Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 39-40 (1959-1960)

Artikel: Auf den Schwingen des Göttervogels
Autor: Jucker, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043448

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

AUF DEN SCHWINGEN DES GÖTTERVOGELS

HANS JUCKER

Andreas Alföldi zum 27. August 1960

Den Anlaß zu den folgenden Betrachtungen gab das im Eingangsverzeichnis, Seite 262, unter Nr. 2789 beschriebene Silbertetradrachmon von Tyros (Abb. 1–2).

Abb. 1

Abb. 2

Wohl aus vorderasiatischer Tradition hatte der Adler, anscheinend zuerst im Bildschmuck syrischer Gräber hellenistischer Zeit, die Funktion übernommen, die Totenseele zum Himmel zu geleiten[1]. Ein wohl nach einem alexandrinischen Vor-

Folgende Abkürzungen werden benutzt: *AA* = Archäologischer Anzeiger, Beibl. z. Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts. *AuChr* = Reallexikon für Antike und Christentum. *Bernoulli* = J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 2 (1891). *BMC* = H. Mattingly u. a., British Museum Catalogue, Coins; *Rep.* = Grueber. *Bruns, Staatskameen* = G. Bruns, Staatskameen, 104. Berliner Winckelmannsprogramm 1948. EA = P. Arndt-W. Amelung, Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, München 1893 ff. *Enc.* = Enciclopedia dell'arte antica. *Furtwängler* = A. Furtwängler, Antike Gemmen Bd. 1–3 (1900). *JdI* = Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts. *MdI* = Mitteilungen d. deutsch. archäol. Instituts. *Picard* = G.-Ch. Picard, Les trophées romains (1957). *Prosop.* = E. Groag u. A. Stein, Prosopographia imperii romani², 3. Bd. 1943. *RM* = Mitteilungen d. deutsch. archäol. Instituts, Röm.Abt. *Scott* = K. Scott, The Imperial Cult under the Flavians (1936). *Strack* = P. L. Strack, Untersuchungen z. röm. Reichsprägung d. 2. Jahrh., Bd. 1–3 (1931–37). *Taeger* = F. Taeger, Charisma, Bd. 1–2 (1957–60). *Verf. Bildn.* = H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961).

[1] F. Cumont, Lux Perpetua (1949), 293 ff.; AuChr 1 (1950) 88 ff.; Verf. Bildn. 138 ff.

Tafel 1

1

2

3 4 5

bild geschaffenes Reliefgefäß aus Herculaneum zeigt Homer zwischen den Personifikationen der Ilias und Odyssee, wie ihn ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen dahinträgt[1]. Im Gewölbehimmel des Titusbogens, an bedeutsamer Stelle also, wird dieses Motiv zur Wiedergabe der Apotheose des Kaisers verwendet, nach Ansicht mancher Forscher zum erstenmal[2].

Während der Adler als Vogel Iuppiters (Taf. 7, 4) sich so des *divus* annimmt, bietet der Pfau, das Tier der Iuno, der *diva* seine Dienste an[3]. Schon in frühklassischer Zeit hatte ein attischer Vasenmaler die Kühnheit, Aphrodite auf ihrem Schwane durch die Lüfte segeln zu lassen (Taf. 1, 1)[4]. Daß es die Göttin selber ist, besagt die Beischrift am Rande des Schalenbildes. Die Pfauenreiterin einer Terrakotte dagegen, die unlängst beim Heraion von Paestum gefunden wurde, wird trotz ihrem aphroditehaften Aussehen eine Erscheinungsform der Hera sein (Taf. 1, 2)[5]. So ist auch der Vogel der vorzüglichen Chalzedonskulptur im Britischen Museum (Taf. 2, 1–3) nicht ein Adler, für den er meistens gehalten wird, sondern der Pfau der Iuno; die «Augen» des Rades, die Sterne, wie Ovid sie nennt, lassen darüber keinem Zweifel Raum[6]. Daß er wirklich schwebend gedacht ist, beweist der im Winde wehende Schleier, den die weggebrochene Rechte der Reiterin ausgespannt hielt. Schon der über den Kopf gelegte Mantel weist bei Bildnissen der Kaiserinnen auf postume Ehrung hin[7]. Ein noch deutlicher sprechendes Zeichen der Vergöttlichung ist es, wenn er sich in dieser Weise zum Segel aufbläht[8]. Die in echt römischer Weise nur in der Gestalt eines Büstenbildnisses auf dem Vogel ruhende Frau muß also ein unter die Götter erhobenes Glied des Herrscherhauses sein.

Das Lockentoupet über ihrer Stirn, dessen allmähliches Wachsen sich von den schlichten Anfängen der Claudierinnen (Taf. 1, 4) bis zu den hochgetürmten, mehrschichtigen Gebilden der Damen des traianischen und frühhadrianischen Hofes (Taf. 1, 3) recht gut überblicken läßt[9], ist noch verhältnismäßig niedrig, ge-

[1] A. Adriani, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica (1959) 33 Taf. 48, 139.

[2] L. Curtius, Das antike Rom[1] (1944) 44; Bruns, Staatsk. 27 Abb. 22; «meines Wissens zum erstenmal»; Strack 3, 89 Anm. 257: «zuerst außerhalb der numismatischen Überlieferung»; AuChr 2 (1955) 289: «erstmals».

[3] Strack 3, 89; G. Bruns, MdI 6, 1953, 74 Anm. 14; Verf. Bildn. 141, Anm. 7.

[4] Brit. Mus. D 2 aus Kamiros, Pistoxenosmaler, Beazley, ARV 575, 3. N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (1959) 22 abb. 22. Vgl. K. Schefold, Griechische Kunst als religiöses Phänomen. Rowohlts deutsche Enzyklopädie (1959), 75f.

[5] N. Neutsch, AA 1956, 431 Abb. 149. Das Tympanon wie bei Iuno Caelestis?

[6] H. 80 mm, aus der Marlborough-Sammlung. S. Reinach, Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans (1895) 118 Taf. 115, 28; Walters, Brit. Mus. Cat., Gems, Nr. 3949 Taf. 43; R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture (1935) 28 Abb. 26b; R. Lantier, Monuments et Mém. Piot 38 (1941) 146 Anm. 3; Bruns, Staatsk. 27 Abb. 23; Wegner, Hadrian, 121: nicht Marciana, ev. Matidia. Die Ovidstelle: Met. 15, 385. Für Neuaufnahmen und Publikationserlaubnis habe ich D. und S. Haynes zu danken.

[7] Wegner, Hadrian, 81.

[8] Verf. Bildn. 144 mit Anm. 8.

[9] Zuletzt U. Hausmann, JdI 74 (1959) 165ff.

wölbt und einteilig. Marciana oder Matidia, die genannt wurden, können darum nicht gemeint sein. Immerhin weist die spitzbogige Begrenzung der Stirn schon auf die sich versteifenden traianischen Formen voraus; nur bei flüchtiger Betrachtung könnte man das Rautennetz der Toupets aber mit dem Zöpfchengeflecht der Matidia verwechseln, bei genauerem Zusehen erkennt man genau, daß die sich kreuzenden Rillen nur Hilfslinien sind. In jeden einzelnen Rhombus wurde nachträglich die runde Locke eingeschnitten und deren Mitte mit einem kleinen Bohrloch angegeben. Ähnliche, etwas größere Löcher im Diadem bedeuten Edelsteinbesatz. Hinter dem Toupet laufen dünne Flechten, dicht aneinandergefügt, nach hinten, wo sie offenbar in einem Chignon zusammengefaßt werden. Diesen verhüllt zwar der Mantel, der aber von eben diesem Haarnest zugleich festgehalten wird. Trüge die Frau die Nackenschleife, wie sie, mit den beiden anderen, sichtbaren Frisurteilen kombiniert, nach den Münzporträts Domitilla ausschließlich (Taf. 3, 1–5), meistens auch Domitia (Taf. 3, 6–9) und gelegentlich Iulia Titi (Taf. 3, 10–11) trugen, so müßten der obere Mantelrand anders und die Zöpfchen hinterm Ohr schräg abwärts statt aufwärts verlaufen.

Wir haben die Dargestellte also unter den Flavierinnen zu suchen, und von diesen sind nach unseren Kenntnissen nur Domitilla, die Tochter Vespasians und Schwester des Titus und Domitian, und Iulia, die Tochter des Titus und «Freundin» ihres Onkels Domitian, divinisiert worden[1]. Domitillas Geburtsdatum ist nicht überliefert; sie starb vor 69 n. Chr., also in einem Alter von höchstens etwa zwanzig Jahren[2]. Aus den Lebensdaten des Titus ergibt sich, daß Iulia nicht wohl vor 60 n. Chr. geboren sein kann; 90 n. Chr. erscheint sie aber bereits als *diva* auf Münzen. Sie dürfte demnach im Jahre 90 höchstens dreißigjährig gestorben sein[3].

Die Schwierigkeiten, die sich der Ikonographie der Flavierinnen entgegenstellen, sind besonders groß: Frauen wurden in ihren Bildnissen je und je mehr idealisiert als die Männer, darüber hinaus scheinen einander aber die des flavischen Hauses alle sehr ähnlich gesehen zu haben; dennoch geben die Münzbildnisse eine und dieselbe in sehr uneinheitlicher Weise wieder, was mindestens so lange verwirrend wirken muß, als diese nicht systematisch bearbeitet sind. Bei solchen, übrigens für beinahe die gesamte römische Ikonographie noch fehlenden numismatischen Voruntersuchungen wären auch die provinzialrömischen Gepräge heranzuziehen. Leider sind wir auch hier genötigt, uns für die physiognomischen Vergleiche mit mehr oder weniger zufällig herausgegriffenen Beispielen zu begnügen.

[1] Statius, silv. 1, 197ff.; Scott, 48. H. Mattingly, BMC 2, LXXI Anm. 2 möchte in der Diva Domitilla lieber die Gattin Vespasians und Mutter der jüngeren Domitilla erkennen; ein Irrtum des Statius ist aber kaum denkbar. Auch Stein, Prosop. 3, 187 Nr. 416 lehnt dies ab. M. Floriani-Squarciapino, Enc. 3 (1960) 165 denkt überhaupt nicht an die Tochter, wundert sich dabei aber mit Recht über die Ähnlichkeit mit Vespasian. Vgl. Nachtrag unten S. 287.

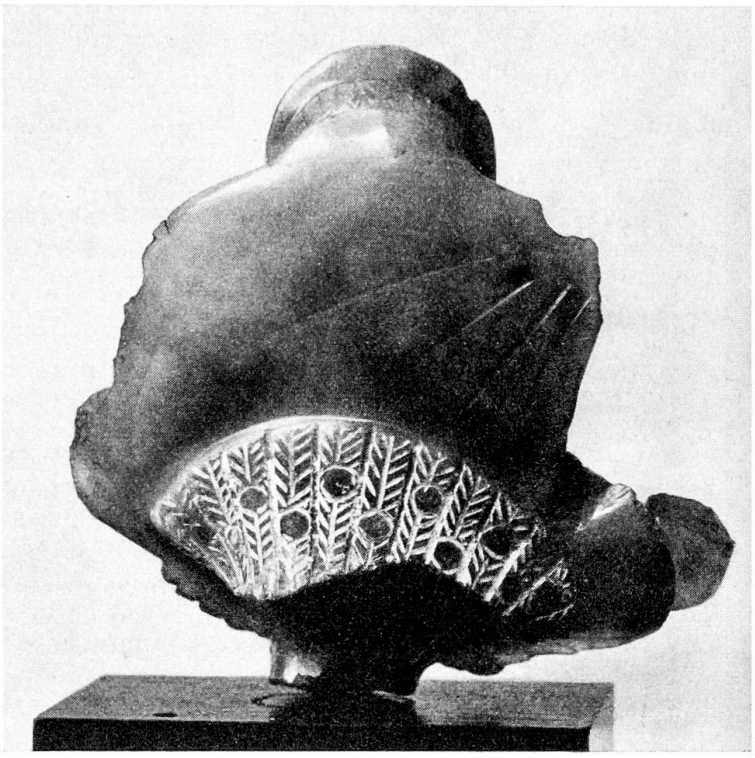
[2] Prosop. 3 (1943) 188 Nr. 417.

[3] Prosop. 3 (1943) 189f. Nr. 426; Bernoulli, 43ff.

Tafel 2

1

2



3

Tafel 3

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

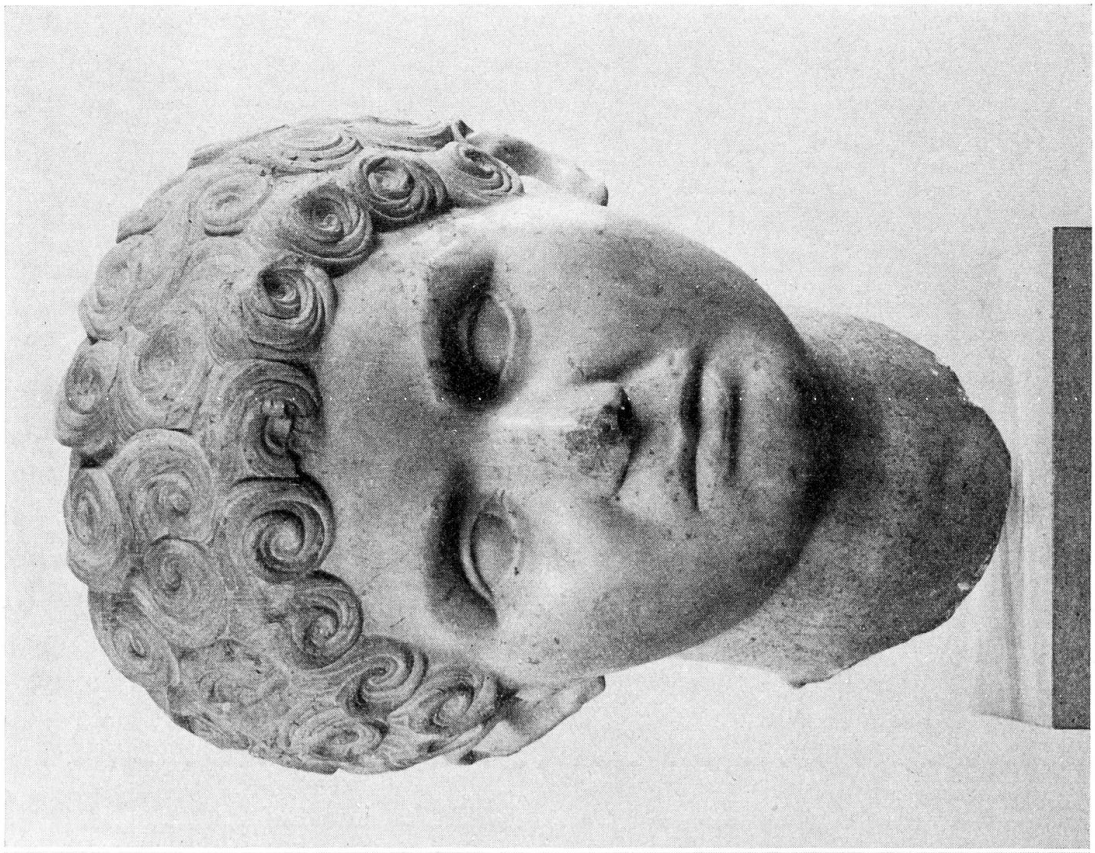
12

13

14

15

Tafel 4



Auf den sehr seltenen Münzporträts trägt Domitilla zur Nackenschleife immer einen ganz flachen, sich dem Haupte anschmiegenden, noch in claudisch-neronischer Manier durch einen Mittelscheitel geteilten Lockenkranz (Taf. 3, 6–9)[1]. Ein rundplastisches Bildnis der Diva Domitilla ist uns in dem kolossalen Kopf der Ny Carlsberg Glyptothek erhalten (Taf. 4)[2]. Die Flavierin verrät sich sogleich in dem breiten, rundlichen Gesicht. Trotz der fortschrittlicheren Frisur mit dem nun in einem geschlossenen Bogen durchgeführten Lockenbausch dürfen wir vielleicht auch in dem feinen, lebensgroßen Kopf in New York Domitilla erkennen (Taf. 5)[3]. Die Proportionen des Gesichts sind die gleichen und auch die Einzelzüge, die Form des Mundes (bei Tafel 4 ist der Blickpunkt tiefer gewählt!) und des Nasensattels stimmen bei beiden miteinander überein. Am New Yorker Kopf ist die Nase, bis auf die äußerste Spitze, erhalten. Sie weist eine leicht aquiline Biegung auf. Wir finden diese wieder auf Münzporträts, die der Individualität dieses Zuges wegen wohl als getreuer gelten dürfen (Taf. 3, 2–4). Der Kopf in Kopenhagen wirkt weniger persönlich, er ist in weiter gespannten Flächen aufgebaut und weniger ins einzelne durchmodelliert, die Augen sind größer und liegen weniger tief eingebettet. Es sind Merkmale, die den meisten Kolossalporträts eignen. Mit den übermenschlichen Dimensionen sollen sie die Erscheinung des Dargestellten dem klassisch-griechischen Götterideal annähern. Sie gehören zum Stil des Apotheosebildes.

Die Frau auf dem Pfau aber kann nicht mit derjenigen der soeben betrachteten Bildnisse identisch sein. Man wird sie zweifellos auch für älter halten, und, wie wir schon gesehen haben, paßt auch die Haartracht nicht zu Domitilla[4], wohl aber zu Iulia, die ihren Chignon an der Stelle trug, wo wir es unter dem Mantel vermuten[5]. Die ihr zugeschriebenen Bildnisse sind zwar kaum zu zählen, aber in keinem konnte sie bisher mit völlig überzeugenden Gründen nachgewiesen werden[6]. Durch den Kranz wird der aus der Sammlung Giustiniani stammende Kopf im Metropolitan

[1] Vgl. BMC 2, Taf. 47, 11–13; 61, 11; Enc. 3, 165, vgl. hier S. 269, Anm. 1 u. Nachtrag S. 287.

[2] Inv.-Nr. 3186. Kat.-Nr. 656 b. H. 52 cm. Neuerwerbung 1959. Als Flavia Domitilla I veröffentlicht von V. Poulsen, Oldtidsmennesker, Fra Antikkens Verden 3 (1959) 95f. Marmor. Die Oberfläche des Hinterhaupts ist genau gleich gerauht wie der Rand des zur Einlassung in die Statue bestimmten Halsausschnitts. Das Haar war hier offenbar angestückt. Der Fixierung dienten ein Dübelloch über dem Nacken und Bronzezapfen hinter dem Toupetrand. Bei diesen könnte man auch an die Befestigung eines Diadems denken, das die Diva ausgezeichnet hätte. M. Gjödesen, dem ich für Auskünfte zu danken habe,und ich hatten den Kopf unabhängig voneinander schon 1958 als Domitilla erklärt. Jetzt auch Hausmann, JdI 74 (1959) 172 Anm. 17. Die Replik Torlonia erwähnt auch M. Floriani-Squarciapino, Enc. 3, 165. Kopenhagen Kat. 656 und die Wiederholung EA sind modern. Veröffentlichung mit freundlicher Erlaubnis V. Poulsens.

[3] Inv. 20. 188. H. 31,1 cm. G. M. A. Richter, Roman Portraits, New York 1958, 54.

[4] Anders Verf. Bildn. 141 Anm. 5 auf Grund noch unzulänglichen Vergleichsmaterials; bei Taf. 5 ist das Toupet auch flacher als beim Chalzedon. Zum Diadem weiter unten.

[5] BMC 2, S. 351* Taf. 67, 20 als *diva*. Ferner Taf. 47, 17; 53, 6; 61, 12: anders Taf. 53, 5: Übergangsstufe von der Nackenschleife zum Chignon!

[6] Zuletzt B. M. Felletti Maj, Museo Nazionale Romano. I ritratti (1953) Nr. 156.

Museum[1] zumindest als Augusta, durch den Schleier aber als Diva gekennzeichnet[2]. Da er für Domitilla oder eine Dame des traianischen Hofes nicht in Betracht kommt, ist der Schluß, daß er Iulia Titi darstelle, unausweichlich. Das Toupet ist dem des Chalzedons sehr ähnlich, nur schließt es über der Stirn nicht mit dem Spitzbogen ab, und das Flechtennest sitzt etwas höher. Ein nicht näher datierbarer, besonders schöner Denar der noch nicht divinisierten Iulia Augusta hat gerade den radschlagenden Pfau als Rückseitenbild (Taf. 3, 10. 13). Der quer, mit geschlossenem Schwanze stehende Iunovogel war allerdings auch schon mit dem Bildnis Domitias, der Gattin Domitians (Taf. 3, 9. 12), und mit Diva Domitilla als Revers verbunden[3]. Die Gegenüberstellung der beiden an sich trefflichen Porträtprägungen Tafel 3, 9 und 3, 10 mag zugleich als Illustration für die irritierende Ähnlichkeit dienen, die auch zwischen Iulia und Domitia besteht, obwohl diese nicht flavischen Geblütes war. Bei beiden fällt, im Unterschied zu Domitilla, der gleich unterhalb des Sattels scharf abbiegende Nasenrücken auf, der sich beim Chalzedon wiederfindet (vielleicht ist hier die Nasenspitze technischer Schwierigkeiten wegen etwas zu flach ausgefallen). Schon auf dem Aureus Tafel 3, 6 wirkt Domitia etwas knochiger. Sie dürfen wir aber ohnehin für die Benennung des Chalzedons ausschließen, weil wohl ihr bald nach der Geburt verstorbenes Söhnchen – unser Denar Tafel 3, 5 zeigt ihn als kleinen Gott auf dem Globus sitzend und nach den Sternen greifend[4] –, nicht aber sie selbst konsekriert wurde. So bleibt allein Iulia Titi übrig[5].

Die rechte Wange liegt beim Chalzedonbildnis etwas tiefer als beim New Yorker Kopf, doch hängt dies, wie die Face-Ansicht zeigt, mit der Rücksicht auf die Drehung zusammen. Die linke Wange ist anders geformt und auch die Brauenbogen sind asymmetrisch. Was an dem Marmorfragment vom Munde noch erhalten ist, scheint mit dem Chalzedon übereinzustimmen, besonders in der verhältnismäßig weit vorgeschobenen Unterlippe. Für unsere Bestimmung der Miniaturplastik bringt schließlich das edelsteinbesetzte Diadem eine Bestätigung: es war Iulia als erster zugestanden[6]. Darum ist wohl doch der Aquamarin des Euodos, den Tafel 7, 2 ohne seine

[1] Inv. 03.12.11. H. 26 cm. Marmor. EA 4731/2 (M. Bieber); Richter, Roman Portraits, 55. Zum Kranz bei Augustae Alföldi, RM 50 (1935) 124. Bieber dachte des Kranzes wegen an eine Priesterin; ich kenne aber keine Darstellung einer solchen mit einem Kranz dieser Art, und sie datierte den Kopf der Augenbohrungen wegen in hadrianische Zeit. Die Augen werden mit dem Anbringen der jetzt wieder abgenommenen Ergänzungen überarbeitet worden sein. Domitia, die Hadrian überlebte und 140 ein Heiligtum erhielt (Bernoulli 63), könnte wohl nur in diesem als *diva* dargestellt sein, da sie nie offiziell konsekriert wurde. Kopf einer Flavierin *capite velato* im Museo Civico, Cremona.

[2] Oben S. 268 Anm. 7.

[3] BMC 2, Domitilla Taf. 47, 11; Domitia Tf. 61, 10; 67, 17; Iulia Taf. 67, 18f.

[4] BMC 2, LXXXIX mit Anm. 2.

[5] Nachträglich entdecke ich, daß, wie so oft, Furtwängler (3, 335) die richtige Deutung des Chalzedons schon erkannt hatte: «Stellt wohl die Julia dar.» Danach Scott, 77.

[6] Alföldi, RM 50 (1935) 124 mit Taf. 11, 2; Taeger 2, 338. Ähnlicher diademartiger Kopfschmuck ohne Steinbesatz wurde nach Ausweis zahlreicher Privatporträts bald modische Ergänzung zum Lockentoupet, Verf. Bildn. 20; 22; 115.

karolingische Fassung wiedergibt, als Porträt der Iulia anzuerkennen[1]. Die Darstellung ihrer Entrückung wird bald nach ihrem Hinschied, wohl noch im Jahre 90 n. Chr. geschaffen sein. Sie ist somit das früheste Zeugnis für diese Form der Apotheose einer *diva*. In weitem zeitlichem Abstand geht allerdings das nur literarisch überlieferte Bildwerk auf dem Helikon voraus, das Arsinoë als Straußenreiterin wiedergab. Ihm müssen Vorstellungen, wie sie am ptolemäischen Hofe erblühten, zugrunde gelegen haben[2].

Der Chalzedon im Britischen Museum ist also recht eigentlich das Gegenstück zum Gewölberelief des Titusbogens. Wie steht es nun aber mit der Behauptung, daß diese Epiphanie eines Kaisers hier zum erstenmal auftrete? Da ist zunächst der Kameo in Nancy (Taf. 7, 1), den G. Bruns auf Caracalla beziehen wollte[3]. Inzwischen scheint man sich wieder auf die Deutung Furtwänglers geeinigt zu haben, daß es sich nämlich um eine Darstellung Neros handle. Eine einläßlichere ikonographische Untersuchung kann sie nur bestätigen (vgl. Taf. 7, 3)[4]. Im Unterschied zu den beiden unter Domitian geschaffenen Apotheosebildern, auf denen nur die Büste über dem Vogel erscheint, steht der Sardonyx in Nancy der griechischen Gestaltung, die wir beim Silberkalathos aus Herculaneum angetroffen haben, noch näher, indem der Kaiser in seiner ganzen Gestalt — so bequem er sich's machen kann — wie Iuppiter (Taf. 7, 4) auf dem Rücken des Adlers thront. In der Linken hält er das Füllhorn, mit dem er seinen Segen über die Welt ausschüttet, von der Rechten schwebt die Siegesgöttin mit einem Kranz auf ihn zu, und von den Schultern weht ihm die Ägis Iuppiters, dessen Blitz der Adler in seinen Fängen hält. Mit aller Deutlichkeit wird hier der Kaiser mit dem Höchsten der Götter identifiziert. Zweifellos ist der Kameo noch zu Lebzeiten Neros geschnitten, denn nach seinem Tode und der Verdammung seines Andenkens war ein solches Werk der Hofkunst für längere Zeit undenkbar und in der Spätantike, als Anhänger des alten Glaubens ihn auf Contorniaten wieder abbildeten[5], kann die Arbeit aus stilistischen Gründen nicht entstanden sein.

Es ist zwar richtig, daß im ganzen ersten Jahrhundert jedenfalls die stadtrömischen Münzen keine derart unverhüllten Vergöttlichungsansprüche einer lebenden Person des Kaiserhauses propagierten; aber «Staatskameen» gehören einem anderen

[1] Bibliothèque Nat., Cab. des Méd., Paris, 2089; Babelon, Cat. camées, 104ff. Taf. 33, 3; Furtwängler 1, Taf. 48, 8; 2, 229; 3, 358; Bernoulli, 44f.; Stazio, Enc. 528 Abb. 640.

[2] Pausanias 9, 31, 1; Verf. Bildn. 141 Anm. 7; Taeger 1, 296 Anm. 65.

[3] Staatskameen, 27 Abb. 24; MdI 6 (1953) 75 mit Anm. 20. Für Photo und Publikationserlaubnis danke ich K. Luchod. Das Original ist z. Z. unzugänglich.

[4] Furtwängler 3, 324 Abb. 168; E. Simon, Die Portlandvase (1957) 60f.; H. Möbius, Gnomon 30 (1958) 136. Verf. Bildn. 140 Anm. 2 (erratum: lies *vgl.* Alföldi ... *zu* Taf. 20). — Taf. 7,3 As Neros BMC S. 248 Fußnote* aus dem gleichen Allmendinger Fund wie unten S. 291 mit Anm. 8. Slg. A. Rosenthaler. Auf der Rs. der Genius des Kaisers mit deutlichen Porträtzügen, in der Lk. das Füllhorn, mit der R. Spendeschale über einen Altar ausgießend, den Oberkörper nackt. Es ist möglich, daß auch beim Kameo der Genius Neros gemeint ist (so Lippold, vgl. unten S. 280 Anm. 7).

[5] A. Alföldi, Die Kontorniaten (1943) 91ff. Taf. 7f.

Genos an, das bezüglich der Thematik und des Stiles, insbesondere der Stilhöhe seinen eigenen Gesetzen gehorcht. Gewiß richteten sie sich durchwegs an Personen des Hofes und der mit ihm verbundenen Kreise. Auch der Chalzedon der Iulia ging in der Realisierung des Divinisationsgedankens viel weiter als die gleichzeitigen Münzen, die es durch die Verbannung des Göttervogels auf die Rückseite dem Betrachter überließen, die angestrebten Ideenverbindungen herzustellen. Erst für Sabina wurde ein ähnliches Konsekrationsbild auf Geld geprägt[1], und dies, obwohl in der Ausstattung kaiserlicher Frauen mit allerlei göttlichen Attributen weniger Zurückhaltung geübt wurde, als wenn es sich um den Herrscher oder um Prinzen handelte[2]. Nur bei jenem früh verstorbenen Söhnchen Domitians schienen keinerlei Bedenken zu bestehen, ihn als Iuppiter puer über den Erdball zu setzen (Taf. 1, 5). Stellt man sich Kameen wie den in Nancy als Geschenke an den Kaiser oder ihm Nahestehende vor, so sieht man Künstler und Auftraggeber in einer Situation, die derjenigen eines um die Gunst des Herrschers bemühten Literaten nicht unähnlich ist, und für solche schlug Seneca mit seiner Apocolocynthosis gleich nach dem Thronwechsel die Tonart an, die der junge Nero gerne vernahm: Apoll ist er gleich an Schönheit und Gesang, wie Lucifer oder Hesperus, wie Helios vielmehr geht er auf im Strahlenkranze über dem Erdkreis[3]. Tatsächlich wagte der so Gefeierte es dann ja auch, als erster römischer Kaiser den bisher den *divi* vorbehaltenen Strahlenkranz des Sonnengottes in Münzbildnissen sich aufs Haupt zu setzen (Taf. 7, 3) und sich die Ägis umzuhängen[4]. Und Calpurnius ließ ihn als Iuppiter oder sonst einen der Götter besingen:

Tu quoque mutata seu Iuppiter ipse figura
Caesar ades seu quis superum sub imagine falsa
mortalique lates (es enim deus)[5].

Doch auch der Kameo in Nancy steht nicht am Anfang. Voraus geht die sehr verwandte Komposition des Sardonyx im Cabinet des Médailles zu Paris (Taf. 6, 1–2), der unter der Bezeichnung «Apotheose des Germanicus» bekannt ist. Zwar suchte Gerda Bruns auch ihn aus dem 1. Jahrhundert zu eliminieren, indem sie ihn als überarbeitet verdächtigte[6]. Ich war leider nicht in der Lage, die geforderte Über-

[1] Bruns, MdI 6 (1953) 74 Taf. 30 lk. unten. Die Frisur der Adlerreiterin scheint diejenige der Sabina zu sein. Der Adler hält ein Szepter. Dagegen ist die Pfauenreiterin der Konsekrationsmünze Faustinas I. Taf. 30 offensichtlich nicht Faustina, sondern wohl Aeternitas, vgl. Strack 3, 89 Taf. 18 Nr. 1237. Faustina mit Schleier auf dem Flügeldämon Taf. 30 r. unten. Nicht ganz zutreffend ist Stracks Bemerkung 3, 89 Anm. 256, denn hier bleibt der Pfau auf der Rs., wie wir aber gesehen haben, nicht zum erstenmal. Faustina I auf Adler oder Pfau sitzend ist bisher also nicht nachzuweisen.

[2] Alföldi, RM 50 (1935) 123.

[3] 4, 20ff. Vgl. den Kommentar von O. Weinreich, Senecas Apocolocynthosis (1932) 37ff.

[4] Vgl. oben S. 263 zu Inv.-Nr. 2790 Zur Aegis Alföldi RM 50 (1935) 121 mit Anm. 6.

[5] Bucolica 4, 142ff.

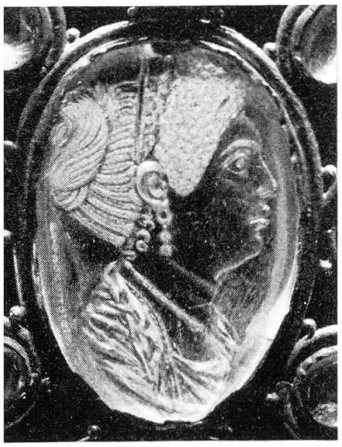
[6] Babelon, Cat. camées, Nr. 265 Taf. 29; Furtwängler 3, 327: Germanicus-(Claudius)-Apotheose. Alföldi, RM 50 (1935) 121 Taf. 20, 1 (ohne Deutung); Bruns, Staatskameen, 27f.

1

2

3

1



2

3

4

prüfung seines Erhaltungszustandes vorzunehmen, sehe aber nichts, was zu Bedenken Anlaß gebe, ihn als im wesentlichen wohlerhalten zu betrachten. Allerdings ist der Adlerreiter nicht Germanicus, sondern weist sich durch ein sehr charakteristisches Porträt als Claudius aus (vgl. Taf. 6, 2). Unmöglich kann dieser Kopf mit all seinen feinen, gut beobachteten Details wie der tiefen Stirnfurche (vgl. Taf. 6, 3)[1], dem nach vorne gestrichenen langen Nackenhaar und der sorgfältig wiedergegebenen Lockenordnung über der Stirn in spät- oder gar nachantiker Zeit eingeschnitten sein. In diesem Falle ist freilich die Entscheidung darüber, ob der noch lebende Kaiser als Iuppiter oder seine Divinisation nach dem Tode dargestellt sei, schwerer zu fällen als beim Kameo des Nero. Aurei und Denare Neros vom Jahre 55 zeigen nach Ansicht Mattinglys den Divus Claudius mit Strahlenkrone auf dem Elefantenwagen[2]. Daß der stattliche Adler im Prado tatsächlich die Büste des strahlenbekränzten Claudius trug, wie eine alte Zeichnung vorgibt, wird von Blanco, vielleicht mit nicht ganz stichhaltigen Gründen, bestritten. Er hält den Adler für eine Arbeit des 2. Jahrhunderts n. Chr.[3]. Unter den zahlreichen erhaltenen scheint ein sicher postumes Claudius-Porträt nicht nachweisbar. Nero hatte wenig Interesse an der Verherrlichung seines Stiefvaters[4]. Dagegen lehren die Statuen in der Rotunde des Vatikans und diejenige aus dem Metroon in Olympia mit dem Adler zu Füßen, daß Claudius Huldigungen der Art, wie sie der Pariser Kameo vorträgt, nicht abhold war[5].

Noch weiter zurück führt uns ein lange verschollenes getriebenes Bronzeblech aus dem Schutthügel von Vindonissa (Taf. 8, 1–2)[6]. Es hatte, wie der berühmte Streifen aus Mainz im Britischen Museum (Taf. 8, 3)[7], als Schmuck der Scheiden-

[1] Museum Rabat bei Valletta, Malta. Marmor, Lebensgröße. Aufnahmen und Publikationsgenehmigung verdanke ich Capitano Zammid.

[2] BMC 1, 201 Nr. 7 Taf. 38, 4. M. Stuart, The Portraiture of Claudius (1938) 38f.

[3] A. Blanco, Museo del Prado. Catalogo de la escultura (1957) 115 Nr. 225 Taf. 66. Das Argument, daß Adlerapotheose erst unter Domitian vorkomme, trifft, wie sich gezeigt hat, nicht zu. Die erwähnten Augenbohrungen am Sockelzierat findet sich nur an ergänzten Teilen. Nach gründlicher Untersuchung des Originals möchte ich claudische Entstehung vorläufig nicht ausschließen. Das, entgegen Blancos Befürchtungen, erhaltene Pendant (?) in Karlsruhe hält J. Thimme nach brieflicher Mitteilung mit Muthmann (zu EA 3387) für eine Arbeit des 2. Jahrh.

[4] Sueton, Claud. 45.

[5] Stuart (a. o. vorige S), Nr. 3 und 31, vgl. S. 35 mit Anm. 183: Claudius als Apollon Petroos in Athen usw. Ferner Furtwängler Taf. 65, 48: Claudius als Iuppiter.

[6] Früher Antiquarium Aarau, jetzt Vindonissa-Museum Brugg, Br. 79 mm, H. 49 mm. O. Jahn, Mitt. d. antiquar. Ges. Zürich 14 (1861–63) 97 mit Anm. 22 Taf. 1, 2; A. Geßner, Katalog d. kant. Antiquariums in Aarau (1912) 97 Nr. 416, 2; S. Reinach, Descr. raisonnée du Musée des ant. nat. Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés (1894) 205 Nr. 10415 Abb. 240, 2; A. Alföldi, Museum Helveticum 11 (1954) 145 Anm. 59 Taf. 10, 4 (nach Abguß); Verf. Bildn. 139 Abb. 25.

[7] Brit. Mus. Cat. Bronzes Nr. 867 (Walters); G. Lippold, Festschr. Röm. Germ. Zentralmuseum in Mainz 1 (1952) 4ff. L. erklärt den Stehenden für Tiberius, was sich mit der Aufschrift des Schildes, den der Thronende keineswegs wegzugeben Anstalten macht, auf keine Weise verträgt. L. Polacco, Il volto di Tiberio (1955) 170ff.; C. Vermeule, Berytus 13 (1959) 18 D 3 Taf. 5, 15. Beide kehren zur früheren Benennung zurück.

mündung wohl eines Offiziersschwertes gedient, und wie dort in ganzer Gestalt, so ist hier in einem Schildporträt *(clipeata imago)* Tiberius dargestellt. Durch den Fundort ist das Jahr 101 n. Chr. als terminus ante quem gegeben. Schon Otto Jahn und, ohne dessen Bemerkungen zu kennen, A. Alföldi haben an Tiberius gedacht. Einer der Flavier, an die sich ein kundiger Betrachter erinnert fühlte, kommt auch darum nicht in Frage, weil, worauf mich A. Alföldi aufmerksam machte, diese Schwertscheidenbleche überhaupt auf die Zeit des Tiberius beschränkt sind. Gegen Livia, die auch in Vorschlag gebracht wurde, spricht, zumal an einer Waffenzier, die Bildnisform und vor allem die Tatsache, daß die auf die Schultern fallenden Streifen nicht Zöpfe sind, sondern Kranzbinden mit den deutlich zu unterscheidenden üblichen Einschnürungen an den Enden. Vom Kranze selbst läßt sich am Original und auch auf der Detailaufnahme oberhalb des rechten Auges noch ein Blatt erkennen. Obwohl der Kopf sehr stark korrodiert ist, kann man doch den geraden Verlauf der Stirnhaargrenze noch feststellen und nach Spuren einzelner Locken vielleicht sogar den Typus bestimmen, in dem W. H. Groß das erste Kaiserporträt vermutete[1]. Diesem gehört auch das bisher unerkannte und unveröffentlichte, nur 42 mm messende Bronzeköpfchen des Musée Lavigerie in Karthago an (Taf. 8, 5–6, Taf. 9, 1)[2]. Der genaue Fundort ist nicht bekannt, er liegt aber mit Sicherheit innerhalb Karthagos. Ein zuoberst in die Schädelkalotte eingesetzter Bronzestift scheint von einer nachträglichen Herrichtung als Wägegewicht herzurühren. Wie die Reproduktionen leider deutlich genug zeigen, ist die Oberfläche arg zersetzt und stellenweise aufgeplatzt. Schlimme Wunden hat die Bronzekrankheit über der rechten Schläfe und in die linke Wange eingefressen. Die einst aus farbigem Material eingesetzten Augen sind verloren, ebenso die Kupferplättchen, mit denen die noch jetzt rötlich getönten Lippen eingelegt waren. Dennoch hat das lebendig und mit liebevoller Sorgfalt modellierte Köpfchen noch viel von seinem ursprünglichen Reiz bewahrt. Wahrscheinlich gehörte es zu einer Statuette, da Kaiserbüstchen so kleinen Formates nicht nachzuweisen sind[3]. Der nach oben hin weit ausladende

[1] Gnomon 31 (1954) 524. Bester Vertreter Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 624, Polacco (vorige Anm.) Taf. 19f.

[2] Inv. 895. I R. P. Ferron und R. P. Denoves sei auch hier für ihre ungewöhnliche Liberalität und Hilfsbereitschaft herzlich gedankt.

[3] Vgl. Verf. Bildn. 119. Als ungefähr gleichzeitige Bildnisstatuette wäre etwa eine Bronze im Museo civico zu Piacenza zu nennen. Der Dargestellte scheint mit dem Prinzen der Signumscheibe aus Niederbieber identisch. Durch diese Feststellung erledigt sich die in jeder Weise unhaltbare Spätdatierung dieses Monuments durch G. Nottbohm, Festschr. B. Schweitzer (1954) 364ff. Taf. 82. Dazu in anderem Zusammenhang! — Auch unser Museum besitzt ein bronzenes Tiberius-Büstchen, das freilich trotz der Fundangabe «Avenches 1840» eine neuzeitliche Arbeit ist: inv. 16167. Ch. Simonett (AA. 1939, 492f. Abb. 12) stellte Drusus, Tiberius oder Caligula zur Wahl und erklärte es, da er die stilistischen Schwierigkeiten wohl sah, als Kopie des 2. Jahrh. Damals entstand aber schwerlich ein Tiberiusporträt dieses Formats. Die merkwürdige Drapierung der viel zu großen Panzerbüste (die ersten rundplastischen Panzerbüsten gehören Caligula!) und die flauen Formen des mißratenen Sandgusses (?) am Kopf, an dem die in der Antike übliche Hartarbeit fehlt, kann auch im 2. Jahrh. keinen Platz finden. Dazu kommt die ganz

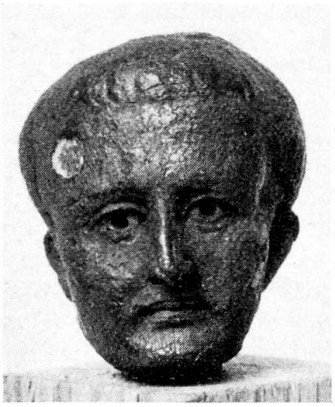
Tafel 8

1

2

3

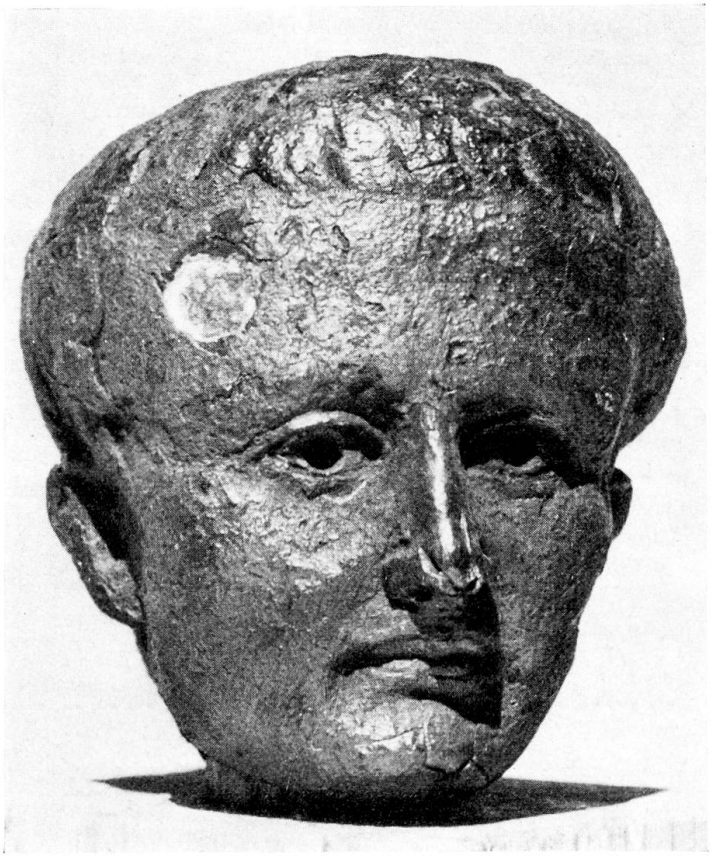
4



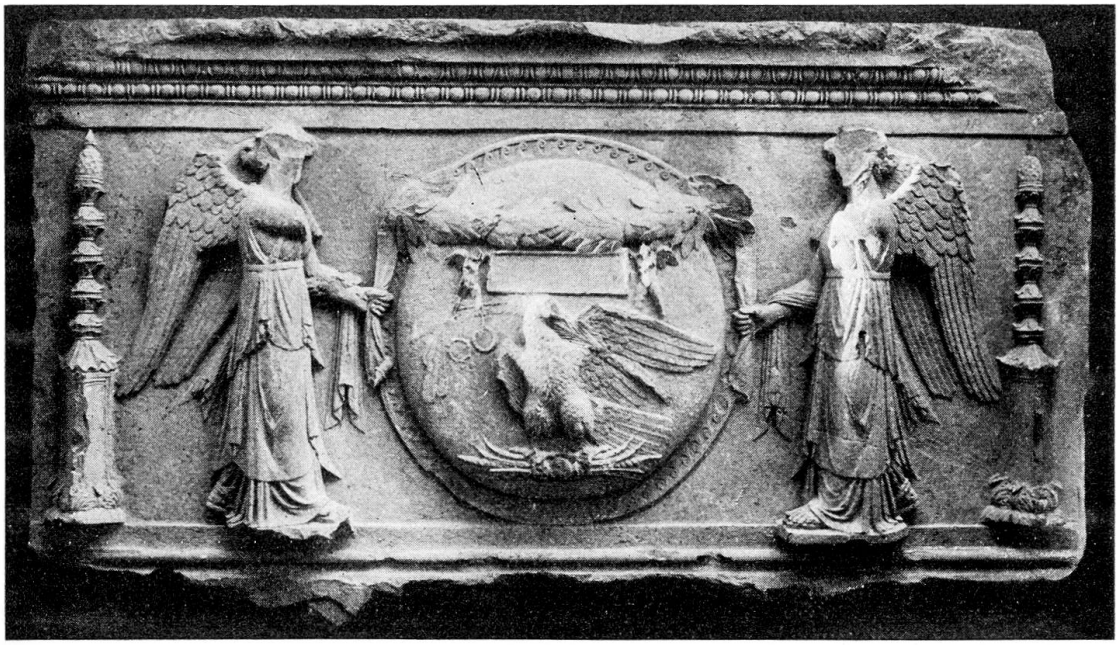
5

6

Tafel 9



1



2

Schädel bei etwas niedrigerer Stirn und die breiten Kinnladen zeichnen auch den Kopf des Schwertscheidenbleches aus.

Die Form des Schildporträts, die hier verwendet ist, wird in Rom zum erstenmal für die sullanische Zeit überliefert: Appius Claudius Pulcher brachte als Konsul des Jahres 79 v. Chr. *clipei* mit Bildnissen seiner Vorfahren, wohl solcher, die sich militärisch hervorgetan hatten, am Bellonatempel an und im Jahre danach der Konsul M. Aemilius Lepidus bei sich zu Hause und vor allem an der am Forum gelegenen Basilica, die nach seinem Geschlechte die Aemilische hieß. Auch da bildeten die Schilde eine Ahnengalerie mit kriegerischer Note (*Martio exemplo*, sagt Plinius). Der Sohn ihres Stifters bildete dann die Basilica samt diesen *clipei* auf der Rückseite seiner Denare ab[1]. Gute zwanzig Jahre früher entstanden die Bildnisschilde in der Mithridates-Kapelle auf Delos, die wir doch wohl als Zeugnis für die griechische Herkunft dieser Porträtform werden zu betrachten haben[2]. Gelegentliche Ausdeutungen des Rundschildes als Himmelsbild[3] haben sicherlich nichts mit dessen Ursprung als Bildnisträger zu tun. Diesen wird man vielmehr in Siegerehrungen zu suchen haben. Eine solche bedeutet die *clipeata imago* auch in dem vorliegenden Fall.

Die beiden Eroten, die den Schild tragen, sind dem Motivrepertoir der Triumphalkunst entnommen, in der wir sie auf einem der hochbedeutenden Reliefs von Sant' Omobono auf römischem Boden zuerst antreffen (Taf. 9, 2). Nach Stil, Material (einem grauen Stein) und antiquarischen Details müssen sie sullanisch sein, und das Inhaltliche weist unmißverständlich auf die Verherrlichung eines Sieges hin[4]. Hier halten die beiden Flügelknaben die — jetzt jedenfalls — leere Inschrifttafel auf dem mächtigen Rundschild. Auf einem Siegesmal Sullas haben Eroten

oberflächliche, junge Patina. Wie wenig derartige vage Fundangaben zu bedeuten haben, beweist im übrigen unsere Lichthaltergruppe der Paniskin mit ihrem Kind, die 1660 in Muri ausgegraben worden sein soll, aber ohne jeden Zweifel nicht den geringsten antiken Bestandteil umfaßt; anders O. Tschumi, Urgeschichte des Kantons Bern (1953) 302 Abb. 62. Wie weitere Repliken bestätigen, stammt sie aus der Riccio-Werkstatt, nur die Umstellung der Muschel ist eine spätere Veränderung. Usw.

[1] Plinius, nat. hist. 35, 12f.; Verf., Vom Verhältnis der Römer z. bild. Kunst d. Griechen (1950) 55 Anm. 4. G. Fuchs, RM 63 (1956) 19f. Taf. 8. Vgl. unten S. 291.

[2] W. H. Groß, Antike und Abendland 4 (1954) 112ff.; ders. Convivium. Festschr. K. Ziegler (1954) 83f. G. möchte italischen Einfluß erkennen, wobei er sich auf die Bekleidung beruft, so daß nur die Porträtköpfe zum vorgebildeten Typus hinzugefügt worden wären. Zum Ursprung der Porträtherme, auf die G. als Parallelfall verweist, vgl. K. Schefold. Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner u. Denker (1943) 196f. Auch die griechischen Blätterkelchbüsten sind nicht von italischen abhängig, Verf. Bildn. G 1–3. Ferner gibt es in der griechischen Kleinkunst durchaus auch Medaillonbüsten, nicht nur -köpfe, vgl. dazu B. Segall, Record Mus. Hist. Art Princeton Univ. 4 (1945) Nr. 2; Abb. 10 (Antiochos Epiphanes, also um 170 v. Chr.?) hat die Form eines Rundschildes!

[3] H. P. L'Orange, Studies on Iconography of Cosmic Kingship (1953) 90ff.; Verf. Bildn. 142f.

[4] Für Aufnahmen und Publikationserlaubnis danke ich C. Pietrangeli. Pietrangeli, Braccio Nuovo (1952) Frontispiz, sala V 1, 4, 7, 8. Picard, 181 Anm. 1 Taf. 3. Die von Picard angekündigte Veröffentlichung ist m. W. noch nicht erschienen.

einen doppelten Sinn: als Vertreter und im Gefolge der sieggewährenden Aphrodite konnten sie schon bei der Errichtung von Tropaia auftreten[1], zudem hatte Sulla als Epaphroditus ein ganz besonderes, persönliches Verhältnis zu dieser Göttin[2]. An diesen persönlichen Bezug zu Venus erinnern die Amore freilich auch bei dem Bilde des Adoptiv-Iuliers Tiberius, dessen Geschlecht Venus und Aeneas ja als Urahnen verehrte. Darum werden sie sich auf dem traianischen Fries des Tempels der Venus genetrix im Caesarforum so sehr zu schaffen machen[3]. Aus dem epirotischen Grabstein des Sasamas in Istanbul erhellt im übrigen, daß das Motiv eines Paares geflügelter Tabula-Halter auf ältere, griechische Anregung zurückgeht[4].

Auf dem Brugger Scheidenblech zeigen die beiden molligen Bürschchen auffallenderweise verschiedene Bildung der Flügel: diejenigen des linken haben gerade, die des andern eingedrehte Spitzen. Die altertümlichen, im 7. Jahrhundert aus dem Osten übernommenen Sichelflügel zeichnen auch sonst mitunter den einen eines Erotenpaares aus. Nach Furtwänglers Ansicht wäre er Anteros[5]. Jedenfalls ist man bei der Personifikation des Kairos, des rechten Augenblicks, geneigt, in den Sichelflügeln irgendwelche geheime Anspielung zu vermuten, sei es auch nur die eines bewußten Altertümelns[6]. Bei unserem Bronzerelief indessen kann man dieser Differenzierung kaum eine tiefere Bedeutung beimessen.

Als Bote Iuppiters steht der Adler des Reliefs in Rom, wie der des Kameos in Nancy, über dem Blitzbündel und bringt die mit einer Binde und zwei Ringen geschmückte Siegespalme. Der Adler des Pariser Kameos hält diese in den Fängen. Die breite, füllige Lorbeergirlande über der Inschrifttafel (Taf. 9, 2) deutet auf Sieg und Triumph hin. Zur Siegesfeier dienen die Räucherständer an den Enden der Platte, und Sieg verkünden die beiden wunderbaren, nach einem archaisierenden Vorbild des späteren 4. Jahrhunderts gestalteten Victorien[7]. Auch bei diesen muß

[1] Picard, 59ff. Ein auf Delphin reitender Amor der Rs. eines Denars von ca. 76 v. Chr. wird als Hinweis auf einen Seesieg aufgefaßt, BMC Rep. 3247ff., I 396 Anm. 4.

[2] Picard, 172ff.

[3] Curtius (vgl. oben S. 268 Anm. 2) Abb. 62; Matz, Ein röm. Meisterwerk, JdI 19. Ergh. (1958), 46; 62ff. Taf. 7b.

[4] M. Schede, Meisterwerke, Taf. 13b; E. Buschor, Die Museen des Jenseits (1944) 76f. Abb. 58.

[5] Roscher, Mythol. Lexikon 1 (1884–90) 1368, 51ff.; vgl. A. Greifenhagen, Griechische Eroten (1957) 58f. Abb. 47.

[6] Roscher 2 (1890–97) 897ff. (Sauer); G. Lippold, Handb. d. Archäol. III 1, 281 Anm. 4.

[7] Vgl. das Relief mit Dionysos aus Chalandri, W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI 20. Erg. H. (1959) 52 Taf. 9a. Anders ist die Victoria mit Schild auf der Beinschiene einer andern Seite (Foto Mus. com. X. C–3689), die von einer Schöpfung des reichen Stils abhängt, vgl. Fuchs Taf. 18. Hier auf dem Schild Dioskur zu Pferd mit Stern über der Mütze. Für den neuattischen Stil sind weiter die Victorien auf den Schulterklappen und das Gorgoneion des Panzers auf der Platte Picard, Trophées Taf. 3, wichtig. Den böotischen Helm, den die Roma auf dem Rundschild ebenda ohne, die Tropaia mit Wangenschutz tragen, stimmen mit denen einiger Krieger auf dem Censusrelief der Domitiusara überein. Zu dieser H. Kaehler, Rom und seine Welt (1960) 102f.: um 70 v. Chr.; ebenso Fuchs, 163f. A. Rumpf, Kranos boiotourges, Abh. Preuß. Ak. d. Wiss. 1943, Nr. 8, 16. Auf einer Nebenseite (Inst. Neg. 41.2319) ein Pferdeschädel mit Mähnenschmuck wie an der Hallenbrüstung des Athenaheiligtums in Pergamon.

man sich die besondere Rolle vergegenwärtigen, welche die Victoria, *seine* Victoria, im Denken und Wirken Sullas spielte[1].

Inhaltlich und im Aufbau steht der Schild im Zentrum der Komposition. Ihm scheint alle Ehrung zu gelten. Er vertritt gewissermaßen die Person des Siegers und ist offenbar in besonderem Grade symbolgeladen. Man denkt an den goldenen *Clipeus virtutis* des Augustus[2]. Vielleicht war der Name Sullas auf der von den Eroten gehaltenen Tabula aufgemalt, so daß sie noch deutlicher Stelle und Funktion des Bildnisses auf dem Schild der Scheidenzier verträte.

Mit der Triumphalkunst Sullas sind die Motive der dienstfertigen Eroten, des Adlers vor dem Schilde und vielleicht auch dieser selbst als Bildnisträger in die römische Triumphalkunst eingeführt worden. «Sylla est le véritable créateur de la théologie impériale», stellt G. Picard mit Recht fest[3]. Von hier aus fanden diese Bildgedanken später ihren Weg in die private Sphäre der Sepulkralkunst[4].

Deutlich sind es die Eroten, die den Schild des Tiberius tragen, und nicht der Adler, der zwar seine Schwingen ausgebreitet hält, aber zugleich noch auf den Füßen steht. Während die Victorien des sullanischen Reliefs fest auf den Boden auftreten, scheinen die Eroten mit ihrer Tabula eher fliegend als auf Palmwedel und Flügel des Adlers stehend gedacht zu sein. In schwebend tänzerischer Bewegung gibt sie auch das Zierblech, dessen Bild dadurch einen Grad erdenferner und entrückter wirkt als das des römischen Frieses; aber die sullanische Vorstufe enthebt uns der Notwendigkeit, jenes darum etwa als einen Versuch der *Legio XIII Gemina*, ihren nicht konsekrierten Kaiser, dessen Leiche der römische Pöbel in den Tiber werfen wollte, aus eigener Initiative unter die Götter zu erheben[5]. Wenn Tiberius auf dem Blech aus Mainz (Taf. 8, 3) mit entblößtem Oberkörper thront und die Victoria in seinem Rücken mit Schild und Lanze herabschwebt, wird auch da das Geschehen über die Wirklichkeit hinausgehoben; aber weder das Relief vom Fuße des Kapitols noch die beiden Waffenzierstücke oder unser neu erworbenes Tetradrachmon aus Tyros (Abb. 1–2)[6] bedeuten im eigentlichen Sinne des Wortes Apotheose, Identifizierung mit einem Gott. Beim Tetradrachmon wird man den kleinen, ruhig stehenden Adler mehr als Hinweis auf die Gegenwart Iuppiters an

[1] Taeger 2, 45.

[2] Picard 265f. Man vermißt eine Untersuchung über die Bedeutung des *clipeus*.

[3] S. 181.

[4] Matz (a. O. s. S. 10 Anm. 5), 137 Anm. 83. G. Rodenwaldt, Bonn. Jbb. 147 (1942) 217ff., hält den Typ der Sarkophage mit tabulahaltenden Eroten für kleinasiatisch. Ein großer Grabaltar in Narbonne (Espérandieu, Recueil 1, 411 Nr. 659) hat in den Voluten je einen Eroten, der ein Bildnistondo faßt. H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit (1957) Taf. 39 nennt ihn spätrepublikanisch; aber das Frauenporträt zeigt claudische Haartracht. Schildhaltende Seekentauren am Iuliermonument in St. Rémy, Matz a. O.

[5] Pauly-Wissowa, Realenc. 12, 1712, 11ff. (Ritterling); Verf. Bildn. 149f.

[6] Oben S. 262 Inv. 2789. Bei der exemplarischen Bedeutung, die Hercules für Traian besaß (Strack 1, 98f.) darf man vielleicht auch im Rs.-Bild außer der lokalen Beziehung des Melkart-Herakles zum Prägeort einen ideellen Zusammenhang mit dem Kaiserporträt der Vs. erkennen.

der Seite des Herrschers, auf dessen Gottesgnadentum gleichsam, empfinden. Wie hier neigen wir wohl auch in der Deutung der Sarkophagreliefs allzusehr dazu, derartige Motivverbindungen wörtlich zu lesen, wo sie sich leichter in allgemeiner Weise als glückhafte und ein irgendwie erhöhtes Sein verheißende Zeichen verstehen lassen. Vielleicht gibt uns die an einer Osteria Pompeiis angebrachte Malerei zweier Pfauen und eines Phönix mit der Bleischrift *Phoenix felix et tu* einen Hinweis in dieser Richtung[1]? Jedenfalls ist die Sprache der Aversprägung (Abb. 1) wie die der Huldigung an Tiberius (Taf. 8, 1), der göttlichen Ehrungen gegenüber stets bedenklich war[2], unverbindlicher, mehr andeutender Art als die der beiden betrachteten Kameen (Taf. 6, 1 und 7, 1) und des Chalzedons (Taf. 2). Claudius, Nero und Iulia geben sich in mißverständlicher Weise als Götter zu erkennen. Als neuer Iuppiter und neue Iuno ruhen sie auf den Schwingen ihres göttlichen Vogels. Der entscheidende Einschnitt in der Geschichte unseres Motivs und der sich in ihr spiegelnden Auffassung des Herrschertums liegt offenbar nicht vor Domitian, sondern zwischen Tiberius und Claudius, genauer wohl zwischen Tiberius und Caligula, für den uns aber die monumentale Überlieferung im Stiche läßt.

[1] Notizie d. Scavi 1958, 83f. Nr. 25.

[2] L. Ross Taylor, Tiberius' Refusals of Divine Honors, Transact. a. Proc. Am. Philol. Ass. 60, 1929, 87ff.; M. Rostovtzeff, L'empereur Tibère et le culte impérial, Rev. hist. 163, 1930, 1ff. (zum Brief an Gytheion); Alföldi, RM 50 (1935) 10; 18; 22 usw. s. Index.

Nachtrag: Zur Frage der Identifizierung der Diva Domitilla schreibt mir Colin M. Kraay: The deification of Domitilla takes place late, perhaps at the same time as that of Titus. (There seems no decisive reason for attributing BMC pl. 47, 11–13 to the reign of Titus. No. 13 has the same Pietas reverse type as was used for Domitia under Domitian, pl. 61. 9.) Had a Domitilla been deified in the reign of Vespasian, I would have thought the elder Domitilla more likely, but for Domitian, I should think it of more importance to have brother and sister deified.

Zum Domitillabildnis sei noch hingewiesen auf G. Caputo, Quaderni di archeologia della Libia 1 (1950) 19f Taf. 8f.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1–2.	Silbertetradrachmon aus Tyros, Traian. BHM 2789. Museumsphotos.
Taf. 1, 1.	Weißgrundige attische Schale. London, Brit. Mus. D 2. S. 268 mit Anm. 4. Nach Postkarte.
Taf. 1, 2.	Terrakotte. Paestum, Mus. Nach AA 1956, 435 Abb. 149.
Taf. 1, 3.	Aureus! Diva Matidia, Rs. CONSEC/RATIO Adler auf Szepter. 119/120 n. Chr. (C 3; BMC Anm. zu 328). Gefunden am Fuße des Gurnigel, Ende 18. Jahrh. BHM 1025. Museumsphoto.
Taf. 1, 4.	Kistophor, Agrippina (Ephesos). 50/51 n. Chr. (BMC 234). BHM 278. Museumsphoto.
Taf. 1, 5.	Denar Domitians. 81–84 n. Chr. (BMC 63, ohne IMP). BHM 786. Museumsphoto.
Taf. 2.	Büste der Iulia Titi auf Pfau, Chalzedon. London, Brit. Mus. S. 268 Anm. A. Museumsphotos.
Taf. 3, 1.	Denar, Diva Domitilla. Nach Enc. 3, 165 Abb. 198.

Taf. 3, 2. Denar, Diva Domitilla. Nach Bernoulli, Münztaf. 1, 19.
Taf. 3, 3. Aureus, Domitians, Diva Domitilla (BMC 68). Berlin, Staatl. Mus. Photo K. Buri, nach Gips, zweif. Vergr.
Taf. 3, 4. 5. Denare des Titus, Diva Domitilla. Nach BMC Taf. 47, 12. 13.
Taf. 3, 6. Aureus, Domitia 81–84 n. Chr. (BMC 58). Auktion A. Heß AG-Bank Leu & Co., Luzern, 7. April 1960, 317. Photo, zweif. Vergr.
Taf. 3, 7. Aureus, Domitia. 81–84 n. Chr. (BMC 58). BHM 785. Museumsphoto, zweif. Vergr.
Taf. 3, 8. Bronze, Domitia (Ephesos und Smyrna, BMC Ionia 111, 411). Aus Slg. Lockett. BHM Erw. 1961. Museumsphoto, zweif. Vergr.
Taf. 3, 9. 12. Aureus, Domitia. Nach 90 n. Chr. (BMC —). Wie Taf. 3, 6, Nr. 318 Photos, zweif. Vergr.
Taf. 3, 10. 13. Denar, Iulia Titi (BMC —). Münzen und Medaillen AG, Liste 180, 59. Photos, zweif. Vergr.
Taf. 3, 11. Bronze, Iulia Titi 83–84 n. Chr. (Smyrna, BMC Ionia 275, 311). Aus Slg. Lockett, BHM Erw. 1961. Museumsphoto, zweif. Vergr.
Taf. 3, 14. 15. Dupondii, Iulia Titi. Nach BMC Taf. 53, 8. 7; 258 und *.
Taf. 4. Kolossaler Kopf einer Porträtstatue der Diva Domitilla. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Kat. 656 b. S. 274 mit Anm. 2 Ältere Photos.
Taf. 5. Kopf der Domitilla (?). New York, Metrop. Mus., Inv. 20. 188. S. 274 mit Anm. 3. Museumsphotos.
Taf. 6, 1–2. Kameo, Claudius auf Adler. Paris, Cab. Méd. 265. Museumsphotos.
Taf. 6, 3. Porträtkopf des Claudius, Rabat, Mus. S. 280 Anm. 1. Photo Museum Valletta.
Taf. 7, 1. Kameo, Nero auf Adler. Nancy, ehemals Bibl. S. 269 mit Anm. 3. Photo Bibl.
Taf. 7, 2. Aquamarin, Iulia Titi. Paris, Cab. Méd. 2089. S. 276 Anm. 1. Museumsphoto.
Taf. 7, 3. As, Nero S. 276 Anm. 4. Photo K. Buri.
Taf. 7, 4. Drachme Hadrians, Zeus auf Adler. 129/130 n. Chr. (Alexandria, Dattari 1877). BHM. Erw. 1961.
Taf. 8, 1–2. Schwertscheidenblech, Bronze, aus Vindonissa. Brugg, Vindonissamus. S. 280 mit Anm. 6. Photos des Verf.
Taf. 8, 4. Aureus, Tiberius (BMC 29). Gefunden am 3. Sept. 1796 bei Umiken AG (Haller). BHM 173. Museumsphoto.
Taf. 8, 5–6. Bronzeköpfchen des Tiberius. Karthago, Musée Lavigerie 895. S. 281 Anm. 2. Photo des Verf., 4 mm unter Originalgröße.
Taf. 9, 1. Wie Taf. 8, 5–6. Zweif. Vergr.
Taf. 9, 2. Relief von einem sullanischen Siegesmal. Rom, Museo Nuovo Capitolino. S. 248 mit Anm. 4. Museumsphoto.