurde."

⁹⁸⁵ Hübner a. O. 119 f. Nr. 201.

Als einzige verlässliche Abbildung des verschollenen Porträts bleibt der seitenverkehrte Stich Bartolis; die weiteren Wiedergaben desselben Kopfes sind nicht nach dem Original angefertigt, sondern wiederholen den Stich Bartolis, ebenfalls seitenverkehrt.

Der von Bartoli abgebildete Kopf läßt sich nun ohne weiteres mit den Porträts des Kaisers Claudius in Zusammenhang bringen. Er zeigt dasselbe Gesicht mit der realistischen Angabe von Alterszügen wie die Porträts im Haupttypus⁹⁸⁶ des Kaisers: Vergleichbar sind die starken Stirnfalten sowie das kleinteilig bewegte, schlaffe Untergesicht. Gut erkennbar ist auf dem Stich außerdem die den Porträts des Claudius eigentümliche dreieckige Gesichtsform. Berücksichtigt man die spiegelverkehrte Wiedergabe des Kopfes, so ist auch deutlich die Stirnhaaranordnung des Haupttypus zu erkennen: eine Gabel über der linken Stirnhälfte, von der aus die Locken nach rechts gestrichen sind, bis sie in einer Zange über der rechten Stirnhälfte auf eine nach links gestrichene Lockenpartie über der rechten Schläfe treffen.

Damit ist ein weiteres rundplastisches Porträt des Claudius im Haupttypus wiedergewonnen, das aus dem Bewußtsein der Forschung schon fast verschwunden war und wegen seiner ungewöhnlichen Attribute von einiger Bedeutung ist. Es ist mit einer Strahlenkrone⁹⁸⁷ und einer Ägis⁹⁸⁸ ausgestattet. Die Büste saß auf dem Rücken eines aufblickenden Adlers mit geöffneten Schwingen, der einen Globus und ein Blitzbündel in den Fängen hält⁹⁸⁹. Ob der Adler und der Waffenhaufen wirklich zusammengehören, muß einstweilen offenbleiben.

⁹⁸⁶ Gut vergleichbar sind etwa die Köpfe in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. Nr. AS 7 (H. R. Goette, Herzog Anton Ulrich-Museum. - Kunst der Antike [1985] Abb. 20. 21.) und in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. Nr. 1948 (Johansen 1994, 146 f. Nr. 61.)- Zum Typus: D. Salzman, AA 1976, 260ff. (Typus anlässlich der Hochzeit mit Agrippina 49 n. Chr. entstanden). - Fittschen 1977, 55f. mit Replikenliste (Typus erscheint bereits auf Münzen des Jahres 41 n. Chr.). Zusammenfassend: Boschung 1993, 70f.

⁹⁸⁷ Ebenfalls Claudius mit einer Strahlenkrone zeigt der Bronzetonno aus Derventio bei Stamford Bridge in Yorkshire (Nr. 67).

⁹⁸⁸ Zur Vorliebe des Claudius für die Darstellung mit Ägis vgl. Kap. B, III, 1.

⁹⁸⁹ Die Verbindung von Büste und Adler in der Rundplastik ist selten, kommt jedoch vor: s. S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid I: Die Porträts (1993) 224 ff. Nr. 61., wo der Adler im Vergleich zur Büste jedoch ziemlich klein ist. Besser vergleichbar eine unpublizierte Büste im Treppenaufgang des Palazzo Massimo alle Colonne in Rom.

Dat.: Auf Grund des Herrscherattributes der Ägis⁹⁹⁰ muß der Kopf während der Regierungszeit des Claudius entstanden sein. Er ist damit ein weiteres Zeugnis für die Verwendung der Strahlenkrone für den lebenden Herrscher bereits unter Claudius⁹⁹¹.

69. Relief. Claudius mit Füllhorn und Ruder als Weltherrscher⁹⁹² Aphrodisias, Grabungsdepot.

Herkunft: Aus dem Sebasteion von Aphrodisias⁹⁹³. Das Relief befand sich im obersten Stockwerk der Südportikus über dem mittleren Interkolumnium des Raumes 9 oder 10.

Material: Marmor aus Aphrodisias.

Maße: H 160 cm; B 166 cm; T 44 cm.

Zustand: Die Figuren des Reliefs sind bis auf kleinere Abstoßungen in allen wesentlichen Teilen gut erhalten. Der Kopf des Kaisers ist Bruch an Bruch angesetzt. Ein weiterer Bruch führt durch Mantel, Ruder und linken Oberarm. Der Reliefgrund ist an den oberen Ecken sowie an der linken unteren Ecke weggebrochen⁹⁹⁴.

Der Kaiser ist nackt in einer dynamischen Schrittstellung nach rechts bei zurückgebogenem Oberkörper und Kopf wiedergegeben. In seinem Rücken bläht sich ein Mantel, der den Kaiser wie ein Nimbus umrahmt und dessen Enden um seine Arme gelegt sind. Mit seiner Rechten faßt der Kaiser in etwas labiler Weise ein Füllhorn, die Linke hält den Stiel eines über die Schulter gelegten Steuerruders. Zu seinen Seiten befinden sich in kleinerem Maßstab weibliche Figuren, die passend zu den Attributen des Kaisers die Elemente Erde und Wasser repräsentieren. Die Gestalt zur Rechten des Kaisers scheint aus dem Boden zu wachsen und ist mit einem Chiton bekleidet. Sie erhebt ihre Hände zu dem Füllhorn des Kaisers, wobei es unklar ist, ob sie es ihm reicht oder von ihm in Empfang nimmt. Die Figur auf der anderen Seite hat an Stelle der Beine zwei lange Fischschwänze und faßt zusammen mit dem Kaiser den Griff des Ruders. Die beiden Gestalten sind nicht mit spezifischen

⁹⁹⁰ s. Kap. B, III, 1.

⁹⁹¹ Vgl. Nr. 67.

⁹⁹² Smith 1987, 104ff. Nr. 2 Taf. 6. 7. - P. Rockwell in: Ch. Roueché - K. T. Erim (Hrsg.), *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture*, JRA Suppl. Ser. 1 (1990) 114 Abb. 17-19. - Kleiner 1992, 158ff. Abb. 133. - Rose 1997, 165ff. Nr. 105 (1) Taf. 199 jeweils mit Lit.

⁹⁹³ s. Kap. C, III, 1.

⁹⁹⁴ Ausführlich zu den technischen Aspekten der Bildhauerarbeit des Reliefs: Rockwell a. O.

Gottheiten zu identifizieren, sondern stehen in unbestimmter Weise für Land und Meer⁹⁹⁵, worüber sich die Herrschaft des gottgleichen Kaisers erstreckt. Divus Augustus, wie der dargestellte Kaiser Erim⁹⁹⁶ und Smith⁹⁹⁷ folgend meist genannt wird⁹⁹⁸, kann das Relief aus mehreren Gründen nicht wiedergeben. Erstens entspricht der Kopf typologisch nicht den Porträts des Augustus, sondern folgt dem Typus Kassel der Claudiusporträts⁹⁹⁹. Auch die Physiognomie mit der deutlichen Stirnfalte entspricht eher den Bildnissen des Claudius. Zweitens passen das Motiv und die Attribute, die so klar auf das Wirken und die Segnungen der Regentschaft hinweisen, nicht zu einer Darstellung des Divus¹⁰⁰⁰. Es muß also Claudius als lebender und wirkender Herrscher dargestellt sein. In claudischer Zeit wurde ein Großteil der Anlage errichtet, Claudius war die Süd-Porticus, an der sich das Relief befand, inschriftlich dediziert¹⁰⁰¹.

Dat.: Wegen des verwendeten Porträttypus ist anzunehmen, daß das Relief unmittelbar nach Regierungsantritt des Claudius gefertigt und an der Fassade der Süd-Porticus angebracht wurde¹⁰⁰².

70. Relief. Claudius ringt Britannia nieder¹⁰⁰³ Aphrodisias, Grabungsdepot.

Herkunft: Aus dem Sebasteion von Aphrodisias¹⁰⁰⁴. Das Relief befand sich im oberen Register der Fassade der südlichen Porticus, wohl über Raum 3¹⁰⁰⁵.

Material: Marmor aus Aphrodisias.

Maße: H 165 cm; B 135 cm; T 43 cm.

⁹⁹⁵ Smith a. O. 105.

⁹⁹⁶ K. T. Erim, RA 1982, 116.

⁹⁹⁷ Smith a. O. 105.

⁹⁹⁸ Kleiner 1992, 158 - Rose 1997, 166.

⁹⁹⁹ D. Boschung, BJB 187, 1987, 216 Anm. 95 (t). - Massner 1994, 164 mit Anm. 24.

¹⁰⁰⁰ s. Kap. B, III. und passim.

¹⁰⁰¹ Vgl. dazu Kap. C, III, 1.

¹⁰⁰² Die drei Darstellungen des Claudius auf den Reliefs des Sebasteions folgen jeweils unterschiedlichen Porträttypen des Kaisers. Das hängt m. E. damit zusammen, daß an der Anlage bis in neronische Zeit gebaut wurde, und man auf Neuerungen sofort reagierte.

¹⁰⁰³ Smith 1987, 115ff. Nr. 6 Taf. 14. 15. - Kleiner 1992, 160f. Abb. 134. - Rose 1997, 165ff. Nr. 105 (9) Taf. 206.

¹⁰⁰⁴ s. Kap. C, III, 1.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Smith a. O. 132f. mit Abb. 13.

Zustand: Es fehlt sowohl dem Claudius als auch der Britannia jeweils der rechte Unterarm. Der Reliefgrund ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt, wobei am rechten Bildrand und über Britannias Beinen einige Stücke fehlen.

Das Relief zeigt in einer brutalen Szene, wie Kaiser Claudius gegen eine vor ihm liegende weibliche Gestalt zum Todesstoß ausholt. Er preßt ihr sein rechtes Knie gegen die Weichen und zieht mit der linken Hand ihren Kopf an den Haaren hoch. Mit der erhobenen Rechten hielt er einen Speer, dessen Reste sich an seiner rechten Schulter erhalten haben. Claudius trägt einen idealisierten Helm, einen Rundschild am linken Arm und ein Schwertband um den Brustkorb. Um seine Schultern liegt eine Chlamys, die nach links im Wind flattert. Der Kaiser ist also mit mythischen, nicht wirklich getragenen Waffen ausgestattet. Die Frau erhebt wie um Gnade flehend ihren rechten Arm, dessen Hand vor der Brust des Kaisers noch sichtbar ist. Sie trägt einen kurzen Chiton, der ihr von der rechten Brust geglitten ist. Mit der Linken versucht sie verzweifelt, ihre vollständige Entblößung zu vermeiden.

Zu dem Relief gehört eine Inschrift¹⁰⁰⁶, die neben Claudius, dessen Porträtzüge eindeutig erkennbar sind, die weibliche Gestalt als Britannia identifiziert und unter dem Relief an der Fassade der südlichen Porticus angebracht war. Die Szene zeigt also den Sieg über Britannien als mythischen Kampf des Kaisers in einem Motiv, das auf Kampfgruppen griechischer Amazonomachien zurückgeht¹⁰⁰⁷.

Dat.: Massner¹⁰⁰⁸ und Boschung¹⁰⁰⁹ weisen das Porträt dem letzten Typus des Claudius zu, welcher durch eine einfache Mittelgabel und zur Seite gestrichene Haare bei regelmäßig abfallender Stirnhaarbekränzung charakterisiert ist. Das würde bedeuten, daß das Relief gegen Ende der Regierungszeit des Claudius entstanden und in der Süd-Porticus verbaut worden ist¹⁰¹⁰. Da aber die kaiserlichen Porträts der Reliefs vom Sebasteion nicht immer die Stirnhaaranordnung ihrer Vorbilder exakt wiederholen, ist nicht auszuschließen, daß hier ein Claudiusporträt im Haupttypus als Vorbild gedient hat, wie Smith annimmt¹⁰¹¹, wobei die vereinfachte, zu den Seiten abfallende Stirnhaaranordnung durch den Helmrand bestimmt ist. In diesem

¹⁰⁰⁶ J. M. Reynolds, ZPE 43, 1981, 323 Nr. 8 Taf. 12 c.

¹⁰⁰⁷ s. Kap. B, II, 3.

¹⁰⁰⁸ Massner 1994, 164 Anm. 24.

¹⁰⁰⁹ Boschung 1993, 71.

¹⁰¹⁰ Der Reliefblock muß vor seiner Verbauung bearbeitet worden sein: Smith a. O. 115.

¹⁰¹¹ Smith a. O. 116f.

Falle wäre auch eine frühere Datierung des Reliefs möglich, etwa anlässlich des britannischen Triumphes des Claudius im Jahre 43¹⁰¹².

71. Statue. Claudius thronend im Hüftmantel¹⁰¹³

Tripolis, Archäologisches Museum.

Herkunft: 1932 in Leptis Magna bei den Rostra vor dem Großen Tempel des Alten Forums gefunden¹⁰¹⁴, zusammen mit weiteren Statuen von Mitgliedern der iulisch-claudischen Familie. Zur Gruppe des thronenden Claudius gehören weiterhin als Pendant eine Sitzstatue des Divus Augustus (Nr. 25) sowie eine stehende Gewandstatue der Livia, und eine Hüftmantelstatue des Tiberius (Nr. 42).

Material: Marmor

Maße: H 220 cm

Zustand: Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt und bis auf einige geringe Bestoßungen fast vollständig erhalten. Der Kopf ist zugehörig. Der rechte Arm fehlt, ebenso der ehemals angestückte linke Unterarm.

Der Kaiser ist thronend im Hüftmantel dargestellt. Der Mantel ist über den Rücken gezogen und bedeckt den linken Oberarm, der linke Unterschenkel bleibt unbedeckt. Beide Arme sind gesenkt, der rechte Fuß ist zurückgestellt. Den Kopf des Kaisers schmückt ein Eichenkranz. Das Porträt folgt dem Haupttypus des Claudius¹⁰¹⁵.

Dat.: Die Statue ist mit Sicherheit in claudischer Zeit entstanden.

72. Statue. Claudius(?) thronend im Hüftmantel¹⁰¹⁶

Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Inv. Nr. 9950.

Herkunft: Wie die Sitzstatue des Tiberius (Nr. 38) und der Kopf des Augustus (Nr. 19) aus dem Theater von Caere¹⁰¹⁷.

Material: Torso aus griechischem Marmor; Kopf aus italischem Marmor.

¹⁰¹² Auch sonst ist ja bei der Anlage des Sebasteions von Aphrodisias das Bestreben zu beobachten, möglichst aktuell zu sein und auf Neuerungen, die das Kaiserhaus betreffen, sofort zu reagieren. Vgl. Smith a. O. 95. 118.

¹⁰¹³ Niemeyer 1968, 106 Nr. 90 Taf. 31. Maderna 1988, 192f. JT42 Taf. 6, 2. - Kreikenbom 1992, 199f. Nr. III 63. - Rose 1997, 185 Nr. 127 (2) Taf. 236.

¹⁰¹⁴ Zu den Fundumständen s. S. Aurigemma, Afrlt 8, 1940, 80ff. mit Abb. 58. 59.

¹⁰¹⁵ Fittschen 1977, 56 Nr. 17.

¹⁰¹⁶ A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (1957) 33f. Nr. 36 Taf. 21. 22. - Helbig⁴ I Nr. 1052. - Niemeyer 1968, 105f. Nr. 88 Taf. 29, 4. - Maderna 1988, 167f. JT5 Taf. 7, 2. - M. Fuchs in: Caere II, 61ff. Nr. 3 Abb. 33-38. - Kreikenbom 1992, 200 Nr. III 64. - Kleiner 1992, 133f. Abb. 108. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 414*. - Rose 1997, 83ff. Nr. 5 (9) Taf. 73f.

Maße: H 150 cm.

Zustand: Beide Arme und Beine fehlen. Das Fragment mit den vom Mantel bedeckten Oberschenkeln ist nicht zum Torso zugehörig: Die Anstückungsflächen passen nicht zusammen und die Gewandfalten des über den Rücken gezogenen Mantels werden auf dem Oberschenkelfragment nicht fortgeführt¹⁰¹⁸. Der Kopf ist mit einem modernen Zwischenstück angefügt und besteht aus einem anderen Marmor als die Fragmente der Sitzstatuen.

Der linke Arm des Torso war erhoben und wohl auf ein Szepter gestützt, der rechte war heruntergenommen.

Das Oberschenkelfragment muß zu einer weiteren, ganz ähnlichen Statue gehört haben, deren rechter Arm ebenfalls heruntergenommen und auf den rechten Oberschenkel gelegt war, wie die Abarbeitung mit Dübelloch an dieser Stelle zeigt.

Liverani möchte den Oberkörper dieser Statue mit dem ebenfalls aus Caere stammenden Augustuskopf im Louvre (Nr. 19) zusammenbringen, was letztlich nicht zu beweisen ist, da auch dem Augustuskopf die antike Verbindung zu dem Torso fehlt.

Da aber beide Sitzstatuen Kaiser dargestellt haben müssen und außerdem aus einer claudischen Statuengruppe stammen, zu der eine weitere, Tiberius darstellende Sitzstatue zählte, ist es plausibel, daß der Augustuskopf und der heute mit der Statue verbundene Claudiuskopf zu je einem der beiden Sitzstatuenfragmente gehören.

Da der Kopf des Claudius aus einem anderen Marmor besteht, ist er wohl nachträglich als Ersatz für ein Caligulaporträt auf die Statue aufgesetzt worden. Dazu paßt gut das Zeugnis der Inschriften vom gleichen Fundort. Unter ihnen befindet sich eine Inschrift für einen Kaiser, der als *pater patriae* bezeichnet wird, deren erste Zeile, die den Namen des Kaisers enthielt, jedoch fehlt. Diese Inschrift muß zum caliguläischen Kern der Caeretaner Statuengruppe gehört haben, da sie die gleichen Buchstaben wie die mitgefundene Inschrift für Drusilla zeigt¹⁰¹⁹. Ursprünglich muß die Inschrift also für eine Statue des Kaisers Caligula bestimmt gewesen sein. Da die Inschrift nicht vollständig entfernt worden ist, muß sie nach dem Tode des Caligula für seinen Nachfolger umgewidmet worden sein. Das gleiche gilt natürlich für die zugehörige Statue, die in einen Claudius umgewandelt wurde. Da kein griechischer Marmor, aus dem der caliguläische Bestand der Gruppe besteht, zur Hand war, wurde der Statue ein Ersatzkopf aus lunensischem Marmor, der leichter zu beschaffen war, aufgesetzt.

¹⁰¹⁷ Zum Fundkomplex s. Kap. C, II, 1.

¹⁰¹⁸ Fuchs a. O.

¹⁰¹⁹ M. Fuchs in: Caere II, 106 Nr. 23.

73. Statue. Claudius thronend im Hüftmantel¹⁰²⁰

Palermo, Museo Nazionale, Inv. Nr. 702.

Herkunft: Aus Tyndaris (Tindari).

Material: Marmor.

Maße: H 213 cm (rekonstruierte Statue)

Zustand: Die Statue ist zum großen Teil modern. Antik sind lediglich: Ein Teil des rechten Schläfenhaares mit der *corona civica*, das Untergesicht mit dem Hals, der linke Ellenbogen, ein Teil des linken Fußes sowie ein großes Stück des Mantels über dem rechten und linken Oberschenkel und dem rechten Unterschenkel.

Das statuarische Motiv - thronend im Hüftmantel mit erhobenem auf ein langes Szepter gestütztem linken Arm - ist durch die Fragmente gesichert. Die Benennung als Claudius erfolgt auf Grund der erhaltenen Lockenpartien sowie der zum Kinn hin spitz zulaufenden Gesichtsform, die vor allem an die Porträts des Kaisers im Haupttypus erinnert.

Dat.: Die Statue ist in claudischer Zeit entstanden.

74. Statue. Claudius thronend im Hüftmantel¹⁰²¹

Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria (Kopf); Carsulae (Unterkörperfragment).

Herkunft: Die Fragmente der Figur wurden in Carsulae nördlich des Forums zusammen mit weiteren Statuenfragmenten und einem iulisch-claudischen Frauenkopf gefunden¹⁰²².

Material: Marmor

Maße: H 67,5 cm (Kopf mit Hals)

Zustand: Erhalten ist lediglich der Kopf im Museum von Perugia und ein Teil des Unterkörpers, das am Fundort verblieben ist.

Das Unterkörperfragment gehört zu einer kolossalen Statue im Schema des thronenden Iuppiter. Der rechte Unterschenkel bleibt vom Mantel unverhüllt.

¹⁰²⁰ N. Bonacasa, *Ritratti Greci e Romani in Sicilia* (1964) 47 Nr. 54 Taf. 25, 1. 2; 80, 1. - Niemeyer 1968, 106 Nr. 91. - Maderna 1988, 168f. JT6 Taf. 6, 3. - S. Moscati - C. A. Di Stefano, *Palermo. Museo Archeologico* (1992) 34ff. Abb. 23. - Kreikenbom 1992, 201 Nr. III 66 jeweils mit weiterer Lit.

¹⁰²¹ U. Ciotti in: *San Gemini e Carsulae* (1976) 27. 60f. Abb. 25 (Unterkörperfragment). 27 (Kopf). - Maderna 1988, 169 JT7. - Kreikenbom 1992, 198 Nr. III 61 Taf. 15 a. - P. Bruschetti, *Carsulae* (1995) 43 Abb. 40.

¹⁰²² Zur Gruppe: hier Kap. C, II, 3.

Der Porträtkopf, der in seinem überlebensgroßen Maßstab zum Unterkörperfragment paßt, folgt dem Haupttypus des Kaisers Claudius¹⁰²³. Kreikenbom hält wegen der ungewöhnlich hohen Stirn eine Umarbeitung aus einem Porträt des Caligula für möglich¹⁰²⁴, was mit Sicherheit nicht zutrifft.

Dat.: claudisch.

75. Statue. Claudius(?) thronend im Hüftmantel¹⁰²⁵

Grosseto, Museo Civico Archeologico, Inv. Nr. 97 737.

Herkunft: Die Fragmente der Sitzstatue wurden 1965 in Rusellae (Roselle) gefunden. Sie befanden sich zusammen mit anderen Porträtstatuen¹⁰²⁶ und Inschriften¹⁰²⁷ für das iulisch-claudische Herrscherhaus in einem reich ausgestatteten Bau südwestlich des Forums der Stadt¹⁰²⁸.

Material: Marmor.

Maße: H des Torso ca. 210 cm.

Zustand: Es fehlen beide Arme sowie der linke Teil des Oberkörpers mit der Schulter, außerdem die untere Hälfte des rechten Unterschenkels mit dem Fuß und der rechte Fuß. Der Bauch ist ergänzt. Der Kopf des Claudius mit *corona civica*, der häufig mit der Statue verbunden wurde, weist mit dem Oberkörper keine gemeinsame Bruchstelle auf.

Der Kaiser ist im Schema des thronenden Iuppiter mit gesenktem rechten Arm wiedergegeben, die Haltung des linken Armes ist nicht zu ermitteln. Der vom Gewand unbedeckte linke Unterschenkel ist gegenüber dem rechten leicht vorgestellt.

Zur Benennung der Statue werden sichere Aussagen erst zu treffen sein, wenn eine ausreichende Publikation des Statuenzyklus von Rusellae vorliegt.

¹⁰²³ Der Kopf ist der Variante mit Gabelung in der Stirnmitte und breiten mittleren Zangenarmen zuzurechnen: Fittschen 1977, 57 Anm. 4 f-m zu Nr. 17. - Massner 1994, 168.

¹⁰²⁴ Kreikenbom a. O.

¹⁰²⁵ Maderna 1988, 169f. JT8. - Kreikenbom 1992, 82f. 168 Nr. III 22. - Rose 1997, 118. - Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 81.1795.

¹⁰²⁶ Die Statuen aus dem "vano statue" von Roselle sind bis heute trotz ihrer Bedeutung nicht publiziert. Zur Gruppe zuletzt: Rose 1997, 116ff. Nr. 45 mit Lit. Photographien der Statuen befinden sich in der Photothek des DAI Rom: Inst. Neg. 81.1783-1799.

¹⁰²⁷ V. Saladino, ZPE 39, 1980, 215ff. - I. Cogitore, MEFRA 104, 1992, 863f.

¹⁰²⁸ Zum Fundort: C. Laviosa, StEtr 37, 1969, 594ff. - ead., StEtr 39, 1971, 538ff. (Berichte über die Ausgrabung des Apsidenbaus). - ead. in: Roselle. Gli scavi e la mostra (1978) 118f (Plan: 26f. Abb. 6, Gebäude m) - V. Melani - M. Vergari, Profilo di una città etrusca. Roselle² (1985) 83ff. - Hier Kap. C, II, 3.

Im gleichen Raum wie die Sitzstatue wurden zwei Köpfe des Claudius gefunden; einer mit *corona civica*, der eventuell aus einem Caligula umgearbeitet wurde¹⁰²⁹. Dieser Kopf wurde meist mit der Statue verbunden¹⁰³⁰, wofür es jedoch keine Anhaltspunkte gibt. Neuerdings wurde die Benennung der Statue als Augustus vorgezogen¹⁰³¹, da sie als Pendant eine Sitzstatue der Livia¹⁰³² hatte. Beide Statuen waren an der Rückwand des Gebäudes aufgestellt, hinter der sich eine zugemauerte Apsis befand¹⁰³³.

76. Statue. Claudius thronend im Hüftmantel¹⁰³⁴

Vatikan, Braccio Nuovo 18, Inv. Nr. 2287.

Herkunft: 1796 auf dem Forum von Privernum (Piperno Vecchio)¹⁰³⁵ zusammen mit der Sitzstatue des Tiberius (Nr. 39) und dem Fragment einer weiteren Sitzstatue¹⁰³⁶ gefunden. Aus der gleichen Fundgruppe stammt ein Porträt des Germanicus¹⁰³⁷.

Material: Großkristalliner gelblicher Marmor.

Maße: Büste ohne Fuß: H 87 cm.

Zustand: Der aus mehreren Fragmenten zusammengesetzte Oberkörper wurde als Büste für den Braccio Nuovo zugerichtet. Ergänzt sind: die Hälfte der Nase, das rechte Ohr, ein Stück unter dem Kinn, große Teile der Brust und des Gewandes sowie die Rückseite der Büste und deren Fuß und Tafel.

Der Kopf gehört zum Haupttypus der Claudiusporträts¹⁰³⁸. Eine genaue Rekonstruktion der Statue ist nicht möglich. Sicher ist lediglich auf Grund der Fragmente, daß es sich um eine Sitzstatue gehandelt haben muß. Die Gewandreste auf der linken Schulter scheinen auf eine ähnliche

¹⁰²⁹ H. Jucker, Jdl 96, 1981, 266f. Anm. 91. - Melani - Vergari a. O. Abb. S. 11. - Kreikenbom 1992, 81f. mit Anm. 641.

¹⁰³⁰ Maderna 1988, 169f. JT8 mit der älteren Lit.

¹⁰³¹ P. Liverani in: Caere II, 142 Anm. 22. - Kreikenbom 1992, 82f. 168 Nr. III 22. - P. Liverani, RM 101, 1994, 168 Anm. 31. - Rose 1997, 118.

¹⁰³² Kreikenbom 1992, 182f. Nr. III 42. - Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 81.1796.

¹⁰³³ Dazu hier Kap. C, II, 3.

¹⁰³⁴ Amelung, Vat. Kat. I 31 Nr. 18 Taf. 3. - Helbig⁴ I Nr. 414. - Niemeyer 1968, 105 Nr. 86. - Maderna 1988, 191 JT42 Taf. 15, 1. - Kreikenbom 1992, 200f. Nr. III 65. - Rose 1997, 100 Nr. 29 (1).

¹⁰³⁵ Zur Gruppe s. Kap. C, II, 3.

¹⁰³⁶ Maderna 1988, 181 JT30 Taf. 9, 2. - B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II. Museo Pio Clementino - Cortile Ottagono (1998) Taf. 160. 161. Das Fragment kann wegen der geringeren Maße nicht zu dem Kopf gehören (so noch Niemeyer 1968, 105 Nr. 86).

¹⁰³⁷ Fittschen - Zanker I, 29ff. Nr. 23 Taf. 25.

¹⁰³⁸ Fittschen 1977, 56 Nr. 11.

Gewanddrapierung und Armhaltung wie bei der Tiberiusstatue vom gleichen Fundort zu deuten.

Dat.: Die Statue ist in claudischer Zeit entstanden.

77. Statue. Claudius stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")¹⁰³⁹

Vatikan, Sala Rotonda 550, Inv. Nr. 243.

Herkunft: 1865 im Theater(?) von Lanuvium gefunden¹⁰⁴⁰.

Material: Feinkörniger, weißer Marmor

Maße: H 254 cm

Zustand: Ergänzt sind beide Arme mit den Attributen, Teile der Gewandfalten, am Kopf die Ohren, die Nasenspitze und ein Teil der Haarpartie an der rechten Kopfseite sowie der Kranz bis auf wenige Blätter. Außerdem ist der Rumpf des Adlers mit der rechten Schwinge modern.

Der Kaiser ist im Schema des stehenden Iuppiter mit rechtem Stand- und linkem, zurückgestelltem Spielbein dargestellt. Der faltenreiche, halbrund geschnittene Mantel ist um die Hüfte geführt und liegt auf der linken Schulter. Der erhobene linke Arm ist richtig auf ein langes Szepter gestützt ergänzt. Die Spendeschale in der Hand des ebenfalls ergänzten linken Armes ist unsicher. Im Haar trägt der Kaiser einen trotz starker Ergänzung gesicherten Eichenkranz, dessen lange Bänder auf die Schultern herabfallen. Auf dem Boden neben seinem rechten Fuß hockt ein zum Kaiser aufblickender Adler.

Das Porträt folgt dem schlichten Typus der Claudiusbildnisse mit beiderseits einer Mittelgabel gleichmäßig zu den Schläfen gestrichenem Stirnhaar¹⁰⁴¹. Fittschen datiert den Typus auf Grund der Ähnlichkeit zum Kronprinzentypus des Nero plausibel ans Ende der Regierungszeit des Claudius¹⁰⁴².

Dat.: Die Statue ist sicher zu Lebzeiten des Kaisers entstanden, nach Fittschens Datierung des Typus in den Jahren 51-54 n. Chr.

¹⁰³⁹ Lippold, Vat. Kat. III 1, 137ff. Nr. 550 Taf. 40-42. - Helbig⁴ I Nr. 45. - Niemeyer 1968, 107 Nr. 95 Taf. 34, 1. - Maderna 1988, 157f. J25 Taf. 3, 1. - Kreikenbom 1992, 203 Nr. III 70. - Kleiner 1992, 131ff. Abb. 106. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 413*.

¹⁰⁴⁰ G. B. Colburn, AJA 18, 1914, 369.

¹⁰⁴¹ Fittschen 1977, 58 Anm. 8, a.

¹⁰⁴² Fittschen 1977, 57 mit Anm. 10. Damit kann die Statue aus Lanuvium nicht zu der ins Jahr 42/43 n. Chr. datierten, leider verschollenen Inschrift vom gleichen Fundort (CIL XIV 2097) gehören.

78. Statue. Claudius stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")¹⁰⁴³

Olympia, Neues Museum, Inv. Nr. Λ 125.

Herkunft: Aus dem Metroon¹⁰⁴⁴.

Material: Pentelischer Marmor.

Maße: H 200 cm (Oberkante der Plinthe bis oberste Kranzspitze)

Zustand: Die Statue ist bis auf die Hände mit den Attributen und den Kopf des Adlers in all ihren wesentlichen Teilen erhalten. Die Nase fehlt, ebenso die meisten Blätter des Kranzes, sowie dessen frei gearbeitete Bänder. Die Statue ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt.

Standmotiv, Armhaltung und Attribute entsprechen der Claudiusstatue aus Lanuvium (Nr. 77). Es handelt sich jedoch nicht um maßgleiche Repliken, sondern um freie Varianten des gleichen Schemas. Das Standmotiv wird von der Statue aus Olympia in einer pointierteren Auffassung wiedergegeben: Das Spielbein ist weiter zurückgestellt, die Hüfte schwingt stärker nach rechts aus, der Kopf wendet sich deutlicher zur Standbeinseite¹⁰⁴⁵. Die ganze Figur wird von einer schwungvollen, beinahe pathetischen Bewegung erfaßt, während die Statue im Vatikan in ihrem statischeren Aufbau die strenge Monumentalität des Schemas deutlicher hervortreten läßt.

Der Eichenkranz ist trotz der schlechten Erhaltung gesichert.

Gesichtsphysiognomie sowie die Anordnung der Frisur folgt dem Haupttypus der Claudiusporträts¹⁰⁴⁶.

Dat.: claudisch. Die als Pendant aufgestellte Statue der Agrippina minor bietet für die Statue des Claudius keinen *terminus post quem*, da sie auch später (nach 49 n. Chr.) zu der Gruppe hinzugefügt worden sein kann.

¹⁰⁴³ Niemeyer 1968, 107 Nr. 96 Taf. 34, 2. - Maderna 1988, 158ff. JS3 Taf. 2, 2. - Hitzl 1991, 38ff. Nr. 2 Taf. 8-13; 14 a. b; 38 b; 40 a mit umfangreicher Lit. - Kleiner 1992, 131ff. Abb. 107. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 412*. - Rose 1997, 147ff. Nr. 80 (2) Taf. 191.

¹⁰⁴⁴ Zur Fundsituation: Hitzl 1991, 41 mit Taf. 43. 44.

¹⁰⁴⁵ Weitere Unterschiede zur Statue aus Lanuvium s. Hitzl 1991, 88f., die hier mit der Konzeption der Statue aus Olympia auf Schrägansicht begründet werden.

¹⁰⁴⁶ Fittschen 1977, 56 Nr. 19.

79. Statue. Claudius(?) stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")¹⁰⁴⁷

Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 4.

Herkunft: Im 18. Jh. (1766?) zusammen mit der Statue des Augustus im gleichen Schema (Nr. 31), einem Tiberius in Toga¹⁰⁴⁸ und einem weiteren Togatus sowie weiblichen Gewandstatuen auf dem Forum von Aenona (Nin) gefunden¹⁰⁴⁹.

Material: Marmor

Maße: H 223 cm

Zustand: Außer kleineren Beschädigungen an Gewand und Füßen fehlen der Statue der Kopf, der linke Arm und der rechte Unterarm.

Die Statue entspricht in Standmotiv und Manteldrapierung der mitgefundenen Augustusstatue (Nr. 31), mit dem Unterschied daß der Mantel hier halbrund geschnitten ist. Auf den Schultern liegen die Bandenden eines Kranzes.

Obwohl der Kopf der Statue fehlt, läßt sich die Benennung als Claudius sichern. Die Figur entspricht dem Augustus vom gleichen Fundort in Maßen, Motiv und Stil so stark, daß man die beiden Werke zeitlich nicht weit auseinanderrücken kann¹⁰⁵⁰. Wegen der Umarbeitung aus einem Caligulaporträt ist die Datierung der Augustusstatue - in ihrem ursprünglichen Zustand als Caligula - in caliguläische Zeit gesichert. Zu dieser Zeit kann jedoch das heute kopflose Pendant dazu nicht entstanden sein; denn es ist weder anzunehmen, daß sie den Divus Augustus darstellte, da man sonst den Caligula nicht in einen solchen umgewandelt hätte, noch kann sie den verstorbenen Tiberius dargestellt haben, da sonst die Togastatue dieses Kaisers vom gleichen Fundort schwer zu erklären wäre. Auch ein Doppelmonument zweier identischer Statuen für Caligula möchte man nicht annehmen¹⁰⁵¹. Da nun auf Grund des Stiles und der Machart die Statue nicht allzu weit von dem caliguläischen "Augustus" abgerückt werden kann, muß sie mit der Umarbeitung des Caligula in einen Augustus in claudischer Zeit als Pendant zu diesem von der gleichen Werkstatt geschaffen worden sein und den regierenden Kaiser Claudius dargestellt haben.

¹⁰⁴⁷ Maderna 1988, 162, JS6.

¹⁰⁴⁸ Rose 1997, 135 Nr. 65 (2) Taf. 181. 182.

¹⁰⁴⁹ Zum Fundkomplex s. Nr. 31.

¹⁰⁵⁰ So wurden die beiden Statuen auch bisher als gleichzeitig entstandene Pendants begriffen: Maderna 1988, 162 Anm. 4.

¹⁰⁵¹ Will man diesen unwahrscheinlichen Fall dennoch in Erwägung ziehen, so muß man zugeben, daß das Porträt der Statue nach Caligulas Tod in einen Claudius und nicht in einen zweiten Augustus umgearbeitet worden wäre, was für die Deutung dann letztlich keinen Unterschied machen würde.

Dat.: Die Datierung der Statue fällt somit unmittelbar an den Anfang der Regierungszeit des Claudius.

80. Statue. Claudius stehend im Hüftmantel¹⁰⁵²

Vaison-la-Romaine, Musée Municipal, Inv. Nr. 128B.

Herkunft: Aus dem Theater von Vasio Vocontiorum (Vaison-la-Romaine)¹⁰⁵³.

Material: Marmor.

Maße: H 190 cm

Zustand: Die Statue ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt. Es fehlen neben geringeren Absplitterungen: der linke Unterschenkel mit Teilen des Fußes, der vordere Teil des rechten Fußes, die linke Hand, die ganze vordere Partie des Brustkorbes und des Halses sowie der rechte Arm. Im Gesicht fehlen weite Teile der Augen- und Brauenpartie.

Die Statue war bereits antik aus mindestens fünf einzeln gearbeiteten Teilen zusammengesetzt. Diese Teile sind im einzelnen: Der Unterkörper bis unterhalb des Gewandbausches, die vom linken Arm herabhängende Gewandpartie, die linke Hand, der Oberkörper, der rechte Arm sowie die Schädelkalotte mit Kranz.

Die Last des Körpers ruht auf dem rechten, gestreckten Bein, während der Unterschenkel des linken unbelasteten Beines leicht zurückgestellt ist. Der rechte Arm war, nach der rechten Schulter zu urteilen, die etwas höher sitzt als die linke, erhoben und wohl auf ein Szepter gestützt. Der Kopf, der von einem buschigen Eichenkranz geschmückt wird, ist nach links gewandt.

Das Porträt ist den Claudiusbildnisse im sog. Typus Kassel zuzuordnen¹⁰⁵⁴, der den Kaiser mit geglätteten Zügen zeigt und bald nach seinem Regierungsantritt vom sog. Haupttypus abgelöst wurde¹⁰⁵⁵.

Es wurde mit guten Gründen angenommen, daß das Porträt des Claudius - wie viele Porträts dieses Typus - aus einem Caligulaporträt umgearbeitet wurde¹⁰⁵⁶. Anders ist der viel zu große Kranz, dessen roh behauener unterer Rand die ursprüngliche Größe des Kopfes verrät, nicht zu erklären. Die Hüftmantelstatue stellte also zunächst einen Caligula dar¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵² Niemeyer 1968, 103 Nr. 78 Taf. 78. - H. Jucker, BABesch 57, 1982, 107 Abb. 32. 33 (Kopf). - Rose 1997, 131f. Nr. 58 (2) Taf. 170.

¹⁰⁵³ Zum Fund- und ursprünglichen Aufstellungsort der Statue: Ch. Goudineau - Y. de Kisch, Vaison-la-Romaine (1984) 53ff. mit Abb. S. 64. - Fuchs 1987, 169f. Vgl. auch R. L. Sturzebecker, Athletic-Cultural Archaeological Sites in the Greco-Roman World (1985) 72f. besonders 194.

¹⁰⁵⁴ Fittschen 1977, 51 Anm. 22, j. - D. Boschung, BJb 187, 1987, 215 Anm. 93 (c).

¹⁰⁵⁵ Vgl. Boschung 1993, 70f.

¹⁰⁵⁶ Jucker a. O. - Rose 1997, a. O.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Nr. 51.

Dat.: Die Umarbeitung zu einem Claudius wurde kurz nach dessen Regierungsantritt vorgenommen.

81. Statue. Claudius stehend im Hüftmantel¹⁰⁵⁸

Paris, Louvre, Inv. Nr. MA 1231.

Herkunft: 1792 bei den später wieder zugeschütteten Grabungen im Bereich des sog. Forums von Gabii gefunden¹⁰⁵⁹. Vom gleichen Fundort stammt eine Figur des Germanicus¹⁰⁶⁰, ebenfalls im Hüftmantel, die wohl das Pendant zu dieser Statue darstellte.

Material: Lunensischer Marmor.

Maße: H 194 cm

Zustand: Nackter Oberkörper und vom Mantel bekleideter Unterkörper sind wie bei den meisten Statuen dieses Typus aus unterschiedlichen Teilen gearbeitet und zusammengesetzt. Modern ergänzt sind: der rechte Vorderfuß, der ganze linke Fuß, die rechte Schulter, der linke Arm sowie dessen Hand mit dem Attribut, die Schädelkalotte(?), Ohren und Nase. Es fehlt der rechte Arm.

Das rechte Bein ist belastet, das linke entlastet und leicht nach hinten abgewinkelt. Auch wenn die rechte Schulter ergänzt ist, zeigt doch der abfallende rechte Schulteransatz, daß der rechte Arm gesenkt war. Der linke Arm ist ebenfalls gesenkt, um ihn sind die Enden des die Hüften bedeckenden Mantels geschlungen. Der Kopf ist leicht zur rechten Standbeinseite gewandt. Die linke Hand muß ein längliches Attribut gehalten haben, wie die Eindrückung des Gewandes auf dem linken Unterarm zeigt. Wahrscheinlich wird es sich dabei jedoch um ein Szepter und nicht um ein Schwert, wie es die heutige Ergänzung zeigt, gehandelt haben.

Dat.: Die Figur bildete zusammen mit einer Hüftmantelstatue des Germanicus eine Pendantgruppe, für die eine claudische Datierung angenommen werden kann¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁸ Niemeyer 1968, 103f. Nr. 79 Taf. 26, 1. - Kersauson 1986, 190f. Nr. 89 (Die Vorderansicht des Kopfes ist seitenverkehrt). - Rose 1997, 89f. Nr. 12 (1).

¹⁰⁵⁹ Zum Fundort: G. Pinza, BCom 31, 1903, 327ff. Abb. 3. - M. Melis - S. Vardaro, Gabii. Storia di una citt^ (1993) 99ff. (Plan: Abb. 40). - Zur Fundgruppe: Kreikenbom 1992, 89. - Rose 1997, 89f. Nr. 12 jeweils mit Lit. - Hier. Kap. C, II, 3.

¹⁰⁶⁰ Kersauson 1986, 140f. Nr. 64.

NERO

82. Intaglio. Nero(?) stehend mit Ägis und Blitzbündel¹⁰⁶²

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. Z 1444.

Herkunft: Im Museum seit dem späten 18. Jh.

Material: Karneol.

Maße: 2,0 x 1,3 cm.

Zustand: Sehr gut erhalten.

Eine nackte männliche Gestalt hält mit ihrer erhobenen Rechten ein Blitzbündel; um den linken Unterarm ist eine Ägis geschlungen, die lässig um die Oberschenkel gelegt ist, das Geschlecht jedoch unbedeckt läßt. Auf dem Boden steht links von der Gestalt ein Brustpanzer, rechts Schild und Lanze. Sicher zu benennen ist die Gestalt auf der Gemme, die gewiß einen Kaiser darstellt, nicht. Wegen des rundlichen Gesichts dachte Furtwängler an Titus oder Domitian¹⁰⁶³, Neverov an Nero.

83. Kameo. Nero(?) stehend mit Ägis und Strahlenkrone¹⁰⁶⁴

verschollen.

Herkunft: Aus einem mittelalterlichen Kreuz im Camminer Domschatz.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 6,4 x 4,1 cm

Zustand: Gut.

¹⁰⁶¹ Fittschen 1977, 57 Anm. 4 n zu Nr. 17 hält die angestückte Schädelkalotte mit der Angabe des Stirnhaares für antik. Ist dies der Fall, müßte es sich um eine Umarbeitung aus einem Porträt des Caligula handeln, bei der es sich der Bildhauer leicht gemacht hat und die Schädelkalotte samt Stirnhaarfrisur einfach austauschte, was die Kaschierung der hohen Stirn des Caligula natürlich eminent erleichterte. Die Pendantgruppe wäre dann schon unter Caligula entstanden und stellte ursprünglich diesen Kaiser mit seinem Vater dar.

¹⁰⁶² O. Neverov, *Antique Intaglios* (1976) 78 Nr. 135 - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 410. - G. Platz-Horster, *MüJb* 3. F. Bd. 46, 1995, 17 Abb. 22 jeweils mit Lit.

¹⁰⁶³ Furtwängler, *AG II*, 229 Taf. 48. 3.

¹⁰⁶⁴ W. Schürmann, *Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, *RdA Suppl.* 2 (1985) 38f. Taf. 13 c. - Megow 1987, 244f. A156 Taf. 49, 1 mit Lit. - A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993) 246. 422 (Lit.) Abb. 82.

Auf einer dicken Standleiste steht eine jugendliche Gestalt mit belastetem rechten und entlastetem, zur Seite gestelltem linken Bein. Die Füße kleiden hohe Stiefel. Von den Schultern hängt eine große Ägis mit einem Gorgoneion auf der Brust bis zu den Knien herab. Die gesenkte Linke faßt die Basis des Palladiums, die erhobene Rechte stützt sich auf ein langes Szepter. Der bartlose Kopf ist mit einer Strahlenkrone bekrönt und wendet sich dem Palladium zu.

Megow möchte in der bartlosen Gestalt den jugendlichen Caracalla als Prinz erkennen. Die Strahlenkrone blieb jedoch auch in severischer Zeit dem regierenden Kaiser vorbehalten¹⁰⁶⁵. Als Regent kann Caracalla hier aber nicht dargestellt sein, da er noch die Langhaarfrisur trägt. Über das ungenaue Porträt ist keine sichere Benennung vorzunehmen, im Ausschlußverfahren bleibt jedoch nur der jugendliche Nero bald nach seinem Regierungsantritt übrig, der sich zu Lebzeiten mit Strahlenkranz darstellen ließ.

Die Darstellung wiederholt das Statuenschema des Alexander Ktistes aus Alexandria¹⁰⁶⁶.

Dat.: Neronisch.

84. Kameo. Nero mit Lorbeerkranz und Ägis¹⁰⁶⁷

Paris, Cabinet des Medaille 302.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in fünf Schichten.

Maße: 4,9 x 3,8 cm

Zustand: Die Nasenspitze ist bestoßen, der Rand eventuell beschnitten. Sonst ist der Stein gut erhalten.

Profilbüste des jungen Kaisers nach rechts. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz, um die Schultern eine Ägis mit einem ebenfalls im Rechtsprofil wiedergegebenen Gorgoneion¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Nr. 131.

¹⁰⁶⁶ s. Kap. B, III, 1, 3.

¹⁰⁶⁷ Babelon 1897, 158 Nr. 302 Taf. 34. - Megow 1987, 211f. A93 Taf. 34, 6 mit Lit..

¹⁰⁶⁸ Damit wiederholt der Stein im kleineren Format exakt das Motiv des großen Claudiuskameos in Dresden (Nr. 56 Taf. 20, 1).

Das Neroporträt entspricht in der Haaranlage dem Typus Cagliari¹⁰⁶⁹: Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und tief in die Stirn hängend nach außen gekämmt.

Dat.: Der Stein ist in neronischer Zeit entstanden; auf Grund des Typus in den ersten Regierungsjahren.

85. Kameo. Nero mit Lorbeerkranz und Ägis¹⁰⁷⁰

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. J 275.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 2,0 x 1,8 cm

Zustand: Gut bis auf geringe Bestoßungen an der Büste.

Büste des jungen Nero im Profil nach links. Um die Schultern trägt der Kaiser eine Ägis, im Haar einen Lorbeerkranz.

Nero ist im Typus Cagliari¹⁰⁷¹ wiedergegeben.

Dat.: Wegen der Ägis, die Nero als Herrscher kennzeichnet, muß der Kameo bereits während der Regentschaft des Nero entstanden sein; auf Grund des Typus in den ersten Jahren.

86. Kameo. Nero(?) mit Lorbeerkranz und Ägis (umgearbeitet zu einem Porträt des Hadrian)¹⁰⁷²

Paris, Cabinet des Médailles, Inv. Nr. 71 A 23497.

Alle weiteren Angaben zum Stück siehe Nr. 112.

Wie Megow m. E. überzeugend dargelegt hat, stellte das Brustbild mit Lorbeerkranz und Ägis ursprünglich wohl Nero dar. Später wurde das Porträt zu einem Hadrian umgearbeitet.

Dat.: Die Erstfassung des Steines ist in neronischer Zeit entstanden.

¹⁰⁶⁹ Zum Typus vgl. Boschung 1993, 76 Abb. 67 Zb.

¹⁰⁷⁰ Megow 1987, 215f. A103 Taf. 34, 11 mit Lit. - Neverov 1988, 65 Nr. 79.

¹⁰⁷¹ Zum Typus: Boschung 1993, 76 Abb. 67 Zb.

¹⁰⁷² Megow 1987, 232 A129 Taf. 42, 9.

87. Kameo. Nero mit Ägis, Lorbeerkranz und Strahlenkrone (umgearbeitet zu einem Porträt des Commodus)¹⁰⁷³

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. Z 340.

Alle weiteren Angaben zum Stück siehe Nr. 124.

Aus verschiedenen Gründen muß es sich bei dem Stein, der heute Commodus darstellt, um eine Umarbeitung handeln¹⁰⁷⁴. Die Form der Ägis entspricht denen der claudisch-neronischen Kameen. Wegen der Strahlenkrone¹⁰⁷⁵, die schon zur Erstfassung gehört haben muß, ist es wahrscheinlich, daß es sich bei dieser um ein Porträt des Nero gehandelt hat.

Dat.: Die Erstfassung des Steines ist in neronischer Zeit entstanden.

88. Kameo. Nero mit Eichenkranz und Ägis (umgearbeitet zu einem Porträt des Domitian)¹⁰⁷⁶

Paris, Cabinet des Médailles 251.

Alle weiteren Angaben zum Stück siehe Nr. 98.

Der Kameo zeigte ursprünglich Nero im Rechtsprofil mit einem Eichenkranz im Haar und einer Ägis um die Schultern. Das Gorgoneion auf der Ägis ist ebenfalls im Rechtsprofil wiedergegeben.

Später wurde das Porträt m. E. zu einem Domitian umgearbeitet¹⁰⁷⁷.

Dat.: Die Erstfassung des Porträts ist in neronischer Zeit entstanden.

¹⁰⁷³ Megow 1987, 238f. A141. - Neverov 1988, 118 Nr. 265 mit Lit. - Farbabb.: Neverov 1971, 92 Abb. 89.

¹⁰⁷⁴ Ausführlich begründet zu Nr. 124.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Kap. B, III, 3.

¹⁰⁷⁶ Megow 1987, 216ff. A106 Taf. 36, 3.

¹⁰⁷⁷ s. Nr. 98.

89. Kameo. Nero mit Ägis und Füllhorn auf Adler¹⁰⁷⁸

Nancy, Bibliothèque Publique.

Herkunft: Der Kameo schmückte ein 1471 von König René in die Wallfahrtskirche von St.-Nicolas-de-Port gestiftetes Reliquiar, das während der Revolution eingeschmolzen worden ist, und soll von einem Kreuzfahrer mitgebracht worden sein¹⁰⁷⁹. Er stammt also ursprünglich wohl aus Konstantinopel.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 7,1 x 6,0 cm

Zustand: Der Stein weist einige geringfügige Bestoßungen am Rand, am Kranz und an der Ägis auf, ist aber ansonsten gut erhalten.

Auf einem Adler mit geöffneten Schwingen und einem Blitzbündel in den Fängen sitzt der Kaiser im Profil nach links. Er ist bekleidet mit einem Hüftmantel und Sandalen an den Füßen. Um die Schultern liegt eine Ägis mit Gorgoneion, die nach rechts in der Luft flattert. In der Beuge des linken Armes ruht ein Füllhorn. Das Haupt des Kaisers ist mit Lorbeer bekränzt. Mit der ausgestreckten Rechten hält er eine Victoria, die auf ihn zuzuschweben scheint und ihm einen weiteren Kranz reicht.

Die Benennung als Nero, die schon von Furtwängler ausgesprochen worden ist¹⁰⁸⁰, kann heute als gesichert gelten; auch wenn früher gelegentlich Hadrian¹⁰⁸¹ und Caracalla¹⁰⁸² vorgeschlagen wurden, vor allem von denen, die in der Darstellung die Auffahrt des konsekrierten Kaisers in den Himmel sahen, was für Nero, der der *damnatio memoriae* verfiel, natürlich nicht in Frage kommen kann. Das Motiv zeigt jedoch, wie die analoge Darstellung des Claudius (Nr. 62), nicht den Divus, sondern den lebendigen Kaiser in seiner gottgleichen Machtfülle.

Das Porträt des Dargestellten spricht eine deutliche Sprache: Das feiste Gesicht mit dem Backenbart, den tief in die Stirn hängenden, von einer Mittelgabel zu den Seiten gekämmten Haarlocken und dem langen Nackenhaar gibt zweifelsfrei den Kaiser Nero im Typus Cagliari¹⁰⁸³ wieder.

¹⁰⁷⁸ Megow 1987, 214f. A99 Taf. 35, 3 mit Lit. - Gute vergrößerte Farbbabb.: R. Bianchi Bandinelli, Rom. Das Ende der Antike (1971) Abb. 18 (mit falscher Benennung als Caracalla)

¹⁰⁷⁹ Möbius 1985, 68.

¹⁰⁸⁰ Furtwängler, AG III, 324.

¹⁰⁸¹ J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 (1891) 118 c. - Babelon 1897, 140 zu Nr. 265.

¹⁰⁸² G. Bruns, Staatskameen des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt, 104. BWPr (1948) 27f. - Bianchi Bandinelli a. O. 22.

¹⁰⁸³ Zum Typus vgl. Boschung 1993, 76 Abb. 67 Zb.

Dat.: Der Stein ist in die Regierungszeit des Nero zu datieren.

90. Kameo. Nero und Agrippina minor über Adler¹⁰⁸⁴

Paris, Cabinet des Médailles 286.

Herkunft: 1674 von Ludwig XIV. erworben.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 3,2 x 2,8 cm

Zustand: Gut.

Zwei Drittel des Bildfeldes werden von einem stehenden Adler mit geöffneten Schwingen eingenommen. Über den Schwingen des Adlers erscheinen in im Vergleich zu dem Vogel recht kleinen Maßstab die einander gegenübergestellten Büsten des Nero und der jüngeren Agrippina. Beide tragen Mäntel und sind mit Lorbeer bekränzt.

Die Verbindung einer Frau mit Nackenzopf und eines Knaben mit einem derart imperialen Symbol wie dem Adler erlaubt nur die bereits von Babelon vorgebrachte Benennung, auch wenn die kleinen Köpfchen typologisch nicht einzuordnen sind.

Megow hält eine derart enge Verbindung von Nero und Agrippina vor Neros Thronbesteigung nicht für möglich. Der Stein ist m. E. jedoch wegen der kindlichen Züge des Nero, wie sie für den Regenten nur schwer vorstellbar sind, noch in claudische Zeit zu setzen. Hier ist er innerhalb der höfischen Stimmungsmache der Parteigänger Agrippinas auch besser zu verstehen. Er zeigt - in kleinem Format, aber doch deutlich - die Ansprüche Agrippinas und ihres Sohnes¹⁰⁸⁵.

Dat.: 49-54 n. Chr.

91. Kameokanne. Nero(?) als Triptolemos auf Schlangenzug¹⁰⁸⁶

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv. Nr. Gem 300.

Herkunft: Seit 1542 im Besitz der Gonzaga in Mantua nachweisbar. Bereits 1666 gelangte die Vase nach Braunschweig und befindet sich seit 1874 im Herzog-Anton-Ulrich-Museum¹⁰⁸⁷.

Material: Sardonyx in fünf Schichten.

Maße: Das Gefäß ist 15,3 cm hoch. Der größte Durchmesser beträgt 6,5 cm.

¹⁰⁸⁴ Babelon 1897, 149 Nr. 286 Taf. 32. - Megow 1987, 213 A97.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Kap. C, I.

Zustand: Ursprünglich besaß das Gefäß einen Henkel, der an Schulter und Mündung ansaß. Die Ansätze des offenbar abgebrochenen Henkels wurden sorgfältig abgearbeitet, wobei auch die Mündung des Gefäßes verändert worden ist. Ebenfalls verändert wurde die Form des Fußes. Für die neuzeitliche Anbringung eines Henkels aus Metall wurden ober- und unterhalb des Hauptbildes Ringe eingetieft. Zwei entsprechende Ringe wurden am unteren Ende des Gefäßes eingeschnitten, um einen goldenen Fuß zu applizieren. Unterhalb des Schlangenswagens wurde ein Loch von 9 mm Durchmesser für eine Tülle eingebohrt¹⁰⁸⁸. Das Bildfeld mit dem figürlichen Relief scheint bis auf geringe Absplitterungen unversehrt zu sein.

Die Schulter der Kanne ist mit einer zwischen Bukranien aufgehängten Fruchtgirlande und einem gerafften Vorhang verziert. Darunter folgt ein aus mehreren Gruppen bestehender Figurenfries, der den Großteil des Gefäßkörpers einnimmt. Über dem Fuß schließlich zieht sich ein kleinerer Fries um das Gefäß, der Gegenstände zeigt, die mit den eleusinischen Mysterien und dionysischen Kulturen in Zusammenhang stehen (Ciste mit Schlange, Phallos, Körbe mit Früchten, Masken, Thyrsos, Tympana, eine Syrinx, ein Krater, Likna, Fackeln).

Die Hauptgruppe des figurenreichen Relieffrieses auf dem Gefäß zeigt Triptolemos und Demeter auf einem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen. Triptolemos steht im Wagen vorne und faßt die Zügel der Schlangen. Er trägt ein ärmelloses Gewand. Demeter steht dicht hinter ihm auf dem Wagen und hält in ihrer Rechten einen Mohnkolben und zwei Ähren. Ihre linke Hand scheint sie Triptolemos auf die Schultern zu legen. Vor dem Schlangenswagen lagert Tellus auf dem Boden. Über der Szene fliegt aus einer durch zwei Säulen und einen Architrav angedeuteten Architektur eine geflügelte Göttin, die in ihren vorgestreckten Händen ein gefülltes Tuch hält. Der Schlangenswagen bewegt sich auf eine Gruppe von vier Gestalten zu, in denen man auf Grund ihrer Attribute die Horen der vier Jahreszeiten erkennen kann¹⁰⁸⁹. Hinter dem Schlangenswagen stehen in einem laubenartigen Tempelbau¹⁰⁹⁰ dicht zusammengedrängt zwei Frauen und eine kleine

¹⁰⁸⁶ Furtwängler, AG III, 338f. Abb. 185-188 (Abguß) - G. Bruns, Das mantuanische Onyxgefäß (1950). - E. Simon, Die Portlandvase (1957) 56ff. Abb. 5 Taf. 29. - H. P. Bühler, Antike Gefäße aus Edelstein (1973) 65ff. Nr. 74 Taf. 23. - E. La Rocca, L'et d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese (1984) 69ff. Abb. 62-65. - H. R. Goette, Herzog Anton Ulrich-Museum. - Kunst der Antike (1985) 10f. Taf. 12. 13. (Farbaufnahmen) - G. Schwarz, Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit, Grazer Beiträge Suppl. 2 (1987) 173f. - Mikocki 1995, 180f. Nr. 205. - LIMC VIII (1997) Triptolemos 38 jeweils mit Lit.

¹⁰⁸⁷ Ausführlich zur dramatischen Geschichte des Gefäßes: A. Fink in: G. Bruns, Das mantuanische Onyxgefäß (1950) 13ff.

¹⁰⁸⁸ Zu den neuzeitlichen Modifizierungen des Gefäßes vgl.: Bruns. a. O. Titelbild.

¹⁰⁸⁹ Simon a. O. 58. - La Rocca a. O. 70.

¹⁰⁹⁰ Von Simon und La Rocca als Kuppelbau bezeichnet.

Opferdienerin hinter der Hermenstatuette eines Priapos, dessen Phallos abgearbeitet worden ist¹⁰⁹¹. E. Simon hat m. E. richtig erkannt, daß in den beiden eng aneinandergeschmiegtten Frauengestalten das orientalische und griechisch-römische Erscheinungsbild ein und derselben Fruchtbarkeitsgottheit dargestellt ist¹⁰⁹². Einmal im Hintergrund als Aphrodite/Venus mit von der Schulter gleitendem Gewand und der Mohnkapsel in der Linken, im Vordergrund als Dea Syria in orientalischer Tracht mit Sternentiara.

Es wurde wiederholt behauptet, daß hier Nero in der Gestalt des Triptolemos und seine Mutter als Demeter wiedergegeben ist, wofür einiges spricht, auch wenn die These nicht zu beweisen ist, da die Porträts der Dargestellten wegen ihres kleinen Formats keine typologisch eindeutigen Merkmale aufweisen¹⁰⁹³. Dennoch läßt es sich wahrscheinlich machen, daß die Darstellung in einem Umfeld, das an derartige Bilder gewöhnt war¹⁰⁹⁴, als Anspielung auf den jungen princeps und seine Mutter verstanden worden ist¹⁰⁹⁵.

Dat.: 54-59 n. Chr.

92. Metallphalera. Nero(?) mit Blitzbündel auf Adler¹⁰⁹⁶

Privatbesitz.

Herkunft: Angeblich aus einem Schiffsfund an der Westküste Mittelitaliens.

Material: Bronze.

Maße: ø 7,3 cm

Zustand: Das Relief ist an einigen Stellen stark abgerieben und korrodiert. An der Rückseite ist ein Haken angebracht.

¹⁰⁹¹ Im Mittelalter fand das Gefäß wohl für kirchliche Zwecke Verwendung! Vgl. Simon a. O. 56.

¹⁰⁹² Simon a. O. 59.

¹⁰⁹³ Schwarz a. O. meint dennoch, in der Gestalt der Demeter sicher ein Porträt der Agrippina minor erkennen zu können.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Nr. 65. 66.

¹⁰⁹⁵ Vgl. dazu Kap. C, I.

¹⁰⁹⁶ H. Jucker in: Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz, Ausst.-Kat. Bern³ (1983) 297 Nr. 173 A. - D. Boschung, BJB187, 1987, 203ff. Abb. 16. 17.

Die Mitte des Bildfeldes nimmt ein fliegender Adler mit ausgebreiteten Schwingen ein. In seinen Fängen hält er einen Kranz¹⁰⁹⁷. Den Kopf wendet der Vogel zu einer auf seinem Rücken von links nach rechts gelagerten männlichen Gestalt um. Die Beine der anscheinend nackten Gestalt kommen unter der rechten Schwinge des Adlers zum Vorschein. In seiner rechten Hand hält der Adlerreiter ein Blitzbündel, in der linken einen Rundschild. Auf dem Kopf trägt er eine Strahlenkrone.

Im unteren Abschnitt der Darstellung lagern zwei Personifikationen mit vom Wind geblähten Mänteln. Die linke Gestalt scheint weiblich zu sein; die Deutung der beiden ist unklar.

Der Adlerreiter muß einen Kaiser darstellen. Die Gesichtszüge sind nicht mehr zu erkennen. Deutlich sichtbar ist lediglich, daß der Dargestellte bartlos war und ein fülliges Untergesicht hatte. Diese Merkmale machen eine Benennung als Nero wahrscheinlich.

Dat.: Neronisch.

93. Altar. Nero als Helios¹⁰⁹⁸

Florenz, Museo Archeologico, Inv. 86025.

Herkunft: Gefunden in Trastevere. Wohl aus dem Heiligtum der syrischen Sonnengötter.

Material: Marmor.

Maße: H 59 cm.

Zustand: Der Kopf ist recht verrieben; die Nase fehlt.

Die Vorderseite des Altares trägt unter einer Büste des Sol die Inschrift: Eumolpus Caesaris/ a supellectile domus/ auriae et Claudia Pallas f(ilia)/ Soli et Lunae donum posuerunt. Auf den Nebenseiten ist eine Kanne und eine Patera dargestellt.

Bergmann erkannte richtig, daß die Solbüste eindeutig Züge und Frisur des Nero in seinem letzten Bildnistypus trägt¹⁰⁹⁹.

Dat.: Wegen des Porträttypus des Nero, den die Solbüste rezipiert, muß der Altar zwischen 64 und 68 n. Chr. entstanden sein.

¹⁰⁹⁷ Nach den Parallelen der Glyptik und der Münzprägung wohl ein Eichenkranz.

¹⁰⁹⁸ E. Schraudolph, Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien (1993) 240 L170 Taf. 43. - Bergmann 1994, 9 Taf. 5, 3.

¹⁰⁹⁹ Bergmann 1994.

94. Relief. Nero und Armenia¹¹⁰⁰

Aphrodisias, Grabungsdepot.

Herkunft: Aus dem Sebasteion von Aphrodisias¹¹⁰¹. Das Relief befand sich an der Fassade der südlichen Porticus im obersten Stockwerk, wahrscheinlich über Raum 3.

Material: Marmor aus Aphrodisias.

Maße: H 160 cm; erh. B 113 cm; T 43 cm.

Zustand: Der Reliefgrund ist zu beiden Seiten der Figuren zum großen Teil weggebrochen. Das Erhaltene ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Der Bruch verläuft durch die Hüfte des Nero. Der Gestalt des Nero fehlen beide Unterarme und der linke Unterschenkel. Ein Teil des bis zum Halsansatz weggebrochenen Kopfes ist erhalten, weist mit dem Rumpf aber keinen gemeinsamen Bruch auf. Armenia ist besser erhalten. Ihr fehlen der linke Unterarm, die rechte Hand und das linke Knie.

Die zu dem Relief gehörige Inschrift¹¹⁰² wurde in Sturzlage neben den Fragmenten des Reliefs gefunden und bezeichnet die dargestellten Personen als Kaiser Nero und Armenia.

Nero steht in Schrittstellung nach links und faßt die vor ihm zusammengebrochene Armenia mit beiden Händen an den Oberarmen. Bis auf den Rundschild ist Nero mit der gleichen mythischen Bewaffnung wie Claudius auf dem Britannia-Relief (Nr. 70) ausgerüstet. Armenia ist wie leblos zusammengebrochen und sitzt auf der Ferse des linken, angewinkelten Beines, das rechte Bein ist waagrecht ausgestreckt, der Kopf auf ihre Brust gesunken. Ihr Oberkörper wird nur durch Neros Hilfe aufrecht gehalten. Sie trägt eine phrygische Mütze, kurze Stiefel und einen auf der rechten Schulter befestigten Mantel, der ihr jedoch beinahe vollständig vom Körper geglitten ist. Im Hintergrund über dem rechten Bein befinden sich Köcher und Bogen.

Dat.: Der fragmentiert erhaltene Kopf des Kaisers¹¹⁰³ zeigt deutlich, daß Nero noch nicht mit der *coma in gradus*-Frisur dargestellt wird, die seit 59 auf den Münzen erscheint und seine beiden letzten Bildnistypen charakterisiert¹¹⁰⁴. Wahrscheinlich entstand das Relief als Reaktion auf die Erfolge des Corbulo in

¹¹⁰⁰ Smith 1987, 117ff. Taf. 16-17. - Rose 1997, 165f. Nr. 105 (11) Taf. 209 jeweils mit Lit.

¹¹⁰¹ s. Kap, C, III, 1.

¹¹⁰² J. M. Reynolds, ZPE 43, 1981, 324f. Nr. 10 Taf. 12 c.

¹¹⁰³ Smith a. O. Taf. 17, 1. 2.

¹¹⁰⁴ Vgl. Boschung 1993, 76f.

Armenien in den Jahren 58 (Einnahme von Artaxata) und 59 (Einnahme von Tigranokerta)¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁵ Vgl. dazu Kap. B, II,3.

TITUS

95. Relief. Titus auf einem Adler¹¹⁰⁶

Rom, Titusbogen.

Herkunft: in situ.

Material: Wie die übrige Marmorverkleidung des Bogens bis zur Attikazone aus pentelischem Marmor.

Maße: Das Relief mit den rahmenden Lorbeergirlanden bedeckt in der Archivolte des Bogens die Fläche von 3 x 3 Kassetten mit je 60 cm Kantenlänge.

Zustand: Die Oberfläche des Reliefs ist vergleichsweise gut erhalten, da es weitgehend vor Witterungseinflüssen geschützt ist. Die meisten Verletzungen finden sich entlang der Blöcke, die stark verschoben sind und nicht auf das Reliefbild Rücksicht nehmen. An den Stellen der herausgebrochenen Metallklammern sind die Flügel des Adlers stark beschädigt. Außerdem fehlen dem Adler das linke Bein und der Schnabel.

Das etwas vertieft angebrachte Reliefbild wird an allen vier Seiten von Lorbeergirlanden umrahmt, die an den Ecken von kleinen Putten gehalten werden.

Das Relief zeigt einen fliegenden Adler mit geöffnet angewinkelten Schwingen von unten. Die Beine des Vogels sind mit realistisch im Flug angezogenen Fängen gezeigt. Den Kopf wendet er nach rechts.

Auf dem Rücken des Adlers sitzt - seitlich gelagert - Kaiser Titus. Die Gestalt des Kaisers ist in die Reliefebene des Adlers geklappt. Seine beiden Beine kommen unter dem rechten Flügel des Adlers zum Vorschein, sein Oberkörper hinter dem Kopf des Adlers.

Titus ist mit Tunica und Toga bekleidet, an den Füßen trägt er die *calcei senatorii*.

Das Porträt des Kaisers zeigt außer Doppelkinn und Stirnfalten keine eindeutigen Porträtmerkmale des Titus und wäre isoliert schwerlich als Porträt desselben erkennbar. Die Benennung ist jedoch wegen der Dedikationsinschrift des Bogens, die das Bauwerk dem vergöttlichten Titus widmet, unzweifelhaft.

¹¹⁰⁶ Herrscherbild II 1, 28. 92 Taf. 20, b. - M. Pfanner, Der Titusbogen (1983) 76ff. Abb. 44 Taf. 25. 68. 69. - Kleiner 1992, 189ff. Abb. 157. - L. Luschi in: S. Settis (Hrsg.), *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata* (1992) 278ff. - LTUR I (1993) 109ff. s. v. Arcus Titi (Via Sacra) (Arce) - H. Prückner in: *Festschr. W. A. Krenkel* (1996) 288ff. Taf. 4, 2 jeweils mit Lit.

Dat.: Der Bogen wurde unter Domitian errichtet, wohl zu Beginn seiner Regierung¹¹⁰⁷, Titus ist demnach auf dem Relief als Divus dargestellt¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁷ Pfanner a. O. 91f.

¹¹⁰⁸ Vgl. hier Kap. C, III, 2.

DOMITIAN

96. Intaglio. Domitian stehend mit Blitzbündel und Ägis¹¹⁰⁹

Verschollen.

Herkunft: Ehem. Slg. Blacas.

Material: Karneol.

Maße: 1,9 x 1,3 cm (nach der Abb. des Berliner Abdruckes bei Furtwängler).

Zustand: Der Stein weist Beschädigungen im Bereich des linken Oberschenkels des Dargestellten auf, die im Abdruck sichtbar sind.

Der Stein zeigt eine an Iuppiter angegliche, bartlose Gestalt. Sie steht auf dem rechten Bein und hat das linke leicht zur Seite gestellt. Der erhobene rechte Arm ist auf ein Szepter gestützt. Die Hand des rechten, abgewinkelten Armes hält ein Blitzbündel. Im Rücken hängt eine um den Hals gebundene Ägis. Rechts des Dargestellten hockt zu seinen Füßen ein Adler mit geöffneten Schwingen.

Wie die vergrößerte Abbildung des Gipsabdruckes zeigt¹¹¹⁰, läßt sich die Gestalt mit einiger Sicherheit als Domitian identifizieren.

Dat.: 81-96 n. Chr.

97. Glaspaste. Domitian(?) stehend mit Ägis und Blitzbündel¹¹¹¹

Genf, Musée d'Art et d'Histoire; ehem. Musée Fol, Inv. Nr. 1556.

Herkunft: Aus der Slg. Fol.

Material: Glaspaste.

Maße: 2,0 x 1,45 cm.

Zustand: Ein Sprung läuft durch Szepter und Unterschenkel.

¹¹⁰⁹ Furtwängler, AG II, 229 Taf. 48, 4. - G. Platz-Horster, MüJb 3. F. Bd. 46, 1995, 17 Abb. 23.

¹¹¹⁰ Platz-Horster a. O. Abb. 23.

¹¹¹¹ M. L. Vollenweider, Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées II Text (1979) 219f. Nr. 229; Tafeln (1976) Taf. 69,1 a. b.

Die Glaspaste zeigt exakt das gleiche Motiv wie die vorhergehende Nummer, ist aber nicht von diesem Stück abgeformt¹¹¹², wie zahlreiche kleine Abweichungen im Detail (unterschiedliche Überschneidung des Unterarmes durch das Blitzbündel, Ägis reicht auf der Glaspaste vor der Brust weiter hinab etc.) zeigen.

Die Benennung als Domitian ist nicht sicher, aber wegen der Ähnlichkeit zu der Gemme aus der Sammlung Blacas (Nr. 96) doch wahrscheinlich.

Dat.: 81-96 n. Chr.

98. Kameo. Domitian mit Eichenkranz und Ägis¹¹¹³

Paris, Cabinet des Médailles 251.

Herkunft: Seit 1664 in Paris.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 8,8 x 6,6 cm

Zustand: Die Spitze des Kranzes wird von dem Rand des Steines beschnitten, der Rand ist also nicht original. Die Kranzschleife ist leicht bestoßen.

Der Kameo zeigt das Rechtsprofil eines Kaisers mit Eichenkranz. Um die Schultern liegt eine bewegte Ägis mit einem Gorgoneion, ebenfalls im Rechtsprofil.

Megow hat m. E. überzeugend dargelegt, daß es sich bei dem Stein um eine Umarbeitung eines Neroporträts (vgl. Nr. 88) handelt. Allerdings stellt die zweite Fassung kaum Galba dar. Die kräftige Kontraktion der Stirn über der Nasenwurzel¹¹¹⁴, der vorspringende höckerige Nasenrücken, das kleine weit vorstoßende Kinn und der verkniffene Ausdruck des Gesichtes sind alles Merkmale, die die Münzbilder Domitians kennzeichnen¹¹¹⁵. Aus Neroporträts umgearbeitete Bildnisse des Domitian waren keine Seltenheit¹¹¹⁶. Auch das in der Profillinie gut vergleichbare Porträt auf einem Kameo im Mindener

¹¹¹² Vgl. Platz-Horster a. O. 23 Anm. 45.

¹¹¹³ Babelon 1897, 116f. Nr. 251 Taf. 26. - Megow 1987, 216ff. A106 Taf. 36, 3 mit Lit.

¹¹¹⁴ Vgl. Herrscherbild II 1, 32 Anm. 14.

¹¹¹⁵ Gut vergleichbar mit dem Kameo ist etwa ein Sesterz des Jahres 82: Herrscherbild II 1, Taf. 35, a. - D. Boschung, *Gnomon* 63, 1991, 259 erkennt dagegen in der zweiten Fassung des Steines Titus, dessen Profillinie sehr ähnlich ist, jedoch die Zusammenziehung über der Nasenwurzel und den Höcker auf der Nase nicht so deutlich zeigt.

¹¹¹⁶ M. Bergmann - P. Zanker, *Jdl* 96, 1981, 350ff.

Domschatz, dessen Domitian-Benennung nicht bestritten wird, wurde aus einem Neroporträt gewonnen¹¹¹⁷.

Dat.: Die Umarbeitung wurde während der Regierungszeit des Domitian vorgenommen.

99. Kameo. Büstenpaar des Domitian und einer Dame aus dem Kaiserhaus auf einem Adler¹¹¹⁸

Ehem. C. Ponsonby Coll.

Herkunft: Aus der Bessborough Coll.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: H 10 cm

Zustand: Die Darstellung ist bis auf einige Bestoßungen relativ gut erhalten. Der Rand ist zum Teil wohl nicht mehr original.

Der Stein zeigt ein gestaffeltes Büstenpaar im Rechtsprofil: Domitian im Vordergrund und dahinter eine Dame aus dem flavischen Kaiserhause über einem sich umblickenden Adler mit ausgebreiteten Schwingen und einem Blitzbündel in den Fängen. Domitian trägt einen Lorbeerkranz auf dem Kopf und ein Paludamentum auf der nackten Brust. Die Dame trägt hinter dem Haartoupet ein Diadem.

Bei der Benennung des Kaiserporträts bleibt die Physiognomie der einzige Anhaltspunkt, da die Anordnung der Frisur nicht erkennbar ist. Die charakteristische Gesichtsbildung mit dem kleinen, eng zwischen Nase und Kinn eingebetteten Mund, der vorspringenden Nase und dem verkniffenen Ausdruck läßt jedoch mit Sicherheit den Kaiser Domitian erkennen.

Anhaltspunkte für Megows Benennung der Dame als Iulia Titi sehe ich keine. Eher ist Domitians Gattin Domitia gemeint.

Dat.: Der Stein muß während der Regierungszeit des Domitian entstanden sein.

¹¹¹⁷ Megow 1987, 218ff. A107 Taf. 36, 4.

¹¹¹⁸ Megow 1987, 220 A108 Taf. 36, 5 mit Lit.

100. Kameo. Domitian im Minervakostüm¹¹¹⁹

Paris, Cabinet des Médailles 128.

Herkunft: 1809 angekauft. Davor befand sich der Stein auf dem Deckel eines Evangeliars der Kirche Sankt Kastor in Koblenz.

Material: Achat in zwei Schichten.

Maße: 13,4 x 8,1 cm

Zustand: Bis auf kleine Absplitterungen am Rand gut.

Dargestellt ist eine Büste der Minerva mit seltsam maskulinen Gesichtszügen im Profil nach rechts. Auf dem Kopf sitzt ein attischer Helm, der mit einem Lorbeerzweig verziert ist. Unter dem Helm quillt langes Haar hervor, das im Nacken zusammengefaßt ist. Die Brust wird in eigentümlicher Weise von einer bikiniartigen Ägis bedeckt, die in der Mitte von einem Gorgoneion zusammengehalten wird.

Megow erkannte sicher richtig, daß das Gesicht der Göttin überdeutlich die Züge des Kaisers Domitian aufweist.

Die Frage, ob hier der Kaiser in der Tracht Minervas oder die Göttin mit den Gesichtszügen des Domitian dargestellt ist, ist irrelevant, da für den antiken Betrachter ebenso wie für uns das Bild zwischen Minerva und Domitian "hin und her sprang", und dies mit Sicherheit die beabsichtigte Wirkung der Darstellung war.

Dat.: Der Stein kann nur zur Zeit der Regentschaft des Domitian entstanden sein.

101. Silberspiegel. Domitian mit Ägis, aus der Minerva hervorsteigt¹¹²⁰

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. 68/40.

Herkunft: Angeblich in Nordpersien gefunden.

Material: Silber.

Maße: ø 11,8 cm (gesamt); 7,8 cm (Porträtscheibe).

¹¹¹⁹ Babelon 1897, 64ff. Nr. 128 Taf. 14. - Megow 1987, 221f. A110 Taf. 37, 1 mit Lit. - Bastien II, 347; III, Taf. 243, 4.

¹¹²⁰ E. Petratsch, Badisches Landesmuseum. Bildkatalog (1976) Nr. 97. - M. Rosenbaum-Alföldi in: Festschr. A. N. Zadoks-Josephus Jitta (1976) 15ff. Taf. A 1. 2. - J. Thimme, Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloß (1986) 220f. Nr. 77. - Bastien II, 361; III, Taf. 38, 2. - M. Maaß - J. Fabricius, Antike Kulturen. Führer durch die Antikensammlungen, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (1995) 139 Abb. 128 jeweils mit weiterer Lit.

Zustand: Der Spiegel mit Rahmenprofil, in dessen Rückseite die getriebene Reliefscheibe aus Silber mit der Kaiserbüste eingelassen ist, ist gut erhalten. Die Reliefscheibe weist einen durchgehenden Bruch auf, der durch den Hinterkopf des Dargestellten läuft. Entlang dieses Bruches fehlen einige Blätter des Kranzes.

Die Reliefscheibe zeigt in flachem Relief eine Büste des Kaisers Domitian im Profil nach rechts mit einem Lorbeerkranz im Haar. Vor dem Hals trägt der Kaiser wie auf zahlreichen Münzbildern nach 85 n. Chr.¹¹²¹ eine über die linke Schulter gelegte Ägis. An der Stelle, wo sich sonst das Gorgoneion befindet, entsteigt der Ägis eine kleine Minerva, die bis zu den Hüften sichtbar ist. Unterhalb des Büstenausschnittes befindet sich die griechische Künstlerinschrift EYTOPOY.

Dat.: Der Silberspiegel, dessen ungewöhnliche Darstellung die Bedeutung der Ägis für Domitian anschaulich illustriert, muß während der Regentschaft des Kaisers entstanden sein.

102. Statue. Domitian thronend im Hüftmantel¹¹²²

Berlin, Schloß Klein-Glienicke, Inv. Nr. Gl 324.

Weitere Angaben zum Stück siehe Nr. 105.

Das Porträt wurde nach dem Tode Domitians zu einem Nerva umgearbeitet¹¹²³, die Sitzstatue zeigte also ursprünglich den Kaiser Domitian und muß zu dessen Lebzeiten entstanden sein. Damit ist auch für Domitian eine Statue in diesem Schema bezeugt.

103. Statue. Domitian stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")¹¹²⁴

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 542, Inv. Nr. 1454.

Alle weiteren Angaben zum Stück siehe Nr. 106.

¹¹²¹ Vgl. BMCRE II, Taf. 73ff. - Bastien II, 351; III, Taf. 36, 2.

¹¹²² F. W. Goethert, Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preussen im Schloß zu Klein-Glienicke bei Potsdam (1972) 8 Nr. 51 Taf. 26. - Maderna 1988, 170 JT9.

¹¹²³ M. Bergmann - P. Zanker, Jdl 96, 1981, 400f. Abb. 59 (Kopf).

¹¹²⁴ Johansen 1995, 84ff. Nr. 30.

Das Porträt der Statue wurde nach dem Tode Domitians in ein Bildnis des Nerva umgearbeitet¹¹²⁵. Auf der Kalotte ist noch deutlich die *coma-in-gradus*-Frisur des Domitian sichtbar. Auch das sichelförmig nach vorne gekämmte Nackenhaar verrät die Benennung des ursprünglichen Kopfes. Auf der rechten Nackenseite sind noch originale Lockenreste des Domitiansporträt erhalten.

Dat.: Die Statue ist in ihrem ursprünglichen Zustand in die Regierungszeit des Domitian zu datieren und bezeugt damit für den Kaiser auch eine Statue im Schema des stehenden Iuppiter.

¹¹²⁵ M. Bergmann - P. Zanker, JdI 96, 1981, 391 Abb. 53.

NERVA

104. Statue. Nerva(?) thronend im Hüftmantel¹¹²⁶

Vatikan, Sala Rotonda 548, Inv. Nr. 246.

Herkunft: Der Oberkörper mit dem Kopf wurde 1767 zwischen S. Croce in Gerusalemme und Lateran an der aurelianischen Stadtmauer gefunden.

Material: Feinkörniger weißer Marmor.

Maße: H 244 cm

Zustand: Der Kopf sitzt ungebrochen auf dem Oberkörper. Ober- und Unterkörper gehören nicht zusammen¹¹²⁷. Die beiden Teile fügte der Bildhauer Cavaceppi zusammen, auf dessen Restaurierungen und Ergänzungen das heutige Aussehen der Statue zum großen Teil zurückzuführen ist. Von ihm stammen beide Arme, die von der linken Schulter herabfallende Mantelpartie und der Felsenthron. Auch das Gesicht wurde von Cavaceppi komplett überarbeitet. Ergänzt sind die Nase, das linke Ohr und Teile des Untergesichtes.

Aus Cavaceppis Abbildung des Torsos vor der Anfügung des Unterkörpers und der Arme wird ersichtlich, daß die Statue ursprünglich das Schema des thronenden Iuppiter mit erhobenem rechten Arm und um den linken gesenkten Arm geschlungenen Mantel zeigte.

Nach Abnahme des modernen Metallkranzes kamen die Reste einer Herrscherbinde im Haar des Dargestellten zum Vorschein. Die Statue muß daher ursprünglich einen späthellenistischen Herrscher dargestellt haben. Die Restaurierung zu einem römischen Kaiser wurde nach Jucker erst von Cavaceppi vorgenommen. Fabbricotti hingegen hält die Umarbeitung für antik¹¹²⁸.

Jedenfalls ist das Darstellungsschema mit der Statue schon im späten Hellenismus für einen Herrscher bezeugt und in Rom bekannt.

¹¹²⁶ Lippold, Vat. Kat. III 1, 132ff. Nr. 548. - Helbig⁴ I Nr. 42. - Niemeyer 1968, 106 Nr. 92. - H. Jucker in: Das Römisch-Byzantinische Ägypten. Symposium Trier, 26.-30. September 1978 (1983) 139ff. Taf. 4. 5; 6, 3-4. - Maderna 1988, 163f. JTa Taf. 13, 1. jeweils mit Lit.

¹¹²⁷ E. Massi, Museo Pio Clementino (1854) 132: Die untere Partie mit der Manteldrapierung war in Cavaceppis Atelier vorrätig, als der Oberkörper gefunden wurde.

¹¹²⁸ E. Fabbricotti, Galba (1976) 59ff.

105. Statue. Nerva thronend im Hüftmantel¹¹²⁹

Berlin, Schloß Klein-Glienicke, Inv. Nr. Gl. 324.

Herkunft: -

Material: Marmor.

Maße: H 170 cm

Zustand: Von der Sitzstatue ist lediglich der Oberkörper erhalten. Der fehlende, bekleidete Unterkörper war wie bei den meisten Statuen dieses Typus gesondert gearbeitet. Die linke Schulter ist ergänzt. Vom Porträt fehlen der gesamte Hinterkopf sowie ein Teil der rechten Kopfhälfte. Der Hals ist zwar zum Großteil modern, es ist jedoch ein Stück im Nacken erhalten, das Bruch an Bruch an den Torso anpaßt und die Zugehörigkeit des Kopfes zur Statue sichert.

Himmelmanns Benennung des Porträts auf Nerva¹¹³⁰ wurde mit Recht von der Forschung akzeptiert. Der Kaiser war im Schema des thronenden Iuppiter mit gesenktem rechten und erhobenem linken Arm und nach links gewendetem Kopf dargestellt. Die Fußstellung ist nicht mehr zu ermitteln. Das Porträt wurde aus einem Domitian umgearbeitet¹¹³¹.

Dat.: Da anzunehmen ist, daß die Umarbeitung bald nach dem Tode Domitians vorgenommen worden ist, muß die Umwidmung der Statue auf Nerva zu dessen Lebzeiten stattgefunden haben.

106. Statue. Nerva stehend im Hüftmantel ("großer Mantel")¹¹³²

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 542, Inv. Nr. 1454.

Herkunft: Früher im Palazzo Orsini in Nemi. 1886 angekauft.

Material: Weißer Marmor mit gelblich-brauner Patina.

Maße: H 200 cm ohne Plinthe.

Zustand: Der nackte Oberkörper und der bekleidete Unterkörper sind getrennt gearbeitet und antik zusammengesetzt. Modern sind beide Arme, Teile des Gewandes und der rechten Hüfte sowie ein Teil der Plinthe. Das Gesicht ist etwas bestoßen, es fehlen die Nase und das rechte Ohr.

¹¹²⁹ F. W. Goethert, Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preussen im Schloß zu Klein-Glienicke bei Potsdam (1972) 8 Nr. 51 Taf. 26. - Maderna 1988, 170 JT9. - Kreikenbom 1992, 220f. Nr. III 105 Taf. 25 a-c jeweils mit Lit.

¹¹³⁰ N. Himmelmann, AA 1972, 275f.

¹¹³¹ M. Bergmann - P. Zanker, Jdl 96, 1981, 400f.

¹¹³² Herrscherbild II 1, 46f. 48. 109 Taf. 38. - Niemeyer 1968, 108 Nr. 99 Taf. 38. - Maderna 1988, 160 JS4 Taf. 3, 2. mit Lit. - Johansen 1995, 84ff. Nr. 30.

Das Standmotiv der Statue entspricht dem der Figuren des Claudius aus Lanuvium und Olympia (Nr. 77. 78). Der Mantel des Kaisers ist hier allerdings rechteckig geschnitten. Der linke Arm ist richtig erhoben ergänzt, er stützte sich jedoch auf ein langes Szepter. Der gesenkte rechte Arm hielt ein nicht mehr zu ermittelndes Attribut.

Das Porträt des Kaisers ist durch Umarbeitung eines Domitianskopfes entstanden¹¹³³, wie Reste der ursprünglichen Frisur auf der rechten Seite des Nackens und die Struktur der Frisur auf der Kalotte zeigen.

Dat.: Die Umarbeitung wurde kurz nach Domitians Tod, mit Sicherheit zu Lebzeiten des Nerva vorgenommen.

¹¹³³ M. Bergmann - P. Zanker, Jdl 96, 1981, 391 Abb. 53.

TRAIAN

107. Büste. Traian mit Ägis¹¹³⁴

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 671, Inv. Nr. 1723.

Herkunft: 1899 erworben; angeblich in Formiae gefunden.

Material: Weißer großkristalliner Marmor.

Maße: H 61 cm

Zustand: Nase und Ohren sind abgebrochen; ebenso die rechte Schulter. Das mittlere Akanthusblatt unter der Büste ist angestückt. Die Oberfläche ist insgesamt stark verrieben.

Die Büste des Kaisers mit großem Brustausschnitt sitzt auf einem kleinen Akanthuskelch. Über der linken Schulter liegt eine zweigeteilte, schuppige Ägis, deren beide Hälften oben von einem Gorgoneion zusammengehalten werden. Der Kopf ist bei gegenläufiger Bewegung des Halses energisch zur Rechten gewandt.

Traian ist im nach den Opferszenen auf der Traianssäule sogenannten Opferbildtypus dargestellt¹¹³⁵.

Die Datierung der Kopenhagener Büste ist umstritten. Gross rückt sie in die Mitte des zweiten Jh. n. Chr., vor allem auf Grund der tiefen Bohrungen um das Medusenhaupt¹¹³⁶. Nach Jucker hat sich die Bohrtechnik an ornamentalen Teilen jedoch schon früher durchgesetzt. Hier seien jedoch die Haare des Kaisers sowie des Gorgonenhauptes durch Bohrungen aufgelockert und zur glatten Oberfläche des Gesichtes in wirkungsvollen Kontrast gesetzt. Jucker möchte die Büste deswegen ebenfalls in hadrianisch bis frühantoninischer Zeit ansetzen¹¹³⁷. Die von Jucker aufgezählten Phänomene kommen jedoch auch schon an sicher traianischen Monumenten wie dem Traiansbogen von Benevent¹¹³⁸ oder dem großen traianischen Schlachtfries¹¹³⁹ vor. Stilistisch fügt sich die Kopenhagener Büste gut in den

¹¹³⁴ Herrscherbild II 2, 106. 108 132 Nr. 68 Taf. 32, a. - Jucker 1961, 79f. St22 Taf. 29 - Bastien II, 348; III, Taf. 44, 2. - Johansen 1995, 102f. Nr. 36 - LIMC VIII Suppl. (1997) Aigis 17* jeweils mit Lit.

¹¹³⁵ Fittschen - Zanker I, 43 zu Nr. 44, Replik 1.

¹¹³⁶ Herrscherbild II 2, 108.

¹¹³⁷ Jucker 1961, 79.

¹¹³⁸ E. Simon. TrWPr 1/2 1979/80, Taf. 4-17.

¹¹³⁹ A. M. Leander Touati, The Great Trajanic Frieze (1987). - Kleiner 1992, 220ff. Abb. 185. 186.

Umkreis dieser Werke, weswegen es nicht notwendig ist, eine postume Entstehung für die Büste anzunehmen.

Dat.: Die Darstellung des Traian mit Ägis muß während seiner Regentschaft entstanden sein¹¹⁴⁰.

108. Büste. Traian mit Ägis¹¹⁴¹

München, Glyptothek, Saal XI, 18.

Herkunft: Bis 1811 befand sich die Büste im Palazzo Bevilacqua in Verona.

Material: Marmor

Maße: H 54 cm

Zustand: Die Büste ist erstaunlich gut erhalten. Neu ist lediglich die Nasenspitze.

Über der linken Schulter der Büste liegt eine mit Schlangen gesäumte Ägis, deren Ränder umgeschlagen sind. Die Mitte der Ägis schmückt ein Gorgoneion. Um die rechte Schulter ist ein Schwertband gelegt. Der Kaiser wendet den Kopf leicht zu seiner linken Schulter. Auf dem Kopf trägt er einen Eichenkranz mit einem Medaillon in der Mitte. Die Bänder des Kranzes fälteln sich auf den Schultern.

Das Porträt stellt eine nicht ganz exakte Wiederholung des 1. Porträttypus des Traian dar¹¹⁴².

Dat.: Die Büste ist während der Regentschaft des Traian entstanden.

109. Statue. Traian mit Löwenfell und Pinienkranz¹¹⁴³

Rom, Museo Nazionale, Inv. 124481.

Herkunft: Unbekannt.

Material: Griechischer (?) Marmor.

Maße: Erh. H 105 cm

¹¹⁴⁰ s. Kap. B, III, 1.

¹¹⁴¹ A. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München² (1910) 352 Nr. 335. - Herrscherbild II 2, 112f. 132 Nr. 72 Taf. 32 b. - D. Ohly, Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen⁵ (1981) 85f. - Bastien II, 348; III, Taf. 41. 42.

¹¹⁴² Fittschen - Zanker I, 39 zu Nr. 39, Replik 8 (Typenmischung mit Typus Paris 1250-Mariemont).

¹¹⁴³ Strack I, 98f. - Herrscherbild II 2, 62ff. 129 Nr. 45 Taf. 2 c; 18 a. - Niemeyer 1968, 109f. Nr. 106. - MusNazRom I 9, 216ff. R166 mit Lit.

Zustand: Der Statue fehlen beide Beine, der rechte Arm und der vordere Teil des linken Unterarmes. Die Oberfläche der Statue ist überall stark verrieben und vielfach bestoßen. Es wurden keine Ergänzungen vorgenommen.

Die Ansätze der Beine und die Absenkung der linken Hüfte lassen erkennen, daß die Statue auf ihrem linken Bein stand, während das rechte entlastet zurückgestellt war. Der linke Arm ist gesenkt und nach vorne gestreckt. Der fehlende rechte Arm wird von Gross am Körper anliegend rekonstruiert. Der Aufbau der Statue scheint mir dem jedoch zu widersprechen. Die rechte Schulter liegt höher als die linke, und die rechte Flanke scheint im Gegensatz zur geschlossenen linken geöffnet gewesen zu sein. Dies legt einen erhobenen rechten Arm nahe. Die gehaltenen Attribute lassen sich nicht mehr ermitteln. Der Kopf wendet sich leicht zur Linken. Die linke Hälfte des Brustkorbes und der linke Arm wird von einem schräg liegenden Löwenfell bedeckt, dessen Tatzen auf der rechten Schulter verknotet sind. Der Rachen des Löwen ist in der üblichen Manier über den Hinterkopf des Kaisers gezogen, ohne jedoch allzusehr in Erscheinung zu treten. Der Kaiser trägt nämlich auf seinem Haupt das seltene Attribut eines Pinienkranzes¹¹⁴⁴, welcher das Löwenfell zum großen Teil verdeckt.

Das Porträt des Kaisers folgt dem 108 n. Chr. geschaffenen sog. Decennialientypus¹¹⁴⁵.

Das Löwenfell zeigt Traian in der Rolle des Hercules, welcher seit Alexander das mythische Vorbild für den tatkräftigen Herrscher war. Eine solche Darstellung paßt gut zu Traian, da unter seiner Regentschaft der Kult des Hercules, vom Kaiser gefördert, einen Aufschwung nahm, und der Kaiser selbst und seine militärischen Leistungen mit Hercules und dessen πόνου verglichen wurde¹¹⁴⁶.

Einigermaßen enigmatisch ist die Verbindung des ungewöhnlich drapierten Löwenfelles mit dem Pinienkranz. Für unwahrscheinlich halte ich eine Anspielung auf den Waldgott Silvanus, die in römischer Bildsprache auf die naturhaften Aspekte des phönikischen Hercules Gaditanus hinweisen soll¹¹⁴⁷. Der Kranz wird eine spezifische Bedeutung gehabt haben, die für uns nicht mehr zu ermitteln ist. Er ist ein weiteres Beispiel für die Kombination

¹¹⁴⁴ Von J. Beltrán Fortes - L. Loza Azuaga in: J. Gonzáles (Hrsg.), Imp. Caes. Nerva Traianus Aug., Colección Alfar Universidad 72, Serie "Monograf'as" (1993) 23 fälschlich als *corona civica* bezeichnet.

¹¹⁴⁵ Fittschen - Zanker I, 41f. zu Nr. 42. - Vgl. Beltrán Fortes - Loza Azuaga a. O. 20.

¹¹⁴⁶ Strack I, 98f. - W. Derichs, Herakles. Vorbild des Herrschers in der Antike (Diss. Köln 1950) 49ff.

¹¹⁴⁷ So MusNazRom I 9, 216ff.

verschiedener, nicht zusammengehöriger Trachtbestandteile bei Kaiserdarstellungen, um den Kaiser in einer ganz bestimmten Art und Weise zu charakterisieren.

Daß die Statue den Kaiser in Gestalt des Hercules Gaditanus, dem Hauptgotte der Heimat Traians, zeigt, halte ich auch ohne den Umweg über Silvanus für möglich.

Dat.: Die Statue ist wegen des Porträttypus nach 108 n. Chr. zu Lebzeiten des Traian entstanden.

HADRIAN

110. Kameo. Hadrian und Sabina auf einem von Adlern gezogenen Wagen¹¹⁴⁸

Berlin, Antikemuseum, FG 11056.

Herkunft: Der Kameo wird 1679 zum ersten Mal erwähnt. 1713 wird er von König Friedrich I. von Preußen erworben.

Material: Sardonyx in vier Schichten.

Maße: 18,5 x 21,5 cm

Zustand: Der Stein ist aus vielen Fragmenten zusammengeklebt. Entlang der Bruchkanten befinden sich zahlreich Absplitterungen. Bis auf den oberen Teil des Szepters des Kaisers fehlt jedoch kein wesentlicher Bestandteil der Darstellung. Der ovale Rand des Steines, in den sich die fliegenden Adler einpassen, scheint antik zu sein.

Der Stein zeigt zwei auffliegende Adler vor einer Art Wagenkasten, in dem zwei, ab der Hüfte sichtbare Gestalten stehen. Die Szene ist wohl so aufzufassen, daß die Adler dem Kasten entweder als Zugtiere vorgespannt sind und diesen durch die Lüfte ziehen oder ihn auf ihren Flügeln tragen.

Die beiden Adler sind gegenläufig nach außen bewegt und wenden ihre Köpfe nach innen zu dem Paar in dem Kasten. Ihre inneren Schwingen sind ausgebreitet und überschneiden sich. Die äußeren Schwingen sind ebenfalls geöffnet, jedoch sich der Rundung des Steines anpassend angewinkelt. In den inneren Fängen halten die Adler Lorbeerkränze, in den äußeren Ährenbüschel, eventuell mit einer Mohnkapsel.

Der Wagenkasten, in dem die beiden Gestalten stehen, wird fast vollständig von den inneren Schwingen der beiden Adler verdeckt. Sein oberer und unterer Rand ist jedoch sichtbar.

Der Kaiser auf der linken Seite trägt einen Panzer mit Paludament, in der rechten Hand hält er mit ausgestrecktem Arm ein Szepter, dessen Spitze abgebrochen ist. Mit der linken Hand faßt er den Fuß des Palladions, das

¹¹⁴⁸ A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium. Königliche Museen zu Berlin (1896) 342 Nr. 11056 Taf. 64. - Herrscherbild III 1, 58. - Herrscherbild III 4, 160. - Möbius 1985, 69. - W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985) 40f. - Megow 1987, 230ff. A128 Taf. 43, 1. - W. D. Heilmeyer, Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (1988) 372f. Nr. 1. - A. C. Smith in: S. B. Matheson (Hrsg.), An Obsession with Fortune. Tyche in Greek and Roman Art. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery (1994) 99 Abb. 68. - Mikocki 1995, 215 Nr. 440 Taf. 37 jeweils mit Lit.

frontal neben seinem Oberkörper wiedergegeben ist. Sein bärtiger Kopf ist zur weiblichen Gestalt hin ins Rechtsprofil gewandt und mit Lorbeer bekränzt. Neben dem Kaiser steht eine weibliche Gestalt, die ihn mit einem weiteren Lorbeerkranz bekränzt. Sie trägt einen hochgegürteten, ärmellosen Chiton, darüber einen um die Hüften geschlungenen Mantel, der in die Beuge des angewinkelten linken Armes gelegt und im Rücken bis über den Hinterkopf hochgezogen ist. Mit der linken Hand faßt die Frau ebenfalls ein Szepter. Ihren Kopf wendet sie im Linksprofil dem Kaiser zu. Auf ihrem Kopf ist der vordere Teil einer zur Hälfte vom hochgezogenen Mantel bedeckten Mauerkrone sichtbar.

Die Benennung der Dargestellten und damit auch die Datierung des Steines schwankt beträchtlich. Die Vorschläge reichen von Hadrian bis zu Iulian Apostata¹¹⁴⁹. Wegen des kurzen, aber doch füllig gelockten Bartes kommen ernsthaft nur Hadrian oder Caracalla in Frage. Die Haartracht gibt - wie Megow m. E. richtig gesehen hat - letztendlich den Ausschlag zu Gunsten Hadrians: Auf der Kalotte hinter dem Kranz liegt das Haar in glatt nach vorne gestrichenen Strähnen an, während es vor dem Kranz über Stirn und Schläfe große Locken wirft¹¹⁵⁰. Damit entspricht die Frisur exakt der auf den Münzporträts Hadrians¹¹⁵¹. Die Haare des Caracalla sind jedoch über der ganzen Kalotte gleichmäßig gekräuselt¹¹⁵².

Ob die Frau, die den Kaiser bekränzt, seine Gattin Sabina darstellt, ist allein auf Grund ihres Porträts nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Die antithetische Anordnung der beiden sich anblickenden Figuren legt jedoch nahe, daß hier ein Paar gemeint ist; und die schlicht zurückgenommenen Haare sprechen nicht gegen Sabina¹¹⁵³. Ist die Benennung als Sabina auch nicht mit Sicherheit zu beweisen, so ist die den Kaiser bekränzende Figur vom Steinschneider mit Absicht so dargestellt, daß - für uns wie für den antiken Betrachter - die Möglichkeit, die Gattin des Kaisers zu erkennen, gegeben ist.

Dat.: Der Stein ist in hadrianischer Zeit entstanden.

¹¹⁴⁹ Zur Diskussion der verschiedenen Vorschläge s.: Megow 1987, 231. - Mikocki 1995, 75 scheint sich für Caracalla zu entscheiden.

¹¹⁵⁰ Vgl. die Detailabb. Megow 1987, Taf. 42, 11.

¹¹⁵¹ Gut vergleichbar etwa: Bastien III, Taf. 52, 4.

¹¹⁵² Die von Möbius 1985, 69 vorgebrachten Einwände gegen die Hadrian-Benennung stützen sich nicht auf typologische Merkmale, sondern auf den "böartigen Gesichtsausdruck" des Dargestellten.

¹¹⁵³ Vgl. das Sabinaporträt im Thermenmuseum 727 (Herrscherbild II 3, Taf. 45, b; 47, b), bei dem der hintere Teil der Frisur ebenfalls von Schleier und Diadem verdeckt ist.

111. Kameo. Kaiserpaar (Hadrian und Sabina?) mit Palladion von Adlern getragen; sog. Kameo Orghidan¹¹⁵⁴

Bukarest, Akademie, Numismatische Sammlung.

Herkunft: Der Stein wurde 1934 von dem rumänischen Sammler C. Orghidan aus dem Kunsthandel erworben. Angeblich wurde er wenige Jahre zuvor in Syrien gefunden¹¹⁵⁵.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 17,5 x 13,6 cm.

Zustand: Der ovale Rand des Steines ist bis auf eine Absplitterung rechts oben hinter der Frauenbüste original. Neben kleineren Absplitterungen fehlen: Die Stirn des Herrschers, der Helmkeule und die rechte Hand des Palladions. Zwischen den Köpfen der Adler befindet sich der Rest eines silbernen, ringförmigen Griffes.

Der Stein zeigt in zusammengezogener Wiedergabe das gleiche Motiv wie der Berliner Kameo und ist nicht unabhängig von diesem denkbar. Die beiden sich anblickenden Adler tragen eine Girlande in ihren Fängen. Über den Köpfen der Adler erscheinen, im Profil einander zugewandt, die Büsten des Herrscherpaares, dazwischen hoch aufragend das Palladion. Der Kaiser befindet sich wie auf dem Berliner Kameo auf der linken Seite, er ist ebenfalls bärtig und trägt einen Lorbeerkranz. Auch seine Gattin hat entsprechend ihrem Pendant auf dem Berliner Stein den Mantel über den Hinterkopf gezogen. Allerdings trägt sie keine Mauerkrone. Das Palladion schließlich entspricht in allen Einzelheiten der Figur auf dem Berliner Gegenstück.

Der Bukarester Stein entspricht dem Berliner Kameo in Motiv und Aussage so genau, daß beide Steine nicht unabhängig voneinander entstanden sein können¹¹⁵⁶. Dabei ist der Stein in Bukarest gegenüber dem Berliner Kameo sekundär, da er die Darstellung des letzteren vereinfacht: Die Attribute in den Fängen der Adler werden zu einer undeutlichen Girlande, der Wagenkasten wird weggelassen, die beiden gestikulierenden Gestalten werden zu Büsten reduziert. Wegen dieser engen Verbindung zwischen den beiden Steinen beziehe ich den Kameo Orghidan versuchsweise ebenfalls auf Hadrian, da der eigenartige Stil des Steines und die allgemein gehaltenen Porträts der Büsten keine sichere Beurteilung der Darstellung zulassen¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁴ J. Bankó, ...Jh 31, 1939, 150ff. Abb. 39 (Abguß) Taf. 1 (Original). - M. Gramatopol, Latomus 24, 1965, 870ff. Taf. 52 (Original). 53 (Abguß). - Herrscherbild III 4, 160f. - Möbius 1985, 61f. - Megow 1987, 114f. Anm. 357. 231 zu A128; Taf. 43, 3 (Abguß). - Mikocki 1995, 213 Nr. 428 jeweils mit Lit.

¹¹⁵⁵ Gramatopol a. O. 870.

¹¹⁵⁶ Vgl. W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985) 40f.

¹¹⁵⁷ Vgl. Megow 1985, 114f. Anm. 357.

Da der Künstler des Bukarester Steins sich so eindeutig auf den Berliner Kameo bezieht, dessen Motiv jedoch nicht versteht und es verunklärt¹¹⁵⁸, muß man m. E. ernsthaft in Erwägung ziehen, ob es sich bei dem Kameo Orghidan nicht um eine neuzeitliche Fälschung nach dem Motiv des Berliner Kameos handelt. Man bedenke, daß der Kameo Orghidan als einziger der großformatigen Kameen erst in diesem Jh. aufgetaucht ist und sein Stil völlig vereinzelt dasteht.

112. Kameo. Hadrian mit Ägis und Lorbeerkranz¹¹⁵⁹

Paris, Cabinet des Medaille, Inv. Nr. 71 A 23497.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 3,8 x 3,3 cm

Zustand: Gut

Rechtsprofil des Kaisers Hadrian mit Lorbeerkranz im Haar und Ägis ohne Gorgoneion um die Schultern. Ein parallel zum Rand des Steines umlaufender Steg rahmt die Darstellung.

Das Porträt des Hadrian folgt dem sogenannten Rollocken-Typus¹¹⁶⁰.

Die kleinteilige Oberflächengestaltung ließ Zweifel an der antiken Entstehung des Steines aufkommen. Diese werden jedoch durch die m. E. zutreffenden Beobachtungen Megows zerstreut, der die Unstimmigkeiten des Steines auf die antike Umarbeitung aus einem späten Neroporträt zurückführt, wozu die Darstellung mit Ägis gut paßt.

Dat.: Die Umarbeitung wurde in hadrianischer Zeit vorgenommen.

¹¹⁵⁸ Das Motiv des von Adlern gezogenen Wagens ist auf dem Bukarester Kameo nicht mehr erkennbar; der motivische Zusammenhang der Adler, der Büsten und des Palladions ist nicht ersichtlich. Außerdem wurde die Mauerkrone der weiblichen Gestalt auf dem Bukarester Kameo anscheinend als Partie gegenläufiger Haarsträhnen mißverstanden.

¹¹⁵⁹ Megow 1987, 232 A129 Taf. 42, 9.

¹¹⁶⁰ Herrscherbild II 3, 13ff. - Fittschen - Zanker I, 49ff. zu Nr. 49.

113. Statue. Hadrian im Typus des Ares Borghese¹¹⁶¹

Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 634.

Herkunft: Aus Fregellae (Ceprano).

Material: Pentelischer Marmor.

Maße: H 211 cm

Zustand: Ergänzt sind: Die Plinthe mit beiden Füßen, der linke Unterschenkel, der Baumstamm, das Glied, der ganze rechte Arm, die linke Hand mit dem unteren Teil des Schildes und der Stütze, im Gesicht einige Locken und die Nase, schließlich der Kamm des Helmes. Der obere Teil des Schildes ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt. Das rechte Bein ist unterhalb des Knies gebrochen und ebenfalls zusammengesetzt.

Kaiser Hadrian ist nackt mit Schwertriemen, Schild und Helm dargestellt. Der Schild ist mit einem Gorgoneion verziert. Das Standmotiv entspricht dem Typus des sog. Ares Borghese¹¹⁶²: Beide Füße stehen vollständig auf dem Boden, das linke Bein ist weniger belastet und leicht vorgestellt. Der rechte Arm hängt gerade am Körper herunter, der linke ist angewinkelt und hält einen Rundschild. Der Kopf ist leicht gesenkt zur Rechten gewandt.

Da das Stirnhaar zum großen Teil von dem Helm bedeckt wird, ist der Bildnistypus nicht leicht zu beurteilen. Fittschen¹¹⁶³ nimmt als Vorbild einen Kopf im Typus Chiaramonti 392 an. Die Repliken dieses Typus fallen sämtlich in die Jahre 120-130. Als Anlaß für seine Schöpfung erwägt Fittschen das zweite Konsulat des Hadrian im Jahre 118.

Dat.: Hadrianisch.

¹¹⁶¹ Herrscherbild II 3, 31, 67, 107 Taf. 14, c. - Helbig⁴ II Nr. 1384. - Niemeyer 1968, 109 Nr. 103 Taf. 37, 2. - Fittschen - Zanker I, 48f. Nr. 48 Taf. 53.

¹¹⁶² Namengebende Replik im Louvre: A. Stewart, *Greek Sculpture* (1990) 268 Taf. 401.

¹¹⁶³ Fittschen - Zanker I, 46ff. zu Nr. 47 mit Replikenliste.

ANTONINUS PIUS

114. Kapitell mit Clipeusbüsten. Antoninus Pius und Faustina maior auf Adler bzw. Pfau¹¹⁶⁴

Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 126362.

Herkunft: Bei Bauarbeiten im Jahre 1955 rechts der Via Aurelia (aus der Stadt kommend) 19,3 km von Rom entfernt im Gebiet des antiken *Lorium* gefunden¹¹⁶⁵.

Material: Weißer feinkörniger Marmor.

Maße: H 118 cm; ø unten 90 cm; B (Abakus) 138 cm.

Zustand: Die Oberfläche ist überall stark verrieben. Die vier Ecken des Abakus sind weggebrochen, wie überhaupt das ganze Kapitell zahlreiche Beschädigungen aufweist. Sämtlichen Blättern fehlen die Spitzen. Auch die Clipeusbüsten sind stark in Mitleidenschaft gezogen. Der Kopf lediglich einer Büste ist - wenn auch sehr verwaschen - erhalten.

Über den vier als "Wellenblätter"¹¹⁶⁶ gestalteten Blättern des oberen Blattkranzes befinden sich an Stelle der Abakusblüten sich jeweils gegenüberliegend zwei weibliche und zwei männliche Clipeusbüsten. Die mit Panzer und Paludament bekleideten männlichen Büsten werden von einem Adler mit geöffneten Schwingen, der auf zwei gekreuzten Caules hockt, getragen. Die *clipei* mit den weiblichen Büsten in Chiton und Himation hingegen ruhen auf dem Rücken eines aus Akanthusranken herauswachsenden Pfaues, dessen geschlagenes Rad mit der Form des *clipeus* verschmilzt¹¹⁶⁷.

Erhalten ist lediglich der Kopf einer der beiden weiblichen Büsten, die drei übrigen sind weggebrochen. Der erhaltene Kopf läßt sich trotz seiner stark abgeriebenen Oberfläche auf Grund der in ihrer Grundstruktur erkennbaren Frisur eindeutig als Porträt der älteren Faustina identifizieren. Es ist anzunehmen, daß die gegenüberliegende zweite weibliche Büste die gleiche Person darstellte. Damit ist auch die Benennung der beiden nicht erhaltenen

¹¹⁶⁴ MusNazRom I 8, 485ff. Nr. IX, 11. - R. Winkes. *Clipeata imago* (1969) 224f. Rom 25. - Vogel 1973, 39 Abb. 53. - Mikocki 1995, 202 Nr. 357 Taf. 20 jeweils mit Lit.

¹¹⁶⁵ Zum Fundort: G. Tomasetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna II* (1979) 602 Anm. b.

¹¹⁶⁶ So die Bezeichnung der in der italienischen Lit. als "foglio d'acqua" angesprochenen Blattform bei U.-W. Gans, *Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit. Schmuckkapitelle in Italien und den nordwestlichen Provinzen* (1992) 3.

¹¹⁶⁷ E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962) 126. 128 Nr. 341.

männlichen Porträts klar. Es muß sich um den Gemahl der Faustina maior, den Kaiser Antoninus Pius handeln.

Zu dieser Benennung der Büsten paßt der Fundort des Kapitells, das antike *Lorium*¹¹⁶⁸. Hier wurde der spätere Kaiser Antoninus Pius, der in *Lorium* auf der Villa seines Großvaters seine Jugendjahre verbracht hatte, von Hadrian adoptiert. Später ließ sich Antoninus Pius an diesem Ort selbst eine kaiserliche Villa errichten, in der er später gestorben ist. Die Villa war dann der bevorzugte Aufenthaltsort seines Nachfolgers Marc Aurel und dessen Familie¹¹⁶⁹. Alljährlich am Jahrestag der Adoption des Antoninus Pius durch Hadrian wurden die Lorisches Spiele abgehalten.

Die von den Vögeln Iuppiters bzw. Iunos getragenen Schildbüsten des Herrscherpaares stellen zweifellos den Divus und die Diva dar¹¹⁷⁰. Das Kapitell gehörte wohl zu einem Ehrenmonument für das divinisierte Herrscherpaar, wie es in der kaiserlichen Villa nicht fehlen durfte. Wie dieses Monument im einzelnen ausgesehen hat, ist natürlich nicht mehr festzustellen. Felletti Maj dachte an ein einzelnes Säulenmonument von über 10 m Höhe, das einen Adler auf einer quadratischen Basis trug¹¹⁷¹. Nach Simon ließen die Einlassungen an der Oberseite des Kapitells keine Statuenbasis sondern lediglich einen Architravblock zu. Sie möchte ein "Straßenmonument" aus zwei Säulen und einem Architravblock rekonstruieren, das sich an der Stelle der kaiserlichen Villa über die Via Aurelia spannte¹¹⁷².

Eine alleinstehende Ehrensäule ist m. E. die wahrscheinlichste Rekonstruktion des Denkmals für das verstorbene Herrscherpaar, zumal da die Einlassungen an allen vier Seiten ziemlich nah an den Rand des Abakus gerückt sind, was gegen die Befestigung eines Architravs spricht. Der Adler auf der Säule ist hingegen reine, nicht einmal besonders wahrscheinliche Spekulation. Die Säule wird vielmehr ein Standbild des Divus Antoninus allein oder zusammen mit seiner Gemahlin Faustina¹¹⁷³ getragen haben. Letzteres ist sogar wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, wie auch noch nach dem Tode des

¹¹⁶⁸ De Ruggiero IV 3, 1862f. s. v. *Lorium* (Pietrangeli) mit den dort aufgefundenen Inschriften. s. a. RE XIII 2 (1927) 1449 s. v. *Lorium* (Philipp).

¹¹⁶⁹ Zu den im Bereich der kaiserlichen Villa gemachten Funden: A. Nibby, *Analisi della carta dei dintorni di Roma II* (1848) 270ff. (zu den Grabungen der Principessa Doria Pamphili); C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità sotto Pio VI* (1943) 105f. (Auflistung der unter Pius VI. gemachten Funde in diesem Gebiet); G. Schneider Graziosi, *BullCom* 41, 1913, 57ff. (zu den Funden von 1909/10).

¹¹⁷⁰ s. Kap. B, I, 1.

¹¹⁷¹ B. M. Felletti Maj, *NSc* 1955, 203f. mit Abb. 3 (Einlassungen auf der Oberseite des Kapitells)

¹¹⁷² Helbig⁴ III Nr. 2166.

Kaisers die Eintracht des kaiserlichen Paares beschworen wurde - etwa auf dem Basisrelief der Antoninus-Säule oder mit dem Tempel für Divus Antoninus und Diva Faustina auf dem Forum. Auch das Kapitell selbst, das ja Kaiser und Kaiserin gleichberechtigt zeigt, legt nahe, daß das Säulenmonument Statuen des kaiserlichen Paares getragen hat.

Dat.: Das Kapitell mit dem zugehörigen Monument wurde bald nach 161 n. Chr. geschaffen.

115. Giebelrelief. Antoninus Pius auf einem Adler¹¹⁷⁴

Thugga, Giebel des Kapitoll-Tempels.

Herkunft: in situ

Material: Kalkstein

Maße: Das Relief wurde bislang nicht vermessen. Das gesamte Tympanon ist ca. 10,40 m breit und 2 m hoch¹¹⁷⁵.

Zustand: Das Relief befindet sich auf den mittleren drei der insgesamt fünf Platten des Giebelfeldes. Seltsam ist der Befund der rechten Reliefplatte, auf der keine Spuren des Reliefs mehr zu erkennen sind, was zu der Annahme führte, diese Platte sei unbearbeitet geblieben¹¹⁷⁶. Das ist jedoch mit Sicherheit nicht der Fall. Vielmehr ist die Darstellung der linken Schwinge des Adlers, die auf dieser Platte Platz gefunden hatte und deren Ansatz auf der Mittelplatte deutlich erkennbar ist, zusammen mit weiteren Teilen des Steines abgesplittert.

Das erhaltene Relief der beiden übrigen Platten ist zwar an der Oberfläche stark verwaschen, die Darstellung ist jedoch gut erkennbar. Linker Fuß und Kopf des Adlerreiters fehlen, ebenso der Kopf des Adlers.

Auf einem großen Adler mit ausgebreiteten Schwingen lagert parallel zum nach rechts oben aufgerichteten Rumpf des Vogels ein Mann im Hüftmantel. Der sich stark vom Reliefgrund abhebende Rumpf des Adlers ist in Seitenansicht wiedergegeben, weswegen lediglich sein rechtes Bein sichtbar wird; das linke im Hintergrund hob sich nur schwach von Reliefgrund ab, so daß es wegen der starken Verwitterung des Kalksteines heute nicht mehr zu erkennen ist. Der Kopf des Vogels wandte sich, dem Halsansatz nach zu schließen, zu dem auf seinem Rücken Gelagerten zurück. Die Unterseiten der

¹¹⁷³ Was technisch gut möglich ist, da die Einlassungen auf dem Kapitell eine große Statuenbasis verlangen.

¹¹⁷⁴ F. Dohna, RM 104, 1997, 465ff. Taf. 70, 1 mit Lit.

¹¹⁷⁵ Die Angaben verdanke ich Ch. Leschke.

¹¹⁷⁶ H. Saladin, *Nouvelles archives des missions scientifiques et litteraires* 4. Ser. 2, 1892, 501. - M. Squarciapino, *RendPontAc* 18, 1941/42, 228 Anm. 39.

weit ausgebreiteten, sich in die Form des Giebelfeldes ideal einpassenden Schwingen sind im Gegensatz zum Rumpf frontal gegeben.

In der Giebelmitte ist zwischen den Schwingen und über dem Rumpf des Tieres die nackte Brust des gelagerten Adlerreiters in Vorderansicht sichtbar. Unterhalb der rechten Schwinge schauen die Unterschenkel seiner Beine hervor, an denen schwache Spuren eines Hüftmantels auszumachen sind. Der Mantel bauscht sich im Rücken des Dargestellten zu einem Halbrund. Der rechte Arm des Mannes ist hinter der rechten Adlerschwinge nach oben angewinkelt¹¹⁷⁷, darüber sind die Reste eines von der Rechten gehaltenen Szepter im Reliefgrund schwach erkennbar. Auf der linken Schulter liegt das Ende eines Bandes von einem Kranz.

Die Frage, ob hier ein divinisierte Kaiser oder Iuppiter dargestellt ist, ist noch nicht entschieden. Aus welchen Gründen ich den Adlerreiter im Giebel des thuggenser Kapitols für Antoninus Pius halte, habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargelegt¹¹⁷⁸, weswegen ich mich hier auf die wichtigsten Punkte beschränken kann:

Zum einen scheinen bereits die bis ins Detail gehenden Übereinstimmungen des Giebelreliefs mit den unter Antoninus Pius und seinen Nachfolgern häufigen Münzbildern des divinisierten Vorgängers auf einem Adler für eine Deutung des Reliefs auf einen Divus zu sprechen. Wie auf den Münzbildern ist der nach rechts oben aufgerichtete Rumpf des Adlers in Seitenansicht wiedergegeben, mit dem rechten Bein im Vordergrund und dem nur leicht über den Reliefgrund erhabenen linken Bein. Die ausgebreiteten Schwingen sind im Gegensatz dazu frontal von unten gesehen, wobei der linke Flügel, der nach der Wiedergabe des Rumpfes eigentlich im Reliefgrund verschwinden müsste, etwas tiefer am Rumpf ansitzt als der Rechte. Identisch ist auch die Wiedergabe des auf dem Adler Gelagerten mit den unter dem rechten Flügel hervorschauenden Beinen, dem Oberkörper in Vorderansicht und der Haltung des angewinkelten rechten Armes¹¹⁷⁹. Auch der im Rücken des Divus aufgebauchte Mantel findet sich auf den Münzen wieder¹¹⁸⁰.

Zum anderen fügt sich eine Darstellung des Divus Antoninus perfekt in den Kontext des zur Zeit der Satherrschaft von Marc Aurel und Lucius Verus entstandenen und diesen inschriftlich gewidmeten Kapitols ein. Der Divus

¹¹⁷⁷ Sichtbar auf von der Seite aufgenommenen Detailphotographien.

¹¹⁷⁸ s. o. Anm. 1173.

¹¹⁷⁹ Alle Details sehr gut erkennbar auf einem Multiplum des Marc Aurel für Divus Antoninus: M. Bernhart, Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit (1926) Taf. 52, 5.

¹¹⁸⁰ Aureus des Antoninus Pius für Divus Hadrianus: BMCRE IV, Nr. 32 Taf. 1, 15.

über dem Eingang des Tempels markiert die enge, ja verwandtschaftliche Verbindung der beiden Regenten, deren Statuen auf dem Tempelvorplatz standen, zu den Inhabern des Tempels, der Trias der römischen Staatsgötter Iuppiter, Iuno und Minerva.

Das schwerwiegendste Argument gegen die hier in sehr verkürzter Form vorgebrachte Deutung des Reliefs auf Divus Antoninus bleibt die zuerst von Jucker gemachte Beobachtung, daß die nach unten sich verbreiternde Bruchstelle oberhalb des Halsansatzes die Kontur eines Kopfes mit schulterlangem Haupthaar wiedergeben soll, was natürlich nicht mit einem Kaiserporträt zu vereinbaren wäre¹¹⁸¹. Allerdings ist der Befund verschieden interpretierbar. Es ist m. E. auch an den hinteren, im Reliefgrund verschwindenden Teil eines Kranzes mit herabflatternden Bändern zu denken, zumal auf der linken Schulter unmittelbar unter der Bruchstelle das Ende eines Bandes zu liegen kommt. Die Frage läßt sich jedoch erst klären, sollte einmal das Relief mittels eines Gerüsts genauer untersucht werden können, was bis jetzt noch nicht geschehen ist.

Dat.: Durch die Weihinschrift des Tempels¹¹⁸² ist das Relief in die Jahre zwischen 166 und 169 n. Chr. fest datiert¹¹⁸³.

116. Basisrelief der Antoninus-Säule. Antoninus Pius und Faustina maior getragen von einem geflügelten Jüngling¹¹⁸⁴

Vatikan, Cortile delle Carozze, Inv. Nr. 5115.

Herkunft: Die Basis wurde 1703 in der Nähe der Piazza di Montecitorio auf dem Marsfeld gefunden, als man rund um die zugehörige Säule aus Rosengranit, die noch 6 m aus dem Boden ragte, eine Ausgrabung vornahm. Die Säule ist später bei einem Brand zerstört worden. Ihre Reste wurden zur Ausbesserung des Gnomon-Obeliskens der Sonnenuhr des Augustus verwendet, der auf der Piazza di Montecitorio aufgestellt wurde. Die Basis ist 1789 zusammen mit dem unteren Schaftende der Säule, auf dem sich eine griechische

¹¹⁸¹ Jucker 1961, 147 Anm. 6. - Demnächst auch Ch. Leschke.

¹¹⁸² CIL VIII Suppl. 15513.

¹¹⁸³ L. Verus ist noch am Leben, die Regenten führen den Beinamen *Parthicus*.

¹¹⁸⁴ Amelung, Vat. Kat. I 83ff. Nr.223 Taf. 116-118. - Herrscherbild II 4, 145f. Taf. 7 (Porträtkopf des Antoninus Pius). - Helbig⁴ I Nr. 480. - Vogel 1973, pass. - G. M. Koeppel, BJB 189, 1989, 26ff. 60ff. Nr. 13 Abb. 23 mit der umfangreichen älteren Lit. - N. B. Kampen in: B. B. Pomeroy, Women's History and Ancient History (1991) 240f. Abb. 17. - Kleiner 1992, 285ff. Abb. 253. - LTUR I (1993) 298 ff. s. v. Columna Antonini Pii (Maffei). - Mikocki 1995, 201f. Nr. 356 Taf. 20. - LIMC VIII Suppl. (1997) Roma 221* jeweils mit Lit.

Steinmetzinschrift befindet¹¹⁸⁵, in den Vatikan gebracht worden und fand dort zunächst im Cortile della Pigna Aufstellung¹¹⁸⁶, bevor sie 1983 ihren heutigen Platz im Cortile delle Corazze bekam.

Material: Lunensischer Marmor.

Maße: H 247 cm; B 338 cm.

Zustand: Die Basis wurde seit ihrer Auffindung mehrfach restauriert, wobei die fehlenden Partien ergänzt wurden. Das Apotheoserelief ist im Großen und Ganzen gut erhalten. Die wichtigsten Ergänzungen sind folgende: Der felsige Boden unter der Figur des Campus Martius, dessen rechter Arm sowie der untere Teil seines Körpers mit Gewand; der Felsboden unter Roma, der rechte Unterarm der Göttin, die Finger der linken Hand, kleinere Teile ihres Gewandes und der Waffen, die jedoch ansonsten in gutem Zustand sind; einige Zehen und Finger des geflügelten Jünglings, seine Nase und Oberlippe; die Finger des Kaisers mit dem unteren Teil des Szepters, der Kopf des Adlers auf dem Szepter des Antoninus, der gesamte linke Arm der Faustina mit dem Szepter sowie die Nasen des Kaiserpaares; die Köpfe der beiden Adler. Alle Ergänzungen, abgesehen von der linken Hand der Faustina mit Szepter, sind rein ästhetischer Natur und verfälschen nicht den Inhalt der Darstellung¹¹⁸⁷.

Eine Seite des Sockels wird ganz von der monumentalen Inschrift eingenommen, die in großen Lettern Dedikanten und Adressaten des Denkmals verkündet: DIVO ANTONINO AUG PIO/ANTONINUS AUGUSTUS ET/VERUS AUGUSTUS FILII¹¹⁸⁸.

Die beiden Nebenseiten des Sockels zeigen in jeweils identischer Darstellung die *decursio*, ein altertümliches militärischen Ehrenritual, das im dreimaligen Umreiten des Grabtumulus bzw. Scheiterhaufens des Toten mit anschließendem Aufmarsch der Fußsoldaten bestand¹¹⁸⁹.

Die Hauptseite der Basis, die dem 25 m südlich in der Achse des Sockels liegenden *ustrinum*¹¹⁹⁰ zugewandt war, zeigt das berühmte Apotheoserelief. Das Zentrum dieses Reliefs bildet ein frontal gesehener, nackter Jüngling mit mächtigen Flügeln, der von links unten nach rechts oben aufschwebt. Sein Flügelpaar erstreckt sich fast über die gesamte Breite des Bildfeldes. Der linke Flügel des Jünglings führt dessen Aufwärtsbewegung fort, er liegt etwas höher als der rechte und reicht sogar etwas über den rechten Bildrand hinaus. Der Jüngling ist nackt bis auf einen faltenreichen, mit Quasten verzierten Mantel in seinem Rücken, der bewegt im Wind flattert. Ein Ende des Mantels hält der Jüngling mit der Hand des am Körper ausgestreckten rechten Armes,

¹¹⁸⁵ IG XIV 2421.1. - Zur Inschrift und der ursprünglichen Bestimmung des Säulenschaftes für das Traians-Forum vgl.: J. B. Ward-Perkins in: Festschr. P. Collart (1976) 345ff.

¹¹⁸⁶ Ausführlicher zur Geschichte des Monuments: L. Vogel in: Festschr. M. A. Hanfmann (1971) 189ff. - Vogel 1973, 5ff.

¹¹⁸⁷ Zu den Ergänzungen der Nebenseiten vgl.: Vogel 1973, 12ff. - Koeppel a. O. 63ff.

¹¹⁸⁸ CIL VI 1004.

¹¹⁸⁹ Vogel 1973, 57ff.

¹¹⁹⁰ Dazu hier ausführlich Kap. C, III, 4.

das andere Ende liegt in der Beuge des angewinkelten linken Armes. In seiner Linken hält der Jüngling einen mit Sternen und einer Mondsichel verzierten Himmelsglobus und eine lange, sich ringelnde Schlange. Um den Globus liegt der Zodiacus, von dem die Tierkreiszeichen Stier, Widder und Fische sichtbar sind. Seinen Kopf mit den lockigen, schulterlangen Haaren wendet der Jüngling leicht zurück zu dem Kaiserpaar, das er auf seinem Rücken trägt. Wie Antoninus Pius und Faustina auf dem Rücken des geflügelten Jünglings reiten, zeigt der Künstler nicht. Man sieht lediglich die Oberkörper des Paares über dem rechten Flügel, ihre Unterkörper sind von dem Flügel und dem Stoff des Gewandes, der sich zwischen Flügel und Beinen des Jünglings ausbreitet verdeckt¹¹⁹¹. Eine sinnvolle Fortführung der Körper ist hier weder möglich noch beabsichtigt. Faustina maior wendet sich leicht nach rechts zu ihrem Gatten. Sie trägt einen gegürteten Chiton und im Rücken einen über den Hinterkopf gezogenen Mantel, der auch ihre linke Seite bedeckt. Ihre Linke mit dem Szepter ist ergänzt. Antoninus Pius, der seinen Kopf wiederum seiner Gattin zuwendet, trägt eine Tunica mit über die linke Schulter gelegter Toga¹¹⁹². Mit seiner rechten Hand, die auf dem Rand der rechten Schwinge des geflügelten Jünglings aufliegt, hält er ein Szepter, das an seine linke Schulter gelehnt ist. Die Spitze des Szepters ist mit einem Adler verziert¹¹⁹³. Das Kaiserpaar wird zu beiden Seiten von je einem auffliegenden Adler eskortiert.

Die beiden Gestalten, die in den unteren Ecken des Bildfeldes sitzen, bezeugen gewissermaßen das Geschehen. Rechts thront Dea Roma¹¹⁹⁴ inmitten von Waffen, den linken Arm auf den Rand eines Schildes mit der Darstellung der die Zwillinge säugenden Wölfin gestützt. Mit der erhobenen Rechten grüßt die Stadtgöttin das entrückte Kaiserpaar. Links lagert ein Jüngling im Hüftmantel mit schulterlangen Haaren, der mit seiner Linken einen in seine Hüften gestützten Obelisk hält. Dieser kennzeichnet ihn als die

¹¹⁹¹ Anders als bei der Apotheose der Sabina vom sog. Arco di Portogallo (Kleiner 1992, 253f. Abb. 222), wo die Beine der Sabina, die richtig auf dem Flügelwesen lagert, unter dem rechten Flügel wieder zum Vorschein kommen.

¹¹⁹² Vogel 1973, 38 m. Anm. 37 nimmt an, der Kaiser sei ursprünglich mit Panzer und Paludament dargestellt gewesen, was heute durch die starken Restaurierungen an dieser Stelle nicht mehr sichtbar sei. Von einem Panzer lassen sich jedoch weder am Original noch auf den Stichen, die den Zustand vor den Ergänzungen wiedergeben, Spuren ausmachen. Die Schnalle, die Vogel auf ein Paludament schließen läßt, zeigt nur Vignoli (Vogel a. O. Abb. 27) gegen das Zeugnis von Bianchini (Vogel a. O. Abb. 25) und Piranesi (Vogel a. O. Abb. 32). Daß der konsekrierte Kaiser mit einem Panzer dargestellt gewesen ist, halte ich für unwahrscheinlich. Vgl. Koeppl a. O. 27 Anm. 95.

¹¹⁹³ Zum Adlerszepter: Alföldi 1980, 156. 230ff.

¹¹⁹⁴ LIMC VIII Suppl. (1997) Roma 221*.

Personifikation des Campus Martius¹¹⁹⁵, des Ortes des Geschehens. Auf dem Campus Martius fand das feierliche Leichenbegängnis für den Kaiser und damit seine imaginäre Auffahrt in den Himmel statt. Ikonographisch ist dies dadurch deutlich gemacht, daß der linke Fuß des geflügelten Jünglings noch das hochgestellte Knie des Campus Martius berührt. Campus Martius selbst blickt mit geöffnetem Mund staunend zum Kaiserpaar empor.

Der geflügelte Jüngling, der das Kaiserpaar trägt, ist als Aion bzw. Saeculum zu benennen¹¹⁹⁶, er symbolisiert die ewige Zeit und weist über das einmalige Ereignis der Konsekration des Antoninus Pius hinaus auf die ewige Existenz der Divi.

Dat.: Das Monument muß kurz nach der Divinisierung des Antoninus Pius im März 161 n. Chr. entstanden sein.

¹¹⁹⁵ Vgl. das anlässlich der Konsekration des Antoninus Pius geprägte Aesmultiplum: F. Dohna, RM 104, 1997, Taf. 70, 2, oben.

¹¹⁹⁶ s. dazu ausführlich Kap. B, I, 2.

LUCIUS VERUS

117. Silberbüste. Lucius Verus mit Ägis¹¹⁹⁷

Turin, Museo di antichità.

Herkunft: Aus dem Schatzfund von 1928 aus Marengo¹¹⁹⁸.

Material: Silber.

Maße: H 55, 3 cm

Zustand: Die Büste ist gut erhalten.

Der Kaiser trägt einen Schuppenpanzer, der seine Herkunft von der unter Caligula zuerst auftauchenden Ägis verrät, die vor dem Panzer unter den Schulterlaschen befestigt ist: Die Schuppen des Panzers sind sternförmig mit dem Gorgoneion als Zentrum angeordnet, wie dies bei einem realen Schuppenpanzer nicht der Fall sein kann, so daß eine Mischtracht entsteht, die weder einem wirklich getragenen Panzer entspricht, noch dem mythischen Attribut der Ägis.

Dat.: Das Porträt folgt dem Haupttypus der Lucius-Verus-Porträts¹¹⁹⁹ und muß deshalb zwischen 161 und 169 n. Chr. entstanden sein.

118. Statue. Lucius Verus thronend im Hüftmantel¹²⁰⁰

Tunis, Musée National du Bardo, Inv. Nr. 3654.

Herkunft: Zusammen mit der maßgleichen, als Pendant gearbeiteten Statue im gleichen Schema des Marc Aurel (Nr. 122) und zwei weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses (Lucilla und Crispina) als Ceres im Theater von Bulla Regia gefunden.

Material: Marmor.

Maße: erh. H ca. 170 cm.

Zustand: Der Statue fehlen die beiden gesondert gearbeiteten Arme sowie der ebenfalls ursprünglich angesetzte, vom Mantel bedeckte Unterkörper.

¹¹⁹⁷ Herrscherbild II 4, 248 Taf. 41. - E. Künzl, *JbZMusMainz* 30, 1983, 400ff. Taf. 85, 4. - L. Mercado, *Museo di antichità, Torino. Le collezioni* (1990) 17ff. Abb. 14. - *LIMC VIII Suppl.* (1997) Aigis 31 mit Lit.

¹¹⁹⁸ G. Bendinelli, *Il tesoro di argenteria di Marengo* (1937).

¹¹⁹⁹ Vgl. Fittschen - Zanker 80f. zu Nr. 73.

¹²⁰⁰ P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts*, *AbhMünchen N. F.* 90 (1983) 32ff. Taf. 19, 1; 20, 1-3. - Fuchs 1987, 177f. Taf. 76, 1. - Maderna 1988, 172 JT12 Taf. 12, 1 mit Lit.

Lucius Verus ist thronend im Hüftmantel dargestellt. Der linke Arm war abgespreizt und erhoben, der rechte gesenkt. Der Mantel ist über den Rücken nach oben gezogen und bildet auf der linken Schulter einen Bausch. Auf dem Kopf liegt ein mächtiger Lorbeerkranz mit einem Medaillon über der Stirn.

Dat.: Seit Marc Aurel erscheint der Kaiser auf den postumen Münzbildern nur noch barhäuptig. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Sitzstatue des Lucius Verus aus Bulla Regia zu dessen Lebzeiten entstanden ist.

119. Statue. Lucius Verus thronend im Hüftmantel¹²⁰¹

Tunis, Musée National du Bardo, Inv. Nr. 1045.

Herkunft: Aus dem Theater von Thugga¹²⁰².

Material: Marmor.

Maße: H 52 cm (Kopf)

Zustand: Von der Akrolithstatue sind lediglich der Kopf, der kleine, unwesentliche Verletzungen aufweist, der mit einer Sandale bekleidete rechte Fuß sowie die rechte Hand mit einem Globus erhalten.

Da ein Dübelloch auf der Oberseite des Globus auf eine Victoria an dieser Stelle hinweist, wurde mit Recht angenommen, daß der Kaiser im Schema des thronenden Iuppiter dargestellt war.

Der Kaiser trägt einen breiten Lorbeerkranz mit einem Medaillon über der Stirn.

Die kolossale Sitzstatue befand sich wohl zusammen mit einem entsprechenden Standbild in der *scaenae frons* des Theaters von Thugga, das zur Zeit der Samtherrschaft von Marc Aurel und Lucius Verus erbaut wurde¹²⁰³.

¹²⁰¹ Herrscherbild II 4, 246. - P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, AbhMünchen N. F. 90 (1983) 31ff. Taf. 18, 2. - Fuchs 1987, Taf. 74, 1-3. - Maderna 1988, 172, JT13 jeweils mit Lit.

¹²⁰² Fuchs 1987, 177.

¹²⁰³ C. Poinssot, Les ruines de Dougga² (1983) 29.

MARC AUREL

120. Kameo. Marc Aurel und Faustina minor als Iuno und Iuppiter¹²⁰⁴ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. Arch 62/3.

Herkunft: Die Geschichte des Steines läßt sich bis ins Jahr 1598 zurückverfolgen¹²⁰⁵.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 14,6 x 10,2 cm

Zustand: Der Kameo ist recht gut erhalten. Die rechte, untere Ecke mit den Beinen des Thrones war abgebrochen und wurde wieder angesetzt. Entlang des Bruches befinden sich zahlreiche kleine Absplitterungen.

Die rechte Bildhälfte nimmt eine im Profil nach links auf einem Thron sitzende, bärtige Gestalt ein, die durch Attribute und Sitzmotiv als Iuppiter gekennzeichnet ist: Sie trägt Sandalen an den Füßen und einen Hüftmantel, der auch den gesenkten linken Arm außer der Hand bedeckt. Die Füße ruhen auf einem Schemel, der rechte Fuß ist etwas zurückgenommen und sitzt nur mit dem Ballen auf. In der gesenkten Linken liegt ein Blitzbündel. Die erhobene Rechte stützt sich auf ein langes Szepter mit Knospenspitze. Der Kopf ist mit Lorbeer bekränzt.

Iuppiter gegenüber steht auf einem kleinen, profilierten Sockel eine Frau im Rechtsprofil, die mit einem Chiton und einem lediglich den Oberkörper bedeckenden und wie ein Schleier über den Hinterkopf gezogenen Mantel bekleidet ist. In ihrem Haar liegt ein Diadem. Mit der Hand des herabhängenden rechten Armes hält sie ein Ährenbüschel¹²⁰⁶. Der linke Arm

¹²⁰⁴ Megow 1987, 233ff. A132 Taf. 47, 1. - LIMC V (1990) Iuno 281*. - Mikocki 1995, 212f. Nr. 426 Taf. 19 - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 411 jeweils mit Lit.

¹²⁰⁵ Zur Geschichte des Steines: M.-L. Vollenweider, Der Jupiter-Kameo (1964) 4.

¹²⁰⁶ So bereits F. Wieseler, BJB 41, 1866, 53ff. Vollenweiders Deutung des Attributs als Zügel der Nemesis entbehrt jeder Grundlage. Die folgenden Bearbeiter des Steines sind sich nicht sicher, was die Göttin in der Hand hält. Möbius 1985, 65 spricht von einer Überarbeitung des Steines an dieser Stelle. Megow 1987, 233 gesteht zu, daß "Ähren wohl ernsthaft erwogen werden" müssen. Deutlich zeigt die Abbildung eines Gipsabdruckes des Steines (H. Möbius, SchwMbl 16, 1966, 112 Abb. 2), daß die einzig ikonographisch sinnvolle Deutung des "fächerartigen Gegenstandes" (Megow) nur ein - freilich sehr cursorisch gezeichnetes - Büschel Ähren (ohne Stengel!) sein kann; für die Darstellung einer matronalen Göttin mit einem Fächer - in diesem Sinne wird im LIMC V (1990) Iuno 281* das Attribut der Göttin auf dem Stuttgarter Kameo gedeutet - findet sich in der ganzen antiken Kunst keine Parallele. Vgl. als ikonographische Parallele etwa den Wiener Liviakameo (Nr. 13), auf dem Livia ebenfalls mit Diadem im Haar, über den Hinterkopf gezogenem Mantel und Ähren in der Hand dargestellt ist.

ist am Körper anliegend angewinkelt, die Hand faßt auf der Höhe der Schulter in den Stoff des Mantels. Die Gestalt ist durch die Ähren eindeutig als Ceres gekennzeichnet und nicht als Nemesis¹²⁰⁷ oder Iuno¹²⁰⁸.

Schon immer wurde m. E. zu Recht vermutet, daß der Kameo kein "reines" Götterbild, sondern vielmehr ein Kaiserpaar in der Gestalt von Göttern zeige. Begründet wurde dies allerdings nie. Es wurde lediglich das zweifellos richtige, letztlich aber nicht beweiskräftige Argument ins Feld geführt, daß auch die anderen großformatigen Kameen der römischen Kaiserzeit sich auf historische Persönlichkeiten bezögen¹²⁰⁹. Allerdings weisen die Figuren auf dem Stuttgarter Kameo weder eindeutig identifizierbare Porträtzüge auf, noch Frisuren, die typologisch einem bekannten Porträt zuzuordnen wären, so daß die Annahme, hier sei ein Kaiserpaar dargestellt, einer besonderen Begründung bedarf:

Bereits der Lorbeerkranz spricht für einen Kaiser und gegen Iuppiter, für den man einen Eichenkranz erwarten würde. Da der Kranz auf dem Kameo jedoch sehr cursorisch wiedergegeben und nicht mit letzter Sicherheit als Lorbeer zu identifizieren ist, reicht er allein als Argument nicht aus.

Es ist richtig gesehen worden, daß die Geste, die die Göttin mit der Linken vollführt, nicht das apotropäische In-den-Ausschnitt-Spucken der Nemesis¹²¹⁰ meint, sondern vielmehr die schamhafte Entschleierung, die die gesamte Szene als Hieros Gamos des göttlichen Paares charakterisiert¹²¹¹. Da nun aber die weibliche Gestalt durch das Ährenbüschel eindeutig als Ceres und nicht als Iuno gekennzeichnet ist, hat die Darstellung des Hieros Gamos mit Iuppiter nur Sinn, wenn mit den beiden göttlichen Gestalten zugleich ein an diese angeglichenes Kaiserpaar gemeint ist, auf das sich der Hieros Gamos bezieht. Kaiser und Kaiserin erscheinen also in Gestalt von Iuppiter und Ceres¹²¹², die in der mythischen Wirklichkeit natürlich nicht ehelich verbunden sind; die

¹²⁰⁷ So Vollenweider a. O. und im Anschluß zögernd H. Möbius, SchwMBll 16, 1966, 115. - Möbius 1985, 65.

¹²⁰⁸ Zuletzt: LIMC V (1990) Iuno 281*.

¹²⁰⁹ Vollenweider a. O. 9. - H. Möbius, SchwMBll 16, 1966, 115.

¹²¹⁰ Vgl.: LIMC VI 1 (1992) 735 s. v. Nemesis.

¹²¹¹ E. Bielefeld, Gymnasium 73, 1966, 375.

¹²¹² Die Angleichung an Ceres ist unter den besonders variationsreichen Möglichkeiten der Götterassimilierung weiblicher Mitglieder des römischen Kaiserhauses weitaus die häufigste. s. Mikocki 1995, 90ff. 125. Im Falle des Stuttgarter Kameos wäre in Verbindung mit dem Diadem und der Zusammenstellung mit dem an Iuppiter angeglichenen Kaiser auch eine "Mischangleichung" an Ceres und Iuno denkbar. Vgl. dazu Mikocki 1995, 142ff. Natürlich ein weiteres Argument gegen eine rein mythologische Deutung des Steines!

Darstellung des Hieros Gamos bezieht sich demnach auf die vorbildliche Ehe des Kaiserpaares und nicht auf die der göttlichen Gestalten, denen sie angeglichen sind.

Bei der Benennung des Kaiserpaares tut man sich wegen des Fehlens eindeutiger Porträtmerkmale naturgemäß schwer. Da bei der Angleichung an Iuppiter das Porträt des Kaisers nie - etwa durch Anfügung eines Bartes - zur Unkenntlichkeit verändert wird, kommen lediglich Kaiser mit langem Bart in Frage¹²¹³. Man wird sich zwischen Marc Aurel¹²¹⁴ und Septimius Severus¹²¹⁵ entscheiden müssen, was nicht einfach ist. Mir ist Megows Vorgang, der die Figuren auf dem Stuttgarter Kameo mit Marc Aurel und Faustina II. benennt, am einleuchtendsten; vor allem aus dem Grunde, daß der deutlich angegebene Wirbel über der Stirn des Thronenden auf dem Stuttgarter Stein den Münzbildern des Marc Aurel und der letzten Bildnisfassung seines Porträts entspricht und der ungeordnete, strähnige, die Oberlippe bedeckende Bart zum Altersporträt des Marc Aurel weit besser paßt als zum kunstvoll gelockten des Septimius Severus.

Die Entstehung des vierten und letzten Bildnistypus des Marc Aurel, an dem sich die Darstellung auf dem Stuttgarter Stein orientiert, ist umstritten. Er muß in den Jahren zwischen 169 und 176 geschaffen worden sein und bildet einen *terminus post quem* für die Datierung des Kameos¹²¹⁶.

Dat.: Der Stein ist somit in die letzten Regierungsjahre des Marc Aurel zu datieren. Ob vor oder nach dem Tod der Faustina minor, ist nicht sicher zu entscheiden.

¹²¹³ Keiner ausführlichen Widerlegung bedürfen daher die Benennungen von Vollenweider a. O. pass. auf Claudius und Agrippina II sowie die von A. N. Zadoks-Josephus Jitta, BABesch 41, 1966, 97f. auf Constantin und Fausta.

¹²¹⁴ Megow 1987, 234f.

¹²¹⁵ E. Simon, KölnJbFrühGesch 9, 1967/68, 20. - Möbius a. O. und andere.

¹²¹⁶ Vgl. M Bergmann, Marc Aurel (1978) 24ff. Abb. 29. 31. 33. 34. und S. 32f. zur Nähe der letzten Fassung des Marc-Aurel-Porträts zu Götter- und Heroenbildern.

121. Goldbüste. Marc Aurel mit Ägis¹²¹⁷
Lausanne, Musée d'archéologie et d'histoire.

Herkunft: Aus Aventicum (Avenches)¹²¹⁸.

Material: Gold.

Maße: H 33, 5 cm

Zustand: Sehr gut. Auf dem Schulterbausch eine kreisrunde Verfärbung von einer Scheibenfibel.

Die Benennung des Dargestellten als Marc Aurel kann nach den Ausführungen Juckers¹²¹⁹, welche sich gegen eine Spätdatierung des Kopfes und seine Deutung als Iulian Apostata¹²²⁰ wenden, als gesichert gelten.

Der Kaiser Marc Aurel trägt einen Schuppenpanzer, der wie eine Ägis gestaltet ist. Diese Art von Panzer hat sich aus den Darstellungen der Ägis, die unter den Schulterlaschen befestigt ist, entwickelt. (Vgl. Nr. 46. 47)

122. Statue. Marc Aurel thronend im Hüftmantel¹²²¹
Tunis, Musée National du Bardo, Inv. Nr. 3653.

Herkunft: Wie die Statue des Lucius Verus im gleichen Schema (Nr. 118) aus dem Theater von Bulla Regia¹²²².

Material: Marmor.

Maße: erh. H ca. 170 cm.

Zustand: Es fehlen die Arme und die gesondert gearbeiteten, vom Mantel bedeckten Beine.

Die Statue entspricht bis in die Details der des Lucius Verus vom gleichen Fundort (Nr. 118). Der Oberschenkelansatz beider Statuen erweckt den Eindruck, daß die Beinstellung spiegelbildlich variiert gewesen ist. Die Figuren waren als Pendants in der *scaenae frons* des Theaters von Bulla Regia aufgestellt.

¹²¹⁷ Herrscherbild II 4, 169 Taf. 27. - H. Jucker in: Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz, Ausst.-Kat. Bern³ (1983) 141ff. Nr. 58. - E. Künzl, JbZMusMainz 30, 1983, 394 Taf. 81, 1. - LIMC VIII Suppl. (1997) Aigis 30 jeweils mit Lit.

¹²¹⁸ Zum Kontext der Büste ausführlich: Ch. Witschel in: Standorte, Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausst.-Kat. Berlin (1995) 257ff.

¹²¹⁹ H. Jucker, BProAvent 26, 1981, 5ff.

¹²²⁰ J. Ch. Balty in: Festschr. H. Jucker (1980) 57ff.

¹²²¹ Niemeyer 1968, 60 mit Anm. 519 Taf. 33. - P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, AbhMünchen N. F. 90 (1983) 32ff. Taf. 19, 2-4; 22, 4. - Maderna 1988, 171 JT11 Taf. 12, 2 mit Lit.

¹²²² Zu den mitgefundenen Skulpturen s.: Fuchs 1987, 177f.

Dat.: Da die Münzbilder den verstorbenen Kaiser seit Marc Aurel immer barhäuptig zeigen, ist anzunehmen, daß die Sitzstatue des Marc Aurel mit Lorbeerkranz aus dem Theater von Bulla Regia den Kaiser zu seinen Lebzeiten zeigt.

123. Statuengruppe. Marc Aurel und Faustina minor in den Statuentypen des Ares Borghese und der Venus von Capua¹²²³

Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 652.

Herkunft: 1750 auf der Isola Sacra bei Ostia gefunden.

Material: Marmor

Maße: H 187 cm (Marc Aurel); 168 cm (Faustina minor).

Zustand: Der Kopf der Faustina ist im Bruch aufgesetzt, derjenige des Marc Aurel ist ungebrochen. Die Ergänzungen beschränken sich neben kleineren Absplittierungen auf die Hände, die Nasen, die Lanze des Marc Aurel und Teile seines Helmes mit dem Helmbusch.

Die Benennung der Figuren auf Faustina minor und Marc Aurel kann nach den Ausführungen von K. Fittschen nicht mehr bestritten werden¹²²⁴. Die sichere Einreihung des Kopfes der weiblichen Gestalt unter die Porträts der Faustina minor im ersten Bildnistypus zieht auch die Benennung des Mannes als Marc Aurel nach sich, auch wenn dessen Porträtkopf schwerer zu beurteilen ist, da seine Frisur durch den Helm weitgehend bedeckt ist.

Die Gruppe zeigt das Kaiserpaar in der Kombination zweier klassischer Schemata für Götterstatuen. Das Vorbild für die Statue der Faustina ist die sog. Venus von Capua¹²²⁵, die im Original mit ihrer vorgestreckten Linken einen Schild auf ihren Oberschenkel stützte, auf den sie mit ihrer rechten Hand schrieb. Die Armhaltung ist hier zwar beibehalten, aber zu einer Umarmung des Gatten umfunktioniert. Marc Aurel ist im Schema des Ares Borghese¹²²⁶ wiedergegeben.

¹²²³ Helbig⁴ II Nr. 1394. - Fittschen - Zanker I, 69f. Nr. 64 Taf. 74. 75. - Kleiner 1992, 280 Abb. 248. - Mikocki 1995, 206 Nr. 385 Taf. 33 jeweils mit Lit.

¹²²⁴ K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augusti (1982) 46 Nr. 7. - Fittschen - Zanker a. O.

¹²²⁵ Vgl. T. Hölscher in: AntPl X (1970) Abb. 3. - M. Bieber, Ancient Copies. Contribution to the History of Greek and Roman Art (1977) Abb. 102. 103. - Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 2 (1989) 104f. Nr. 52.

¹²²⁶ Vgl. A. Stewart, Greek Sculpture (1990) 268 Taf. 401.

Dat.: Nach Ausweis des Porträttypus der Faustina minor muß die Gruppe in den Jahren 147-149 n. Chr., also zur Kronprinzenzeit des Marc Aurel, entstanden sein.

COMMODUS

124. Kameo. Commodus mit Ägis, Lorbeerkranz und Strahlenkrone¹²²⁷ St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. Z 340.

Herkunft: 1792 aus der Sammlung Saint Morys erworben.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 5,3 x 6,1 cm

Zustand: Der Stein weist in der Mitte einen horizontalen Bruch auf. Rechts oben fehlt ein Stück.

Der Stein zeigt ein Büstenporträt des Commodus im Rechtsprofil. Um die Schultern des Kaisers liegt eine Ägis mit einem Gorgoneion, ebenfalls im Rechtsprofil. Seinen Kopf schmückt ein großer Lorbeerkranz mit den Strahlen einer *corona radiata*. Die Darstellung rahmt eine parallel zum regelmäßigen Oval des Steines laufende, erhabene Randleiste.

Die Benennung des Porträts als Commodus kann als gesichert angesehen werden.

Der Stein weist eindeutig Merkmale einer Umarbeitung des Kopfes auf: Zunächst fällt ins Auge, daß der Kopf im Vergleich zum Schulterauschnitt und zum Kranz zu klein proportioniert ist. Daß dieses Mißverhältnis auf eine spätere Umarbeitung und damit Verkleinerung des Kopfes zurückzuführen ist, zeigt vor allem der seltsam eingerückte Nacken, der mit der Schulter einen unorganischen rechten Winkel bildet und von der eigentlich um den Hals liegenden Ägis weit abgerückt ist. Auch der vordere Teil des Halses trifft sehr unorganisch auf die Brust. Die Ägis ist hier ebenfalls nicht um den Hals herumgeführt, sondern biegt nach oben um und endet abrupt einige Millimeter vor dem Hals in der Luft¹²²⁸. Zusammen mit dem übergroßen Lorbeerkranz sprechen die beschriebenen Indizien eindeutig für eine Überarbeitung, bei der Kopf und Hals beträchtlich verkleinert worden sind.

Auch Megow sieht das deutliche Mißverhältnis zwischen Kopf und Brustausschnitt bzw. Kranz, welches auf eine Umarbeitung hindeutet. Dennoch hält er den Stein für nachantik, in erster Linie wegen der dekorativ wegflatternden Kranzbänder. Die beschriebenen Indizien für eine Umarbeitung

¹²²⁷ Megow 1987, 238f. A141. - Neverov 1988, 118 Nr. 265 mit Lit. - Farbabb.: Neverov 1971, 92 Abb. 89.

¹²²⁸ Vgl. dazu die Bildung der beschriebenen Partien auf den zahlreichen unüberarbeiteten Gemmenporträts dieses Schemas aus claudisch-neronischer Zeit auf Taf. 20. 21.

des Porträts, welche natürlich gegen eine nachantike Datierung des Steines spräche, sind m. E. jedoch so eindeutig, daß man allein auf Grund der Kranzbänder die antike Entstehung des Kameos nicht in Zweifel ziehen darf. Dazu kommt, daß der Stil des Kopfes mit seiner porzellanenen Gestaltung der Haut und der feinen Zeichnung der Haare gut mit Porträts des Commodus zu vergleichen ist, während die Ägis in Motiv und Machart denen auf claudisch-neronischen Kameen entspricht.

Die Kombination von Lorbeerkranz und Strahlen als kaiserlicher Kopfschmuck findet sich in der Münzprägung lediglich auf Prägungen des Commodus und des Postumus¹²²⁹.

Dat.: Der Stein dürfte wegen der Strahlenkrone wohl ursprünglich Nero dargestellt haben¹²³⁰, ist also in neronischer Zeit hergestellt worden. Die Umarbeitung wurde zur Zeit der Regentschaft des Commodus vorgenommen.

125. Intaglio. Commodus als Hercules¹²³¹

Sammlung L. Merz.

Herkunft: Ehem. Sammlung Fürstenberg, Donaueschingen.

Material: Heliotrop (Blutjaspis)

Maße: 2,2 x 1,8 cm

Zustand: Sehr gut.

Rechtsprofil des Kaisers Commodus als Hercules mit über den Hinterkopf gezogenem Löwenfell, dessen Tatzen vor der Brust zusammengebunden sind. Die Benennung als Commodus kann vor allem auf Grund der Nähe zu den späten Prägungen des Kaisers mit dem gleichen Motiv¹²³² als sicher gelten.

Dat.: Der qualitätvolle Stein ist um 190 n. Chr. entstanden.

¹²²⁹ Alföldi 1970, 262. - Bastien I, 117ff.; III, Taf. 72, 1; 109, 5.

¹²³⁰ Die Strahlenkrone in Verbindung mit dem Kranz ist natürlich in erster Linie das Attribut des Divus Augustus. Eine Umarbeitung eines Porträts des Divus Augustus ist jedoch während der gesamten Kaiserzeit schwer denkbar.

¹²³¹ M.-L. Vollenweider, *Deliciae Leonis*. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung (1984) 186f. Nr. 308.

¹²³² Vgl. etwa: BMCRE IV Taf. 99, 18-20; 111, 2. 6.

126. Intaglio. Commodus als Hercules¹²³³

Unbekannter Besitzer.

Herkunft: -

Material: Parser.

Maße: 1,9 x 1,6 cm (Nach Furtwänglers maßstabgerechter Abb.)

Zustand: Sehr gut erhalten.

Der Stein entspricht in Motiv und Machart so vollständig der vorhergehenden Nummer, daß man für beide Stücke den gleichen Steinschneider anzunehmen kann.

127. Intaglio. Commodus als Hercules¹²³⁴

München, Staatliche Münzsammlung, A. 2236.

Herkunft: Aus dem römischen Kunsthandel.

Material: Karneol

Maße: 1,8 x 1,4 cm

Zustand: Sehr gut.

Der Stein zeigt dasselbe Motiv wie die beiden vorherigen Nummern. Die Ausführung ist jedoch schematischer und flacher.

Dat.: Ebenfalls gegen Ende der Regierungszeit des Commodus entstanden.

128. Kameo. Commodus als Hercules¹²³⁵

Privatsammlung.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 2,4 x 1,7 cm

Zustand: Sehr gut erhalten.

Der Kameo zeigt Commodus im Rechtsprofil mit über den Hinterkopf gezogenem Löwenfell. Giuliano hält wegen des kurzen Bartes eine Datierung

¹²³³ Furtwängler, AG I Taf. 48, 20; II 230.

¹²³⁴ AGD I 3, 106f. Nr. 2812 Taf. 265.

¹²³⁵ A. Giuliano, RM 102, 1995, 327ff. Taf. 76.

des Steines in das Jahr der ersten imperatorischen Akklamation des Commodus 176 für möglich, was m. E. mit Sicherheit auszuschließen ist.

Dat.: Der Stein wird in der fortgeschrittenen Regierungszeit des Commodus entstanden sein.

129. Büste. Commodus als Hercules¹²³⁶

Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 1120.

Herkunft: Die Büste wurde am 23. 12. 1874 auf dem Esquilin zwischen Piazza Vittorio Emanuele und Piazza Dante gefunden. Sie befand sich in einem Raum zusammen mit weiterer Idealplastik¹²³⁷.

Material: Marmor. Büstensockel (ebenfalls antik) aus bräunlichem Alabaster.

Maße: H 133 cm (gesamte Büste)

Zustand: Das Stück ist - bedenkt man seine filigrane Marmorarbeit - erstaunlich gut erhalten, die meisten Fragmente konnten Bruch an Bruch angepaßt werden. Neben einigen Fingern und kleineren Teilen der Löwenmähne fehlt lediglich die rechte der beiden die Büstenstütze flankierenden Amazonen, sowie Kopf und Arme der linken.

Der Bildniskopf zeigt den Kaiser Commodus in einer Porträtfassung, von der eine Reihe weiterer Wiederholungen existieren¹²³⁸.

Die Form der Büste ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich: Ihr Ausschnitt reicht über den Rippenbogen fast bis zum Bauchnabel herab, beide Arme sind vollständig wiedergegeben¹²³⁹. Diese Büstenform ist im 2. Jh. singulär und taucht erst im 3. Jh. häufiger auf¹²⁴⁰.

Auch das reiche Beiwerk der Büste ist singulär. Der Kaiser ist mit den Attributen des Hercules ausgestattet: Über den Hinterkopf ist das Löwenfell gezogen, dessen Tatzen vor der Brust zusammengebunden sind. Mit der Rechten schultert Commodus die Keule, in der vorgestreckten Linken hält er die Äpfel der Hesperiden.

Zwischen der Büste und dem Sockel verdeckt eine Reihe kleinteiliger Verzierungen die eigentliche Stütze der massigen Büste. Dieser Bildschmuck ist viel zu filigran, als daß die Büste auf ihm aufruhend gedacht werden

¹²³⁶ Herrscherbild II 4, 265f. Taf. 53. 54a. - Helbig⁴ II Nr. 1486. - Fittschen - Zanker I, 85ff. Nr. 78 Taf. 91-94. - Kleiner 1992, 277 Abb. 243. - Bastien II, 374f. 501 (zum Globus). 654 (zur Amazone).; III, Taf. 69, 1. 2 jeweils mit Lit.

¹²³⁷ Auflistung der mitgefundenen Skulpturen: Fittschen - Zanker I, 88f. Anm. 2. - Zu den Fundumständen: a. O. Anm. 3.

¹²³⁸ Replikenliste: Fittschen - Zanker I, 86.

¹²³⁹ In Herrscherbild II 4 a. O. ist deshalb von einer Halbfigur die Rede.

¹²⁴⁰ Fittschen - Zanker I, 87.

könnte. Durch diesen Kunstgriff erscheint die Büste wie über dem Sockel schwebend¹²⁴¹, was der Darstellung einen epiphaniehaften Charakter verleiht, der die überhöhende Wirkung des Ganzen noch steigert. Zu dem überhöhenden Charakter des Bildnisses trägt in nicht geringem Maße auch dieser Bildschmuck selbst bei:

Zwei Füllhörner, die auf das vom Kaiser verkündete *saeculum aureum Commodianum*¹²⁴² deuten, rahmen unmittelbar unter dem Büstenausschnitt eine mit einer Ägis verzierte Pelta, deren seitliche Enden in Adlerköpfen auslaufen. Darunter befindet sich, auf dem Sockel aufliegend, ein Himmelsglobus mit Zodiacus, auf welchem die Tierkreiszeichen Stier, Steinbock und Scorpion sichtbar sind. Der Globus steht für den Anspruch des Kaisers auf universale Weltherrschaft¹²⁴³, deren ewige Dauer durch den Tierkreis symbolisiert wird¹²⁴⁴. Die drei sichtbaren Tierkreiszeichen werden für Commodus eine bestimmte Bedeutung gehabt haben, die heute nicht mehr zu ermitteln ist¹²⁴⁵. Zu beiden Seiten wird das Ganze von zwei Amazonen gestützt¹²⁴⁶.

Commodus hat sich zu Lebzeiten nicht nur wiederholt mit den Attributen des Hercules darstellen lassen¹²⁴⁷, sondern trat auch gern öffentlich als Hercules verkleidet auf. Diese Maskeraden nahmen gegen Ende der Regierungszeit des Kaisers grausig-bizarre Formen an¹²⁴⁸. Die Wurzeln dieser pathologischen Ausuferungen scheinen jedoch schon früher zu liegen. Bereits unter Marc Aurel wurde der Kronprinz in der Hercules-Rolle dargestellt¹²⁴⁹.

Dat.: Die Büste im Konservatorenpalast wird wohl in die Jahre 191/92 zu datieren sein, als die Herculesmanie des Commodus ihren Höhepunkt

¹²⁴¹ Vgl. Jucker 1961, 156. - G. Kaschnitz, Römische Bildnisse (1965) 113. - Helbig⁴ II Nr. 1486. - Fittschen - Zanker I, 88.

¹²⁴² SHA Comm. 14, 3; Cass. Dio 72, 15, 6.

¹²⁴³ Vgl. Hornbostel 1973, 270.

¹²⁴⁴ Vollkommenstes Sinnbild für die immerwährende Herrschaft des Commodus war die Benennung aller zwölf Monate mit einem Namen des Kaisers.

¹²⁴⁵ Vgl. die Deutung bei A. Demandt, Das Privatleben der römischen Kaiser (1996) 210 zu Abb. 26.

¹²⁴⁶ Zu Commodus' Beinamen "Amazonius" vgl. SHA Comm. 11, 9.

¹²⁴⁷ Hier Nr. 125-28. - Zu den Münzbildern, die zumeist aus den letzten Regierungsjahren des Kaisers stammen s. Fittschen - Zanker I, 89 Anm. 10. 14.

¹²⁴⁸ Demandt a. O. 209 mit Nachweisen.

¹²⁴⁹ Vgl. Fittschen - Zanker I, 89 Anm. 17.

erreichte, und auch die Büsten des Kaisers auf den Vorderseiten der Münzen mit dem Löwenfell ausgestattet werden¹²⁵⁰.

130. Kopf. Commodus als Hercules¹²⁵¹

Mantua, Palazzo Ducale.

Herkunft: -

Material: Italischer Marmor.

Maße: H insgesamt 45 cm.

Zustand: Der linke Schulteransatz ist abgebrochen. Die Nase ist in Gips ergänzt, das rechte Ohr weggebrochen. Gesicht und Bart sind bestoßen. Der Rand des Löwenkalps ist zu beiden Seiten des Kopfes abgebrochen.

Der Kopf stellt den Kaiser Commodus mit über den Hinterkopf gezogenem Löwenfell dar. Das Haupthaar des Kaisers ist kurz geschoren. Die Kurzhaarfrisur, die zunächst an der Benennung als Commodus zweifeln ließ, ist auf einigen Multipla vom Ende der Regierungszeit des Commodus belegt¹²⁵².

Hierher gehört auch ein Kopf des Commodus im Vatikan¹²⁵³, dessen ebenfalls kurzes Haupthaar grob behauen ist und deshalb wohl ebenfalls von einem Löwenfell bedeckt war.

Dat.: Wohl nach 192 n. Chr. (s. o. Nr. 129)

¹²⁵⁰ Fittschen - Zanker I, 87.

¹²⁵¹ A. Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova* (1931) 66 Nr. 141 Taf. 75b. - *Herrscherbild II* 4, 259. - Fittschen - Zanker I, 87. - Bastien II, 374.

¹²⁵² Gnechchi II, Taf. 80, 1. 6. - Bastien III, Taf. 71, 5. - Zum kurzhaarigen Porträttypus des Commodus: M. Bergmann in: *Römisches Porträt*, WissZBerl 1982, 145ff.

¹²⁵³ Vatikan, Mus. Chiaramonti XXVII 8 Inv. 1613: Fittschen - Zanker I, 87. - B. Andreae (Hrsg.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 2* (1995) Taf. 550. 551.

SEPTIMIUS SEVERUS

131. Kameo. Septimius Severus mit Strahlenkrone und die Mitglieder seiner Familie (Caracalla mit Ägis)¹²⁵⁴

Paris, Cabinet des Médailles 300, Inv. Nr. B 13047

Herkunft: 1674 von Ludwig XIV. erworben.

Material: Sardonyx in drei Schichten.

Maße: 7,5 x 11,2 cm

Zustand: Am oberen Rand weist der Stein zwei nachantike Bohrungen auf. Sonst ist das Stück bis auf geringe Bestoßungen am Lorbeerkranz des Caracalla und am Diadem der Iulia Domna sehr gut erhalten.

Der Stein zeigt zwei gestaffelte, im Profil einander gegenübergestellte Büstenpaare der Familie des Septimius Severus. Links im Rechtsprofil der Kaiser im Vordergrund mit einer von Bändern am Hinterkopf zusammengehaltener Strahlenkrone, Panzer und Paludament. Hinter ihm Iulia Domna mit Diadem und als Schleier über den Hinterkopf gezogenem Mantel. Gegenüber im Linksprofil die beiden Söhne: Im Vordergrund das Rückenbildnis des Caracalla mit Ägis, Schwertriemen und Lorbeerkranz. Neben ihm im Hintergrund sein Bruder Geta ohne Attribute.

Die Benennung der dargestellten Personen wurde nie angezweifelt und darf als gesichert angesehen werden. Der Kaiser erscheint im sog. Serapistypus, der seit 200 auf den Münzen erscheint¹²⁵⁵. Seine Söhne tragen noch die langen Haare der Kinderbildnisse, die 204 für Caracalla und 205 für Geta von kurzgelockten Jünglingsporträts abgelöst werden¹²⁵⁶. Damit ist der Stein datiert. Durch die Attribute sind die Rangunterschiede der dargestellten Personen zu dieser Zeit wiedergegeben. Caracalla, seit 197 Augustus, trägt als offizieller Mitregent im Gegensatz zu Geta die Herrscherattribute Ägis und Lorbeerkranz; Septimius Severus unterscheidet sich von seinem jugendlichen Mitregenten durch die Strahlenkrone. Im Vordergrund sieht man also die beiden Regenten mit den göttlichen Attributen ihrer Macht, im Hintergrund,

¹²⁵⁴ Megow 1987, 239f. A143 Taf. 48, 11. - LIMC IV (1988) Helios/Sol 430. - Bastien II, 364; III, Taf. 79, 7. - Mikocki 1995, 213 Nr. 427 Taf. 19 jeweils mit Lit.

¹²⁵⁵ Zum Typus zuletzt ausführlich: J. Raeder, Jdl 107, 1992, 175ff.

¹²⁵⁶ Herrscherbild III 1, 22ff. 100ff.

von ihnen teilweise verdeckt, die nicht-regierenden Familienangehörigen, der Caesar Geta sowie Iulia Domna¹²⁵⁷.

Die Attribute Ägis, Lorbeerkranz und *corona radiata* stehen nur den Regenten zu, sind in ihrer Bedeutung jedoch noch einmal fein unterschieden. Die Strahlenkrone ist ein Abzeichen höherer Würde als Ägis und Lorbeer.

Dat.: Der Stein ist - wie gesagt - wegen der Bildnistypen der Dargestellten in die Jahre zwischen 200 und 204 zu datieren.

132. Relief. Septimius Severus und Iulia Domna als Serapis/Iuppiter und Iuno¹²⁵⁸

Tripolis, Museum.

Herkunft: Von der Innenseite eines Pfeilers des Tetracylons von Leptis Magna¹²⁵⁹.

Material: Griechischer Marmor.

Maße: ?

Zustand: Die Platte konnte aus mehreren Fragmenten fast vollständig zusammengesetzt werden, so daß von der Komposition der Darstellung alle wesentlichen Bestandteile erhalten sind. Die Oberfläche des Reliefs ist jedoch stark verrieben und die aus dem Reliefgrund weiter herausragenden Teile, wie Arme und Köpfe der Gestalten, sind weitgehend weggebrochen. Im einzelnen fehlen: Der Kopf der weiblichen Personifikation mit dem Füllhorn am linken Bildrand, sowie deren rechte Hand mit Attribut; beide Unterarme der Iuno-Iulia Domna und das Szepter, auf welches sie sich wohl mit ihrer Linken stützte. Ihr Kopf, dessen Untergesicht zwar fehlt, ist immerhin so gut erhalten, daß deutlich die Frisur der Kaiserin zu erkennen ist. Weiterhin fehlen der thronenden, bärtigen Gottheit ebenfalls beide Unterarme mit dem langen Szepter, das wohl auch diese Gestalt mit der erhobenen Linken ergriff, sowie das Gesicht zwischen Stirn und Bart. Das Stirnfragment mit Haaransatz und Kranz wurde angesetzt und ist sicher zugehörig¹²⁶⁰. Der Minerva am linken Bildrand schließlich fehlen der Kopf, die über der Brust liegende Ägis, von der lediglich der Rand erkennbar ist, und der rechte Unterarm. Außerdem sind die Köpfe der beiden Vögel, die zu Füßen der beiden Göttinnen hocken, weggebrochen.

¹²⁵⁷ Schleier und Diadem reichen nicht aus, um hier eine Angleichung an Iuno zu sehen; vgl. F. Ghedini, *Iulia Domna fra oriente e occidente. Le fonti archeologiche* (1984) 126

¹²⁵⁸ R. Bartoccini, *Africa Italiana* 4, 1931, 83f. Abb. 48. - R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1963) Abb. 46. - D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus* (1972) 29. 232 Kat. 1 Nr. 144. - E. La Rocca, *La riva a mezzaluna. Culti, agoni, monumenti funerari presso il Tevere nel Campo Marzio occidentale* (1984) 79ff. Taf. 16. - N. B. Kampen in: B. B. Pomeroy, *Women's History and Ancient History* (1991) 236ff. Abb. 17. - J. Raeder, *Jdl* 107, 1992, 178f. mit Anm. 22 (Lit.) Taf. 70, 1 (Relief mit angefügtem Kopffragment). - Mikocki 1995, 212 Nr. 423 Taf. 19 (alte Aufnahme ohne Kopffragment) mit Lit. - LIMC VIII (1997) Zeus/Iuppiter 484.

¹²⁵⁹ Zur Anbringung des Reliefs am Bogen: Elena La Rocca, *Prospettiva* 43, 1985, 5f. Abb. 5.

Der Bärtige auf dem Thron und die ihm zugewandte weibliche Gestalt zu seiner Rechten bilden die durch Gesten verbundene Mittelgruppe des Reliefbildes. Am rechten und linken Bildrand stehen frontal zwei weibliche Gottheiten mit spiegelsymmetrischem Standmotiv. Zwischen diesen und der Mittelgruppe hockt je ein Vogel auf dem Boden.

Die männliche, bärtige Gestalt sitzt leicht zu ihrer Rechten gewandt auf einem frontal gegebenen Thron aus Holz. Seine mit Sandalen bekleideten Füße ruhen auf einem profilierten Schemel. Die Brust wird von einer Tunica bedeckt. Über den Beinen liegt in weitem Schwung ein Mantel, dessen eines Ende in faltenreichen Bahnen seitlich des linken Schenkels herabfällt. Das andere Ende des Mantels ist hinter dem Rücken zur linken Schulter gezogen, über die es in einen großen Bausch gelegt ist und hinten stoffreich bis auf den Thron herabfällt. Der linke Arm ist erhoben, und war auf ein langes Szepter gestützt. Der rechte Oberarm ist gesenkt, der Unterarm war in Richtung der weiblichen Gestalt abgewinkelt. Das Haupt des Thronenden ist mit einem Kranz¹²⁶¹ geschmückt. Die relativ gut erhaltene Stirnhaarpartie¹²⁶² zeigt deutlich, daß die bärtige Gestalt den Kaiser Septimius Severus in seinem vierten Bildnistypus¹²⁶³ darstellt.

Entsprechend ist in der ihm zugewandten weiblichen Gestalt zu seiner Rechten seine Gattin Iulia Domna im sog. Typus Leptis¹²⁶⁴ zu erkennen. Sie trägt einen gegürteten Peplos und darüber einen weiten Mantel, der wie der des Septimius Severus drapiert ist, um die beiden Figuren auch motivisch miteinander zu verbinden: Er fällt in ganz ähnlichen Faltenbahnen neben dem Oberschenkel des leicht vorgestellten rechten Beines herab und ist hinter dem Rücken über den Hinterkopf und zur rechten Schulter gezogen, wo er

¹²⁶⁰ Dieses Fragment wurde bereits 1924 gefunden und in den 60er Jahren an das Relief angesetzt; vgl. F. Ghedini, *Giulia Domna fra oriente e occidente. Le fonti archeologiche* (1984) 103 Anm. 225 und A. M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, *MemAmAc* 30 (1968) 78 Anm. 23. Es handelt sich also nicht um einen "Neufund", der "nun" angesetzt wurde, wie Raeder a. O. 178 verkündet, sondern ist schon bei R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1963) Abb. 46 großformatig abgebildet.

¹²⁶¹ Der Kranz ist sehr stark abgerieben, so daß nicht mehr zu beurteilen ist, ob es sich um einen Kranz von Lorbeer- oder Eichenblättern handelte. Mit Sicherheit ist jedoch ein Kranz gemeint und keine Wulstbinde o. ä. Vgl. dazu Ghedini a. O. 103 Anm. 224.

¹²⁶² s. die guten Detailabb. Raeder a. O. Taf. 70,1. 2.

¹²⁶³ Zum Typus zuletzt: Raeder a. O. 187ff. 191f. Anm. 61 (Replikenliste und Lit.).

¹²⁶⁴ Zum Typus: J. Meischner, *Das Frauenporträt der Severerzeit* (1967) 46f. Nr. 30-37. Dieser Typus wird für fünf der sechs Darstellungen der Kaiserin auf den Reliefs des Bogens von Leptis Magna verwendet. Nur auf einem Relief taucht sie in ihrem jugendlichen Typus auf: Ghedini a. O. 74 Abb. 9.

einen Bausch bildet und neben dem Oberkörper wieder zum Vorschein kommt. Den linken Arm hatte Iulia Domna wie ihr Gatte erhoben und auf ein langes Szepter gestützt. Der rechte Arm ist gesenkt und Septimius Severus entgegengestreckt. Zu ihrer Rechten hockt ein Vogel auf dem Boden, der trotz seines fragmentierten Zustandes als Pfau, das heilige Tier der Iuno¹²⁶⁵, zu erkennen ist.

Von den beiden rahmenden weiblichen Gestalten ist die rechte mit der Mittelgruppe bedeutungsmäßig enger verbunden. Sie ist durch die Eule zu ihren Füßen¹²⁶⁶, Ägis und Schild als Minerva charakterisiert¹²⁶⁷ und stellt somit den thronenden Septimius Severus und Iulia Domna mit dem Pfau an ihrer Seite in den Zusammenhang der kapitolinischen Trias¹²⁶⁸. Minerva trägt einen Peplos mit Apoptygma und eine Ägis um Brust und Schultern. In der Linken hält sie einen Langschild mit einem Gorgoneion in der Mitte. Der rechte Arm war gesenkt und ausgestreckt, wie ein Puntello neben dem Thron des Septimius Severus anzeigt.

Die weibliche Gestalt am linken Bildrand ist mit einem unter der Brust gegürteten Chiton und einem weiten Mantel bekleidet, der den Unterkörper bedeckt und um die Beuge des linken Armes geschlungen ist. Mit der Linken hält sie ein großes Füllhorn und in der gesenkten Rechten eine Spendeschale, die zwar weggebrochen, in den Umrissen der Bruchstelle aber noch erkennbar ist¹²⁶⁹.

Die am häufigsten vorgebrachte Deutung des Reliefs läuft darauf hinaus, daß Septimius Severus und Iulia Domna auf dem Relief in Angleichung an Iuppiter

¹²⁶⁵ LIMC V (1990) Iuno 42. - Der Pfau hat hier mit Sicherheit nichts mit der weiblichen Apotheose zu tun, wie bei Ghedini a. O. 81 zu lesen ist. In erster Linie ist der Pfau der Vogel der Iuno, erst in sekundärer Bedeutung wird der Göttervogel zum Symbol der weiblichen Apotheose.

¹²⁶⁶ A. M. McCann a. O. 53 und Soechting a. O. 232 möchten in dem Vogel den Adler des Iuppiter erkennen. Das Tier ist jedoch mit seinem großen Kopf ornithologisch einwandfrei als Eule gekennzeichnet. Dieser Beobachtungsfehler zieht sich bis in die neueste Literatur: vgl. S. A. Takács, Isis and Sarapis in the Roman World, EPRO 124 (1995) 115.

¹²⁶⁷ LIMC II (1984) Athena/Minerva 287.

¹²⁶⁸ So J. M. C. Toynbee in: Festschr. H. Mattingly (1956) 208. Anders Ghedini a. O. 85, für die Minerva lediglich die auch sonst auf den Reliefs des Bogens gefeierte kriegerische *virtus* der severischen Dynastie verkörpern soll. Die Bemerkungen von P. Veyne, MEFRA 73, 1961, 242 Anm. 2 zur Verbindung von Minerva und Caracalla, die von Ghedini fälschlich auf unser Relief im Durchgang des Bogens bezogen und widerlegt werden, beziehen sich in Wirklichkeit auf das nordöstliche Attikarelief.

¹²⁶⁹ Als Stadtpersonifikation Leptis Magna identifiziert: LIMC VI (1992) Leptis Magna 6*.

und Iuno der Kapitolinischen Trias erschienen¹²⁷⁰, zusammen mit einer weiteren weiblichen Gottheit bzw. Personifikation, deren Deutung umstritten bleibt. Wie schon die obige Beschreibung des Reliefs deutlich machte, kann die Angleichung des Kaiserpaares an das Paar der höchsten Götter im Verband der Kapitolinischen Trias nicht die einzige intendierte Aussage des Reliefs gewesen sein. Dagegen spricht zum einen die Komposition, die eindeutig die beiden einander zugewandten Figuren des Kaiserpaares als Mittelgruppe hervorhebt und ihnen die beiden frontal gegebenen, bedeutungsmäßig nicht differenzierten weiblichen Gestalten am rechten und linken Bildrand beordnet, während die kanonische Anordnung der Kapitolinischen Trias aus den drei nebeneinander thronenden Gottheiten besteht¹²⁷¹.

Zum anderen erscheint der thronende Septimius Severus nicht in der Gewandung des Iuppiter im Hüftmantel mit freier Brust sondern in Tunica und Mantel wie der berühmte, von Bryaxis geschaffene Serapis, der als Kultbild im Serapeion von Alexandria stand. Die Parallelen zu den verlässlichen Überlieferungen dieser Statue gehen in der Tat bis in die Einzelheiten: Identisch sind Arm- und Beinhaltung, sowie die beschriebene Drapierung der Gewänder¹²⁷². Besonders interessant ist der Vergleich mit einem Votivrelief an die Alexandrinischen Gottheiten im Kapitolinischen Museum¹²⁷³, da es ebenfalls das rundplastische Vorbild in die Reliefkunst überträgt und zudem die gleiche Anordnung der Figuren aufweist¹²⁷⁴. Vor allem aber findet sich auch hier der eigentümliche, aus groben Holzbalken gezimmerte Thron, dessen Wiedergabe auf dem Relief im Kapitolinischen Museum laut Hornbostel dem Original am nächsten kommen soll, nur daß der obere Abschluß der Rückenlehne auf dem Relief zu hoch liegt und sich beim Original ungefähr auf Schulterhöhe des thronenden Gottes befunden haben muß¹²⁷⁵. Genauso ist nun die Rückenlehne des Thrones auf dem Relief von Leptis Magna gestaltet; die Anlehnung dieser Darstellung an die Serapisstatue in Alexandria ist also sehr eng und geht bis zur getreuen Wiedergabe antiquarischer Details, so daß

¹²⁷⁰ Etwa J. R. Fears in: ANRW II 17, 2 (1981) 929.

¹²⁷¹ Ghedini a. O. geht jedoch zu weit, wenn sie deswegen jeglichen Bezug der Darstellung zur Kapitolinischen Trias leugnet.

¹²⁷² Vgl. etwa die Statue in Neapel: Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 2 (1989) 96f. Nr. 7.

¹²⁷³ Helbig⁴ II Nr. 1185. - Pietrangeli 1951, 30f. Nr. 15 Taf. 9. - T. Kraus, MDIK 19, 1963, 101 Taf. 17.

¹²⁷⁴ So bereits R. W. Rybicki, APol 14, 1973, 375f.

¹²⁷⁵ Hornbostel 1973, 66 mit Abb. 191.

das Relief aus Leptis selbst als Quelle zur Rekonstruktion der verlorenen Statue des Bryaxis dienen kann. Septimius Severus erscheint auf dem Relief demnach eindeutig in der Tracht des Serapis, wie bereits mehrfach richtig betont wurde. Es muß nicht verwundern, daß für das Porträt des Kaisers auf dem Relief trotz der Angleichung an Serapis nicht der sog. Serapistypus mit den vier Stirnlocken gewählt wurde. Vielmehr wäre die thronende Gestalt, trüge sie auch noch die charakteristische Stirnlockenfrisur des Gottes, aus der Entfernung nicht mehr als Septimius Severus zu erkennen gewesen. Die Angleichung durch Tracht und Sitzmotiv ist bereits überdeutlich, die Stirnlocken hätten den Kaiser für den Betrachter leicht vollends in einen Serapis verwandelt¹²⁷⁶.

Es wurde bewußt vermieden, den Kaiser allein in der Gestalt des Serapis wiederzugeben, und damit andere Assoziationen nicht zuzulassen. So wurde darauf verzichtet, den Thronenden mit den Attributen des Gottes - Kerberos zu seiner Rechten und Kalathos als Kopfbedeckung - auszustatten. Dadurch wurde es möglich, den Kaiser außerdem in Zusammenhang mit den höchsten römischen Staatsgottheiten, der Kapitolinischen Trias, zu bringen, indem man ihm Iuno/Iulia Domna und Minerva mit ihren Tieren Pfau und Eule an die Seite stellte. Um nun auf der anderen Seite die Angleichung an die Kapitolinische Trias nicht zu stark werden zu lassen, und so die an Serapis zu verdecken, fügte man bezeichnenderweise dem Thronenden im Gegensatz zu den beiden Göttinnen nicht seinen Trabanten, den Adler, bei, obwohl er neben den Vögeln der Göttinnen eigentlich zu erwarten gewesen wäre¹²⁷⁷. Wer deswegen jedoch folgert, die Wiedergabe der Kapitolinischen Trias sei hier überhaupt nicht intendiert gewesen, verkennt vollkommen die Möglichkeiten römischen Kunstschaffens. Die Darstellung eines Thronenden mit Szepter

¹²⁷⁶ Die Nichtverwendung des Serapistypus an dieser Stelle kann also nicht als Argument gegen die Serapiskonnotation dieses Porträttypus des Septimius Severus verwendet werden, wie Raeder a. O. 178f. meint. Man könnte vielmehr sagen, gerade *weil* die Serapiskonnotation des III. Typus so stark ist, wurde die Darstellung in diesem Typus in Verbindung mit dem Statuentypus des Serapis vermieden, da die Darstellung ansonsten vollends zum Serapis geworden wäre. Wie dem auch sei, die deutliche Serapisangleichung des Kaisers auf dem Relief aus Leptis läßt sich nicht wegdiskutieren und spricht gegen die Behauptung Raeders, es ließe sich keine besondere Verbindung zwischen Septimius Severus und Serapis nachweisen.

¹²⁷⁷ Und vom Betrachter deshalb leicht in die Darstellung "hineingesehen" werden kann, wie dies unfreiwillig auch einigen Archäologen passiert ist. s. o. Anm. 1265. Ein sehr interessantes Beispiel dafür, wie der Künstler auf Bildelemente verzichten kann, die der Betrachter durch seine Vorkenntnis so stark erwartet, daß er deren Fehlen nicht bemerkt. Dadurch daß der Künstler gewisse Themen gewissermaßen nur "anstimmen" muß, hat er die Möglichkeit, eine Reihe solcher Themen in seine Komposition einzufügen.

flankiert von zwei Göttinnen, die durch ihre Attribute als Iuno und Minerva gekennzeichnet sind, muß bei jedem Betrachter der römischen Kaiserzeit die Assoziation der Kapitulinischen Trias hervorgerufen haben, zumal in Nordafrika, wo ein Kapitoltempel spätestens seit antoninischer Zeit zum Stadtbild so gut wie jeder Kleinstadt gehörte¹²⁷⁸. Daß die Angleichung an die Kapitulinische Trias hier eben nicht ganz konsequent durchgeführt ist, läßt Raum für die Serapisanspielung, die ebenfalls nicht vollständig ist.

Das Relief ist damit ein Musterbeispiel dafür, wie in der römischen Kunst bewußt verschiedene Assoziationen zugelassen und in eine Richtung gelenkt werden.

Dat.: Die genaue Datierung des Bogens ist umstritten; mit Sicherheit ist er jedoch zur Zeit der Regentschaft des Septimius Severus entstanden.

¹²⁷⁸ Vgl. I. M. Barton in: ANRW II 12, 1 (1982) 270ff.

CARACALLA

133. Kameo. Caracalla als Hercules¹²⁷⁹

South Shields (Durham), Museum.

Herkunft: 1985(?) im Römerlager von South Shields gefunden.

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 1,2 x 0,95 cm

Zustand: Der Stein ist relativ gut erhalten. Nase und Kinn des Dargestellten sind leicht bestoßen.

Rechtsprofil eines bartlosen Mannes mit kurzen lockigen Haaren und gedrungenen Gesichtszügen. Um den Hals ist ein Löwenfell gebunden. Der grobe Schnitt vor allem der Haarwiedergabe mit den kreuzweisen Einschnitten, die die Kalotte in unregelmäßige Kompartimente aufteilen, findet sich an Kameen severischer Zeit¹²⁸⁰. Für Caracalla ist Hercules-Imitatio bezeugt¹²⁸¹, so daß wir in dem Porträt mit Löwenfell zusammen mit weiteren ähnlichen Darstellungen¹²⁸² zuversichtlich diesen Kaiser erkennen dürfen.

Dat.: Das Stück stellt dann den zum Mitregenten erhobenen Kronprinzen Caracalla dar, und zwar in den Jahren zwischen 205 und 209, als für die Porträts des jungen Augustus der sog. 2. Kronprinzentypus mit kurzgeschorenem Haar¹²⁸³ und ohne Backenbart Gültigkeit besaß.

134. Kameo. Caracalla als Hercules¹²⁸⁴

New York, Norbert Schimmel Collection.

Herkunft: -

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 2,9 x 2,1 cm.

Zustand: Die Nase fehlt.

¹²⁷⁹ M. Henig, AntJ 66, 1986, 378ff. Taf. 64 a.

¹²⁸⁰ Vgl. etwa den Iulia-Domna-Kameo in Kassel: Megow 1987, B 52 Taf. 46, 8; 47, 2.

¹²⁸¹ SHA Carac. 5, 5.

¹²⁸² s. Nr. 134-136.

¹²⁸³ s. Fittschen - Zanker I, 102f. zu Nr. 88.

¹²⁸⁴ Megow 1987, 243 A152 Taf. 49, 4.

Bis auf den größeren Maßstab entspricht der Stein in jeder Hinsicht dem Kameo aus South Shields (Nr. 133). Das dort zu Benennung und Datierung Gesagte gilt also auch für dieses Stück.

135. Kameo. Caracalla als Hercules¹²⁸⁵

Bonn, Privatbesitz.

Herkunft: ?

Material: Sardonyx in zwei Schichten.

Maße: 2,1 x 1,6 cm

Zustand: Rechts über dem Kopf ist ein großes Stück des Reliefgrundes weggebrochen. Das Gesicht ist stark bestoßen. Nase und Oberlippe fehlen.

Frontale Büste mit unbärtigem, kurzgelocktem Kopf. Vor der Brust sind die Tatzen eines um die Schultern geschlungenen Löwenfells zusammengebunden.

Dat.: Folgt man Megows Benennung auf Caracalla als Kronprinz, so muß auch dieser Stein zwischen 205 und 209 entstanden sein¹²⁸⁶

136. Intaglio. Caracalla(?) als Hercules¹²⁸⁷

Sammlung L. Merz.

Herkunft: Ehem. Sammlung Fürstenberg, Donaueschingen.

Material: Nicolo

Maße: 3,5 x 2,5 cm

Zustand: Sehr gut erhalten.

Ein nackter, bartloser Jüngling steht nach links auf einer unregelmäßigen Standfläche. Der mit Lorbeer bekränzte Kopf ist ins Profil gewandt. Das linke Bein ist leicht vorgestellt, während die rechte Schulter zurückgenommen ist, so daß der Brustkorb in Dreiviertelansicht zu sehen ist. In den Händen hält der Jüngling die Attribute des Hercules: Mit der Rechten schultert er die Keule, in der herabhängenden Linken hält er das Fell des eben erlegten nemeischen Löwen.

¹²⁸⁵ Megow 1987, 243f. A153 Taf. 49, 5. 6.

¹²⁸⁶ Vgl. oben Nr. 134.

¹²⁸⁷ M.-L. Vollenweider, *Deliciae Leonis. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung* (1984) 189f. Nr. 312 mit stark vergrößerter Farbabb. nach S. 190.

Der Lorbeerkranz im Haar des Dargestellten zeigt, daß hier ein Mitglied des Kaiserhauses dem Hercules angeglichen und nicht der Heros selbst gemeint ist. Die Bartlosigkeit zusammen mit dem kurzen gekräuselten Haar macht Vollenweiders Benennungsvorschlag auf Caracalla sehr wahrscheinlich, auch wenn bei Köpfen dieses Formats der Beweis letztlich ausbleiben muß.

Dat.: Der Stein wäre dann wie die vorigen Nummern in den Jahren zwischen 205 und 209 n. Chr. entstanden.

137. Kameo. Caracalla mit Ägis und Lorbeerkranz im Kreise seiner Familie¹²⁸⁸

Paris, Cabinet des Médailles 300, Inv. Nr. B 13047.

Die weiteren Angaben zum Stück s. Nr. 131.

Der Kameo zeigt Septimius Severus mit seiner Gattin Iulia Domna und ihre beiden Söhne Caracalla und Geta. Caracalla ist im Rückenprofil mit Ägis und einem Lorbeerkranz auf dem Kopf dargestellt. Sein Vater Septimius Severus trägt eine Strahlenkrone. Geta ist im Gegensatz zu seinem Bruder ohne Attribute wiedergegeben.

Durch Ägis und Lorbeerkranz ist Caracalla, der 197 zum Augustus erhoben worden ist, als Teilhaber an der kaiserlichen Macht ausgezeichnet.

Dat.: 200-204 n. Chr. (s. o. Nr. 131)

138. Bronzetonno. Caracalla mit Lorbeerkranz und Strahlenkrone¹²⁸⁹
Berlin, Antikemuseum, Misc 7330.

Herkunft: Angeblich aus den *castra praetoria* in Rom.

Material: Gegossene Bronze.

Maße: ø 18,4 cm

Zustand: Gut.

¹²⁸⁸ Megow 1987, 239f. A143 Taf. 48, 11 mit Lit. - Bastien II, 364; III, Taf. 79, 7. - Mikocki 1995, 213 Nr. 427 Taf. 19 mit Lit.

¹²⁸⁹ Herrscherbild III 1, 57f. - K. Vierneisel, Römische im Antikemuseum (1978) 76 Nr. 56. - E. Künzl, JbZMusMainz 30, 1983, 386 Taf. 73, 2. - W. D. Heilmeyer, Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (1988) 265 Nr. 14. jeweils mit Lit.

Der Clipeus zeigt eine frontale Büste des Kaisers Caracalla in einem Brustpanzer, der mit einem Gorgoneion geschmückt ist. Von dem Paludament ist nur der Bausch auf der linken Schulter sichtbar. Das Haupt des bärtigen Kaisers ist mit Lorbeer bekrönt und von zehn Strahlen umgeben.

Form und Größe sowie der angebliche Fundort des Stückes machen es wahrscheinlich, daß es sich bei dem Tondo um den Teil eines Signums der Prätorianergarde handelt.

Der Tondo gibt den Kaiser - zwar in vereinfachten Zügen, aber dennoch eindeutig - im sog. 1. Alleinherrschartypus wieder¹²⁹⁰, der nach der Ermordung Getas im Jahre 212 geschaffen wurde und während der gesamten Regentschaft Caracallas wiederholt worden ist¹²⁹¹.

Dat.: Der Tondo ist demnach während der Alleinherrschaft des Caracalla entstanden.

¹²⁹⁰ Herrscherbild III 1, 58.

¹²⁹¹ Zum Typus: Fittschen - Zanker I, 106ff. zu Nr. 91.

Abkürzungsverzeichnis:

Die Zitierweise folgt den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Institutes (s. AA 1997, 611ff.). Festschriften werden ohne Titel mit der Abkürzung "Festschr." und dem Namen des Geehrten zitiert. Die Abkürzungen der antiken Autoren und Werke folgen Der Neue Pauly I (1996) S. XXXIXff. Seitenzahlen und Autorennamen von LIMC-Artikeln werden nur zitiert, wenn sich das Zitat auf den Text bezieht. Verweise auf LIMC-Nummern erfolgen ohne Angabe von Seitenzahlen und Autorennamen. Außerdem werden folgende Abkürzungen verwendet:

Alföldi 1970	A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (1970). (Nachdruck von A. Alföldi , RM 49, 1934, 3-118 und RM 50, 1935, 3-158.)
Babelon 1897	E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897).
Bastien I-III	P. Bastien, Le buste monétaire des Empereurs Romaines I (1992), II (1993), III (1994).
Bergmann 1994	M. Bergmann, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, 13. TrWPr 1993 (1994).
Boschung 1993	D. Boschung, JRA 6, 1993, 39 ff.
Caere II	M. Fuchs - P. Liverani - P. Santoro, Il teatro e il ciclo statuaria giulio-claudio, Caere 2 (1989).

- Christ 1988 K. Christ, Geschichte der römischen Kaiserzeit (1988).
- Dähn 1973 A. Dähn, Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen (1973).
- Eichler - Kris 1927 F. Eichler - E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum (1927).
- Fears 1981 J. R. Fears in: ANRW II 17, 1 (1981) 3ff.
- Fittschen 1970 K. Fittschen, BJB 170, 1970, 541 ff.
- Fittschen 1977 K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach (1977).
- Fittschen - Zanker I K. Fittschen - P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I: Kaiser- und Prinzenbildnisse² (1994).
- Fittschen - Zanker III K. Fittschen - P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts (1983).
- Fuchs 1987 M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987).
- Gnecchi I-III F. Gnecchi, I medaglioni romani I-III (1912).

- Hänlein-Schäfer 1985 H. Hänlein-Schäfer, Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers (1985).
- Herrscherbild I 2 D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus (1993).
- Herrscherbild I 4 D. Boschung, Die Bildnisse des Caligula (1989).
- Herrscherbild II 1 G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, Die Flavier (1966).
- Herrscherbild II 2 W. H. Gross, Bildnisse Traians (1940).
- Herrscherbild II 3 M. Wegner, Hadrian (1956).
- Herrscherbild II 4 M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939).
- Herrscherbild III 1 H. B. Wiggers - M. Wegner, Caracalla bis Balbinus (1971).
- Herrscherbild III 4 H. P. L'Orange - R. Unger - M. Wegner, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr. (1984).
- Hitzl 1991 Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon, OF 19 (1991).
- Hölscher 1988 T. Hölscher in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst.-Kat. Berlin (1988) 351 ff.
- Hölscher 1994 T. Hölscher in: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Symposium Freiburg 16.-18. Februar 1991 (1994) 91 ff.

- Hornbostel 1973 W. Hornbostel, Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes, EPRO 32 (1973).
- Johansen 1994 F. Johansen, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek. Roman Portraits I (1994).
- Johansen 1995 F. Johansen, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek. Roman Portraits II (1995).
- Jucker 1959/60 H. Jucker, JbBernHistMus 39/40, 1959/60, 266ff.
- Jucker 1961 H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961).
- Kersauson 1986 K. de Kersauson, Musée du Louvre. Catalogue des portraits romaines I (1986).
- Kierdorf 1986 W. Kierdorf, Chiron 16, 1986, 43ff.
- Kleiner 1992 D. E. E. Kleiner, Roman Sculpture (1992).
- Kreikenbom 1992 D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus, 27. Ergl. Jdl (1992).
- LTUR Lexicon Topographicum Urbis Romae
- Maderna 1988 C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt (1988).
- Maderna 1988a C. Maderna-Lauter in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst.-Kat. Berlin (1988) 441 ff.

- Massner 1994 A.-K. Massner in: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Symposium Freiburg 16.-18. Februar 1991 (1994) 159ff.
- Mikocki 1995 T. Mikocki, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses Romaines assimilées ^ les déesses. Etude iconologique*, RdA Suppl. 14 (1995).
- Möbius 1985 H. Möbius in: ANRW II 12, 3 (1985) 32 ff.
- MusNazRom I 1 ff. A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. I: Le Sculture 1 ff. (1979ff.).
- Neverov 1971 O. Neverov, *Antique Cameos in the Hermitage Collection* (1971).
- Neverov 1988, O. Neverov, *Anticnye Kamei v Sobranii Ermitaza. Katalog* (1988).
- Niemeyer 1968 H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* (1968).
- Pietrangeli 1951 C. Pietrangeli, *Musei Capitolini. I monumenti dei culti orientali* (1951).
- Pollini 1993 J. Pollini in: P. Holliday (Hrsg.), *Narrative and Event in Ancient Art* (1993) 258 ff.
- Richter 1971 G. M. A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans. II: Engraved Gems of the Romans* (1971).
- Rose 1997 Ch. B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period* (1997).

- Schulten 1979 P. N. Schulten, Die Typologie der römischen Konsekrationsprägungen (1979).
- Simon 1986 E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (1986).
- Smith 1987 R. R. R. Smith, JRS 77, 1987, 88ff.
- Smith 1990 R. R. R. Smith in: Ch. Roueché - K. T. Erim (Hrsg.) Aphrodisias Papers I, JRA Suppl. Ser. (1990) 89ff.
- Strack I P. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts. I: Die Reichsprägung zur Zeit Traians (1931).
- Strack II P. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts. II: Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian (1933).
- Strack III P. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts. III: Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius (1937).
- Taeger 1960 F. Taeger, Charisma. Die Geschichte des antiken Herrscherkultes II (1960).
- Vogel 1973 L. Vogel, The Column of Antoninus Pius (1973).
- Vollenweider 1966 Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966).
- Walters 1926 H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum (1926).

- Weinstock 1971 S. Weinstock, Divus Iulius (1971).
- Zanker 1979 P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus, Ausst.-Kat. München (1979).
- Zanker 1987 P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987).
- Zwierlein-Diehl 1980 E. Zwierlein-Diehl, KölnJbFrühGesch 17, 1980, 12 ff.