

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 59

HANS MÖBIUS

Alexandria und Rom

MÜNCHEN 1964

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 59

HANS MÖBIUS

Alexandria und Rom

Mit 75 Abbildungen

Vorgetragen am 2. Februar 1962

MÜNCHEN 1964

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Printed in Germany

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

INHALTSVERZEICHNIS

Abkürzungsverzeichnis	4
Vorbemerkung	5
Einleitung	7
<i>I. Werke alexandrinischer Toreutik und Glyptik</i>	
1. Zu den Gipsabgüssen von Memphis und Begram	10
2. Zu Münzen und Kameen	13
<i>II. Alexandrinische Motive</i>	
1. Das gestaffelte Doppelbildnis	16
2. Das Rückenporträt	19
3. Adler und Füllhorn	24
<i>III. Marcus Antonius als Mittler zwischen Alexandria und Rom</i>	
1. Münzen	30
2. Tazza Farnese	31
3. Silberteller von Aquileja	33
4. Aschenurne Lovatelli	36
5. Zur Ikonographie des M. Antonius	39

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- Adriani, Divag.: A. Adriani, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica (1959).
Babelon: E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897).
Bieber: M. Bieber, Hellenistic Sculpture² (1961).
BMC: British Museum Catalogue of Coins.
Brendel: O. Brendel, The Iconography of Marc Antony (Hommages à Albert Grenier = Coll. Latomus 58, 1962, 359–367).
Furtwängler: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen (1900).
Eichler: F. Eichler–E. Kris, Die Kameen im Kunsthist. Museum (Wien 1927).
Enc. It. A. A.: Enciclopedia Italiana dell'Arte Antica (1958 ff.).
Gnecchi: Fr. Gnecchi, I Medaglioni Romani (1912).
Grueber oder Gr.: H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum (1910).
Jucker, Bildn.: H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961).
Jucker, BHM: H. Jucker in Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums.
Kurz: O. Kurz in J. Hackin, Nouvelles Recherches archéologiques à Begram (1954).
Matt.-Syd.: H. Mattingly–E. Sydenham, Roman Imperial Coinage I (1923, Neudruck 1948).
Nilsson: Martin P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion² (1955).
Picard: Charles Picard, La patère d'argent d'Aquileja (L'Antiquité Classique 20, 1951, 3ff.).
Simon: Erika Simon, Die Portlandvase (1957).
Svoronos: J. N. Svoronos, Die Münzen der Ptolemaeer, übersetzt von W. Barth (1908).
Sydenham oder Syd.: E. Sydenham, Coins of the Roman Republic (1952).
- Für Zeitschriften werden die in den Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts üblichen Abkürzungen verwendet.

VORBEMERKUNG

Vielen freundlichen Helfern fühle ich mich zu aufrichtigem Dank verpflichtet: für die Übersendung von Photographien und Abbildungserlaubnis S. Kgl. Hoheit Landgraf Philipp von Hessen (Schloß Fasanerie), E. Berger und R. Lullies (Kassel), H. Diepolder und D. Ohly (München), Fr. Eichler und R. Noll (Wien), A. Greifenhagen (Berlin-Charlottenburg), Emilie Haspels und C. S. Ponger (Amsterdam), D. E. L. Haynes und G. K. Jenkins (London), J. Hoster (Köln), J. Jantzen (Bad Homburg v. d. H.), Chr. Karusos (Athen), G. Le Rider (Paris, Bibl. Nat.), H. Sichtermann (Rom), H. Wentzel (Stuttgart); für Belehrung auf dem Gebiet der Ägyptologie H. W. Müller (München); auf dem der Münzen und Gemmen Marie-Luise Vollenweider, H. Cahn, J. D. Cooney, H. Küthmann, W. Schwabacher; für sonstige Auskünfte A. Alföldi, O. Brendel, U. Hausmann, P. Mingazzini, W. Schleiermacher. Für vielfache Hilfe während der Vorbereitung danke ich D. Schulz, für die sorgfältige Ausführung des Drucks den Herren der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung. Die Zeichnung der beiden Würzburger Kameoglas-Scherben (S. 6 und 42) übernahm freundlicherweise Fräulein Dipl.-Ing. Angelika Kubanek.



EINLEITUNG

Während der Ruhm Alexandrias auf den Gebieten der Wissenschaft und Dichtung von jeher fest gegründet ist, wird seine Bedeutung für die Bildende Kunst schon lange mit einer Heftigkeit umstritten, welche in letzter Zeit wieder zugenommen hat.¹ Schon vor Beginn unseres Jahrhunderts hatte Theodor Schreiber die umfassende Originalität Alexandrias so stark betont, daß man ihm nicht mit Unrecht einen gewissen „Panalexandrinismus“ vorwerfen konnte. Doch zeitigte diese Begeisterung die glückliche Folge, daß Ernst von Sieglin zu seiner Finanzierung von Grabungen in der Alexanderstadt angeregt wurde, und die Prachtbände ihrer Veröffentlichung bringen eine Menge wichtigen Materials. Es war vor allem der Wiener Kunsthistoriker Franz Wickhoff,² welcher Schreiber entgegentrat und eine der wichtigsten Errungenschaften der späthellenistischen Kunst, die „Erfindung“ des landschaftlichen Reliefs, Alexandria absprach, um sie der römischen Kunst von Augustus bis zu den Flaviern zuzuteilen. In unserer Gegenwart ist Alexandria ein neuer Vorkämpfer erstanden in Achille Adriani. Durch eine Fülle von Publikationen, vor allem in deren großer Zusammenfassung unter dem Stichwort „Arte Alessandrina“ im I. Band der *Enciclopedia Italiana dell'Arte Antica* (1958) hat er mit reichen Literaturangaben die Bedeutung Alexandrias für die Bildende Kunst herausgestellt und der Alexanderstadt natürlich auch die Schöpfung des landschaftlichen Reliefs wieder vindiziert. Man wird zu prüfen haben, ob mit der Antithese „Alexandria oder Rom“ dieses Problem überhaupt richtig gestellt ist. Aber erledigt ist der Streit damit noch lange nicht. Das zeigten schon die entgegengesetzten Beurteilungen von Adrianis „*Divagazioni intorno ad una coppa paesistica*“ (1959) durch Fr. Matz (negativ) und Charles Picard (positiv).³ Ferner seien aus der letzten Zeit nur zwei Stimmen genannt: Gisela M. A. Richter will Alexandria jede schöpferische Kraft absprechen, K. Schefold hat den Einfluß Ägyptens auf die römische Landschaftsmalerei, neuerdings auch auf plastische Schöpfungen eindringlich ins Licht gestellt.⁴

Namen von alexandrinischen Künstlern sind uns – außer von wenigen Malern⁵ – nicht überliefert. Die Bauten liegen unter der modernen Großstadt.⁶ „Gibt es eine alexandrinische Kunst?“ fragte Fr. Poulsen in einem berühmten Aufsatz,⁷ aber außer einigen guten Por-

¹ Dieser Streit wird knapp und übersichtlich mit der wichtigsten älteren Literatur dargestellt von Otto Kurz bei J. Hackin, *Nouvelles Recherches archéol. à Begram* (1954) 142 f.

² Röm. Kunst (ursprünglich Einleitung zur Wiener Genesis 1895; Ausgabe Max Dvoraks 1912).

³ Matz: *Gnomon* 32, 1960, 289–297. Picard: *Erasmus* 12, 1959, 719–724.

⁴ Richter: *Three Critical Periods* (1951), 31 ff. Schefold: *AM* 71, 1956, 211 ff. *Ant. Kunst* 7, 1964, 56 ff.

⁵ E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung der Griechen* (1923) II 828 f. § 906/7. A. Rumpf, *Hdb. d. Arch.* IV (1953) 152 ff. 164 f. (mit Literatur).

⁶ Ev. Breccia, *Alexandria ad Aegyptum* (1922). K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* (1949, 83 f. E. M. Forster, *Alexandria* (1961).

⁷ *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek* II (1938), 1 ff. Vgl. ferner G. Lippold, *Hdb. d. Arch.* III (1950), 309 f. 325 ff. 344 f. 362 und L. Alscher, *Griech. Plastik* IV (1957) 179 ff. mit älterer Lit.

traits wußte er nur wenige bedeutende, meist reichlich leere Schöpfungen der Idealplastik zu nennen. An diesem Bild haben auch Adrianis Sammelwerke wie das „Repertorio“ (1961) und die „Testimonianze e Momenti“ (1948) kaum etwas geändert. „What ist the Alexandrian style?“ untersuchte Blanche R. Brown am Ende ihres Buches über ptolemaische Malerei.⁸ Sie hatte darin alle irgendwie verwertbaren Zeugnisse auf Stein (Stelen, Loculusplatten, Scheintüren, Grabkammern) und auf Hadra-Vasen katalogisiert und in vier hellenistische Phasen aufgeteilt. Aber abgesehen von den Mosaiken aus Thmuis vermögen diese handwerklichen, meist auch schlecht erhaltenen Werke kaum zu imponieren. Jedenfalls stellen die Verfasserin und Otto Brendel in seiner ausgezeichneten Rezension des Buches⁹ fest, daß man auf Grund der Malerei nicht von einem eigenen alexandrinischen Stil sprechen könne.

Das Bild ändert sich, wenn wir uns der Kleinkunst zuwenden. Die Bronzestatuetten und Terrakotten stehen den griechischen aus Kleinasien zwar an künstlerischem Wert nach, zeigen aber einen eigenen unverwechselbaren Stil. Sie lieben das Drollige, das Groteske, das Obszöne; einheimisch-ägyptische Vorstellungen verbinden sich mit griechischen zu eigenartigen Gestalten. Das bunte Leben der Hafenstadt spiegelt sich in ihnen wider. Sieht man diese Dinge freilich in Mengen wie im Museum von Alexandria, so bleibt doch der fatale Eindruck des Lüsternen und des Banalen.

Fragen wir uns nun, ob es nicht Gebiete gibt, auf welchen wir Alexandria als führendes Zentrum anerkennen dürfen, so können wir zwei nennen: Toreutik und Glyptik, also Arbeiten in Edelmetall und Halbedelstein. Auch die Keramik steht in ihren besten Erzeugnissen, den Reliefbechern, ganz unter dem Einfluß der Silbergefäße. Die Becher werden vielleicht inhaltlich interessanter, aber künstlerisch schlechter, je mehr sie sich von ihren Vorbildern entfernen; das haben Parlasca und Hausmann erst kürzlich wieder bestätigt.¹⁰ Dabei soll nicht vergessen werden, daß es gewiß Kunstzweige gab, deren Erzeugnisse wegen ihrer Vergänglichkeit nicht erhalten sind. Zu ihnen gehört sicher die Bildweberei, denn das Festzelt des zweiten Ptolemaeers schmückten „herrliche Mäntel, denen teils Bildnisse der königlichen Familie teils mythologische Kompositionen eingewebt waren“.^{10a} Die Bildwirkereien und Stickereien der Spätantike, die oft noch rein hellenistische Motive zeigen, führen eine Tradition des ptolemäischen Ägypten weiter.

Alexandria bietet uns also höfische Kunst, die kostbares Material verwendet und deren höchstes Ziel in Noblesse, Feinheit, dem Esprit der Erfindung und Ausführung liegt, Kunst der Zeitgenossen des Kallimachos.^{10b}

Hier werden wir also am ehesten das spezifisch Alexandrinische fassen können. Dabei wollen wir nicht den Versuch machen, die Kunst Alexandrias im allgemeinen zu definieren, denn Otto Brendel¹¹ sagte kürzlich mit Recht: „Up to now all these attempts at defining the lost Alexandrian art, by ascribing to it hypothetical characteristics such as a bucolic, or satiric, or scholastic inclination, have produced little more than phantoms“. Aussichts-

⁸ Blanche R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style* (1957).

⁹ AJA 65, 1961, 211 f. Ähnlich äußert sich E. Simon (*Gnomon* 34, 1962, 190–195).

¹⁰ Kl. Parlasca: Verhältnis der megar. Becher zum alexandrin. Kunsthandwerk (*JdI* 70, 1955, 129 ff.) U. Hausmann, *Hellenist. Reliefbecher* (1959) passim. Vgl. ferner Lili Byvanck-Quarles van Ufford: *BAnt-Besch.* 34, 1959, 58–67.

^{10a} Kallixeinos bei Athen. V p. 196 f. Dazu Fr. Studniczka, *Symposion Ptolemaios II.* 1914 (= *Abh. Leipzig XXX Nr. 2*), 7.

^{10b} Diese Einleitung war längst geschrieben, als mir der Beitrag „Das hellenistische Alexandria“ von Theodor Kraus zum Katalog der Essener Ausstellung „Koptische Kunst“ (1963) 17–22 vor Augen kam. Er bestätigt weitgehend die hier gegebene Beurteilung der alexandrinischen Kunst in erfreulicher Weise.

¹¹ s. Anm. 9.

reicher erscheint uns die bescheidene Fragestellung, ob sich einzelne Motive nachweisen lassen, die ihr eigen sind und ob und wie diese auf die römische Kunst, damit aber auch auf die weitere Entwicklung gewirkt haben. Zu diesem Vorgehen ermutigt uns die schöne Studie H. Juckers über das „Bildnis im Blätterkelch“ (1961),¹² die erschien, als wir bereits seit einiger Zeit mit den hier vorgetragenen Überlegungen beschäftigt waren. Dort konnte der Autor überzeugend nachweisen, daß für den von ihm behandelten Typus die ägyptische durch Alexandria vermittelte Kunst einen maßgebenden Beitrag geliefert hat.

¹² Dazu die Ergänzung im Aufsatz „Aegyptiaca“ (Jucker, BHM 41/42, 1961/62, 289–330).

WERKE ALEXANDRINISCHER TOREUTIK UND GLYPTIK

1. ZU DEN GIPSABGÜSSEN VON MEMPHIS UND BEGRAM

Auf zwei Wegen sind alexandrinische Formideen besonders weit verbreitet worden und also auch in die römische Kunst eingedrungen: durch Gipsabgüsse von Silbergerät und durch Münzen. Zwar hat Gisela Richter kürzlich gemeint,¹ solche Gipsabgüsse seien in früh-römischer Zeit an vielen Orten angefertigt worden, aber in Wirklichkeit bleiben doch nur zwei Funde, wo sie in Menge zu Tage kamen: Mit-Rahine bei Memphis und Begram in Afghanistan.²

Daß der Fund von Memphis nicht so einheitlich ist, wie er zunächst erschien, ist von G. Richter mit Recht betont worden.³ Die beiden schmalen Tierkampfplatten⁴ weisen spät-archaischen bis strengen Stil auf, das Vorbild für ein Ornament stammt – wenn es nicht doch klassizistisch ist – aus dem fünften, das für eine rhodische Rose aus dem vierten Jahrhundert.⁵ An rein Römischen würde freilich nur ein kunstloser Rundspiegel⁶ als recht unsicherer Zeuge übrig bleiben. Außerdem wird die Inschrift neben dem Relief einer weiblichen Büste⁷ erst im 1. Jh. v. Chr. angebracht sein. Sie besagt aber nichts über das Vorbild der Büste, und diese zeigt ganz den einfach-kraftvollen Stil des frühen Hellenismus. Auch die Hauptmasse der Funde von Memphis, besonders das großartige Bildnis des Ptolemaios Soter⁸ gehört diesem Stil an. Daneben freilich stehen die Rundscheiben mit Herakles-Taten, die schon Ippel wegen ihrer Verwandtschaft mit den Brunnenreliefs Grimani, der Stuckdekoration der römischen Basilica Sotterranea und pompejanischen Fresken des 4. Stils gewiss richtig in die Mitte des 1. Jh. n. Chr. datiert hat.⁹

In den Schatzkammern von Begram sind sicher alexandrinische Importstücke gefunden worden: Gläser (eines sogar mit einer Darstellung des Pharos), Bronzestatuetten des Harpokrates und Sarapis, Gefäße aus Porphyr. O. Kurz und Adriani haben daher mit Recht für die Gipsabgüsse die gleiche Herkunft erschlossen. Bei vereinzelt in verschiedene

¹ AJA 62, 1958, 369 ff. Die dort herangezogenen Tonmatrizen gehören einer anderen Denkmälerklasse an und sollen daher hier beiseite gelassen werden.

² Memphis: O. Rubensohn, *Hellenist. Silbergerät* (1911). A. Ippel, *Guß- und Treibarbeit* (97. BWPr. 1937). M. Rostowzeff, *Soc. and Econom. History* (1941) 374 ff. Begram: O. Kurz (s. Einl. Anm. 1). A. Adriani, *Arch. Cl.* 7 (1955), 124 ff. *Divagazioni* (1959) passim.

³ s. Anm. 1.

⁴ Rubensohn a.O. Nr. 52, 53 Taf. 11 = Richter a.O. Taf. 88, 9.

⁵ Ornament: Rubensohn Nr. 28 Taf. 13 = Richter Taf. 88, 3. Rose: Rubensohn Nr. 15 Taf. 11 = Richter Taf. 88, 2.

⁶ Rubensohn Nr. 54 Taf. 13.

⁷ Rubensohn Nr. 3 Taf. 3 = Richter Taf. 89, 8. 9.

⁸ Rubensohn Nr. 32 Taf. 6.

⁹ Ippel a.O. 45 ff.

Museen gelangten Stücken wird meist als Provenienz Ägypten angegeben.¹⁰ Ein Tondo aus Sabratha,¹¹ der im Stil ganz mit solchen aus Memphis und Begram übereinstimmt, wird schon wegen des Fundorts auch aus Alexandria stammen.

Wie bei dem Fund von Memphis lassen sich bei dem von Begram zwei Gruppen scheiden: Einerseits einfachere Reliefs von kraftvoller Plastik, meist Halbfiguren aus dem Kreis des Dionysos darstellend (für sie konnte Adriani mehrfach Analogien in Alexandria nachweisen), andererseits malerisch aufgefaßte Bilder, welche kleine Figuren in weitem Raum vor oder neben duftig angedeuteten Bäumen zeigen. Die interessantesten Reliefs aus Begram stellen sitzende Dichter dar, wahrscheinlich Sophokles und Menander, denen eine Muse gegenübersteht.¹² Es ist das Motiv, das am schönsten auf den augustischen Silberbechern von Berthouville erscheint.^{12a} Diese Bilder kehren nun in Relief auf einer späten Lagynos in Kairo¹³ wieder, die Szene mit Menander auch noch auf einer weiteren Lagynos-Scherbe in Alexandria.¹⁴ Webster¹⁵ hat also sicher mit Recht diese Gipsabgüsse von Begram einfach unter die ägyptischen Denkmäler eingereiht; dort müssen sich die gemeinsamen Vorbilder befunden haben. Das ist auch für die Becher von Berthouville wichtig.

Eine besondere Rolle in unserer Betrachtung der Beziehungen zwischen Alexandria und Rom müßte eines der schönsten Gipsreliefs von Begram (Taf. I 2) spielen, wenn E. A. Voretzsch¹⁶ es in seinen weitausgreifenden Darlegungen wirklich mit Recht als Bildnis der Livia gedeutet hätte: die Profilbüste einer Frau, die eine Aegis mit Gorgoneion wie einen Schleier auf dem Scheitel trägt. Aber alle faßbaren Porträtzüge stimmen nicht. Die römische Kaiserin hatte nach Ausweis der Münzen und Kameen eine deutlich gebogene Adlernase, nicht die leicht konkave Nase der Frau auf dem Gipsrelief, und sie trug ihr Haar nicht in kurzen dicken Locken um Stirn und Schläfen, sondern entweder im Stirnbausch wie Octavia oder in Strähnen nach hinten gekämmt. Von den Beweisstücken, die Voretzsch anführt, ist nach W. H. Groß,¹⁷ dem wir neuerdings eine sehr sorgfältige Untersuchung zur Ikonographie der Livia verdanken, die Iustitia-Münze ohne jeden Bildniswert, der Kopf mit dem Zackendiadem in Aquileja sicher kein Porträt der Kaiserin. Außerdem hat sich diese m. W. niemals als Minerva darstellen lassen. O. Kurz hatte die Deutung auf eine hellenistische Königin erwogen, und hierfür spricht, daß diese Fürstinnen gelegentlich einen phantastischen Kopfschmuck tragen; man denke etwa an den seltsamen, in der Mitte zusammengeknähten Schleier, den Arsinoe II. auf dem unten besprochenen Wiener Cameo über das Lotosdiadem gezogen hat. Dem Stil nach kann man das Relief von Begram allerdings nur an die Schwelle der augustischen Kunst setzen und daher eher an die letzte Kleopatra denken, welche auf dem Silberteller von Aquileja (s. u.) in nicht unähnlicher

¹⁰ Kurz 137 Anm. 4 und Richter a. O.

¹¹ *Antiquity* 23, 1949, Taf. 9, 1 (M. Wheeler).

¹² Kurz 134 Nr. 124 Abb. 309 und 450, sowie 136 Nr. 274 Abb. 310. Adriani, *Divag.* Abb. 56.

^{12a} E. Babelon, *Trésor d'Argenterie de B.* (1916). Ch. Picard, *Mon. Piot* 44, 1950, 53 ff. H. Möbius, *BAnt-Besch.* 24-26, 1949/1951, 57 ff.

¹³ *Mon. Piot* 51, 1960, 73 Taf. 5 (Lily Ghali-Kahil). A. Greifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik* (= 21. *Ergh. JdI* 1963), 66 ff.

¹⁴ *Mon. Piot* a. O. 81 Abb. 8 (Die Muse gegenüber dem Menander hält übrigens sicher eine Maske in der Hand, wie S. 83 richtig bemerkt wird, nicht eine Rolle, wie es auf S. 75 heißt). Adriani, *Divag.* Abb. 59.

¹⁵ *Monuments illustrating New Comedy* (1961) unter ET 65 (Begram) und EV 17 (Lagynos) und *Monum. illustr. Tragedy and Satyr Play* (1962) unter ET 15 (Begram) und EV 1 (Lagynos).

¹⁶ *RM* 64, 1957, 24 f. Taf. 5. Vorher O. Kurz Abb. 302. Dm. 16,3 cm.

¹⁷ *Abh. Göttingen N. F.* Nr. 52 (1962). Iustitia-Münze: 18 Taf. 2, 1 = Voretzsch Taf. 9, 3. Kopf in Aquileja: 121 Anm. 36 = Voretzsch Taf. 4. Gegen die Deutung auf Livia wendet sich auch H. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der august. Zeit* (1963), 70 f.

Weise idealisiert erscheint. Aber die Verallgemeinerung geht doch so weit, daß ich keine bestimmte Benennung wage.¹⁸

Hingegen scheint mir Voretzsch das Emblem einer Silberschale in Alexandria (Taf. I 1)¹⁹ mit Recht auf ein Bildnis der jüngeren Agrippina gedeutet zu haben; doch läßt hier die schlechte Erhaltung leider keine völlige Sicherheit zu.

Der Fund von Begram kann aus vielen Gründen nicht vor die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts datiert werden. Ein Gipsmedaillon stellt nämlich die Tyche von Alexandria dar, die mit dem Steuerruder in der Hand auf einer Kline ruht.²⁰ Die Kline hat die Form eines heute unmodernen Sophas mit gleich hohen Seiten- und Rückenlehnen, eines Möbels, welches nicht vor der Mitte des 1. Jh. n. Chr. und zwar im Osten auftritt.²¹ Die eigentümliche Polsterung der Rückenlehne in Art einer steinernen Quadermauer scheint nicht zu fehlen.²² Diesen Typus der Tyche auf der Kline bringen alexandrinische Münzen sogar erst seit Trajan.²³ Wir sehen also, daß „alexandrinisch“ nicht mit „hellenistisch“ gleichzusetzen ist, sondern daß der Einfluß der Stadt noch in die ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit hineinragt.

So ergibt sich denn die Frage, ob in beiden Funden der hellenistische Figurenstil Alexandrias mit dem frühromischen der Landschaftsbilder zusammentrifft oder ob sich die Entwicklung von einem zum andern in Alexandria etwa vor oder zur augustischen Zeit vollzogen hat. Die Frage wird dadurch kompliziert, daß unter Claudius bekanntlich als Reaktion gegen den erstarrten Klassizismus eine Art Renaissance des Hellenismus stattgefunden hat. Wir werden in der Folge ein Beispiel für ein solches Wiederaufleben alexandrinischer Motive geben, können allerdings auf die vieldiskutierte Frage nach der Entstehung des Landschaftsreliefs in diesem Rahmen nicht eingehen.

Schließlich sei noch ein Beispiel für den ägyptischen Ursprung der Gipsabgüsse von Silbergerät angeführt. Adriani konnte zeigen, daß die Hauptgruppe auf dem Neoptolemosbecher aus Ingolstadt auf einem Gipsabguß in Alexandria wiederkehrt.²⁴ Wenn er meint, der Becher enthalte sonst nichts Alexandrinisches, möchte ich allerdings darauf hinweisen, daß mir die vorgebeugte Alte mit dem Kopftuch, die gestikulierend zwischen den gefangenen Trojanerinnen steht (Taf. I 3), von der typisch alexandrinischen Figur der gebückt Opfernden hergeleitet zu sein scheint. Ein Gipsabguß einer solchen Figur, den Furtwängler in Kairo erwarb (Taf. I 4),²⁵ befindet sich ebenso im Besitz der Münchner Antikensammlung wie der Becher aus Ingolstadt. Im Übrigen freilich gibt dieser eine recht mühsam aus verschiedenen Motiven zusammengefügte Komposition, die mit zwei als Dubletten wirkenden Frauengruppen den Raum zu füllen sucht. Es wird schwer zu entscheiden sein, ob sie ganz am Beginn der Kaiserzeit (Adriani) oder erst kurz vor Nero (Hausmann) entstanden ist.

¹⁸ Den von Voretzsch (a. O. 33) zitierten Cameo mit Augustus, Livia und Tiberius habe ich im Florentiner Kabinett nicht finden können.

¹⁹ a. O. 34 Taf. 9, 4 nach Adriani, *Gobelet en argent* (1939) Taf. 5, 1.

²⁰ Kurz 127 Nr. 10 Abb. 303 und 422. Adriani, *Divag.* Abb. 60.

²¹ Caroline L. Ransom, *Couches and Beds of the Greeks, Etruscans and Romans* (1905), 34 ff. G. Rodenwaldt, *RE.* s.v. Kline. Eine hölzerne Kline dieser Art steht heute noch in Herkulanum.

²² Ransom a. O. 36 f. Abb. 20. 21. Silberrelief Czartoryski der Tyche von Alexandria: Kurz Abb. 424. Sicher nicht antik ist eine ägyptische Terrakottagruppe der Sammlung Sieglin; J. Vogt (Sammlung v. Sieglin 2. C Taf. 28) hatte schon Zweifel an der Echtheit angemeldet. Neuerdings abgebildet bei M. Bieber, Abb. 389.

²³ Bronzemünze unter Antoninus Pius: J. Vogt, *Alex. Münzen der Kaiserzeit* (1924) I, 124. Adriani, *Divag.* Abb. 61. Kurz Abb. 423. Jucker, *BHM* 41/42, 1961/62, 296 Abb. 13.

²⁴ *RM* 67, 1960, 111 ff. Gute Abbildungen des Bechers bei Hausmann a. O. Taf. 45.

²⁵ *AA* 1916, 66 Abb. 25. Pagenstecher, *Nekropolis* (1919) 28 Abb. 14 c. Kurz Abb. 406, dazu S. 118. Adriani, *Divag.* Abb. 49, dort weitere Beispiele Abb. 44. 95. 96. 120. 158.

2. ZU MÜNZEN UND KAMEEN

Die Münzen der Ptolemaeer nehmen unter den Diadochenprägungen aus mehreren Gründen einen besonderen Rang ein.²⁶ Sie sind während der Blütezeit des Reiches in außerordentlicher Menge geprägt und weit verbreitet worden. Ferner haben sich die einmal gewählten Münzbilder mit großer Zähigkeit behauptet und zwar über einen Zeitraum von etwa 270 Jahren, der also fast die gesamte Periode des Hellenismus umfaßt. Schließlich sind diese Münzbilder von einer solchen Klarheit und Schönheit, daß sie sich dem Gedächtnis der Zeitgenossen wie dem der Nachwelt einprägen mußten. Zur Verbreitung im Altertum mögen auch Abdrücke der Münzen in Glas beigetragen haben. Eine derartige Paste nach einer goldenen Tetradrachme mit dem Doppelpor­trät von Ptolemaios Philadelphos und Arsinoe II. befindet sich im Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen.²⁷

Daß der Kameenschnitt in Alexandria „erfunden“ wurde, um der altgriechischen Terminologie zu folgen, wird nirgends ausdrücklich bezeugt. Aber die ersten und – wie bei so vielen Erzeugnissen des Kunstgewerbes – auch gleich schönsten Stücke, die uns in dieser Technik des Steinschnitts erhalten sind, stellen nun einmal ptolemaeische Königspaare dar. Altägyptisches Erbe waren die Virtuosität in der Bearbeitung des harten Halbedelsteins und die Freude am bunten Farbenspiel des seltenen Materials, die sich seit Jahrhunderten in der ägyptischen Kunst manifestiert hatte. Es überrascht also nicht, daß auch späte Pharaonen auf Kameen erscheinen, so wahrscheinlich Ptolemaios IV. und zwar ganz ägyptisch mit der Doppelkrone.²⁸

Was für die Kameen gilt – schon Adolf Furtwängler hatte ihren Ursprung in Alexandria lokalisiert (III 155 f.) –, gilt auch für das Kameoglas. War das Glas überhaupt als Imitation von Halbedelstein in Ägypten entstanden, so kann man das Kameoglas als Ersatz der Kameen (aber gewiß nicht als einen billigen) bezeichnen, denn seine Farbwirkung (Milchweiß auf Dunkelblau) ist der des arabischen Sardonyx verwandt. Allerdings ist bisher m. W. keine einzige Scherbe in Ägypten gefunden,^{28a} aber das älteste Beispiel, eine Platte im Britischen Museum,^{28b} zeigt in rein ägyptischem Stil einen neben einer Kuh schreitenden Mann und wird von J. D. Cooney, wie er mir freundlich mitteilt, nach Analogie neu-memphitischer Reliefs um 300 v. Chr. datiert. Nach den Forschungsergebnissen dieses amerikanischen Gelehrten, deren Mitteilung wir E. Simon verdanken,^{28c} lassen sich zwei Techniken scheiden: Bei der einen werden die weißen Figuren aus einer verhältnismäßig dicken Überfangschicht herausgeschliffen, bei der anderen werden sie dünn „aus Formen gepreßt und dann auf der durch Erhitzen erweichten Unterlage befestigt“. In der ersteren ist, wie mich D. Haynes belehrt, die oben erwähnte Platte im Brit. Museum gefertigt, ebenso die auf S. 42 abgebildete und S. 20 besprochene Scherbe in Würzburg. Die andere vertritt die interessante Scherbe eines oben eingezogenen und etwas verdickten Gefäßes (Schale?), die sich ebenfalls im Wagner-Museum befindet (S. 6). Erhalten sind auf ihr noch der Rest eines kurzlockigen Mannes, vielleicht eines Negers, die

²⁶ J. N. Svoronos, *Die Münzen der Ptolemaeer*, übers. von W. Barth (1908) IV 57 ff.

²⁷ Tetradrachme: Svoronos III Taf. 14, 18–21. Paste: P. Fossing, *Catal. of the ant. engr. Gems and Cameos in the Thorvaldsen Museum* (1929) Taf. I 33. Furtwängler I Taf. 32, 10.

²⁸ Babelon 71 Nr. 140 Taf. 15. Blum, *BCH* 39, 1915, 17 Taf. 1 Nr. 1. Jucker, *Bildnis* 181 Abb. 72. Zuletzt mit weiterer Literatur N. Bonacasa, *ASAtene* 37/38, 1959/60, 370 Anm.5.

^{28a} Die angeblich in Alexandria gefundenen Scherben in Tübingen (Simon 79 Nr. 9) gehören nach freundlicher Mitteilung von U. Hausmann nicht zur Sammlung von Sieglin.

^{28b} Simon Taf. 14, 3. D. E. L. Haynes, *The Portlandvase* (1964) Taf. 9b.

^{28c} Simon 45 ff.

um einen Papyrusstengel gewundene Uto-Schlange und die auf einem Tablett getragene Katze der Bastet.^{28d} Alle Einzelheiten, z. B. der Halskragen des Mannes, wurden offenbar in die noch weiche Glasmasse eingeritzt. Die Darstellung erinnert an die einer Scherbe in Karlsruhe,^{28e} die eine von Isis getragene Figur der Maat zeigt, aber in der echten Kameentechnik hergestellt ist. Sie wurde im Limeskastell von Walldürn gefunden, beweist also, daß die Kameogläser in der frühen Kaiserzeit längst nicht nur in Ägypten hergestellt wurden. Auch sie liefern demnach einen Beitrag zu unserem Thema.

Auf diesem Gebiet dürfen wir nun sicher vom Einfluß Alexandrias auf Rom sprechen, denn Form und Sinn des Cameos ist von den Römern übernommen worden. Bezeichnend für die Form der großen Prachtkameen bleibt ihre Unregelmäßigkeit; es sind flache Platten, welche niemals eine antike Befestigungsspur zeigen. Diese Beobachtung spricht entschieden gegen die von Gerda Bruns geäußerte Vermutung,²⁹ daß die römischen Kameen als „Andachtsbilder in der Hauskapelle des Statthalterpalastes“ im Osten gedient hätten. Natürlich sind selbst die größten unter ihnen viel zu klein dazu, und Kultbilder in Form von Reliefs hat es in der Kaiserverehrung nicht gegeben; sie waren auf bestimmte Gottheiten orientalischer Herkunft beschränkt.³⁰

Offenbar sind die Kameen vielmehr dazu bestimmt gewesen, in einer Schatzkammer aufbewahrt und gelegentlich vorgezeigt zu werden. Diese Schatzkammer braucht nicht die eines Tempels zu sein, denn die von G. Bruns nach Alföldi zitierte Stelle bei Tertullian³¹ besagt nur, daß der offizielle Ornat der Spielgeber im Tempel des Jupiter Capitolinus aufbewahrt wurde. Daneben hat es aber natürlich die privaten Schatzkammern der Kaiser gegeben. Von der Sammlerleidenschaft der vornehmen Römer zur Zeit der späten Republik und der ersten Kaiser haben wir ja viele Nachrichten,³² und es genügt, auf das köstliche Buch Julius von Schlossers³³ zu verweisen, der kurz aber völlig hinreichend die römischen Kunst- und Wunderkammern charakterisiert hat. Gemmen waren dabei ein besonders beliebtes Sammelobjekt, wie die 6 Kollektionen zeigen, die Julius Caesar in den Tempel der Venus Genetrix stiftete. Leider wissen wir nicht, ob Caesar selbst diese Daktyliotheken zusammengebracht oder ob er sie als Kriegsbeute gewonnen hat, wie Pompejus die des Königs Mithradates in den Tempel des Jupiter Capitolinus weihte.³⁴ Denn Vorbild für Rom bildeten natürlich die Schatz- und Kunstkammern der hellenistischen Könige des Ostens.³⁵

Gerade die Kameen erfüllen in hervorragender Weise die Ansprüche, die man von je an einen der Aufnahme in eine vornehme Kunstkammer würdigen Gegenstand stellte: Er sollte aus einem ungewöhnlich großen Stück eines seltenen, aus fernen Ländern hergeholten Materials bestehen und mit feinsten Kunstfertigkeit bearbeitet sein.

^{28d} Inv. Nr. H 1725. H. 5, 5 cm. Urlichs, Katalog II 26, 5. Die Scherbe stammt ebenso wie die auf S. 42 abgebildete aus der in Rom zusammengetragenen und 1860 angekauften Sammlung des Malers Ludwig Brüll; ägyptischer Ursprung ist also für sie sehr unwahrscheinlich.

^{28e} Simon Taf. 14, 3. 1. Literatur dort auf S. 46 Anm. 4.

²⁹ Mdl 6, 1953, 111.

³⁰ E. Will, *Le relief culturel gréco-romain* (1955).

³¹ Tertullian, *De coronis* 13, 27. Alföldi, RM 50, 1935, 29. G. Bruns a. O. 94

³² J. Friedländer, *Sittengeschichte Roms*¹⁰ (1934) 844 ff. H. Jucker, *Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (1950) 67.

³³ J. v. Schlosser, *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* (1908), 6 f.

³⁴ Caesar: Plinius, *Nat. Hist.* 37, 11. Pompejus: Plin. a. O. Manilius 5, 10. Dazu U. Instinsky, *Die Siegel des Kaisers Augustus* (1961) 34.

³⁵ Unsere Auffassung der Kameen als Zeugnisse für den Zusammenhang zwischen der hellenistischen Kultur und Rom berührt sich also mit der Alföldis hinsichtlich der Insignien und Tracht der römischen Kaiser (RM 50, 1935, 1 ff.).

Das ptolemaeische Alexandria hat den römischen Kaisern in den Kameen aber auch zugleich ein großartiges Mittel für ihre dynastische Propaganda geliefert.³⁶ Ganz unabhängig von den offiziellen Münzen konnten die Kaiser hier in bestimmten historischen Situationen ihre Ideen und Pläne manifestieren und ihrer höfischen Umgebung zur Kenntnis bringen, etwa Augustus in der Gemma Augustea die Thronfolge nach dem Tod der beiden Enkel, Caligula im großen Pariser Cameo die Verherrlichung seiner Familie.³⁷ Dabei erscheinen die Kaiser ohne die bei den Münzen beobachteten Rücksichten divinisiert z.B. Claudius verjüngt, Nero vom Adler getragen.³⁸ Sobald wir uns klarmachen, daß die Quellen dieser Kunstwerke in der alexandrinischen Hofkunst und in hellenistischen Vorstellungen des Herrscherkultes liegen, verschwinden alle aus römischem Staats- und Sakralrecht entstehenden Schwierigkeiten der Interpretation, die G. Bruns sich selbst bereitet hat und dann mit einem staunenswerten Aufwand an Gelehrsamkeit wieder aus dem Weg zu räumen suchte. Man kann sich überlegen, ob die Kameen vielleicht als Geschenke an den Kaiser oder ihm Nahestehende aufzufassen seien, wie H. Jucker vorschlug.³⁹ Mir ist wahrscheinlicher, daß die Aufträge an die Steinschneider vom Hofe selbst ausgingen. Aber wie dem auch sei, es handelt sich um Denkmäler persönlicher, höfischer Propaganda. Den Ausdruck „Staatskameen“ wird man am besten wieder streichen, denn „Volk und Staat sind von diesem persönlichen Herrschaftsprinzip annektiert. Ihre selbständige Bedeutung wird durch die persönlich-dynastischen Herrschaftszwecke und das persönlich-dynastische Herrschaftsrecht aufgesogen.“⁴⁰

³⁶ Die Beziehung auf einen ganz bestimmten realen Anlaß forderte mit Recht S. Fuchs in seinen guten Ausführungen über den Sinn der Kameen (RM 51, 1936, 213).

³⁷ Auf die Gemma Augustea denke in an anderer Stelle einzugehen. Zum Pariser Cameo vgl. Festschrift für Zucker (1954), 265 ff.

³⁸ Claudius: Paris, Cab. des Médailles. Babelon Nr. 265 Taf. 29. Furtwängler III 327; zuletzt H. Jucker, BHM 39/40, 1959/60, 277 f. Taf. 6, 1. 2. Nero: Furtwängler III 327 Abb. 168. Jucker a. O. Taf. 7, 1. (Cameo in Nancy) vgl. Anm. II 69c.

³⁹ a. O. 277. Es freut mich, diese allgemeine Auffassung vom Sinn der Kameen, die ich seit Jahren in Vorträgen vertrete, außer von H. Jucker auch von M.-L. Vollenweider (Mus. Helv. 12, 1955, 96 ff.) und A. Zádoks-Jitta (BullAntBesch. 33, 1958, 35 f.) geteilt zu sehen.

⁴⁰ O. Kaerst, NJb. 5, 1929, 665 f., zitiert von A. Alföldi a. O. 73.

II

ALEXANDRINISCHE MOTIVE

1. DAS GESTAFFELTE DOPPELBILDNIS

Von den Ptolemaermünzen zeigt der originellste Typus der Vorderseiten das Doppelbildnis des Königspaares, vor allem Ptolemaios I. mit Berenike I. und Ptolemaios II. Philadelphos mit Arsinoe II. (Taf. II 1).¹ Die Hervorhebung der Königinnen erklärt sich daraus, daß sie zugleich die Schwestern der Könige waren, genauer: Berenike die Stiefschwester, Arsinoe die um 7 Jahre ältere Schwester. In diesen Geschwisterehen leben alte Sitten der Pharaonen weiter, denn bei den Ägyptern wird das Königspaar zugleich als göttlich verehrt, wobei die Königin als Isis auftritt. Serapis und Isis selbst erscheinen merkwürdigerweise erst auf Münzen des vierten Ptolemaers zum Doppelkopf verbunden.²

Der Münztypus gibt die gestaffelt neben einander gesetzten Köpfe von König und Königin. Freilich tritt das Bild zweier gestaffelter menschlicher Köpfe schon frühzeitig in der griechischen Kunst auf, wie Beispiele aus der Vasenmalerei zeigen.³ Vielleicht ist es aber auch nicht zu kühn, daran zu erinnern, daß in der ägyptischen Flächenkunst die Staffellung der Gestalten von jeher üblich war, und solche Bilder auch den Griechen immer vor Augen standen. Das gestaffelte Doppelbildnis aber ist, soviel ich sehe, eine neue Erfindung, deren Wichtigkeit besondere Hervorhebung verdient, denn es hat in der Kunstgeschichte der Welt sehr lange nachgewirkt.^{3a}

Zunächst wandert das ptolemaeische Doppelporträt von Ägypten nach Syrien, denn Demetrius I. Soter (162–150) und seine Schwestergemahlin Laodike erscheinen so auf Tetradrachmen.⁴ Eigenartiger sind die Münzen der Ptolemaeerin Kleopatra Thea, welche die Königin sogar an der vorderen Stelle vor den Bildnisköpfen ihres Gatten Alexander Balas oder ihres Sohnes Antiochos VIII. Grypos zeigen (Taf. II 3).⁵ Unter syrischem Einfluß wieder stehen indo-baktrische Münzen (z. B. Tetradrachmen des Hermaios und der Kalliope) und pontische (Tetradrachmen des Mithridates IV. mit seiner Schwestergemah-

¹ Svoronos III Taf. 14, 15–31. 28, 1. 2. (Ptol. I. und II.) Taf. 38, 1–5 (Ptol. I. und IV.). Besonders gut die Aufnahmen E. Neuffers zu Pfuhls Aufsatz im JdI 45, 1930 Taf. 2, 14–16. Bieber Abb. 306. Da es sich hier nicht um numismatische Forschungen, sondern um die Geschichte von Formideen handelt, dürfte es für die Münzen genügen, einzelne Beispiele in besonders guten Abbildungen zu zitieren. Bieber Abb. 306.

² Svoronos III Taf. 36, 13–16. J. Charbonneaux, Hommages à Waldemar Déonna (= Coll. Latomus 28, 1957, 132 ff.) mit Abbildung eines besonders schönen Staters Taf. 26, 1.

³ Wir nennen nur die Griffplatte eines mittelkorinthischen Kraters aus Perachora mit zwei Mädchenköpfen (Perachora II 231 Nr. 2250 Taf. 78, etwas deutlicher: AJA 37. 1933 Taf. 26, 8).

^{3a} Das gestaffelte Doppelporträt wurde als alexandrinische Erfindung, wie ich nachträglich bemerke, schon anerkannt von G. Lippold, Gnomon 3, 1926, 143.

⁴ E. Babelon, Rois de Syrie (1890) Nr. 765 Taf. 17, 1.

⁵ R. Delbrueck, Antike Porträts (1912) Taf. 61, 23. JdI 45, 1930, Taf. 2, 5. 7: Alexander Balas; Taf. 2, 8: Antiochos VIII. Grypos. Gute Abbildung bei Jucker (s. Anm. I 38), 262 Nr. 2788. Bieber Abb. 327.

lin Laodike).⁶ Im Übrigen kann jetzt auf die nützliche Zusammenstellung von Doppelpor-
träts hellenistischer Herrscherpaare auf Münzen verwiesen werden, die Doris Pinkwart in
einer noch ungedruckten Bonner Dissertation gegeben hat.⁷

Seine großartigste Ausbildung hat der Bildgedanke gefunden auf den beiden berühmten
Kameen in Wien und Leningrad mit den Bildnissen von Ptolemaeern und ihren Schwester-
gemahlinnen. Der künstlerisch zweifellos überlegene in Wien⁸ hat ursprünglich in der Mitte
der Frontseite des Dreikönigenschreins in Köln gesessen. J. Hoster und E. Neuffer, denen
dieser Nachweis gelang,⁹ stellten zugleich die einleuchtende Hypothese auf, daß das Kleinod
bei der Plünderung Konstantinopels im 4. Kreuzzug 1204 in das Abendland gelangt und
von Kaiser Otto IV. dem damals neu entstehenden Schrein gestiftet worden sei. Die beiden
Köpfe samt dem kleinen schwarzen Sturmdämon auf der Ägis wurden dabei auf die Hei-
ligen Drei Könige umgedeutet. Auf diesem Cameo ist der König Alexander dem Großen,
dem Vorbild aller hellenistischen Herrscher, angeglichen, die Königin durch Gesichts-
typus, Diadem und Lotosblüte als Arsinoe II. nach den Münzen zweifellos zu identifizieren.
Der Cameo Gonzaga¹⁰ wirkt wie eine etwas schwächere und spätere Nachbildung des
Prachtstückes in Wien. Wieder werden die Bildnisse so stark idealisiert, daß sie sich nicht
genau bestimmen lassen, zumal da bei der Königin die ägyptischen Attribute fehlen. Im-
merhin ist die Ähnlichkeit mit dem Wiener Cameo so stark, daß man auch hier von jeher
einen Ptolemaeer mit seiner Schwestergemahlin erkannt hat. Die Dargestellten sind nicht
nur in etwas vergrößerter Weise gegeben, sondern auch fülliger und ungeistiger im Wesen
als die Theoi Philadelphoi. Ob wir hier also den dritten Ptolemaeer mit Berenike II. vor
uns haben?

An Kraft der Form und Energie des Ausdrucks werden beide Kameen noch übertroffen
durch einen Gipsabguß mit dem Doppelbildnis von Ptolemaios I. und Berenike I. in
Alexandria (Taf. II 2).¹¹ Ohne höfische Verkleidung und Heroisierung tritt hier das Herr-
scherpaar in reinem frühhellenistischem Stil auf.

An das Ende des Hellenismus hingegen gehört, wie uns scheint, ein prächtiger Cameo
in Berlin (Taf. II 4),¹² der in seiner Wirkung durch nachträgliches Beschneiden des Randes
leider sehr beeinträchtigt ist. Hier erscheint die Frau zwar im zweiten Plan, aber doch als
Hauptperson dadurch, daß sie weit vorgezogen und ihr Gesicht aus der weißen Schicht ge-
schnitten wurde. Außerdem ist sie mit ihrer Adlernase und dem massigen Kinn zweifellos
als Porträt gebildet, während sich der offenbar jüngere Mann im phantastischen Adlerhelm
alexanderhaft idealisiert darstellt. Die unbekümmerte Verwendung der hellen und dunk-
len Schichten des Sardonyx erinnert an die Tazza Farnese, die wir gegen 100 v. Chr. da-
tieren (s. u.). Man möchte bei dem Bild der bedeutenden Frau an die letzte Kleopatra mit
einem ihrer jüngeren Brüder denken, aber nach den Münzen hatte die Königin eher ein
schmales Gesicht und ein energisches, aber kleines Kinn. Ich wage also keine ikonogra-

⁶ Indo-baktrisch: Enc. It. A. A. IV 155 Abb. 88, 6. Pontisch: a. O. IV 472 Abb. 554.

⁷ Archelaos-Relief und Musen des Philiskos (1962), 48 ff.

⁸ Furtwängler I Taf. 53, 1. III 155 f. Eichler Nr. 3 Taf. 1. R. Delbrueck, Antike Porträts (1912) Taf. 58, 15.

⁹ Vierteljahrsschrift „Köln“ 1959 Heft IV.

¹⁰ Furtwängler I Taf. 53, 2. II 251. III 155 f. G. Rodenwaldt, Kunst der Antike Abb. 432 r. M. Maxi-
mowa, Der Cameo Gonzaga (russisch) 1924.

¹¹ A. Adriani, Bull. Soc. Royale d'Archéol. Alexandrie NS. 10, 1938/9, 77 ff. Ders. Enc. It. A. A. I 232
Abb. 341. Bieber Abb. 307.

¹² Inv. Nr. 11057. Beger, Thesaur. Brandenb. III 202. Furtwängler I Taf. 22, 8; dazu II S. 249. Die
dort ausgesprochene Ansicht, daß das dargestellte Paar dasselbe sei wie auf den beiden großen Ptolemaeer-
kameen kann ich allerdings nicht teilen. Für die neue Photographie und die Erlaubnis, sie abzubilden, bin
ich A. Greifenhagen sehr zu Dank verbunden.

3 Ak.-Abb. Möbius

phische Bestimmung. Ein Cameo im Louvre^{12a} ist dadurch interessant, daß hier der Frauenkopf in der vorderen Ebene steht. Es ist aber auch eine Göttin, nämlich Athena, während wir in dem idealisierten Jüngling hinter ihr gewiß Alexander den Großen zu erkennen haben.

Da es uns hier auf das Doppelbildnis und den Übergang von Alexandria nach Rom ankommt, übergehen wir hellenistische Gemmen und Münzen mit Götterpaaren, erwähnen nur als besonders schönes und gut abgebildetes Beispiel eine Didrachme des Koinon der Epiroten von 234/33 v. Chr. mit den gestaffelten Köpfen von Zeus und Dione.¹³

In Rom sind es wieder Kameen, auf denen das Motiv fortlebt. Ein besonders fein geschnittener Stein in Florenz (Taf. II 7)^{13a} zeigt die nebeneinander gestellten Köpfe von Tiberius und Livia, ein etwas derberer Sardonyx im Louvre^{13b} (Taf. II 8) wieder Tiberius, aber dieses Mal neben seinem Neffen und Adoptivsohn Germanicus, also die beiden Thronfolger des Augustus nach dem Tod der Enkel.

Den Abstand zwischen den hellenistischen Münzen und den römischen Kameen füllen republikanische Denare. Auf ihnen erscheinen teils eng verbundene Gottheiten wie die Dei Penates, Virtus und Honos, die Dioskuren, die beiden Fortunaes Antiates,¹⁴ teils alte Sagenkönige wie Numa Pompilius und Ancus Martius (Taf. II 5).¹⁵

Spätere Beispiele von Doppelbildnissen anzuführen, dürfte sich erübrigen. Sie sind in der Kaiserzeit nicht häufig, denn eine römische Kaiserin hat nun einmal nicht die Stellung einer hellenistischen Königin. Nur im Osten und nur auf Kupfermünzen finden wir das gestaffelte Doppelporträt von Augustus und Livia.¹⁶ Die jüngere Agrippina freilich setzte es durch, daß ihr Bildnis auf Gold- und Silbermünzen neben dem des Kaisers erschien.¹⁷ Von Denkmälern der späteren Kaiserzeit begnügen wir uns hier mit leicht zugänglichen Beispielen: Aus der Epoche einer neuen Blüte des Münz- und Gemmenschnitts unter Septimius Severus stammt der große Cameo im Cabinet des Médailles mit den antithetischen Doppelköpfen des Kaiserpaares und seiner Söhne¹⁸ sowie ein Aureus von 198 n. Chr. mit Kaiser und Kronprinz; ihm folgt die Familie des Philippus Arabs.¹⁹ Einen neuen Sinn erhält das alte Motiv, wenn römische Kaiser ihren Bildniskopf sogar vor den der Gottheit setzen. So erscheint – um nur Beispiele zu nennen – Commodus vor Roma auf einem Bronzemedallion von 192 n. Chr.^{19a} oder Postumus vor Herkules auf einem Medallion von

^{12a} Babelon Nr. 226 Taf. 22. Furtwängler III 156 Abb. 107.

¹³ P. R. Franke, Münzen von Epirus (1961) I 150 f. Neue Ausgr. in Griechenland 1963 Taf. 22, 2.

^{13a} Museo Archeologico Nr. 176. Gori, Gemmae ant. ex thesauro Mediceo I 2 (1731) Taf. IV, 1; dazu Furtwängler III 318. Gipsabguß: Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1 Taf. 27, 8.

^{13b} J. Charbonneaux, BullAntBesch. 24/26, 1949/51, 64 Abb. 1.

¹⁴ Penates: Denarii serrati 103–101 v. Chr. (Syd. Taf. 19 Nr. 572) Denar 46 v. Chr. (Gr. III Taf. 51, 7. Syd. Taf. 26 Nr. 971). Virtus und Honos: Denar 69 v. Chr. (Gr. III Taf. 43, 5. Vergrößerte Abb. Enc. It. A. A. IV 55 Abb. 72. Syd. Taf. 23 Nr. 797). Dioskuren: Denar 72 v. Chr. (Gr. III Taf. 51, 11. 12. Syd. Taf. 26 Nr. 976). Fortunaes Antiates: Denar 19 v. Chr. (Gr. III Taf. 68, 2. Matt.-Syd. I Nr. 69 Taf. 1, 1. O. Brendel, AJA 64, 1960, Taf. 8, 2–3).

¹⁵ Denar 86 v. Chr. (Gr. III Taf. 37, 10–12. Syd. Taf. 2, 1 Nr. 713).

¹⁶ W. H. Groß, Julia Augusta (Abh. Gött. III. Folge Nr. 52, 1962) Taf. 3, 8.9 (Ephesos), Taf. 4, 1.2 (Smyrna), Taf. 4, 3.5 (König Rhoimetalkes von Thrakien). Für die Übersendung dieser wichtigen Abhandlung bin ich R. Horn sehr zu Dank verbunden.

¹⁷ Claudius und Agrippina: Cistophor von Ephesos (Matt.-Syd. Taf. VI 98). Nero und Agrippina: stadtrömischer Aureus (Matt.-Taf. IX 140). Charbonneaux a. O. (Anm. 2) 140 Anm. 3 erkennt hier vielleicht mit Recht eine Erinnerung an die ägyptische Vergangenheit des Urgroßvaters Antonius.

¹⁸ Babelon Nr. 300 Furtwängler III 365 Abb. 199.

¹⁹ Aureus von 198: Franke-Hirmer, Röm. Kaiserporträts im Münzbild (1961) Abb. 33. Philippus Arabs: Bronzemedallion in Berlin (Franke-Hirmer a. O. Abb. 39), Karneolgemme (Furtwängler I Taf. 48, 31).

^{19a} Gnechi Taf. 85, 8–10. 86, 2–3. 87, 4.

265 n. Chr. (Taf. II 6)^{19b} Der Kaiser also noch vor dem Gott, der nach der Aufschrift der Rückseite „Herculi Comiti“ nur als sein Begleiter fungiert!

In der Stauferzeit lebt der Bildgedanke wieder auf. Die Spange der Ekklesia in Bamberg schmückt ein Cameo mit Doppelkopf. Von Beispielen aus gotischer Zeit bilden wir einen schönen Sardonyx mit jugendlichen Imperatorenköpfen ab (Taf. III 2), den H. Wentzel am ehesten zu französischen Antikenimitationen des 14. Jahrhunderts rechnen möchte.²⁰ Besonders aber ist es die Medaille, die das Motiv – mehr noch als die Münze – gleich mit dem Beginn ihrer Blütezeit im 15. Jahrhundert aufgenommen und bis in die Gegenwart gepflegt hat, gab es doch die beste Möglichkeit, ein Paar, meist natürlich Fürst und Fürstin, auf kleinem Raum und doch eindrucksvoll darzustellen. Als Beispiel für sehr viele nennen wir die prachtvolle, von Pietro da Milano signierte Denkmünze auf König René von Anjou und seine Gemahlin von 1463 (Taf. III 1).²¹

Zum Schluß sei das bekannte Rubensgemälde der Galerie Liechtenstein abgebildet (Taf. III 3).²² Die alte Bezeichnung „Tiberius und Agrippina“ ist für uns natürlich nicht verbindlich, dagegen scheint uns sicher, daß der Maler durch einen – vielleicht im Besitz des Herzogs von Mantua befindlichen – antiken Cameo angeregt worden ist. (Dieser könnte auch dem Maler selbst gehört haben, hat er doch wahrscheinlich sogar den berühmten Riesencameo im Haag besessen.) Auf dem Bild erscheint die reich geschmückte Frau in der vorderen Ebene vor dem ohne Herrscherattribute dargestellten Mann. Die Frisur der Fürstin mit den Perlenschnüren und dem über den Hinterkopf gelegten Zopf kommt im Altertum so nicht vor, wird aber doch durch das Vorbild angeregt sein.

2. DAS RÜCKENPORTRÄT

Die normale Darstellung des Menschen in der Flächenkunst ist nach Überwindung archaischer Bindungen die im Profil oder im Dreiviertelprofil von vorn, selten die in der reinen Vorderansicht.²³ Doch haben die griechischen Künstler gegen Ende des 6. Jh. v. Chr., als sie um die Darstellung des menschlichen Körpers im Raum ringen, in ihren Experimenten auch die Rückenansicht geradezu aufgesucht, wie uns Reliefs und Vasenbilder zeigen.²⁴ Die besonders geistvolle Zeichnung eines Rückenaktes aus frühklassischer Zeit findet sich auf der Choenkanne des Altamuramalers in Berlin, die A. Greifenhagen kürz-

^{19b} Gnechi Taf. 116, 6–8. Zur Datierung: G. Elmer, Bonn. Jb. 146 (1941) Beibl. V Nr. 424. Zum Sinn des Symbols: A. D. Nock, JRS 37, 1947, 102 ff. Übrigens weisen die Goldmünzen des gallischen Imperators auf der Rückseite noch ein zweites Paar von „jugate heads“ auf, nämlich Sol und Luna (Matt.-Syd. V 358 Nr. 260). Dieselben schon auf einer alexandrin. Münze 244–247 n. Chr. (BMC. Alex. Nr. 2042 Taf. 3).

²⁰ H. Wentzel, dem ich für Übersendung seiner Aufsätze sehr zu Dank verpflichtet bin, hat die mittelalterlichen Werke des Steinschnitts bekanntlich in immer erneuten Arbeiten studiert. Ekklesia: Ztschr. f. Kunstw. 8, 1954, 4 Abb. 9. Sardonyx: ebenda 15 Abb. 44.

²¹ C. v. Fabriczy, Medaillen der ital. Renaissance 20 Abb. 14. George Hill, Corpus of Ital. Medals of the Renaissance (1930) Nr. 52 Taf. 13.

²² Rooses Nr. 1066. A. Rosenberg, Klass. d. Kunst V² (1906) Taf 5 r. Stix-v. Strohmeyer, Fürstl. Liechtensteinsche Gemäldegalerie (1938) 96 Taf. V r. Für freundliche Auskunft habe ich der Direktion der Fürstl. Sammlungen in Vaduz zu danken.

²³ G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen (1923), 9 ff.

²⁴ Es erübrigt sich, hier Beispiele zu häufen, doch sei wenigstens an die bekannten spätarchaischen Basen aus der Athener Stadtmauer erinnert, die kaum bewegte Ballspieler in bald mehr bald weniger gelungener Rückenansicht zeigen (HdA III 1 [1950]), Taf. 28, 2.3.) dazu die Replik aus dem Südturm des Dipylon (Archaeol. Reports 1962/63, 7 Abb. 5).

lich veröffentlicht hat.²⁵ Sonst wird die Darstellung vom Rücken her nur angewendet, wenn der Zusammenhang der Komposition sie erforderlich macht, in Kampfszenen schon von der Frühzeit an; voll entfaltete Gestalten dieser Art zeigt zum Beispiel der Amazonenfries vom Mausoleum.²⁶

Etwas grundsätzlich Anderes bedeutet es, wenn ein einzelner, ruhig stehender Mensch vom Rücken her dargestellt wird, ohne daß die Handlung dieses Motiv notwendig fordert. Ein gutes Beispiel bietet ein Gipsmedaillon von Begram:²⁷ Ein vom Rücken her gesehener, dem Herakles sehr ähnlicher Gott oder Heros steht neben einem Altar und füttert über ihn hinweg einen auf einem Baum sitzenden Adler aus seiner Opferschale. Daß hier zunächst das seltenere Motiv gesucht wird, zeigt das Gegenstück,²⁸ eine in voller Vorderansicht neben dem Altar stehende Athena, welche, ohne hinzublicken, die Opferschale ihrer Schlange hält; auch in diesem Fall wäre die schlichte Profilansicht das natürlich Gegebene gewesen. Außerdem wird deutlich, daß auf dem Heraklesrelief durch die Schrägstellung der Figur, des Altars, und des Adlers auf dem im Hintergrund wachsenden Baum in einer dem Hellenismus eigenen Weise der Raum nach hinten vertieft werden soll. Wenn auf hellenistischen Gemmen Rückenfiguren nicht selten sind,²⁹ so erklärt sich das auch einfach aus dem durch Ungewöhnlichkeit reizvollen Motiv. Als schöne Beispiele nennen wir den Herakles einer Carneolgemme Tyskiewicz und den Perseus einer Kameoglas-Scherbe.^{29a} Aber auch während der Herrschaft des Klassizismus bleibt die Vorliebe für die Rückenansicht im archaischen Stil der Neu-Attiker. Auf den bekannten Marmorkandelabern Barberini im Vatikan^{29b} erscheinen von sechs Einzelfiguren der Götter drei vom Rücken gesehen.

Bei weiblichen Figuren wird die Wahl des Motivs durch den Wunsch begünstigt, den Rückenakt darzustellen.³⁰ Dieser Gesichtspunkt spielt besonders eine Rolle bei den in der Kunst des Hellenismus so häufigen Bildern gelagerter Frauen: Nereiden auf Seetieren und Europa auf dem Stier, Ariadne oder Nymphen oder wie die Vorwände sonst heißen. Die Nacktheit wird dabei oft durch die Busenbinde betont. Als unveröffentlichtes Beispiel bilden wir eine Überfangglas-Scherbe in Würzburg ab, die in echter Kamotechnik ausgeführt ist (Abb. S. 42).^{30a}

Aus denselben Anlässen erwächst das vom Rücken gesehene Brustbild. In besonders schöner Ausprägung finden wir es wieder in Begram:³¹ Ein nackter Jüngling mit hohem

²⁵ 111. BWPr. 1963, 6 Abb. 2.

²⁶ Kunstgeschichte in Bildern 304–305 (KiB).

²⁷ O. Kurz Nr. 128 Abb. 293 und 389, dazu S. 121. Adriani, Divag. Abb. 46.

²⁸ O. Kurz Nr. 130 Abb. 295, dazu S. 121.

²⁹ Odysseus: Furtwängler I Taf. 27, 46. 47. Eros: a. O. Taf. 27, 64. Herakles: a. O. Taf. 49, 22.

^{29a} Herakles: Furtwängler Taf. 43, 37. Perseus: Simon Taf. 16, 8. Verwandt ist eine römische Lampe in Brüssel (K. Schauenburg, Perseus [1960] Taf. 29, 3), also doch wohl ein Vorbild aus der großen Kunst zu erschließen. Mit alexandrinischen Münzen aus der Zeit des Antoninus Pius (J. Milne, JEA 29, 1943, 63 Taf. 4, 11) wird man das Vorbild aber kaum in Verbindung bringen können, denn dort ist die Rückenfigur durch einen großen Mantel, eine phrygische Mütze und eine Harpe stark verändert.

^{29b} W. Amelung, Skulpt. d. Vat. Museums (1908) II 627 ff. Nr. 412 und 631 ff. Nr. 413 Taf. 60. 61. Helbig, Führer⁴ (1963) 108 Nr. 143. AM 77, 1962, Beil. 87 (P. Mingazzini).

³⁰ z. B. Muse an einer Säule stehend: Furtwängler Taf. 24, 57. 27, 63. Aphrodite? Taf. 34, 19. Vgl. vor allem die sehr häufige Venus Victrix, die vielleicht vom Siegelring Caesars stammt und über die E. Simon gehandelt hat (71 f.) mit guter Abbildung einer Paste in Toledo, Ohio (Taf. 38, 1).

^{30a} Inv.-Nr. H 1726. H. 3 cm. Urlichs, Katalog II 26, 5. Aus Sammlung Bröls wie die Scherbe S. 6 Vgl. die Scherbe mit einer sitzenden Frau im Brit. Museum Simon Taf. 18, und eine Sigillata aus der Werkstatt des Rasinius in Mainz (Dragendorff-Watzinger, Arretin. Reliefkeramik 1948 Beil. 5, 39.) S. Korrekturnote S. 45.

³¹ Kurz Nr. 97 und 98 Abb. 299 und 437, dazu S. 129 f.

korinthischem Helm, hinter dessen rechter Schulter eine Lanze erscheint (Taf. III 5). O. Kurz hat eine Münze von Alexandria (Taf. III 6) danebengestellt, die denselben Kopf im Spiegelbild und ohne die Lanze gibt, sowie den bekannten Alexanderkopf von Kos und eine auf Alexander gedeutete Bronzestatuetten im Britischen Museum.³² Diesen beiden Werken fehlt aber die starke Neigung des Kopfes, welche offenbar vom Ares Borghese^{32a} herkommt und bei einem wieder vom Rücken dargestellten Ares auf einem der Marmorkandelaber im Vatikan³³ wiederkehrt. Da außerdem in Begram das Medaillon als Gegenstück zu einer Athena³⁴ dient, werden wir uns mit Kurz für die Deutung auf Ares entscheiden. Das Original muß gerade als Brustbild von hinten sehr berühmt gewesen sein, denn es lebt auf einer ganzen Reihe von Gemmen bis in die mittlere Kaiserzeit³⁵ nach (Taf. III 4), hinzu kommen die bereits erwähnten Münzen von Alexandria unter Hadrian und Antoninus Pius. Das spricht jedenfalls dafür, daß der Typus dort geschaffen und mindestens später auf Alexander den Großen gedeutet wurde. Auch Apollon und Herakles werden gelegentlich auf Gemmen der früheren Kaiserzeit in gleicher Weise dargestellt.³⁶

Konnten wir schon bei dem Brustbild des behelmten Kriegers zwischen den Deutungen auf Ares und Alexander den Großen schwanken, so bleibt nur noch ein Schritt zum wirklichen Bildnis in Rückenansicht. Wir finden es zum ersten Mal, soviel ich sehe, auf der Reliefplatte eines beinernen Ringes, der mit der Sammlung Dimitriou in das Athener Nationalmuseum gelangt ist (Taf. III 8).³⁷ Dargestellt wird hier, durch Kopftuch und Isisgewand mit Fransen sowie durch das Armband charakterisiert, zweifellos eine ptolemaische Königin. Nach der Frisur und ihren vollen, ja fetten Formen läßt sie sich eindeutig durch die Analogie der Münzen (Taf. III 7) als Berenike II., die Gemahlin des dritten Ptolemaeos (247–221) bestimmen. Auch der Stil führt uns in das 3. Viertel des 3. Jh. v. Chr., und es erscheint fast unglaublich, welche plastische, raumfüllende Kraft das winzig kleine Relief (Dm. 36 mm) ausstrahlt und wie mühelos es die doppelte Vergrößerung verträgt.³⁸

Es folgt ein berühmter Cameo, der eines makedonischen Königs in der Causea, welcher, vom Rücken gesehen, über der vorgeworfenen linken Schulter die Aegis trägt, in der Rechten die Lanze erhebt (Taf. IV 2).³⁹ Man hat ihn bisher nach dem Vorschlag E. Babelons auf Perseus von Makedonien gedeutet (179–168 v. Chr.), doch zeigt die schlagende Analogie der Münzen (Taf. IV 1),⁴⁰ daß wir in ihm seinen Vater Philipp V. (221–179 v. Chr.) erkennen müssen, hat dieser König doch auch viel länger regiert und sich als bedeutender

³² Münze: Kurz Abb. 442. Kopf von Kos: a. O. Abb. 439 (mit Literatur). E. Buschor, *Hellenist. Bildnis* (1949) 29 f. Abb. 28. Bronzestatuetten: Kurz Abb. 441. H. B. Walters, *Catal. of Bronzes* (1899) Nr. 1077 Taf. 1024.

^{32a} Zum Ares Borghese zuletzt Brigitte Freyer: *JdI* 77, 1962, 211 ff.

³³ Kurz Abb. 440. S. o. Anm. 29b.

³⁴ Kurz Nr. 139 und 124 Abb. 301 und 428, dazu S. 126 (ohne Erwähnung des undeutlichen Gegenstandes hinter dem Kopf der Athena).

³⁵ Kurz 129 Abb. 438. 446 (gefunden im röm. Amphitheater von Caerleon, Monmouthshire!). Weitaus am schönsten die von Kurz nicht genannte Gemme bei Furtwängler I Taf. 40, 39. G. Lippold, *Gemmen und Kameen* Taf. 7, 10.

³⁶ Apollon: Furtwängler Taf. 40, 3. Herakles a. O. Taf. 40, 37.

³⁷ Inv.-Nr. der Stiftung Dimitriou 2903. Zuerst abgebildet von A. Adriani, *Testimonianze e Momenti di scult. Alex.* (1948) 7 Taf. 15, 3. Eine Photographie verdanke ich der Güte von Chr. Karusos.

³⁸ Imhoof-Blumer, *Porträtköpfe auf hellenist. Münzen* (1885) Taf. 8, 7. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, Taf. 3, 18. Bieber Abb. 344.

³⁹ Paris, *Cab. des Méd. Babelon*, Nr. 228 Taf. 22. Furtwängler III 159 Abb. 113. Für die neue Aufnahme des Cabinets bin ich dessen Leitung zu lebhaftem Dank verpflichtet.

⁴⁰ Wir bilden eine Tetradrachme nach der schönen Aufnahme bei K. Lange, *Charakterköpfe der Weltgeschichte* (1949) Taf. 16 ab.

Herrscher und Feldherr Ruhm erworben. König Perseus erscheint auf den Münzen (Taf. IV 3) ganz anders als sein Vater, jener vornehm und klassisch beruhigt mit feiner, schmaler Nase, dieser mit vorgewölbter Stirn, kleinen Augen und unedlem Profil, im Ausdruck leidenschaftlich erregt.^{40a} Ludwig Curtius⁴¹ wies auf eine Tetradrachme des indo-baktrischen Königs Antialkidas hin,⁴² die diesen im selben Schema zeigt, und erschloß aus den ähnlichen Darstellungen des Makedonen und des Baktrers ein beiden gemeinsames Vorbild, am ehesten natürlich ein Bildnis Alexanders des Großen. Diese Vermutung hat gewiß viel Wahrscheinlichkeit für sich, zumal da sie die Verbindung von Aegis und Lanze am besten erklärt.

In Rom begegnet die Rückenbüste zuerst bei Darstellungen von Gottheiten auf republikanischen Münzen. Wir nennen Herakles und Veiovis auf in Unteritalien geprägten Denaren von 105 bzw. 103 v. Chr., einen unbärtigen Herakles nochmals auf einem provinziell-italischen Denar 90–94 v. Chr., eine Roma mit Lanze in der Rechten auf einem stadtrömischen Denar von 53 v. Chr. (Taf. IV 4). Interessant ist es, hier zu sehen, wie sehr sich die Stempelschneider mit dem noch ungewohnten hellenistischen Typus abmühen, ohne ihn überzeugend gestalten zu können. Am besten gelingt es ihnen bei dem Veiovis von 103 und der Roma von 53 v. Chr.⁴³

Wieder folgen zwei berühmte Kameen, beide mit Bildnissen des Augustus, der Cameo Strozzi-Blacas in London und der Cameo Arundel-Evans in New York.⁴⁴ Ein Vergleich beider Werke ist höchst lehrreich: Der Meister des Cameos Evans (Taf. IV 8) macht aus dem römischen Kaiser einen hellenistischen Herrscher mit fliegenden Bändern am Eichenkranz. Der muskulöse Rücken, die tiefen Falten des kräftigen Halses, die aggressiven Züge des kühnen Gesichts, die hochragenden Blätter des Lorbeerkranzes „verfremden“ die uns so wohl bekannten Züge des Princeps zur Unkenntlichkeit. Fast ungern überzeugt man sich davon, daß hier wirklich Augustus gemeint sei. Oder sollte es vielleicht doch ein im Osten ganz eigenwillig aufgefaßter Tiberius sein? Die starke Raumhaltigkeit des Motivs, die uns zuerst am Bildnis der Berenike auffiel, ist hier voll bewahrt.

Den stärksten Gegensatz bildet der Cameo Strozzi-Blacas (Taf. IV 6), denn der Grieche, der ihn schnitt – nach Furtwängler kein Geringerer als Dioskurides – arbeitet völlig im neuen Linienstil des augustischen Klassizismus. Das herrlich klare Profil dominiert, ja der Körper erscheint nur als unbedeutendes Anhängsel des Kopfes. Die Schicht, in welcher er liegt, ist so flach, daß man zuerst Mühe hat, die Rückenansicht überhaupt zu erkennen; zu irgendeiner Raumvorstellung kann es dabei nicht kommen.

Nach einem nur in Zeichnung bekannten fragmentierten Claudius-Cameo in Dresden⁴⁵ folgt eine Lücke, denn der Amethyst im Louvre, den L. Curtius in dem genannten Aufsatz als Bildnis Trajans veröffentlichte, ist nicht antik.⁴⁶ In neuer Weise, nach rechtshin ge-

^{40a} Vgl. eine attische Tetradrachme bei K. Lange, *Herrscherköpfe des Altertums* (1938) Taf. 74.

⁴¹ Mus. Helv. 8, 1951, 218–222.

⁴² Wir bilden stattdessen eine noch ähnlichere Tetradrachme des Archebios von Baktrien (135–132 v. Chr.) ab; nach Enc. It. A. A. IV 153 Abb. 187, 5 (Taf. IV 5).

⁴³ Bärtiger Herakles mit Keule nach links: Gr. II 289 = III Taf. 94, 8.9. Syd. 76 Taf. 19 Nr. 563. Unbärtiger Veiovis mit Blitz nach links: Gr. II 290 = III Taf. 94, 10. Syd. 76 Taf. 19 Nr. 564. Ein besonders schönes Exemplar gut abgebildet bei Simon. Taf. 11, 2.; dazu die Nachahmung des Veiovis Syd. Taf. 21 Nr. 732. Roma: Syd. 26 Nr. 934.

⁴⁴ Strozzi-Blacas: H. B. Walters Cat. of engraved gems and cameos in the Brit. Mus. 336 Nr. 3577 Taf. 38, 1. Furtwängler III 316 Abb. 159. Abguß ohne die Renaissance-Zusätze: Lippold, *Gemmen und Kameen* Taf. 72, 2. Arundel-Evans: Gisela M. A. Richter, *Catal. of Engraved Gems* (1956) Nr. 648 Taf. 73. Roman Portraits Abb. 24. Furtwängler I Taf. 65.

⁴⁵ AA 1889, 173. L. Curtius (s. Anm. 41) 219 Abb. 5.

⁴⁶ E. Coche de la Ferté, Mus. Helv. 9, 1952, 246 f.

wandt, ohne Aegis und Lanze, dafür in Panzer und Paludamentum erscheint die Rückenansicht auf Münzen Trajans und seiner Nachfolger.^{46a} Erst unter dem jugendlichen Marc Aurel (Taf. IV 7) wird der alte hellenistische Typus mit Aegis und Lanze wieder aufgenommen; L. Verus und Commodus folgen seinem Beispiel.⁴⁷ Mit dem Schild, aber ohne Aegis läßt sich Septimius Severus sofort nach der Thronbesteigung (194/95) darstellen.⁴⁸ Auch das schon erwähnte Familienbild des Kaisers in Paris zeigt den Knaben Geta im alten Typus.⁴⁹ Ja, das Rückenporträt wird in der Familie des Severus und bei ihren ersten Nachfolgern geradezu Mode, wie die Münzen erweisen.⁵⁰ Als vereinzelt Beispiel aus dem späteren 3. Jh. nennen wir mit L. Curtius Bronzemedailleurs des Kaisers Probus (276–282) (Taf. V 1).⁵¹ Hier stehen wir wohl am Ende der Reihe: Der in Rückenansicht gegebene Kaiser wird nicht mehr als plastischer Körper empfunden, sondern der Akt löst sich in unverstandene, linear begrenzte Muskelpartien auf. So ist also auf einer neuen Ebene der Spirale ein ähnlicher Zustand erreicht wie im Beginn der Laufbahn des Typus in der römischen Kunst bei der Münze des Veiovis.

In dem Unternehmen, einen Menschen, den man porträtieren will, vom Rücken her darzustellen, liegt ein Paradoxon, das wohl immer die Künstler gereizt hat. So mag sich nicht nur der anhaltende Erfolg dieses Motivs im späteren Altertum erklären, sondern auch die Tatsache, daß die Meister der in der Renaissance neu erstehenden Medaille es sofort bei ihren ersten Schöpfungen wieder aufnehmen. Die Denkmünze auf Francesco Carrara II., Tyrann von Padua, vom Jahr 1390⁵² (Taf. V 3) ist ohne das Vorbild römischer Kaisermedailleurs undenkbar. Aber auch hellenistische Münzen sind schon im 15. Jahrhundert nach Italien gelangt. Eine interessante Nachricht hierüber hat Ferdinand Gregorovius⁵³ verwertet, den ich im Wortlaut zitiere: „Griechische Medaillen bewunderte man in Venedig; den berühmten Traversari entzückte dort eine Goldmünze der Berenike, und Cyriacus zeigte demselben Humanisten im Jahre 1432 zu Bologna goldene und silberne Münzen des Lysimachus, Philippus und Alexander“. Dem Sesto schreibt Julius von Schlosser in einem seiner schönsten Aufsätze⁵⁴ die Kopie einer Tetradrachme des Antiochos V. von Syrien zu, derselben Medailleurfamilie weitere Medaillen der Carrara, für die er als Vorbilder Sesterze des Vitellius und Galba nachweist. Das Rückenporträt allerdings findet sich nur am Anfang der neuen Medaillenkunst, nämlich außer bei den Carrara bei einer eng zusammenhängenden Serie der Gonzaga von Mantua, deren Medaillen z. T. vom großen Pisanello selbst stammen sollen. (Taf. V 2)⁵⁵

^{46a} Trajan: Münze von 112 v. Chr. (L. M. Lanckoronski, Röm. Bildnis [1944] Taf. 20). Medaillon (Gnecchi III Taf. 143, 13). Hadrian: Medaillons (Gnecchi Taf. 21, 8–10. Taf. 39, 3. Jucker, BHM 41/42, 1961/62, 305 Abb. 23) Antoninus Pius: Medaillons (Gnecchi Taf. 50, 1–4. 51, 1–3. Jucker a. O. 296 Abb. 11).

⁴⁷ Marc Aurel: Fr. Gnecchi, I Medaglioni Romani II 27 Taf. 29 Nr. 5 und 29 Taf. 60 Nr. 7. L. Verus: Gnecchi II 49 Taf. 74 Abb. 9. Commodus: Gnecchi II 52 Taf. 78 Abb. 6. 8.

⁴⁸ Eindrucksvolle Abbildung bei P. R. Franke-Hirmer, Röm. Kaiserporträts im Münzbild (1961) Abb. 30; dort Literatur.

⁴⁹ vgl. Anm. 18.

⁵⁰ Franke-Hirmer a. O. Abb. 32–33.

⁵¹ L. Curtius a. O. 221 Abb. 6. Gnecchi II 116 ff. Vgl. spätrömische Kameen (AA 1963, 757 f. Abb. 1.2).

⁵² C. v. Fabriczy (s. Anm. 21) 7 Abb. 1. G. Hill (s. Anm. 21) Nr. 2 Taf. 1. Die Photos verdanke ich der Hilfsbereitschaft Herbert Cahns.

⁵³ Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter (1889) II 343 mit Zitat von Ambros. Camald. Ep. VIII 35.

⁵⁴ Die ältesten Medaillen und die Antike (Jb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses 18, 1897, 64 ff.).

⁵⁵ Hill a. O. Nr. 15 Taf. 1. Nr. 20 Taf. 3. Nr. 36 Taf. 7.

3. ADLER UND FÜLLHORN

Auch die Rückseiten-Stempel der Ptolemaermünzen müssen sich einerseits durch die Klarheit ihrer Form, andererseits durch die gleichbleibende Wiederholung dem Gedächtnis eingeprägt haben. Das zeigt ihr Fortleben in der römischen Kunst, darüber hinaus ihr Weiterwirken in den Renaissancen der Stauferzeit und des Humanismus.

Zum König gehört *der Adler*. Symbol der Macht des Zeus und des zum Zeus gesteigerten Königs steht er auf dem Blitz mit angehobenen Flügeln, zum Aufschwung bereit. Es ist eine für diesen herrlichen Raubvogel typische Haltung, die jeder kennt, der ihn einmal beobachtet hat. Besonders eindrucksvoll erscheint er auf den großen Bronzen des Philadelphos mit umgewendetem Kopf (Taf. V 5);⁵⁶ hier kommt zum Motiv der Kraft noch das der Wachsamkeit. So müssen, wie schon Studniczka erkannte, die riesigen vergoldeten Adler ausgesehen haben, die das Festzelt des Königs bekrönten.^{56a} Auch bei der Wahl dieses Symbols wird ägyptische Tradition mitgesprochen haben, denn im Hieroglyphen-Alphabet steht der Adler an erster Stelle und wird im gleichen Schema gebildet. Als heilig allerdings ist er nicht verehrt worden, sondern nur gelegentlich unter Mumien von Geiern und Falken des Horus geraten.⁵⁷ Vollends die Verbindung mit dem Blitz stammt natürlich aus der griechischen Mythologie. Das wird aus der Folge der Münzen selbst deutlich, denn auf den ältesten Prägungen des ersten Ptolemaers sehen wir ihn noch auf der Hand des thronenden Zeus sitzen, dann einen zweiten Adler auf dem Blitz daneben. Sogar neben der stehenden Athena kommt er vor, mit der er doch eigentlich nichts zu tun hat.⁵⁸ Wenn auf den Rückseiten von Großbronzen des zweiten Ptolemaers mit dem Ammonkopf auf dem Avers seit 267 v. Chr. zwei Adler in der gleichen Haltung erscheinen, so ist natürlich dieselbe Beziehung auf das göttliche Geschwisterpaar gemeint wie bei dem gestaffelten Doppelporträt.⁵⁹

Den ptolemaischen Münztypus ahmt noch zu Lebzeiten des Philadelphos das nach 269 v. Chr. geprägte älteste römische Kupfergeld⁶⁰ nach (Taf. V 4), aber auch vom aes signatum glaubt Herbig, daß „der ptolemaische Wappenadler freilich in veränderter Bildform auf den Barren übernommen“ sei.⁶¹ Weiterhin erscheint der Adler auf Reversbildern republikanischer Münzen so häufig, daß es keinen Sinn hat, die einzelnen Fälle aufzuzählen, vielmehr auf die Indices von Grueber III 103 f. und Sydenham 292 verwiesen werden kann. Teils steht der Adler auf dem Szepter, teils auf dem Blitz, einmal wird er plump und massig mit kleinen Flügeln und breitem Schwanz gebildet,⁶² dann wieder überschlang mit dünnem Hals und langen Beinen. Auf Denaren des Qu. Cassius Longinus von ungefähr 57 v. Chr. erscheint er durch Beigabe der Auguren-Symbole (Lituus und Kanne) romanisiert.⁶³

⁵⁶ z. B. Svoronos Taf. 17, 1.

^{56a} a. O. (Anm. Einl. 10a), 61 ff.

⁵⁷ O. Keller, *Antike Tierwelt* II 1 ff. Bonnet, *Reallexikon der ägypt. Religionsgeschichte* (1952) 6 f.

⁵⁸ Svoronos Taf. I 7–21: Thronender Zeus mit Adler auf der Hand. Taf. II 5, 6: Dgl. mit zweitem blitztragendem Adler daneben. II 10–28. IV 8–12. 23–31. V–VI: Athena Promachos mit Adler neben sich.

⁵⁹ Svoronos Taf. 36, 14–15: dazu J. Charbonneaux a. O. (Anm. II 2) 135.

⁶⁰ Gr. III Taf. 74, 2. Syd. Taf. 13 Nr. 30. Zuletzt A. Alföldi, *RM* 68, 1961, Taf. 16, 1.2 (Doppellitren in London und Basel).

⁶¹ *RM* 63, 1956, 5 zum aes signatum Taf. 3, 1.

⁶² Vgl. A. Alföldi zum Adler auf Münzen aus den siebziger Jahren des 1. Jh. v. Chr. (*Mus. Helv.* 7, 1950, 8 zu Taf. 1, 1), dort scheint mir der Adler aber eher stehend als schwebend dargestellt zu sein, wie ihn Alföldi sieht.

⁶³ Gr. III Taf. 48 Nr. 10. Syd. Taf. 25 Nr. 916. A. Alföldi, *Mus. Helv.* 8, 1951, 190 f. Taf. I, 1–3.

Wenn Herbig allerdings meint, daß „dieses aus der Zeichensprache des hellenistischen Königtums stammende Symbol nicht in die Bildsymbolik des römischen Kaiserhofes übergegangen sei“, so gilt das nicht einmal für die Münzen und noch weniger für die übrigen Denkmäler der Kaiserzeit.⁶⁴ Auf Kameen und Steinreliefs wird der Adler immer und immer wieder dargestellt und zwar gerade in der Form des ptolemaeischen Wappens. Er bekrönt das kurze Szepter des Triumphators und seit Marius die Feldzeichen der Legionen.⁶⁵ Bei der Erwähnung der Legionsadler hat Josephus sehr klar ausgesprochen, daß der Adler als König und Stärkster der Vögel Macht und Sieg bedeute.⁶⁶ Als Attribut tritt an Stelle des hellenistischen Zeusblitzes immer stärker der römische Siegerkranz. Auf dem herrlichen augustischen Cameo in Wien^{66a} hält der Adler in einem Fang die Corona Civica, im andern die Siegespalme. War das Motiv hier noch von monumentaler Größe erfüllt, so sinkt es auf den Ringsteinen der Kaiserzeit^{66b} zu einem der landläufigsten Typen herab.

Dabei haben wir den ptolemaeischen Adler scharf zu scheiden von dem seleukidischen Göttervogel. Der erstere, stets stehend dargestellt mit angehobenen Flügeln, ist das Attribut des Zeus und bezeichnet die Macht des vergöttlichten Königs. Der letztere, mit ausgebreiteten Flügeln schwebend, stammt aus astralen und sepulkralen Vorstellungen des alten Orients; das hat H. Jucker, auf Forschungen Franz Cumonts fußend, gezeigt.⁶⁷ So finden wir den Adler als „Seelenvogel, Seelenführer und Sonnenvogel“, wie ihn E. Pfuhl genannt hat,^{67a} z. B. unter dem Gewölbescheitel eines Felsengrabes bei Apameia, über ihm das Bildnis des Toten im Kranz. Er ist also zum Vogel der Apotheose geworden. Zur Gruppe der syrischen, nicht der alexandrinischen Adler rechne ich den auf einem hochhellenistischen Cameo aus hellgrau-grünlichem Speckstein (Taf. VII 1). Er zeigt einen von einem fliegenden Adler getragenen Zeuskopf, unten einen Rand, den ich für den einer Amazonenpelta halte. Im Katalog der Ausstellung „Koptische Kunst“ (1963),^{67b} in welcher der Stein zu sehen war, wird der Rand als Schlange gedeutet, in die der Adler hineinbeißt. Aber dagegen spricht, daß der Wulst auch oberhalb des Zeus erscheint und daß der Schnabel des Adlers deutlich auf dem Rand aufliegt. Der Stein soll wegen seiner stilistischen Ähnlichkeit mit der Tazza Farnese alexandrinisch sein, aber die schematische schräge Quadrierung des Randes ist denkbar verschieden von den natürlich geschuppten Schlangen der Onyxschale, das Haar des Zeuskopfes viel kräftiger und massiger als das feinlinige Ornament des Gorgoneions dort. Ich möchte den Cameo eher mit dem fanatischen Zeuskult des Antiochos IV. von Syrien in Verbindung bringen und entsprechend datieren.

Aber im großen Sammelbecken der frühromischen Kunst vereinigen sich beide Ströme, denn der der Silberbecher von Herculaneum mit dem vom Adler getragenen Homer⁶⁸ ist sowohl in seiner Form des Kalathos als auch in seiner Technik von Alexandria beeinflusst. An Stelle dieses oft abgebildeten Denkmals soll hier ein noch unveröffentlichtes bekanntgemacht werden: eine Tonform für Terrasigillata, die sich in der Sammlung des Landgrafen

⁶⁴ Vgl. den Adler auf Münzen des Augustus z. B. mit Eichenkranz auf einem Aureus des Jahres 27 v. Chr. (Mattingly, Brit. Mus. Coins I Taf. 16, 4. Alföldi, RM 50, 1935 Taf. 13, 5 Sydenham, Rom. Imp. Coinage I 62 Nr. 22.)

⁶⁵ Alföldi a. O. 112 ff.

⁶⁶ Bell. Jud. III 123. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich der Freundlichkeit A. Alföldis.

^{66a} Fr. Eichler, 48 Nr. 4 Taf. 2 und Jahrb. Kunsth. Mus. Wien N. F. Sonderheft 1 (1926).

^{66b} z. B. Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 94, 3.

⁶⁷ Bildnis 138 ff. BHM 39/40, 1959/60, 266 ff.

^{67a} Ostgriechische Grabreliefs (Ms.) 1343 zu Butler, Amer. Exped. to Syria 1899–1900 II 280 ff.

^{67b} a. O. (s. Einleitung Anm. 10a) 227 Nr. 61. H. 4, 5 cm, Br. 4,5 cm, T. 1,3 cm.

⁶⁸ Adriani, Divag. (1959) 33 Taf. 48. 139; dort ältere Literatur. Zur Technik Ders., RM 67, 1960, 124 f.

Philipp von Hessen in Schloß Fasanerie befindet (Taf. VII 3.4).⁶⁹ Auch hier sehen wir einen in sinnender Haltung auf dem Adler sitzenden Dichter mit der Rolle in der Hand. Die jungen Frauen auf der Seite stellen aber nicht Ilias und Odyssee dar wie auf dem Silberbecher, sondern Nymphen, soweit nach der Fruchtschale in der Hand der erhaltenen Figur geurteilt werden darf. Sie erinnern an in Ranken sitzende Frauen auf einem besonders schönen, leider nur in Fragmenten erhaltenen Typus von Campana-Reliefs.^{69a}

Mit der Intensivierung der symbolischen Zeichen am Ende des Altertums erlangt der schwebende Adler noch einmal starke Aussagekraft, wenn er über dem Haupt des in die Schlacht reitenden Kaisers Galerius erscheint.^{69b} In den frühen Jahrhunderten der Kaiserzeit aber hält sich der ptolemaeische Typus des Adlers, auch wenn er jetzt die Flügel ausbreitet, um den auf ihm sitzenden Kaiser (Claudius und Nero)^{69c} oder auf ihm gelagerten Gott (Zeus und Sarapis)^{69d} aufzunehmen. Er bleibt also auf dem Boden oder Blitz stehen, während er sich doch in die Lüfte erheben müßte, um die Apotheose glaubhaft zu machen.

Der Verfasser des Artikels „Adler“ in der Realenzyklopädie hat die Behauptung aufgestellt: „Octavian brachte den Adler aus Ägypten nach Rom als kaiserliches Wappen (Josephus, Bell. Jud. III 5)“.⁷⁰ Aber bereits Fr. Eichler, der diesen Satz zitierte,⁷¹ hat die Stelle bei Josephus nicht finden können, ebenso ist es mir gegangen und schließlich auch A. Alföldi, den ich befragen durfte. Doch sprechen die oben genannten Münzen ja deutlich genug von der Übernahme dieses alexandrinischen Motivs durch Rom. Es hat in besonders fruchtbarer Weise lange nachgewirkt. Als Kaiser Friedrich II. den Adler auf die Rückseite seiner Augustalen setzte (Taf. V 8.9),⁷² schwebte ihm wohl das Vorbild des Augustus vor Augen (Taf. V 6.7). Hinsichtlich des Stiles gehen die Augustalen allerdings, wie J. von Schlosser erkannte,⁷³ für das Bildnis eher auf Goldmünzen Konstantins II., für den Adler auf Denare des 2. Jh. n. Chr. wie den Konsekrationsdenar der Plotina zurück. Auch auf staufischen Kameen erscheint der Adler nicht selten in der Haltung ptolemaeischer Münzen d. h. stehend mit angehobenen Flügeln und umgewendetem Kopf⁷⁴ (Taf. V 10).

Wie auf den Münzen der Ptolemaeer der Adler zum König gehört, so *das Füllhorn* zur Königin (Taf. VI 3).⁷⁵ Arsinoe und ihre Nachfolgerinnen werden als Agathe Tyche verehrt, sie halten also deren Attribut, das Füllhorn, in der Hand, wie wir auf den zahlreichen

⁶⁹ Höhe der Schüssel: 15 cm, noch erhaltener Umfang: 20 cm. Die Veröffentlichung des Gipsabgusses hat der Besitzer der Form, Landgraf Philipp von Hessen, gütigst gestattet.

^{69a} v. Rohden-Winnefeld, Archit. röm. Tonreliefs (1911) 207 ff. Taf. 8.

^{69b} K. i. B. 422, 6. G. Hafner, Geschichte der griech. Kunst (1961) 489 Abb. 520. (Galeriusbogen in Saloniki).

^{69c} Claudius-Cameo der Bibl. Nat. (Babelon Nr. 263 Taf. 29. Furtwängler III 327. Jucker, BHM 39/40, 1959/60, Taf. 6, 1). Nero-Cameo in Nancy (Furtwängler III 324 Abb. 168. Simon 60. Jucker, a. O. Taf. 7, 1).

^{69d} Zeus auf alexandrinischen Münzen unter Trajan (BMC Alexandria 1892 Taf. I Nr. 397), unter Hadrian (Jucker a. O. Taf. 7, 4) unter Antoninus Pius (BMC a. O. Nr. 1015). Sarapis (Coll. Dattari Taf. 23 Nr. 1838).

⁷⁰ RE. I 375 (s. v. Adler).

⁷¹ F. Eichler, Der Adler-Cameo in Wien (s. Anm. 66a) 7 Anm. 56.

⁷² Déer, Victrix Aquila bei P. Schramm, Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen (Abh. Gött. Ak. 1955) Abb. 52 ff.

⁷³ s. Anm. II 54. S. 100 mit Abb. 21–24.

⁷⁴ H. Wentzel, RM 62, 1955, 58 ff. Kunstchronik 12, 1959, 1–3.

⁷⁵ Nur selten kommt auf Münzen mit dem Bild des Königs das Füllhorn vor, nämlich bei dem 3. bis 5. Ptolemaeer, dann meist umstrahlt auf der Rückseite des Königsbildes. Nachweise bei Svoronos a. O. IV 590 f. Gute Abbildung bei Alföldi, RM 50, 1935, 141 Abb. 18, 2.

uns erhaltenen Ptolemaeerkennen sehen können (Taf. VI 5).⁷⁶ Auf den Münzen erscheinen meist zwei aus dem demselben Blütengriff entspringende Füllhörner, „ein Symbol für das segenspendende königliche Geschwisterpaar“ (Taf. VI 1).⁷⁷ Beide Füllhörner schweben dabei gestaffelt nebeneinander wie die Köpfe des Königspaares. Das Wort „Dikeras“ scheint im Altertum nur zweimal bezeugt zu sein. Bei Pollux wird es unter anderen Trinkgefäßen als „dikrunon rhyton“ aufgeführt. Kallixeinos aber berichtet, daß es in der Pompe des Philadelphos auf einem Thron aus Gold und Elfenbein liegend getragen wurde.⁷⁸ Immer wieder prägen gelegentlich ägyptische Königinnen mit dem Arsinoekopf und dem Füllhorn. Noch die letzte von ihnen, Kleopatra VII., erscheint auf kyprischen Münzen als Aphrodite mit dem Füllhorn auf dem Revers.⁷⁹ (Im übrigen kann ich mich über das Füllhorn kurz fassen, denn in letzter Zeit ist es mehrfach ausführlich behandelt worden, vor allem von Hans Jucker in seiner alle frühere Literatur verwertenden Übersicht.)⁸⁰

Nun tritt ein, was wir schon bei der Besprechung des Adlers beobachten konnten: Bereits die ältesten römischen Münzen, in diesem Falle gegossene Asse, übernehmen die alexandrinischen Symbole; so Tuder auf der einen Seite den Adler, auf der anderen ein einfaches Füllhorn (Taf. VI 7.8), Iguvium das Füllhorn allein in sehr viel größerer Form.⁸¹ Auf republikanischen Denaren tritt es längst nicht so häufig auf wie der Adler, doch erübrigt sich wohl eine Aufzählung aller Beispiele. Dem ptolemaeischen Vorbild nähern sich besonders Denare des L. Cornelius Sulla mit einem Venuskopf auf der Vorder-, dem Dikeras auf der Rückseite, nachdem schon Q. Fabius Maximus in den Jahren 102–92 v. Chr. auf die Rückseite seiner Denare ein einzelnes Füllhorn gesetzt hatte, das auf einem Blitz ruht (Taf. VI 2).⁸² Über die Münzen des Marcus Antonius und ihre Nachwirkung wollen wir unten handeln. Aus Alexandria stammen bezeichnenderweise Bronzemünzen der Livia mit dem Kopf auf dem Avers, dem Füllhorn auf der Rückseite.⁸³ Die ägyptische Königin als Isis-Tyche lebt fort auf dem herrlichen Cameo in Schaffhausen (Taf. VI 4).⁸⁴ Die Frau hält den zierlich geflügelten Heroldstab in der Rechten, das einfache Füllhorn im linken Arm; also eine Fecunditas oder Pax. So hat man sie bisher benannt, doch scheint mir die Frage erlaubt, ob wir nicht eine Kaiserin in dieser Verkleidung zu erkennen haben. Natürlich wird man kein realistisches Porträt erwarten, aber an Livia denken, zu welcher die Haartracht passen würde.

⁷⁶ G. Lippold, HdA 328 mit Literatur. Gute Abbildungen bei R. Horn, Stehende weibl. Gewandstatuen (= Ergh. RM 2, 1931) Taf. 10. G. Kleiner, Tanagrafiguren (= JdI Ergh. 15, 1942) 20 Taf. 228. Vgl. ferner zur ägyptischen Königin als Isis: K. Schefold, AM 71, 1956, 228.

⁷⁷ K. Lehmann-Hartleben, RM 42, 1927, 165.

⁷⁸ Pollux: VI 97. Kallixeinos: F. Jacoby, FGH III C Nr. 627 (S. 175). Jacoby behält gewiss mit Recht ebenso wie Kaibel die von den besseren Codices des Athenaeus überlieferte Lesart bei.

⁷⁹ Svoronos a. O. III Taf. 62, 26.

⁸⁰ Bildnis im Blätterkelch (1961) 150 ff. Vorher besonders J. Charbonneaux, Hommages à Déonna (= Coll. Latomus 28, 1957) 131 ff. und Ch. Picard, BCH 83, 1959, 409 ff. Das von Charbonneaux publizierte kleine Elfenbein im Louvre mit den Büsten von Isis und Sarapis scheint mir übrigens Füllhörner, nicht Schlangen darzustellen, wie Picard deutet.

⁸¹ Tuder: DS I 460 Abb. 552 (Lenormant s. v. As). Iguvium: a. O. 1518 Abb. 1962 (Pottier s. v. Cornucopia).

⁸² Sulla: Syd. Nr. 763 Taf. 22; dazu Alföldi, Hermes 65, 1930, 371 ff. Taf. 1, 9. Q. Fabius Maximus: Grueber I 178 = III Taf. 30, 1.2.

⁸³ W. H. Groß a. O. (s. Anm. II, 16), Taf. 3, 1.2.

⁸⁴ Furtwängler III 328 f. Abb. 171. A. Knoepfli, Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen (= Schaffhauser Beiträge zur vaterl. Geschichte 30, 1953). In seiner Besprechung dieser Abhandlung in der Ztschr. f. schweiz. Archaeol. und Kunstgesch. 16, 1956, 62–64 hat H. Wentzel, dem ich einen Sonderdruck und die hier wiedergegebene Photographie eines Gipsabgusses verdanke, Bedenken gegen den antiken Ursprung geäußert und vorsichtig die Möglichkeit erwogen, daß wir hier die staufische Kopie eines römischen Cameos vor uns hätten. Mir scheinen die Argumente für eine solche Umdatierung nicht auszureichen.

Auf die weiteren mannigfachen Kombinationen des Füllhorns mit Blitz, Globus und Steuerruder, unter Augustus auch dem Capricornus, braucht hier nicht eingegangen zu werden.⁸⁵ Es genügt wieder auf die Indices bei Grueber (III 100 f.) und Sydenham (291) zu verweisen. Nur ein besonders originelles und fortwirkendes Motiv sei noch genannt: Auf einem Sesterz des römischen Senats unter Tiberius⁸⁶ erscheinen die gekreuzten Füllhörner mit dem Caduceus dazwischen, also der unter M. Antonius geschaffene Typus (S. u. S. 30), aber hier werden die Füllhörner von Kinderköpfchen bekrönt; es sind die Enkel des Kaisers, die beide zu einem frühen Tod bestimmt waren. Diesem Typus folgt der bekannte Cameo der Messalina mit Octavia und Britannicus in den Füllhörnern (Paris, Cab. des Médailles) sowie ein Sesterz des Antoninus Pius mit seinen Zwillingen von 148/9.⁸⁷

Adler und Füllhorn können nun in der Weise miteinander verbunden werden, daß der Adler das Füllhorn auf der Schulter trägt; so zeigen ihn Münzen, die vom dritten bis zum sechsten Ptolemaeer reichen.⁸⁸ Auf einer herrlichen Karneolgemme des Herzogs von Devonshire⁸⁹ ist ein solcher Adler mit einer vom Rücken gesehener, halb nackten Frau gruppiert, die, auf einem Felsen sitzend, ihn streichelt (Taf. VI 6). Furtwängler sieht in der Frau Aphrodite oder die Tyche des Königshauses und denkt sich den Stein gewiß mit Recht im Alexandria des 3. oder frühen 2. Jahrhundert gearbeitet. Ähnlich wäre ein Stein derselben Sammlung zu beurteilen mit der stehenden wieder als Rückenakt gegebenen Göttin neben dem Adler.⁹⁰

Ein Werk hohen künstlerischen Ranges zeigt uns die bisher betrachteten Motive vereint: Es ist die Gemma Claudia in Wien (Taf. VII 2),⁹¹ welche zur Vermählung des Kaisers mit der jüngeren Agrippina im Jahre 48 n. Chr. geschaffen wurde. Hier wachsen die gestaffelten Doppelbildnisse der Brüder Claudius und Germanicus mit ihren Frauen aus antithetisch gestellten Doppelfüllhörnern und zwischen beiden steht der ptolemaeische Wappenadler; er blickt zu Claudius auf, der hier wie so oft in seinen Statuen durch die Aegis gekennzeichnet als neuer Jupiter erscheint. Die ältere Agrippina im lorbeerbekränzten Helm möchte Charbonneau⁹² nicht als mater castrorum auffassen, weil diese Bezeichnung erst im 2. Jh. n. Chr. aufkomme. Aber die Verkleidung wird doch dadurch begründet, daß Agrippina ihren Gatten Germanicus ins Lager zu begleiten pflegte. Die jüngere Agrippina trägt sicher keinen Helm.⁹³ sondern die allein zu den Ähren passende Mauerkrone, deren vorderer Turm nur beschädigt ist.

⁸⁵ Neuerdings haben Ch. Picard a. O. und H. Jucker a. O. (s. Anm. 80) Beispiele aus der Kaiserzeit für das Fortleben des Füllhorns (besonders bei Commodus) gegeben. Die Erlanger Dissertation von J. Sieveking *Das Füllhorn bei den Römern* (1896), deren Ausleihung ich W. Züchner verdanke, gibt für unsere Fragen nichts aus.

⁸⁶ Matt.-Syd. 107 Nr. 28 Taf. VI 105; dazu Alföldi, RM 50, 1935, 100 Anm. 5 Taf. 13, 10 und Jucker a. O. 152.

⁸⁷ Cameo: Babelon 29 Nr. 277 Taf. 8. Furtwängler III 324. Jucker a. O. 152. Sesterz: P. L. Strack, Röm. Reichsprägung des 2. Jh. (1931–1937) Nr. 1026 S. 113 f. Gute Abb.: Münzen u. Med. Basel, Aukt.-Kat. 28, 1964 Nr. 353 Taf. 18.

⁸⁸ z. B. Svoronos III Taf. 32, 17–19: Ptolemaios III. Taf. 39, 16–25: Ptolemaios IV. Meist mit dem Ammonskopf auf der Vorderseite.

⁸⁹ Furtwängler I Taf. 38, 8; dazu II 181 f.

⁹⁰ Furtwängler I Taf. 38, 9; dazu II 182.

⁹¹ F. Eichler, 61 f. Nr. 19 Taf. 9. S. Fuchs, RM 51, 1936, 212 ff. Simon, 47 f. 61 f. Furtwängler (III 321 Abb. 164) hatte die ptolemäischen Elemente schon ebenso erkannt wie später Charbonneau und Picard (s. Anm. 80). Die Doppelfüllhörner sind übrigens nicht gekreuzt, wie Picard sagt, sondern wachsen antithetisch aus derselben verbindenden Manschette auf.

⁹² a. O. 140 f.

⁹³ So Picard a. O. 421 Anm. 1.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß Alexandria im gestaffelten Doppelpor­trät und im Rückenbildnis, im Typus des stehenden Adlers mit angehobenen Flügeln und im Doppel­füllhorn Motive erfunden und durch Vermittlung der Römer überliefert hat, die im Ver­lauf der Kunst- und Kulturgeschichte durch Jahrhunderte ihre Wirkungskraft erweisen sollten.

III

M. ANTONIUS ALS MITTLER ZWISCHEN ALEXANDRIA UND ROM

1. MÜNZEN

Von vornherein erwarten wir, daß bei der Übertragung alexandrinischer Motive nach Rom Marcus Antonius eine hervorragende Rolle gespielt habe; auf Silberarbeiten, Gemmen, Münzen werden wir seine Spuren suchen. Was zunächst die Münzen betrifft, so ist der Adler im ptolemaeischen Typus, wie wir schon sahen, vom Anfang der römischen Münzprägung an zu einem der häufigsten Reversbilder geworden. Auf den Münzen des Antonius spielt er keine hervorragende Rolle.¹

Anders steht es um das gestaffelte Doppelporträt. Zwillingsköpfe im Profil kommen, wie oben dargelegt, auf republikanischen Münzen durchaus nicht selten vor, doch handelte es sich hierbei immer um eng zusammengehörende Gottheiten oder Idealfiguren. Bald nach dem Auftauchen von Bildnissen Lebender – bekanntlich ist Julius Caesar der erste, dessen Bildnis auf Münzen erscheint, – bringen Prägungen des Jahres 39 v. Chr., bezeichnenderweise Cistophoren des Ostens, zum erstenmal das gestaffelte Doppelporträt: Es sind Antonius und Octavia, die so dargestellt werden (Taf. XI 1.2).² Auf einem Tressis werden die Köpfe von Antonius und Octavian gekoppelt, während ihnen Octavia gegenübersteht.³

Für die Darstellung des Doppelfüllhorns bringen die Münzen des Antonius eine neue und originelle Lösung: Die beiden Teile des Dikeras behalten zwar ihren gemeinsamen Kelch, sie liegen aber nicht mehr nebeneinander, sondern werden sich antithetisch gegenübergestellt und ein senkrechter Caduceus zwischen sie eingefügt (Taf. XI 3.5).⁴ Ob auch dieses weitere Heilssymbol aus Ägypten stammt, bleibt ungewiß. Schon Alföldi hat darauf hingewiesen, daß auf einer Tetradrachme des Pharnakes von Pontos (190–169 v. Chr.) Aion es ist, der Füllhorn und Kerykeion in derselben Hand hält.⁵ Auf Münzen der Jahre nach dem zweiten Triumvirat finden wir als Rückseitenbild zum Kopf Marcantons ebenfalls den

¹ Als Beispiel nennen wir eine in Zakynthos geprägte Bronzemünze des Quaestors C. Sosius von 39 v. Chr. Avers: Kopf des Antonius, Revers: Ptolemäischer Adler auf Blitz, vor ihm Caduceus (Grueber II 504 Nr. 138 = III Taf. 14, 5).

² Grueber III Taf. 114, 3. 4. Zu Münzen mit Bildnissen der Octavia vgl. jetzt H. Bartels a. O. (Anm. I 17) 14 f. mit reicher Literatur in den Anmerkungen.

³ Grueber III Taf. 518, 3.

⁴ z. B. östliche Prägung des Antonius um 41 v. Chr.; Avers: Kopf des A., dahinter Lituus (Grueber III Taf. 113, 9. 10. Alföldi, Hermes 65, 1930, Taf. 1, 15). Goldmünzen mit den Köpfen der Triumvirn auf der Vorderseite um 40 v. Chr. (Gr. III Taf. 56, 11–13. Syd. Nr. 718 Taf. 21).

⁵ a. O. 378 zu Abb. 19. H. Jucker, Bildnis 154 möchte auch das Kerykeion und den Aion selbst aus Alexandria herleiten, aber beide sind doch eher iranisch.

geflügelten Aion, dieses Mal mit dem Caduceus in der vorgestreckten rechten Hand, dem Füllhorn im linken Arm.⁶

Unter Augustus werden Füllhörner und Caduceus in mannigfacher Weise kombiniert wie das etwa der bekannte und in letzter Zeit mehrfach besprochene Altar von Bologna⁷ zeigt. Nach dem Vorbild der Antonius-Münzen wird zuweilen der Caduceus zwischen die Füllhörner gesetzt, wie wir das schon oben bei den Sesterzen unter Tiberius mit den Füllhornbüsten feststellen konnten. Ein gutes Beispiel für die spielerische Fortbildung der Komposition auf den Antoniusmünzen bieten Gemmen, bei denen das Kerykeion nebst zwei Ähren aus einer zwischen den Füllhörnern stehenden Herakleskeule aufwächst.^{7a} Man liebt es jetzt, nach dem Vorgang hellenistischer Münzen im Orient, die Füllhörner nicht mehr aus einem Kelch aufsteigen zu lassen, sondern sie zu kreuzen. Angesichts des Einflusses der ptolemaeischen Münztypen auf die der seleukidischen Könige nahm allerdings schon E. Babelon an, daß vielleicht auch die Erfindung der gekreuzten Füllhörner ägyptisch sei.⁸

2. TAZZA FARNESE

Mit der berühmten Sardonyx-Schale,⁹ die aus der alten Sammlung Farnese in das Nationalmuseum von Neapel gelangt ist (Taf. VIII 1), müssen wir uns hier beschäftigen, denn Karl Schefold¹⁰ hat die Vermutung ausgesprochen, M. Antonius oder „eine der großen Gestalten seiner Umgebung“ könne die Schale in Auftrag gegeben oder geweiht haben. Für diese Spätdatierung der Tazza und ihre Verbindung mit Marcanton hatte sich Schefold auf J. Charbonneaux berufen, der in der Euthenia eine Verkleidung für Kleopatra VII. erkannt habe. Das war ein Mißverständnis, denn nicht die letzte, sondern die erste ägyptische Königin dieses Namens hatte der französische Gelehrte gemeint.¹¹

Daß die Tazza aus Alexandria stammt, ist niemals in Frage gestellt worden, eher kann man zweifeln, ob sie wirklich nur allgemein „die Fruchtbarkeit Ägyptens“ darstellt. Richtiger ist es gewiß, in der Schale ebenso wie in den Kameen ein Denkmal höfischer Kunst und damit ihre Beziehung zu einer ganz bestimmten historischen Situation zu sehen. Charbonneaux hatte nun Ernst gemacht mit der Identifizierung der auf der Schale dargestellten Hauptfiguren, soweit sie porträhafte Züge tragen. Das sind allerdings nur Euthenia und der Sphinx, die durch den Vergleich mit Statuenköpfen, Münzen und Gemmen als Bildnisse der bedeutenden Königin und Regentin Kleopatra I. und ihres verstorbenen Gatten Ptolemaios V. gedeutet werden. Der Triptolemos hat keine Porträtzüge, gleicht vielmehr völlig dem linken Windgott. Trotzdem muß mit ihm der künftige Pharao gemeint sein; das ergibt sich aus der ägyptischen Symbolik des Arator.

Als Grund für seine späte Datierung nennt Schefold den starken Klassizismus, der in diesem Werk spürbar sei, die „subbarocke“ Phase des zweiten Stils der pompejanischen

⁶ Alföldi a. O. (s. Anm. 4) 376 ff. zu Abb. 18 mit ausführlicher Beschreibung der vergrößerten Abbildung zwischen S. 376 und 377.

⁷ K. Lehmann, RM 42, 1927, 174. Weitere Literatur bei Jucker a. O., der die Gleichsetzung Mercur-Augustus anzweifelt.

^{7a} Furtwängler Taf. 29, 18; dazu II 143.

⁸ E. Babelon, Rois de Syrie 118 und 169 zu Nr. 1311 Taf. 23, 2 und J. Charbonneaux a. O. (Anm. II 80) 134.

⁹ Furtwängler I Taf. 54. 55. II 253–256. Ältere Literatur bei Adriani, Divag. Anm. 110 zu S. 21 f. und Taf. 29, 85. Bieber Abb. 410. 411.

¹⁰ Charites für E. Langlotz (1957) 195 f. AM 71, 1956 [1959], 220.

¹¹ Mon. Piot 50, 1958, 85–103.

Wandmalerei also schon überwunden habe. Dieser Klassizismus lasse sich z. B. in der Stilisierung der Haare und Mantelfalten bei Nil und Euthenia fassen. Die Figuren hätten ihre plastische Kraft, der Raum seine Tiefe verloren, wie wir sie im Hellenismus voraussetzen. Zu einem Ansatz in die Jahre um 70 v. Chr. gelangte E. Thiemann¹² durch den Vergleich mit Gestalten der Domitius-Ara, der mich nicht überzeugt hat. In dieselbe Zeit führte E. Buschor und H. KÜthmann die Betrachtung des Gorgoneions auf der Rückseite (Taf. VIII 2).¹³ Buschor vermißte in ihm die plastische Spannung, Schefold fand seine minutiöse, flächige Art von allem echten Hellenismus weit entfernt, Adriani nannte den Kopf gar „grossa e debole“.

Hier ist nun aber zu sagen, daß im Gegensatz zum Hochrelief der Schale die Flachheit der Unterseite durch graphische Stilmittel betont werden sollte. Man muß vielmehr die köstliche Lebendigkeit der kleinen Schlangen bewundern und die Art, wie sich die größeren über der Stirn durch das Dickicht der Haare durchwinden, ebenso die Charakterisierung der Schlangenhaut der Aegis auf ihrer Ober- und Unterseite. Vergleicht man also das Gorgoneion mit den von Buschor und schon früher von Alföldi zusammengestellten, so wird man der von Alföldi¹⁴ vorgeschlagenen Datierung in den Hellenismus zustimmen. Das Gorgoneion ist ein raffiniert ausgeführtes Ornament, und gerade die alexandrinischen Ornamente haben etwas Mageres, beschränken sich gern auf ein dünnes Linienpiel. Ein gutes Vergleichsstück bietet das noch etwas zurückhaltendere Medusenhaupt auf dem Kalksteinmodell eines Schildes in Amsterdam, das zu dem Fund von Mit-Rahine gehört (Taf. VIII 3).¹⁵ Hier drängen sich die Haare zu seiten des Gesichts in ebenso feiner Gravierung hervor, die Schlangen sind ebenso dünn wie bei dem Gorgoneion der Tazza Farnese. Dieser Schild ist aber von den bekannten Helmmodellen nicht zu trennen und, vor allem nach der Inschrift, ins 3. Jh. v. Chr. zu datieren. Als eine Fortbildung dieses Gorgoneions im Spätbarock läßt sich dasjenige der Tazza Farnese verstehen. Verwandten Stil sehe ich in dem großartigen Cameo Zulian in Venedig.¹⁶ Der Zeus im Eichenkranz zeigt, wie mir scheint, den Nachklang des pergamenischen Pathos in derselben Zierlichkeit. Beide Werke dürften daher im letzten Viertel des 2. Jh. v. Chr. entstanden sein.

Wesentlich scheint mir also zu sein, daß wir in der Tazza ein noch ausgesprochen hellenistisches Werk vor uns haben. So erklärt sich das ungebundene Hineingehen in die Tiefe des Reliefs, und daraus wieder ergibt sich die gewiss angestrebte lebhaftige Farbwirkung. Sie nimmt sogar in Kauf, daß man den Kopf des Königssphinx erst suchen muß, weil er im Gegensatz zum Rumpf in einer hellen Schicht des Sardonyx liegt. Energische Tiefendiagonalen schaffen Raum, die Winde kommen aus dem Hintergrund nach vorn. An den Figuren des Nil und der Euthenia vermag ich keine klassizistischen Züge zu entdecken, sondern stimme Charbonneaux zu, wenn er an die ägyptische Tradition des realistisch fetten Flußgottes und der Isis mit den hohen kugelrunden Brüsten erinnert. Als wirklich klassizistisch bleiben allein die beiden Horen mit ihrer affektiert zierlichen Haltung übrig, aber solche klassischen Reminiszenzen gibt es ja selbst am großen Pergamonfries.

¹² Hellenistische Vatergottheiten (Münster 1959), 108.

¹³ E. Buschor: Medusa Rondanini (1958) 20 zu Taf. 24. H. KÜthmann: Beiträge zur späthellenist. und frührom. Toreutik (1959) 74 Anm. 516.

¹⁴ Ur-Schweiz 21, 1957, 80 ff.

¹⁵ Aus Sammlung von Bissing im Allard Pierson-Museum. C. S. Ponger, Katalog der griech. und röm. Skulptur usw. (1942) Nr. 180 S. 87. Allgemeine Gids Nr. 589. Weitere Literatur bei Kl. Parlasca, JdI 70, 1955, 131 Anm. 12. Frau Prof. Haspels und Herrn Dr. Ponger bin ich für Photo und Publikationserlaubnis sehr zu Dank verbunden.

¹⁶ Angeblich in den Ruinen von Ephesos gefunden und am Ende des 18. Jh. in Smyrna erworben. Furtwängler I. Taf. 59, 8, dazu II 266. Alföldi a. O. (Anm. 14) Taf. 4, 5. Die von den Numismatikern H. Kraft

Nun hat F. L. Bastet zum ersten Mal eine gründliche Stilanalyse jeder einzelnen Figur der Tazza vorgenommen.¹⁷ Der Tempelfries von Lagina, Bronzen und Relieffiguren des Fundes von Mahdia, die Kleopatra von Delos, die Terrakotte Heyl und Ton-Eroten von Myrina, als *Terminus post quem* die kleinen Gallier von Pergamon – in diesen Denkmälern vermag er sowohl für die Bildung der Körper und Köpfe wie für die Raumauffassung die nächsten Parallelen zu den Gestalten der Tazza nachzuweisen. Zu den Haaren des Gorgoneions vergleicht er treffend Münzen des Mithradates, zu den Augenbrauen – wie schon KÜTHMANN – den Bronzekopf von Delos.

Das alles führt auf die Zeit um 100 v. Chr., also in den späten Hellenismus. In ähnlicher Weise haben sich schon früher andere Gelehrte ausgesprochen, denn R. Horn, A. Adriani und L. Breglia wollten die Schale der klassizistischen und eklektischen Phase des späten Hellenismus nach 150 zuweisen.¹⁸

Für die inhaltliche Deutung konnte Bastet die Tatsache anführen, daß Kleopatra III. sich als erste Lagidenkönigin als Isis verehren ließ, und auf sie deutet er denn auch den Isis-Kopf im Louvre, welchen Charbonneaux als Kleopatra I. Thea erklärt hatte; der Kopf paßt in der Tat besser in die Spätzeit. Damit kämen wir in das Jahr 107 v. Chr., als Kleopatras Sohn Ptolemaios Alexander, auch ein *Neos Alexandros*, den Thron bestieg.

Mit Marcus Antonius hat die Schale also nichts zu tun; sie interessiert uns aber hier als Vorbild für den Silberteller von Aquileja.

3. DER SILBERTELLER VON AQUILEJA¹⁹

ist nämlich nicht unabhängig vom Vorbild der Tazza Farnese entstanden; das haben bereits E. Löwy und Ch. Picard festgestellt (Taf. IX 1).²⁰ Wie dort der Nil so sitzt auf dem Teller Demeter unter einem Baum, an den Rändern der Bilder den Gottheiten gegenüber jeweils eine Gruppe von zwei Mädchen, auf beiden Denkmälern Horen als Vertreterinnen der Jahreszeiten. Die Mitte bildet auf beiden Tondi ein Triptolemos und zwar mit erhobenem Haupt nach seiner linken Seite blickend.

Stammt die Kameenschale aus Alexandria, so hat man auch für den Silberteller seit langem die gleiche Herkunft vermutet. Wir zitieren dazu nur den Ausspruch Fr. Eichlers: „Der Silberteller von Aquileja zeigt den Einfluß der alexandrinischen auf die römische Hofkunst“ und ähnlich äußerte sich G. Hanfmann.²¹ Zuletzt hat Ch. Picard²² eine Reihe von Indizien aufgezählt, welche die Beziehungen Alexandrias zu dem Teller beweisen

und P. R. Franke erhobenen Zweifel an der Echtheit (Franke, *Münzen von Epirus I* (1961) 152 Anm. 52) halte ich für unbegründet und freue mich in dieser Ansicht mit Marie-Louise Vollenweider übereinzustimmen.

¹⁷ BAntBeschav. 37, 1962, 1–24.

¹⁸ Horn: *Gnomon* 27, 1955, 355. Adriani: *Testimonianze etc.* (1949) 20 Anm. 70. 71. Divag. 72 mit Anm. 170. Breglia: *Enc. Ital. A. A. II* 289 zu Abb. 429.

¹⁹ Für eine Beschreibung des Tellers, eingehende Diskussion der durch ihn gestellten Probleme und Literatur verweise ich auf die monographische Behandlung, die ich kürzlich in der Festschrift für Matz (1962) 80–97 gegeben habe.

²⁰ E. Löwy: *Studien zur Kunst des Ostens* (Festschr. f. J. Strzygowski 1923) 183. Ch. Picard: *L'Antiqu. Class.* 20, 1951, 3 (hier abgekürzt: Picard).

²¹ Fr. Eichler: *Führer durch die Antikensammlung Wien* (1926) 39. G. Hanfmann: *Season Sarcophagus* (1951) I 128.

²² s. Anm. 20.

sollen. Wir haben uns an anderer Stelle^{22a} mit ihnen auseinandergesetzt und möchten hier nur diejenigen behandeln, die uns Beweiskraft zu haben scheinen.

Auffallend ist auf dem Teller die Hervorhebung des Kalathos; einen trägt das kleine Mädchen am Altar auf dem Kopf, ein zweiter steht hinter ihr auf dem Boden. Nun spielt dieser Korb aber in den Mysterien von Eleusis keine Rolle,²³ bildet dagegen in Alexandria geradezu das Zentrum des Kultes.²⁴ Besonders eindrucksvoll zeigen das alexandrinische Münzen aus Trajans Zeit.²⁵ Der Kultgegenstand steht auf einer Säule oder auf einem Thron,^{25a} wird von einer Quadriga bzw. Biga oder auf einem Ochsenkarren oder auf einem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen gefahren.^{25b} Auf hadrianischen Münzen finden wir die Alexandria gegen einen traubengefüllten Kalathos gelehnt.^{25c} Hierher gehört auch eine sehr interessante, doch wohl antike Gemme aus dem Besitz der Medici;^{25d} sie zeigt die gelagerte Alexandria, auf das Nilhaupt gestützt, die Rechte auf einen Kalathos mit drei Ähren gelegt. Auch die Beliebtheit der Kalathosform für Becher aus Silber oder glasiertem Ton, die man wegen der Darstellung auf Alexandria zurückführt, wird in derselben Richtung zu erklären sein. Zwar ist die Bezeichnung dieser Becher wohl „modiolus“ gewesen,²⁶ aber Modius und Kalathos lassen sich in ihrer Form kaum unterscheiden. Das große Demeterfest in Alexandria soll nach einem Scholion zum Demeterhymnus des Kallimachos sein Vorbild in Athen gehabt haben.²⁷ Dieses attische Fest könnte das penteterische der Eleusinia in Eleusis gewesen sein, von dem wir wissen, daß es dabei eine Pompe mit einer Kanephoros und einen Agon gab. Der Preis im Agon aber war ein Scheffel also ein Modius Gerste. Mit diesem Fest könnten die attischen Münzen zusammenhängen, die einen Kalathos oder Modius im Ährenkranz zeigen.²⁸

Auf einigen alexandrinischen Münzen unter Hadrian ist der Kalathos mit einem Bild verziert, das den Raub der Persephone darstellt (Taf. IX 2).²⁹ Dasselbe Bild erscheint auf dem Silberteller als Relief an dem Altar neben Triptolemos und zwar genau im gleichen Typus.

Die hochgestellten Ähren im Kranz der Sommerhore erklären sich aus der ägyptischen Gewöhnung an Kopfaufsätze der Gottheiten. Die Winterhore hängt noch entfernt mit dem alexandrinischen Typus der vorgebeugt Opfernden zusammen (siehe oben S. 12). Die unten liegende Tellus schlägt ihr Gewand zurück, um ihren Schoß zu entblößen wie die mit dem Nil verbundene Euthenia auf einem ägyptischen Lampengriff in Würzburg³⁰

^{22a} s. Anm. 19.

²³ H. G. Pringsheim, Archäol. Beiträge zur Geschichte des eleusin. Kultes (1905) 49. M. P. Nilsson I 659 f. II 90.

²⁴ Nilsson I 659 Anm. 1. A. B. Cook, Zeus III (1940) 990 ff.

²⁵ BMC Alexandria 67 Nr. 552–554 Taf. 30. A. B. Cook a. O. 992 Abb. 798–800.

^{25a} G. Dattari, Numi Augg. Alexandrini (1901) Taf. 29 Nr. 1928: Säule; Nr. 3562: Thron.

^{25b} Dattari a. O. Taf. 28 Nr. 1108: Pferdebiga; Nr. 1103.1109: Schlangenzug. BMC Taf. 30 Nr. 552: Quadriga. Nr. 553: Buckelochsenkarren. Nr. 554: Geflügelte Schlangen mit ägyptischen Kronen.

^{25c} J. Toynbee, Hadrianic School (1934) 39 f. Taf. II 15.16.

^{25d} Gori a. O. (Anm. II 13a) II 2 Taf. 52.

²⁶ R. Zahn, Kto Chro (= 81. BWPr. 1923), 14.

²⁷ Schol. zu Kall. Hymn. VI. R. Pfeiffer, Callimachus II 77. L. Deubner, Att. Feste (1932) 91. Zum Eleusis von Alexandria: H. Lloyd-Jones, Gnomon 35, 1963, 454.

²⁸ Deubner a. O. 79 Anm. 8.

²⁹ Picard 359 Abb. 1 und 361 Abb. 2 (fehlerhafte Zeichnungen). BMC Alexandria 105 Nr. 906 Taf. 30. (aus dem 21. Jahr Hadrians 136/7 n. Chr.). Hier nach einem G. K. Jenkins verdankten Abguß.

³⁰ Weißgelber Ton, schokoladebrauner Überzug. Länge 9,4 cm. Breite 7,8 cm. Unveröffentlicht. Vom gleichen Typus: Lampengriff der Sammlung Fouquet aus Memphis (Perdrizet, Terres-Cuites Grecques de l'Égypte 1921, 63 Nr. 161 Taf. 50). Ähnlich Lampengriff mit steiler sitzendem Nil über durch Tiere belebten

(Taf. IX 3), die noch deutlicher das Gewand aufhält, um das befruchtende Naß zu empfangen wie eine Danae. Über ihr sitzt der fette Flußgott mit einem langen Schilfstengel in der Rechten, dem Füllhorn in der Linken. Das Tier auf dem Füllhorn ist mit Sieveking gewiß als Frosch zu erklären.

Die drei Opferdiener am Altar fallen sowohl durch ihre Jugendlichkeit als auch durch ihre Kostümierung auf. Satyrn als Opferdiener am Altar einer nicht dionysischen Gottheit zeigt das bekannte bronzene Weihrelief an Artemis aus dem Tempel der Agathe Tyche von Delos, für das wir den Terminus ante quem 157/56 besitzen.³¹ Die Vermutung, daß es sich bei dem Tempel zugleich um das Arsinoeion handelt, hat viel für sich, und nicht nur aus diesem Grund wies Ch. Picard das Relief der alexandrinischen Kunst zu. Einer der Gründe ist die ägyptische „decenza“, welche auch die Satyrn mit einem Fellschurz bekleidet. Sie ist neben dem Kalathos das einzige Ägyptische, das ich an den Silenen aus dem Kanopos der Villa Hadriana zu erkennen vermag.^{31a} Auf dem Silberteller sind es Kinder, von denen ein Knabe und ein Mädchen etwa 6 Jahre alt sein mögen, der kleine Bruder hinter dem Altar noch etwas jünger. Der ältere Knabe trägt ein Fell, das Mädchen mit dem Kalathos ein feierliches, gegürtetes Schleppgewand. Das erinnert uns an die Kostümierung der Kinder von Antonius und Kleopatra, als sie mit den Ländern des Ostens belehnt wurden.³² Das Alter würde genau stimmen, denn kurz vor Actium waren die Zwillinge Alexander Helios und Kleopatra Selene etwa 6, der jüngere Sohn Ptolemaios etwa 5 Jahre alt.

So müßten wir also im Triptolemos der Schale keinen anderen als Antonius selbst sehen und in der Demeter Kleopatra? Diese Deutung habe ich in der Tat in dem oben (Anm. 19) zitierten Aufsatz vorgeschlagen und einerseits aus der körperlichen Erscheinung des Dargestellten im Ganzen, andererseits aus seiner physiognomischen Ähnlichkeit mit Antonius begründet. Auch der Aufblick dieses Triptolemos zu Demeter scheint mir die Deutung zu stützen, war der Römer doch der Kleopatra hörig wie sein Vorfahre Herakles der Omphale.³³ Hier möchte ich nicht nochmals auf die bisherigen Benennungen eingehen³⁴ und nur betonen, daß dieser derbe, ja brutale Mann, der voll Stolz seinen muskulösen Körper entblößt, (Taf. X 3) mir grundsätzlich verschieden zu sein scheint von der eleganten klassizistischen Auffassung, die bei der Darstellung aller Angehörigen des julisch-claudischen Kaiserhauses vorherrscht. Unser Triptolemos sieht eher wie ein Herakles aus, und in der Tat hat Marcanton sich mit Vorliebe halb nackt zur Schau gestellt³⁵ und als Heraklide kostümiert, wie er sich als Dionysos und gelegentlich als Osiris verehren ließ.³⁶ Kleopatra trat als Isis auf,³⁷ sie konnte auf dem Teller also als völlig idealisierte Demeter erscheinen. Den Beweis unserer These durch die Physiognomie des Gesichts hoffen wir im letzten Kapitel über die Ikonographie des Antonius zu führen.

Ranken: a. O. 162 Taf. 50. Lampengriffe mit Nil über Akanthusbüschel an Stelle der Euthenia in Sammlung Bircher (P. Graindor, T.-C. de l'Égypte Gréco-romaine 1939 Taf. I 3) und Sammlung Loeb (J. Sieveking, Terrakotten II, 1916, 60 Taf. 117, 2) sind erheblich größer (L. 14,5 cm) und flauer.

³¹ R. Vallois, BCH 45, 1921, 242 ff. Ch. Picard, AJA 38, 1934, 148, Lippold, HdA III 318 Taf. 115, 1. U. Hausmann, Griech. Weihreliefs (1960) 88 zu Abb. 52. Bieber Abb. 651.

^{31a} S. Aurigemma, Villa Adriana (1962) 116 ff. K. Schefold (Ant. Kunst 7, 1964, 58 ff.) hält nach dem Stil die Silene für Kopien nach einem alexandrinischen Original um 325 v. Chr.

³² Plutarch, Vit. Par. Antonius cap. 54; auch Cassius Dio 49, 41, 3.

³³ Plutarch a. O. 58. Comparatio Antonii et Demetrii 3.

³⁴ Sie sind a. O. (Anm. 19) aufgezählt. Hinzukommen: G. Becatti, Arte Romana (1962) 65: „imperatore assimilato a Trittolemo – opera forse giulio-claudia“ und V. Scrinari, Enc. Ital. A. A. I 511 „membro della famiglia imperiale giulio-claudia“.

³⁵ Cicero, Philipp. II 25. Cassius Dio 45, 30, 3 (ed. Boissvain² 1955 II 162).

³⁶ Cassius Dio 50, 25, 3. Plutarch cap. 4. 36. 60. Athen. IV 148 B.

³⁷ Cassius Dio a. O. Plutarch cap. 54 Servius ad Aen. 8, 696.

Daß mir der Teller von Aquileja seiner künstlerischen Form nach völlig in die Stilwende um 30. v. Chr. zu passen scheint, habe ich a. O. so ausführlich nachzuweisen gesucht, daß ich hier die Argumente nicht zu wiederholen brauche. Es handelt sich demnach bei ihm um ein sehr interessantes Denkmal des Übergangs, der aus dem späten Hellenismus (faßbar vor allem in den dicht gedrängten Gruppen der unteren Hälfte) zum augustischen Klassizismus (deutlich in den vereinzelt Figuren der oberen Hälfte und der Gesamtkomposition) hineinführt.

4. DIE ASCHENURNE LOVATELLI

Eine ausgesprochene Ähnlichkeit glaube ich zwischen dem Antonius-Triptolemos des Silbertellers und einem anderen Opferer zu erkennen, dem Herakles auf der vielbesprochenen Aschenurne vom Esquilin, die zu Ehren der Gräfin Ersilia Lovatelli benannt worden ist (Taf. X 1).³⁸ Dabei fällt zunächst auf, daß dieser Herakles entgegen dem üblichen Typus überhaupt unbärtig gebildet ist. Wieder sehen wir einen Mann mit vierschrötigem Körper vor uns, der durch das hoch hinaufgezogene Löwenfell stark entblößt wird (Taf. X 4). Der kleine Kopf mit häßlichem Profil wirkt sehr individuell, ja porträtthaft. Die einzelnen Züge des Profils stimmen in der Tat überein: schräge Stirn, lange Nase, energisches Kinn, dicke kurze Locken. Körper und Profil bestätigen also, wenn wir den Triptolemos des Wiener Tellers richtig benannt haben, das Bild, das wir uns nach den Schriftquellen und Münzen von Marcanton machen.

Daß der Herakles auf der Urne in seiner Linken dieselben kleinen runden Opferkuchen hält, wie sie in den Schalen der Kinder auf dem Silberteller liegen, entscheidet nichts, soll aber doch erwähnt werden.

Man hat die Urne Lovatelli und ihre Verwandten von jeher zur Erklärung der eleusinischen Mysterien herangezogen. H. Berve erklärte sie als Schilderung einer individuellen Mysterienweihe, die der Teilnahme an den Kleinen und Großen Mysterien vorausgegangen sei.³⁹ Aber schon Pringsheim⁴⁰ hatte nachdrücklich betont, daß der „vertikale Ährenstrauß“ der Demeter auf Alexandria weise. Hinzu kommen gewichtige Gründe: Die Schlange, die das Zentrum der einen Szene bildet, spielt in Eleusis keine Rolle.⁴¹ Auf den Denkmälern griechischer Zeit fehlt sie, und ist mir bei einer im attischen Eleusis spielenden Szene nur bekannt von einem Triptolemos-Sarkophag in Wilton House;^{41a} dort begleitet sie in der Tat die sitzende Demeter als ihr heiliges Tier. Ganz anders herrscht sie in Alexandria.^{41b} Das zeigt z. B. ein kaiserzeitliches Weihrelief an Sarapis, Demeter-Isis und Persephone, deren Gestalten von großen Schlangen eingerahmt werden.⁴² Das gleiche gilt für das Liknon, das in Alexandria hoch in Ehren steht, aber ebenso wie der Kalathos in

³⁸ Helbig-Amelung³ Nr. 1325. G. E. Rizzo, RM 25, 1910, Taf. 6. L. Deubner a. O. Taf. 7,2. Nilsson I Taf. 43,2. Neue Einzelaufnahmen bei K. Kerényi, Die Mysterien von Eleusis (1962) Taf. 8-11.

³⁹ H. Berve-G. Gruben, Griech. Tempel und Heiligtümer (1961) 38.

⁴⁰ a. O. (s. Anm. 23) 9 ff.

⁴¹ RE II A 518 s. v. Schlange (Hartmann). Ob das von E. Küster, Die Schlange in der griech. Kunst und Religion (1913) 147 Anm. 3 zitierte Tonrelief der Ny Carlsberg-Glyptothek (Kat. Nr. 144. Farnell, Cults III Taf. 237) wirklich antik ist, halten V. Poulsen und ich für sehr unsicher.

^{41a} C. Robert, Ant. Sarkophag-Reliefs III 3 (1919), 513 Abb. 433.

^{41b} Zum Kult der Demeter in Alexandria vgl. J. Vogt, Alexandr. Münzen (1924) I 79 ff.

⁴² In Rom gefunden, aber in Alexandria geschaffen; Mus. Capitol. (C. Pietrangeli, Mus. Capit. Monum. dei Culti Orientali (1951) 30 f. Nr. 15 Taf. 9). Weitere Literatur im Katalog „Koptische Kunst“ (1963) 207 Nr. 15. Auch Persephone (oder Aphrodite?) ist durch ein Sistrum ägyptisiert.

Eleusis fehlt.⁴³ In diesem Zusammenhang interessiert eine kaiserzeitliche Gemme etwa des 2. Jh. n. Chr., die hier zum erstenmal bekanntgemacht werden darf (Taf. X 5).^{43a} Sie zeigt Isis mit Mondscheibe und Kuhhörnern, die den kleinen durch die Stirnfeder kenntlichen Horus auf dem Schoß hält. Als Sitz dient ihr die von einer Schlange umwundene Cista Mystica, die hier allerdings infolge ihrer Schlankheit wie ein Rundaltar aussieht. Auch das hellenistische Vorbild ist uns in diesem Fall bekannt, nämlich ein konvexer Amethyst im Haag;^{43b} die Haltung der Isis ist genau die gleiche, doch sitzt sie auf einem Thron mit Löwenfüßen. Die Verschmelzung mit Demeter ist also noch nicht vollzogen. Iakchos streichelt die Schlange wie die Winterhore eine der Flügelschlangen auf dem Silberteller von Aquileja. Wegen seines sehr reichen Fransengewandes und der gedrehten Locken hatte ich ihn früher für eine echt alexandrinische Figur gehalten und mit den bekannten Bronzestatuetten des sog. Adonis aus Sidon (Taf. X 6) verglichen.⁴⁴ Der Kopfschmuck der einen Replik, die sich in München befindet (Taf. X 2), war außerdem von Theodor Schreiber als der eines ägyptischen Priesters bezeichnet worden^{44a}; er hatte sie wegen des Bockskopfes über der Stirn mit dem Bock von Mendes in Verbindung gebracht. Nun verdanke ich aber den Ägyptologen H. Stock und W. Müller die Belehrung, daß es einen solchen Priesterschmuck nicht gibt. Außerdem trägt die Figur außer jenem Köpfchen einen griechischen hinten gebundenen Kranz aus unbestimmbaren breiten Blättern. Die dicken Ketten um Arme und Brust und die in Gruppen herabhängenden Fransen des Gewandes sind auch nicht ägyptisch, sondern weisen irgendwo in den Orient. Von den vielen Repliken, die Denys Haynes zusammengestellt hat,^{44b} stammen die beiden schönsten aus Sidon, spätere Fortbildungen aus Trucial Oman am persischen Golf, aus der Peloponnes, aus Centuripe und Aosta. Die Münchener Statuette kommt aus der Sammlung der Gräfin Lipona (Königin von Neapel), wurde also wohl in Herculaneum oder Pompeji gefunden. Jedenfalls hat der seltsame Aufzug dieses Iakchos mit Eleusis nichts zu tun, denn dort erscheint der Gott, wie der Niinnion-Pinax^{44c} beweist, im griechischen Ärmelchiton; in Alexandria kann man sich eine so fremdartige Erscheinung eher vorstellen. Wir möchten also zur alten Anschauung zurückkehren, daß das Original für die Aschenurne und die mit ihr zusammengehörenden Campana-Reliefs in Ägypten zu suchen ist. Die Gegengründe G. E. Rizzos⁴⁵ haben uns nicht überzeugt, dagegen freuen wir uns, in dieser Auffassung jetzt mit G. Mylonas zusammenzutreffen, der ebenfalls diese Denkmäler aus seiner Rekonstruktion der Vorgänge an den Kleinen oder Großen Mysterien im attischen Eleusis ausschließt und ihr Original im Eleusis von Alex-

⁴³ In Verbindung mit Demeter kenne ich es aus Attika nur von einer kleinen auf der athenischen Agora gefundenen Terrakottafigur, die Demeter mit dem Liknon auf dem Schoß darstellt. (T. L. Shear, *Hesperia* 7, 1938, 352 f.). Zum Liknon im Dionysoskult vgl. besonders M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries etc.* (1957) 21 ff. und Fr. Matz, *Dionysische Telete* (Abh. Ak. Mainz 1963 Nr. 15) 7 ff.

^{43a} Quergestreifter Bandachat, oberhalb des weißen Querbandes hell-, unterhalb dunkelbraun. H. 24 mm, Br. 14 mm; hier nach Siegellack-Abdruck. Für diesen wie für die Erlaubnis zur Veröffentlichung spreche ich dem Besitzer Herrn Dr. Jantzen in Bad Homburg meinen herzlichen Dank aus.

^{43b} Furtwängler I Taf. 34, 3. II 166. Vergleiche zum Typus der stillenden Isis: H. W. Müller, *MüJb* 3. F. 14, 1963, 7 ff.

⁴⁴ de Ridder, *Bronzes ant. du Louvre* Nr. 410 und 411 Taf. 33. J. Charbonneaux, *Bronzes Grecs* (1958) 100 Taf. 26, 6 hält die Statuetten für syrisch und datiert sie wohl mit Recht in das fortgeschrittene 2. Jahrhundert v. Chr.

^{44a} Exped. v. Sieglin I 1, 263. München Inv. Nr. 542. D. Ohly danke ich für die neue Aufnahme, G. Schmidt für die Mitteilung der Maße: H. mit Basis 28,6 cm, ohne Basis 21,7 cm.

^{44b} JHS 80, 1960, 235.

^{44c} George Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (1961) 213 Taf. 88 dort ältere Literatur.

⁴⁵ a. O. (s. Anm. 38). 140 ff.

andria lokalisiert.⁴⁶ Es müßte in die späthellenistische Zeit gehören, und dazu würde die Verkleidung des Antonius als Herakles nicht schlecht passen.

Aber nun entsteht eine Schwierigkeit: Das Dios Kodion beweist, daß hier die Reinigung eines durch Blutschuld Befleckten, nämlich des Herakles nach der Tötung der Kentauern⁴⁷ und vor seiner Zulassung zu den Mysterien der Demeter dargestellt war. Ist es aber wahrscheinlich, daß Antonius sich in dieser demütigenden Rolle präsentierte? Denkbar wäre es wohl doch, denn immerhin erschien er dann als sein angeblicher Ahne Herakles und im engsten Verkehr mit den großen Göttern.

Leider helfen uns die Denkmäler, die zur Gruppe der Urne Lovatelli gehören, nicht weiter, denn auf dem Relief in Turin ist das Gesicht des Herakles abgeschlagen, auf den Campana-Reliefs fehlt der Opferer überhaupt.⁴⁸ Überhaupt sind diese ältesten und schönsten Kopien des verlorenen Originals am schlechtesten erhalten. Immerhin erkennt man noch auf der Platte v. Rohden Taf. 46, daß der spendende Hierophant über der Stirn eine hohe zarte Blüte trägt, die unorganisch auf der Binde aufsitzt und allen späteren Kopien fehlt. Diese Blüte wird in den Beschreibungen der Tracht des eleusinischen Priesters, die aus dem Altertum erhalten und von Rizzo gesammelt sind,^{48a} nicht erwähnt. Schon v. Rohden-Winnefeld sahen in ihr gewiß mit Recht eine ägyptische Eigentümlichkeit; man denke etwa an die hochstehende Feder über der Stirn des Horus auf der obengenannten Gemme.

Wir wenden uns also der zweiten Gruppe dieses Darstellungstyps zu, dem Sarkophag von Torre Nova (Taf. I 5) mit dem Relief Farnese in Neapel.⁴⁹ Hier erwartet uns nun eine Überraschung: Aus dem ein Ferkel opfernden Herakles ist ein spendender Dionysos geworden. Der Kantharos, das Pantherfell, die hohen Stiefel bezeichnen den Gott unzweideutig, aber der Kopf ist so charakterlos, daß er eher wie der eines Hermes aussieht (Taf. X 7) und Hauser⁵⁰ den Jüngling Iakchos nennen wollte. Dieser Wandel, der nun auch den Sinn des Bildwerks unklar macht, erklärt sich am besten aus dem Wunsch, den sonderbaren, ungeschlachten Antonius-Herakles des späthellenistischen Originals durch eine elegante konventionelle Figur zu ersetzen. In entsprechender Weise wurde aus der charakteristischen Eschara der Urne und des Reliefs von Turin, die zum chthonischen Opfer gehört, auf dem Sarkophag ein banaler Altar.

Die Löwenhaut, auf welcher der Myste sitzt, war allerdings auch schon auf den Campana-reliefs und auf der Urne dargestellt gewesen und nur von Rizzo als Widderfell mißverstanden worden.^{50a} Das Dios Kodion kann ja nicht zweimal – auf dem Sitz und auf dem Boden – vorhanden sein; auch sprechen die Quellen nur davon, daß es unter den Füßen des zu Entsühnenden ausgebreitet werde. Die Löwenhaut ist natürlich wichtig, weil sie den Mysten als Herakles kennzeichnet. Über der Ciste der Demeter liegt hingegen auf den Campana-reliefs, soweit die Reste es erkennen lassen, ein Widderfell; es ist das Argyrpeon Koas des Hymnos. Auf der Urne ist daraus ein schuppenähnliches Fell, das einer Aegis gleicht, geworden, auf dem Sarkophag eine dünne Nebris. (S. Korrekturnote S. 45.)

⁴⁶ Eleusis and the Eleusinian Mysteries (1961) 205 ff. Abb. 83.

⁴⁷ Apollodor, Bibl. II 5, 12, 3.

⁴⁸ Turin: Rizzo a. O. 182 Abb. 10. Campana-reliefs: v. Rohden-Winnefeld, Griech. Tonreliefs Taf. 45. 46. Rizzo a. O. Taf. 6. Ein einst im Palazzo Castellani eingemauertes Fragment mit dem Opferer scheint verschollen zu sein; er soll dem Herakles auf der Urne Lovatelli geglichen haben. (v. Rohden-Winnefeld 7 f.).

^{48a} Zusammengestellt von Rizzo a. O. 156 f.

⁴⁹ Torre Nova: Rizzo a. O. Taf. 2. L. Deubner a. O. Taf. 7, 1. Mylonas a. O. Abb. 84. Neapel: Rizzo a. O. 104 Abb. 5. Sicher nicht von einem Sarkophag, sondern von einem kleinen, zarten Reliefbild.

⁵⁰ RM 25, 1910, 289 ff. Vgl. auch die Einzelaufnahme a. O. Taf. 5.

^{50a} a. O. 121 f. Nilsson wiederholt den Irrtum, obwohl ihn Hauser im selben Band der RM auf S. 287 schon korrigiert hatte.

Der Sarkophag gehört zur Gruppe der sog. lydischen und ist wohl in Ephesos gearbeitet.⁵¹ So fehlen ihm denn auch die anderen Züge des Urnenfrieses, welche wir aus Alexandria hergeleitet haben: die Liknophoros und der Ährenstrauß der Demeter, die hier viel mehr den eleusinischen Myrtenkranz trägt. Iakchos hat seine ägyptisierenden Züge verloren und sieht so attisch aus wie auf dem Pinax der Niinnion, der Hydria von Cumae und dem Relief des Lakrateides.⁵² Trotzdem möchten wir auch den Sarkophag nicht mit dem attischen Eleusis in Verbindung bringen, sondern für eine ephesische Version des alexandrinischen Originals halten. Geblieben ist nämlich die Schlange, die sich um die Ciste windet. Sie findet sich auf den bekannten Cistophoren-Münzen des Ostens und gerade auch aus Ephesos⁵³ – mit der Variation, daß die Schlange aus der Cista schlüpft – und gehört dort zum Dionysos-Kult, auf den auch der umgebende Epheukranz hinweist. Außerdem ist Demeter gerade in Ephesos mit Schlangen verbunden. Das beweist ein kürzlich dort gefundenes Fresko des 3. nachchristlichen Jahrhunderts, welches die thronende Göttin von aufsteigenden Schlangen umgeben darstellt; ihr Ährenkranz unterscheidet sich charakteristisch von den hochgestellten Ähren ägyptischer Art.⁵⁴ Stand also das Original des Mysterienfrieses der Urne in Alexandria, so fragt sich, ob hier nicht mit einer Einwirkung des dort seit Philopator übermächtigen Dionysoskultes auf die Demeterweihen zu rechnen sei. Albrecht Dieterich⁵⁵ hatte ja sogar das Urnenrelief aus bakchischen Mysterien deuten wollen. In Ephesos müßte sich dann das dionysische Element noch verstärkt haben, da aus dem Herakles-Antonius überhaupt ein Dionysos gemacht wurde; die Frau hinter ihm trägt einen Kiefernkranz.

Jedenfalls ist zugegeben, daß dieser verkleidete Marcanton im Gegensatz zu dem des Silbertellers von Aquileja einen erheblich höheren Grad von Unsicherheit behält.

5. ZUR IKONOGRAPHIE DES MARCUS ANTONIUS

Auch die Statuen des Triumvirn werden ihn gewiß als den Mann zwischen zwei Zeitaltern gezeigt haben.⁵⁶ Einerseits hören wir von Ehrendenkmälern, die ihm und Kleopatra errichtet und nach dem Sturz beider zerstört wurden. Andererseits erwarten wir sein Bild in späteren Familiengruppen der julisch-claudischen Kaiser, denn ließ schon Augustus, wo es nur anging, seinen Namen, welcher der damnatio memoriae verfallen war, wiederherstellen, so wollte der Urenkel Caligula sogar lieber sein Nachfahre sein als der des Augustus.⁵⁷

⁵¹ W. Weigand, JdI 29, 1914, 73. Charles R. Morey, Sarcophagus of Cl. Antonia Sabina (= Sardis V 1, 1924) 23 ff. 44 ff. 71 ff. Abb. 75.78.

⁵² Niinnion: Nilsson Taf. 41, 2. Mylonas Abb. 88. Cumae: Nilsson Taf. 47. Lakrateides: Nilsson Taf. 40. Mylonas Abb. 71.

⁵³ Ch. Seltman, Greek Coins (1955) 239. H. Cahn, Schw. Münzbl. 8, 1958, 108 f. Literatur zu den Cistophoren Münzen jetzt bei P. R. Franke, Münzen von Epirus (1961) I 65 Anm. 74.

⁵⁴ AJA 66, 1962, Taf. 22. Abb. 16. Für Photos und Auskunft bin ich Fr. Eichler zu herzlichem Dank verbunden.

⁵⁵ Rhein. Mus. 48, 1893, 275 ff. Zum Dionysoskult der Ptolemaeer vgl. Fr. Matz, Abh. Mainz 1952 Nr. 10, 14 ff. J. Tondraui, Mél. Grégoire IV, 441 ff. (1953).

⁵⁶ Auch zu diesem Kapitel muß ich auf meine früheren Ausführungen in der Festschrift für Matz verweisen (90 ff.), ferner auf den knappen und klaren Artikel von M. Borda in der Enc. Ital. A. A. I (1958) 445 f. mit reicher Bibliographie und die wichtige, unabhängig von Borda verfaßte Untersuchung von O. Brendel (Hommages à Albert Grenier = Coll. Latomus 58, 1962, 359–367).

⁵⁷ Augustus: Tac. Ann. III 18. Caligula: Cassius Dio 69, 20. Sueton, Caligula 23.

An Bildern auf Münzen, zum Teil recht guten und lebendigen, fehlt es nicht, aber hier ergibt sich nun ein höchst sonderbarer Befund: Die Züge, welche uns Plutarch nennt, stattlicher Bart, breite Stirn, gebogene Nase, passen nur zu einem einzigen Münztypus, dem vom Jahre 44 v. Chr., als Antonius den Trauerbart um Caesar trug.⁵⁸ Hier wird der Triumvir ganz offensichtlich Caesar angeglichen, denn er hat ein schmales, hageres Gesicht und vor allem einen überlangen Hals mit stark vortretendem Adamsapfel. Die bei Plutarch sonst unverständliche Erwähnung des Bartes läßt sich also wohl daraus verstehen, daß er eine solche Münze vor Augen hatte.

Die übrigen Münzporträts, an ihrer Spitze der berühmte Aureus von Quelen in Berlin aus dem Jahre 43 v. Chr.,⁵⁹ geben ein radikal verschiedenes Bild: ein massig gebauter Mann mit breitem Hals, die Haare in dicken, kurzen, stark geringelten Locken tief in die Stirn und den Stiernacken wachsend, vor den Ohren kurze „Koteletten“, die Nase nicht aquilin, sondern gerade und lang mit überhängender Spitze, das Kinn energisch vorstoßend. Das ganze Profil erscheint bald schräg nach unten geneigt, bald – und zwar häufiger – von der Stirn bis zum Kinn in auffallend senkrechter Linie verlaufend (wie Taf. XI, 5). M. Borda unterscheidet zwei Gruppen von Münzporträts, eine östliche, welche den Realismus der Diadochen fortsetzt, und eine stadtrömische, die den klassizistischen augustischen Stil vorwegnimmt.⁶⁰ Zur ersteren Gruppe zählen wir auch einen originellen und lebendigen Aureus aus Lugdunum (Taf. XI 4),⁶¹ war Antonius doch von 44 bis 41 v. Chr. Statthalter in Gallien; dieses Münzporträt steht dem Antoniuskopf auf dem Silberteller von Aquileja (Taf. XI 7) besonders nahe. Eine östliche Prägung mit auffallend schrägem Profil habe ich früher einmal abgebildet.⁶²

Die Münzbilder bestätigen nun, wie man nie bezweifelt hat, die Benennung einer Kalksteinstatue in Kairo, deren Identifizierung mit Marcanton Carl Watzinger verdankt wird (Taf. XI 6).⁶³ So dürfen wir uns also die zeitgenössischen Statuen zwischen 37 und 30 v. Chr. vorstellen. Der Stil scheint mir – hier muß ich O. Brendel widersprechen – rein späthellenistisch, nicht römisch zu sein.

Einen marmornen Kolossalkopf aus Forum Sempronii bei Rimini, jetzt im Museum von Bologna, hat G. von Kaschnitz benannt.⁶⁴ Der Kopf ist grob und flüchtig gearbeitet, gibt daher nicht viel aus, wirkt aber in der energisch beleuchteten Aufnahme bei Borda doch viel besser als in der zu flachen bei Kaschnitz. Ich möchte ihn mit Borda und gegen Brendel als Antonius und zwar als den Überrest aus einer claudischen Familiengruppe ansprechen. Der alte hagere Galba, den Gjødese⁶⁵ in ihm vermutete, sah doch ganz anders aus.

Ein weiterer Kolossalkopf, diesmal in Narbonne und von J. Charbonneaux entdeckt,⁶⁶ ist aus dem entgegengesetzten Grund schwer zu beurteilen wie der in Bologna. Beide sind provinzielle Schöpfungen, aber jener flach und langweilig, dieser von ungeheurer gesteigerter Ausdruckskraft durch die tiefen Falten der Stirn, die lebhafteste Modellierung der Wangen, die wild blickenden Augen und den bitter heruntergezogenen Mund. Bei der Ver-

⁵⁸ Plutarch: Antonius cap. 4. Münze: Borda a. O. Abb. 608. Brendel Taf. 80, 13.

⁵⁹ Brendel Taf. 80, 11. Vergrößert bei K. Lange, Charakterköpfe der Weltgeschichte (1949) Taf. 29.

⁶⁰ Als Beispiel bildet er einen Denar von 39 v. Chr. ab. (a. O. Abb. 610).

⁶¹ Grueber III Taf. 104, 19.

⁶² Festschr. f. Matz Taf. 27, 1 nach J. Charbonneaux, Bull. d. Musées de France 15, 1950, 69 Abb. 13.

⁶³ Exped. E. v. Sieglin I² B (1927) 11. Zuletzt abgebildet bei Brendel Taf. 74.75. Bieber Abb. 737.

⁶⁴ Schriften der Königsberger Gel. Ges. 14, 2 (1938) 73 ff. Taf. I 1. III 2. IV 2. Brendel Taf. 76. Borda a. O. Abb. 609.

⁶⁵ Medd. Ny Carlsberg Glypt. 16, 1959, 15 ff.

⁶⁶ a. O. (s. Anm. 62) 68 ff., danach Brendel Taf. 78. Von Borda nicht erwähnt.

härtung aller Formen möchte man ihn so spät wie historisch möglich datieren, das wäre also in die Zeit Neros. Aber vielleicht läßt er sich doch, wie Brendel vorschlug, am ehesten als barbarisch übertreibende Vergrößerung eines späthellenistischen Porträts verstehen. Der Fundort wäre dann daraus zu erklären, daß, wie gesagt, Antonius von 44–41 als Statthalter in Gallien wirkte.

Damit sind, soviel ich sehe, die einigermaßen sicher zu benennenden Bildnisse des Triumvirn bereits erschöpft. Der viel besprochene Kopf aus Magnesia in Berlin⁶⁷ ist so charakterlos, daß auch ich mich nicht entscheiden kann, ob man in ihm einen zur Unkenntlichkeit verschönerten Agrippa oder Antonius sehen soll. Jedenfalls gibt er für die Ikonographie des Antonius nichts aus.

Den kolossalen Bronzekopf aus Kilikien im Louvre⁶⁸ hat zuletzt Giuliano wieder für einen Antonius erklärt. Borda lehnt ihn ab, Brendel erwähnt ihn überhaupt nicht. Ich kann nur meine frühere Meinung wiederholen, daß er mir im Ethos, aber keineswegs in den einzelnen Zügen der Physiognomie, am wenigsten im Haar dem Triumvirn zu gleichen scheint. Also ein Marcanton im östlich eigenwilligen Phantasiebild?

Von hoher künstlerischer Bedeutung ist eine Büste aus grünem Schiefer, die aus Kanopus stammen soll und sich in der Sammlung Bankes zu Kingston Lacy (Dorset, England) befindet.⁶⁹ C. Vermeule und D. v. Bothmer haben, wenn auch mit Fragezeichen, vorgeschlagen, in ihr ein Bildnis des Antonius zu sehen,⁷⁰ und Brendel schließt sich ihnen an, obwohl ihm der Gegensatz dieses Kopfes gegenüber der Gruppe Kairo–Narbonne und den meisten Münzen nicht entgangen ist. In der Tat könnte der Gegensatz kaum stärker sein, denn die Büste Bankes zeigt uns einen Mann von „haughty nobility“ (Brendel), der einen höchst vergeistigten Kopf mit hageren Wangen, eingefallenen Schläfen, einer schön gewölbten Stirn, einem feinbewegten ironischen Mund stolz auf einem schmalen, sehr hohen Hals trägt. Vergleichbar ist allein der caesarhafte Antonius der Münzen des Jahres 44, aber auch dieser wirkt noch brutal gegenüber der Büste. Gewiß betont Brendel mit Recht, daß man von den ersten und zweiten Triumvirn noch keine so starren Bildnistypen erwarten darf wie später bei den römischen Kaisern. Aber wenn man nicht nur die physischen Einzelheiten, sondern auch den geistigen Gehalt in Betracht zieht, paßt diese Büste so wenig zu Antonius, so ausgezeichnet zu Julius Caesar, daß ich in ihr eher ein ägyptisch stilisiertes Bildnis des großen Diktators aus der Zeit seines Aufenthaltes im Nillande sehen möchte.

Schließlich hat Brendel selbst eine kleine Büste aus grünem Schiefer, also auch aus Ägypten stammend, hinzugefügt, die sich im Museum von Brooklyn befindet.⁷¹ Die physischen Merkmale des breiten Kopfes mit der tief gefurchten Stirn und den starken Kinnladen – die Nase ist abgebrochen – zeigen eine gewisse Ähnlichkeit, die Haare sind flach und konventionell, der Ausdruck hat etwas Bieder-Liebenswertes. Wenn das ein Antonius ist, gibt er uns also nichts von dem Temperament des gleichzeitig wilden und gutmütigen Heerführers. Physiognomisch eng verwandt ist eine viel bedeutendere Büste im Britischen Museum, die von Studniczka Antonius genannt worden war,⁷² die aber

⁶⁷ Berlin Nr. 1858. C. Blümel, *Röm. Bildnisse* R. 15 Taf. 10. Giuliano, *RINA* N. S. 8, 1959, 164 (dort ältere Literatur) Nr. 11; zuletzt Brendel Taf. 77 S. 361.

⁶⁸ de Ridder, *Bronzes du Louvre I* (1913) 11 Nr. 22–25. Taf. 5, 22. Giuliano a. O. 167, Nr. 22 Abb. 17. G. Hafner, *Späthellenist. Bildnisplastik* (1954) 16 Rhodos 10 Taf. 3.

⁶⁹ Brendel 360 Nr. 5 S. 366 ff. Taf. 79. Nicht bei Borda.

⁷⁰ *AJA* 60, 1956, 321 ff.

⁷¹ a. O. Taf. 81. *Four Years of Collecting Egypt. Art 1951–1956* (Brooklyn 1960) 21 f. Taf. 43 f.

⁷² *Brit. Mus. Cat. of Sculpt. III* Nr. 1961 Taf. 21. A. Hekler, *Bildniskunst der Griechen und Römer* Taf. 155b.

6 Ak.-Abh. Möbius

nach Sieveking und Borda wegen der Büstenform flavisch-trajanisch sein soll; auch die Haare weichen völlig ab. Immerhin könnte man sich einen Antonius aus der Zeit Neros vielleicht so vorstellen; später wird man wohl Bildnisse des Triumvirn nicht mehr zu erwarten haben.

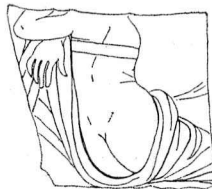
Einen Cameo der Bibliothèque Nationale⁷³ bildet Brendel mehr der Vollständigkeit wegen ab, denn das Profil könnte zu Antonius passen. Freilich ist es so nichtssagend, daß es wenig ausgibt. Hoffentlich ist der ganze Cameo mit der unlesbaren hebräischen Inschrift auf der unverstandenen ägyptischen Doppelkrone überhaupt antik.

Als ebenfalls unsicheren Kandidaten für die Aufnahme in die Liste der Antonius-Porträts möchte ich ein kleines Köpfchen vorstellen, welches sich, von J. Boehlau erworben, im Hessischen Landesmuseum zu Kassel befindet und dort von jeher Antonius heißt (Taf. XI 8.9).⁷⁴ Das Profil mit der stark gebuckelten Stirn, der steilen Nase, dem vorstoßenden Kinn und dem breiten Hals paßt in der Tat gut zu den Münzen. In der Vorderansicht stimmen die dicken Locken, die von allen Seiten in die Stirn wachsen und der lebhaft geschwungene Mund zum Kopf der Statue in Kairo. Schwierigkeit machen das Diadem im Haar und die Jugendlichkeit des Dargestellten, aber der Verfertiger dieses bescheidenen Werkchens könnte sich den illegitimen Gatten der Kleopatra als Nachfolger der seit Philadelphos immer jung erscheinenden Ptolemaeer vorgestellt haben.

Wird den hier vorgetragenen Hypothesen beigeppflichtet, so besitzen wir Bildnisse des Marcanton einerseits im Silberteller von Aquileja und in den beiden Werken aus Kalkstein, vielleicht in der kleinen Büste aus grünem Schiefer in Brooklyn und in dem alexandrinischen Mysterienfries, welcher der Urne Lovatelli zu Grunde liegt, andererseits in den marmornen Kolossalköpfen von Narbonne und Bologna. Erschien er dort als Nachfahr der hellenistischen Könige, so hier als Vorfahr der römischen Kaiser.

⁷³ a. O. Taf. 82. Babelon Nr. 44 Taf. 15.

⁷⁴ Inv.-Nr. Varia 52. Höhe vom Kinn bis zum Scheitel 4 cm. Abstand der äußeren Augenwinkel 1,8 cm. Weißer Kalkstein; in der Mundspalte tiefrote Farbreste. Unveröffentlicht. Photos und Abbildungserlaubnis verdanke ich E. Berger, Notizen R. Lullies.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

TAFEL I

	Seite
1. Silberrelief. Alexandria, Musée Gréco-Romain (RM 64, 1957, Taf. 9,4)	12
2. Gipsmedaillon aus Begram. Kabul, Museum (RM 64, 1957, Taf. 5)	11
3. Silberschale aus Ingolstadt. München, Antikensammlungen (Museumsphoto)	12
4. Gipsabguß aus Kairo. München, Antikensammlungen (Museumsphoto)	12
5. Sarkophag von Torre Nova vor der Ergänzung. Rom, Palazzo Borghese. (RM 25, 1910, Taf. 2)	38

TAFEL II

1. Ptolemaios I. und Berenike I. Münze des Ptolemaios II. (JdI 45, 1930, Taf. 2,15)	16
2. Ptolemaios I und Berenike I. Gipsabguß. Alexandria, Musée Gréco-Romain (Encicl. Ital. Arte Ant. I Abb. 232)	17
3. Kleopatra Thea und Antiochos VIII. Grypos (JdI 45, 1930, Taf. 2,7)	16
4. Hellenistisches Herrscherpaar. Berlin, Ehem. Staatl. Kunstsammlungen, Antiken-Abteilung (Museumsphoto)	17
5. Numa Pompilius und Ancus Martius. Denar des C. Marcius Censorinus 86 v. Chr. (H. A. Grueber, Catal. of the Roman Coins in the Brit. Mus. III Taf. 37,11)	18
6. Bronzemedailion des Postumus 261 n. Chr. (Inez Scott Ryberg, Rites of the State Religion 1955 Taf. 65 Abb. 112 g)	19
7. Tiberius und Livia, Gipsabguß eines Cameos in Florenz, Museo Archeol. (J. J. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1 Taf. 27,8)	18
8. Tiberius und Germanicus. Paris, Louvre (BullAntBesch. 24/26, [1949/50] 64 Abb. 1)	18

TAFEL III

1. König René von Anjou und seine Gemahlin. Medaille des Pietro da Milano 1462. (C. von Fabriczy, Medaillen der ital. Renaissance 20 Abb. 14)	19
2. Gotischer Cameo. Paris, Cab. des Méd. (H. Wentzel, Ztschr. f. Kunstwiss. 8. 1954, 15 Abb. 44)	19
3. P. P. Rubens, „Tiberius und Agrippina“. Vaduz, Fürstl. Liechtensteinische Gemäldegalerie. (A. Rosenberg, P. P. Rubens = Klass. d. Kunst V, 1906, Taf. 5 r.)	19
4. Ares? Gipsabguß einer Gemme. Besitzer unbekannt. (G. Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 7,10)	21
5. Gipsmedaillon aus Begram. Kabul, Museum. (J. Hackin, Nouv. Recherches à Begram. 1954, Abb. 299)	21
6. Alexandrinische Münze. (J. Hackin a. O. Abb. 442)	21
7. Berenike II. von Ägypten. Tetradrachme (Svoronos Taf. 35,3)	21
8. Berenike II. von Ägypten. Beinerner Fingerring. Athen, National-Museum (Museumsphoto)	21

TAFEL IV

1. Philipp V. von Makedonien. Tetradrachme (K. Lange, Charakterköpfe der Weltgeschichte. 1949, Taf. 16)	21
2. Derselbe. Cameo. Paris, Cab. des Méd. (Museumsphoto)	21
3. Perseus von Makedonien. Tetradrachme. (K. Lange, Herrscherköpfe des Altertums 1938, Taf. 74)	22
4. Roma. Denar des M. Valerius Messala 53 v. Chr. (E. A. Sydenham, Coinage of the Roman Republic 1952 Taf. 26 Nr. 934)	22
5. König Archebios von Baktrien (135–132 v. Chr.) Att. Tetradrachme. (Encicl. Ital. Arte Ant. IV 153 Abb. 5)	22

6. Augustus. Cameo Strozzi-Blacas. London, Brit. Mus. Gipsabguß ohne die Ergänzungen auf der Taenie. (Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 72,2) 22
7. Jugendlicher Marcus Aurelius. Bronzemedaille. (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf röm. Münzen 1892, Taf. 2 Nr. 53) 23
8. Augustus. Cameo Arundel-Evans. New York, Metrop. Mus. (Gisela M. A. Richter, Rom. Portraits 1948, 24) 22

TAFEL V

1. Kaiser Probus, Bronzemedaille. (RM 50, 1935, Taf. 24,2) 23
2. Lodovico III. Gonzaga. Medaille um 1440 (George Fr. Hill, Corpus of Italian Medals of the Renaissance 1930 I Taf. 1 Nr. 15) 23
3. Francesco II. von Carrara. Medaille um 1390 (Hill. a. O. Taf. 1 Nr. 2) 23
4. Römische Doppellitra nach 269 v. Chr. (RM 68, 1961, Taf. 16,1) 24
5. Goldmünze des Ptolemaios II. um 271/70 v. Chr. (Svoronos, Münzen der Ptolemaeer III 1904, Taf. 17,1) 24
6. Quadrans des Augustus von Lyon (Grueber a. O. Taf. 109,7) 26
7. Augustus. Vorderseite von Nr. 6. 26
8. Augustalis Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen (K. Lange, Charakterköpfe der Weltgeschichte 1949, Abb. 83) 26
9. Rückseite eines Augustalis. (H. Wentzel, Ztschr. f. Kunstgesch. 8, 1954, 6 Abb. 15) 26
10. Staufischer Cameo. Paris, Cab. des Méd. (Wentzel a. O. Abb. 16) 26

TAFEL VI

1. Goldmünze des Ptolemaios II. und der Arsinoe II. (Svoronos a. O. Taf. 16,3) 27
2. Denar des Q. Fabius Maximus um 116 v. Chr. (Grueber a. O. Taf. 30,2) 27
3. Goldmünze der Berenike II. (Svoronos a. O. Taf. 29,1) 26
4. Livia als Pax. Gipsabguß eines Cameos. Schaffhausen, Allerheiligen-Museum. (Photo H. Wentzel) 27
5. Fayencekanne der Berenike II. von Kyrene. Paris, Cab. de Méd. (M. Bieber, Sculpture of the Hellenistic Age² 1961, Abb. 345) 27
6. Carneolgemme, Gipsabguß. Herzog von Devonshire (Furtwängler, Antike Gemmen 1900. I Taf. 38,8) 28
7. As (Aes Grave) von Tudor, Vorderseite (Daremborg-Saglio, Dictionnaire I 460 Abb. 552; Neudruck von 1962) 27
8. s. Abb. 7, Rückseite 27

TAFEL VII

1. Cameo. Köln, Metropolitankapitel. (Photo Rhein. Bildarchiv Nr. 108043) 25
2. Gemma Claudia. Wien, Kunsthist. Museum (Museumsphoto). 28
3. Gipsabguß aus fragmentierter Tonform für eine Schüssel, linke Hälfte. Landgraf Philipp von Hessen, Schloß Fasanerie (Museumsphoto Würzburg) 26
4. Wie Abb. 3, rechte Hälfte. 26

Tafel VIII

1. Tazza Farnese, Vorderseite. Neapel, Nationalmuseum (Furtwängler a. O. I Taf. 55) 31
2. s. Abb. 1, Rückseite (Furtwängler a. O. Taf. 54) 33
3. Kalksteinmodell eines Schildes. Amsterdam, Allard Pierson Museum (Museumsphoto) 32

Tafel IX

1. Silberteller von Aquileja. Wien, Kunsthist. Museum (Museumsphoto; Rand von Restaurator J. Hummel ergänzt) 33
2. Alexandrinische Münze unter Hadrian, Gipsabguß (Photo des Verlags) 34
3. Tönerner Lampengriff. Würzburg, Martin von Wagner-Museum (Museumsphoto) 35

TAFEL X

1. Fries der Urne Lovatelli, abgerollter Gipsabguß. Rom, Thermen-Museum. (RM 25, 1910, Taf. 6) 36
2. Bronzestatuetten. München, Museum antiker Kleinkunst (Museumsphoto) 37

3. Triptolemos des Silbertellers von Aquileja vgl. Taf. IX 1. (Vergrößerte Teilaufnahme aus dieser Photographie)	35
4. Herakles vom Fries der Urne Lovatelli vgl. Abb. 1 (Vergrößerte Teilaufnahme aus Photo des Deutschen Archäol. Inst. Rom Nr. 2436)	36
5. Siegellack-Abdruck einer Achatgemme. Bad Homburg v. d. H., Sammlung Dr. J. Jantzen	37
6. Zwei Bronzestatuetten aus Sidon. Paris, Louvre (A. de Ridder, Bronzes Ant. du Louvre 1913 I Taf. 33 Nr. 410.411)	37
7. Kopf des Dionysos des Sarkophags Taf. I 5 (RM a. O. Taf. 5)	38

TAFEL XI

1. Ephesischer Cistophor des Antonius 39 v. Chr. (Imhoof-Blumer a. O. Taf. 1,6)	30
2. s. Abb. 1, Rückseite (Grueber a. O. 114, 3)	30
3. s. Abb. 5, Rückseite (wie 5)	30
4. Aureus des Antonius (Vs. Kopf Octavians), 39 v. Chr. in Lyon geprägt (Grueber a. O. 104, 19)	40
5. Aureus des Antonius um 41 v. Chr. (Grueber a. O. 113, 9)	30
6. Kopf der Kalksteinstatue des Antonius. Kairo, Museum (G. v. Kaschnitz, M. Antonius, Domitian, Christus 1938 Taf. 4, 1)	40
7. Kopf des Triptolemos des Silbertellers von Aquileja vgl. Taf. X 3)	40
8. Kalksteinköpfchen des Antonius. Kassel, Hess. Landesmuseum (Museumsphoto)	42
9. Wie 8, im Profil von rechts. (Museumsphoto)	42

Kopfvignette: Kameoglas-Scherbe. Würzburg, M. v. Wagner-Museum (Zeichnung von Angelika Kubanek)	6
---	---

Schlußvignette: desgleichen, nicht antik. Wie vor	42
---	----

Korrekturnoten

- zu S. 20:* Die Kameoglas-Scherbe in Würzburg halte ich nach Darlegungen von Th. Haevernick und P. La Baume nicht mehr für antik; sie kann aber als Beispiel für den hier besprochenen Typus gelten.
- zu S. 38:* Das rätselhafte Schuppenfell der Demeter auf der Urne Lovatelli möchte ich jetzt als interpretatio graeca der Schuppen erklären, mit denen Throne ägyptischer Götter verziert sind; sie finden sich besonders häufig bei Fayence-Statuetten der Isis. Beispiel aus der Monumentalkunst: Isis auf Relief aus dem Totentempel Sethos I. in Abydos (H. Fechheimer, Plastik der Ägypter [1920] Taf. 160) Beispiel aus der Kleinkunst: Statuette des Ammon, Aethiopienzeit (H. Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter [1921] Taf. 112) Beispiel für ein Monumentalwerk der römischen Kaiserzeit: Iris auf Säulenfries im Vatican (G. Lippold, Vatican-Katalog III 2, 272 ff. Nr. 40 Taf. 123).

TAFELN



1



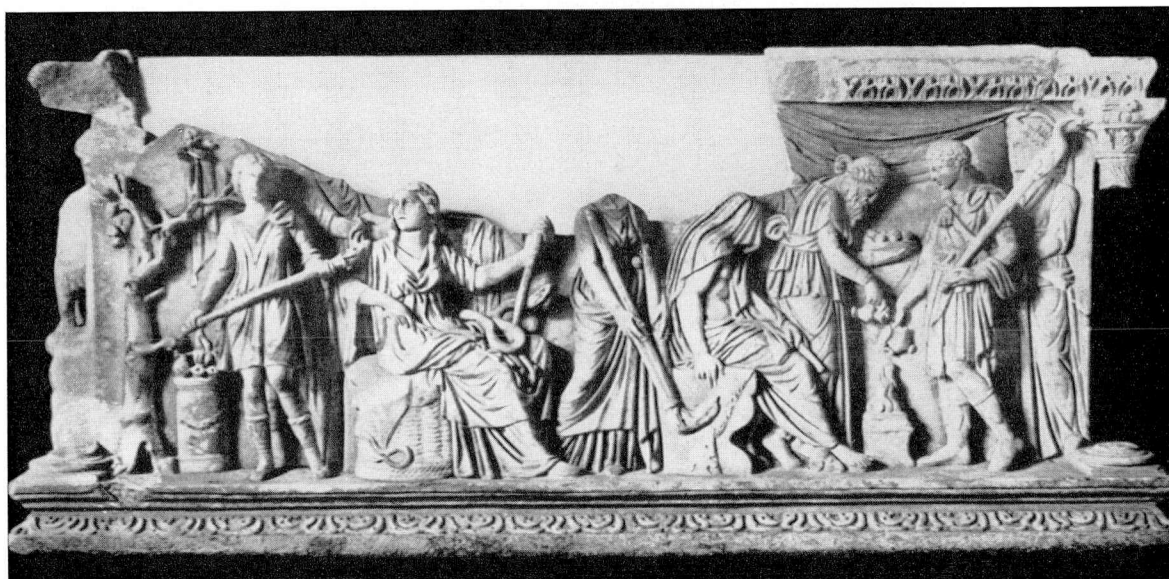
2



3



4



5

Ak.-Abh. Möbius I



1



2



3



4



5



6



7



8



1



2



3



4



5



6



7



8



1



2



3



4



5



6



7



8





1



2



3



4



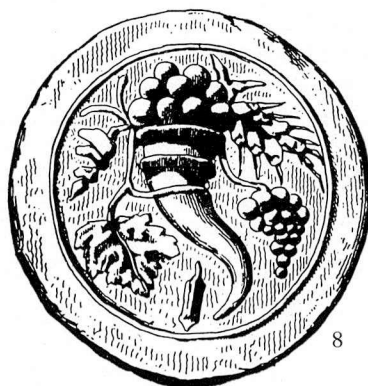
5



6



7



8



1



2



3



4



1



2



3



1



2



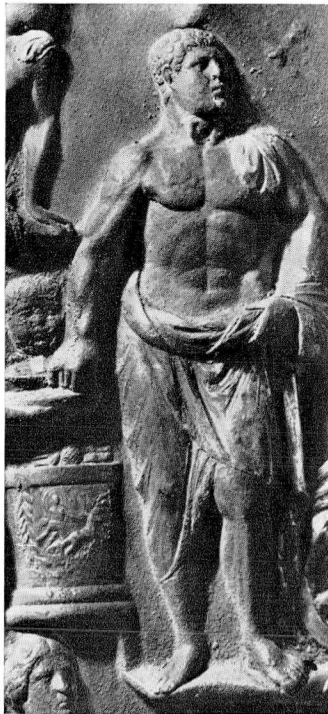
3



1



2



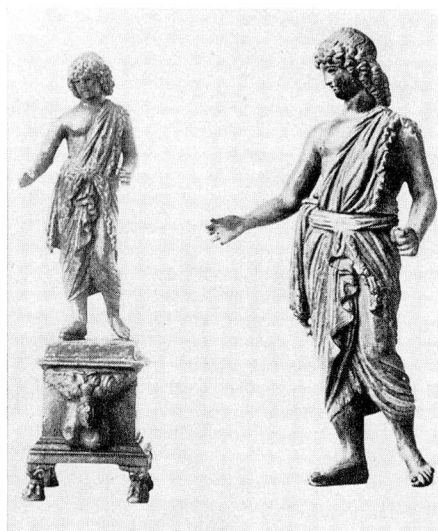
3



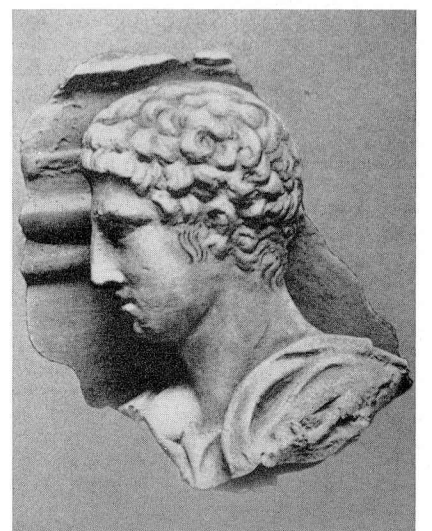
4



5



6



7



1



2



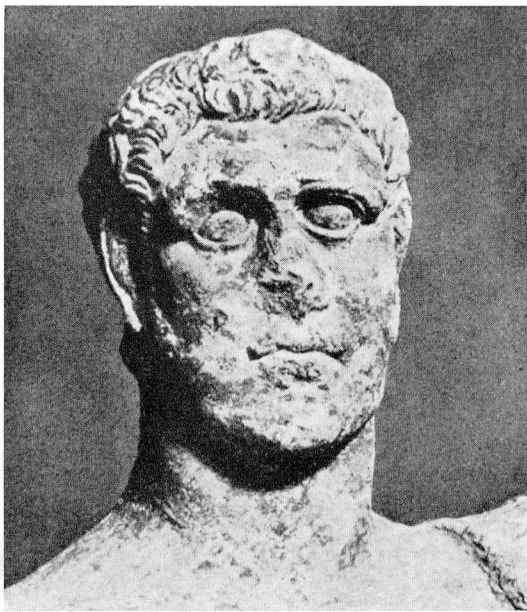
3



4



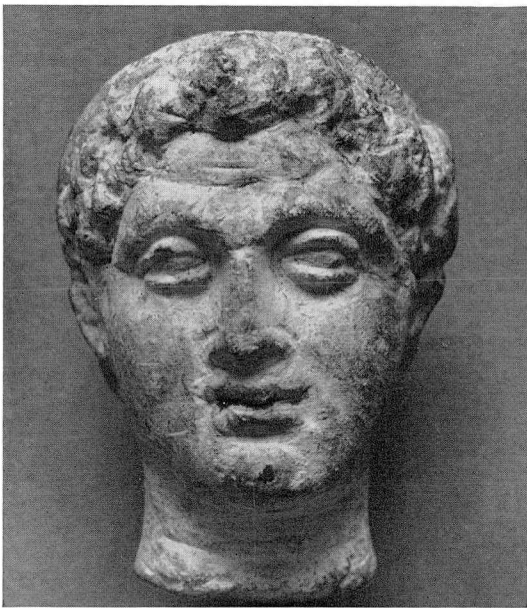
5



6



7



8



9

