

Der Adlerkameo und die »Auffindung des Telephos«

von German Hafner

Der Sardonyx im Kunsthistorischen Museum in Wien mit dem Bild eines Adlers (Abb. 1) und das Wandgemälde in Neapel (Abb. 38) mit der Darstellung der Auffindung des Telephos sind zwei Werke antiker Kunst, die wohl kaum etwas Verbindendes zu haben scheinen; ihre gemeinsame Nennung wird daher befremden. Der Adler, der hier als alleiniges Thema, dort als Teil einer größe-

ren Darstellung erscheint, reicht gewiß nicht aus, die Zusammenstellung des Halbedelsteinreliefs und des Gemäldes zu rechtfertigen, und andere Ansatzpunkte liegen wohl nicht vor. Daß beide Kunstwerke dennoch etwas gemeinsam haben, zeigt sich eben nicht auf den ersten Blick, sondern erst nach einer eingehenden Interpretation des einen wie des anderen, und selbst dann fast überraschend.



Abb. 1
Adlerkameo Wien. Gesamtansicht

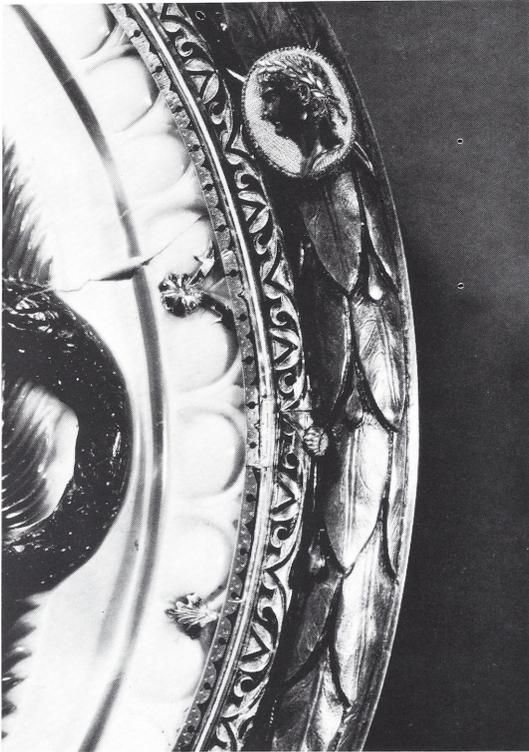


Abb. 2
Adlerkameo Wien. Lorbeerkrantz

A. Der Adlerkameo in Wien

Unter den Meisterwerken antiker Steinschneidekunst nimmt der Wiener Adlerkameo¹ (Abb. 1) eine besondere Stellung ein, nicht nur weil er neben dem Tiberius-Kameo in Paris (31 x 26,5 cm) und der Gemma Augustea in Wien² (18,7 x 22,3 cm) der größte erhaltene Kameo (Dm. 22 cm) ist, sondern auch weil er sich von den übrigen in mehreren Punkten unterscheidet: keiner der anderen großen Kameen ist kreisrund und mit einem Ornamentstreifen eingefasst, keiner hat eine so geschlossene Komposition, keiner begnügt sich mit dem Bild eines Tieres, und während üblicherweise das Relief sich hell von einem dunklen Hintergrund abhebt, steht hier der aus der rotbraunen Schicht des Sardonix gearbeitete Adler dunkel vor dem milchigen Weiß der darunterliegenden.

Dieser Adler, der einen Palmzweig und einen Eichenkranz in den Fängen hält, ist der Adler des Zeus, Sinnbild und Abgesandter des höchsten Gottes, mit den Zeichen des Sieges, den dieser verlieh. Da die Haltung des in Dreiviertelprofil mit ausgebreiteten Schwingen dargestellten Adlers,

besonders auch die Bewegung der Beine jeden Gedanken daran verbieten, der Vogel fliege oder käme vom Olymp herab auf einen Menschen zu, wirkt dieser Siegesbote des Zeus im hohen Äther schwebend wie ein Symbol des Sieges überhaupt. Wenn die Vermutung von H. Appuhn³ richtig ist und der Kameo einst den zentralen Punkt am Ambo Heinrichs II. in Aachen bildete, so hat man ihn wohl schon in der Zeit um 1000 als ein Siegeszeichen in diesem Sinne aufgefaßt. Denn nur als ein Sinnbild des von Gott gesandten Sieges wäre er geeignet gewesen, die »Crux gemmata« des Ambo in eine »Crux invicta« umzudeuten.

Über die historische Stellung des Kameos hat man sich damals wohl kaum Gedanken gemacht, und erst das 16. Jahrhundert scheint Überlegungen darüber angestellt zu haben, wann der Kameo geschaffen wurde und für wen er bestimmt war. Die aus dieser Zeit stammende Fassung in Form eines silber- vergoldeten Lorbeerkranzes (Abb. 2) trägt als Schmuck kleine Medaillons, die aus Eisen ge-



Abb. 3
Adlerkameo Wien. Ursprüngliches und erneuertes Roma-Medaillon





Abb. 4
Adlerkameo Wien. Caesar-Medaillon

schnitten Reliefprofile auf vergoldetem Grund zeigen: Athena oder Roma (Abb. 3), Cäsar (Abb. 4) und Augustus (Abb. 5); ein viertes ist inzwischen verloren gegangen und wurde durch ein silbervergoldetes Medaillon mit einer Wiederholung des Athenakopfes ersetzt. Der Kameo wird dadurch offenbar mit der glanzvollen Zeit Caesars und des Augustus in Zusammenhang gebracht, speziell mit diesem vielleicht auch durch das Bildnis, das ebenfalls im 16. Jahrhundert auf der Rückseite des Kameos eingeschnitten wurde (Abb. 6). Dies hell sich von dem dunklen Grund abhebende Profilbildnis soll wohl Augustus darstellen, wenn auch manches befremdend ist. Die Linie von Stirn, Nase, Mund und Kinn ist nach einem antiken Augustusbild recht gut wiedergegeben, doch überraschen abgesehen von antiquarischen Details der Kleidung und des Panzers, in denen sich die Büste als Werk dieser Zeit zu erkennen gibt, die hohe Kopfform und der starke Hals. Als Vorlage könnte dem Künstler der Kameo Marlborough-Evans in New York⁴ (Abb. 7) gedient haben, der heute als ein Bild des Augustus gilt. Dort findet man die gleichen scharfen Gesichtszüge, denselben etwas nach oben gerichteten Blick und die schmale Kopfform, die hier durch die besondere Ansicht bedingt ist; die Büste wendet dem Be-

schaer halb den Rücken zu und der Kopf dreht sich nicht bis zum vollen Profil herum. Auch die »mißverständliche Mischung aus Panzer und Ägis«, die Eichler⁵ hervorhebt, fände auf diese Weise eine Erklärung: der Künstler hat aus der geflügelten Maske eines Windgottes ein Gorgoneion und aus dem Gorgoneion der Doppelägis des antiken Kameos ein Löwenmaskaron am Panzer seines Augustus gemacht. Wenn auch der eigentliche Sinn dieses hinzugefügten Bildnismedaillons nicht erkennbar ist, so war aber doch wohl kaum eine Fälschung oder eine Verfälschung des antiken Bestandes beabsichtigt; denn sonst hätte sich der Künstler nicht mit der prächtigen doppelten Rahmung verraten. Sie besteht aus einem radialen Stabmuster und einem Lorbeerkranz, der an vier Stellen von einer Spange umfaßt wird, deren Form sich aus dem »Rollwerk« und »Beschlagwerk«, wie es auch bei Kameenrahmungen des 16. Jahrhundert vorkommt⁶, ableitet. Der Künstler hatte dabei als antikes Vorbild wohl jene Tiberiusmünzen im Sinne, die auf der Rückseite einen Schild mit der Büste des Kaisers und einem einfachen oder doppelten Stabmuster-rahmen, sowie einem Kranz darstellen⁷ (Abb. 8). Es ist nicht auszuschließen, daß er ein Tiberius-Bildnis beabsichtigte, denn möglicherweise hielt

Abb. 5
Adlerkameo Wien. Augustus-Medaillon





Abb. 6
Adlerkameo Wien. Rückseite Profilbildnis



Abb. 7
Kameo New York

man den Kameo Evans damals für ein Bildnis des Augustus-Nachfolgers⁸, und auch das frühe Inventar in Wien spricht von einem »kopf Tiberii« auf der Rückseite des Kameos⁹. So würde sich die durch die Metallmedaillons der Fassung begonnene Reihe der römischen Herrscher hier gewissermaßen fort-

Abb. 8
Tiberius-Münze, Oxford



setzen. Doch das hieße wohl, die wissenschaftliche Absicht des Künstlers zu überschätzen, zumal man im 16. Jahrhundert in Fragen der antiken Ikonographie nicht kleinlich war. So ist bei einer Serie von Kameenbildnissen römischer Kaiser in Wien¹⁰ dasjenige, das laut Umschrift Augustus darstellen soll (Abb. 9) dem authentischen Bildnis dieses Kaisers kaum ähnlich, jedoch trägt das mit der Bezeichnung



Abb. 9
Renaissance-Kameo »Augustus« Wien

Abb. 10
Renaissance-Kameo »Neros« Wien



Nero (Abb. 10) deutlich die Züge des Augustus, und auch bei den übrigen herrscht ähnliche Verwirrung.

Aus dem, was das 16. Jahrhundert dem Kameo hinzufügte, kann also kaum mehr entnommen werden, als daß man ihn mit Rom und mit der Blütezeit unter Caesar und Augustus, vielleicht auch Tiberius in Verbindung brachte. Jedoch wurde das Rückseitenmedaillon insofern für die Folgezeit und die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Kameo entscheidend, als Eckhel 1788¹¹ es als antik ansah und von diesem Augustusbildnis ausging. Andere folgten ihm in der Ansicht, es handle sich um einen Kameo des Augustus¹². Der Eichenkranz, den der Adler hält, ergab eine weitere Verbindung mit diesem Kaiser, da ihm im Jahre 27 v. Chr. die Corona civica, ein Eichenkranz, vom Senat verliehen worden war. Zweifel an dem antiken Ursprung des Medaillons und an der Richtigkeit der Benennung wurden bereits 1821 laut, und Bernoulli¹³ nannte es »weder richtig benannt noch antik«. Dennoch hat Arneth¹⁴ 1849 die Idee Eckhels wieder aufgenommen und versucht, den Widerspruch zwischen der Datierung um 27 v. Chr., die einen jugendlichen Augustus erwarten ließ, und dem Medaillon, das einen alternden zeige, durch die Annahme zu erklären, dieses sei »vielleicht etwas retouchiert«.

Es ist das Verdienst Eichlers,¹⁵ den Kameo nicht nur erstmalig in photographischen Abbildungen vorgelegt und damit eine verlässliche Grundlage geliefert, sondern auch alle nachantiken Zutaten ausgeschieden zu haben. Den Weg zu Augustus ebnete nun die Stilanalyse des Kunstwerkes, die ergab, daß der »Kameo ein typisches Erzeugnis augusteischer Kunst« sei und weder Ähnlichkeit mit früheren noch mit späteren Kameen habe; durch diese Datierung des Kameos in die Zeit des Augustus erlangte der Hinweis auf die Goldmünze des Augustus vom Jahre 27 v. Chr. ¹⁶ (Abb. 11, 16) mit der Darstellung eines Adlers auf der Corona civica wieder seine volle Beweiskraft.

Diese Gegenüberstellung von Münze und Kameo war so überzeugend, daß die daraus gefolgerte Datierung des Kameos in das Jahr 27 v. Chr. und dessen Verbindung mit Augustus seither nie bezweifelt wurde. Es gehört zu den sicheren Ergebnissen archäologischer Forschung, was Eichler am Ende seiner Untersuchung feststellt: in dem Kameo verbinden sich der »Adler als Sinnbild der von Augustus erlangten Machtfülle, der Eichenkranz als eine der vornehmsten Ehrungen und der Palmzweig, Symbol des Sieges, zu einem eindrucksvollen Denk-

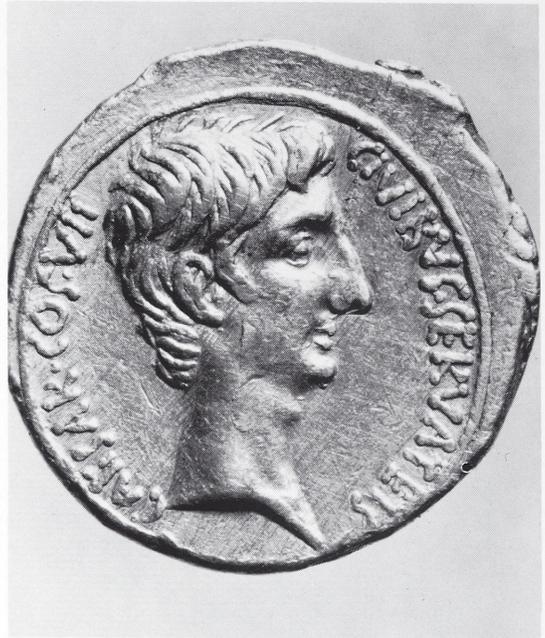


Abb. 11
Goldmünze mit Adler. Vs. u. Rs. Wien



mal der Beendigung der Bürgerkriege«. Nur Kähler¹⁷ hat Zweifel an der Datierung geäußert, da ihm der Stil eher auf nachaugusteische, tiberische oder claudische Zeit zu weisen scheint; doch referiert auch er die communis opinio. Wenn trotz einer so überzeugenden Interpretation der Kameo heute nicht die Rolle spielt, die einem genau datierten Kunstwerk zukäme, so mag das zum Teil daran lie-



Abb. 12

Augustusmünzen mit Ehrenzeichen. Slg. Niggeler

gen, daß Furtwängler ihn in seinem grundlegenden Werk¹⁸ nicht abgebildet und auch nur nebensächlich erwähnt hat, doch äußert sich darin vielleicht auch ein gewisses Unbehagen und eine innere Unsicherheit. Es fällt auf, daß der Kameo in dem Buch von Marie-Louise Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) mit keinem Wort erwähnt wird, obwohl er doch hier einen Markstein hätte abgeben müssen, und daß auch der 2. Band der *Propyläen Kunstgeschichte* (Theodor Kraus, *Das Römische Weltreich*, 1967) nicht auf ihn eingeht. So verblüffend auch die Gegenüberstellung von Kameo und Münze sein mag, auf der die communis opinio beruht, so kann wohl die von Eichler in dem zitierten Schlußpassus gegebene Erklärung des Kameos als ein »Sinnbild der von Augustus erlangten Machtfülle« doch nicht voll befriedigen. Offen bleiben die Fragen nach dem Zweck des Kameos, nach dem Auftraggeber und nach dem Empfänger des kostbaren Werkes.

Insistiert man bei diesen doch berechtigten Fragen, so ergeben sich sofort die größten Schwierigkeiten. Bei der angenommenen engen Verbindung mit Augustus kann der Kameo nur entweder von ihm oder für ihn geschaffen sein, aber weder das eine noch das andere ist vorstellbar. Die vom Senat beschlossene Ehrung bestand neben anderem in der Corona civica; warum sollte diese nun noch einmal auf einem Kameo abgebildet dem Augustus überreicht worden sein? Aber auch daß er seinerseits den Kameo in Auftrag gegeben hätte, um ihn einem Freund zu schenken, ist unmöglich, da die Corona civica eine ganz persönliche Ehrung für ihn bedeutete, für sein Verdienst, für einen in einsamer Entscheidung gefaßten Entschluß, an dem kein Anderer Anteil hatte.

Wenn also so naheliegende Fragen, wie die nach dem Auftraggeber und Empfänger, keine auch nur annähernd befriedigende Antwort finden, so wird man Zweifel an der Richtigkeit der communis opinio kaum unterdrücken können. Ist überhaupt die Identifizierung des Eichenkranzes auf dem Kameo mit der Corona civica so sicher begründet, wie es scheint? Da nicht jeder Eichenkranz eine Corona civica ist, nimmt die Beischrift CIVIBUS SERVATEIS auf der Vorderseite der Augustusmünze die sonst berechtigten Zweifel an der Besonderheit dieses Ehrenzeichens. Für die Errettung eines römischen Bürgers aus Todesgefahr wurde dieser Bürgerkranz verliehen, und zwar von dem Gerechteten dem Retter¹⁹. Schon für Cicero konnte er aber beantragt werden, weil er der Retter des Staates, also aller Bürger, gewesen sei²⁰, und als solcher erhielt ihn Augustus im Jahre 27 v. Chr., zusammen mit anderen Ehrungen, dem Titel »Augustus«, zwei Lorbeerbäumen neben dem Eingang seines Hauses auf dem Palatin und einem goldenen Schild in der Curie. Diese Ehrenzeichen sind immer wieder auf augusteischen Münzen²¹ (Abb. 12) einzeln und zusammen dargestellt. So sieht man hinter dem Adler auf der Goldmünze die beiden Lorbeerbäume und darüber den Titel Augustus. Immer aber sorgt die Beischrift für Klarheit darüber, daß es sich um die Corona civica handelt, die für die »Errettung der Bürger« verliehen wurde. Aber auf augusteischen Münzen erscheinen auch Eichenkränze mit anderen Beischriften (Abb. 13) aus denen etwa hervorgeht, daß der Eichenkranz gemeint ist, der dem Jupiter Optimus Maximus für das Wohl des Kaisers geweiht wurde²². Hilft keine Beischrift, so ist bei Eichenkränzen Vorsicht am Platze, und der Schluß, es handele sich um die Corona civica, kann voreilig sein. So hat der Eichenkranz auf dem Haupt des



Abb. 13
Münzen: Cor. Civ. u. Votum-Kranz, Wien



Augustusbildnisses in München²³, als Corona civica erklärt, zu der Schwierigkeit geführt, daß der Stil dieses Bildnisses mit dem sich ergebenden frühen Datum unvereinbar erschien. Augustus hat aber nach Ausweis der Münzbilder, auch jener, deren Rückseite die Corona civica abbilden, einen Lorbeerkranz getragen; diese war überhaupt kein Kopfschmuck. Als eine den Soldaten verliehene

Tapferkeitsauszeichnung mag sie auf dem Kopf getragen worden sein²⁴, die Corona civica des Augustus aber hing über der Tür seines Hauses. Dies geht aus dem Wortlaut des Monumentum Ancyranum, des in Marmor gehauenen Rechenschaftsberichtes des Augustus, hervor: »Corona civica super ianum meam fixa est«, und auch ein Münzbild²⁵ (Abb. 14) zeigt sie an dieser Stelle. Verse des Ovid²⁶ kommen als weitere Bestätigung dazu, aus denen wir wie durch die Münzbilder erfahren, daß auch hier die



Abb. 14
Caninius-Münze, London

Beischrift OB CIVIS SERVATOS nicht fehlte. Nicht nur durch den Platz über dem Hauseingang, sondern wohl auch durch seine Größe unterschied sich die Corona civica des Augustus von den Tapferkeitsauszeichnungen der Soldaten, die vordem und auch weiterhin verliehen wurden²⁷. Der Eichenkranz des Münchner Augustusbildnisses kann also nicht die Corona civica sein; sie ist der Kranz des Jupiter, und durch ihn wird Augustus vergöttlicht. Es entspricht der aus dem Stil erschlossenen späten Entstehungszeit des Kopfes, daß Augustus durch diesen Kranz als Divus, als ein unter die Götter versetzter, bezeichnet ist. In gleicher Weise erscheint er auf dem claudischen Relief in Ravenna²⁸. Erst Kaiser Claudius hat sich schon zu Lebzeiten immer wieder mit den Attributen des Jupiter darstellen lassen²⁹, jedoch entspricht eine solche Vergöttlichung durchaus nicht der Einstellung, die Augustus hatte. Wohl fehlt es nicht an Zeichen einer besonderen Verbundenheit mit Apollon³⁰, doch Jupiter steht dem Augustus ferner³¹. Auf der Gemma Augustea³² (Abb. 15) sitzt zu Füßen des neben Roma thronenden, durch den Lituus als

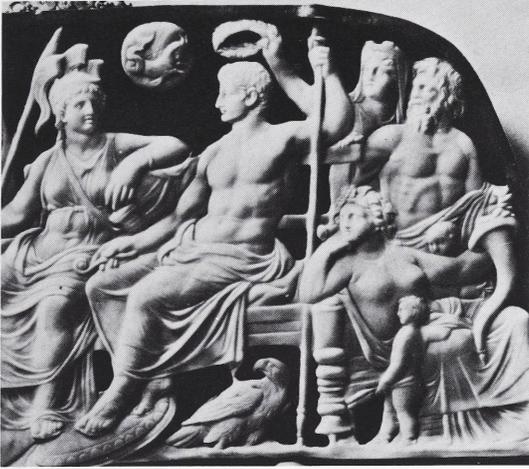
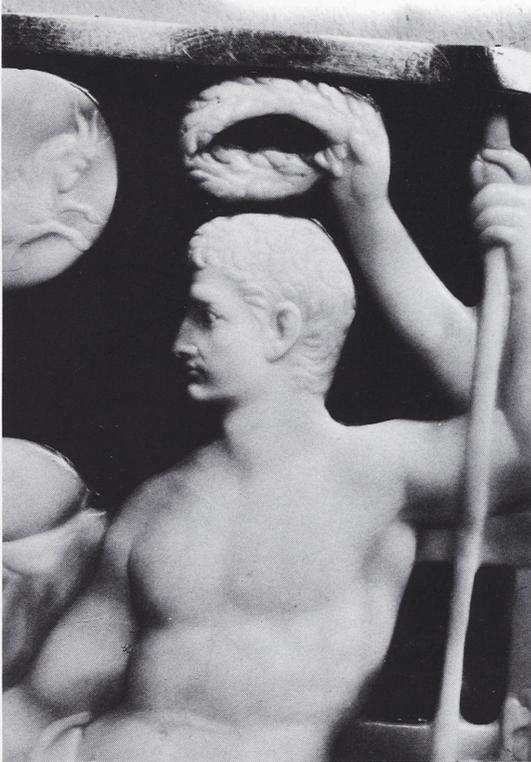


Abb. 15
Details der Gemma Augustea, Wien



Pontifex Maximus bezeichneten Augustus zwar ein Adler, und eine als Oikumene gedeutete Gestalt hält ihm von hinten her einen Eichenkranz über den Kopf, doch ist in dem Rahmen der Darstellung, die irdische Vorgänge durch die Anwesenheit von Göttern und allegorischen Gestalten in eine höhere Sphäre zieht, eine solche Anspielung bei dem damals noch lebenden Kaiser wohl nicht zu gewagt

gewesen³³. In diesem Zusammenhang muß auch der Adler der Goldmünze des Jahres 27 v. Chr. als ein Hinweis auf die Verbindung des Augustus zu Jupiter angesehen werden. Möglicherweise ist diese nicht einmal in Rom, sondern im griechischen Osten geprägt worden³⁴, wo eine Interpretation der römischen Corona civica im Sinne eines von Zeus kommenden Siegeskranzes leicht verständlich wäre. Aber der Adler bleibt auf alle Fälle ein zusätzliches Motiv neben dem Kranz, den Lorbeerbäumen und dem Augustustitel. Alföldi sah dies Verhältnis richtig, wenn er schrieb: »und schon sitzt Jupiters Adler auf dem Bürgerkranz des Retters... und gleicht den Servator dem höchsten Gotte an«.

Der Adler der Münze sitzt auf dem Kranz, er bringt ihn nicht, wie es der Adler des Kameos tut. Die Münze (Abb. 16) betont durch die Buchstaben S C, daß hinter den Ehrungen ein Senatsbeschluß steht³⁵, und nur von dem Senat, also von den geretteten Bürgern, konnte entsprechend der alten Tradition die Ehrung für den Retter ausgehen. Für einen aktiv eingreifenden Adler des Jupiter ist da kein Platz. Er kann also auf dem Kameo nicht die Corona civica bringen. Der Kranz in seinem Fang ist außerdem ein Zeichen des Sieges. Dies ist aber wiederum die Corona civica des Augustus nicht. Im Monumentum Ancyranum sagt Augustus mit bewunderungswürdiger Knappheit und mit aller Klarheit, die römischem Rechtsgefühl entspricht: »rem publicam ex mea potestate in senatus populique Romani arbitrium transtuli. Quo pro merito meo senatus consulto Augustus appellatus sum et laureis postes aedium mearum vestiti publice, corona civica super ianum meam fixa est et clipeus aureus in curia«. Von einem Siege ist hier nicht die Rede,

Abb. 16
Goldmünze mit Adler, Rs. Priv. Slg.



sondern davon, daß Augustus die durch die glückliche Beendigung der Bürgerkriege — einen Sieg in römischem Sinne konnte es in einem solchen ohnehin nicht geben — erlangte Macht aus seiner Hand in die des Senates und des Römischen Volkes übergeben hat. Wegen dieses Verdienstes, das einer Rettung der Staatsordnung gleichkam, erhielt er die aufgeführten Ehrungen.

Daß der Begriff »Sieg« nicht in diesen Zusammenhang paßt, hätte nicht übersehen werden sollen, ebensowenig wie die »Machtfülle«, die der Adler verkörpere, und die mit der Situation von 27 v. Chr. geradezu im krassen Widerspruch stehen würde. Es hilft auch nicht, wenn man in dem Kameo, um ihn mit dem Jahr 27 v. Chr. in Verbindung zu halten, »Macht, Friede und Bürgerfreiheit«³⁷ verherrlicht sehen will, denn weder Friede noch Freiheit werden in dem Adler und seinen Attributen sichtbar. Die hier offenbar mißverständene Palme aber, die ja nur auf dem Kameo vorkommt, trennt diesen eindeutig von Augustus. Der Palmenzweig ist zum ersten Male von Theseus den Siegern im Wettkampf überreicht worden³⁸ und ist seit dem Jahre 293 v. Chr. auch bei den Römern ein Symbol des Sieges³⁹. So würde der Palmzweig allein genügen, jeden Bezug

zu Augustus als dem Wiederhersteller der alten demokratischen Zustände im römischen Staate auszuschließen.

Wenn daher der Schluß zu ziehen ist, daß der bisher eingeschlagene Weg zum Verständnis des Kameos ein Irrweg war, so ist die Frage nach Zeit und Anlaß der Entstehung neu zu stellen. Man braucht angesichts dieses Rückschlages nicht zu resignieren, da zwei Überlegungen optimistisch stimmen. Erstens sollte der Kameo nach dem Stil annähernd datiert und lokalisiert werden können, und zweitens kann dieses Siegeszeichen nur mit einer Entscheidungsschlacht von großer Bedeutung in Zusammenhang stehen. Darüberhinaus darf vorausgesetzt werden, daß er ein Geschenk war und als solches in die Hand eines Römers gelangte, da nur in Rom die Voraussetzung für die so glückliche Erhaltung des zerbrechlichen Stückes gegeben ist. Der Gebende war gewiß kein Geschlagener; er muß ein Bundesgenosse gewesen sein, der mit dem Beschenkten zusammen den Sieg errang und damit dessen Verdienst um den Erfolg entsprechend würdigen und sich wohl auch dessen Wohlwollen erhalten wollte. So dürfte es nicht aussichtslos sein, wenn erst einmal Ort und Zeit der Entstehung des Kameos durch stilistischen Vergleich bestimmt ist, auch das geschichtliche Ereignis und die Namen der Beteiligten mit einiger Wahrscheinlichkeit zu finden.

Abb. 17

Adlerkameo, Wien, Detail: Kranz



Der Stil des Kameos ist nach Eichler⁴⁰ typisch augusteisch, die »etwas kühle Eleganz«, das »auf sachliche Klarheit gerichtete Streben, das Relief im Umriss scharf vom Grund abzusetzen« und die »etwas trockene Wiedergabe der Einzelheiten«, auch der »Naturalismus«, der den an der Ara Pacis und dem Augustus von Prima Porta zu beobachtenden noch übertreffe, wären stilistische Eigenarten, die den »klassizistischen Tendenzen der spätrepublikanischen und frühaugusteischen Kunst« entsprächen. Hier wirkt sich jene Charakterisierung des frühaugusteischen Stiles aus, die Wickhoff 1895⁴¹ aufgrund des »jugendlichen Augustus« im Vatikan formuliert hatte, eines seiner Meinung nach um 50 v. Chr. entstandenen Bildnisses, das in Wirklichkeit jedoch ein Werk des neuzeitlichen Klassizismus um 1800 ist⁴². Man wird also, was »kühle Eleganz« und »klassizistische Tendenzen« betrifft, vorsichtig sein müssen, und darin nicht unbedingt Kriterien für augusteische Entstehung sehen dürfen. Was sich aber unter den augusteischen Kunstwerken vergleichen läßt, stimmt mit dem Kameo stilistisch keineswegs überein. So ist der kompakte Eichenkranz in den Krallen des Adlers (Abb. 17) grundverschie-

den von den Fruchtgirlanden der 9 v. Chr. vollendeten Ara Pacis Augustae⁴³, deren Gewinde (Abb. 18) alle Stufen von Hoch- und Flachrelief und bei den sich lösenden Blättern und Ranken bis zur Ritzung und Vertiefung in den Grund durchläuft und sich auf diese Weise ganz anders mit diesem verbindet. Demgegenüber steht der im Querschnitt klar runde Kranz des Kameos selbständig und sachlich vor einem ganz neutralen Hintergrund. Der zeitliche Abstand von 20 Jahren kann diesen prinzipiellen Unterschied nicht erklären, zumal die lockere, am Rande durchsichtig werdende Girlande in der Wandmalerei der Zeit, etwa im »Haus der Livia«⁴⁴ und auch in der vorangehenden keinen Geschmackswechsel in dieser Richtung erkennen läßt.

Der Adler unterscheidet sich, wie schon Eichler hervorhob, durch seinen stärkeren Naturalismus von augusteischen Adlern, und nach Technau⁴⁵ ist »die Härte und Prägnanz in der Wiedergabe des Gefieders... ohnegleichen«. Verglichen mit dem



Abb. 18
Girlande der Ara Pacis, Rom

Abb. 19
Adler der Gemma Augustea, Wien



Abb. 20
Adler des Augustuskameos, Lotharkreuz, Aachen

Adler des Kameos wirkt etwa der Adler auf der Gemma Augustea⁴⁶ (Abb. 19) nicht nur klein, zahm und beiläufig, sondern auch schematisch in der Wiedergabe der Einzelheiten. Ähnlich sind — soweit wegen der Kleinheit überhaupt zu vergleichen — andere augusteische Adler, wie der auf dem Szepter des Augustus auf dem Lotharkreuz-Kameo⁴⁷ (Abb. 20) und der der Goldmünze von 27 v. Chr. (Abb. 11, 16).

Wegen der Unvereinbarkeit des Kameo-Stiles mit dem augusteischen hat Kähler⁴⁸ eine andere Datierung vorgeschlagen; er sei etwa 70 Jahre später, eher unter Claudius (41–54 n. Chr.) als unter Tiberius entstanden. Nun hat aber schon Eichler⁴⁹ sicher mit Recht auf die ganz andere, pathetische und summarischere Darstellung der Adler in claudischer-neronischer Zeit und auf die »malerische Wiedergabe des optischen Eindruckes« und die bunte Wirkung jener Kameen der nachaugusteischen Zeit mit ihrer raffinierten Verwendung mehrerer dunkler und heller Steinschichten hingewiesen. Der Adler zwischen den Füllhörnern der Gemma Claudia⁵⁰, der zu dem die Ägis und den Eichenkranz des Zeus tragenden Claudius aufblickt, (Abb. 21) und der Adler, der von dem Bild einer Apotheose übrig blieb⁵¹ (Abb. 22), sind mit ihren weichen Farbübergängen und ihrer verwirrenden Buntheit in der Tat so völlig verschieden, daß eine Datierung des Adlerkameos in die Zeit nach Augustus nicht in Betracht zu ziehen ist.



Abb. 21
Adler der Gemma Claudia, Wien



Abb. 22
Adler von Kameofragment, Wien

Wenn nun Eichler⁵² auch die Zeit vor Augustus meinte ausschließen zu müssen, da die spätgriechische Glyptik durch das »bewegte Flächenspiel« und durch die »Kühnheit der Schichtenverwendung« ausgezeichnet sei, so scheinen doch die beiden bekannten spätgriechischen Porträtgemmen in Leningrad⁵³ und Wien⁵⁴ (Abb. 23) in der Verwendung der Steinschichten weniger kühn als vielmehr sehr geschickt und in der Darstellung von großer Klarheit zu sein. Die Rückseite der Tazza Farnese⁵⁵ (Abb. 24) und der Kameo mit dem Bildnis des Philipp V. von Makedonien (220–179 v. Chr.) in Paris⁵⁶ (Abb. 25) lassen darüberhinaus erkennen, daß die Glyptik dieser Zeit die Tendenz hat, den

Halbedelstein reliefmäßig, entweder ohne Rücksicht auf Schichtungen im Stein oder überhaupt als ein einheitlich gefärbtes Material zu bearbeiten.



Abb. 23
Ptolemäerkameo, Wien

Abb. 24
Tazza Farnese, Neapel





Abb. 25
Kameo Philipp V. Paris, Cab. d. Med.

Dabei macht sich das Bestreben bemerkbar, in einer bestechenden glyptischen Technik aus dem harten Halbedelstein die feinsten Einzelheiten herauszuarbeiten und dabei doch die Schönheit des Naturproduktes zu erhalten, wenn nicht sogar besonders zur Geltung zu bringen⁵⁷. Hier und in der Leichtigkeit der die Formen gestaltenden Hand zeigen sich enge Beziehungen zu dem Adlerkameo (Abb. 26). Das liebevolle Eingehen auf die besondere Beschaffenheit des Gefieders, der ständige Wechsel in Größe, Richtung und Wölbung der einzelnen Federn, die Weichheit des Gefieders, die fühl- und sichtbar gemacht wird, ohne daß das Material seinen kühlen Glanz verlore, bestimmen den Stil des Kameos ebenso wie die klare Abgrenzung des Adlers mit seinen Attributen, der stark plastisch, relief-

Abb. 26
Adlerkameo Wien, Detail



mäßig wirkt. Der Stil ist demnach spätgriechisch. Ein Vergleich mit Adlern auf ptolemäischen⁵⁸ und syrischen Münzen⁵⁹ zeigt, daß diese dem Naturell nach dem Adler des Kameos verwandt sind; sie sind wilde, halbgöttliche Tiere, Könige der Lüfte



Abb. 27
Adler von Telephosbild, Neapel

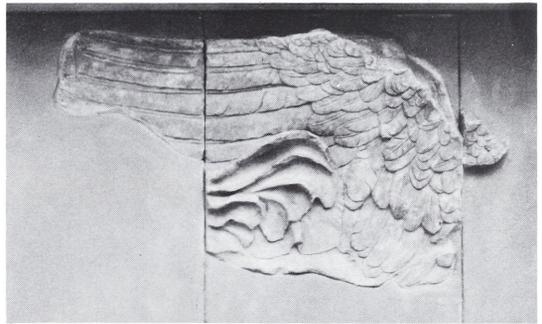


Abb. 28
Pergamon-Altar, Flügel, Berlin

und Symbol des von Zeus verliehenen siegreichen Herrschertums. Doch bezeugen die überaus schlanken Proportionen und die fast überspitzte Eleganz ihrer Erscheinung, daß der Kameo sicher nicht ptolemäisch oder syrisch ist. Stilistisch näher steht ihm der Adler auf dem Gemälde von der Auffindung des Telephos⁶⁰, (Abb. 27, 38), das als Wandschmuck Kopie nach einem pergamenischen Original aus der Zeit 190–185 v. Chr. ist. Der Adler tritt dort als handelnde »Person«, als Abgesandter des Zeus auf, der den Zeus-Enkel Telephos zu schützen hat. Breit



Abb. 29
Pergamon-Altar,
Flügel des Tityos, Berlin

und massig steht er auf dem Felsgestein, und noch in der gewiß manche Feinheit des Originals verflachenden und verändernden Kopie spürt man seine Aktivität und seine Selbständigkeit gegenüber den anderen Gestalten des Bildes. Da auch eine beachtliche Übereinstimmung in der Gedrungenheit des Vogelkörpers besteht, wäre zu erwägen, ob nicht auch der Kameo ein pergamenisches Werk aus dem frühen 2. Jahrh. v. Chr. ist.

Das Hauptdenkmal dieser Zeit, der Fries des grossen Altares von Pergamon⁶¹, bietet in den an verschiedenen Stellen des Gigantenkampfes als Träger des Blitzes erscheinenden oder die Schlangen der Giganten angreifenden Adlern, aber auch an den Flügeln der Giganten und einzelner göttlicher Wesen recht guten Vergleichsmöglichkeiten. Der

Unterschied zwischen dem überlebensgroßen Format des Altarfrieses und den kleinen Ausmaßen des Kameos wird durch die der Kostbarkeit des Materials entsprechende besondere Sorgfalt in der Ausführung des Halbedelsteins weitgehend ausgeglichen. An einem auf dem Fries nicht sicher lokalisierten Flügel⁶² (Abb. 28) kann man nun nicht nur die gleiche Lebendigkeit in der Wiedergabe des Gefieders, sondern etwa auch die selbe Quergliederung durch S-förmige Linien beobachten. Hier und z. B. auch an den Flügeln des Tityos⁶³ (Abb. 29) belebt eine stets in Größe, Stellung und Form wechselnde, individuelle Wiedergabe der Federn die Oberfläche, die stofflich wirkt und von dem einfallenden Licht fließend modelliert wird. Bei den Flügeln des Tityos kommt eine gewisse Tendenz dazu, die Enden der Federn umzubiegen, wie sie auch auf dem Kameo

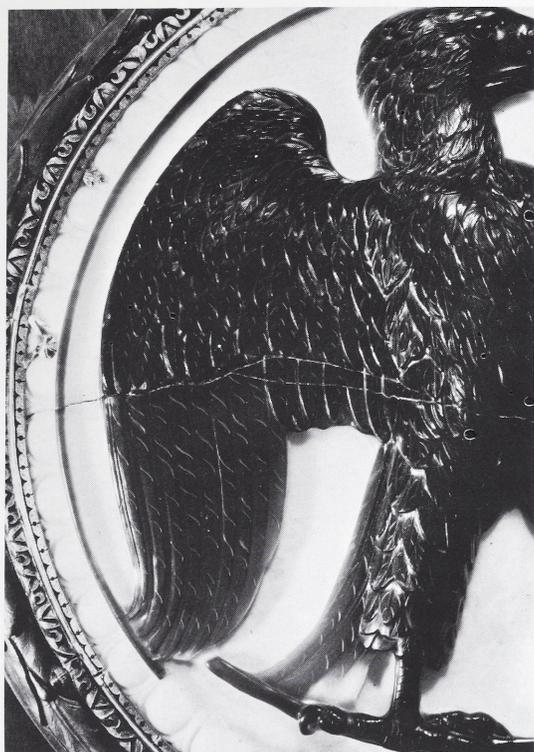


Abb. 30
Adlerkameo Wien, Detail

(Abb. 30) zu beobachten ist. Der Tätigkeit mehrerer Künstler am Altarfries entsprechen die kleineren Unterschiede auch in der Wiedergabe der hier interessierenden Details, so daß nicht alle Flügel die gleiche enge Verwandtschaft mit dem Kameo aufweisen. Auch eignen sich die fliegenden Adler

weniger zum Vergleich, weil diese sich am Kampf beteiligten und deswegen im Motiv abweichen. Daher ist trotz seiner dekorativen Funktion jener ruhig stehende Adler besser dem des Kameos an die Seite zu stellen, der mit Stierschädeln abwechselnd die Girlande im Obergeschoß des Propylon des Athena-Nikephoros-Heiligtums von Pergamon schmückt⁶⁴ (Abb. 31). Er ist wohl derjenige Adler, der dem des Kameos überhaupt am nächsten steht, da sowohl die plastische Wiedergabe des Vogelkörpers, die Stellung und die Wiedergabe des Gefieders erstaunlich übereinstimmen. Durch die Inschrift als Bau des Eumenes II. (197–165 v. Chr.) gesichert gibt das Propylon damit die letzte Gewißheit, daß der Kameo ein Werk der pergamenischen Kunst aus der Zeit des Eumenes II. ist. Dem Einwand, die verhaltene Darstellungsweise des Kameos passe schlecht zu dem bewegten »Barock« des Altarfrieses, ist leicht zu begegnen. Der monumentale Stil des großen Frieses schien den pergamenischen Künstlern der hier gestellten Aufgabe angemessen. Der Stil des kleinen Frieses am Altar mit der breiten Erzählung des Lebens des Telephos⁶⁵ unterscheidet sich aber nicht nur durch den objektiv kleineren Maßstab, sondern auch durch eine bescheidenere, intimere Darstellungsweise. Eine dritte Möglichkeit bezeugt der Waffenfries⁶⁶ (Abb. 32) an dem genannten Propylon; dort sind die Waffenstücke mit einer alle antiquarischen Interessen befriedigenden Genauigkeit wiedergegeben — wie im übrigen auch solche Details am großen Fries sich durch eine erstaunliche Sachlichkeit auszeichnen — und vor einen neutralen Hintergrund gestellt. Hier kann man das gleiche »auf sachliche Klarheit gerichtete Streben, das Relief im Umriß



Abb. 31
Adler vom Fries
des Propylon aus Pergamon,
Berlin

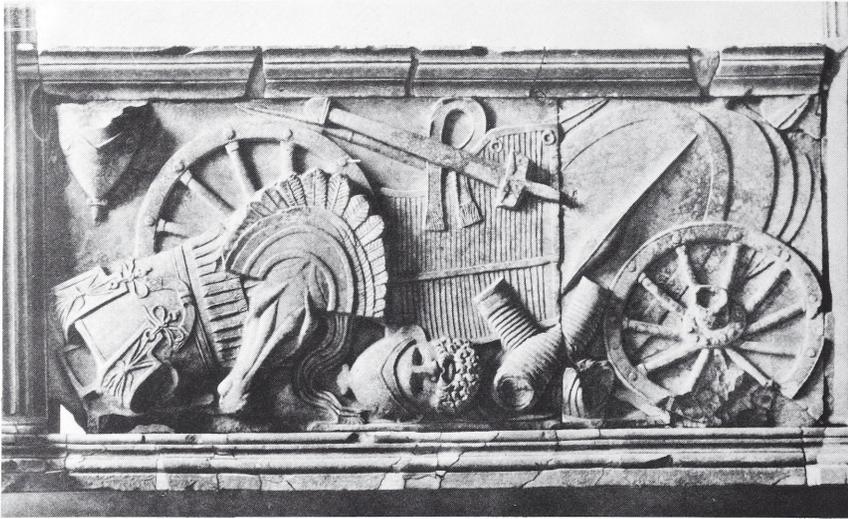


Abb. 32
Propylon aus Pergamon,
Waffenfries, Berlin

scharf vom Grund abzusondern« und dieselbe »etwas trockene Wiedergabe der Einzelheiten« beobachten, die Eichler⁶⁷ als Besonderheit des Kameos hervorhob. Deutliche Relieferhebung war dem Meister des Kameos so wichtig, daß er dort, wo die dunkle Schicht des Steines nicht die entsprechende Tiefe hatte, etwa bei den Beinen, auch noch einen Teil der darunterliegende weißen mitbenutzte, um das Bild in der gewünschten Reliefhöhe hervortreten zu lassen. Wie aber der Waffenfries nicht in primitiver Weise Panzer, Schilder, Schwerter usw. aneinanderreihet, sondern durch Isolierung und Häufung auch für Abwechslung und interessante Überschneidungen sorgt, so zeigt sich auch die Meisterschaft des Kameos darin, daß sich das Relief keineswegs nur einfach vom Grund abhebt. Denn die Partie, wo das linke Bein des Adlers und der Kranz die Flügel und die Palme überschneiden, ist durchaus nicht in einer einfachen Umrißlinie zu erfassen, sondern sie wird nur durch die verschieden hohe Relieferhebung deutlich, bei der der Gegensatz von heller und dunkler Steinschicht so gut wie keine Rolle spielt.

Bestätigt sich also die Zuschreibung des Steines an die pergamenische Kunst der Eumenes-Zeit, so kann die Feststellung, daß wir von einer pergamenischen Glyptik nichts wissen, kein Gegenargument sein. Wenn auch die schriftliche Überlieferung hier versagt, so stand doch Pergamon wohl auch in dieser Beziehung nicht hinter anderen spätgriechischen Fürstenhöfen zurück⁶⁸, und ganz spurlos scheinen sogar nicht alle pergamenischen Kameen untergegangen zu sein. Denn aus dem Stil eines von Athenion signierten Kameos in Neapel⁶⁹ hat man wohl mit Recht geschlossen, daß dieser unter dem unmittelbaren Eindruck des großen Altarfrieses gestanden hat; die Darstellung, Zeus von einem Wagen herab

den Blitz auf schlangenfüßige Giganten schleudernd, erinnert nicht nur dem Thema nach an diesen Fries, sondern auch in der Dynamik des Bildes. Von diesem, also vermutlich pergamenischen Künstler Athenion stammt ein weiterer Kameo, der selbst zwar verloren ist, von dem aber zwei fragmentierte Glaspasten erhalten sind. (Abb. 33, 34). Diese überdecken sich in einer Weise, daß eine Ergänzung fast des ganzen Bildes möglich wird (Abb. 35). Dargestellt ist ein Herrscher in triumphaler Haltung auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen stehend und mit zum Gruß erhobener Rechten; die Göttin Athena ist im Begriff, zu ihm auf den Wagen zu steigen. Die Signatur des Athenion befindet sich unter der kleinen Standleiste. Nun hat man zwar aus

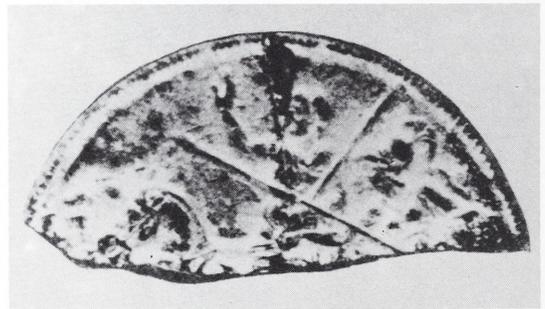


Abb. 33
Glaspaste, London

dem unterschiedlichen Stil der beiden Kameen schließen wollen, Athenion sei nicht der Kameenschneider, sondern ein Maler dieses Namens aus Maroneia, der in der antiken Literatur erwähnt wird, und dessen Werk ein unbekannter Meister hier für seine Kameen verwendet hat. Das künstlerische Eigentum des Malers habe er durch Anbringung des Namens respektiert⁷¹. Da Maroneia, der Ge-

burtsort des Malers, in Thrakien, also im Reich des Lysimachos, lag, sollte der siegreiche Feldherr eben diesen Diadochen darstellen. Diese Theorie, die die Ungleichheit des Stiles von den Kameen auf die Gemäldevorlagen übertragen würde, kann nicht überzeugen, und die angenommene künstlerische Autarkie im Reiche des Lysimachos paßt schlecht zu dem Bild der Kunst dieser Zeit. Aber gerade bei einem pergamenischen Kameenschneider würde sich die Uneinheitlichkeit des Stiles gut erklären, da ihm in Pergamon verschiedenartige Vorbilder zur Verfügung standen. Für den Gigantenkampf des



Abb. 34
Glaspaste, Berlin

Zeus schloß er sich verständlicherweise an den großen Altarfries an, während bei der Darstellung des siegreichen Herrschers eine entsprechend barock-bewegte Form der angestrebten feierlichen Wirkung widersprochen hätte. In dem siegreichen Herrscher hat schon Furtwängler mit Recht Eumenes II. erkannt, und in der Athena die Nikephoros, die in Pergamon neben Zeus als Hauptgöttin verehrt wurde. Bei der Kleinheit der erhaltenen Glaspasten, deren Durchmesser nur 3,9 cm, bzw. 4,1 cm beträgt, sind die Porträtzüge des Herrschers nicht mehr erkennbar, doch hatte das Original diesen Mangel sicher nicht. Die Pasten vereinfachen, die Londoner besteht aus einfarbig blauem Glas, die Berliner ahmt die Schichtung des Steines durch zwei schiefergraue und eine weiße Schicht⁷² nach. Wie

die farbige Wirkung des Originales bei der einen ganz unterdrückt, bei der anderen nur primitiv nachgeahmt wird, so verzichtet die Berliner auf das Randornament, das die Londoner wiedergibt. Sie verdanken beide ihre Entstehung dem Wunsch, den kostbaren, einmaligen Kameo in billigerem Material zu vervielfältigen, und der Sinn einer solchen umfangreichen Serie war wohl, die Pasten als Geschenke an einen größeren Kreis zu verteilen⁷³. Der Anlaß zu dieser Freigiebigkeit kann nur ein Sieg des Herrschers und sein feierlicher Einzug in seine Residenz gewesen sein. Hier wird man in erster Linie an den entscheidenden Sieg von Magnesia am Sipylos vom Jahre 190 v. Chr. denken, der durch die Niederwerfung des Antiochos und durch den Frieden von Apamea 188 v. Chr. dem pergamenischen Reich unter Eumenes die größte Blüte brachte.

Kaum glaublich ist aber, daß ein so glänzender Erfolg des Eumenes in einem Kameo von nur etwa 4 cm im Durchmesser gefeiert worden wäre. Sein triumphaler Einzug in Pergamon, der ihn an der Seite der Athena Nikephoros zeigte, muß in einem größeren Kameo seinen Niederschlag gefunden haben, der dem Herrscher überreicht und von diesem dann wohl im Tempel der Athena geweiht worden sein muß. Auch die Überlegung, daß der König an seinen Porträtzügen erkennbar gewesen sein wird, führt auf ein wesentlich größeres Format für das Original, das die Pasten also nicht nur in geringerem Material, sondern auch verkleinert reproduzieren. Dieser große, wohl auch von Athenion geschaffene Eumenes-Kameo⁷⁴ fällt durch seine kreisrunde Form und sein Randornament auf, und

Abb. 35
Eumenes-Kameo, Rekonstruktion

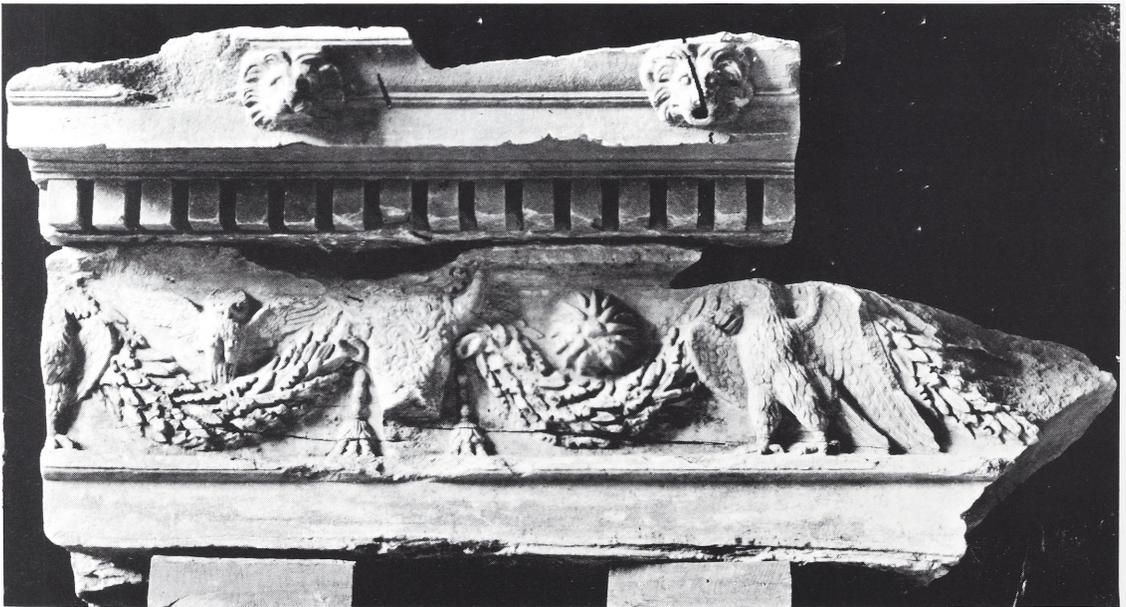




Abb. 36
Kupfermünze mit Eule, Wien

beides verbindet ihn mit dem Adlerkameo, denn die Kreisform ist wohl singulär⁷⁵ und für die Ornamenteinfassung konnte Eichler⁷⁶ nur auf den Claudius-Kameo in Windsor Castle hinweisen, dessen »ungewöhnliche Einfassung mit einem Eierstab nicht etwa später hinzugefügt, sondern ursprünglich« ist⁷⁷. Die offenbar einmal geäußerte Meinung, dieser Ornamentrand sei nicht antik, ist angesichts der Seltenheit einer solchen Verzierung bei antiken

Abb. 37
Propylon aus Pergamon, Girlande, Berlin



Gemmen⁷⁸ verständlich. Welcher Art das Ornament am Rand des Eumenes-Kameos war, bleibt ungewiß, die Punktreihe der Paste vereinfacht es sicherlich; möglicherweise war es ein Eierstab wie bei dem Adlerkameo.

Beide Meisterwerke der pergamenischen Glyptik sind wie Gegenstücke, und dies nicht nur im Formalen, sondern auch in der Darstellung. Der Eumenes-Kameo ist durch die Anwesenheit der Athena bestimmt, der Adlerkameo durch den Vogel des Zeus. Der Athena und dem Zeus war der große Altar in Pergamon geweiht, Athena als die Schirmherrin des Reiches und Zeus als der Stammvater der pergamenischen Herrscher sind die Hauptgötter der Stadt⁷⁹. Und wie der Adler des Kameos einen Palmzweig als Zeichen des Sieges in den Krallen hält, so entspricht ihm die Eule der Athena auf dem Palmzweig, wie sie auf pergamenischen Münzen erscheint⁸⁰ (Abb. 36). Die Eule der Athena und der Adler des Zeus sind in dem Fries des Obergeschosses des Propylon nebeneinander zu sehen, und die Girlande setzt sich aus Oliven- und Eichenblättern zusammen⁸¹ (Abb. 37).

Das Motiv des Eumenes-Kameos konnte bei dem Gegenstück nicht angewendet werden, da Zeus als Begleiter eines Irdischen nicht wohl denkbar ist; doch muß schon das Bild des Triumphators hier aus bestimmten Gründen vermieden worden sein, und mit Rücksicht auf den zu Ehrenden wählte man eine rein symbolische Darstellung. Da dieser Bundesgenosse des Eumenes und ihm rangmäßig gleichgestellt war, konnte ihm auch nicht die Annahme

eines Kameos zugemutet werden, auf dem etwa ein Bildnis des Eumenes zu sehen war, da dies die Anerkennung eines Abhängigkeitsverhältnisses bedeutet hätte⁸².

Die Gründe, die zu dem Bild des Adlers auf dem Gegenstück zu dem Eumenes-Kameo führten, lassen Rücksicht auf römische Vorstellungen und Sitten erkennen; der mit dem Adlerkameo Beschenkte kann nur P. Scipio Africanus Maior gewesen sein. Die römischen Legionen waren ja die eigentlichen Sieger von Magnesia, wenn auch Eumenes sich als römischer Bundesgenosse bewährte. Offiziell führte Lucius Scipio den Oberbefehl über die römischen Truppen, doch war ihm sein Bruder Publius beigegeben, und er war es, der den Krieg gegen Antiochos wirklich leitete. Nach der Schlacht fiel die Ehre des Triumphes dem Lucius zu, der auch auf dem Kapitol in Rom ein Gemälde von der Entscheidungsschlacht aufstellen ließ⁸³. Eine auch nur entfernt an einen römischen Triumph erinnernde Darstellung durfte daher der Kameo nicht enthalten, und der mit römischen Vorstellungen wohl vertraute Eumenes wußte, daß er seinen Beschützer damit in die größten Schwierigkeiten gebracht hätte. Durch die Wahl des Adlerthemas zeigt also Eumenes nicht nur ein bewundernswürdiges Feingefühl, sondern auch diplomatisches Geschick. Dem Scipio wird das Symbol des höchsten Gottes zugeordnet, Eumenes selbst erscheint als Schützling der Athena. Der vordringenden Weltmacht Rom gebührt der Vergleich mit Zeus-Jupiter, zumal wohl schon damals die Legionen ihre Siege unter dem Adlerzeichen errangen⁸⁴. Dem Scipio aber machte Eumenes darüber hinaus durch den Hinweis auf Zeus ein besonderes persönliches Kompliment. Glaubte man doch, daß er der Sohn eines Gottes sei⁸⁵, und wenn Scipio sich dazu weder in negativem noch in positivem Sinne äußerte, so benutzte er doch dies Gerücht für seine politischen Zwecke⁸⁶. Er berief sich dem Volke gegenüber auf Stimmen und Träume, auf göttliche Eingebung⁸⁷. In dem von Cicero⁸⁸ wiedergegebenen »Traum des Scipio« verkündet diesem Adoptivnkel des Scipio Africanus Maior der große Ahn vom Himmel herab, daß die »Großen« von dort kommen und dorthin zurückkehren. Als zu den Göttern entrückt lebt also der große Feldherr im Gedächtnis seiner Nachkommen fort. Besonders eng waren aber die Beziehungen des Scipio zu Jupiter, denn er verbrachte täglich einige Zeit im Tempel des Gottes auf dem Kapitol⁸⁹. So lag der Gedanke, Jupiter-Zeus habe den Sieg gebracht, doppelt nahe, und diese Form der Schmeichelei konnte niemanden verletzen. Der für Scipio bestimmte Kameo muß unmittelbar nach

der Schlacht von Magnesia 190 v. Chr. angefertigt worden sein; Gelegenheit zur Überreichung wird der Besuch geboten haben, den Eumenes im folgenden Jahre Rom abstattete. Der römische Senat empfing den König mit großen Ehren⁹⁰, und dieser wird kaum mit leeren Händen erschienen sein, galt es doch, die für Pergamon günstigsten Beschlüsse hinsichtlich der Verteilung der Landbeute in Kleinasien zu erreichen, wie sie dann im Vertrag von Apameia 188 v. Chr. festgelegt wurden.

Scipio, so darf man vermuten, hat das Ehrengeschenk, das den Adler des Jupiter mit den Symbolen des Sieges zeigte, im Tempel auf dem Kapitol niedergelegt, wo es dann neben dem Triumphalgemälde seines Bruders Lucius den Abmessungen nach bescheiden, dem Inhalt nach aber bedeutungsvoller erschienen sein wird. Hier könnte sich der Adlerkameo, bis er in den Besitz der Kirche überging, so unversehrt erhalten haben, wie er heute in der Vitrine des Kunsthistorischen Museums zu bewundern ist.

B. Die Auffindung des Telephos

Das bei den Ausgrabungen des 18. Jahrhunderts in Herkulaneum gefundene Wandgemälde »Auffindung des Telephos«⁹¹ (Abb. 38) hat, was die dargestellte Sagenepisode betrifft, nie Deutungsschwierigkeiten gemacht. Herakles findet in der Bergwildnis Arkadiens seinen Sohn Telephos, den die Priesterin Auge zur Welt gebracht und deren Vater Aleos im Gebirge ausgesetzt hatte; eine Hindin hatte sich des Knaben angenommen, und der Adler des Zeus schützte dessen Enkel. Die gewaltige Frauengestalt in der Mitte des Bildes wurde als Arkadia, also als Personifikation der Landschaft erkannt, in der Geflügelten die Parthenos, das Sternbild, als Hinweis auf das Parthenion-Gebirge oder als Dike-Themis, als Schützerin des zu Unrecht verlassenen Kindes und als Walterin des Schicksals. Der Löwe weist auf die Gebirgswildnis und ihre Gefahren hin, und der Satyr habe als Bewohner der von der Kultur unberührten Landschaft hier seinen Platz.

Schon 1845 wurde weiter erkannt, daß in diesem Bilde, das wie die Mehrzahl der in Herkulaneum und Pompeji gefundenen Wandgemälde nicht eine originale Schöpfung ist, die Kopie eines pergamenischen Vorbildes erhalten ist⁹².

Wenn sich jedoch die Kritik mit diesen gewonnenen Ergebnissen nicht zufriedengab, so wohl hauptsächlich deswegen, weil die »Arkadia« in der Komposition des Bildes ein so starkes Übergewicht hat. Ihr Blick in die Ferne (Abb. 39) ließ



Abb. 38
Telephosgemälde aus
Herkulanum, Neapel

darüber hinaus erkennen, daß sie nicht nur eine Lokalpersonifikation sein kann. Das Bild erschöpft sich also offenbar nicht in der Erzählung eines mythischen Vorganges, sondern weist durch das Medium der Arkadia auf die Zukunft voraus. »Mit bewundernswürdiger, an die raffiniertesten Werke hellenistischer Dichter gemahnenden Kunst ist hier auf diese Weise eine einfache Scene aus dem Heraklesmythos zu einer Scene aus der Geschichte des pergamenischen Königshauses und zugleich zu einer Huldigung für den regierenden Herrscher ausgestaltet«, schrieb 1914 Fr. Matz⁹³; das Gemälde gäbe ein pergamenisches Original getreu wieder.

Diese Vermischung von mythischer Vergangenheit, von dem Bericht über die wunderbare Errettung des Telephos, der zum Ahnherrn der perga-

menischen Könige werden sollte, und realer Gegenwart, also mit der Blüte des Pergamenischen Reiches im 2. Jahrhundert v. Chr., das Überbrücken dieser Zeitspanne durch den seherischen Blick der Ortsnymphe Arkadia, schien jedoch nicht in die Zeit der Entstehung des Bildes zu passen.

So wurde die Komposition des Gemäldes, dessen Geschlossenheit Goethe stark beeindruckte⁹⁴, als unpergamenisch und das Wandgemälde als das Werk eines herkulanensischen Malers bezeichnet, der nur einzelne pergamenische Bildelemente verwendete. L. Curtius⁹⁵ sah in dem Satyr und dem Flügelmädchen Gestalten, die nicht eigentlich zu dem Bilde gehören, er verzichtete auch auf den Früchtekorb, »auch Löwe und Adler mögen verschwinden«, Dies sei alles Zutat des Kopisten,



Abb. 39
Telephosgemälde, Detail: Kopf der Arkadia

der andererseits wohl auch manches, was auf dem Originalgemälde zu sehen war, weggelassen habe. Die von Schefold⁹⁶ vorgetragene Kritik an der Komposition des Bildes geht in andere Richtung; zwar seien alle Bildelemente bereits auf dem Original vorhanden gewesen, jedoch habe der Kopist deren Stellung zueinander verändert. Das Original war nach der Meinung Schefolds friesartig komponiert, also ähnlich wie der Telephosfries des Altars von Pergamon⁹⁷. Damit würde das Bild auf die rein erzählende Komponente beschränkt, und alles, was auf die Zukunft weist und die Verherrlichung eines Zustandes paradiesischen Glücks beabsichtigt, sei erst in der Zeit der Ausführung des herkulanensischen Wandbildes dazugekommen. Der hintergründige Sinn des Bildes zielt auf den Kaiser Vespasian, denn von Jupiter führe über Telephos und dessen Söhne Tarchon und Tyrsenos eine Linie nach Italien, über Telephos' Tochter Rhome, die Aeneas heiratete und der Stadt Rom den Namen gab, auch eine direkte nach Rom selbst und zu den römischen Kaisern; und Vespasian regierte in der Zeit der Ausführung des Bildes, das demnach eine Schöpfung der letzten Jahre Herkulaneums sei. In der »Basilika« von Herkulaneum bildete es das Gegenstück zu einem Theseus-Bild, so daß der Gründer Athens und der Ahn Roms sich gegenüberstanden.

Etwa zur gleichen Zeit hat auch R. Hamann⁹⁸ das herkulanensische Gemälde als römisch bezeichnet; es sei die Verherrlichung des glücklichen Imperiums und des regierenden Kaiserhauses unter dem Symbol der Tellus das Ziel des Bildes, das unter Augustus oder bald danach entstanden wäre. Die Arkadia deutet Hamann als Tellus, die Personifikation der Erde und ihres Reichtums, Telephos aber sei ein Gegenstück zu Romulus und Remus und praktisch bedeutungsgleich, der Adler das Zeichen römischer Macht. Bei dieser Friedensallegorie des Goldenen Zeitalters unter römischer Herrschaft besteht für die Annahme eines pergamenischen Vorbildes kein Grund mehr.

Diese radikale Auffassung ignoriert ebenso wie die gemäßigte von Schefold, daß das Wandgemälde selbst keinen unmittelbaren Bezug zu einem römischen Kaiser erkennen läßt. Das gewiß geistreiche aber doch etwas gesuchte Inbeziehungsetzen zu dem Theseusgemälde wird deswegen nicht überzeugen können, weil Theseus auf dem »Pendant« als Minotaurosbesieger dargestellt ist und demnach der Gedanke an den Gründer Athens kaum im Vordergrund steht. Auch bei dem Vergleich von Telephos und dem Brüderpaar Romulus und Remus, der nahe liegt, weil in beiden Fällen ein gütiges Geschick die dem Tod geweihten Kinder rettete⁹⁹, kann nicht übersehen werden, daß eben doch ein Unterschied besteht; dieser ist der Ahnherr Pergamons, und jene gründeten Rom.

Beide »römischen« Interpretationen des Bildes können sich also nicht auf wirkliche Argumente stützen, sondern ihnen liegt offenbar im Wesentlichen nur das Gefühl zugrunde, erst in römischer Zeit könne ein Künstler hinter der Darstellung einer Sagengeschichte, gleichsam in einer zweiten Schicht des Bildes, einen symbolhaften Sinn, einen zweiten Inhalt verstecken. »Römische Werke sind nicht in sich erfüllt, wie griechische Bilder, sondern sie verlangen sentimentalische Ausdeutung«, sagt Schefold¹⁰⁰ und für Hamann¹⁰¹ gab es wegen der höfischen »Verherrlichung des regierenden Hauses ... keinen Zweifel, daß alles an diesem Gemälde unmittelbar römischer Kunstgesinnung entsprang«.

Abgesehen davon, daß entsprechende Bilder der römischen Kaiserzeit römischer Einstellung entsprechend klarer und vordergründiger zu sein pflegen, übersehen Schefold und Hamann, daß der Gedanke, in einem mythologischen Bilde gedankliche Beziehungen zu einem Thema der Gegenwart zu verstecken, kein italisch-römischer, sondern ein griechischer ist. In der griechischen Kunst

werden schon im 5. Jahrh. v. Chr. Sagenbilder als Spiegel eigener Geschichte verwendet¹⁰², und die in der gleichen Zeit entstehende allegorische Gedankenkunst erzog die Betrachter von Kunstwerken schon früh, hinter dem eigentlichen Inhalt der Bilder noch einen anderen, verschlüsselten, zu suchen¹⁰³. Unter den pompejanischen Wandgemälden bezieht sich etwa das Bild vom Triumphzug des Dionysos¹⁰⁴ auf den Zug Alexanders nach Indien und die Vorstellung, er sei ein »neuer Dionysos«¹⁰⁵; das Gemälde vom Empfang der Io, der Geliebten des Zeus, durch Isis¹⁰⁶ deutet auf die alten Beziehungen zwischen Griechenland und Ägypten hin, die sich unter der Herrschaft der Ptolemäer glänzend erneuerten. Die alexandrinische Poesie wird dies für gebildete Betrachter bestimmte Bild vielleicht vorgeprägt haben. Das Bild von der Begegnung von Zeus und Hera¹⁰⁷ verherrlicht in der Götterhochzeit die Verbindung von Griechenland und Kleinasien; in Pergamon wird das Original entstanden sein, wo das Erbe der griechischen Kultur gepflegt und gemehrt wurde. In Pergamon selbst spiegelt der Gigantenkampf am großen Altar den siegreichen Kampf der Pergamener gegen die Gallier¹⁰⁸. Das innige Verhältnis der Brüder Attalos II. und Eumenes II. zu ihrer Mutter Apollonis war an einem ihr zu Ehren errichteten Tempel in Kyzikos in 19 Reliefs geschildert; Beispiele besonderer Mutterliebe und vorbildlichen Verhaltens der Söhne ihren Müttern gegenüber aus der Mythologie und der Legende waren dort zusammengestellt¹⁰⁹. Da sah man auch Romulus und Remus als Befreier ihrer Mutter¹¹⁰, und wenn hier die beiden pergamenischen Fürsten sich gleichsam mit den römischen Gründerheroen identifizierten, so mag darin ein Kompliment gegen den getreuen und mächtigen Bundesgenossen Rom enthalten sein, und neben der mythologischen Erzählung stünde nicht nur die Allegorie der Sohnesliebe, sondern auch eine feine diplomatische Geste.

Die Geschichte von Telephos wurde von pergamenischen Dichtern, wie Museios von Ephesos¹¹¹, besungen, und sie sparten gewiß nicht mit Anspielungen und Ausblicken in die Zukunft, auch nicht mit Schmeicheleien für die Attaliden¹¹². Da jedoch so gut wie nichts davon erhalten geblieben ist, fehlen dem modernen Betrachter des Telephos-Gemäldes die nötigen Voraussetzungen, um alle Feinheiten zu verstehen. Doch hat man wohl bei dem Versuch, das Bild zu interpretieren, zu früh die Waffen gestreckt, und über die oben referierte Erklärung wird man noch ein Stück hinauskommen können.

Hamann¹¹³ hat richtig betont, daß die Darstellung eines paradiesisch glücklichen Zustandes der Erde ein wesentlicher Zug des Bildes ist. Die Kränze, die Früchte und die Arkadia selbst weisen auf die Fruchtbarkeit der Erde und den Segen des Friedens, das Beieinander der Tiere, der freundlich lächelnde Satyr und die absolute Stille des Bildes bestärken diesen Eindruck einer glücklichen Stunde. So findet auch das Flügelmädchen seine Erklärung; die Parthenos-Dike-Themis ist eine Göttin der Gerechtigkeit gewiß nicht in dem Sinne, daß sie »Herakles hier an sein Unrecht gegenüber Auge und an seine Pflicht der Wiedergutmachung erinnert«¹¹⁴, die Führerin des Herakles ist die Verkörperung aller Gerechtigkeit, die die Voraussetzung menschlichen Glückes ist; als Sternbild war sie an den Himmel entrückt, jetzt aber ist sie auf die Erde zurückgekehrt. Da die Gerechtigkeit wieder unter den Menschen ist, beginnt ein neues Goldenes Zeitalter¹¹⁵. »Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna« sagt Vergil¹¹⁶, und die auf den glücklichen Zustand der Erde hinweisenden Elemente des Bildes sind also von der Parthenos bewirkt. Wie von selbst verwandelt sich alles zum Glücklichen, und wenn hier mit ihrer Wiederkehr die Entdeckung des Telephos verbunden ist, so heißt dies in der poetischen Sprache, daß das Goldene Zeitalter durch die pergamenischen Königinnen verwirklicht werden wird. Daneben hat der gelehrte Betrachter des Bildes bei der Parthenos noch daran denken können, daß den unter diesem Sternbild Geborenen ein langes Leben beschert ist, daß der Satyr Ampelos von Dionysos als Stern Vindemiator in das Sternbild der Jungfrau versetzt worden war, und daß im Laufe der Sterne die Jungfrau auf den Löwen folgt¹¹⁷.

Der Löwe aber gehört, wie Schefold¹¹⁸ richtig erkannt hat, zu der Arkadia, die den bisherigen Erklärern des Bildes am meisten Schwierigkeiten bereitet hat. Sie ist offenbar auch die Schlüsselfigur. Zu sehr beherrscht sie das Bild, als daß ihre Erklärung als Lokalnympe befriedigen könnte. »Arkadia, die in die Felsenmassen breit hingelagert, wie aus Urstoff gebildet und für die Ewigkeit thronend erscheint, von der wogenden Faltenmasse ihrer schimmernden Gewänder umrauscht wie von der reinen Klarheit des Hochgebirges«¹¹⁹, kann nicht wohl eine Nebenfigur sein. Schon Lippold¹²⁰ fragte: »Galt das Bild nicht vielleicht in erster Linie ihr?« und erwog daher, ob das Originalgemälde nicht etwa eine Weihung der Arkader gewesen sei. Die Hervorhebung dieser Arkadia war es, die Hamann¹²¹ an der alten Erklärung des Bildes irre werden ließ, »eine Landschaft, die mit dem

pergamenischen Reich nichts zu tun hat«, schien ihm in dieser Form auf einem pergamenischen Bild ganz sinnlos. Die Verbindungen zwischen Pergamon und Arkadien sind in der Tat nicht sonderlich eng, wenn man von den mythischen absieht; immerhin könnte man an die Hilfe denken, die Eumenes II. in den Jahren 195 und 192 v. Chr. den Römern in ihrem Kampf gegen Nabis, den Tyrannen von Sparta, brachte, und die Rolle, die dabei Arkadien als Mitglied des Achäischen Bundes spielte¹²¹. Aber auch damit wäre die besondere Betonung der Arkadia kaum erklärt. So wies Schefold den Weg zu ihrem Verständnis, als er den Löwen ihr zuordnete und in ihr auch die Große Göttermutter Kleinasiens erkannte, die »im pergamenischen Reich ihren heiligsten Berg« hatte¹²³. Eine Gegenüberstellung der Arkadia und einer Kybelestatue aus Pergamon¹²⁴ (Abb. 40) läßt erkennen, daß der Maler durch den Anschluß an ein bekanntes Götterbild und nicht nur durch den Löwen die Arkadia zu einer Kybele gemacht hat. Der gebildete Betrachter des Gemäldes dachte dabei gewiß an die Kultübertragungen zwischen Griechenland und Kleinasien, bei denen im Falle der Göttermutter Pergamon der gebende Teil ge-

Abb. 40

Kybelestatue aus Pergamon, Berlin

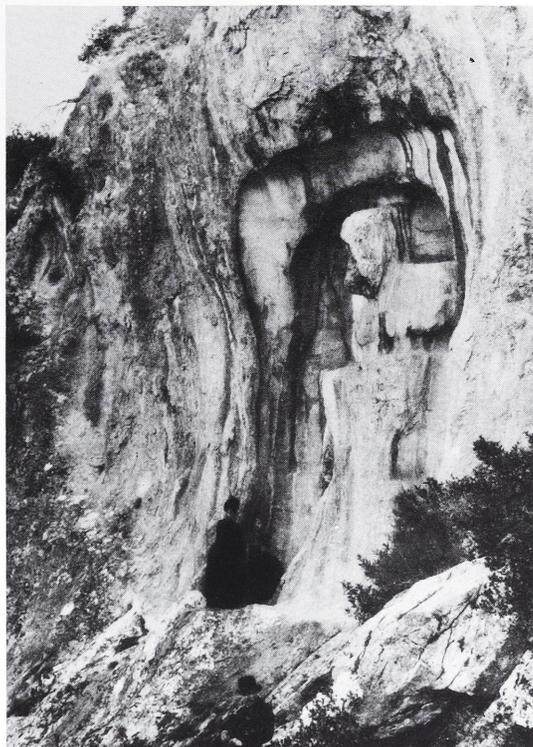


Abb. 41

Kybele am Sipylos

wesen ist; der Satyr wird in dem gleichen Zusammenhang als Hinweis auf die Übertragung des Dionysoskultes von Arkadien nach Pergamon¹²⁵ empfunden worden sein.

Die Göttin mit dem Löwen erscheint auf dem Fries des Altars von Pergamon in zweierlei Gestalt im Gigantenkampf¹²⁶, als *Μήτηρ Βασιλεια* wird sie in der Literatur und auf Inschriften¹²⁷ bezeichnet, die ihren Kult in Pergamon bezeugen¹²⁸. Verschiedene plastische Darstellungen der Göttin sind erhalten geblieben, die sie teils sitzend und in Anlehnung an das berühmte Werk des Agorakritos¹²⁹ zeigen, teils auch in aufrechter Haltung¹³⁰. Nachbildung eines zweiten Kultbildes in Pergamon ist wohl die Statuette in Wien¹³¹, die aus dem 2. Jahrh. v. Chr. stammt und die Göttin inschriftlich als *Μήτηρ Θεῶν Περγαμηνή* bezeichnet. Sie ist mit einem Pektoral geschmückt und trägt den Polos auf dem Kopf. Letzterer ist zwar typisch für die Kybele, doch trägt sie ihn nicht immer¹³², auch fehlt er den Löwengöttinnen des Frieses. Der Typus der Göttermutter ist also nicht einseitig festgelegt, und sie unterscheidet sich nur durch die Attribute, Tympanon und Löwen, von anderen ähnlichen weiblichen Gottheiten, wie etwa Hera¹³³. So kann das Fehlen eines Polos und des Tympanons nicht gegen die vorgeschlagene Erklärung der

Arkadia angeführt werden, denn deren vordergründige Bedeutung als »Arkadia« mußte erhalten bleiben. Der Löwe und vor allem die formale Anspielung an das pergamenische Kybelebild (Abb. 40) genügten, um in ihr auch die Göttermutter erkennen zu lassen. Speziell sollte wohl an jene Kybele gedacht werden, die auf dem Berge Sipylos ihren Sitz hatte. Hier war das älteste Kultbild der Göttin, aus dem gewachsenen Felsen gehauen¹³⁴, (Abb. 41) ein Werk althethitischer Kunst. Pausanias¹³⁵ erwähnt es als das allerälteste Bild der Göttin und berichtet von dem Kult der *Μήτηρ Πλαστηνή* an einem Platz unterhalb des Gipfels des Berges. Inschriften aus Magnesia, das nur 6 km westlich des alten Kybelebildes liegt, nennen ebenfalls diese *Μήτηρ Πλαστηνή*¹³⁶ und im Metroon der Stadt wurde die *Μήτηρ Σιπληνή*, also speziell die Göttermutter vom Sipylos verehrt¹³⁷. Diese Göttermutter vom Berge Sipylos war nun aber Zeugin jenes großen Sieges, den Eumenes II. über Antiochos d. Gr. 190 v. Chr. errang und der die Voraussetzung war für die Blüte des pergamenischen Reiches im 2. Jahrh. v. Chr.

Jeder antike gebildete Betrachter des Bildes, der die Inhaltsdichte der Kunstwerke zu durchschauen gewohnt war, muß die Andeutung verstanden haben, die auf dieses entscheidende historische Ereignis vorausweist.

Das Bild von der Auffindung des Telephos darf also wieder als eine pergamenische Schöpfung angesehen werden, die das erhaltene Wandgemälde so gut, wie es von einem Maler dieser Art nur zu erwarten ist, kopiert. Undenkbar ist, daß dieser Dekorationsmaler aus einer anders gestalteten Vorlage die fesselnde Spannung des historischen Augenblickes, in dem die Freundlichkeit der Natur und die Vorsehung der Götter Großes vorbereiten, wo atemlose Stille und Frieden herrscht, eben alles, was den Betrachter des Bildes unmittelbar in seinen Bann zieht, erst aus sich gestaltet habe, daß er seine Vorlage habe verbessern und deren Bestandteile erst zu der vorliegenden Komposition zurechtrücken müssen. Soweit die Zukunft in dem Bilde eine Rolle spielt, so führt sie nur bis in die glücklichsten Jahre des pergamenischen Reiches, also historisch gesehen, bis in die Zeit des Friedens von Apamea 188 v. Chr., durch den große Teile des Antiochos-Reiches zu Pergamon geschlagen wurden¹³⁸. Nichts ist von dem dann folgenden Niedergang oder von der Vererbung des Reiches an Rom zu spüren, nichts führt etwa gar auf einen

römischen Kaiser. Auch der Kopist hat an keiner Stelle versucht, seine Vorlage in dieser Richtung zu aktualisieren und zu diesem Zweck die historischen Perspektiven bis in seine eigene Zeit weiterzuziehen.

Das Thema Rom klingt freilich bereits in dem Original des 2. Jahrh. v. Chr. an. Vielleicht dachte wirklich ein römischer Betrachter des Telephos daran, daß dessen Kinder in der sagenhaften Vorgeschichte Roms eine Rolle spielten, vielleicht lenkte die Arkadia seine Gedanken auf die Übertragung des Kybelekultes von Pergamon nach Rom¹³⁹. Sicher war ihm aber gegenwärtig, daß Pergamon Roms Bundesgenosse war, wodurch sich diese frühen Beziehungen als Vorbereitung der jetzigen engen Freundschaft verstehen ließen. Und weder ein Pergamener noch ein Römer konnte übersehen, daß der Glanz Pergamons nur ein Abglanz der römischen Macht war. So steht diese Macht Roms auch unsichtbar hinter dem Bild von der Auffindung des Telephos. Die Göttermutter vom Sipylos sah den Eumenes II. nur als Bundesgenossen der Römer den Sieg erringen, der durch geschickte Verhandlungen mit Rom, besonders mit Scipio, zu dem günstigen Frieden von Apamea führte. Mag Eumenes selbst sich auch einen wesentlichen Anteil an dem Siege zugesprochen haben, es hätte aber seiner politischen Klugheit widersprochen, die Hilfe Roms zu bagatellisieren¹⁴⁰. Eine recht deutliche Geste in dieser Richtung enthält nun auch das Gemälde, freilich so wenig auffallend, daß sie vielleicht sogar manchem antiken Betrachter entgangen sein wird; die moderne Interpretation hat sie jedenfalls übersehen. Dabei ist der Gegenstand, um den es sich handelt, deutlich genug zu erkennen und er steht fast wie ein Akzent in der Mitte des Bildes (Abb. 38). Der Stab in der Hand der Arkadia-Kybele hat oft die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, das »Knotenstockszepter«¹⁴¹, der »laublose Ast als Zepter«¹⁴², der Stab, auf den sie sich merkwürdigerweise nicht stützt¹⁴³, die »Keule«, wie Schefold¹⁴⁴ ihn nennt; sie sei wie bei Theseus der »Inbegriff des Heldentums, das unter die Götter erhebt«. Die Keule bedarf freilich bei dem Theseus, der den Minotaurus erschlagen hat, keiner tiefgründigen Erklärung¹⁴⁵, und der Stab in der Hand der Arkadia ist sicher keine Keule. Der Maler hat mit aller Deutlichkeit gezeigt, wie eine Keule aussieht — Herakles stützt sich auf seine —, und durch das gebogene Wurfbolz in der Hand des Satyr zeigte er den Unterschied zwischen einem Lagobolon und dem Stab der Arkadia. Dieser kann auch wegen des einen nicht ganz abge-



Abb. 42
Ehrenurkunde des Scipio,
Delos

schnittenen Astes nicht einmal als Keule verwendet werden. Der Maler hat den geraden, sich nur mäßig verdickenden von Ästen befreiten kurzen Stab also klar gegen jede mögliche Mißdeutung abgesichert und ihn durch die zentrale Stellung im Bild recht in den Blick gerückt.

Im griechischen und im römischen Kulturbereich war die Anspielung leicht verständlich: der Stab ist das redende Symbol des Namens Scipio¹⁴⁶. Dies mag überraschen, aber der griechischen Kunst sind solche Verschlüsselungen durchaus geläufig. Immer wieder werden Tiere, die zu dem Personennamen einen Bezug haben, als redendes Wappen gebraucht¹⁴⁷, und es fehlt auch nicht an Rebus-Rätseln; so trägt der Gigant Katharos — inschriftlich bezeichnet — auf dem Fries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi einen Helm, dessen Busch von einem Kantharos — einem zweihenkligen Trinkgefäß — getragen wird¹⁴⁸. Nur wenn entsprechende Beischriften helfen, gelingt die Lösung solcher Chiffren.

Im Falle des Scipio-Stabes schafft eine Inschriftstele aus Delos Klarheit über das besondere Aussehen dieses Stabes. Die Stele enthält ein Ehrendekret für Publius Cornelius Scipio Africanus Maior, und über dem Text sieht man neben dem Kranz in leichtem Relief den Scipio-Stab abgebildet (Abb. 42). Er hat dieselbe Gestalt wie der in der Hand der Arkadia-Kybele. Als Zeugin der Schlacht von Magnesia hält sie das Symbol des Scipio empor. Durch diese Geste dem römischen Bundesgenossen gegenüber ergibt sich eine sehr genaue Datierung

des pergamenischen Original-Gemäldes; es kann nur in der Zeit unmittelbar nach 190 v. Chr. bzw. 188 v. Chr. entstanden sein, denn wenig später, als der Stern des Scipio zu sinken begann, d. h. nach dem Beginn des Scipionenprozesses¹⁵⁰, hätte diese besondere Huldigung an Scipio keinen Sinn mehr gehabt. Das Bild ist nur verständlich als Ausdruck des Hochgefühls pergamenischer Macht und des Dankes für den bewährten Bundesgenossen Rom. Wenn als mythologisches Motiv für die Verherrlichung des Erfolges die Auffindung des Telephos gewählt wurde, so wohl auch deswegen, weil das Schicksal des kleinen Telephos dem von Romulus und Remus so ähnlich war. »Göttergunst und Gnade der Natur«, die man in dem Bildes walten spürt¹⁵¹, bewahrten die Gründer Pergamons und Roms vor dem Untergang und erhielten die Kinder für ihre großen Zukunftsaufgaben. Das Schicksal war ihnen gewogen — *εὐμενής* —, wie später dem König Eumenes II., der mit Hilfe Scipios am Fuße des Kybele-Berges Sipylos den Sieg errang und damit sein Reich jener Blüte zuführte, die schon bei der Auffindung des kleinen Telephos vorausbestimmt war und die das Goldene Zeitalter zu erneuern schien.

Die Schlacht bei Magnesia am Sipylos im Jahre 190 v. Chr. ist also das Ereignis, das den Adlerkameo und das Telephosbild zusammenführt. Beide Kunstwerke sind dadurch ungewöhnlich gut und in sehr engen Grenzen datiert; sie müssen zwischen 190 und 185 v. Chr. wahrscheinlich um 188 v. Chr. entstanden sein. Als Zeugen der Kunst dieser Zeit konnten sie verkannt und mehr oder

weniger ausschließlich auf die Welt der römischen Kaiserzeit bezogen werden, weil die historische Situation zu Beginn des 2. Jahrh. v. Chr. mit dem charakteristischen Ineinandergreifen der römischen und der griechischen Geschichte bei der Beurteilung der gleichzeitigen Kunst zu wenig berücksichtigt und selten bedacht zu werden pflegt, daß »römische« Kunstformen meist eine griechische, selten eine italische Wurzel haben¹⁵².

Als griechische Kunstwerke, die ein griechisches Thema haben und es doch zu Rom in Beziehung setzen, sind der Kameo und das Gemälde charakteristische Zeugnisse der Hinwendung der spätgriechischen Kunst zu den kommenden Herren der Welt schon am Beginn des 2. Jahrh. v. Chr.; sie werden bald danach das gesamte Erbe Griechenlands, auch das der griechischen Kultur und Kunst antreten.

ANMERKUNGEN:

- ¹ J. H. *Eckhel*, Choix des pierres gravées du Cabinet Impérial des antiques (1788) 20 ff. Taf. 3.4. A. C. *Arnet*, Die antiken Cameen des Münzen- und Antiken-Cabinettes in Wien (1849) 18 Taf. 2.3. A. *Furtwängler*, Antike Gemmen (1900) III 327. F. *Eichler*, Der Adler-Cameo in Wien, Jb. d. kunsth. Samml. in Wien N.F. Sonderheft 1 (1926). F. *Eichler* und E. *Kris*, Die Kameen im kunsthistorischen Museum (1927) 48 ff. Nr. 4 Taf. 2. W. *Technau*, Die Kunst der Römer (1940) 106, 112 Abb. 85. *Lübke-Semrau-Sarne*, Die Kunst der Römer (1958) 248 Abb. 240. H. *Kähler*, Rom und seine Welt (1958) Taf. 121, Erläuterungen (1960) 190 f. EAA. II 294 Farbtafel s. v. Cammeo (L. *Breglia*). H. *Möbius*, Alexandria und Rom, Abh. Bayr. Akad. NF. 59, 1964, S. 25.
- ² *Furtwängler*, Antike Gemmen 268 ff. Taf. 60 und 257 f. Taf. 56
- ³ Das Mittelstück vom Ambo König Heinrichs II. in Aachen, Aachener Kunstbl. 32, 1966, 70 ff.
- ⁴ *Furtwängler* a. O. 302 Taf. 65 Nr. 49. L. *Curtius*, Mus. Helv. 8, 1951, 218 f. G. M. A. *Richter*, Roman Portraits (1948) Abb. 24; Catal. of engrav. Gems (1956) Nr. 648 Taf. 73. *Möbius* a. O. 22 Taf. 4,8. M.-L. *Voltenweider*, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 116 Taf. 72,3.
- ⁵ *Eichler* a. O. 4.
- ⁶ z. B. *Eichler* und *Kris* a. O. 136 Nr. 274 Taf. 39, S. 130 f. Nr. 248–256 Taf. 36
- ⁷ C. H. V. *Sutherland*, JRS. 28, 1938, 129 ff. Taf. 12. 13. Coinage in Roman Imperial Policy (1951) 97 Taf. 8,4. *Eichler* a. O. 5 hat bereits auf diesen Münztypus hingewiesen.
- ⁸ *Möbius* a. O. findet die Züge des Augustus bis zur Unkenntlichkeit verfremdet und erwägt, ob nicht »ein im Osten ganz eigenwillig aufgefaßter Tiberius« vorliege.
- ⁹ s. *Eichler* a. O. 1 Anm. 6
- ¹⁰ *Eichler* und *Kris* a. O. 161 Nr. 357–368 Taf. 53
- ¹¹ s. Anm. 1
- ¹² s. *Eichler* a. O. 3 Anm. 22 und 23
- ¹³ Römische Ikonographie II (1886) 50 f.
- ¹⁴ s. Anm. 1
- ¹⁵ s. Anm. 1
- ¹⁶ M. *Babrfeld*, Römische Goldmünzenprägung (1923) 114 ff. Nr. 113 Taf. 11,1. *Eichler* a. O. 8 Abb. 5. *Alföldi*, RM. 50, 1935, 102 Taf. 13,5. Mus. Helv. 9, 1952, 236. K. *Kraft*, Jb. f. Num. u. Geldg. 12, 1962, 18 Taf. 2,8.
- ¹⁷ s. Anm. 1
- ¹⁸ s. Anm. 1
- ¹⁹ RE. 4, 1639 f. s. v. Corona (*Fiebiger*)
- ²⁰ Gell. V 6, 15. Cic. Pis. 6
- ²¹ z. B. *Babrfeld* a. O. Taf. 11, 10–12, 16–18. Katalog der Sammlung Niggeler II Nr. 1066 Taf. 28
- ²² H. *Mattingly*, BMC Roman Empire I 18 Nr. 92 Taf. 3,14; 74 Nr. 430 Taf. 10,5. *Sutherland*, Coinage in Roman Imperial Policy 50 Taf. 5,6. *Alföldi*, Mus. Helv. 11, 1954 Taf. 5,5. K. *Kraft* a. O. 45 ff. Taf. 5,4

- ²³ ABr. 247.248. A. *Hekler*, AA. 1935, 400. C. *Weickert*, Antike 14, 1938, 224 Taf. 25. I. *Montini*, Il Ritratto di Augusto (1938) 51 f. *Kähler*, Rom und seine Welt Taf. 86 rechts, Erläuterungen 133 f. Von diesem Bildnistypus sind mehrere Exemplare bekannt.
- ²⁴ S. den Grabstein des in der Varus-Schlacht gefallenen M. Caelius in Bonn, Landesmuseum. H. *Schoppa*, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien Abb. 40
- ²⁵ *Alföldi*, Mus. Helv. 11, 1954, 163 Taf. 4,2. Die Corona civica über dem Eingang zeigt auch die Basis von Sorrent, G. E. *Rizzo*, Bull. Com. 60, 1932, 7 ff. Taf. 4.
- ²⁶ Trist. III 1, 47 f. »causa superpositae scripto testata coronae servatos civis indicat huius ope« vgl. auch Trist. III 1, 33 f. und Fast. 1, 613 ff.
- ²⁷ Die Corona civica gehört nach Augustus zu den festen Ehrenzeichen der Kaiser, s. *Alföldi*, Mus. Helv. 9, 1952, 236 ff. *Kraft* a. O. 33. Soldaten erhielten sie als Auszeichnung auch in der Kaiserzeit, s. Tacitus, Ann. III 21,3. XII 31,4. (= XVI 15,1) XV 12,3. Die Hinweise auf diese Stellen, die die Angaben von P. *Steiner*, BJbb. 114/115, 1906, 40 ff. A. v. *Domaszewski*, BJbb. 117, 1908, 69 und A. *Büttner*, BJbb. 157, 1957, 157 f. ergänzen, verdanke ich der auch sonst bewährten Hilfsbereitschaft von H. W. *Ritter*.
- ²⁸ G. *Hafner*, RM. 62, 1955, 160 ff. Taf. 61, 1.2. Erst nach dem Tod des Augustus sind wohl auch die Kameen entstanden, die ihn mit der Ägis (und Eichenkranz?) darstellen, s. L. *Curtius*, Mus. Helv. 8, 1951, 218 f. s. auch oben Anm. 4. Ein Problem besonderer Art ist der »Kranzträger« im kapitolinischen Museum, *Helbig*, Führer II⁴ Nr. 1281, da der Charakter des Kranzes (*Curtius*, RM. 50, 1935, 280: Efeu) nicht sicher bestimmbar ist; allgemein wird er für einen Eichenkranz und so für die Corona civica gehalten (G. *Hafner*, Späthellenistische Bildnisplastik, 1954, 90 Nr. 7. *Helbig* a. O.), doch wegen der drei aufgesetzten Edelsteine könnte es sich eher um den Kranz des Triumphators handeln; zu diesem s. *Alföldi*, RM. 50, 1935, 25 ff. 29. 38 f. Rätselhaft ist der aus einem Oliven- und einem Eichenast geflochtene Kranz des Augustus auf dem Kameo in Paris, Bibl. Nat. *Furtwängler*, Antike Gemmen III 317 f. Abb. 161. Pierres gravées Bibl. Nat. (1930) 63 Nr. 234 Taf. 16 *Montini*, Il Ritratto di Augusto 23 Abb. Nicht bei *Vollenweider*, Steinschneidekunst. Vgl. Die Girlande vom Athenaheiligtum in Pergamon, unten Anm. 81.
- ²⁹ Statue im Vatikan, *Lippold*, Vat. Kat. III 1, 137 Taf. 40.41. Statue in Olympia, Olympia III 244 Taf. 61. vgl. auch die Sitzstatue im Lateran, A. *Giuliano*, Ritr. Rom. Nr. 36 Taf. 21.22 und aus Leptis Magna, R. *Horn*, AA. 1938, 738 Abb. 51. sowie den Kameo in Wien, *Eichler* und *Kris* a. O. Nr. 20 Taf. 7 und die Gemma Claudia s. u. Anm. 50.
- ³⁰ E. *Simon*, Die Portlandvase (1957) 30 ff. Daher trägt Augustus auf den Münzbildern den Lorbeerkranz.
- ³¹ *Alföldi*, RM. 50, 1935, 102 ff.
- ³² S. Anm. 2. *Kraus*, Das Römische Weltreich Abb. 384 b.
- ³³ Für eine Datierung des Kameos in die Zeit nach Augustus trat *Curtius*, MdI. 1, 1948, 75 ff. mit nicht überzeugenden Gründen ein.
- ³⁴ *Mattingly*, BMC. Roman Empire I CXX u. 106 zu Nr. 656 Taf. 16,4. Dagegen *Babrfeld*, Römische Goldmünzenprägung 114 ff. Nr. 113.
- ³⁵ K. *Kraft*, S(enatus) C(onsulto), Jb. f. Num. u. Geldgesch. 12, 1962, 7 ff.
- ³⁶ *Eichler* a. O. 9
- ³⁷ *Lübke-Semrau-Sarne*, Die Kunst der Römer 248.
- ³⁸ Plutarch, Theseus 21
- ³⁹ Livius X 47.
- ⁴⁰ a.O. 5
- ⁴¹ Wiener Genesis = Römische Kunst (1912) 31
- ⁴² G. *Hafner*, RM. 71, 1964, 178 ff. Taf. 42 ff. V. *Poulsen*, Gnomon 38, 1966, 85
- ⁴³ G. *Moretti*, Ara Pacis Augustae (1948) 171 ff. Taf. 8.9. *Kraus*, Das Römische Weltreich, Abb. 185 b.
- ⁴⁴ G. E. *Rizzo*, Le Pitture della »Casa di Livia« 41 ff. Taf. 4.
- ⁴⁵ s. Anm. 1
- ⁴⁶ s. Anm. 2
- ⁴⁷ *Furtwängler*, Kl. Schriften II 294 ff. Taf. 29. *Vollenweider*, Steinschneidekunst 68, Taf. 74,2 mit unbegründeter Datierung nach dem Tod des Augustus.
- ⁴⁸ s. Anm. 1
- ⁴⁹ a.O. 6.
- ⁵⁰ *Eichler* und *Kris* a.O. Nr. 19, Taf. 9. *Kraus*, Das Römische Weltreich Taf. 29 a.
- ⁵¹ *Eichler* und *Kris* a.O. Nr. 26 Taf. 10. Von dem Kaiser, der von dem Adler in den Himmel getragen wurde, sind nur ein Fuß zwischen dessen Bein und Flügel erhalten; der Stab mit Knauf ist wohl aus dem Lituus in der Hand des Vergötterten bei der neuzeitlichen Überarbeitung des Fragmentes, der alle Reste oberhalb des Adlers zum Opfer fielen, gearbeitet.
- ⁵² a.O. 7
- ⁵³ *Furtwängler*, Antike Gemmen II 251 III 155 f. Taf. 53,2 (Ptolemaios II und Arsinoe). W. B. *Kaiser*, JdI. 77, 1962, 230 Abb. 7 (Alexander). *Möbius*, Alexandria und Rom 17 (Ptolemaios III und Berenike II)
- ⁵⁴ *Furtwängler* a.O. III 155 f. Taf. 53,1 *Eichler* und *Kris* a.O. Nr. 3, Taf. 1 (Ptolemaios II und Arsinoe II), *Möbius* a.O. 17 (gleiche Deutung)
- ⁵⁵ *Furtwängler* a.O. II 253 ff. Taf. 54.55. *Horn*, Gnomon 27, 1955, 355. *Scheffold*, Charites, Festschrift Langlotz (1957) 195 f. AM. 71, 1956, 220. *Möbius* a.O. 31 ff.
- ⁵⁶ *Furtwängler* a.O. III 159 Abb. 113, Bibl. Nat. Guide Nr. 2. Les Pierres gravées 99 Nr. 228 Taf. 23. *Möbius* a.O. 21 Taf. 4,2 G.M.A. *Richter*, The Portraits of the Greeks (1965) III 257

- ⁵⁷ Dies hebt *Möbius* a.O. 32 für die Tazza Farnese hervor.
- ⁵⁸ P. Franke und M. Hirmer, Die griechische Münze (1964) Taf. 218. *Möbius* a.O. 24 ff.
- ⁵⁹ Franke und Hirmer a.O. Taf. 206. *Möbius* a.O.
- ⁶⁰ HBr. 78–80. s. unten S. 231ff.
- ⁶¹ H. Winnefeld, Altertümer von Pergamon III 2 (1910). H. Kähler, Der Altar von Pergamon (1960). E. Schmidt, Der große Altar zu Pergamon (1961)
- ⁶² Kähler a.O. 46 f. Taf. 71 (Ostfries). Schmidt a.O. 41 Taf. 33 (Nordfries)
- ⁶³ Altertümer von Pergamon III 2 Taf. 9. Schmidt a.O. 26 Taf. 14. 51.
- ⁶⁴ R. Bohn, A. v. P. II (1885) 50 Taf. 30. K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (1967) Abb. 308.
- ⁶⁵ A. v. P. III 2 Taf. 31–36
- ⁶⁶ Bohn, A. v. P. II Taf. 43–50
- ⁶⁷ a.O. 5
- ⁶⁸ Zur Entstehung der Kameglyptik wohl in Alexandria s. Furtwängler a.O. III 155 f. *Möbius* a.O. 13
- ⁶⁹ Furtwängler, JdI. 3, 1888, 215 f. Taf. 8, 19. Antike Gemmen III 158 Taf. 57, 2. EAA. I 881 Abb. 1111 s. v. Athenion Nr. 2 (M. T. Amorelli)
- ⁷⁰ Furtwängler, JdI. 3, 1888, 113 f. Nr. 3 Taf. 3, 3 (Berlin). JdI. 4, 1889, 84 ff. Taf. 2, 1 (London). Antike Gemmen III 158 Abb. 110. Geschnittene Steine Nr. 11142.
- ⁷¹ So G. Lippold, in: Scritti in onore di B. Nogara (1937) 241 ff.
- ⁷² Furtwängler a.O. bezeichnet die beiden dunklen Schichten als blau; wie mir Huberta Heres liebenswürdigerweise mitteilte, ist die dunkle Schicht der Paste schiefergrau, an vielen Stellen, besonders auf der Rückseite, nach violett irisierend.
- ⁷³ Über Nachahmungen von Kameen in schlichterem Material und Goldmünzen als Geschenke s. Hafner, ÖJh. 48, 1966/67, 10 f. Auch Goldmünzen wurden als Glaspasten reproduziert, s. die Paste nach einem Tetradrachmon des Ptolemaios Philadelphos und der Arsinoe II. in Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 32, 10. P. Fossing, Cat. ant. engr. Gems (1929) Taf. 1, 33 *Möbius* a.O. 13.
- ⁷⁴ Man wird ein »Zwischenoriginal« in der Größe der Pasten annehmen, nach dem mechanisch abgeformt wurde; dieses trug sicher die Signatur des Athenion.
- ⁷⁵ Die Kreisform des Octavia-Kameos, Paris, Bibl. Nat. J. Babelon, Mon. Piot 45, 1951, 77 ff. Taf. 10 und des Claudiuskameos desselben Museums, Simon, Portlandvase 61 f. Taf. 31, 1 ist wohl erst für die neuzeitliche Fassung hergestellt worden.
- ⁷⁶ a.O. 3
- ⁷⁷ Furtwängler a.O. III 321 f. Abb. 166.
- ⁷⁸ Der Livia-Kameo in Florenz, der nach Furtwängler ebenfalls einen Eierstab aufweist, ist nach Eichler a.O. von einem Perlstab eingefasst. Der Kameo in New York, Richter, Engr. gems Nr. 658 Taf. 75 hat ein gedrehtes Band am Rand, ist aber wohl nicht antik. Der Kameo in Neapel, Furtwängler a.O. Taf. 58, 9 Lippold, Gemmen und Kameen 175 Taf. 48, 1, der bei den nach dem Abdruck gemachten Abbildungen einen Strichrand hat, und von L. Curtius, AA. 1944/45, 5 ff. Taf. 17, 1 als nichtantik angesehen wurde, hat diesen Ornamentrand offenbar nicht; s. die Aufnahme nach dem Original, Simon, Portlandvase 3 f. Taf. 20, 1. Eierstabähnliches Ornament als Einfassung von Schilden, s. Gemma Augustea (Anm. 2), das Relief aus Kbor Klib, G. Ch. Picard, Trophées Romains (1957) 208 ff. Taf. 6, und den Waffenfries aus Pergamon, P. Jaekel, Pergamenische Waffenreliefs, Waffen- und Kostümkunde 1965, 94 ff. 109 Abb. 42 und hier Anm. 66. Zungenmuster an der gleichen Stelle s. Tomba Francois, M. Pallottino, La Peinture Etrusque (1952) 115 und die Münze des Tiberius o. Anm. 7 Abb. 8.
- ⁷⁹ E. Ohlmez, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon (1940) 16 ff. 60ff. H. Kähler, Der große Fries von Pergamon 127, 147. Inschr. v. Pergamon 214–216, 225.
- ⁸⁰ BMC. Mysia 133 Nr. 201 Taf. 27, 15. Syll. Kopenhagen, Nat. Mus. Mysia Nr. 383–392 Taf. 9. Samml. v. Aulock Nr. 1385, 1376 Taf. 42.
- ⁸¹ s.o. Anm. 64. Vgl. auch den Kameo in Paris, Bibl. Nat. o. Anm. 28; vielleicht darf man aus dem Oliven-Eichenkranz des Augustus schließen, daß der Kameo in Pergamon entstanden ist, denn in Rom wären diese Hinweise auf Zeus und Athena kaum verständlich.
- ⁸² Vgl. Plutarch, Luc. 3, 1. RE. 7, 1080 ff. s. v. Gemmen (O. Rossbach)
- ⁸³ Plinius, Nat. Hist. 35, 22
- ⁸⁴ Plinius a.O. 10, 4. RE. 2 A 2335 ff. s. v. Signa (*Kubitschek*)
- ⁸⁵ Livius 26, 19, 7 »angius immanis concubitu conceptus«. s. Ed. Meyer, Kleine Schriften II (1924) 434.
- ⁸⁶ Liv. a.O.
- ⁸⁷ Polybius, Sc. 10, 2
- ⁸⁸ de re publ. 6. Vgl. G. Maurach, Africanus maior und die Glaubwürdigkeit des »Somnium Scipionis«, Hermes, 92, 1964, 299 ff.
- ⁸⁹ Liv. 26, 19
- ⁹⁰ Polybius 21, 18 ff. Livius 37, 52 ff.
- ⁹¹ HBr. 78–80. L. Curtius, Pompejanische Wandmalerei (1929), 229 ff. Abb. 2–5. K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 139 ff. Taf. 48. M. M. Gabriel, Masters of Campanian Painting (1952) 27 ff. Taf. 1–5. Simon, JdI. 76, 1961, 138 ff. Abb. 18, 20.
- ⁹² O. Jahn, Archäol. Aufsätze 1845, 161 f.
- ⁹³ AM. 39, 1914, 69.
- ⁹⁴ Siehe M. Wegner, Goethes Anschauung antiker Kunst (1944), 119 f.
- ⁹⁵ s. Anm. 91
- ⁹⁶ s. Anm. 91

- ⁹⁷ s. Anm. 65
- ⁹⁸ Abhandl. Deutschen Akad. Berlin 1952 Nr. 9 (1953)
- ⁹⁹ Über die Parallelität von Telephos und Romulus und Remus s. K. *Schauenburg*, Die Lupa Romana als sepulkrales Motiv, JdI. 81, 1966, 261 ff. S. 289 ff. Die beiden bekanntesten und folgenschwersten Errettungen sind an den sepulkralen Denkmälern ohne weiteres als Hoffnungssymbol verständlich; der Gedanke der »Urbs Aeterna« hat damit wohl kaum etwas zu tun.
- ¹⁰⁰ s. Anm. 91
- ¹⁰¹ s. Anm. 98
- ¹⁰² So in der Zeit nach den Perserkriegen, s. G. *Hafner*, Geschichte der griechischen Kunst (1961) 148 ff.
- ¹⁰³ Siehe *Hafner* a.O. 181 f.
- ¹⁰⁴ HBr. 61, vgl. auch Dionysos ein Tropaion errichtend HBr. 63
- ¹⁰⁵ Über die enge Verbindung des Dionysos-Kultes in Pergamon mit dem Königshause s. *Oblemutz*, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon 90 ff.
- ¹⁰⁶ Mon. della Pitt. Ant. Pomp. fasc. III-IV Taf. B
- ¹⁰⁷ HBr. 11. L. *Curtius*, Pomp. Wandmalerei 33 und *Simon*, JdI. 76, 1961, 148 ff. zu sehr im Sinne einer absolut eindeutigen Benennung der Göttin als Rhea-Kybele und des Gottes als Kronos-Saturn; das Thema Zeus und Hera bleibt im Vordergrund bestehen. Die gelagerten Jünglinge werden von Simon als »Bukoloi« (vgl. Anm. 125) aufgefaßt.
- ¹⁰⁸ S. Anm. 61. Vgl. auch das große und das kleine attalische Weihgeschenk, A. *Schober*, Die Kunst von Pergamon (1951) 53 ff. 123 ff.
- ¹⁰⁹ *Schober* a.O. 119 f. Legendären Charakter haben die Geschichten von Kleobis und Biton und von Anapias und Amphinomos; letztere gehören der italischen Welt an wie Romulus und Remus. Sie retteten bei dem Ausbruch des Ätna nur ihre Eltern und waren daher auch in Rom ein Beispiel der Pietas (s. die Münzen des M. Herennius und S. Pompeius, E. A. *Sydenham*, The Coinage of the Roman Republic (1952) 77 Nr. 567 Taf. 19; S. 210 Nr. 1344). Mit Kleobis und Biton werden Eumenes und Attalos auch sonst verglichen, s. Polybios 22, 20.
- ¹¹⁰ Anth. Graec. III 19. Romulus und Remus befreien ihre Mutter Servilia aus der Mißhandlung durch Amulius.
- ¹¹¹ A. *Lesky*, Geschichte der griech. Literatur 2² (1963) 672. Auf einem Papyrus in London sind Reste einer Telephosdichtung in Hexametern erhalten; s. *Lesky* a.o. 693.
- ¹¹² Demnach hätte sich Vergil in der Aeneis bereits einer älteren griechischen Tradition angepaßt. *Simon*, JdI. 67, 1961, 151 f. hat dasselbe für die arkadischen Elemente der Hirtenlieder Vergils vermutet.
- ¹¹³ (s. Anm. 98) S. 9
- ¹¹⁴ So *Hamann* a.O.
- ¹¹⁵ RE. 18,2 S. 1936 ff. s.v. Parthenos 1 (W. *Gundel*). *Simon* a.O. 138 ff.
- ¹¹⁶ Ecl. IV 6
- ¹¹⁷ RE. 18,2 S. 1952, 1949
- ¹¹⁸ s. Anm. 91
- ¹¹⁹ So P. *Herrmann*, Text zu HBr. 78–80. Ähnlich M. *Hamilton Swindler*, Ancient Painting (1929) 308 »She is as mighty as the rocks among which she sits«.
- ¹²⁰ Antike Gemäldekopien (1951) 125
- ¹²¹ a.O. 10
- ¹²² Plutarch, Philopoimen. B. *Niese*, Gesch. d. griech. und makedonischen Staaten seit der Schlacht bei Chaeroneia II (1899) 566 ff. 625, 656 ff. F. W. *Walbank*, Philip V. of Macedon (1940) 193 ff.
- ¹²³ Pomp. Malerei 139 f. *Gabriel*, Masters of Camp. Painting 27 ff. nennt sie Demeter.
- ¹²⁴ Altert. v. Pergamon VII. 1 Nr. 45 Taf. 12. I 2 176 Abb. 121. *Schober*, Kunst von Pergamon 118 Abb. 97.
- ¹²⁵ *Simon* a.O. 146. Die Eingeweihten der Dionysosmysterien hießen in Pergamon »Bukoloi«. A. v. P. III 2 Taf. 32, 3.
- ¹²⁶ A. v. P. III 2 S. 17 ff. 79 ff. Nr. 3. 26 Taf. 2. 20. E. *Schmidt*, Der große Altar 33 Taf. 25, 26 (Rhea); 41 Taf. 33 (Moirä, zur Deutung s. Anm. 216)
- ¹²⁷ M. *Fränkel*, A. v. P. VIII 2 Nr. 334. 481. Diodor 3, 57, 3. Varro, de ling. lat. 6, 15.
- ¹²⁸ *Oblemutz* a.O. 181 ff. *Schober* a.O. 118
- ¹²⁹ Außer der Anm. 124 genannten s. auch A. v. P. a.O. Nr. 241, 242 und die Statuette R. *Horn* und E. *Boebringner*, AA. 1966, 467 Abb. 42. Zur Göttermutter des Agorakritos s. A. v. *Salis*, JdI. 28, 1913, 1 ff. O. *Rubensohn*, JdI. 50, 1935, 63 ff. *Schober*, Kunst von Pergamon 118.
- ¹³⁰ A. v. P. VII Nr. 239, 240
- ¹³¹ V. *Müller*, RM. 34, 1919, 82 ff. Abb. 1. R. *Horn*, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik (1931) 55 Taf. 18, 3.
- ¹³² So fehlt er bei den Löwengöttinnen des Frieses (s. Anm. 126). Auf dem attischen Relief in Berlin, C. *Blimel*, Kat. der griech. Skulpturen III Nr. K 106 Taf. 84 trägt die Göttin nur eine niedrige Stephane. Man vergleiche im übrigen den Löwen des Reliefs mit dem des Gemäldes.
- ¹³³ S. dazu auch Curtius zu dem Gemälde Zeus und Hera, hier Anm. 107.
- ¹³⁴ C. *Humann*, AM. 13, 1888, 28 Taf. 1, 2. RE. 3 A 280 s. v. Sipylos (*Bürchner*). RE. 11, 2253 s. v. Kybele (*Schwenn*) E. *Akurgal*, Die Kunst der Hethiter (1961) 80. 83 f. Taf. XXIII
- ¹³⁵ III 22, 4
- ¹³⁶ a. O. V 13, 7. s. auch A. E. *Kondoleon*, AM. 12, 1887, 253. 271 f. *Kondoleon* a. O. 253 Nr. 17 (Magnesia)
- ¹³⁷ CIG 3137. 3193. 3286. 3385 f.

¹³⁸ s. oben S. 229.

¹³⁹ Im Jahre 205/04 v. Chr. Varro, de ling. lat. 6, 15. *Oblemuz* a. O. 183 ff.

¹⁴⁰ s. oben S. 231.

¹⁴¹ So *Hamann* a. O. 9

¹⁴² So E. *Maaf*, JdI. 21, 1906, 101

¹⁴³ *Lippold*, Antike Gemäldekopien 125 Anm. 1 »Arkadia hält den Stab doch wohl nicht in der Luft, wie Löwy annahm, sondern stützt ihn auf, wenn das auch nicht ganz klar zu erkennen ist«. *Schefold* a. O. 140 spricht richtig von »Hochheben«.

¹⁴⁴ Pomp. Malerei 140

¹⁴⁵ Sie war es aber immerhin, die die Wahl dieses Bildes als Gegenstück empfohlen hat; die Keule ist ja die Waffe des Herakles, der sich in dem Telephosbild auch auf sie stützt, und dieser wiederum der Namenspatron der Stadt Herkulaneum. A. *von Salis*, 112. BWPr. 1956, 38 f.

¹⁴⁶ Macrobius, Saturnalia I 6,26: »Non aliter dicti Scipiones nisi quod Cornelius, qui cognominem patrem luminibus carentem pro baculo regebat, Scipio cognominatus, nomen ex cognomine posteris dedit«.

¹⁴⁷ So trägt Kyknos auf der rotfigurigen Schale in Tarquinia, *Beazley*, ARV² 126,23 einen Schwan (= Kyknos) als Schildzeichen; anderen Beispiele s. K. *Schauenburg*, JdI. 81, 1966, 300 Anm. 135. wo auch zahlreiche römische angeführt sind.

¹⁴⁸ E. *Mastrokostas*, AM. 71, 1956, 77 ff.

¹⁴⁹ F. *Dürnbach* und A. *Jardé*, BCH. 28, 1904, 271 f. Taf. 12

¹⁵⁰ Th. *Mommsen*, Die Scipionenproesse, Röm. Forsch. II (1879) 417 ff. P. *Fraccaro*, I Processi degli Scipioni (1911) = Opuscula (1956) 263 ff. RE. 4, 1469 f. s. v. Cornelius Nr. 336 (*Henze*); 1475 ff. s. v. Cornelius Nr. 337 (*Münzer*)

¹⁵¹ *Curtius* a. O. 230

¹⁵² *Hafner*, Gesch. d. griech. Kunst 486

Dem Leiter der Antikenabteilung des Kunsthistorischen Museums in Wien, Herrn Prof. Dr. Rudolf Noll, möchte ich auch an dieser Stelle sehr herzlich dafür danken, daß er neue Aufnahmen des Adlerkameos (Abb. 1–6, 17, 26, 30) anfertigen ließ und auch weitere Abbildungsvorlagen (Abb. 9–10, 15, 19, 21–23) zur Verfügung stellte. Ebenso gilt mein Dank den Direktionen der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 28, 29, 31, 32, 34, 37, 40) des Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 7), des British Museum, London (Abb. 33) und dessen Department of Coins and Medals (Abb. 14), der Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Wien (Abb. 11, 13, 36), des Cabinet des Médailles, Paris (Abb. 25), der École Française d'Athènes (Abb. 41) des Ashmolean Museum, Oxford (Abb. 8) die meine Photographienwünsche in liberalster Weise erfüllten. Für Rat und Hilfe auf dem Gebiet der Numismatik bin ich Frau Silvia Hurter, Dr. Herbert A. Cahn, H. W. Ritter, Prof. Dr. M. Radnoti-Alföldi, zu Dank verpflichtet.