

**Zeitschrift:** Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums  
**Herausgeber:** Bernisches Historisches Museum  
**Band:** 41-42 (1961-1962)

**Artikel:** Ägyptiaca : Betrachtung zur kaiserzeitlichen Münz- und Porträtkunst Ägyptens  
**Autor:** Jucker, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1043573>

#### **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:** 18.02.2026

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

## AEGYPTIACA

### Betrachtungen zur kaiserzeitlichen Münz- und Porträtkunst Aegyptens

HANS JUCKER

Auch in diesem Berichtsjahr konnte unsere Sammlung römerzeitlicher alexandrinischer Münzen um einige Stücke vermehrt werden<sup>1</sup>. Wir haben sie diesmal aus der Vereinzelung herausgelöst, in welche die naturgemäß monotone Aufzählung eines Zuwachsverzeichnisses die Neuerwerbungen versetzt, und sie hier vereinigt, in der Hoffnung, daß sie sich so, trotz der zahlenmäßig geringen Auswahl, doch zu einem Bild ihrer recht ausgeprägten Eigenart zusammenschließen möchten. Dieses abzurunden, legen wir von den erst im Frühjahr 1963 im Ursprungslande selbst erworbenen Münzen hier schon vor, während die beiden Prägungen aus Sizilien und dem westlichen Nordafrika die kraftvolle Wirkung illustrieren sollen, die Ägypten je und je auf Nah und Fern auszuüben vermochte. Ein Blick auf einige unveröffentlichte oder wenig bekannte Denkmäler der Skulptur und der Klein-Kunst möchte die Münzbilder in einen größeren Zusammenhang einordnen helfen, damit diese notwendigerweise summarische Betrachtung ein Weniges doch vielleicht dazu beitrage, etwas von dem sphinxhaften Wesen der Kunst des römischen Nil-landes zu erfassen.

Hier also zunächst das Verzeichnis der Neueingänge von 1961/1962:

- 2817 Obolos Hadrianus 125/126 n. Chr.  
Dm. 18,7 mm, Gew. 4,70 g, ✕  
Aus M&M AG, Basel. Dattari, Numi Augg. Alexandrini, 1901, Nr. 1921. Coll. G. di Demetrio, Numismatique. Égypte ancienne 2, par F. Feuardent, 1872, 1251. J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen, Bd. 2, 1924, 49. Milne —. Unten Abb. 4.

<sup>1</sup> Vgl. Jb.BHM 1959/1960, 262ff. Inv. 2790–2800. Zur alexandrinischen Münzprägung vor allem: J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen. Grundlegung einer alexandrinischen Kaiser-geschichte. Bd. 1 und 2, Stuttgart 1924. J. G. Milne, Catalogue of Alexandrian Coins. University of Oxford, Ashmolean Museum, 1933, mit vorzüglicher Einleitung. J. W. Curtis, The Tetradrachms of Roman Egypt, Chicago 1957. Für die zeitweilige Überlassung von Milne und Curtis bin ich der Münzen und Medaillen AG zu Dank verpflichtet. Direktor H. Riad erlaubte mir die Durchsicht der reichen Münzsammlung des Musée Gréco-Romain in Alexandria, die nur leider ungeordnet ist. Im ägyptischen Museum in Kairo sind nur die ausgestellten Münzen zugänglich; Konservator Dr. Abd el-Mohsen El-Khachab. Die Sammlung von Kyrene ist ausgelagert und unzugänglich. — Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sei auch an dieser Stelle für den Beitrag gedankt, der mir die Studienreise nach Ägypten und in die Kyrenaika ermöglicht hat.

- 2818 Drachme Hadrianus 129/130 n. Chr.  
 Dm. 35,9 mm, Gew. 23,18 g, ✕  
 Aus M&M AG. Basel, BMC 173. Dattari 1877/9. Vogt 2, 52. Milne 1285.  
 Jb.BHM 1959/1960, 268, Taf. 7, 4.
- 2819 Drachme Hadrianus 129/130 evtl. 130/131 n. Chr.  
 Vs. <ΑΥΤ> ΚΑΙ ΤΡΑΙΑΔΠΙΑΣΕΒ Panzerbüste Hadrians vom Rücken mit Paludamentum, Lorbeer.  
 Rs. Hadrian mit verhülltem Haupt auf Triumphwagen n. r., die R. grüßend erhoben, in der L. Adlerszepter, von Alexandria mit erhobener R. empfangen, auf dem Haupt Elefantenhaut, in der L. Vexillum. Auf dem Wagenkorb in Relief Nike. Abschnitt: LI (Δ evtl. E) = 14., evtl. 15. Regierungsjahr. Perlkr. ✕  
 Dm. 35,7 mm, Gew. —. Ein Stück ausgebrochen. Blaugrüne Patina.  
 Geschenk M&M AG., Basel, BMC 868?: (LIE) capite velato nur hier, aber nach Taf. 27 degenerierter Stempel. Dattari, 1594/5 (LIE). Vogt 2, 52f. Milne 1314 (LIE), 1340 (LI 5). Unten Abb. 15.
- 2820 Bronze Antinoos 136/137 n. Chr.  
 Vs. ΑΝΤΙΝΟΟΥ ΗΡΩΟC Antinoos-Büste n. l., gewandet, über der Stirn Aufsatz.  
 Rs. Antinoos als Hermes mit Kerykeion zu Pferd, n.r. Im Feld: L <K> A (= 21. Regierungsjahr Hadrians). ↑  
 Dm. 22,3 mm, Gew. 8,525 g  
 Aus M&M AG., Basel, G. Blum, Numismatique d'Antinoos, JIN 16, 1914, 56, Nr. 28. Vogt 1, 96; 106; 2, 62. Unten Abb. 22.
- 2821 Drachme Hadrianus 136/137 n. Chr. (KA L).  
 Dm. 34,5 mm, Gew. 28,37 g, ✕  
 Aus M&M AG., Basel. Büste n. l. uned. BMC 733 (Büste r.). Dattari 1870 Var. Vogt 2, 76. Milne — (1548 Rs.). Unten Abb. 13.
- 2822 Drachme Antoninus Pius 148/149 n. Chr.  
 Vs. ΑΥΤΟΚΑΙΔΑΔΡ ΑΝΤΩΝΙΝΟC Panzer-Paludamentum-Büste des Antoninus Pius n. r., Lorbeer.  
 Rs. ΔΩΔΕΚΑ Isis Pharia und Pharos. Abschnitt: LYΟ (= 12. Regierungsjahr). ↑  
 Dm. 33,0 mm, Gew. 21,10 g  
 Aus M&M AG., Basel, BMC —. Dattari 2678 Var. Vogt 2, 76. Milne 2004?  
 Unten Abb. 14.
- 2823 Drachme Antoninus Pius 153/154 n. Chr.  
 Dm. 33,5 mm, Gew. 16,38 g. Umschriften unkenntlich, wie BMC 1203. ✕  
 Aus M&M AG., Basel, BMC 1255. Dattari 3012?: Vogt 2, 82. Milne 2250–2253.  
 Unten Abb. 10.
- 2841 Billon-Tetradr. Valerianus und Gallienus 257/258 n. Chr.  
 Vs. ΠΛΙΚΚΟΠΟΒΑΛΕΡΙΑΝΟΚΑΙCΕΒ Paludamentumbüste des Valerianus Caesar, Sohn des Gallienus, n. r., Perlkranz.  
 Rs. Tyche stehend n. l., in der R. Ruder, in der L. Füllhorn, kleiner Modius auf dem Kopf. Im Feld L/E. Perlkranz. ↑  
 Dm. 23,7 mm, Gew. 12,65 g  
 Aus Kricheldorf, Liste 61, 540 (irrt. als Unicum des Saloninus). BMC —.  
 Curtis —. Dattari 5368. Milne 3974. Vogt 2, 152. Unten Abb. 5.

- 2842 Billon-Tetradr. Gallienus 264/265 n. Chr. Salonina.  
 Dm. 23,5 mm, Gew. 10,125 g, ↑  
 Aus Kricheldorf, Liste 65, 539. BMC 2250. Dattari 5331. Vogt 2, 156. Milne 4102  
 bis 4104. Curtis 1647. Unten Abb. 6.
- 2843 Billon-Tetradr. Aurelianus 274/275 n. Chr. Severina.  
 Dm. 20,5 mm, Gew. 8,350 g, ↑  
 Aus Kricheldorf, Liste 59, 195. BMC 2377. Dattari 5501. Vogt 2, 162. Milne  
 4442–4443. Curtis — (1824–1826 Z). Unten Abb. 8.
- 2844 Billon-Tetradr. Carus 282–283 n. Chr.  
 Dm. 20,0 mm, Gew. 7,49 g, ↑  
 Aus M&M AG, Basel, Geschenk. BMC 2446 (Vs. Schrift wie 2445). Dattari 5570.  
 Vogt 2, 166. Milne 4733. Curtis 1895–1896. Unten Abb. 9.
- 2845 Billon-Tetradr. Maximianus Herculius 295/296 n. Chr.  
 Dm. 21,7 mm, Gew. 7,05 g, ↑  
 Aus Kricheldorf, Liste 65, 555. BMC —. Curtis —. Dattari 5888. Vogt 2, 177.  
 Milne — vgl. 5205 Vs. Var. Unten Abb. 7.
- 2826 *Sicilia*, Syrakus Bronze nach 212 v. Chr.  
 Vs. Sarapiskopf (?) mit Binde n. r., über der Binde dreiteiliger Aufsatz.  
 Rs. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ Isis stehend n. l. Auf dem Kopf dreiteiliger Aufsatz, in  
 der R. Sistrum, die L. auf Szepter gestützt. Perlkranz. ↓  
 Dm. 21 mm, Gew. 8,01 g  
 Aus Kricheldorf, Liste 62, 88 (irrt. 26 mm). BMC 701. E. Gabrici, La mone-  
 tazione del bronzo nella Sicilia antica, Palermo 1927, S. 188, Nr. 608–615, Taf. 9,  
 13: Gew.: 6,20–9,62 g, testa barbata/figura femminile. Unten Abb. 18.
- 2824 *Mauretania* Denar Iuba II. 25 v. Chr. bis 23. n. Chr.  
 Vs. REX IUBA Kopf n. r. mit Diadem. Perlkranz.  
 Rs. Β ΑΙΑΙ ΚΑΛΕΟΠΑΤΡΑ Isissymbol, Sistrum. Perlkranz.  
 Dm. 18,0 mm, Gew. 2,922 g  
 Aus Kricheldorf, Liste 52, 77. J. Mazard, Corpus Nummorum Numidiae  
 Mauretaniaeque, 1955, 301 (nicht 302 wie Liste angibt). Unten Abb. 17.

Jeder Besucher Ägyptens wird mit Verwunderung wahrnehmen, wie rar dort das Kleingeld ist, wie etwa ein Händler alles versucht, um die paar Piasterstücke, die er zusammengespart hat, nicht als Herausgeld wieder ausgeben zu müssen. Wie so manches in dem Land des Nils ist auch das uralte Tradition. Vom Alten bis zum Neuen Reich war der Tausch die einzige Form des Handels, und nachdem die Ptolemäer die Münzprägung einführten, war diese vor allem für den Verkehr mit dem Ausland und innerhalb Alexandrias bestimmt. Die Bevölkerung brauchte, wie heute, nur für Taxen und Steuern Geld. Das Dorf war autark, wie es das bis jetzt noch weitgehend zu bleiben vermochte. Ägypten war zwar die Getreidekammer Roms, aber das Korn wurde von der römischen Verwaltung eingezogen und nach Italien verschifft, ohne daß es Geld ins Land zog oder gar unter die Bauern brachte. Die anderen für den Export bestimmten Landesprodukte wie Textilien,



Abb. 1. Tetradrachmon. Tiberius. 2:1



Abb. 2. Tetradrachmon. Claudius. 2:1



Abb. 3. Tetradrachmon. Nero. 2:1



Abb. 4. Obolos. Hadrian. 2817



Abb. 5. Tetradrachmon. Valerianus. 2841



Abb. 6. Tetradrachmon. Salonina. 2842



Abb. 7. Tetradrachmon. Maximianus. 2845



Abb. 8. Tetradrachmon. Severina. 2843. 2:1



Abb. 9. Tetradrachmon. Carus. 2844. 2:1

allerlei Luxuswaren und der monopolisierte Papyrus wurden auf dem Tauschwege in Alexandria konzentriert, und erst dieses bedurfte des Geldes. Darum sind Funde auswärtiger Prägungen in Ägypten selten<sup>2</sup>.

Infolge seiner besonderen geschichtlichen Vergangenheit, in erster Linie aber, weil es für die Versorgung Italiens lebenswichtig war, hielten die Kaiser Ägypten als Privatdomäne in ihrer Hand. Durch diese Sonderstellung wurde seine schon durch die geographische Lage bedingte Isolierung noch verstärkt. Diesem Zwecke diente auch die römische Münzprägung in Alexandria, das seinerseits wieder einen besonderen, exterritorialen Status besaß. Als Gründung Alexanders und Residenz der Ptolemäer war es seinem ganzen Charakter nach in der Tat mehr eine griechische Stadt in Ägypten als eine ägyptische Stadt.

Die römischen Prägungen, die unter Augustus mit Bronzen einsetzen, knüpfen an die vorausgehenden Drachmen Kleopatras VII. an. Erst die Verwaltung des Tiberius ließ um 20 n. Chr. die Silberprägungen der Ptolemäer wieder aufnehmen (Abb. 1)<sup>3</sup>. Diese Tetradrachmen enthalten, bei freilich unregelmäßigem Gewicht, ungefähr gleich viel Silber wie ein römischer Denar. Möglicherweise wurden solche unter Beimengung von Bronze direkt umgeprägt. Ägypten hat ja selbst kein Silber. Der prozentual hohe Edelmetallgehalt der Billon genannten Legierung gibt diesen frühen Stücken (Abb. 2) den weichen Glanz, der sie, zusammen mit der Dicke, schon in Farbe und Klang von allen anderen Münzen unterscheidet. Von Nero an (Abb. 3) verringerte sich der Silbergehalt, indem er von etwa 25 bis zu 7 Gewichtsprozent unter Decius absank, um nach einem Unterbruch in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts bis auf Spuren zu verschwinden. So ist denn das Aussehen der späten Billonstücke von dem gewöhnlicher Bronze kaum mehr verschieden (Abb. 4 bis 9)<sup>4</sup>. Auch im Gesamtgewicht, in der Dicke und im Durchmesser äußerte sich die schubweise fortschreitende Geldverschlechterung<sup>5</sup>. In technischer Hinsicht zeigen die unveränderliche Stempelstellung und die durch Vorformen des Schrötlings erzielte Rundung der Ränder das Weiterdauern der ptolemäischen Tradition an.

Für die Geschichte, zumal die Ägyptenpolitik der Kaiser, und die Ikonographie — man denke etwa an den Wechsel der Mode bei den Bildnissen der Kaiserinnen! — ist der Umstand von größter Bedeutung, daß die alexandrinischen Prä-

<sup>2</sup> J. Schwartz, *La circulation monétaire dans l'Égypte du IV<sup>e</sup> siècle*, Schweiz. Münzbl. 9, 1959, H. 33, 11ff.; H. 34, 40ff. Nach der Diocletianischen Reform ändern sich die Verhältnisse grundlegend. Zum römischen Ägypten zuletzt: K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*. Recklinghausen 1963, 55ff., und besonders Th. Kraus in *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, Ausstellungskatalog, Essen 1963, 17ff., 23ff.

<sup>3</sup> BHM Ankauf 1963. Dm. 23,8 mm, Gew. 11,94 g, † Milne 38ff. Alle Münzaufnahmen von K. Buri.

<sup>4</sup> Abb. 2: BHM Ankauf 1963. Claudius und Antonia Augusta, 41/42 n. Chr. Dm. 25,5 mm, Gew. 12,740 g †. BMC 66. Milne 65. Abb. 3: Bern, Privatbesitz. Abb. 4: Inv. 2817. Abb. 5: Inv. 2841. Abb. 6: Inv. 2842. Abb. 7: Inv. 2843. Abb. 8: Inv. 2844. Abb. 9: Inv. 2845, vgl. oben Zuwachsverzeichnis.

<sup>5</sup> G. Walser und Th. Pekáry, *Die Krise des römischen Reichs*, Berlin 1962, 87.

gungen das Regierungsjahr des Kaisers nennen. Das ägyptische Jahr begann am 29. August; der vorausgehende Teil des Jahres seit der Thronbesteigung wurde als erstes Regierungsjahr gezählt. Daraus läßt sich auch ermitteln, daß der Ausstoß ziemlich unregelmäßig war und viele Jahre überhaupt ohne Ausgabe blieben. Dabei und sogar innerhalb der einzelnen Jahre scheint man sich nach dem jeweiligen Geldbedarf gerichtet zu haben.

Auch die Bildthemen verleihen diesen Münzen ihre eigene Note. Neben Porträts der Angehörigen des Kaiserhauses und Gestalten der klassischen Götterwelt, die überall im Reiche vorkommen konnten und verstanden wurden, sind es Anspielungen auf lokale Ereignisse wie Kaiserbesuche, Bauwerke (Abb. 10)<sup>6</sup>, Ortspersonifikationen und einheimische Götter; rein ägyptische sind indessen selten, viel häufiger kommen die zu universaler Verehrung aufgestiegenen, wie vor allem Sarapis (Abb. 11-12)<sup>7</sup>, seit Claudius, und Isis (Abb. 5, 13-14)<sup>8</sup>, seit Galba, vor. Wo man zu Isis betete, war auch Harpokrates (Abb. 44)<sup>9</sup> bekannt.

129/130 n. Chr. ist die Bronze Abb. 15<sup>10</sup> geschlagen, wahrscheinlich zum Empfange Hadrians, der erst kurz vor dem Jahreswechsel, wohl im August 130, von Osten her in Alexandria eintraf<sup>11</sup>. Auf der Rückseite sehen wir die Begrüßung des Kaisers durch die Personifikation der Stadt. Ihr Haupt hat sie mit der Elefantenhaut bedeckt, Rüssel und Zähne ragen in die Höhe (vgl. Abb. 3), in der Linken hält sie eine Standarte und die Rechte hat sie zum Gruß erhoben. Ihr Gewand trägt sie, wie andere Gestalten ihrer Art, in der Weise der Amazonen hoch in den Gürtel hinaufgezogen<sup>12</sup>. Der Kaiser kommt, von vier kräftigen Gäulen gezogen, auf einem zweirädrigen Wagen daher, der nur ein Triumphwagen sein kann. Auf dem Wagenkorb erkennt man sogar in kleinstem Relief die Darstellung einer Victoria. Auch er erhebt grüßend die Rechte<sup>13</sup>. Die Linke umfaßt ein ungewöhnlich langes Szepter,

<sup>6</sup> Inv. 2823.

<sup>7</sup> Abb. 11: BHM Ankauf 1963. Abb. 12: Inv. 2794. BMC 1726, vgl. Jb.BHM 1959/1960, 263, und unten S. 321.

<sup>8</sup> Abb. 13: Inv. 2821. Abb. 14: Inv. 2822. Vgl. Ph. Bruneau, Isis Pelagia à Delos, Bull. Corr. Hell. 87, 1963, 301 ff. Die Tyche, Abb. 5, trägt einen Kopfaufsatz; sie ist also auch Isis-Tyche.

<sup>9</sup> Nach BMC 1130. Harpokrates auf alexandrinischen Münzen zuerst unter Domitian; auf Blüte sitzend zuerst unter Hadrian, vgl. Milne, 94.

<sup>10</sup> Inv. 2819.

<sup>11</sup> I. Dierr, Die Reisen des Kaisers Hadrian, Abh. d. archäol.-epigr. Seminars d. Univ. Wien, 1881, 63. Vogt (vgl. oben Anm. 1) 102 ff.

<sup>12</sup> P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts, Teil II, Stuttgart 1933, 163. V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza, Rom 1953, I 156 ff.

<sup>13</sup> R. Brillant, Gesture and Rank in Roman Art. Memoirs of the Connect. Acad. of Arts and Sciences 14, 1963, 135 f.



Abb. 10. Drachme. 2823



Abb. 11. Tetradrachmon. Antoninus Pius. 2:1



Abb. 12. Tetradrachmon. Alexander Severus. 2794. 2:1



Abb. 13. Tetradrachmon. 2821

Abb. 14. Tetradrachmon. 2822



Abb. 15. Drachme. Hadrian. 2819. 1½: 1

auf dem mit ausgebreiteten Flügeln ein Adler steht<sup>14</sup>. Wir haben im vorigen Jahrbuch<sup>15</sup> den Adler als Vertreter Iuppiters, welcher den Verstorbenen zu den Göttern entrückt, kennengelernt. Auf Münzen sehen wir ihn dem Hadrian einen langen Stab vom Himmel herabreichen<sup>16</sup>; nachher bleibt der Vogel als dauerndes Zeichen der göttlichen Herkunft der Macht auf diesem Stabe gegenwärtig. In keiner Situation aber erfüllte das Adlerszepter seinen ursprünglichen Bedeutungsgehalt besser und in sinnfälligerer Weise als im Triumph, zusammen mit dem übrigen altehrwürdigen Triumphalornat, in dem Hadrian offenbar hier vorgestellt wird.

Dem Typus nach fügt sich die Szene in die Darstellungen des Adventus ein. Reichsprägungen zeigen Hadrian, mit ebenso erhobener Hand, der Personifikation einer Provinz entgegentretend. Diese empfängt den Kaiser meistens durch ein Opfer<sup>17</sup>. Im Triumphwagen aber fährt der siegreich heimkehrende Herrscher sonst nur in Rom ein<sup>18</sup>, und wir haben keine Nachricht darüber, daß Hadrian diese Form des Adventus auch für Alexandria gewählt hätte<sup>19</sup>. Doch unser Bildchen enthält noch ein weiteres, sehr ungewöhnliches Detail: Hadrian hat den Rand der Toga über das Haupt gezogen; *capite velato* aber erscheint der Kaiser sonst nur beim Opfer oder als Konsekrierter<sup>20</sup>. Die zweite Erklärung wird durch die Datierung

14 A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, Röm. Mitt. 50, 1935, 38. 112ff.

15 Verf., Auf den Schwingen des Göttervogels, Jb. BHM 1959/1960, 266ff. mit Taf. 7, 4.

16 Alföldi (vgl. oben Anm. 14) 114, Taf. 15, 4-5.

17 Strack (vgl. oben Anm. 12), 152ff.

18 P. G. Hamberg, Studies in Roman Imperial Art, Kopenhagen 1945, 56ff. F. Magi, I rilievi flavi del palazzo della Cancelleria, Rom 1945, 98ff. Brillant (vgl. oben Anm. 13), 173ff., 177ff.

19 Milne, 63 zu den Darstellungstypen für den Besuch Hadrians. Vogt, 102ff.

20 M. Wegner, Hadrian, Berlin 1956, 66. Vgl. E. Simon, Die Portlandvase, Mainz 1957, 72.



Abb. 16. Tetradrachmon. Hadrian und Sabina. 2:1

ausgeschlossen; es bleibt also nur die erste. Auf anderen alexandrinischen Münzdarstellungen, die die Ankunft Hadrians zum Gegenstand haben, trägt Alexandria trotz dem kurzen, amazonenhaften Gewand den Uräus als Kopfschmuck, oder sie wird Isis völlig gleichgesetzt<sup>21</sup>. Soll auch auf unserer Version die Begegnung nicht einfach mit einer Stadtpersonifikation, sondern der hehren Göttin, die von Ägypten aus die Welt eroberte, angedeutet werden? Indessen, selbst auf Reichsprägungen, in denen Hadrian Sarapis die Hand reicht, hat er sein Haupt nicht verhüllt<sup>22</sup>. Priester, dem «allein der Verkehr mit den Göttern zustand», war der Pharaos<sup>23</sup>. Für ägyptische Auffassung mußte die priesterliche Tracht des Kaisers also in ähnlicher Art Hinweis auf dessen göttliches Charisma sein wie für die römische Adlerszepter und Triumphalgewand. So kommen wir vielleicht von hier aus den Gedanken des alexandrinischen Stempelschneiders näher, der den Kaiser in Opfertracht und auf dem Triumphwagen in die Stadt einziehen ließ, und vermeiden damit den billigen Ausweg, der das Ungewöhnliche als Irrtum und Folge von Unkenntnis beiseite läßt<sup>24</sup>.

So wollen wir denn auch eine merkwürdige Einzelheit beim Bildnis Sabinas, der Gattin und Reisegefährtin Hadrians, wie Tetradrachmen des auf den Ägyptenbesuch folgenden Jahres 131/132 sie bieten, etwas genauer betrachten (Abb. 16)<sup>25</sup>.

21 Strack, 163 ff.

22 Strack, 164 Taf. 6, 314. 13, 743.

23 S. Morenz, Ägyptische Religion, Stuttgart 1960, 42. Vgl. H. Bonnet, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952, 385. Auf Bonnet sei hier für das folgende allgemein verwiesen.

24 Gewiß ist etwa die Caesar-Titulatur des Vitellius auf alexandrinischen Münzen nichts anderes, Vogt 1, 41. Zur Deutung vgl. A. C. Levi, Hadrian as King of Egypt, Num. Chron. 1948, 30ff. zu BMC II 1552f. Taf. 89, 2.

25 Privatbesitz Bern. Milne, 1321. Curtis -. Für Sabina allein: 130 und 132.

Die Kaiserin trägt die erste, von der traianischen Mode ausgehende Frisur<sup>26</sup>, ohne Diadem, aber mit einer aus dem untersten flachen Lockenkranz herauswachsenden, das Toupet über der Stirnmitte überragenden «Volute», die auf keiner ägyptischen Prägung und keinem rundplastischen Bildnis vorkommt. Wir haben daher auch nicht die Möglichkeit, uns an solchen über die Beschaffenheit dieses Zusatzes zu unterrichten. Das vorliegende Exemplar zeigt ihn von allen mir bekannt gewordenen, einschließlich derer im Museum von Alexandria selbst, am deutlichsten. Das Gebilde erinnert — in Ägypten — so sehr an einen Uräusaufsatzt, daß man der Vermutung, Sabina habe sich mit ihm der Isis angleichen wollen, kaum entziehen kann. Sie würde sich damit in eine Reihe mit den Ptolemäerinnen stellen. Im heiligen Kleid der Isis und als «Neue Isis» trat noch Kleopatra vors Volk, während für Kaiserinnen diese Gleichsetzung, zumindest durch epigraphische und literarische Zeugnisse, nicht sicher belegt ist<sup>27</sup>. Die Verbindung der Isissymbole mit dem Namen Kleopatras, der Gattin Iubas II. von Mauretanien (Abb. 17)<sup>28</sup>, deutet den Gedanken der Identität von Königin und Göttin mehr nur an. So braucht es sich bei Sabina auch nicht um eine richtige Götterkrone zu handeln; ein dieser ähnliches Lockengebilde konnte in mehr zurückhaltender Weise auf die Isisähnlichkeit der Trägerin anspielen, ähnlich wie die Stirnlocken des Septimius Severus an Sarapis erinnern sollten<sup>29</sup>.

Welch tiefen Eindruck die ägyptische Religiosität auf Hadrian gemacht hat, das erhellt vor allem daraus, wie er auf den Tod des schönen bithynischen Jünglings, seines Lieblings Antinoos, reagierte. Im Herbst 130 ertrank dieser mit 20 Jahren in der Gegend von Hermopolis, der Stadt des Thot, im Nil, wie Hadrian selbst erklärte, infolge eines Unfalls; nach der Meinung anderer, mit Absicht, um sich für seinen Herrn zu opfern. Schon der Tod im heiligen Fluß bedeutete nach ägyptischer Vorstellung, daß er zu Osiris



Abb. 17. Den. Mauretania. 2824



Abb. 18. Bz. Syrakus. 2823

26 *Strack*, 23 f.

27 Plutarch, Antonius 54; Cass. Dio 50, 25, 3. A. Höfler, Der Serapishymnus des Ailius Aristeides, Tübinger Beitr. 23, 1935, 74. F. L. Bastet, Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese, Bull. Vereen. Antik. Beschav. 37, 1962, 22 ff.

28 Inv. 2824.

29 H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture, Oslo 1947, 73 ff. Zuletzt M. Milkovich, Roman Portraits, The Worcester Art Museum 1961, 58 Nr. 25. Verf. Das Bildnis im Blätterkelch, Olten 1961, 102 f., im folgenden mit Verf. Bildnis zitiert. J. Balty, Un nouveau portrait romain de Septime Sévère. Hommages à A. Grenier, Coll. Latomus 58, 1962, I 187 ff. und G. Caputo, Ritratto Leptitano di Settimio Severo-Ercole, ebenda I 381 ff.



Abb. 19. Antinoos. Alabaster. Hannover



Abb. 20. Antinoos. Hannover, wie Abb. 19

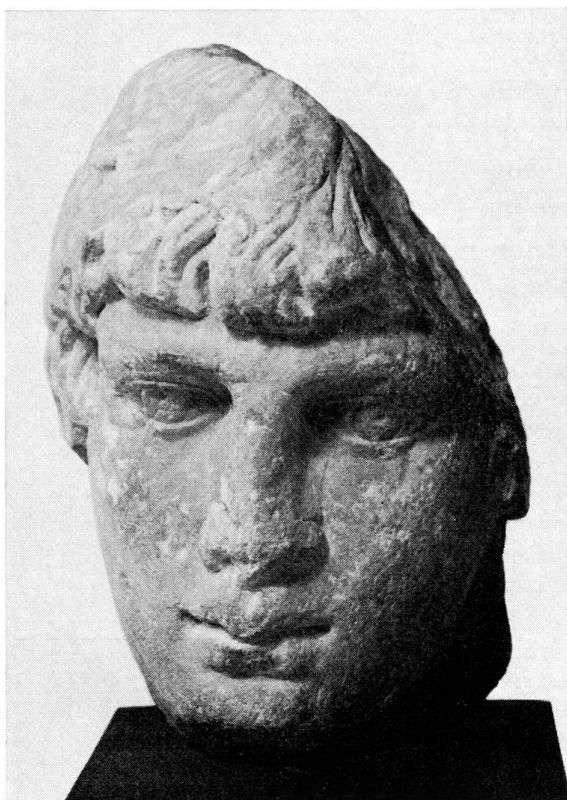


Abb. 21. Antinoos. Alabaster. Amsterdam



Abb. 22. Bz. Antinoos. 2820. 2:1

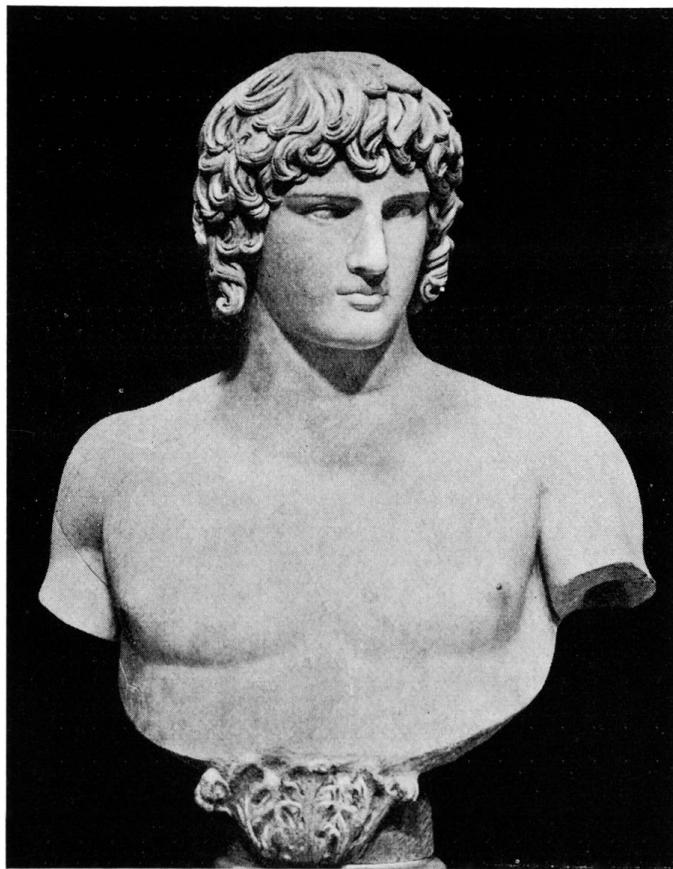


Abb. 23. Antinous. Marmor. Vatikan



Abb. 24

Bz. Antinoos. Wien. 1:1

wurde; aber auf dieser Voraussetzung entstand in kurzer Zeit ein weit über Ägypten hinausgreifender Kult<sup>30</sup>. Er war mit ähnlichen, nur weitergreifenden ökumenischen Bestrebungen verbunden, mit denen die Ptolemäer den des Sarapis gegründet und propagiert hatten (Abb. 18)<sup>31</sup>. In den verschiedenen Städten wurde der neue Gott in die örtliche Religion eingefügt. So wurde er in Delphi Apollon, in Lanuvium Silvanus, im Osten etwa Attis, während er in Heiligtümern ägyptischer Götter wie dem Iseum auf dem Marsfeld in Rom und in ägyptisierender Umgebung der Hadriansvilla Osiris blieb<sup>32</sup>. Mit dem Tod Hadrians erstarb auch sein Gott wieder,

<sup>30</sup> Für die religionsgeschichtlichen Aspekte vgl. vor allem *W. Weber*, Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion, Heidelberg 1911, 19ff. Vgl. *J. Beaujeu*, La religion romaine à l'apogée de l'empire, I, Paris 1955, 242ff. Zum Ägyptenaufenthalt allgemein, 228ff. *Th. Hopfner*, Fontes historiae religionis Aegyptiacae, Fontes hist. rel. . . . ed. Clemen, fasc. II, pars IV, Bonn-Berlin 1922/1925, 345. 367. 438. 487. 559. 721. *E. Groag* und *A. Stein*, Prosopographia Imperii Romani, I, 1933, 737.

<sup>31</sup> Inv. 2826 (Sizilien).

<sup>32</sup> *E. Holm*, Das Bildnis des Antinous, Diss. Leipzig 1933, 28. *H. Kähler*, Hadrian und seine Villa bei Tivoli, Berlin 1950, 155f. *P. Marconi*, Antinoo, Monumenti Antichi Lincei 29, 1923, 162ff.; 233ff. Ferner zum Bildnis des Antinoos zuletzt: *M. Hahland*, Ebertöter Antinous-Andro-

der gerade dadurch verrät, wie sehr er seine Kräfte aus Idee und Willen des Kaisers geschöpft hatte. Das verlässlichste und reichste Quellenmaterial für das Verständnis dieses eigenartigen religiopolitischen Versuchs bilden die Münzen, von denen wir hier nur eine, die einzige unseres Kabinetts, zu betrachten haben (Abb. 22)<sup>33</sup>. Zum Vergleich stellen wir ein zweites Exemplar in Wien daneben, da einige Einzelheiten auf ihm besser zu erkennen sind (Abb. 24)<sup>34</sup>.

Unmißverständlich ist hier, bei der Darstellung des Verstorbenen, durch Bild und Schrift die Apotheose ausgesprochen. Auf der Vorderseite trägt Antinoos nach ägyptischer Art die Uräuskrone und wird durch die Legende griechischer Vorstellung gemäß als Heros bezeichnet, während er auf der Rückseite, das Kerykeion in der Hand, als Hermes auf einem Pferd reitet. Daß auch hier wirklich Antinoos gemeint ist, beweist der deutlich erkennbare Lockenkopf. Zudem tragen Büste und Reiter das gleiche Mäntelchen, die Chlamys. Obwohl auf dem Revers die Götterkrone — wohl der Kleinheit des Formates wegen — fehlt, scheinen Vorder- und Rückseitenbild die gleiche Form der Vergöttlichung zu vertreten. Das griechische Kerykeion und die ägyptische Krone machen klar, daß es sich um eine «gemischtgriechische» Gottheit handelt, mit welcher der Jüngling gleichgesetzt wird. Wilhelm Weber hat in ihr den alexandrinischen Hermes-Thot erkannt<sup>35</sup>. Daß er zu Pferde sitzt, muß man wohl wiederum von der griechischen Heroenvorstellung her verstehen<sup>36</sup>. So erscheinen hier Griechisches und Ägyptisches im Auftrag Roms aufs innigste miteinander verflochten.

Von den vier rundplastischen Antinoosdarstellungen aus Ägypten, die wir ken-

klos, Österr. Jahresh. 41, 1954, 54ff. H. Weber, Eine spätgriechische Jünglingsstatue, 5. Ber. ü. d. Ausgr. in Olympia, 1956, 128ff. Th. Kraus, Das Bildnis des Antinoos, Heidelberger Jahrbücher 2, 1958, 48ff. Ders., Die Basis des Epistrategen Fidus Aquila aus Antinoopolis, Röm. Mitt. 69, 1962, 128ff. Verf. Bildnis, 87ff. 189f. vgl. 181 Anm. 8. C. C. Vermeule, American Journal of Archaeol. 59, 1955, 132, Taf. 41; 60, 1956, Taf. 111, 28. Ders., Antinous, Favorite of the Emperor Hadrian, The Nelson Gallery and Atkins Museum Bul. Oct. 1960, 1ff.: Büste, deren Frisur derjenigen des Reliefs des Antonianus aus Lanuvium (Marconi Taf. 4) am nächsten kommt, aber im ganzen manche Freiheiten wahrt. Aus Sammlung Pollak. G. Carettoni, Encycl. dell'arte antica 1 (1958), 420f. Fasti Archeol. 12, 1957, 5268 Taf. 36. — Antinoos ist auch der nackte Gott auf dem Relief im Louvre, Encycl. photogr. éd. TEL 3, 296 A. Kopfgefäß in Bois-le-Duc, L'Art dans l'occident romain. Ausstellungskatalog Paris 1963 (F. Braemer), Nr. 613, Taf. 43. Die Arbeit ist schwerlich im Westen entstanden. Antinoos auf Tonmedaillons P. Wuilleumier — A. Audin, Les médailles d'applique. Ann. de l'Univ. de Lyon, Lettres 3. Ser. 22, 1952, 13. 115 Nr. 198. 117.

33 Inv. 2820, vgl. Verzeichnis. Zu den Antinous-Münzen: G. Blum, Numismatique d'Antinoos, Journ. intern. d'archéol. numismatique 13, 1914, 33ff. Holm, vorige Anm. W. H. Groß, Zu den Münzbildnissen des Antinoos, Wiss. Abh. d. deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951, Göttingen 1959, 39ff. und Kraus, vgl. vorige Anm.

34 Wien 24530 ↑ nach Abguß, den ich der Freundlichkeit E. Holzmairs verdanke. = Blum (vgl. vorige Anm.) Nr. 28.

35 Vgl. oben Anm. 30. Holm (vgl. oben Anm. 32) 12f. Kraus (vgl. oben Anm. 32, Heidb. Jb.) 50f. Vgl. P. Jacobsthal, Eine Gußform mit dem Bilde des Antinous, Zeitschr. f. ägypt. Sprache 42, 1905, 76ff.

36 L. Malten, Das Pferd im Totenglauben, Jhrb. d. deutsch. archäol. Inst. 29, 1914, 179ff. Vgl. L. Will, Le relief cultuel gréco-romain, Paris 1955, 55ff.

nen, sind drei von dieser Art. Bei dem Köpfchen aus Ashmunein in Amsterdam (Abb. 21)<sup>37</sup> zeugt ein tiefes Bohrloch auf dem Scheitel von einer verlorenen Götterkrone. Dasselbe gilt für das noch kleinere, bisher unveröffentlichte Büstchen des Kestner-Museums in Hannover (Abb. 19–20)<sup>38</sup>. Beide bestehen aus ägyptischem Alabaster. Das Büstchen ist stark verwittert und war wohl immer ein eher bescheidenes Werklein. Zum erstenmal belegt es für Ägypten den von griechischen und italischen Antinoosbildnissen mehrfach vertretenen Typus der über die Brustumzeln herabreichenden unbekleideten Büste, der vielleicht für die Darstellung des schönen Jünglings geschaffen wurde<sup>39</sup>. Die sentimentale Neigung des Kopfes und die erhobene linke Schulter beweisen im übrigen die Herkunft von der statuarischen Schöpfung des sogenannten Urantinoos, von dem die meisten Bilder abgeleitet sind<sup>40</sup>. In der Haarwiedergabe hielt sich der Bildhauer nicht streng an das Muster; aber hier wie bei Herrscherporträts kann man das «Lockenschema» nicht zum alleinigen Kriterium für die Identifizierung machen. Jemand anders als Antinoos kann in dem kleinen Bildwerk gar nicht dargestellt sein.

Während der Meister der kolossalen Büste aus der Hadriansvilla (Abb. 23)<sup>41</sup>, der auch das Antinoosrelief gleicher Herkunft in der Villa Albani<sup>42</sup> geschaffen hat, Polierung der Oberfläche und tief schattende Auflockerung des Haars mit vollendetem Technik anwandte, bleibt bei den beiden ägyptischen Köpfchen das üppige Gelock eine kompakte Masse. Zwar stand schon das brüchige Material einem beliebigen Gebrauch des Bohrers entgegen, darüber hinaus aber sind die geschlossenen Formen offensichtlich von einem Empfinden bestimmt, das sich von dem jenes Hofporträtierten wesentlich unterscheidet und das aus griechischem Erbe stammen muß. In der gleichen Weise verrät es sich auch bei der Vorderseite unserer Bronze. Relief und Büste aus der Hadriansvilla sind in hohem Maße auf die Zurschaustellung der körperlichen Vorzüge des Dargestellten und

<sup>37</sup> Allard Pierson Museum, Inv. 192. *C. S. Ponger*, Katalog der griechischen und römischen Skulptur usw., Amsterdam 1942, 58 Nr. 117. H. 12,8 cm. Nach Museumsphotos. Für sie und die Abbildungserlaubnis danke ich *C. H. E. Haspels* und *M. H. Grootenhuis*. Vgl. *Kraus* (oben Anm. 32, Heidb. Jb.) 134.

<sup>38</sup> Inv. 1935, 200, 774. H. 18,4 cm. Aus Slg. von Bissing. Für Photo, Publikationserlaubnis und Auskünfte danke ich Frau Direktor *I. Woldering*. Erwähnt vom *Verf.* Bildnis, 88, Anm. 6 zu St 33.

<sup>39</sup> *Verf.* Bildnis, 89. Auch die Büste in Kansas City (Miss.), oben Anm. 32, gehört dazu.

<sup>40</sup> *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, München 1923, 190. *Holm*, 29f. *Weber*, 5. Ber. Olympia 130f.

<sup>41</sup> *G. Lippold*, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, III 1, Berlin 1936, 124 Nr. 545. *Verf.* Bildnis, 88, St 34, Taf. 34. H. 1 m. Nach Postkarte.

<sup>42</sup> *Brunn-Bruckmann*, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, München 1888ff., Taf. 368. *Marconi* (vgl. oben Anm. 32) 283, Taf. 3, 4. *R. West*, Römische Porträt-Plastik II, München 1941, 139, Taf. 40, 152. *Kraus* (vgl. oben Anm. 32, Heidb. Jb.) 55f. Abb. 5. Wahrscheinlich von der gleichen Hand ist die Statue in Neapel, *Marconi*, 283, Taf. 3, 3; *West*, 133 4, Taf. 35, 136–136a; vielleicht noch die Matidia-Büste in Neapel, *Wegner*, Hadrian, Taf. 40; *Verf.*, Röm. Mitt. 68, 1961, 97. 101, Taf. 31, 1.

die Virtuosität des Vortrags eingestellt. Demgegenüber liegt bei dem Bildnis in Amsterdam das Schwergewicht auf dem traurig-ernsten, fast schwermütigen Ausdruck, der schon dem «Urantinoos» eigen gewesen sein muß, sich aber unter der Hand der Kopisten und Nachschöpfer verwandelt hat. Selbst auf dem Überrest des Werkleins des Kestner-Museums liegt noch etwas von dieser Seelenstimmung, und er teilt sie mit einer weiteren, unveröffentlichten Alabasterbüste des Antinoos in Privatbesitz, deren Herkunft aus Ägypten gesichert ist<sup>43</sup>. In der einheitlichen, luziden Formgebung des einzigen lebensgroßen und weitaus besten Antinoosporträts aus Ägypten, dem mit einem Olivenkranz geschmückten Kopf in Berlin, kommt das griechische Element der alexandrinischen Bildniskunst ebenso klar zur Geltung wie in seiner Art der Vergeistigung<sup>44</sup>. Es ist dasselbe, was den singulären Sabinakopf im Athener Nationalmuseum<sup>45</sup> vor den stadtrömischen auszeichnet, ihm die menschliche Wärme gibt, die man sonst an ihren Bildnissen und so oft an römischen Frauenbildnissen überhaupt vermißt. Auch dieser Athener Meister hat den Ausdruck auf das Leidende, die äußere Erscheinung aufs Milde, Liebliche abgestimmt. Darin äußert sich mit die romantische Komponente der hadrianischen Zeit. Der Alexandriner beispielsweise, der den Vespasianskopf (Abb. 37–38)<sup>46</sup> geschaffen hat, hat ganz andere geistige Werte herausgehoben, aber auch er in einem von der objektiven physiognomischen Bestandesaufnahme römischer Art sehr verschiedenen, großzügig vereinfachenden Stil<sup>47</sup>. Auch der Sabinakopf des Tetradrachmons (Abb. 16) unterscheidet sich gegenüber stadtrömischen Münzbildern am deutlichsten bei der Behandlung der Frisur, durch einen Verzicht auf Details, der der Gesamtwirkung zugute kommt. Um so mehr scheint es berechtigt, jenem Lockenaufsatzen Beachtung zu schenken.

Von der Formensprache des Tetradrachmons (Abb. 16) hebt sich die peinliche Exaktheit in der Zeichnung der Drachme (Abb. 15) in auffallender Weise ab. Der Vergleich der beiden Hadriansbüsten, die dem selben Vorbild folgen, ist besonders lehrreich. Der Eindruck weicherer Modellierung bei Abb. 16 kann nicht nur durch den Unterschied des Metalls, des Formates und des Erhaltungszustandes bedingt sein;

43 *Verf. Bildnis*, 87 St 33. M. Roš sah das Stück im Kunsthändel in Kairo.

44 C. Blümel, Römische Bildnisse. Staatl. Museen zu Berlin 1933, R 57 Taf. 36. West (vgl. oben Anm. 42) 137, 3 Taf. 39, 144–144a. Kraus, Röm. Mitt. 69, 1962, 134f.

45 Wegner, Hadrian, 87, Taf. 43.

46 Musée Gréco-Romain, Alexandria, Inv. 25029, nach Aufnahmen des Verf. mit freundlicher Genehmigung von H. Riad, dem ich auch an dieser Stelle für seine ungewöhnliche Hilfsbereitschaft und Liberalität meinen verbindlichsten Dank aussprechen möchte. H. 36 cm. Leicht grauer Marmor. Das Loch von ungefähr quadratischem Querschnitt, das lotrecht durchgeht, beweist, daß der Kopf auf einer Statue aus anderem Material, vermutlich mit Stuckkern, befestigt war. Die Stuckteile sitzen hinten auf unbearbeiteter Steinoberfläche. Oben schräg abgeschnitten, mit glatter Oberfläche. Rote Farbspuren an Pupillen und Wimpern. Zur Stückung vgl. unten S. 314. P. Graindor, Bustes et Statues-Portraits d'Égypte Romaine, Kairo o. J. 47f. Nr. 7.

47 Zur Eigenart griechischer Bildnisse der Kaiserzeit vgl. M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939, 91ff. H. von Heintze, Römische Porträt-Plastik, Stuttgart 1961, 5f., dazu Verf., Neue Zürcher Zeitg. 1961 Nr. 3247. Unten S. 353 zum Vitellius-Koloß.



Abb. 25. Tetradrachmon. Hadrian. 2:1

denn die kaum beriebene Rückseite zeigt den gleichen plastischen Stilcharakter, und die Büste des etwas älteren Tetradrachmons mit ΠΑΤΗΡ ΠΑΤΡΙΔΟC aus dem Jahre 127/128 (Abb. 25)<sup>48</sup>, die von einem anderen Stempel stammt, steht der Bronze, Abb. 15, näher als Abb. 16. Bei der Drachme geht das Streben nach zeichnerischer Fixierung der Formen so weit, daß man an den Lorbeerblättern des Kranzes, den Lockenbüscheln, den Panzerlaschen, auf der Rückseite am Radreif und der Bodenlinie besondere, die Flächen begrenzende, erhabene Linien unterscheiden kann. Die Pferde sind daneben von kräftiger und eigenwilliger Modellierung, die wir zum erstenmal am Neroporträt und der Alexandria (Abb. 3) voll ausgebildet finden. Bei Claudius und Antonia (Abb. 2) sind die einzelnen plastischen Erhebungen noch nicht so unvermittelt gegeneinander abgesetzt, und bei Tiberius und Augustus (Abb. 1) bleibt die Tendenz zur Auflösung in Teilformen gebändigt durch die römischen Modelle.

In dem betont linearen, parataktischen Stil, wie wir ihn soeben betrachtet haben, scheint mir etwas von einheimisch-ägyptischer Formtradition zum Durchbruch zu kommen. Die überscharfe Zeichnung finden wir an späthellenistischen Bildnissen<sup>49</sup>, römisch-ägyptischen Statuen<sup>50</sup> und Reliefs aus hartem, aber auch leichter zu be-

48 Bern, Privatbesitz. Dm. 26,00 mm, Gew. 13,36 g †. BMC 670. Milne 1263. Curtis 416-419. Gleiches Exemplar BHM, 2482.

49 *B. von Bothmer u. a., Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B. C. to A. D. 100, The Brooklyn Museum, 1960, z. B. 120f. Taf. 111f.*

50 Z. B. die Basaltstatue in Kom Ombo, *J. de Morgan, A. Bouriant u. a., Catalogue des Monuments et Inscriptions de l'Égypte antique, Kom Ombo, II Wien 1907, 353 Nr. 1082* ohne Text. Steht heute beim Eingang. Ähnliche stehende Figur beim Mamisi von Edfu, unpubliziert? Vgl. *P. Gilbert, La valeur de la statuaire égyptienne aux époques grecque et romaine, Chroinque d'Égypte 29 Nr. 57, 1954, 15ff.* Die charakteristischen Stilelemente dieser Arbeiten setzen sich in der koptischen Kunst fort.



Abb. 26. Isis und Harpokrates. Kalkstein. Kairo

arbeitendem einheimischem Stein wie Abb. 26 mit Isis und Harpokrates<sup>51</sup>. Die Rückseite unserer Bronze mit dem reitenden Antinoos-Hermes-Thot hat viel mehr von dieser zeichnerischen, beiordnenden Bildungsweise als die Büste des Avers (Abb. 20), und steht stilistisch der nach rechts gewandten Büste anderer Prägungen nahe, die man als ungeschickt und provinziell, spätantike Formgebung vorausnehmend, empfunden hat<sup>52</sup>. Unser Stempel kann sich dagegen mit den besten griechischen messen. Er stammt offenbar von anderer, vielleicht von griechischer Hand. Der

51 Ägypt. Museum Kairo, Saal R 35 Inv. 47108. B. 57 cm. 2./3. Jh. n. Chr. Museumsphoto.

52 Groß (vgl. oben Anm. 33), 43 zu Taf. 12, 2-3.

Einfluß dieser Tradition, der noch der Kopf des Aelius (Abb. 27)<sup>53</sup> verpflichtet ist, tritt in der Münzkunst Alexandrias nach Hadrian mehr und mehr zurück und ist selbst bei den schönsten Porträts des Philhellenen Gallienus (Abb. 28)<sup>54</sup> nur noch als trübe Spiegelung des in der Ferne zugrunde liegenden Vorbildes spürbar. Aus



Abb. 27. Tetradrachmon. Aelius. 2:1



Abb. 28. Tetradrachmon. Gallienus. 2:1

der geschlossenen Entwicklungsreihe fallen nur einige Stempel unter Alexander Severus heraus, die, wie schon Milne gesehen hat, von einem Künstler aus Rom geschaffen sein müssen (Abb. 12). Dieses Intermezzo ist die einzige wirklich römische Stilphase der alexandrinischen Münzprägung<sup>55</sup>. Die Köpfe unserer Abbildungen 5–9 sind vom gleichen Geiste wie die Tetrarchenbilder aus ägyptischem Porphyrr an

53 BHM Ankauf 1963. Dm. 24,4 mm, Gew. 11,61 g †. BMC 921f. Milne 1541. Curtis –.

54 BHM Ankauf 1963. Dm. 23,2 mm, Gew. 9,905 g †. BMC 2234. Milne 4095. Curtis –.

55 Milne (vgl. oben Anm. 2), XVIII 14. C. C. Vermeule, Eastern Influences in Roman Numismatic Art A. D. 200–400, Berytus 12, 1956/1957, 88, sieht die alexandrinische Münzkunst in gänzlicher Abhängigkeit von Rom.

der Markuskirche in Venedig und im Vatikan<sup>56</sup>. Wieviel in ihrer kubischen Struktur von altägyptischem Erbe noch weiterlebt und inwieweit ihre Eigenart einfach als Erscheinung des Abbauprozesses zu betrachten ist, wie sie die meisten Erzeugnisse peripherer Kunstübung kennzeichnet, das zu entscheiden bedürfte einer weiter aus-



Abb. 29. Bz. Antiochia. Philippus Arabs. 2838



Abb. 30. Bz. Berytus. Elegabalus. 2816

holenden Untersuchung, als sie hier unternommen werden kann<sup>57</sup>. Die Verwandtschaft der graphischen Stilisierung syrischer und phönizischer Gepräge (Abb. 29–30)<sup>58</sup> mit derjenigen der soeben untersuchten Münzbilder ist jedenfalls aus der ähnlichen Randlage der beiden Kunstlandschaften gegenüber Griechenland und Rom und zugleich auch parallel gerichteten Grundtendenzen zu verstehen. Wo diese sich von «klassischen» Einflüssen ungestört ausleben konnten, wie etwa in der Oase Palmyra oder im Hauran<sup>59</sup>, finden wir die nämliche lineare und stereometrische Fügung wie in den soeben erwähnten Bildhauerarbeiten lokaler ägyptischer Werkstätten der Kaiserzeit, wenn auch mit klar unterscheidbarem, eigenständigem Kolorit. Was die

56 H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Oslo 1933, 16ff. 111 Nr. 15 mit Literatur, Taf. 32f. Vgl. C. C. Vermeule, Egyptian Contributions To Late Roman Imperial Portraiture, Journal of the American Research Center in Egypt 1, 1962, 63ff.

57 Vgl. Verf., Verkannte Köpfe, Museum Helveticum 16, 1959, 275ff.

58 Abb. 29: Inv. 2838. Abb. 30: Inv. 2816, vgl. oben Zuwachsverzeichnis.

59 Skulpturen in den Museen von Damaskus und Souweida. Dunant, Le musée de Souweida, Bibl. archéol. 20, 1934. Bezeichnend sind Versuche wie derjenige von H. Zaloscer, Quelques considérations sur les rapports entre l'art copte et les Indes, Suppl. aux Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, Cahier No. 6, 1947. Dies. Ägyptische Wirkereien, Bern 1962.

60 H. Sedlmayr, Ars humilis. Hefte des kunsthistor. Seminars der Universität München 6, 1962, 7ff.



Abb. 31. Caracalla als Pharao. Granit. Kairo



Abb. 32 Caracalla. Bronze. Berlin

Spätantike mit ihnen gemeinsam hat, ist mehr eine Folge der «Provinzialisierung» Roms unter dem Regiment der Soldatenkaiser und der Tetrarchen und dann seiner Entthronung als Hauptstadt, denn einer Überflutung durch Künstler aus den Randgebieten. Was spätantike Plastik wirklich ist, können darum nur die Meisterwerke lehren, von denen in Rom nur wenige zu finden sind. Es bedeutet eine Verkennung der geschichtlichen Tatsachen, wenn man, wie kürzlich etwa Sedlmayr, die Primitivität der meisten frühchristlichen Arbeiten in Rom als absichtlichen Verzicht auf die schönen Formen des Hochstils erklärt. Die frühchristliche Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes muß man nicht in den Gräbern der Ärmsten Roms suchen, sondern in denen eines Iunius Bassus und in den kaiserlichen Kirchen und Mausoleen, und ihnen gegenüber wird ja auch niemand auf den Gedanken an eine «Ars humilis» kommen<sup>60</sup>.

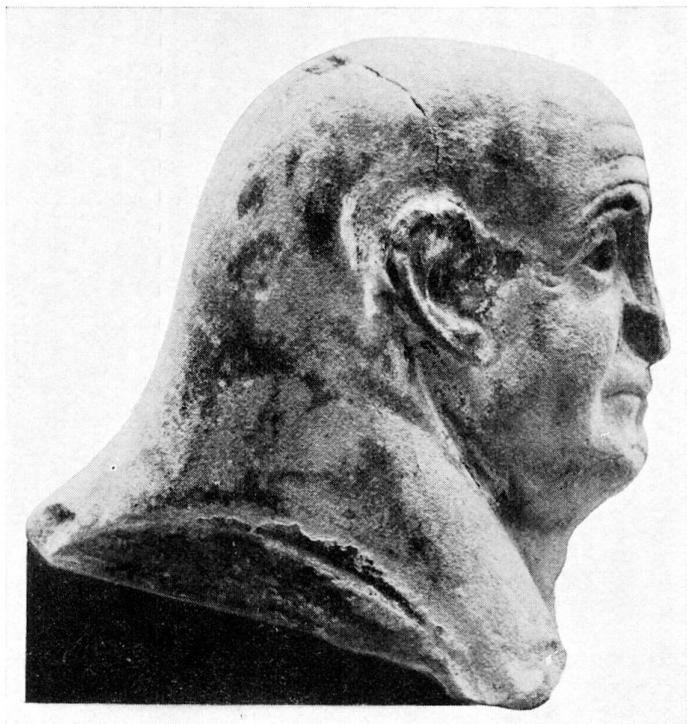


Abb. 33  
Vespasian als Sphinx  
Kalkstein. Kairo



Abb. 35. Sest. Vespasian



Abb. 36. Tetradr. Antiochia. Vespasian



Abb. 34. Vespasian als Sphinx (wie Abb. 33)

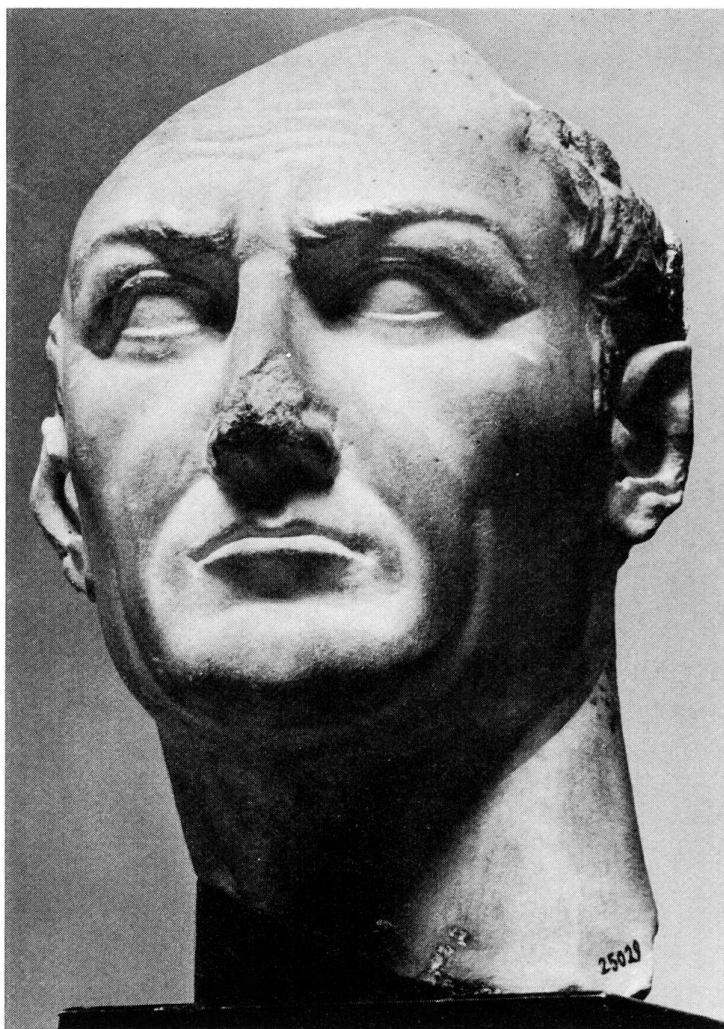


Abb. 37. Vespasian. Marmor. Alexandria



Abb. 38. Vespasian. Marmor und Stuck (wie Abb. 37)

Kehren wir zum Inhaltlichen unserer alexandrinischen Münzbilder zurück. Haben die Gepräge Abb. 15 und 16, wenn wir sie recht interpretieren, den Ausdruck der Göttlichkeit des Herrschers und seiner Gemahlin nur angedeutet, so ist die Gleichsetzung des Kaisers mit dem Gottkönig in der in Abb. 31<sup>61</sup> wiedergegebenen Kolossalstatue restlos vollzogen. Die ziemlich roh aus rotbraunem Granit gehauene Skulptur stellt, in altherkömmlicher Haltung und Tracht, den Pharao dar. Glatter Schurz, Doppelkrone und der Uräus über der Stirn charakterisieren ihn. Auch der Rückenpfeiler fehlt nicht, und zwischen Armen und Körper ist der Stein stehengelassen. Daß der Kopf der eines römischen Kaisers sei, hat man schon längst vermutet, dabei aber die Kennzeichen übersehen, die ihn mit Sicherheit Caracalla zu benennen gestatten. Dies sind: der Schnitt des Bartes, die krauslockige Haartracht und das, der ungünstigen Aufstellung wegen schlecht sichtbare, «Muster» der Stirnfalten. Von der Nasenwurzel steigen die beiden Bogen auf wie bei der schon früher erkannten ähnlichen Statue in Kairo<sup>62</sup>. Der Vergleich mit dem Bronzemedaillon vom Castro Pretorio (Abb. 32)<sup>63</sup>, das Caracalla im Strahlenkranz zeigt, dürfte die Identität hinlänglich deutlich machen, wenn auch, anders als dort, bei der Skulptur Schnurrbart und Bart ineinander übergehen und, dadurch verstärkt, die Mundwinkel noch mehr herabgezogen scheinen. Unter den römischen Kaisern hatte außer Caracalla nur noch dessen Vater, Septimius Severus, die kurzen «Berberlocken», aber bei beiden seiner Porträtypen mit anderem Schnitt. Der Bruder Geta fällt schon wegen der Altersstufe außer Betracht. So führt das zur Kontrolle unserer Deutung eingeschlagene ausschließende Verfahren zum gleichen Ergebnis. Wie Hadrian besuchte auch Caracalla das Nilland; persönlich holte er bei Sarapis das Orakel für den Feldzug gegen die Parther ein und weihte in dessen Heiligtum zu Alexandria gar das Schwert, mit dem er den Bruder ermordet hatte, rächte sich daneben aber grausam für den Spott, zu dem die Bürger der Weltstadt sich hatten hinreißen lassen. Als «Philosarapis» errichtete er Isis und Sarapis Heiligtümer in Rom und bekundete seine Sympathien für die ägyptische Religion nachdrücklicher als irgendeiner der Kaiser<sup>64</sup>.

Noch einen Schritt weiter in der Ägyptisierung des römischen Herrscherbildes ging ein Bildwerk, von dem wir hier ein Fragment zum erstenmal vorlegen können

61 Ägypt. Museum Kairo, Inv. 1210. *L. Borchhardt*, Statuen und Statuetten von Königen und Privateuten im Museum von Kairo. Catalogue du Musée du Caire, Teil 3, Berlin 1930, Nr. 703. Aus Schejch-Fadl 1896. H. 2,75 m. *Graindor* (vgl. oben Anm. 46), 145 zu Nr. 79: Antoninus Pius. Nach Museumsaufnahme.

62 *Graindor* (vgl. oben Anm. 46), 144ff. Nr. 79f. Taf. 71f. *Abd el-Mohsen El-Khachab*, «Ο Καρακάλλας κοσμοκράτωρ», The Journal of Egyptian Archeology 47, 1961, 119ff. Abb. 2. The Journal of the Walters Art Gallery 2, 1939, 115.

63 Nach *O. Brendel*, Der Schild des Achilles, Antike 11, 1936, 275. *K. A. Neugebauer*, Staatl. Museen zu Berlin. Führer durch das Antiquarium 1, Bronzen, 1924, 61 Nr. 7330. *H. P. L'Orange*, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953, 97 Abb. 70. Gleiches Schema für Sarapis auf ägyptischer Basaltscheibe flavischer Zeit, Brit. Mus. Quarterly 4, 1929/1930, 4 Taf. 6.

64 *L'Orange* (vgl. oben 29), 82.

(Abb. 33–34)<sup>65</sup>. Das Erhaltene genügt, um die Züge Vespasians zu erkennen. Der breite Schädelbau, der breite, charakteristisch geschwungene Mund, die Stirnrunzeln, Zornesfalten und «Krähenfüße» sichern die Benennung hinlänglich (Abb. 35 und 36)<sup>66</sup>. Ohne Fuge geht die Stirn in eine Perücke über, die, zusammen mit dem im Nacken stark nach hinten ausladenden Teil, beweist, daß der Kopf zu einer Sphinx gehörte. Nach einem spätptolemäischen Beispiel einer solchen mag man sich das Fehlende ergänzen<sup>67</sup>. Über der Schulter setzt die Perücke an der gleichen Stelle an und die nach vorne fallenden Teile sind ebenso glatt und rund geformt. Selbst die hohlen Augen und Brauen, in denen farbige Einlagen saßen, kehren wieder. Nur den Zeremonialbart vermissen wir bei unserem Bruchstück. Hinter den Ohren und am Perückenrand über der rechten Schulter sind Reste eines feinen Stucküberzugs erhalten geblieben, an der zweitgenannten Stelle mit rotbraunen Farbstreifen, vor dem Ohr ein kleines Feld dunkler, grauer bis schwarzer Bemalung. Zweifellos war auch der Perückenrand über der Stirn gemalt; aber er muß weiter oben angesetzt haben als bei der genannten Sphinx in New York und sonst in der Regel. Dies und das Fehlen des Bartes mögen Konzessionen gegenüber römischen Anforderungen an Bildnisähnlichkeit sein. Oben in der vertikalen Bruchfläche des Schädels ist die Hälfte einer senkrechten Bohrung eingetieft. Der Zapfen, der in ihr steckte, hat die Sprengung verursacht. Für einen Uräusaufsatz liegt die Stelle zu weit oben auf dem Scheitel. Eher käme für sie vielleicht eine Sonnenscheibe in Frage.

Auch Vespasian hatte enge Beziehungen zu Ägypten, ging doch sein Aufstand von Alexandria aus, wo man schon am 1. Juli 69 sein erstes Regierungsjahr zu zählen anfing<sup>68</sup>. Auch er hielt sich dort auf und befragte das Orakel im Sarapieion. Heilungswunder, die man ihn da vollführen ließ, verhalfen ihm in den Augen der Ägypter zur nötigen *auctoritas et quasi maiestas*<sup>69</sup>. Dieser Hoheit aber verlieh das Bild des Kaisers als Sphinx vollkommensten Ausdruck.

65 Ägypt. Museum Kairo, Saal R 34. 36 500. Aufnahmen des Verf. mit freundlicher Genehmigung von *V. A. Girgis* und *A. Khachab*. H. etwa 15 cm.

66 Abb. 35: Neapel, Naz. Mus. Slg. Fiorelli 5370 = BMC 544. 71 n. Chr. Nach Museumsphoto, für das ich *A. Stazio* und *E. Pozzi* zu danken habe. Abb. 36: BHM Ankauf 1963, Tetradr. Billon, Antiochia. 70/71 v. Chr. 14,91 g. Zur Münzikonographie Vespasians *G. Förschner*, Das Porträt Vespasians auf römischen Münzen, Berl. Num. Ztschr. 25 und 26, 1959/1960, SA., den ich der Freundlichkeit der Verfasserin verdanke. Deren Dissertation über das Vespasianporträt ist mir nicht bekannt. Vgl. vorläufig *R. West* (oben Anm. 42), 5ff. Taf. 1f. *B. M. Felletti Maj*, Museo Nazionale Romano. I ritratti, Rom 1953, Nr. 141f. 143 ist zweifelhaft. Encycl. dell'arte antica 4, 726 Abb. 880.

67 *B. v. Bothmer* (vgl. oben Anm. 49), 162 No. 125 Taf. 116, 313f.: 100–70 v. Chr., als Tutu, nicht als König.

68 Tacitus, hist. 2, 79, 1. Vgl. unten S. 338.

69 Sueton, Vesp. 7, 2. *S. Morenz*, Vespasian, Heiland der Kranken. Persönliche Frömmigkeit im antiken Herrscherkult, Würzburger Jahrb. 1949/1950, 370ff. *Ph. Derchain*, La visite de Vespasien, Chronique d'Égypte 1953, 261ff.

Eine genauere zeitliche Einordnung dieses Bildnisses wird erst an Hand der von anderer Seite zu erwartenden Ikonographie der Flavier möglich sein. Die ausgeprägten Altersmerkmale und der enge Anschluß an den Typus Kopenhagen-Florenz<sup>70</sup> scheint eine Datierung gegen Ende der Regierungszeit zu empfehlen, die sich vom 60. bis zum 70. Altersjahr des Kaisers erstreckte. In deren Beginn wird man dagegen den schon erwähnten wenig überlebensgroßen Kopf im Musée Greco-Romain in Alexandria setzen (Abb. 37–38)<sup>46</sup>. Er soll im Delta gefunden sein und ist mit Sicherheit in Ägypten entstanden, wo infolge Marmormangels weniger gut sichtbare Teile vielfach in Stuck ausgeführt wurden wie hier. Die ganze rückwärtige Hälfte samt Hals und Oberschädel bestanden aus diesem billigen Ersatzmaterial. Die Profilaufnahme (Abb. 38) läßt die Naht hinter dem Ohr erkennen. Da ist aber nur die Technik einheimisch-ägyptisch, die Kunst ist rein griechisch. Mit wunderbarer Sicherheit sind die plastischen Formen erfaßt und aus einer wahrhaft monumentalen Gesinnung auf das Wesentliche zurückgeführt. Auch wer die Identifizierung nicht anerkennen sollte, wird der Datierung in die flavischen Jahrzehnte nicht ausweichen können, obwohl die Formen sehr bestimmt und mit deutlichen Akzenten vorgetragen sind. Die Entwicklung, die zur traianischen Kunst hinführt, setzt offenbar auch in Alexandria schon nach dem Ende der iulisch-claudischen Dynastie ein<sup>71</sup>. Das ist um so bemerkenswerter, als man eine weiche, zerfließende Modellierung zu den wichtigsten Charakteristika der alexandrinischen Plastik zu rechnen pflegt. Das Sfumato zeichnet schon Werke des 3. Jahrhundert v. Chr. aus<sup>72</sup>. Sehr ausgeprägt finden wir es bei dem kürzlich veröffentlichten Claudiuskopf von Alexandria<sup>73</sup>, wo es sich allerdings mit den allgemeinen malerischen Tendenzen des Zeitsstils verbindet. Eines der letzten Porträts, deren Eigenart es noch entscheidend mitbestimmt, ist wohl der reizvolle frühtraianische Frauenkopf der Sammlung Roš in Baden<sup>74</sup>. Unser Vespasian muß demnach als Vertreter einer anderen Strömung alexandrinischer Plastik angesprochen werden<sup>75</sup>. Man wäre geneigt, an eine originale Bildnisschöpfung zu glauben, wenn nicht zu viele Züge bei dem Kopf

70 *West*, Taf. 1, 5. 2, 4.

71 Vgl. unten S. 350.

72 *A. Adriani*, *Arte alessandrina*, *Encycl. dell'arte antica* 1 (1958) 222. *A. L. Pietrogrande*, *Africa Italiana* 2, 1928/1929, 182 mit Anm. 1. *Lawrence*, *Greek Sculpture in Ptolemaic Egypt*, *Journ. of Egypt. Archeol.* 11, 1925, 179ff. führt das alexandrinische Sfumato auf die praxitelische Formensprache des 4. Jh. zurück.

73 *N. Bonacasa*, *Ritratto di Claudio del Museo greco-romano di Alessandria*, *Röm. Mitt.* 67, 1960, 126ff. Taf. 37f. Der kolossale Augustuskopf, *Graindor* (oben Anm. 46), 44 Nr. 3 Taf. 3, ist dem Claudio in mancher Hinsicht verwandt, aber das Sfumato fehlt ihm ganz.

74 *H. Bloesch*, *Antike Kunst in der Schweiz*, *Erlenbach* 1953, 124ff. Taf. 72f. *Verf.*, *Alt-römische Porträt-Plastik*, *Ausstellungskatalog Zürich* 1953, Nr. 45.

75 Vgl. noch *N. Bonacasa*, *Contributo all'iconografia di Tiberio*, *Boll. d'Arte* 47, 1962, 171ff. *Verf.*, *Röm. Mitt.* 68, 1961, 103f. A 3. 7–9, Taf. 33f. 37, 1. In der Oberflächenbehandlung von A 8 wirkt das Sfumato noch nach, bei dem Kopf des Alexander Severus (*H. v. Heintze*, *Röm. Mitt.* 69, 1962, Taf. 56, 2–3) täuschen es Erhaltungszustand und die etwas unscharfen Aufnahmen vor.

des Thermenmuseums wiederkehrten<sup>76</sup>. Nur von dem verlangten hohen Standort aus und in natürlicher Beleuchtung kommen die Ausdruckswerte dieses Kopfes voll zur Geltung: es ist vor allem der weitblickende und zielbewußte Feldherr, den der Künstler verewigt hat. Neben seinem Werk nimmt sich der Sphinx-Vespasian mit den zahlreichen derben Detailangaben besonders der Stirnfalten eigentlich viel mehr römisch aus, und doch ist er sicherlich nicht die Arbeit eines Bildhauers aus dem Westen, sondern ein Ägypter wird ein stadtrömisches Vorbild reproduziert haben; aber dessen sachlich registrierender Charakter scheint bei ihm auf einen empfänglichen Sinn gestoßen zu sein. Die Herstellung von Gipsabgüssen haben ägyptische Porträtmaler erfunden<sup>77</sup>, und die spätägyptisch-hellenistischen Bildnisse aus hartem Stein haben so viel mit römischen Verwandtes, daß man einmal deren Stil von jenen ableiten wollte, ein andermal Meisterwerke wie den «Grünen Kopf» in Berlin mit römisch-republikanischen zusammenstellte<sup>78</sup>. Schon das kleine Köpfchen aus schwarzem Granit (Abb. 39)<sup>79</sup>, das noch dem 7. oder 6. Jahrhundert v. Chr. angehören mag, scheint bei aller priesterlichen Feierlichkeit das Naturvorbild exakter wiederzugeben als der so sehr auf die Erfassung des geistigen Menschen ausgerichtete Vespasian in Alexandria.

Die vollkommene Assimilierung des Kaiserbildes an die altägyptische Bildsprache finden wir schließlich in den kultischen Reliefs römisch-ägyptischer Tempel und Kapellen: dem Terrassentempel O von Philae, in den Tempeln von Kom Ombo und Esna und den Mamisi von Edfu und Dendera<sup>80</sup>. Unsere Aufnahmen 40

76 *West*, Taf. 1, 3. *Felletti Maj* (oben Anm. 66), Nr. 141. *Alinari* 17378.

77 Beispiele aus El Amarna, z. B. *K. Lange*, Ägyptische Bildnisse, München 1957, 23. Ein Negativ einer Totenmaske, also der Abdruck selbst, im ägypt. Museum Kairo Inv. 5026, aus Sakkara. Zur römischen Praxis *B. Schweitzer*, Die Bildniskunst der römischen Republik, Leipzig 1948, 25. 32. *F. Bronner*, Zu den römischen Ahnenbildern, Röm. Mitt. 60/61, 1953/1954, 163 ff.

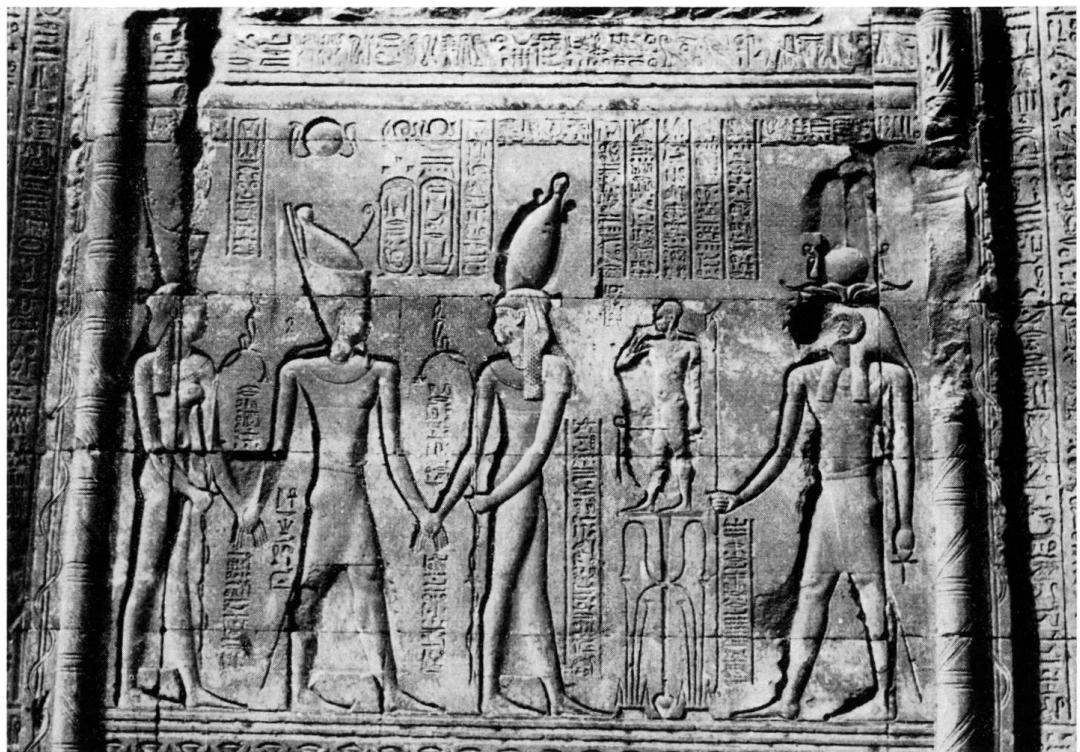
78 *V. Bothmer* (vgl. oben Anm. 49), 164 Nr. 127 Taf. 117 ff. *Schweitzer* (vorige Anm.), 76 f.

79 Museum Ismailija, Inv. 2536, H. etwa 5,5 cm. Aus Maskoutah, April 1914. Aufnahme des Verf. mit freundlicher Erlaubnis von *Dr. Hasan el Masry*. Vgl. v. Bothmer, Nr. 7 Taf. 7.

80 *F. Daumas*, Les Mamisis de Dendera. Publ. de l'Inst. fr. d'archéol. or. du Caire, 1959, 2, 85 ff. Kom Ombo vgl. oben Anm. 50. *S. Sauner*, Esna I und V, Publ. de l'Inst., Kairo 1959 und 1962. *G. Bénédite*, Le temple de Philae, I 1892; II 1895. Im übrigen vgl. *N. Sauner*, Temples ptolémaïques et romains d'Égypte. Études et publications parues entre 1939 et 1954. Répertoire bibliographique, Kairo 1956.



Abb. 39. Saitischer Porträtkopf. Granit  
Ismailija



Ab. 40 Domitian wird zu Chnum geführt. Esna



Abb. 41. Domitian. Detail von Abb. 40



Abb. 42. Tiberius? Kom Ombo

und 41 zeigen das erste Bildfeld links neben dem Mitteltor der unlängst freigelegten Fassade des Chnum-Tempels von Esna<sup>81</sup>. Von Ptolemaios VI. bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. wurde an ihm gebaut, ohne daß er je zur Vollendung gelangte. Die Hauptphase dauert von Domitian bis zu den Antoninen; die besten Arbeiten gehören der fla-



Abb. 43. Caracalla zwischen Göttern. Esna

vischen Zeit an, in der auch die Frontsäulen mit ihren wundervollen Kapitellen und die Reliefs der Fassade entstanden sind. Diese stellen in mannigfaltigen Variationen den Besuch des Pharaos im Tempel dar. Die Modellierung ist, bei aller Starrheit der Bewegung, von zartem, sinnlichem Oberflächenreiz. Ob in ihm auch etwas von flavischem Formempfinden mitschwingt, werden wir vielleicht beurteilen können, wenn einmal der ganze, unendlich reiche römisch-ägyptische Bilderschatz

81 Aufnahmen des Verf. Die Mauerreliefs sind unveröffentlicht.

in Veröffentlichungen vorliegt, wozu erst kleine, aber verheißungsvolle Anfänge gemacht sind. Vorerst scheint es, als ob hier besondere Schulen am Werk gewesen seien, die nur in diesem traditionellen Stil und an einem einzigen Platze arbeiteten. Figuren ungefähr gleicher Zeit in Kom Ombo zum Beispiel (Abb. 42)<sup>82</sup> sind flächiger und härter. Während in den Reliefs des Mamisi von Dendera, die unter Traian, Hadrian und Antoninus Pius in kontinuierlicher Abfolge ausgeführt wurden, überhaupt keine formalen Unterschiede festzustellen sind, kann man innerhalb der sich über einen größeren Zeitraum erstreckenden und wohl mit Unterbrüchen gearbeiteten Bildfolgen von Esna das fortgesetzte Schwinden eines lebendigen Verhältnisses zur plastischen Form gut verfolgen. So wirkt die Gestalt Caracallas auf der Innenseite der Nordwand (Abb. 43)<sup>83</sup>, der mit Chnum und Horus an einem Seil ein Netz voller Wasservögel und Fische schleppt, im Vergleich zu deren Fassade schwammiger und plumper. Man beachte etwa, wie die Knie nun nur noch als Bogen in die Vorderfläche des Beins und dazu viel zu weit oben eingegraben sind. Von Stilentwicklung kann man dabei kaum sprechen; es handelt sich vielmehr auch hier um den allmählichen Abbau des ptolemäischen Formengutes. Erstaunlich bleibt dennoch, daß sich die Tradition dieser Tempelwerkstätten in der Isolierung derart erhalten konnte.

Alle diese Darstellungen geben den Kaiser-Pharao als reinen Typus wieder. Wie das Relief des Caracalla zeigt, wird selbst ein so augenfälliges Merkmal wie die Bärtigkeit nicht registriert, auch nicht bei Hadrian (am Mamisi von Dendera), der doch als erster Kaiser diese Mode einführte, so daß sie bei ihm besonders auffallen mußte. Der beigeschriebene Name genügt wie im alten Ägypten völlig für die Gleichsetzung des Bildes mit dem Dargestellten. Den Herrscher, den in unserem Beispiel zwei Gottheiten dem Inhaber des Heiligtums, dem widderköpfigen Chnum, zuführen, nennt die Kartusche Domitianus(?); aber nicht der geringste Zug der feingliedrigen, fast zierlichen Physiognomie erinnert an dessen eher massiv gebauten, rundlichen Kopf<sup>84</sup>. Auch die Titulatur entspricht nicht der wirklichen, offiziellen, sondern bewegt sich in den schönklingenden, uralten Beiwörtern.

Was Alexandria aus ägyptischer Überlieferung der römischen Kunst vermittelt hat, läßt sich, wie bemerkt, im Bereich des Stils noch schwer abgrenzen; dagegen war der Zustrom von Bildmotiven so stark, daß er das Gesicht insbesondere der

82 Hof rechts, Kartusche fehlt. Vielleicht Tiberius. Der Stil der Reliefs des Säulensaals und Umgangs kommt dem der Außenbilder von Esna näher.

83 Aufnahme des Verf.

84 Zur Ikonographie Domitians: *West* (vgl. oben Anm. 42), 18ff. Taf. 3, 14ff. (Taf. 5, 16–16a, z. Z. im Kunsthändel, ist m. E. eine moderne Fälschung). *Verf. Bildnis*, 54ff. *A. Blanco, Freijo, Un retrato de Domiciano, Archivo Español de Arqueología* 28, 1955 (1957), 280ff. Vgl. *Fasti Archaeol.* 12, 1957, 4769(?). Unerkannt scheint ein Kopf in Neapel, Mus. Naz. 15 0216 und ein provinzieller, unterlebensgroßer aus lokalem Stein in Vienne, Espérandieu, *Recueil* 3, 2638, 5; *E. Will, La sculpture romaine au Musée lapidaire de Vienne*, 1952, Nr. 60. Beide sollen an anderer Stelle vorgelegt werden. Als Domitian abzulehnen sind: *Fasti archaeol.* 14, 1959, 91 Taf. 2, 9 (Nikosia). *C. Vermeule, Berytus* 13, 1959, 47 Nr. 110 (Vaison).

römisch-kampanischen Wandmalerei in nicht zu übersehender Weise mitgestaltet hat. Nillandschaften, Sphingen, Kultgeräte und Themen aus dem Kreis der Isis wird der aufmerksame Betrachter der Häuser auf dem Palatin, in Pompeii und Herculaneum auf Schritt und Tritt entdecken<sup>85</sup>, und in der Zeit des Augustus, als der Zauber des eben römisch gewordenen Ägyptens mit frischer Macht auf die Gemüter Italiens wirkte, ließ sich der Römer Gaius Cestius, einst Praetor und Volkstribun, vor den Toren der Stadt gar wie ein Pharaos alter Zeiten in einer Pyramide bestatten. Daraus kann man zwar nicht schließen, daß nun der Erbauer dieses Grabmals und die Bewohner jener Räume ausschließliche oder auch nur in besonderem Maße Verehrer der Isis gewesen seien, aber daß ägyptische Götter für einen großen Teil der Italiker in den Kreis der geglaubten Mächte Eingang gefunden hatten, ist unbestreitbar<sup>86</sup>, und daß mit den Bild- und Dekorationsmotiven auch ägyptische Ideengehalte in die Vorstellungswelt der Römer einmündeten, eigentlich selbstverständlich. So dürfte man mit einem gewissen Recht den vielzitierten Vers des Horaz: *Graecia capta ferum victorem cepit*<sup>87</sup> auch auf Alexandria und sein altehrwürdiges Hinterland übertragen.

Wie viele von diesen *Aegyptiaca* über Rom auch auf die spätere Kunst des Abendlandes übergegangen sind, ist meines Wissens noch nie untersucht worden. In den Grottesken Raffaels und seiner Schule wird manches dieser Art wieder erstanden sein. Nur auf *ein* solches Motiv aus dem Bereich der Porträtkonologie, das sich einer ungewöhnlich weitreichenden und fruchtbaren Wirkung erfreute, wollen wir hier abschließend noch eingehen<sup>88</sup>.

Die kolossale Antinoosbüste im Vatikan (Abb. 23) erweist sich durch die Spuren einer verlorenen Götterkrone und die Korkzieherlocken<sup>89</sup> als Angleichung an eine Gottheit des ägyptischen Pantheons. In die gleiche Richtung deutet aber auch der Blätterkelch, über dem die Büste sich erhebt und der, aus grünem ägyptischem Stein gemeißelt, auch der oben erwähnten Alabasterbüste des vergöttlichten Jünglings als Auflager diente<sup>90</sup>; denn der Akanthuskelch ist in dieser Verbindung nichts anderes als die in griechisch-römische Formensprache übersetzte Lotosblüte, auf der viele ägyptische Götter, vor allem aber Harpokrates als aufgehende Sonne, dargestellt werden (Abb. 44)<sup>91</sup>. Ein bronzenes «lebendes» Götterbildchen erlaubte den Vorgang des Auftauchens des kindlichen Gottes aus der Blume den Gläubigen auf anschaulichste Weise miterleben zu lassen. Dank einem Mechanismus, den ein alexandrinischer



Abb. 44  
Bz. Harpokrates

85 Vgl. vor allem *K. Schefold, Vergessenes Pompeji*, Bern 1962, 216 s. v. Isis.

86 Vgl. die Nachweise bei *Schefold* (vgl. vorige Anm.) 10. 16 usw.

87 Epist. 2, 1, 156.

88 Zur Geschichte und Typologie dieses Motivs *Verf., Bildnis*.

89 Vgl. die Frisur der Kleopatra Thea, *Jb.BHM* 1959/1960, 262.

90 Vgl. oben Anm. 43.

91 Vgl. oben S. 295 mit Anm. 9.

Techniker vom Geiste des Heron erfunden haben mag, öffneten sich die oberen Blütenblätter, wenn man das sitzende Figürchen nach oben schob, und ließen dieses sichtbar werden, wie unsere Abbildung 45 es zeigt<sup>92</sup>. Der fingerlutschende Harpokrates muß auf einem Stab gesessen haben, der durch den hohlen Schaft



Abb. 45. Lebendes Götterbild des Harpokrates. Bronze. Kairo

des Kultgerätes lief. Zum Festhalten der geöffneten Blütenblätter und wohl auch, um sie sich beim Versenken des Bildchens wieder schließen zu lassen, diente ein auf ihrer Innenseite durch Ösen gezogener Draht. Die Tatsache, daß für den Akanthuskelch der zuletzt genannten Antinoosbüste ein grünes Material gewählt worden war, spricht dafür, daß mit diesem vegetabilischen Element auch da noch eine lebendige Vorstellung verbunden war. Büste, Kelch, Sockel, Innenstütze und der Kopfaufsatz sind einzeln angefertigt und können durch bloßes Zusammenstecken montiert werden. Bei einer Sarapisbüste aus Alabaster, die kürzlich in der Kyrenaika gefunden wurde (Abb. 46)<sup>93</sup>, und sowohl des Materials wie der volutenartig eingekrümmten Blätter wegen<sup>94</sup> aus Ägypten importiert sein muß, läßt ein Zapfenloch

92 Kairo, Ägypt. Museum, Inv. 38 222, Saal P 19 Vitrine P. Gesamt-H. etwa 7,5 cm. Teleaufnahme des Verf. mit freundlicher Erlaubnis von V. Girgis., Verf. Bildnis, 193 mit Anm. 6.

93 Nach Cyrenaica, Guida turistica 1962, 40. Etwa halbe natürliche Größe. In Kyrene.

94 Verf. Bildnis, 128 Typ I.

unter dem Hals auf die gleiche Aufstellungsart schließen. Allerdings war der Blätterkelch angearbeitet wie bei einem ähnlichen Exemplar aus dem gleichen Material in Ägypten (Abb. 47)<sup>95</sup>. Zweifellos diente diese Einrichtung dem Zweck, die Götterbilder schneller aufzrichten und demonstrieren zu können. Dies mag etwa für die Reise oder bei Prozessionen erwünscht gewesen sein<sup>96</sup>, vielleicht aber auch für ähnliche kultische Praktiken, denen der kleine Apparat aus Bronze diente.

Daß auch das Akanthusbüschel, das in Abbildung 46 und 47 und zahlreichen weiteren

95 Vermutlich in Kairo; mir nur von Photos bekannt.

96 *Verf.* Bildnis, 88 zu St 33 mit Anm. 4.



Abb. 46. Sarapis. Alabaster. Kyrene



Abb. 47. Sarapis. Alabaster. Kairo?



Abb. 48. Schälchen mit Isis und Sarapis. Schiefer. Kairo



Abb. 49. Rückseite des Schälchens Abb. 48



Abb. 50. Bruchstücke eines Schälchens mit Horus, Osiris und Isis. Grüner Schiefer. Kairo



Abb. 51. Isis mit Harpokrates. Ton  
Alexandria



Abb. 52. Goldring mit Isis, Harpokrates und  
Nephthys. Paris, Bibl. Nat.



Abb. 53. Sonnengott. Bronze. Barcelona

Beispielen mit Sarapis verbunden ist, den Lotos vertritt, bestätigen kleine ägyptische Schälchen aus dunkelgrünem Schiefer. Das Innenrelief des in Abbildung 48-49 wiedergegebenen Exemplars stellt den Gott mit Isis zusammen über einer Blüte der *Nymphaea caerulea* dar<sup>97</sup>. Auf dem Fragment eines zweiten (Abb. 50)<sup>98</sup> ist es der falkenköpfige Osiris, der aus der Wasserblume zu neuem Leben aufersteht

97 Kairo, Ägypt. Museum, Inv. 18755. Br. 9,0 cm, H. 1,2 cm. Aufnahmen des Verf. mit freundlicher Erlaubnis von *V. Girgis. W. von Bissing*, Catalogue général des antiquités du musée du Caire. Steingefäße, Wien 1907, 161. Zur Gattung vgl. auch *R. Pagenstecher*, Die griechisch-ägyptische Sammlung Ernst von Sieglin, 3. Teil, Leipzig 1913, 3.

98 Wie voriges. 18753. Br. 7,2 cm. Ein unveröffentlichtes Exemplar mit Isis und Horus ist in der numismatischen Abteilung des Museums ausgestellt, ein entsprechendes, aber flüchtiger gearbeitetes fand sich im Hane Kalili (Bazar).



Abb. 54. Sarkophagdeckel. Marmor. Ostia

und von Isis begrüßt wird. Beide fassen einander beim Handgelenk; die Gattin trägt die Hathorkrone und wieder Nubierlocken. Als Dritter erscheint links der ebenfalls falkenhäuptige Horus mit der Sonnenscheibe. Von seiner Büste geht ein Ölzweig aus. Wenn Rebenranken, welche die Rückseiten beider Schälchen schmücken, hier auch das Bild rahmen, so erinnern sie daran, daß Osiris auch «Herr



Abb. 55. Mittelfeld eines Reliefsarkophags. Marmor. Ostia



Abb. 56. Detail aus Chorschrankenrelief. Marmor. Pisa

des Weins im Überfluß»<sup>99</sup> heißt. Für Weinspenden dürften die Gefäße freilich zu klein und wenig geeignet sein. Der harten, in den vorgelegten Beispielen recht anmutigen Arbeit haftet etwas von der Art von Holzschnitzereien an. Die Blütenblätter sind spitz ausgekehlt, die Büsten und das Dekor der Rückseite klebt gleichsam auf dem Grund, ohne sich mit ihm zu verbinden. Wie in dem Isisrelief (Abb. 28) und den mit diesem verglichenen Münzen weist die Formgebung schon von ferne auf das Koptische voraus. Von Bissing schlug eine Datierung in das 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr. vor, aber die Größe der Büsten schließt das 1. Jahrhundert aus; rohere Stücke mögen noch ins 3. Jahrhundert herabführen.

99 Bonnet (vgl. oben Anm. 23), 571.

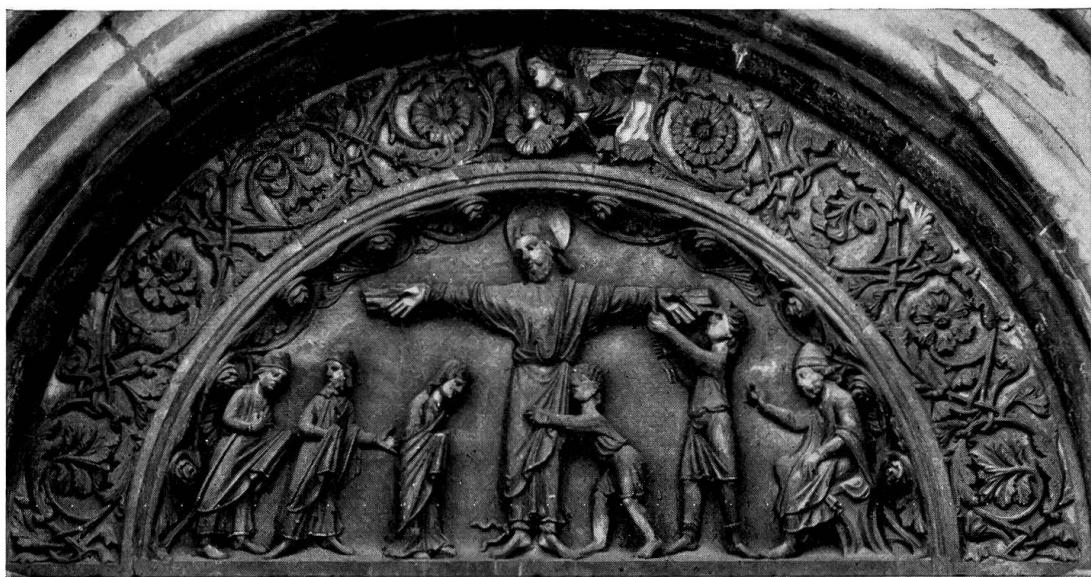


Abb. 57. Portallünette. Vercelli, S. Andrea

Bei einer Tonstatuette in Alexandria sind es wieder Akanthusblätter, aus denen sich der Oberkörper der mütterlichen Isis mit ihrem kleinen Sohn Harpokrates erhebt (Abb. 51)<sup>100</sup>, nicht anders bei einem Goldring, den wir zuversichtlich alex-

<sup>100</sup> Museum, Magazin, P 10618. Rötlicher Ton. H. 8,5 cm. Die Basis beweist, daß es sich um eine selbständige Statuette, nicht etwa einen Lampengriff, handelt. Nach Aufnahme des Verf. mit freundlicher Erlaubnis von *H. Riad*. Vgl. *H. W. Müller*, *Isis mit dem Horuskind*, Münch. Jb. 3. F. 14, 1963, 7ff.



Abb. 58. Kreuzabnahme von Antelami, Marmor. Parma

andrinischer Goldschmiedekunst zuweisen dürfen (Abb. 52)<sup>101</sup>. Die Tatsache, daß die Büste einer zweiten Göttin, wohl der Nephthys, unvermittelt auf dem andern Ende des Drahtes aufruht, erhellt, wie sehr der Blätterkelch zu Isis und ihrem Kind gehören, mit deren Wesen verbunden ist. So wird man kaum einem Zweifel begegnen, wenn man den Blätterkranz unter dem Büstchen des jugendlichen, strahlenbekränzten Sonnengottes einer anmutigen Bronze in Barcelona (Abb. 53)<sup>102</sup>, auf welchen Wegen auch immer, auf ägyptischen Ursprung zurückführt. Wie Osiris-Antinoos steigen auf einem Sarkophagdeckel in Ostia (Abb. 54)<sup>103</sup> die Oberkörper zweier offenbar vorverstorbener Kinder zu Häupten und Füßen der Eltern aus dreiteiligen Blätterkelchen auf. Ohne daß man sich über die künstlerischen Absichten dieser sonderbaren Komposition wird Gedanken machen dürfen, bringt sie die ihr innerwohnende Idee, die Hoffnung der Eltern auf die Erneuerung des früh abgebrochenen Lebens, in unmittelbar verständlicher Weise zum Ausdruck, zumal wenn man sich die verlorene grüne Bemalung der Blätter hinzudenkt. In der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts war das Motiv der Blätterkelchbüsten für Sarkophagreliefs in Ostia besonders beliebt. Den späten dreißiger Jahren wird man das aus einer geriefelten Platte ausgebrochene Mittelfeld (Abb. 55) zuweisen dürfen<sup>104</sup>. Den schwermütigen, verschleierten Blick, mit dem das Ehepaar vor sich hinstarrt, kennen

101 Paris, Bibl. Nat., Cab. d. Méd., bagues 504. Für Photos und Publikationserlaubnis danke ich *J. Babelon*. Vgl. *Verf. Bildnis*, 190 Anm. 6. Zwei Silberarmreife im Museum von Alexandria (2986, 2989) laufen in der gleichen Weise in Isisbüsten über Akanthus aus.

102 Barcelona, Museo Arqueológico, M 5610. Fundort unbekannt. H. 16,2 cm. Aufnahme des Verf. mit freundlicher Genehmigung von *M. Almagro Basch* und *A. Arribas Palan*. Büstenteil hinten hohl mit Stütze. Die Form der drei Füße kann ich nicht erklären. Im übrigen ist das für freie Aufstellung bestimmte Büstchen einem aus Syrien stammenden im Louvre (Verf. *Bildnis*, 184 Abb. 83) so ähnlich, daß ich auf gleiche Herkunft schließen möchte.

103 Ostia, vor Porta Romana Nr. 1182. L. 2,32 m, T. 1,19 m. H. des Büstchens 1,25 cm. Großkristallinischer, wohl inselgriechischer oder kleinasiatischer Marmor. Das Büstchen links ist so gebrochen, daß von den Akanthusblättern, die doch wohl auch hier anzunehmen sind, nichts mehr zu sehen ist. Das kleinere Kind l. hält eine Traube, der Knabe r. trägt die Toga mit Contabulatio. L. neben ihm wird die halb geöffnete Buchrolle des Mannes sichtbar. Die Frau hält einen Kranz; ob er aus Rosen besteht, die auf Zughörigkeit zur Isigemeinde weisen könnten, läßt sich nicht entscheiden.

104 Ostia, Museum 1308. Aufnahme Gabinetto Fotogr. Naz. E 35 379. *Verf. Bildnis*, 41 S 13 Taf. 9 nach alter Aufnahme. Aus der gleichen Werkstatt stammt wohl ein weiteres Tondo, 1521, Gab. Fotogr. Naz. E 35 392, ohne Blätterkelch, aber mit den gleichen Zwickelmotiven. — Zu der in meinem Buch vorgelegten Materialsammlung kommen weiter hinzu: 1. Riefsarkophag in Berlin, Staatl. Museen Inv. Nr. 2785, aus Rom. Vgl. *K. Wessel*, Rußland, Rom, Byzanz, S. 109. Vermutlich gleiche Werkstatt wie S 16, gleicher Typ, Deckel mit Meerthiasos. — 2. Fragment eines Girlandensarkophags im Museo Civico, Treviso, Typ wie S 9, mit Knabenporträt. — 3. Front eines Riefsarkophags, der Abidia Atrippina, Rom Kunsthandel. Für Aufnahmen und Hinweise danke ich *H. v. Heintze* und *K. Schauenburg*, der das Stück veröffentlichen wird. *H. v. Heintze* wies mich auf das Fragment eines Grabmals mit einer traianischen Knabenbüste über breitem Blätterkelch von singulärem Typus hin, Catalogo delle importanti vendite all'asta S. R. L. Antonina. Galleria d'arte, Roma, 6–22 giugno 1963, Nr. 688. — 4. Reliefplatte mit «bevölkerten Ranken», in der Mitte zwei Kinderbüstchen, in Schweizer Privatbesitz. Singulärer Typus.

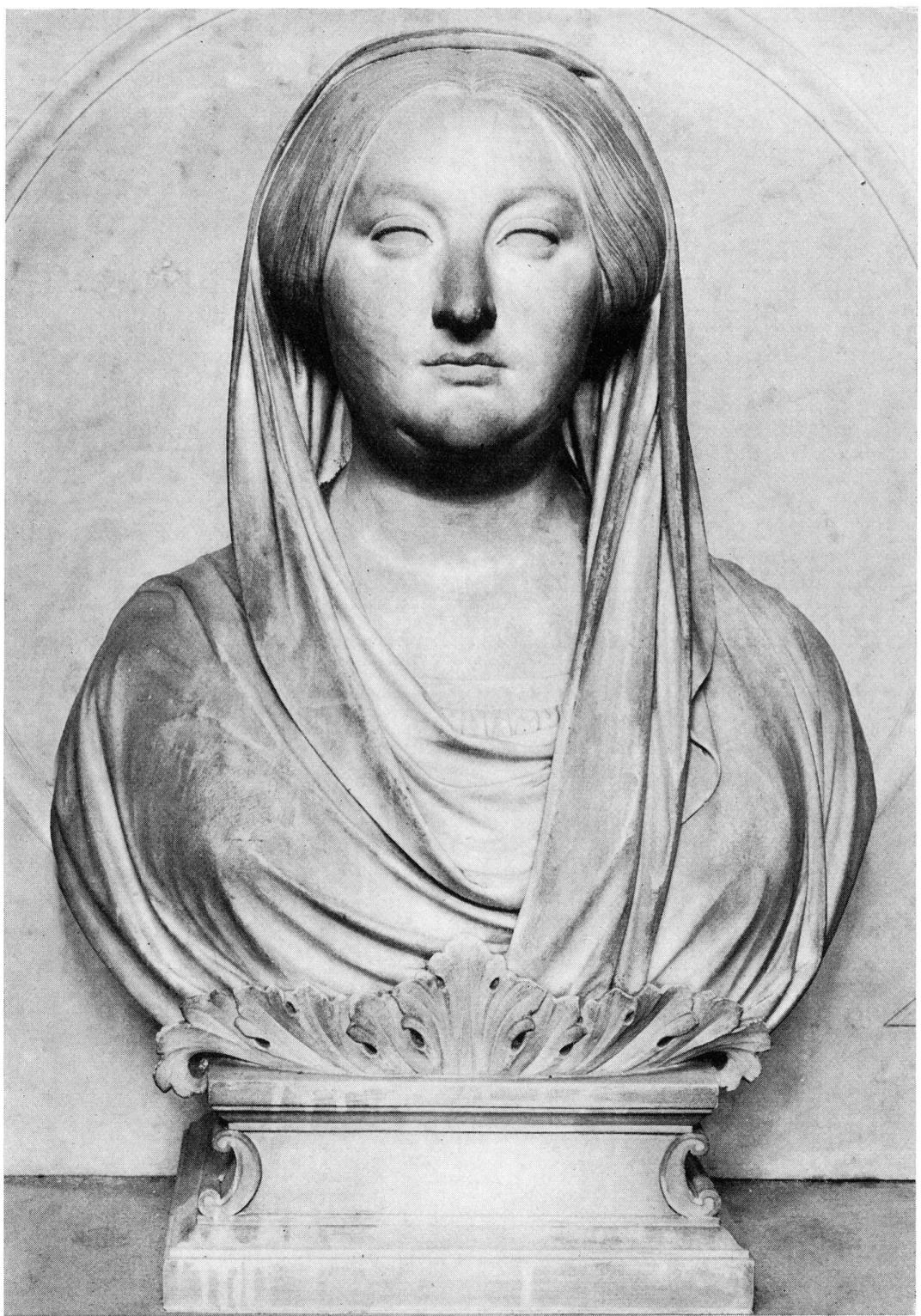


Abb. 59. Zenaide Bonaparte. Marmor. Rom

wir von Bildnissen der Soldatenkaiser, etwa dem des Maximinus Thrax<sup>105</sup>. Er ist Ausdruck einer innerlich und äußerlich aufgewühlten Zeit, in der der alte Glaube zerbrach und die neuen Heilsreligionen des Ostens sich mit Macht ausbreiteten. Der Blätterkelch unter dem Grabporträt hängt mit keiner von ihr unmittelbar mehr zusammen; an Isis und Osiris oder Sarapis wird hier kaum noch jemand gedacht haben. Das Motiv war längst Allgemeingut geworden.

Im Mittelalter wurden viele antike Sarkophage, unter anderem auch aus Ostia, nach Pisa geschafft, wo man sie wieder verwendete<sup>106</sup>. Einer von ihnen muß den Pisaner Bildhauer angeregt haben, der im 12. Jahrhundert das Medaillon in den prächtigen Rankenteppich der Chorschränke einfügte (Abb. 56)<sup>107</sup>. Wie auf manchen Sarkophagen Victorien oder Genien den Schild mit dem Bildnis halten, so fassen ihn hier vier Hände, und vier Büsten stützen ihn, vielleicht Sinnbilder der vier Zonen des Himmels; aber statt des Porträts eines Verstorbenen taucht ein Engel aus dem Blätterkelch auf. Erstaunlicher als dieses Wiederaufleben des Bildschemas ist die Feststellung, daß auch sein Ideengehalt noch verstanden wurde. Wie anders wäre es sonst zu erklären, daß Antelami an der Torlunette von S. Andrea zu Vercelli einen Engel die Seele des Märtyrers in der Gestalt einer Blütenbüste zum Himmel tragen läßt (Abb. 57)<sup>108</sup>? Schon in der Kreuzabnahme im Dom zu Parma hatte er das Motiv verwendet und hier sogar in seinem ursprünglichen Zusammenhang, nämlich für die Darstellung von Mond und Sonne (Abb. 58)<sup>109</sup>. Und wenn schließlich Tenerani die Büste der Zenaide Bonaparte auf deren Grabmal in S. Maria in Via Lata unten mit einem Blätterkelch abschließt (Abb. 59)<sup>110</sup>, so erkennen wir jetzt, daß selbst der Schüler Thorvaldsens das Motiv noch in dessen angestammtem Zusammenhang verwendet und um seine Bedeutung gewußt hat. Was könnte die Lebenskraft ägyptischer Bildgedanken eindrücklicher vor Augen führen?

105 Vgl. B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale*, Rom 1958, 115ff. Taf. 9. Zum Frauenkopf vgl. Taf. 7, 23.

106 *Verf.* Bildnis, 33 zu S 3.

107 Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. Für Photos und Publikationserlaubnis danke ich Avv. G. Ramalli. P. Santapaolesi, *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* NS. 5/6, 1956/1957, 282 Abb. 70f. Der Verfasser vergleicht mit dem Dekorationsstil der Mschatta. Unser Motiv kommt auch in der omaiadischen Kunst vor, z. B. in unveröffentlichten Kuppelstuckaturen aus Khirbat al Mafjar in Jerusalem, 724–747 n. Chr.

108 G. de Francovich, Benedetto Antelami, Mailand-Florenz 1952, 387f. Abb. 451. 453. G. Rosati, *Enciclopedia Universale dell'Arte* 1 (1958) 429ff. Taf. 270.

109 Francovich (vgl. vorige Anm.), 131 Abb. 195f. 198. Ferner am Baptisterium von Parma, Francovich 174 Abb. 263, hier «erblühen» allerdings Personifikationen von Tugenden aus gleichartigen «Rosetten». Sonne und Mond zu Seiten des Kreuzes sind selbst schon ein uraltes Sinnbild, vgl. W. Deonna, *Les crucifix de la vallée de Saas* (Valais). Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique. Rev. hist. rel. 132, 1947, 13ff.

110 Vgl. L. Cavazzi, *La diaconia di S. Maria in Via Lata e il monastero di S. Ciriaco*, Rom 1908, 183. Unveröffentlicht. Für Neuaufnahmen bin ich E. Nash und H. Sichtermann zu Dank verpflichtet, hier nach Inst. Neg. 62. 1408. Zenaide, Gattin des Josef Bonaparte, starb 1854 in Neapel.