STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE
DER RÖMISCHEN REPUBLIK

INAUGURAL-DISSERTATION
welche zur Erlangung der Doktorwürde mit Erlaubnis der Humanistischen
Sektion der weitberühmten philosophischen Fakultät zu Uppsala am
11. Dezember 1941 um 10 Uhr vormittags im Hörsaal des
Gustavianums öffentlich verteidigt wird

VON

OLOF VESSBERG
Fil. Lic., Stockh.
STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

DER RÖMISCHEN REPUBLIK

VON

OLOF VESSBERG

LUND, C. W. K. GLEERUP - LEIPZIG, O. HARRASSOWITZ

1941

Gift from Sweden through The Swedish Archaeological Expedition to
Ein Tafelband ist in den von dem Schwedischen Institut in Rom herausgegebenen Schriften erschienen und wird einzeln verkauft.
DEM ANDENKEN
MEINES ONKELS
DR. VILHELM VEßBERG
INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT
EINLEITUNG .......................... 1

ERSTE ABTEILUNG .......................... 5

Schriftquellen zur Kunstgeschichte Roms vor Augustus.

Periode I. Das sechste Jahrhundert .......................... 5
A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben 5 — B. Plastik 6 — C. Malerei 9 —
D. Angeblich dieser Periode angehörende Ehrenstatuen 10.

Periode II. Ca. 500—ca. 340 v. Chr. .......................... 15

Periode III. Ca. 340—212 v. Chr. .......................... 21

Periode IV. 212—ca. 100 v. Chr. .......................... 26
A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben 26 — B. Plastik 34 — C. Malerei 36 —
D. Zur Geschichte des Porträts. 1. Allgemeines. Das römische Ahnenbild 40. 2. Porträt-
statuen 41. 3. Porträtschilde 45.

Periode V. Ca. 100—ca. 30 v. Chr. .......................... 46
A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben. 1. Kunstplünderungen 46—56. Die
Kunsträubereien des C. Verres 47. 2. Öffentliche Kunstsammlungen 56. 3. Über das pri-
vate Kunstwerke 59. 4. Über das Interesse für Gemmen 61. 5. Über die Verwendung
1. Allgemeines 71. 2. Porträtstatuen 73. 3. Porträtschilde 78.

Zusammenfassung der Schriftquellen .......................... 80
ZWEITE ABTEILUNG

Zur Porträtkunst der republikanischen Zeit.

Die Münzporträts ........................................ 115
Die republikanischen Münzbilder als Ausdruck römischer Stilentwicklung ........ 115
Phantasieporträts ........................................ 119
Die Porträts von Flamininus, Scipio und Marcellus .................................. 124
Die Münzporträts der caesarischen Zeit .................................................. 128
Münzporträts der Zeit des 2. Triumvirats ................................................. 148
Zweifelhafte Porträts ................................................................................. 165
Stilistische Folgerung ................................................................. 166
Mittelitalische Stilzüge ............................................................................ 169

Die römische Porträtplastik der Periode V ................................................ 173
Stil und Chronologie der stadtrömischen Sepulkralplastik ............................. 175
Einzelne rundplastische Werke ................................................................. 209
Entwicklung des Frauenporträts ............................................................... 244

Schluss ................................................................................................. 252
Tafelbeschreibung ..................................................................................... 257
Abkürzungen ............................................................................................ 258
Register zu den Schriftquellen ................................................................. 286
Ortsregister zu den behandelten Skulpturwerken ........................................ 287
Kurzes Namen- und Sachregister ............................................................... 292
Literaturverzeichnis .................................................................................... 299
VORWORT

Wenn ich jetzt meine Arbeit der Öffentlichkeit vorlege, so möchte ich die Gelegenheit benutzen, um allen denen, die mir während meiner Studien behilflich gewesen sind, zu danken.

An erster Stelle spreche ich meinem hochverehrten Lehrer, Professor Axel W. Persson, meinen aufrichtigen und herzlichen Dank aus für sein stets freundliches und ermunterndes Interesse für meine Arbeit und für seine wertvollen Ratschläge.

Zu grossem Dank bin ich Professor Axel Boëthius, früher Direktor des Schwedischen Instituts in Rom, verpflichtet, der schon früh in Rom mein Interesse auf die Forschungsprobleme der republikanischen Kunst Roms hingelenkt hat und mit nie versagendem Interesse meiner Arbeit gefolgt ist, sie stimuliert und gefördert hat. In dankbarer Erinnerung bewahre ich Docent Ernst Kjellberg, meinen Lehrer während der ersten Studienjahre.

Professor Martin P. Nilsson hat stets wohlwollendes und aktives Interesse für meine Arbeit gezeigt, wofür ich ihm herzlichen Dank sage. Ich danke auch Professor Einar Gjerstad, der als Direktor des Schwedischen Instituts in Rom mir oftmals verschiedentlich Beistand geleistet hat. Mit aufrichtigster Dankbarkeit bin ich mir bewusst, was das Schwedische Institut in Rom für meine Studien und diese Arbeit bedeutet hat.

Einen besonderen Dank richte ich an meinen Freund Dr. Hans Peter L’Orange, Oslo, der mir durch seine hervorragende Italienkenntnis und seine grosse Gelehrsamkeit auf dem Gebiet der römischen Porträtkunst eine unschätzbare Stütze während des Verlaufs meiner Arbeit gewesen ist.

Ferner wünsche ich meiner grossen Dankbarkeit gegen das Deutsche Archäologische Institut in Rom und dessen Beamte Ausdruck zu geben für das freundliche Entgegenkommen, das mir immer zu Teil geworden ist, beim Arbeiten in der Bibliothek des Instituts und dem freien Benutzen der photographischen Abteilung, von der viele der Vorlagen für meine Abbildungen her-

Eine Freude ist es mir das herzliche und generöse Verständnis und die Liebenswürdigkeit, welche ich stets bei meinen Studien in Italien seitens italienischer Forscher und Museumsbeamter erfahren habe, jetzt mit tiefster Dankbarkeit hervorheben zu können. Ich nenne besonders den Presidenten für L’Istituto di Studi Romani, Professor C. Galassi Paluzzi, Soprintendente A. Maiuri, Soprintendente G. Moretti, Professor D. Mustilli, Professor A. M. Colini, Dr. A. L. Pietrogrande, die mit grosser Liebenswürdigkeit meine Arbeit erleichtert haben, Publikationsgenehmigungen oder Auskünfte verschiededer Art erteilt haben.


Von allen, denen ich im übrigen zu Dank verpflichtet bin, nenne ich Professor B. Karlgren, Dr. Frederik Poulsen, Dr. R. P. Hinks, Fräulein H. Speier, Dr. A. Westholm, Dr. E. Sjöquist. Bei meinen Studien in italienischen Museen, sowohl den grossen Hauptsammlungen wie den kleineren Provinzmuseen, deutschen Museen, Louvre, British Museum und Ny Carlsberg Glyptotek habe ich mich vieler liebenswürdiger Hilfe erfreuen dürften, dessen ich hier dankbar gedenke ohne jeden besonderen Fall erwähnen zu können.

Humanistiska Fonden und Länsmanska Kulturfonden danke ich herzlich für ökonomische Unterstützung meiner Arbeit.

Mein Freund Fil. Mag. Axel Friberg hat eine Korrektur gelesen und ausserdem die antiken Texte tanth und kontrolliert. Dr. C. von Holten hat meinen deutschen Text verbessert, teilweise auch aus schwedischem Manuskript übersetzt.


Schliesslich danke ich meiner Frau für alles was sie mir während dieser Arbeit gewesen ist.

Stockholm in November 1941.

OLOF VESSBERG
Einleitung


Das archäologische Material gibt einer Behandlung der republikanischen Porträtkunst Roms ihre natürliche Begrenzung auf Periode V, d. h. die Zeit ca. 100—30 v. Chr. Vor 100 können wir keine selbständige römische Linie in der Porträtkunst Mittelitaliens finden. Selbstverständlicher Ausgangspunkt für die Behandlung des spätrepublikanischen Porträtmaterials sind, da durch Inschrift oder historische Gründe datierte Monumente im übrigen fehlen, die römischen Münzbilder. Als sicher datierbar bieten sie feste chronologische Anhaltspunkte und man kann aus ihnen die stilistischen Hauptlinien in der Porträtkunst der Zeit gewinnen. Ich habe ihnen deshalb ein recht eingehendes Studium gewidmet und es als wichtig angesehen — sowohl aus stilistischem wie ikonographischem Gesichtspunkt — so gute Exemplare wie möglich für vergrößerte Abbildungen zu erhalten und verschiedene Typen solcher Münzporträts zu unterscheiden, bei denen grosse Ungleichheiten zwischen den Stempeln vorliegen. Ich habe die Münzporträts hauptsächlich von stilistischem und allgemein kunsthistorischem Gesichtspunkt aus benutzt, das Ikonographische, d. h. die Münzbilder als Grundlage für Personenidentifizierungen von


Zum Schluss möchte ich darauf hinweisen dass zwei gewaltige Arbeitsaufgaben durchgeführt werden müssen bevor die spätrepublikanische römische Porträtkunst vollständig klargestellt werden kann. Die mittelitalische Porträtkunst vor 100 muss bearbeitet werden und — das wichtigste von allem — die Porträtkunst des Hellenis mus muss einmal wirklich erforscht werden.
Eine gründlich durchgeführte Stilgruppierung hellenistischer Porträts, anknüpfend an die verschiedenen Kunstzentren des Hellenismus und sie damit charakterisierend ist noch immer, trotz der achtungswerten Versuche die gemacht sind, eine kunstarchäologische Hauptaufgabe. Ich habe in meiner Arbeit bei jeder geeigneten Gelegenheit die hellenistischen verschiedenen Verbindungen unterstreichen wollen. Aber die Frage welcher von den hellenistischen Kunstströmen, die sich während des letzten Jhs. der Republik in Rom begegneten, der kleinasiatische, alexandrinische, der von Athen oder den ägäischen Inseln, die dominierende Rolle bei der Ausformung der Porträtkunst Roms spielte, hat im Rahmen dieser Arbeit nicht zu einer wirklichen Behandlung aufgenommen werden können, sie ist nur gestreift. Eine solche Behandlung erfordert die Auflegung eines hellenistischen Materials und muss immer unsicher bleiben so lange die Porträtkunst des Hellenismus so unvollständig bearbeitet ist, wie dies noch der Fall ist. Es ist ausserdem am zweckmässigsten zuerst das römische republikanische Material zu definieren zu suchen.
Erste Abteilung

Schriftquellen zur Kunstgeschichte
Roms vor Augustus

PERIODE I

Das sechste Jahrhundert

Die etruskische Zeit.

Hier werden Textangaben, die sich auf die ältesten Kunstverhältnissen Roms beziehen, angeführt, also auch solche, die nach der herkömmlichen römischen Chronologie vor 600 zu datieren sind.

A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben.


Vgl. folgende Textangaben, die sicher dieselbe Quelle haben:
Plutarchus, Numa 8, 13. οὕτως τε διεσώλομεν ἀνθρωποις καὶ οἰμόχρισαν εἰκόνα θεοῦ Ῥώμην κτίσαν. οὗτ' ἐν παρ᾽ αὐτοῖς οὔτε γραπτοῦ οὔτε πλαστῶν εἴδος θεοῦ πρώτον, ἀλλὰ ἐν ἑκατὸν 


Angabe Varros über die ursprüngliche Bildlosigkeit der römischen Religion.

2. Tertullianus, apologeticum 25, 12 f. nam, etsi a Numa concepta est curiositas superstitionis, nondum tamen aut simulacris aut templis res divina apud Romanos constabat. frugi religio et pauperes ritus et nulla Capitolia certantia ad caelum, sed temporaria

Ich bin in den Textstellen den im Literaturverzeichnis angegebenen Editionen gefolgt. Der Einheitlichkeit wegen sind grosse Buchstaben nur bei Eigennamen, nicht bei Satzanfängen angewandt.
de caespite alta et vasa adhuc Samia et nidor exil[...]is et deus ipse nusquam. nondum enim tunc ingenia Graecorum atque Tuscorum fingendis simulacris urbeb inundaverant.


**B. Plastik.**

**3. Plinius n. h. 35, 152.** sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos, Damaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatos factores Euchira, Diopum, Eugrammum; ab ipsis Italiae traditam plasticae.


**4. Plin. n. h. 35, 157.** praeterea (sc. M. Varro tradit) elaboratam haec arte (sc. plasticae) Italiae et maxime Etruriae; Vulcam Veis accinet, cui locaret Tarquiniius Priscus Iovis effigiem in Capitolio dicandam; fictilem eum fusisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi eius quadrages, de quibus saepe diximus; ab hoc eodem factum Herculem qui hodieque materiae nomen in urbe retinet. hae enim tunc effigies deorum erant lautissimae, nec paenitent nos illorum qui tales eos coluere; aurum enim et argentum ne diis quidem consiciebant. durant etiamnum plerisque in locis talia simulacra; fastigia quidem templorum etiam in urbe crebra et municipiis, mira caelatara et arte suique fixritate, sanctiora auro, certe innocentiora.

**5. Livius 1, 56, 1.** intentus (sc. Tarquiniius Superbus) perficiendo templo fabris undique ex Etruria accitis non pecunia solum ad id publica est usus, sed operis etiam ex plebe.

**Übrige Textangaben zu den bei Plinius erwähnten Werken von Vulca:**

Bei Liv. 10, 7, 10. wird von dem Triumphator gesprochen, „qui Iovis optimi maximi ornatu decoratus curru aurato per urbem vectus in Capitolium ascenderit“. Dieser ornatus ist früher erwähnt: „eos viros, quos vos sellis curulibus, toga praetexta, tunica palmata et toga picta et corona triumphali laureaque honoraritis“. Plin. n. h. 33, 111. enumerat auctores Verrius, quibus credere necesse sit Iovis ipsius simu-
lacri faciem diebus festis minio inlini solitam triumphantiumque corpora; sic Camillum triumphasse; hac religionem etiamnum addi in unguenta caeneae triumphalis et a censoribus in primis Iovem minianiad locari.

Servius zu Verg. Buc. 10, 27. 'minio' autem ideo, quia facie rubra pingitur Pan propter aerethis similitudinem: aether autem est Iuppiter. unde etiam triumphantes, qui habent omnia Iovis insignia, sceptrum, palmam — unde ait Iuvenalis in tunica Iovis —, faciem quoque de rubrica inlinunt instar coloris aetherii.


Als der Iuppiter tempel im Juli 83 bis auf den Grund abbrannte, wurde auch das Iuppiterbild zerstört: Plut. de Iside et Osiride 71. ὅ ὢ τὸ Ζεύς ὁ Κατιώλις περὶ τὸν ἀρχιλιον τάλεμον ἄνεφροθη καὶ διεφθάρη.

Da wir keine Angabe über eine Erneuerung des capitolinischen Kultbildes vor dieser Zeit haben, dürfen wir annehmen, dass die im Brande zerstörte Statue das alte Iuppiterbild des Vulca war.

Plut. Popl. 13 erzählt, wie Tarquinius Superbus, als der capitolinische Tempel so gut wie fertig stand, bei einigen etruskischen Künstlern in Veji ein Viergespann aus Terracotta als Bekörnung des Tempels bestellte (Ἀρμα κατὰ κοιρίνιν ἐπιστήτοις κεραμεοῦν ἔξωχες Τοττρηνοῖς

1 Dionys. 3, 69, πλησίον τοῦ ἔθους, was Detlefsen o. c. S. 8 anführt, bezieht sich nicht auf das Iuppiter- sondern auf das Minervabild.

2 Dass der Gott sitzend dargestellt war, ist an und für sich kein Hindernisgrund dass Ovidius Fasti, 1, 201 sich auf das capitolinische Iuppiterbild bezieht, vgl. Detlefsen, De arte Romanorum, I, S. 7 f.
Als die Etrusker das Gespann vollendet und in den Brennofen gestellt hatten, schwoll es und wurde so groß so dass man den Ofen zerschlagen musste um es frei zu bekommen — was von den Sehern als ein Vorzeichen von Glück und Macht für dessen Besitzer gedeutet wurde. Die Veienter wußten es behalten, und da Tarquinius inzwischen vertrieben worden war verweigerten sie zuerst die Auslieferung des Werkes, das ja von Tarquinius bestellt war. Infolge eines Wahrzeichens wurden sie anderer Meinung und liessen die Handwerker die Quadriga nach Rom liefern. Vgl. damit Plin. n. h. 28, 16. cum in fastigium eiusdem delubri praeparatae quadrigae fictiles in fornace crevisissent.

In ganz verschiedener Version kommt die Anekdotre bei Festus, S. 342 vor, wo nur von einem Künstler als dem Schöpfer des Werkes die Rede ist (quadrigarum, .... quas faciendas loco-verant Romani Veienti cuidam artis figulinae prudenti). Dies scheint mit Plinius Angabe, 35, 157, zu stimmen, in welcher Vulca auch als der Künstler der Quadriga erscheint, obgleich es nicht ausdrücklich gesagt ist.

In der Quadriga stand ein Iuppiterbild. Serv. zu Verg. Buc. 6, 22. unde et triumphantes facie miniata, et in Capitolio Iuppiter in quadrigis miniatus.


Plinius' Angabe über die ältesten Kunstwerke rein italischer Herkunft in Rom.

6. Plin. n. h. 34, 33 fuisset autem statuariam artem familiarem Italiæ quoque et vetustam, indicant Hercules ab Evandro sacrus, ut produnt, in foro boario, qui triumphalis vocatur atque per triumphos vestitur habitu triumphali, praetera Ianus geminus a Numa rege dicitur, qui pacis bellique argumento colitur digitis ita figuratis, ut CCCCLXXV dierum nota [aut per significationem anni temporis] et acvi esse deum indicent.

Diese Statuen waren aus Bronze und die Angabe steht damit in ausgesprochenem Gegensatz zu Textangabe Nr. 49, wo Plinius die Statue der Ceres, um 485 v. Chr. errichtet, als das erste Götterbild aus Bronze in Rom bezeichnet. Die Angabe widerspricht der übrigen auf Varro gegründeten Darstellung des Plinius. Vgl. Nr. 1 und 49 und Münzer, Quellenkritik S. 311. Die Erklärung dürfte darin liegen, dass Plinius hier eine eigene Auffassung einschrieb, die er durch die zu seiner Zeit übliche mündliche Tradition bezüglich dieser Bilder


C. Malerei.

7. Plin. n. h. 35, 16. primus inlevit eas (sc. linias) colore testae, ut ferunt, tritae, Echphantus Corinthiius. hunc eodem nomine alium fusisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italian Damaratam, Tarquinii Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corinthe tyranni injurias Cyipseli, mox docebimus.

Vgl. Nr. 3.


9. (Fortis. 35, 17). simuliter Lanivi, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut virgo, ne ruinis quidem templi concussae. Gaius princepse tollere eae conatus est libidine accensus, si tectorii natura permisisset.
10. (Forts. 35, 18). durant et Caere antiquiores et ipsae, fatebiturque quisquis eas diligenter aestimaverit nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus nonuisse eam appareat.


D. Angeblich dieser Periode angehörende Ehrenstatuen.
(Für diese ganze Gruppe vgl. S. 83 ff.)

11. P l i n. n. h. 34, 22—23. primas putarem has (vgl. Nr. 19) et Atti Navi, positas etate Tarquinii Prisci, ni regum antecedentium essent in Capitolio. ex ipsis Romuli et Tatii sine tunica, sicut et Camilli in rostris.

12. P l i n. n. h. 33, 8. nullum (sc. anulum) habet Romuli in Capitolio statua nec praeter Numae Serviique Tullii alia ac nec Lucii quidem Bruti. hoc in Tarquinii maxime miror, quorum e Graecia fuit origo, unde hic anulumus usus venit, quamquam etiam nunc Lacedaemone ferreo utuntur. sed a Frisco Tarquinio ...... et ideo miror Tarquinii eius statuam sine anulo esse.

12 a. P l i n. n. h. 33, 24. singulis primo digitis (sc. anulos) geri mos fuerat, qui sunt minimis proximi. sic in Numae et Servi Tullii statuus videmus. postea pollici proximo induere, etiam in deorum simulacris, dein iuvit et minimo dare.

13. C a s s i u s D i o, Hist. R o m. 43, 45 (wo er von den Ehrenbezeichnungen für Caesar spricht). καὶ ἔλλος ἐδὲ τὸ Καπιτώλιον παρὰ τοὺς βασιλεύσαντας ποτὲ ἐν ἐν τῷ Ρώμης ἀνέδεσαν. καὶ μοι ἡμαῦσαι τῆς συντομίας ἐπέχεισαν: ὅπως ἂρ πάρ ἄμα αὐτῶν, ἐπὶ μέν ἑκάστοις, ὁδόν πέρι τῆς τις Βρόκας τό τοῖς Ταρκύνιόσις καταλύσαντι, οὐδέν παρὰ ταύτην τότε τόν τοῦ Κάλλακος ἔστησαν...

Die genaueste Angabe vom Platz der Statuen bei Appianus de bell. civ. 1, 16: καὶ τόδε τῷ νυκτίμι πολλῷ τοῖς Γραχείοις καὶ Γράχεως οὖτος, εἰλοίμενος περί τὸ ήρων, ἀναρέθη κατά τοὺς Ἰερασίας, παρὰ τοῖς βασιλεῦσι αὐτομάντως.


15. P l u t. R o m. 16, 8, τῷ δὲ Ρωμίλου τῆς ἱκόνας ἔδωκεν ἐν Ἑρώμή τῆς ἐρυθραμορόφους πεζός ἰσαμᾶς.

Vgl. S. 84 f.
16. Liv. 1, 36, 5. statua Atti capite velato, quo in loco res acta est, in comitio in gradibus ipsis ad laevam curiam fuit; coterem quoque eodem loco sitam fuisse memorant, ut esset ad posteros miraculi eius monumentum.

17. Dion. Hal. 3, 71. . . . καὶ ἕνα μηνής αἰωνίου τυχανής παρὰ τῶν ἐπιγνωμένων εἰκόνα κατασχέσας αὐτὸν χαλάχην ἀνέστησεν ἐν ἄτροφῳ, ἣ καὶ εἰς ἐμὲ ἦν ἄτροφον τῷ βουλευτῆριον κειμένῃ πληροῖν τῆς ἑράς συνῆς ἐλάτων ἀνδρός μετρίου τὴν περιβολὴν ἐγράφον κατὰ τῆς κεφαλῆς.

18. Plin. n. h. 34, 21. namque et Atti Navi statua fuit ante curiam — basis eius conflagravit curia incensa P. Clodii funere —


19. Plin. n. h. 34, 22. equidem et Sibyllae iuxta rostra esse non miror, tres sint licet: una quam Sextus Pacuvius Taurus aed. pl. restituit; duae quas M. Mesalla. primas putarem has et Atti Navi, positas setate Tarquinii Prisci, ni regum antecedentium essent in Capitolio,


20. Dion. Hal. 4, 40. έν γάρ το ναό τῆς Τόχης, ἐν αὖτος (Tullius) κατασκέψας, εἰκόνα αὐτὸν κειμένη ὑλίνην κατάρχης, ἐμπρήσας γεγομένης καὶ τῶν ἐκλογῶν ἀπάντων διαφιλατέντων, μόνη διέμενεν όσον λοιπήθησα ὑπὸ τοῦ πυρός, καὶ ἐγὼ μὲν ναὸς καὶ τὰ ἀντί αὐτὸ πάντα δοκέ μέτα τὴν ἐμπρήσην εἰς τὸν ἄρχον κόσμον ἐνεπελάθη ἡμεῖς ἐν τῆς καίνῃ ἐκ τῆς τύχης, ὡς ἐν εἰκόνι οὖν πρῶτον ἐν ἄρχικη τὴν κατασκέψην διαμένει γάρ ἐτηςεῖς της ηὐχάνουσα ὑπὸ Ἡσταυρόν.

Eine angebliche Statue des Servius Tullius im Tempel der Fortuna.
lux eadem, Fortuna, tua est auctorque locusque;

ded superinieeis quis latet ipse togis?

Servius est, hoc constat enim, sed causa latendi
discrepat et dubium me quoque mentis habet.

Dann folgen drei verschiedene Erklärungen, warum die Statue unter Togen verborgen war.

22. Val. Max. 1, 8, 11. sunt et illa miraculorum loco, quod deusto sacrario Saliorum nihil
in eo praeter litum Romul integrum repertum est: quod Servii Tulli statua, cum aedis Fortunae
conflagrasset, inviolata mansit: quod Quintae Claudiae statua in vestibulo templi Matris deum
posita, bis ea aede incendio consumpta, prius P. Nasica Scipione [et] L. Bestia, item M.
Servilio L. Lamia consulibus, in sua basi flammis intacta stetit.

23. Cass. Dio 58, 7. Τίθης τε τι άγαλμα, δέ έγεγονει μεν, δέ χαρι, Τοιλλίου τοδ βασιλεύ-
σαντός ποτε έν τη Πόλη, τότε δέ έν Σίννων άοικο τε είχε καί μετάλως γηάλεν, αυτώς τε έθων είδεν
άποσπράφημεν ...

24. Plin. 8, 197. Servii Tullii prætextae, quibus signum Fortunae ab eo dicatae cooper-
tum erat, duravere ad Seiani exitum, mirumque fuit neque diffuxisse eas neque teredinum

Die Statue hatte ihren Platz im Tempel der Fortuna auf dem Forum Boarium und blieb
beim Brande des Tempels 213 v. Chr. (Liv. 24, 47) unversehrt. Die Statue war in Togen
drapiert, (vgl. Ovid und Plin.) und man wusste nicht sicher, wen sie eigentlich vorstellte.
Dionysius und Valerius beschrieben sie als ein Serviusbild, Dio (das Zitat bezieht sich sicher
auf dieselbe Statue, obgleich in einem anderen Zusammenhang erwähnt, vgl. Plinius) und
Plinius als ein Bild der Fortuna. Ovid schliesslich nimmt an, dass sie Servius Tullius
darstellte. Vielleicht gibt Plinius die ursprüngliche Tradition. Es ist offenbar, dass die Statue
einen sehr altertümlichen Charakter hatte (vgl. Dionysius). Wahrscheinlich ist sie ein altes
Xoanon gewesen, mit Mänteln, die wirkliche Textilien gewesen sind, verhüllt. Ein Vergleich
zwischen Cassius Dio 58, 7 (Nr. 23) und Plinius 8, 197 (Nr. 24) zeigt, dass das Fortunabild
im Hause des Seianus und das alte Holzbild im Fortunatempel auf dem Forum Boarium
identisch sind. In der Kaiserzeit kam also das Bild in die Hände des Seianus und hatte
später wahrscheinlich seinen Platz in der Domus aurea, wo nach Plin. n. h. 36, 163 Nero
„aedium Fortunae, quam Seiani appellant“ baute. Ein Fragment aus Varro, de vita populi Ro-
mani lib. I (H. Kettner, M. Terenti Varronis de vita populi Romani fr. 16) bezieht sich
wahrscheinlich auf diese Statue; nach seiner Angabe war das Bild mit togae undulatae bedeckt,
wie „reges nostri et undulatas et prætextas togas soliti sint habere“. Da die Statue teils sehr
altertümlich und wahrscheinlich sehr primitiv, teils auch ganz verhüllt war (auch das Gesicht,
vgl. Ovid, Fasti 6, 615), ist es kein Wunder dass diese verschiedenen Deutungen entstanden.
Fortuna und Servius Tullius standen in der Tradition in sehr nahen Beziehungen zu
Die sicher sekundäre Deutung des Bildes als Servius Tullius ist damit leicht erklärlich.
Die vollständige Verhüllung der Statue muss auch rein religiöse Gründe haben, was entschieden
auf eine Kultstatue hindeutet. Vgl. Wissowa, Gesammelte Abhandlungen zur röm. Reli-
25. Plut. Brutus i. 1. Μάρκου δὲ Βρούτου πράγματος ὃν Ἰούνιος Βρούτος, ὃν ἀνέστησαν ἐν Καπιτολίῳ, χαλκῷ εἰ πάλαι. Ρωμαιοὶ μέσῳ τῶν βασιλέων ἐπισημάτων ἔτης, ὡς βεβαιότατα
καταλύσαντα Ταρκονίος.

Die Angabe vom einfachen und archaischen Aussehen des Bildes ist für einen antiken Ver-
fasser, der selten irgend welche Eindrücke von einem Kunstwerk mitteilt, ungewöhnlich.

27. Liv. 2, 10, 12. statua in comitio posita.

28. Dion. Hal. 5, 25. καὶ ἐπίσημη διήργη τὸν ἕαντον, εἰσώνα χαλκὴν ἔνωσεν ὁ θήμος ἐπιτησεν αὐτὸς τῆς ἀγορᾶς ἐν τῷ κρατίστῳ;

29. Plin. n. h. 34, 22. alia causa, alia auctoritas M. Horati Coclitis statuae— quae durat
hodieque—, cum hostes a ponte sublicio solus arcuisset.


31. Gellius 4, 5. statua Romae in comitio posita Horatii Coclitis, fortissimi viri, de caelo tacta est. ob id fulgur piaculis luendum aruspices ex Etruria ac siti inimico atque hostili
in populum Romanum animo instituerant eam rem contraei religionibus procurare atque illam statuam suaserunt in inferiorem locum perperam transponi, quem sol oppositum circam
undique altaran aedem numquam illustraret. quod cum ita fieri persuasissent, delati ad pop-
ulum proditique sunt et, cum de perfidia confessi essent, necati sunt, constituitque eam statuam,
proinde ut ve ra rationes post compertae monebant, in locum editum subducendam atque ita
in area Volcani sublimiore loco statuendam; ex quo res bene ac prospere populo Romano cessit.
tum igitur, quod in Etruscos aruspices male consulentes animadvertus vindicatunque fuerat,
versus hic scit factus cantatustque esse a pueris urbe tota fertur: malum consilium consultori
pessimum est. ea historia de aruspicibus ac de versu isto senario scripta est in annalibus
maximis, libro undecimo, et in Verri Flacci libro primo rerum memoria dignarum.

32. d e v i r. i l l. 11. statua quoque ei in Vulcanae posita.
Siehe S. 87 f.

33. d e v i r. i l l. 12. statua quoque ei honoris gratia constituta est.
Siehe S. 86.

34. Liv. 2, 13, 11. pace redintegrata Romani novam in feminam virtutem novo genere
honoris, statua equestri, donavere: in summa sacra via fuit posita virgo insidens equo.

35. Dion. Hal. 5, 35. Κλωλίκη δὲ τῇ παρθένῳ σταύρῳ εἰκόνιν χαλκῆν ἔδωκεν, ἢν ἀνέθηκαν
ἐπὶ τῆς ἱερᾶς ὕρθῳ τῆς ἐς τὴν ἀγοράν φεσσαθής οἱ τῶν παρθένων πατέρες. ταῦτα ἴραις μὲν οἰκεῖται
κειμένην ἐθρόμον, ἠλέγοτο δὲ ἀρηκήσεως περὶ τὰς πλησίον οἰκίας γενομένης ἐρανισθαί.

36. Seneca, ad Marc. de cons. 16, 2. equestri insidens statuae in Sacra via,
celeberrimo loci, Cloelia exprobrat iuvenibus nostris pulvinum escendentibus in ea illos urbe
sic ingredii, in qua etiam feminas equo donavimus.

41. Praebia rursus Verrius vocari ait ea remedia, quae Gaia Caecilia, uxor Tarquini Prisci, invenisse existimatur, et inmiscuisse zone suae, qua praecincta statua eius est in aede Sancus, qui deus dius fidus vocatur; ex qua zona perelitantes rementa sumunt.

PERIODE II

Ca. 500 — ca. 340 v. Chr.


A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben.

42. Plin. n. h. 35, 154. plasae laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem picture, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque genere artis suae excoluerant, versionis inscriptis Graece, quibus significabant ab dextra opera Damophilus esse, ab laeva Gorgasi. ante hanc aedem Tuscanica omnia in adibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa.


Liv. 5, 21, erzählt wie Veji erobert und von Camillus den Soldaten zu Plünderung übergeben wird und schliesst: atque ille dies caede hostium ac direptione urbis opulentissimae est consumptus. Cap. 22 erzählt u. a. von der Tempelplünderung:

43. Liv. 5, 22, 3—7. cum iam humanae opes egestae a Veis essent, amoliri tum Deum dona ipsosque deos, sed colentium magis quam rapientium modo, coepere. namque delecti ex omni exercitu iuvenes pure lautos corporibus, candida veste, quibus deportanda Romam Regina Iuno adsignata erat, venerabundi templum iniere ... (hier folgt eine Anekdoze, auch von Valerius zitiert) ... motam (sc. deam) certa sede sua parvi molimenti adminiculis, sequentis modo acceperimus iuvem ac facilim translatu fuissu integramque in Aventinum, aestem sedem suam, quo vota Romani dictatoris vocaverant, perlatam, ubi templum ei postea idem, qui vererat, Camillus dedicavit.

44. Val. Max. 1, 8, 3. captis a Furio Camillo Veis milites iussu imperatoris simulacrum Iunonis Monetae, quod ibi praecipua religione cultum erat, in urbem translati sede sua movere conabantur. quorum ab uno per iocum interrogata dea an Romam migrare vellet, velle se respondit, haec voce audita in admirationem versus est, iamque non simulacrum sed ipsum caelo Iunonem petitam portare se credentes laeti in ea parte montis Aventini in qua nunc templum eius cerminus, colocaverunt.

45. Plin. n. h. 34, 13. Camillo inter crimina obiecit Spurius Carvilius quaestor, ostia quod aerata haberet in domo.

46. Plut. Camillus 12, 1. ὁ μὲν ὁν κατήγορος ἡν Λεόνιος Ἄπολλύμοις. εἰκόνα δὲ κλοπῆς περὶ τὰ Τορρηναὶ χρυσάτα. καὶ δῆτα καὶ θύρας τινὲς ἐιλέγοντο γαλάκτως χαλκαὶ παρ᾽ αὐτῷ φανήναι τῶν αἰχμαλώτων.


47. Liv. 6, 29, 8—9. T. Quinctius semel acie victor, binis castris hostium, novem oppidis vi captis, Praeneste in deditionem accepto Romam revertit triumphantique signum Praeneste de vectum Iovis imperatoris in Capitolium tuit. dedicatum est inter cellam Iovis ac Minervae tabulaque sub eo fixa, monumentum rerum gestarum, his ferme incisa litteris fuit: 'Iuppiter atque divi omnes hoc dederunt, ut T. Quinctius dictator oppida novem caperet'.

Die Plünderung von Veji.

380 v. Chr. Vgl. Festus S. 498, trientem tertium pondo coronam auream dedisse se Iovi donum scripsit T. Quinctius dictator cum per novem dies totidem urbes et blociam Praeneste cepisset. Kategorisch, als wenn er es Quellen, die anderen nicht zugänglich sind,

B. Plastik.
Vgl. auch Nr. 42.

Ceresbild aus Bronze.

48. Liv. 2, 41, 10. quem (sc. Spurium Cassium), ubi primum magistratu abiiit, damnum necatuumque constat. sunt qui patrem auctorem eius supplicii ferant: eum cognita domi causa verberasse ac necasse, peculiumque filii Cerei consecravisse; signum inde factum esse et inscriptionem ex Cassia familia datum’.

Vgl. Dion. Hal. 8, 79. ..καὶ τὰ χρύσατα αὐτὸν τῷ μονῆν ἄνειλας ἡς ὅις ἀπορρέειν ἐν ἄλλοις τὰ λεπτὰ ἄνθρωπα, καὶ ὅις καὶ τῷ Δήμοτι τοὺς χαλκάς ἄνθρωπος ἄνθρωπας ἀπορρέειν ἐν ἄλλοις καὶ ὅις χρύσατον ἀπορρέειν.

Der Tod des Cassius gehört nach Livius ins J. 484 v. Chr.
50. Plin. n. h. 34, 21. fuit et Hermodori Ephesii (sc. statua) in comitio, legum, quas decemviri scribant, interpretis, publice dicata.


51. Dion. Hal. 12, 4. τῷ ἐὰν τὴν κατὰ τῶν Μακεδονία μυστικὸν ἄγαλμα τῶν Μήλην ἔφτιαξε τῆς μοῖρας τῶν ἀνδρῶν τοῦ Ἱππόπτον τῆς Μηδώτη.

52. Plin. n. h. 18, 15. L. Minucius Augurinus, qui Spurium Maelium coarguerat, farris pretium in trinis nudinis ad assem rediget undecimus plebeii tribunos, qua de causa statua ei extra portam Trigeminam a populo stipite conlata statuta est.

53. Plin. n. h. 34, 21. item (columnarum celebratio, vgl. Nr. 61) L. Minucio praefecto annonae extra portam Trigeminam unciaria stipite conlata — nescio an primo honore tali a populo, ante ea enim a senatu statua — praecelara res, ni frivolis coepisset initii.

Vgl. Liv. 4, 16, 2. L. Minucius bove aurato eet statua> extra portam Trigeminam est donatus ..

Alle Handschriften haben nur „bove aurato extra”; et statua ist von den meisten Editoren conjiciert (Drakenberg, Crevier, Madvig und Weissenborn).


Was wir im Punkt 3. angeführt haben, hindert nicht notwendig, dass ein Denkmal, das an einen Minucius angeknüpft war, aus dem 5. Jh. herstammt. Die Gründe aber, die wir im Punkt 1. und 2. dargelegt haben, sind genügend um die antike Datierung der Säulenstatue des Minucius abzulehnen. Wir müssen sie der Periode III oder event. der Periode IV mit den Münzbildern als Terminus ante quem zuweisen.

54. C. i. c. or. p. h. l. 9. 4. Lars Tolumnius, rex Veientium, quattuor legatos populi Romani Fidenis interemerit, quorum statuae steterunt usque ad meam memoriam in rostris.

55. L. i. v. 4, 17, 6. legatorum, qui Fidenis caesi erant, statuae publice in rostris positae sunt.

56. P. l. i. n. h. 34, 23. inter antiquissimas (sc. statuas) et Tulli Cloeli, L. Rosci, Spuri Nauti, C. Fulcini in rostris, a Fidenatibus in legatione intersectorum.


Nach diesen Statuen tritt eine Pause von ca. 100 Jahren ein, während welcher keine römische Ehrenstatuen erwähnt werden. Auch über in Rom errichtete Götterbilder schweigen die Quellen. Eine Ausnahme bildet die Angabe über eine Statue der Venus Calva, Serv. ad Aen. 1, 720, die nach der Gallierkatastrophe errichtet worden sein soll. Die Tradition über dieses Bild war doch sehr unklar, und die Angabe ist in diesem Zusammenhang von sehr geringer Bedeutung.

C. Malerei.
Siehe Nr. 42.
PERIODE III

Ca. 340 – 212 v. Chr.

Festere wenn auch noch unbedeutende Kunstverbindungen mit den Griechenstädtten Süditaliens durch die Samitenkriege und die punischen Kriege eröffnet.

A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben.

57. Florus, Epit. 1, 13 (18). nec enim temere ullus pulchrior in urbem aut speciosior triumphus intravit. ante hunc diem nihil praeter pecora Vulscorum, greges Sabinorum, carpenta Gallorum, fracta Samitium arma vidisses; tum si captivos aspiceres, Molossi Thessali Macedones, Bruttius Apulus atque Lucanus; si pompam, aurum purpura signa tabulae Tarentinaeae deliciae.


58. Plin. n. h. 34, 34. signa quoque Tuscanica per terras dispersa quin in Etruria factitata sint, non est dubium. deorum tantum putarem ea fuisse, ni Metrodorus Scepsius, cui cognomen a Romani nominis odio inditum est, propert MM statuarum Volsiniis expugnatos obiceret.


B. Plastik.

Vgl. auch die vorige Angabe.


60. Eutropius 2, 7. statuae consulibus ob meritum victoriae in Rostris posita sunt. Die Plünderung von Volsini.

Der Triumph über Pyrrhus. Die Reiterstatuen der F. Camillus und C. Messorius.
Statuen des C. Maenius und eines Camillus sind von Plinius in verschiedenem Zusammenhang erwähnt:

61. n. h. 34, 19 f. equestres utique statuae Romanam celebrationem habent, orto sine dubio a Graecis exemplo. sed illi celatas tantum dicabant in sacris victores, postea vero et qui bigis vel quadriges vicissent; unde et nostri currus nati in iis, qui triumphavissent. serum hoc, et in iis non nisi a divo Augusto seuius, sicut elephanti. non vetus et bigarum celebratio in iis, qui praetura functi currus vecti essent per circum; antiquior columnarum, sicuti C. Maenio, qui devicerat priscos Latinos, quibus ex foedere tertias praedae populus Romanus praestabat, eodemque in consulatu in suggestu rostra devictis Antiatibus fixerat anno urbis CCCXXVI, Die Statue eines Camillus auf den Rostra, wird n. h. 34, 23 erwähnt, siehe Nr. 11.


Eine Columna Maenia existierte noch im vierten Jahrhundert und ist an mehreren Stellen im topographischen Zusammenhang erwähnt (siehe Platner-Asby S. 131; die dort angeführte Stelle Plut. Cato min. 5 gehört doch nicht hierher). Sie ist sicher mit dem Ehrenhalmen des C. Maenius identisch, denn sie muss ein ebenso hohes Alter wie dieses gehabt haben. Das zeigt Plin. 8, 212: der Amtsiener der Konziln kündigte von der Curia aus die letzte Stunde des Tages an, wenn die Sonne zwischen der columna Maenia und dem Carcer sank; dies geschah „usque ad primum Punicum bellum“.

Es gab in Rom über die Entstehung der columna Maenia eine völlig verschiedene Tradition, die sehr merkwürdig scheint; ich verweise auf Platner-Asby l. c. Vielleicht beruhte sie darauf, dass die Säule in späterer Zeit keine Statue mehr trug.

62. Plin. n. h. 34, 26. invenio et Pythagorae et Alcibiadi in cornibus comitii positas, cum bello Samniti Apollo Pythius iussisset fortissimo Graiae gentis et alteri sapientissimo simulacra celebri loco dicari. eae stetere donec Sulla dictator ibi curiam faceret. mirumque est, illos patres Socrati cunctis ab eodem deo sapientia praelato Pythagorae praetulisse aut tot alius virtute Alcibiadien et quemquam utroque Theismocl.


64. Cic. o. r. phil. 6, 13. in foro L. Antoni statuam videmus, sicut illam Q. Tremuli, qui 'Hermannos devicit, ante Castoris.

65. Liv. 9, 43, 22. Marcus de Hernicus triumphans in urbem rediit, statuaque equestris in foro decreta est, quae ante templum Castoris posita est.

66. Plinius n. h. 34, 23. et ante sedem Castorum fuit Q. Marci Tremuli equestris togata, qui Samnites bis devicerat captaque Anagnia populum stipendio liberaverat.
PERIODE III

Nach Livius triumphierte M. Tremulus 306; die Statue gehörte zu den Ehrenbezeugungen für ihn und muss kurz danach errichtet worden sein. Sie existierte noch zu Ciceros Zeit, scheint aber zur Zeit des Plinius entfernt gewesen zu sein.

67. L. i. v. 9, 44, 16. eodem anno Sora, Arpinum, Cesennia recepta ab Samnitibus. Herculis magnum simulacrum in Capitolio positum dedicatumque.
305 v. Chr.

68. L. i. v. 10, 23, 11–12. eodem anno Cn. et Q. Ogulnii aediles curules aliquot faeneratoribus diem dixerunt; quorum bonis multatis ex eo, quod in publicum redactum est, aenea in Capitolio limina et trium mensarum argentea vasa in cella Iovis Iovemque in culmine cum quadrigis, et ad ficum Ruminalem simulacra infantium conditorum urbis sub aberibus lupae posuerunt semitamque saxo quadrato a Capena porta ad Martis stravertunt.


69. Plin. n. h. 34, 43. factavit colossos et Italia. videmus certe Tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollici, dubium aere mirabiliorum an pulchritudine. fecit et Sp. Carvilius Iovem, qui est in Capitolio, victis Samnitibus sacra ta lege pugnantibus e pectoralibus eorum ocreisque et galeis. amplitudo tanta est, ut conspiciatur a Latiari Iove. e reliquis limae suam statuam fecit, quae est ante pedes simulacri eius.

70. Plin. n. h. 34, 32. publice autem ab exteris posita est Romae C. Aelio tr. pl. lege perlata in Sthenium Stallium Lucanum, qui Thurinos bis infestaverat, ob id Aelium Thurini statua et corona aurea donarunt. idem postea Fabricium donavere statua liberati obisidione, passimque gentes in clientelas ita receptae, et adeo discrimen omne sublatum, ut Hannibalis etiam statuam tribus locis visantur in ea urbe, cuius intra muros solus hostium emisit hastam.

C. Aelius trib. pl. 285 v. Chr.
SCHRIFTQUELLEN

71. Plin. n. h. 34, 20. item (columnarum celebratio, vgl. Nr. 61) C. Duillio, qui primus navalem triumphum egit de Poenis, quae est etiam nunc in foro,...


Dieser Metellus war cos. 251 v. Chr.; beim Brande des Vestatempels 241 rettete er das Palladium aus dem Feuer, wodurch er der Überlieferung nach das Augenlicht verlor. Plinius erzählt, n. h. 8, 39, von seinen Titeln und Taten vielleicht nach der Inschrift dieser Statue.

73. Serv. ad Aen. 7, 607 ff. ... captis Faleriiis civitate Tusciae, inventum est simulacrum Iani cum frontibus quattuor.

Vgl. Macrobius Sat. i, 9, 13.

74. Ovid, Fasti 3, 843. an quia perdomitis ad nos captiva Faliscis/venit (das Kultbild der Minerva Capta im Tempel auf dem Caelius)? et hoc ipsum littera prisca docet.


75. Plin. n. h. 34, 24. hoc (vgl. Nr. 56) a re p. tribui solet inuria caesis, sicut alii et P. Junio, Ti. Corunciano, qui ab Teuta Illyriorum regina interfecti erant. non omittendum videtur, quod annales adnotavere tripedanea iis statuas in foro statutas; haec videlicet mensura honorata tunc erat.

Vgl. Nr 56 und S. 92.

76. Liv. 21, 62, 8 ... signum aeneum matronae Iunoni in Aventino dedicaverunt, ... 218 v. Chr.

77. Liv. 22, 1, 12. ... et per idem tempus Romae signum Martis Appia Via ac simulacra luporum sudasse, ....

217 v. Chr. Die Bilder dürften in oder bei dem Tempel des Mars an der Via Appia gestanden haben, Plater-Ashby S. 327 f. Die Ortsangabe bezieht sich offenbar auch auf die Wölfe-bilder.

78. Liv. 23, 19, 18. statua eius (sc. M. Anicii) indicio fuit Praeneste in foro statuta, loricata, amicta toga, velato capite, [et tria signa] cum titulo lannaevae aeneae inscripto, M. Anicium pro
militibus, qui Casilini in præsidio fuerint, votum solvisse. idem titulus tribus signis in aede Fortunae positis fuit subiecut.
217 v. Chr.

79. Liv. 22, 37, 3—5. legati (aus Syracusae) in senatum introducti nuntiarunt ............ iam omnium primum ominis causa Victoriam auream pondo ducentum ac viginti adferre sese: acciperent eam tenerentque et habèrent propriam et perpetuam.
217 v. Chr.

C. Malerei.

80. Val. Max. 8, 14, 6. nam quid sibi voluit C. Fabius, nobilissimus civis, qui cum in aede Salutis, quam C. Iunius Bubulcus dedicaverat, parietes pinxisset, nomen is suum inscriptit? id enim demum ornamenti familiae consulatibus et sacerdotiis et triumphis celeberrimae deearat. ceterum sordido studio deditum ingenium qualemcumque illum laborem suum silentio oblitterari noluit, videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clipeo Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis constringi solveretur.

81. Plin. n. h. 35, 19. apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eis cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam aedem ea Claudi principatu exusta.

Seit langem ist man darüber einig, dass ein Bruchstück des sechzehnten Buches von Dion. Hal. sich auf die Gemälde des Fabius bezieht (vgl. Brunn, Künstlergeschichte II S. 203):

82. 16, 3, 6. Αἰ ἔντοιχοι γραφαὶ τοῖς τε γραμμαῖς πάνω ἁχρῆσίς ἕσαν καὶ τοῖς μῆτραις ἔκεια, πανεῖς ἀπελαγμένοι ἔχουσαι τοῦ καλομένου ἐναπο τὸ ἄνθρωπον.

Vgl. auch Cic., Tusc. disp. 1, 2, 4. an censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polycitatos et Parrhasios fuisset?


83. Festus S. 228. picta quae nunc toga dicitur, purpurea ante vocitata est, eaque erat sine pictura. eius rei argumentum est . . . . pictum in aede Vertumnii, et Consi, quorum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera T. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt.

84. Plin. n. h. 35, 22. dignatio (sc. picturae) autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M'. Valerio Maximo Messala, qui princeps tabulam [picturam] proelii, quo Carthaginienses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCXC. 264 v. Chr.

85. Liv. 24, 16, 16—19. Beneventani omnes turba effusa cum obviam ad portas exissent, complecti milites, gratulari, vocare in hospitium. adparata convivia omnia in propatulo aedificium fuerant; ad ea invitatant Gracchumque orabant, ut epulari permitteret militibus. et Gracchus ita permisit, si in publico epularentur omnes ante suas quisque fores. prolata omnia. pilleati aut lana alba velatis capitis volones epulati sunt, alii accubantes, alii stantes, qui simul ministrabant vescebanturque. digna res visa, ut simulacrum celebrati eius diei Gracchus, postquam Romam rediit, pingi iuberet in aede Libertatis, quam pater eius in Aventino ex multaticia pecunia faciendam curavit dedicavitque.


PERIODE IV

212 — ca. 100 v. Chr.

Die Zeit der Kunstplünderungen.

A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben.

86. Liv. 25, 40, 1—3. dum haec in Hispania geruntur, Marcellus captis Syracusis, cum cetera in Sicilia tanta fide atque integritate composisset, ut non modo suam gloriem sed etiam maiestatem populi Romani augeter, ornamenta urbis, signa tabulasque, quibus abundabant Syracusae, Romam devexit, hostium quidem illa spolia et parta bellii iure; ceterum inde primum initium mirandi Graecarum artium opera licentiaeque huic sacra profanaque omnia vulgo spoliandae factum est, quae postremo in Romanos deos, templum id ipsum primum, quod a Marcello eximie ornatum est, vertit. visebantur enim ab externis ad portam Capenam dedicata a M. Marcello templo propter excellentia eius generis ornamenta, quorum perexigua pars compararet.

Der Umschwung in den römischen Kulturverhältnissen wird von Plutarch noch schärfer hervorgehoben:

Tendenzlos gehaltene Urteil bei Cic. in Verr. II, 2, 4:

88. urbem pulcherrimam Syracusae, quae cum manu munitissima esset, tum loci naturae ac mari clauderetur, cum vi consilique cepisset, non solum incolumem passus est (i. e. Marcellus) esse, sed ita reliquit ornatam, ut esset idem monumentum victoriae, mansuetudinis, continentiae, cum homines viderent, et quid expugnasset et quibus pepercisset et quae reliquisset.


89. Liv. 34, 4, 4. infesta, mihi credite, signa ab Syracusis illata sunt huic urbi. iam nimirum multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantis mirantisque, et antefixa fictilia Deorum Romanorum ridentis.


90. L i v. 26, 34, 12. signa, statuas aeneas, quae capta de hostibus dicerentur, quae eorum sacrar ac profana essent, ad pontificum collegium reiecerunt.

210 v. Chr.

91. L i v. 27, 16, 7. milia triginta servilium capitum dicuntur capta, argenti vis ingens facti signatique, auri octoginta tria milia pondo, signa et tabulae, prope ut Syracusarum ornamenta aquaverint. sed maiore animo generis eius praeda abstinuit Fabius quam Marcellus; qui interroganti scriba, quid fieri signis vellet ingentis magnitudinis — di sunt, suo quisque habitu in modum pugnantium formati — deos iratos Tarentinis relinqui iussit.

92. S t r a b o 6, 278. metaxazo de tis ágoras kai to otopos η ἀκρόπολις μικρὰ λείψανα ἡχοῦσα toῦ παλαιοῦ κόσμου τῶν ἀναθημάτων tā γὰρ πολλὰ τὰ μὲν κατέρθησαν Καρχηδόνιοι λαβόντες τὴν πόλιν, τὰ δὲ ἐλατρευτόν γερανὶς Ὁμαίου κρατήσαντες μιᾶς—δὲν ἐστι καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ Ἐράτωρ ἡροῖς, ανάθημα Μαξίμου Φαβίου τοῦ ἔλοντος τὴν πόλιν.

93. P l i n. n. h. 34, 40. talis (sc. statua colossaca) et Tarenti (sc. Iuppiter) factus a Lysippo, XL cubitorum. mirum in eo quod manu, ut ferunt, mobilis ca ratio libramenti est, ut nullis convellatur procellis. id quidem providisse et artifex dicitur modico intervalllo, unde maxime statum opus erat frangi, opposita columna. itaque magnitudinem propter difficultatemque moliendi non attigit cum Fabius Verrucosus, cum Herculem, qui est in Capitolio, inde trans-ferret.

94. P l u t., F a b i u s M a x. 22, 8. oμ μὴν ἀλλὰ τὸν κολοσσόν τοῦ Ἡρακλέους μεταχοίμασεν ἐν Τάραντος ἐθύτην ἐν Καπτωλίω, καὶ πληθίον ἐρίπον εἰκόνα χάλκην ἐαυτοῦ... 

95. A p p. d e r e b. p u n. 66. ...πόρτια τε παραφέροντα μυχῆμα τῶν εἰλημμένων πόλεων καὶ γαρφαὶ καὶ σχῆμα τῶν γεγονότων...

96. L i v. 33, 37, 3—4. L. Stertinius ex ulteriori Hispania, ne tentata quidem triumphi spec, quinquaginta milia pondo argenti in aerarium intulit et de manubis duos fornicem in foro bovario ante Fortunae aedem et matris Matutae, unum in maximo circio fecit et his fornicius signa aurata imposuit.

97. L i v. 32, 16, 17. signa et tabulae priscae artis ornamentaque eius generis plura quam pro urbis magnitudine aut opibus ceteris inventa.
198 v. Chr.

98. L i v. 34, 52, 4—5. triduum triumphavit. die primo arna, tela signaque aerea et marmorea transtulit, plura Philippo adeempta, quam quae ex civitatibus ceperat; secundo aurum argentumque factum infectumque et signatum. infecti argenti fuit quadraginta tria milia pondo et ducenta septuaginta, facti vasa multa omnis generis, caelata pleraque, quaedam eximiae artis; et ex aere multa fabrefacta; ad hoc clipea argentea decem.

99. L i v. 37, 3, 7. P. Cornelius Scipio Africanus, priusquam proficisceretur, fornicem in Capitolo adversus viam, qua in Capitolium escenditum, cum signis septem auratis et equis duobus et marmorea duo labra ante fornicem posuit.

100. P l i n. n. h. 34, 34. mirumque mihi videtur, cum statuarum origo tam vetus Italiae sit, lignea potius aut fictilia deorum simulacra in delubris dicata usque ad devictam Asiam, unde luxuria.
Vgl. damit die Angaben 101—105.

101. L i v. 37, 59, 3—5. tulit in triumpho signa militaria ducenta viginti quattuor, oppidorum simulacra centum triginta quattuor, eburneos dentes mille ducentos triginta unum, aureas coronas ducentas triginta quattuor, argenti pondo centum triginta septem milia quadrangenta viginti, tetrachrum Atticorum ducenta viginti quattuor milia, cistophori trecenta viginti unum milia septuaginta, nummos aureos Philippos centum quadranginta milia, vasorum argenteorum — omnia caelata erant — mille pondo et quadrangenta viginti tria, aureorum mille pondo viginti tria.

Künstler aus Asien.

102. L. i. v. 39, 22, 9—10. legatum eum post damnationem et bona vendita missum in Asiam ad dirimenda inter Antiochum et Eumeneum reges certamina Valerius Antias est auctor: tum collatas ei pecunias congregatasque per Asiam artifices ...

103. L. i. v. 39, 6, 7—9. luxuriae enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico infecta in urbem est. ii primum lectos aeratos, vestem stragulam pretiosam, plagulas et alia textilia, et quae tum magnificae supellectilis habetantur, monopodia et abacos Romam advecerunt. (tunc psaltriae sambucistaque et convivalia alia ludorum oblectamenta addita epulis; epulae quoque ipsae et cura et sumptu maiore apparari coeptae. tum coquus, vilsissimum antiquis mancipium et aestimatione et usu, in pretio esse, et quod ministerium fuerat, ars haberi coepsa. vix tamen illa quae tum conspiciebantur, semina erant futurae luxuriae.) — Im folgenden Kapitel werden die verschiedenen Arten von Beute aufgezählt, u. a. coronae aureae, Gold, gemünztes Silber und Gold, arma spoliaque. Götterbilder, Statuen oder Gemälde sind nicht erwähnt.)

104. P. l. n. h. 34, 14. nam triclinia aerata abacosque et monopodia Cn. Manlium Asia devicta primum invexisse triumpho suo, quem duxit anno urbis DLXVII, L. Piso auctor est...

186 v. Chr. Der Triumph des Cn. Manlius galt ganz besonders als der Beginn des Luxus in Rom, vgl. Augustinus, de civ. dei 3, 21 „tunc primum ... Asiatica luxuria Romam omni hoste peior inresistit“.

105. P. l. n. h. 33, 148. Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam, siquidem L. Scipio in triumpho transitulit argenti caelati pondo mille et CCCC et vasorum auroreum pondo MD [anno conditae urbis DLXV]. at eadem Asia donata multo etiam gravius adfluit mores, inutiliorque victoria illa hereditas Attalo rege mortuo fuit. tum enim haec emendati Romae in auctionibus regis verecundia exempta est urbis anno DCXXXII, mediis LVII annis erudita civitate amare etiam, non solum admirari, opulentiam externa...

106. P. olyb. 21, 30, 9. ὁ δὲ Μάρκος παραλαβὼν τὴν Ἀμβρακίαν τοὺς μὲν Λιπολούς ἀρίσθαν ἰποστάθοις, τὰ δὲ ἀγάλματα καὶ τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰς γραφὰς ἀπήγαγεν ἐκ τῆς πόλεως, ἐν ταυτικὶ καὶ πλεοὶ διὰ τὸ γεγονόν βασιλέων Πόρρου τὴν Ἀμβρακίαν.

107. L. i. v. 38, 9, 13. Ambracienses coronam auream consuli centum et quinquaginta pondo dederunt. signa aenea marmoreaque et tabulae pictae, quibus ornatus Ambracia, quia regia ibi
Pyrrhi fuerat, quam ceterae regionis eius urbes erant, sublata omnia a vectaque; nihil praeterea tactum violatumve.
189 v. Chr.

108. L. iv. 39, 5, 13—16. triumphavit ante diem decimum Kal. Ianuarias de Aetolis et de Cephallania. aureae coronae centum duodecim pondo ante currum latae sunt; signa aenea ducenta octoginta quinque, signa marmorea ducenta triginta, arma tela cetera spolia signa aenea septingenta octoginta quinque, signa marmorea ducenta triginta, arma tela cetera spolia hostium, magnus numerus, ad hoc catapultae, ballistae, tormenta omnis generis;
187 v. Chr.

109. P. l. n. h. 35, 66. fecit (sc. Zeuxis) et figlina opera, quae sola in Ambracia relict sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret.


186 v. Chr.

111. L. iv. 40, 2, 1—3. pridie Parilia, medio ferme die, atrox cum vento tempestas coorta multis sacris profanisque locis stragem fecit, signa aenea in Capitolio deiecit, forem ex aede Lunae, quae in Aventino est, raptam tulit et in posticis parietibus Cereris templi adfixit, signa alia in circio maximo cum columnis quibus superstabant evertit, fastigia aliquot templorum a culminibus abrupta foede dissipavit.
182 v. Chr.

112. L. iv. 40, 51, 3. theatrum et proscaenium ad Apollinis, aedem Iovis in Capitolio, columnasque circa poliendas albo locavit; et ab his columnis, quae incommode opposita videbatur, signa amovit clipeaque de columnis et signa militaria adfixa omnia generis dempsit.
179 v. Chr. Mit den ersten signa sind wahrscheinlich Säulenstatuen gemeint, die auf der area Capitolina standen.

113. L. iv. 45, 39, 5—6. quo signa aurea, marmorea, eburnea, tabulae pictae, textilia, tantum argenti caelati, tantum auri, tanta pecunia regia? an noctu tamquam furtiva in aerarium deportabuntur?


Vgl. auch Vell. Pat. 1, 9, 6. cuius (sc. Pauli triumphus) tantum piores exessit vel magnitudine regis Persei vel specie simulacrorum vel modo pecuniae, ...

115. Plin. n. h. 34, 54. fecit (sc. Phidias) et cliduchum et alicam Minervam, quam Romae Paulus Aemilius ad aedem Fortunae Huiusce Diei dicavit, ...


168 v. Chr. Vgl. auch Plut. Aemilius 6, 9, wo von seiner philhellenischen Erziehung seiner Kinder erzählt wird: ὁ γάρ μόνον γραμματικὸν καὶ σοφίστα λειτουργοι, ἄλλα καὶ πλάσται καὶ ἑοχολόποι καὶ πόλεως καὶ παιδίων ἔπιστατα καὶ διδάσκαλοι ύπότρες Ἡλείνεις ἢ τοῖς νεανίσκοις.

117. Plin. n. h. 34, 30. L. Piso prodidit M. Aemilio C. Popilio iterum cos. a censoribus P. Cornelio Scipione M. Popilio statuas circa forum eorum, qui magistratum gesserant, sublata omnibus praeter eas, quae populi aut senatus sententia statutae essent, eam vero, quam apud aedem Telluris statuisset sibi Sp. Cassius, qui regnum adfectaverat, etiam conflatam a censoribus. nimimum in ea quoque re ambitionem providebant illi viri.

Über diese kunsthistorisch sehr wichtige Angabe siehe S. 97. Wie Sellers, Pliny’s Chapters on Art S. 25 f., hervorhebt, bezieht sich natürlich nicht die Angabe über die Entfernung der Statue des Cassius auf die hier erwähnten Censoren.

118. Plin. n. h. 34, 64. . . . . turmam Alexandri, in qua amicorum eius imaginibus omnium similitudine expressit (sc. Lysippus); hanc Metellus Macedonia subacta transtulit Romam.


Q. Caecilius Metellus feierte seinen Triumph über Makedonien 146 v. Chr. Plutarch erzählt (Alex. 16), dass das Heer des Alexander nur 34 Tote, darunter neun Krieger zu Fuss in der
Schlacht am Graneikos, zählte, und fährt fort: τούτων μὲν οὖν ἔξελεσαν εἰκόνας ἀνασταθῆναι γαλλάς, ὡς Δωμίττως εἰρήσατο. Die Gruppe wurde ursprünglich in Dion aufgestellt und erhielt in Rom ihren Platz in der Porticus Metelli, vgl. Nr. 222.

120. Cic. in Verr. II, 2, 3. ... P. Africanus, Carthagine deleta, Siculorum urbes signis monumentisque pulcherrimis exornavit, ut quos victoria populi Romani maxime laetari arbitrabatur, apud eos moneda victoriae plurima collocaret.

121. Appian, de reb. pun. 135. ως δὲ αὐτῷ πάντα ἐς τετελεστα, διαπλῆκται ἐπίρανεστα τῇ πάντων διαθραμμένως πολιχρωσον θριαμβον ἀγαλμάτω καὶ ἀνασταματων. ἀπα Κάρχιμονι χρόνῳ πολλῷ καὶ συνεχώς νρήκας ἐν τάχυς τῆς συνεννοχήσεως ἐς Λιβύην.

122. Strabo 6, 381. συγδόν δὲ τι καὶ τὼν ἄλλων ἀνασταματῶν τῶν ἐν 'Ρώμη τά πλείστα καὶ ἀριστα ἐνεύθεν (sc. aus der Beute des Mummiums) ἀφίγχαν τινά δὲ καὶ αἱ κύκλῳ τῆς 'Ρώμης πόλεις ἑσυχον.

123. Liv. perioch. 52. L. Mummium de Achaeis triumphavit. signa aerea, marmoreaque et tabulas pictas in triumpho tulit.


125. Plin. n. h. 34, 36. Mummium Achaia devicta replevit urbem, non relictus filiae dotem; cur enim non cum excusatione ponatur?
Vgl. auch andere Pliniusstellen, Nr. 151 und 219 und n. h. 33, 149, 34, 6 f. und 34, 12.

126. de vir. ill. 60. Mummium Corinthis signis tabulisque spoliauit, quibus cum totam repleset italicum, in domum suam nihil contulit.
Vgl. auch Eutropius 4, 14, Frontinus strat. 4, 3, 15.

Eroberung von Korinth 146 v. Chr. Die Kunstbeute stammte hauptsächlich aus dieser Stadt aber auch aus anderen griechischen Städten, vgl. Plin. n. h. 34, 12.


Unter den grossen Kunstplünderungen dieser Periode tritt die des Mummius als besonders umfassend und berühmt hervor. Ihre kunsthistorische Bedeutung liegt vor allem darin, dass sie teils das römische — später unerhört gesteigerte — Interesse für Kunsthandwerk in Silber und Bronze (vgl. z. B. Plin. n. h. 34, 6 ff. und Nr. 219) teils das Interesse für Gemälde (siehe Nr. 151 und 219) erweckte. Als Anregung für die einheimische Kunstausübung müssen die in Italien zerstreuten und in Rom in grosser Menge konzentrierten Kunstwerke des Mummius viel bedeutet haben.


Der Triumph des D. Brutus 'de Callaecis et Lusitanis' 132 v. Chr., Eutrop. 4, 19, bereicherte nach Urlichs, Griech. Statuen S. 15, Rom mit bedeutenden Kunstwerken, was doch so viel ich weiss nicht literarisch überliefert ist.

B. Plastik.

(Hier werden nur Götterbilder oder Votivwerke im allgemeinen erwähnt. Für Porträtstatuen siehe unter D., S. 41.)

128. Val. Max. I, 1, 8. ea pontificum admonitione effectum est ut Marcellus separatis aedibus Honoris ac Virtutis simulacra statueret, ...


129. Liv. v. 26, 23, 4. in aede Concordiae Victoriae, quae in culmine erat, fulmine icta decussaque ad Victorias, quae in antefixis erant, haesit neque inde procidit. 211 v. Chr.

130. Liv. v. 27, 6, 19. aediles plebei Q. Catius et L. Porcius Licinus ex multaticio argento signa aenea ad Cereris dedere, et ludos pro temporis eius copia magnifici apparatus fecerunt. 210 v. Chr.

131. Liv. v. 27, 11, 2. in Albano monte tacta de caelo erant signum Iovis arborque templo propinqua...

209 v. Chr.
132. Liv. 27, 11, 3. et Romae intus in cella [aedis] Fortis Fortunae de capite signum, quod in corona erat, in manum sponte sua prolapsum;

133. Liv. 27, 36, 9. et tria signa ad Ceres eodem (sc. C. Mamilius et M. Caecilius Metellus aediles pl.) dederunt;
208 v. Chr.


200 v. Chr.

197 v. Chr.

137. Plin. n. h. 16, 216. non et simulacrum Veovis in arce e cupresso durat a condita urbe DLXI anno dicatum?
Münzbilder von Veovis, siehe Grueber I, S. 320, 322; II S. 290. Das Bild hatte wahrscheinlich seinen Platz im Tempel des Veovis zwischen der Arx und dem Capitol (Vitr. 4, 8, 14)
Vgl. Platner-Ashby S. 548.

138. Liv. 38, 35, 4. eo anno in aede Herculis signum dei ipsius ex decemviorum responso, et seius in Capitolio aurati a P. Cornelio positi; consulem dedisse inscriptum est.
189 v. Chr.

139. Liv. 38, 35, 5—6. (Forts.) et duodecim clipea aurata ab aedilibus curulibus P. Claudio Pulcro et Ser. Sulpicio Galba sunt posita ex pecunia, qua frumentarios ob annonam compressam dammarunt; et aedilis plebi Q. Fulvius Flaccus duo signa aurata uno reo damnato ... posuit;

Dedikationen von P. Cornelius Scipio.

Dedikationen von anderen Beamten in denselben Jahren.
**Bilder der Göttin Pollentia im Circus.**


**Vergoldete Götter-bilder.**


180 v. Chr.

**Herculesbild aus Karthago.**

142. *Plin.* n. h. 36, 39. in honore est nec in templo ullo Hercules, ad quem Poeni omnibus annis humana sacrificaverant victima, humi stans ante aditum porticus ad nationes.


**C. Malerei.**

(Vgl. auch Nr. 85, 91, 95, 97, 101, 113 und 219.)

**Der Maler Theodotus.**


**Die Malereien des Marcus Plantius in Ardea.**

144. *Plin.* n. h. 35, 115. decet non sileri et Ardeatis templi pictorem, præsertim civitate donatum ibi et carmine, quod est in ipsa pictura his versibus:

1 Zu diesem Abschnitt vgl. Eugenie Strong, Art in Ancient Rome I S. 65ff. (References to Painting in the Comic Writers).
dignis digna. loco picturis condecoravit
regiae Iunonis supremae coniugis templum
Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus,
quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat,
eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis...


145. Plin. n. h. 35, 22. fecit hoc idem et L. Scipio tabulamque victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit, idque aegre tulisse fratrem Africanum tradunt, haut inmerito, quando filius eius illo proelio captus fuerat.
Wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Triumph 188 (vgl. Nr. 101) oder kurz danach.


Der Tragödiendichter Pacuvius, geb. um 220 v. Chr. in Brundisium, wirkte in Rom auch als Maler; vgl. folgende Stelle aus der Chronik des Hieronymus (z. J. 1863): Pacuvius Brun-
disinus tragoediarum scriptor clarus habetur, Ennii poetae ex filia nepos, vixitque Romae, quoad picturam exercuit ac fabulas venditavit. Vgl. auch Urlichs, Die Malerei in Rom S. 17.

147. Liv. 41, 28, 8—10. eodem anno tabula in aede matris Matutae cum indice hoc posita est: „Ti. Sempronius Gracchus consuls imperio auspicioque legio exercitusque populi Romani Sardiniam subegis. in ea provincia hostium caesa aut capta super octoginta milia. re publica felicissum gesta atque liberatis sociis, vectigalibus restitutis, exercitum salvum atque incolamen plenissimum praeda donum reportavit; iterum triumphans in urbem Romam redit. cuius rei ergo hanc tabulam donum Iovi dedit.“ Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta.


Für Metrodorus siehe Nr. 116.

148. Diodor bibl. hist. 31, 18. πεποιθεμένος δὲ κατὰ τὴν πορείαν τὸ κατάλοιμα τὸ τοῦ Δήμητριος τοῦ τοπογράφου, πρὸς τούτον ζητήσας κατέλυσε περιλομενήμον ὅπ' αὐτοῦ πλεονάξης ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρεαν ἐπίθεσιν ἤφει δὲ ἐν ὑπερφώ στενῷ καὶ πανικός εἰπειτε διὰ τὸ μέγεθος τῶν ἐν τῇ Ρώμῃ μισθῶν.

Die Angabe bezieht sich auf den König Ptolemaeus VII. Philometor, der im J. 164 von seinem Bruder vertrieben wurde. Er kam nach Rom und wohnte dort bei einem alexandrinischen Maler, Demetrios. Val. Max. 5, 1, 1, erzählt auch, dass Ptolemaeus „se in hospitium Alexandrinum pictoris contulerat“.

Demetrios war ein τοπογράφος; dies muss so aufgefasst werden, dass er so zu sagen eine Art Kombination von Kartenzieher und Vedutenmaler war. Vgl. die von Urlichs (Die Malerei in Rom S. 15) zitierte Stelle bei Ptolemaeus, 1, 1, 6, wo der Unterschied zwischen solcher τοπογραφία und einfacher Kartenziehung ausgedrückt wird, (vgl. auch Brunn, Künstlergeschichte II, S. 194).


149. Plin. n. h. 35, 52. libertus eius (i. e. Neronis), cum dare Anti munus gladiatorium ministrorumque omnium veris imaginibus redditis, hic multis iam saeculis summus animus in pictura, pingi autem gladiatoria munera atque in publico exponi coepit a C. Terentio Lucano. is avo suo, a quo adoptatus fuerat triginta paria in foro per triduum dedit tabulamque pictam in nemore Dianae posuit.

Dieser C. Terentius Lucanus wurde schon von Mommsen, Geschichte des röm. Münzwesens S. 554, mit dem Münzmeister desselben Namens, dessen Münzen zur Zeit 172—151

150. Plin. n. h. 35. 23. non dissimilem offensionem et Aemilianii (vgl. Nr. 145) subiit L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem inruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitis consulatum adeptus est.

146/5 v. Chr. Mancinus wurde Consul 145. Die Angabe beleuchtet, welch grosse Rolle die Malerei in Rom für die Bekanntmachung grosser historischer Ereignisse spielte. Man denke an die Triumphfe, wo oft eine lange Suite von Gemälden die Feldzüge den Leuten erklärte und illustrierte, z. B. den Triumph des Scipio Africanus (Nr. 95) und vor allem den des Pompeius (Nr. 220) und Caesar (Nr. 221).

151. Plin. n. h. 35. 24. Tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit primus omnium L. Mummius cui cognomen Achaici victoria dedit. namque cum in praeda vendenda rex Attalus & li vile emissar tabulum Aristidis, Librum patrem, pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis, quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente, et in Cereri delubro posuit. quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam,..


152. Plin. n. h. 35. 24-25. deinde video et in foro (sc. picturas) positas volgo. hinc enim ille Crassi oratoris lepos agentis sub Veteribus; cum testis compellatus instaret: die ergo, Crasse, qualem me noris? talem, inquit, ostendens in tabula inficessisse Gallum exercentem linguam. in foro fuit et illa pastoris cum baculo, de qua Teutonorum legatus respondit interrogatus, quantine eum aestimaret, donari sibi talem vivum verumque.

Der Orator Crassus sicher mit dem berühmten L. Licinius Crassus (140—91 v. Chr.) identisch, vgl. Schanz-Hosius I S. 224 ff. Derselbe Witz, wie Plinius erwähnt, wird auch von Cicero (de or. 2, 266) und Quintilian (inst. or. 6, 3, 38) zitiert aber dem C. Iulius Caesar Strabo († 87 v. Chr.) zugeschrieben. Sie beschreiben das Bild etwas ausführlicher: „pictum Gallum in Mariano scuto Cimbrico sub Novis (statt „sub Veteribus“ bei Plinius), distortum, eicta lingua, buccis fluentibus;“ (Cic.) und „imaginem Galli in scuto Cimbrico pictam“ (Quint.). Beide Anekdoten beziehen sich auf die Zeit 110—90 v. Chr. und zeigen, dass das Forum zu dieser Zeit in weitem Masse mit Malerei ausgeschmückt war. Schon viel früher hatte aber
D. Zur Geschichte des Porträts.

1. Allgemeines. Das römische Ahnenbild.


Die Angabe des Polybios wird durch die folgende Pliniussstelle vervollständigt.

1 Gallier hier sicher gleichbedeutend mit Cimber, vgl. Cic. de prov. cons. 13, 32. . . . C. Marius . . . influentis in Italiam Gallorum maximas copias repressit... 

2 Ich danke Prof. Gunnar Rudberg für seine Liebenswürdigkeit mir seine Ansicht über die Deutung dieser Stelle mitzuteilen.
Die Ahnenporträts im Atrium.


Textangaben zum sog. Ius imaginum.

2. Porträtstatuen.


Statue des Fabius Maximus, siehe Nr. 94.

Statuen des Marcellus.

Reiterstatue des Fabius Maximus auf dem Capitol.

Die Statue der Quinta Claudia.

157. V a l. M a x. 1, 8, 11. sunt et illa miraculorum loco, ......... quod Quintae Claudiae statua in vestibulo templi Matris deum posita, bis ea aede incendio consumpta, prius F. Nasica Scipione [et] L. Bestia, item M. Servilio L. Lamia consulibus, in sua basi flammis intacta stetit. Die Statue der Quinta Claudia, die sich unter den römischen Frauen befand, die den Stein
der Göttermutter in Rom 204 v. Chr. empfingen, (siehe RE 3, S. 2899), gehört in diese Periode, da sie schon beim ersten Brande des Tempels der Magna Mater (111 v. Chr.) existierte. Wahrscheinlich wurde sie im Zusammenhang mit der Erbauung des Tempels, der 191 ge-weiht wurde, oder kurz danach, errichtet.


Der Scipionengrab an der Via Appia wurde 1780 entdeckt und zuerst von Visconti, Monumenti degli Scipioni, 1785, publiziert. Zusammenfassende Behandlung der Ausgrabungsresultate CIL I²: 2, fasc. 1 (1918), S. 373 ff. Die erwähnten Statuen haben wahrscheinlich die Fassade geschmückt oder das Grabgebäude bekrönt (vgl. Nr 164 „sepulchro suo inponi iussit“).

159. Val. Max. 8, 15, 1. imaginem in cella Iovis optimi maximis positam habet, quae, quotienscumque funus aliquod Corneliae gentis celebrandum est, inde petitum, unique illi instar atri Capitolium est: 2. tam hercule quam curia superiors Catonis effigies illius ad cuius generis officia expromit.

160. App. de reb. hisp. 23. καὶ νῦν ὡς τὴν εἰκόνα τῆς Σκιτίωνος ἐν ταῖς πομπαίες μόνον προφέροντα ἐκ τοῦ Καπιτόλιου, τῶν δ᾿ ἑλλῶν ἐξ ἀγορᾶς πέροντα.

Vgl. damit:

161. Liv. 38, 56, 12—13. prohibuisse (sc. Africanum) statua sibi in comitio, in Rostris, in curia, in Capitolio, in cella Iovis ponii; prohibuisse, ne decernaretur, ut imago sua triumphali ornatu et templo Iovis optimi maximis exiret.


162. Cic. pro Arch. 9, 22. in sepulcro Scipionum putatur is (sc. Ennii) esse constitutus ex marmore;

163. Val. Max. 8, 14, 1. superior Africanus Enni poetae effigiem in monumentis Corneliae gentis conlocari voluit, quod ingenio cius opera sua inlustrata iudicaret, non quidem ignarus, quam diu Romanum imperium floreret et Africa Italiae pedibus esset subiecta totiusque terrarum
orbis summum columnar ax Capitolina possideret, eorum extingui memoriarm non posse, si tamen litterarum quoque illis lumen accessisset, magni aestimans, vir Homeroico quam rudi atque impolito praeconio dignior.

164. Plin. n. h. 7, 114. prior Africanus Q. Ennii statuum sepulcro suo inponi iussit clarumque illud nomen, immo vero spolium ex tertia orbis parte raptum, in cinere supremo cum poetae titulo legi.


165. Cic. p. R abs. P ost. 10, 27. L. vero Scipionis, qui bellum in Asia gessit Antiochumque devicit, non solum cum chlamyde, sed etiam cum crepidia in Capitolio statuam videtis;

166. Val. Max. 3, 6, 2. L. vero Scipionis statuam chlamydatam et crepidatam in Capitolio cernimus. quo habitu videlicet, quia aliquando usus erat, effigiem suam formatam poni voluit.

Es liegt in diesem Fall klar zutage, dass die Statue von einem griechischen, jedenfalls nicht-romischen, Künstler ausgeführt war, und zwar wegen der griechischen Tracht der Statue und weil Scipio Künstler in grosser Zahl aus dem hellenistischen Osten importiert hatte, vgl. Nr. 101.

167. Plin. n. h. 34, 31. exstant Catonis in censura vociferationes mulieribus statuas Romanis in provinciis ponit; nec tamen potuit inhibere, quo minus Romae quoque ponentur, sicuti Corneliae Gracchorum matri, quae fuit Africani prioris filia. sedens huic posita soleisque sine ammonto insignis in Metelli publica portuic, quae statuam nunc est in Octaviae operibus,

Für die Statue der Cornelia vgl.:


169. Plut. Cato maior 19, 4. φινεται δ' ἵθαμαστος ἀποθεάμενος αὐτῷ τὴν τιμητιάν ἥ δήμος ἀνδριάν τοῦ ἀναδίδεις ἐν τῷ νομῷ τῆς Τίμειας ἐπέγραψεν οὖ τὸ στρατηγικὸς οὕτω δὲ τὸν θριάμβων τοῦ Κάτωνος ἀλλ' ὃς ἐν τις μεταφράσεις τὴν ἐπιταφίαν „ὅτι τὴν Ῥωμαίων πολιτείαν ἐγνωμένην καὶ μέτοπισαν ἐπὶ τὸ γείτον τιμητῆς γενόμενοι χρυσάται ἄγαντες καὶ κατάφροιν ἑδιομοὶ καὶ διδασκαλίας εἰς ὅρθον αὕτης ἀποκατέστησαν”.

Vgl. de vir. ill. 47.
Es scheint bei Plutarch hervorzuzeigen, dass diese Statue zu Lebzeiten des Cato errichtet wurde. Cato verhielt sich sonst gegen solche Ehrenbezeigungen sehr abweisend. Vgl. seine Antwort auf die Frage, warum er keine Bildsäule hatte, Plut. Cato 19, 6: „μάλλον γάρ“, ἐφ᾽, „βολλομεῖ ζητεῖσθαι, διὰ τί μοι ἄνδριας οὐ κεῖται ἢ διὰ τί κεῖται".

170. Plut. Titus 1, 1. ὅ τε παραβάλλομεν αὐτῷ, Τίτος Κοίντος Φλαμινίνος, ἰδέαν μὲν ὕποτα ἕν πάρεις θεάσασθαι τοῖς βολλομένοις ἀπὸ τῆς ἐν Ρώμη γαλήνης εἰκόνος, ἢ κεῖται παρὰ τὸν μέταν Απώλλων τὸς ἐκ Καρχηδόνου ἀντικρό τὸ ἑπεδορόμου, τράμμασιν Ἑλληνικοῖς ἑπειγραμμένην:


171. Liv. 40, 34, 5—6. eam aedem (d. h. den Tempel der Pietas im Forum Holitorium) dedicavit M. Acilius Glabrio duumvir; statuamque auratam, quae prima omnium in Italia est statuta aurata, patris Glabrioris posuit. is erat, qui ipse eam aedem powerat, quo die cum rege Antioco ad Thermopylas depugnasset, locaveratque idem ex senatus consulto.

172. Val. Max. 2, 5, 1. statuam auratam nec in urbe nec in uilla parte Italiae quisquam prius aspexit quam a M. Acilio Glabrio equestris patri ponere tur in aede Pietatis. eam autem aedem P. Cornelio Lentulo M. Baebio Tamphilo consulibus ipse dedicaverat, compon voti factus rege Antioco apud Thermopylas superato.

181 v. Chr.

173. Cic. or. phil. 9, 4. Cn. Octavius statuam videmus in rostris. 9, 5. reddita est ei (sc. Cn. Octavius) tum a maioribus statua pro vita quae multos per annos pro geniem eius honestaret, nunc ad tantae familiae memoriam sola restaret.

174. Plin. n. h. 34, 24. non praeteribo et Cn. Octavium ob unum SC. verbum. hic regem Antiocum daturum se responsum dicentem virga, quam tenebat forte, circumscripsit priusque, quam egredetur circulo illo, responsum dare coegit. in qua legatione interfecto senatus statuam poni iuscit quam oculatissimo loco, eaque est in rostris.

175. Asconius, in Pis. 11(§ 44). idem (sc. M. Marcellus) cum statuas sibi ac patri itemque avo poneter in monumentis avi sui ad Honoris et Virtutis, decore subscripsit: III Marcelli novies consules.


176. Plin. n. h. 34, 18. Mancinus co habuit sibi statuit, quo dedius fuerat.


In diese Periode gehört vielleicht auch die Statue eines M. Aemilius Lepidus, bei Val. Max. 3, 1, 1 erwähnt: Aemilius Lepidus puer etiam tum progressus in aciem hostem interemit, cives servavit; cuius tam memorabilis operis index est in Capitolio statua bulbata et incincta praetexta senatus consulto posita. Die Statue, die eine Reiterstatue war, ist auf Denaren von um 54 v. Chr. abgebildet, Grueber I S. 448, III Pl. 46: 3 und 46: 9, welche Zeit als Terminus ante quem für die Errichtung der Statue gelten muss. Die Identität dieses Aemilius ist indessen nicht mit Gewissheit festzustellen. Nach der Beischrift der Münze war er nur 15 Jahre alt, als er seine Heldentat ausführte.


3. Porträtschilder.

178. Liv. 25, 39, 11—17. ita nocte ac die bina castra hostium expugnata ductu L. Marcii ad triginta septem milia hostium caesa auctor est Claudius, qui annales Acilianos ex Graeco in Latinum sermonem vertit, captos ad mille octingentos triginta, praedam ingentem partam;
in ea fuisse clipeum argentum pondo centum triginta septem cum imagine Barcini Hasdrubalis. — Andere Quellen vom Siege des Marcius sind dann citiert, Valeria, Antias und Piso, und Livius schliesst: monumentumque victoriae eius de Poenis usque ad incensum Capitolium fuisse in templo clipeum Marcium appellatum cum imagine Hasdrubalis.


179. n. h. 35, 14. Poeni ex auro factitavere et clupeos et imaginem secumque vexere. in castris certis captis talem Hasdrubalis invenit Marcius, Scipionem in Hispania ultor, isque clupeus supra fores Capitolinae aedis usque ad incendium primum fuit.

180. Plin. n. h. 35, 14. maiores quidem nostrorum tanta securitas in ea re adnotatur, ut L. Manlio, Q. Fulvio cos. anno urbis DLXXV M. Aufidius tutelae Capitolio redemptor docuerit patres argentos esse clupeos, qui pro aereis per aliquot iam lustra adsignabantur.

179 v. Chr. Wahrscheinlich sind diese clipei, wie der vorige, als Porträtschilde aufzufassen, auch wenn es in diesem Falle nicht ausdrücklich erwähnt ist; die Ausdrucksweise „per aliquot iam lustra” spricht einigermaßen dafür, dass auch diese clipei aus dem zweiten punischen Kriege stammten.

PERIODE V

Ca. 100 – ca. 30 v. Chr.

Gesteigerte künstlerische Tätigkeit in Rom. Starke Entwicklung des privaten Kunstsammelns.

A. Allgemeine kunstgeschichtlich wichtige Angaben.

1. Kunstplünderungen.

Von den Kunstsammlungen, die Sulla in Griechenland und Asien erwarb, erzählen die literarischen Quellen leider sehr wenig. Die Erwerbungen in Griechenland werden von Pausanias (10, 21, 6) und Lukianos nur kurz erwähnt, und wir zitieren nur den letzteren, da er etwas ausgiebiger ist:

181. Lukianos, Zeuxis 3. ἐν ὅ ταῖς ἄλλοις τολμήμασι καὶ θῆλεαν Ἰπποκάνταρον ἤποιχαν, ἀνατρέφοντας γε προσέτι παιδίῳ Ἰπποκάνταρω διδόμω κοριτῇ γηπείῳ. τῆς εἰκόνος τὰς ἀντίγραφας ἔστε νῦν Ἀθηνῶν ἤπειρος ἄρχειν ἀρχεῖσθαι τῇ στάθμῃ μετεννεγμένη. τὸ ἀρχέτυπον δ' ἄρτῳ Σόλλας ὡς Ρωμαίων στρατηγὸς ἐλάττω μετά τῶν ἄλλων εἰς Ἰταλίαν πεπομφέω, τοίτα τερί Μαλέαν, οἶμαι, καταδότης τῆς ὀλικοῦ, ἀπολέσαται ἀπαντα καὶ τὴν γραφήν.
Das gleiche gilt von dem grossen Triumph, den Sulla zwei Tage lang im Januar 81 feierte. Plinius (n. h. 33, 16) erwähnt nur das Gewicht des Goldes und Silbers, das im Triumphzuge geführt wurde. Nicht viel mehr gewinnen wir aus der Angabe bei Valerius Maximus:

182. V al. M a.x. 2, 8, 7. iam L. Sulla, qui plurima bella civilia confecit, cuius crudelifissimi et insolentissimi successus fuerunt, cum consummata atque constricta potentia sua triumphum duceret, ut Graecia et Asiae multas urbes, ita civium Romanorum nullum oppidum vexit.

Vgl. auch App. de bell. civ. 1, 99, 463 f.. .. und οὐδὲν ἐν Ὄλυμπῃ τότε ἀγωνίσατο παλήν σταυρίον δρόμου γνωμένον τοῖς γάρ ἄθληταις καὶ τὰ άλλα θέαματα πάντα τὸ Σόλλας ἐς Ὀλυμπή μετεκάλεσα ἐπὶ δόξῃ τῶν Μιθραδατίων ἐργον ὑ τῶν Ἰταλικῶν.

183. P l i n. n. h. 34, 36. multa et Luculli invenire.

184. S t r a b o 7, 319. εἰς Ἀπάλλωνία ἐν χύλοις τρικαλοσίας σταθὲν, ἄποικος Μιλησίων, τὸ πλέον τοῦ κτίσματος ἱδρύμενον ἔχοσα ἐν νυκτὶ τούτῳ ἵνα τὸν Άπαλλωνίαν, ἐκ τοῦ Μαρκοῦ Λεύκαλλος τὸν κολοσσόν ἤρεν καὶ ἀνύθηκεν ἐν τῷ Καστολίῳ τοῦ τῶν Άπαλλωνίων, Καλώμεος ἐργον.

185. P l i n. n. h. 34, 39. audaciae innumera sunt exempla. moles quippe expugitatitas videmus statuarum, quas colossas vacant, turribus pares. talis est in Capitolio Apollo, tralatus a M. Lucullo ex Apollonia Ponti urbe, XXX cubitorum, D talentis factus;

186. P l u t . L u c. 37, 4. ἐν δὲ τῷ πομπῇ τῶν τε καταφράξων ἵππων ὑλίγιοι καὶ τῶν ἀρχαγγέλου πάλαι παρῆλθοι, ἐγκομίζω δὲ σφιχὴ καὶ στρατηγοὶ τῶν βασιλικῶν, μακρὰ δὲ χαλκομβαλλοῦ νῆς ἐκατον καὶ δέκα διὰ παρακολούθησιν, αὐτῷ τῷ Μιλησίων ἀρχέτορος ἔξαλω κολοσσὸς, καὶ θοριὸς τῆς διάλυσις, καὶ φορημάτα ἐκεῖνο μὲν ἄρματος σκηνῶν χρυσῶν διὰ ἐκπράματω καὶ ἐξίσου καὶ νομίσματος δύο καὶ τριτάκτω.


Die Kunstraubereien des C. Verres.1

(C. Verres, Legat des Dolabella in Asia 80/79, Präf. urb. 74, Proprätor Siciliiens 73—70.

1 Für die Architekturgeschichte wichtig ist die Angabe Plin. n. h. 36, 45, dass Sulla Sahlen vom Tempel des Zeus Olympios in Athen nach dem Capitolinischen luppitertempeel brachte.


Die Plünderungen der beiden Brüder Lu-

culli.

Bronzules Kolossalg-
bild des Apollo auf
dem Capitolium, von
M. Licinius Lucullus
aus Apollonia in Pon-
tus gebracht.

Der Triumph des L.
Licinius Lucullus (63
v. Chr.).

Die Kunstraube-
reien des C. Verres.
1. In Griechenland und Asia.


188. II, 1, 49—51. Chio per vim signa pulcherrima dico abstulisse, item Erythris et Halicarnassos. Tenedo ... Tenem ipsum, qui apud Tenedios sanctissimus Deus habetur, qui urbem illam dicitur condidisse, cuius ex nomine Tenedus nominatur, hunc ipsum, inquam, Tenem, pulcherrime factum, quem quondam in comitio vidi, abstulit magno cum gemitu civitatis. illa vero expellitio fani antiquissimi et nobilissimi Iunonis Samiae quam luctuosa Samii fuit, quam acerba toti Asiae, quam clara apud omnes, quam nemini vestrum inaudita! .... quas iste tabulas illinc, quae signa sustulit! quae cognovi egomet apud istum in aedibus nuper, cum obsignandi gratia venisset. quae signa nunc, Verres, ubi sunt? illa quae, quae apud te nuper ad omnes colonias, omnibus etiam intercoloniis, in silva denique disposita sub divo vidimus.

Das Bild von Tenes gelangte einmal bei der während der Spiele gewöhnlichen Ausschmückung des Forums und Comitiums mit Statuen und Gemälden zur Verwendung, vgl. S. 58. Ungezogen, ob dies bei von Verres selbst angeordneten Spielen (V. war im 174 Praetor urb.) oder bei Spielen, zu denen V. die Kunstwerke geliefert hatte (vgl. weiter S. 58) geschah.

189. II, 1, 53—54. Aspendum vetus oppidum et nobile in Pamphylia scitis esse, plenissimum signorum optimorum, non dicam illinc hoc signum ablatum esse et illud, hoc dico, nullum te Aspendi signum, Verres, reliquisse, omnia ex fanis, ex locis publicis palam spectantibus omnibus plautris vecta exportataque esse. atque etiam illum Aspendium citharistam, de quo saepe audistis id, quod est Graecis hominibus in proverbio, quem omnia intus canere dicebant, sustulit et in intimis suis aedibus posuit, ut etiam illum ipsum suo artificio superasse videatur. Pergae fanum antiquissimum et sanctissimum Dianae scimus esse; id quoque a te nudatum ac spoliatum esse, ex ipsa Diana, quod habebat auri, detractum atque ablatum esse dico.

„duo signa pulcherrima“ am Impluvium im Hause des Verres haben früher am Tor des Heratempels auf Samos gestanden. II, 1, 61.

Verres übernimmt in Asien das Haus und Vermögen des Malleolus, der als Quaestor des Dolabella gestorben war, darunter „argenti optimi caelesti grande pondus“ und „multos artifices“. II, 1, 91.

2. In Sicilien.


Die Kunstsammlungen des Stenius in Thermae.

190. II, 2, 83—84. etenim Stenius ab adolescentia paulo studiosius hanc comparararam superlectilem ex acre elegantiorem, et Delicam et Corinthiam et tabulas pictas, etiam argenti bene facti, prout Thermitani hominis facultates ferebant, satis. quae, cum esset in Asia adulescens,
studioso, ut dixi, compararat non tam suae delectationis causa quam ad invitationes adventusque nostrorum hominum [suorum] amicorum atque hospitum. quae posteaquam iste omnia abstulit, alia rogando, alia poscendo, alia sumendo, ferebat Sthenius, ut poterat;

191. II, 2, 85. interea iste cupiditate illa sua nota atque apud omnes pervagata, cum signa quaedam pulcherrima atque antiquissima Therms in publico posita vidisset, adamavit; a Sthenio petere coepit, ut ad ea tollenda operam suam profiteretur seque adiuvaret. Sthenius vero non solum negavit, sed etiam ostendit fieri id nullo modo posse, ut signa antiquissima, monumenta P. Africani, ex oppido Thermitanorum incolumi illa civitate imperioque populi Romani tollerentur.


192. II, 2, 87. erant signa ex aere complura; in his eximia pulchritudine ipsa Himera, in muliebrem figuram habitumque formata ex oppidi nomine et fluminis. erat etiam Steischori poetae statua senilis incurva cum libro summo, ut putant, artificio facta, qui fuit Himerae, sed et est et fuit tota Graecia summo propter ingenium honore et nomine. haec iste ad insaniam concupiverat. etiam, quod paene praeerit, capella quaedam est, ea quidem mire, ut etiam nos, qui rudes harum rerum sumus, intellegere possimus, scite facta et venuste. haec et alia Scipio non neglegenter abiecerat, ut homo intellegens Verres auferre posset, sed Thermitanis restituerat.

Man verhandelt im Senat über die Forderung des Verres, II, 2, 88.

193. II, 2, 176. dico te maximum pondus aurii, argentii, eboris, purpurae, plurimam vestem Melitensem, plurimam stragulum, multam Deliacam supellectilem, plurima vasa Corinthia, ... Syracusis exportasse;

194. II, 4, 1. nego in Sicilia tota, tam locupleti, tam vetere provincia, tot oppidis, tot familii tam copiosis, ullum argenteum vas, ullam Corinthium aut Deliacum fuisset, ullam gessum aut margaritam, quiecum ex auro aut ebore factum, signum ullam aeneum, marmoreum, eburneum, nego ullam picturam neque in tabula neque in textili, quin conquisierit, inspexerit, quod placitum sit, abstulerit.

195. II, 4, 4—5. erat apud Heimius sacrum magnis cum dignitate in aedibus a maioribus traditum perantiquum, in quo signa pulcherrima III summo artificio, summa nobilitate, quae non modo istum hominem ingeniosum et intellegentem, verum etiam quemvis nostrum, quos iste idiotas appellat, delectare possent, unum Cupidinis marmoreum Praxiteli; nimium didici etiam, dum in istum inquirer, artificium nomina. idem, opinor, artifex eiusdem modi Cupidinem fecit illum qui est Thespios, propter quem Thespiac visuntur; nam alia visendi causa nulla est. atque ille L. Mummius, cum Thespiadas, quae ad aedem Felicitatis sunt, ceteraque profana ex illo oppido signa tolleret, hunc marmoreum Cupidinem, quod erat consecratus, non attigit. verum ut ad illud sacrarium redeam, signum erat hoc, quod dico, Cupidinis e marmore; ex altera parte Hercules egregie factus ex aere. is dicebatur esse Myronis, ut opinor,
et certe item ante hos deos erant arulae, quae cuivis religionem sacrarii significare possent; erant aenea duo praeterea signa non maxuma, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virgineum reposita in capitis bustinebant; Canephoreoe ipsae vocabantur; sed eorum artificem quem? quemnam? recte adonies, Polyclitum esses dicebant. Messanam ut quisque nostrum venerat, haec visere solebat; omnibus haec ad visendum patebant cotidie; domus erat non domino magis ornamento quam civitatii.

Über die Thespiades, Marmorstatuen der Musen, die Mummius heimgebracht hatte, vgl. Plin. n. h. 36, 39. RE 2. R. 11, S. 60 f.

196. II, 4, 6—7. C. Claudius, cuius aedilitatem magnificentissimam scimus fuisse, usus est hoc Cupidine tam diu, dum forum dis immortalibus populoque Romano habuit ornatum, et, quam hospes esset Heiorum, Mamertini autem populi patronus, ut illis benignis usus est ad commodandum, sic ipse diligens fuit ad reportandum. nuper homines nobiles eius modi, iudices — sed quid dico „nuper“? immo vero modo ac plane paulo ante vidimus, qui forum et basilicas non solopis provinciarum, sed ornamentis amicorum, commodis hospitum, non fertis nocentium ornarent; qui tamen signa atque ornamenta sua cuique reddebant, non ablata ex urbibus sociorum [atque amicorum] quadrirdui causa, per simulationem aedilitatis, domum deinde atque ad suas villas auferebant. haec omnia, quae dixi, signa, iudices, ab Heio e sacramento Verres abstulit; nullum, inquam, horum reliquit neque alius uullum tamen praeter unum pervetus ligneum, Bonam Fortunam, ut opinor; eam iste habere domi suae noluit.
Vgl. S. 58.

Verres hat formell die Statuen des Heius gekauft: II, 4, 8 ff.

197. II, 4, 12. videamus, quanta ista pecunia fuerit, quae potuerit Heium, hominem maxime locupletem, minime avarum, ab humanitate, a pietate, ab religione deducere. ita iussisti, opinor, ipsum in tabulas referre: „haec omnia signa Praxiteli, Myronis, Polycliti HS sex milibus D Verri vendita.“ sic rettulit. recita. Ex Tabulis. iuvat me haec praeclara nomina artificem, quae isti ad caelum ferunt, Verris aestimatione sic concisissi. Cupidentem Praxiteli HS MDC! profecto hinc naturum est „malo emere quam rogare.“
Vgl. auch weiter II, 4, 27—28.

198. II, 4, 30—31. Cibyrae sunt fratres quidam, Tlepolemus et Hiero, quorum alterum fingere opinor e cera solitum esse, alterum esse pictorem. hosce opinor, Cibyrae cum in suspicionem venissent sui civibus fanum expilasse Apollinis, veritos poenam iudicii ac legis domo profugisse. quod Verrem artificii sui cupidum cognoverant tum, cum iste, id quod ex testibus didicitis, Cibyram cum inanimbus syngraphis venatur, domo fugientes ad eum se exules, cum iste esset in Asia, contulerunt. habuit eos secum illo tempore et in legationis praeidis atque furtis multum illorum opera consilique usus est. hi sunt illi, quibus in tabulis refert se. Q. Tadius „dedisse iussu istius Graecis pictoribus“. eos iam bene cognitos et res probatos secum in Siciliam duxit. quo posteaquam venerunt, mirandum in modum (canes venaticos diceres) ita odorabantur omnia et pervestigabant, ut, ubi quidque esset, aliqua ratione invenirent. nihil alius optabant, quorum poscebatur argentum, nisi ut id Hieroni et Tlepolemo disipiceret.

Hydria des Boethus und scyphi sigillati dem Pamphilus in Lilybaecum gehörig. II, 4, 32.


Diodorus aus Malta in Lilybaecum besitzt schöne Gegenstände von getriebener Arbeit (per-bona toreumata), darunter sogenannte pocula Thericia von der Hand des Mentor. Diodorus flieht mit seinem Silber nach Rom und entgeht V. II, 4, 38—41.¹


Er leiht von L. Papinius ein turibulum und sendet es nach Entfernung des Emblemata zurück. II, 4, 46.²

199. II, 4, 46—47. credo tum, cum Sicilia florebat opibus et copiis, magna artificio fuisse in ea insula. Nam domus erat ante istum praetorem nulla paulo locupletior, qua in domo haec non essent, etiamsi praeterea nihil esset argenti, patella grandis cum sigillis ac simulacris decorum, patera, qua mulieres ad res divinas uterentur, turibulum, erant autem haec omnia antiquo opere et summo arifício facta, ut hoc liceret suspicari, fuisse aliquando apud Siculos pereaque pro portione cetera, sed, quibus multa fortuna ademisset, tamen apud eos remansisse ea, quae religio retinuisset, dixi, iudices, muta fuisse fere apud omnes Siculos; ego idem confirmo nunc ne unum quidem esse.

Beispiele solcher Silberräubereien II, 4, 47—49.


V. richtet eine grosse Werkstatt in der Königsvorung von Syracusa ein, wo eine grosse Zahl von Künstlern und Handwerkern geplünderte Emblemata in neue Vasen eifügen.

200. II, 4, 54. posteaquam tantam multitudinem collegerat emblematum, ut ne unum quidem cuiquam reliquisset, instituit officinam Syracusis in regia maximam, palam artifices omnes caelatores ac vasularios convocari iubet, et ipse suos compluris habebat. eos concludit, magnam hominum multitudinem. menses octo continuos his opus non defuit, cum vas nullum fieret nisi aureum. tum illa, ex patellis et turribulis quae evellerat, ita scite in aureis pocius inligabat, ita apte in scaphis aureis includebat, ut ea ad illam rem nata esse diceres; ipse tamen praetor, qui sua vigilantia pacem in Sicilia dicit fusisse, in hac officina maiorem partem diei cum tunica pulla sedere solebat et pullio.

Seine Passion für Purpurtextilien. In den reichen Häusern Siciiliens lässt er Purpurstoffe für sich herstellen, II, 4, 58—59. (nulla domus in Sicilia locuples fuit ubi iste non textrinum instituerit).


Dianabild aus Bronze in Segesta.

201. II, 4, 72. fuit apud Segestanos ex aere Dianae simulacrum cum summa atque antiquissima praeditum religione, tum singulari opere artificioque perfectum. hoc translatum Carthaginem locum tantum hominesque mutarat, religionem quidem pristinam conservabat; nam propter eximiam pulchritudinem etiam hostibus digna quam sanctissime coherent, videbatur.

Nach dem Fall von Carthago, gab Scipio den sicielischen Städtten die von den Karthagern erbeuteten Kunstschätze zurück, u. a. den Stier des Phalaris der Stadt Agrigentum und die Diana den Segestanern. II. 4, 73—74.

Beschreibung des Dianabildes.

202. II, 4, 74. haec erat posita Segestae sane excelsa in basi, in qua grandibus litteris P. Africani omen erat incisum cumque Carthaginem capta restituisse perscriptum. Colebatur a civibus, ab omnibus advenis visebatur; cum quaestor esset, nihil mihi ab illis est demonstratum prius. erat admodum amplus et excelsum signum cum stola; verum tamen inerat in illa magnitudine setas atque habitus virgiliosis; sagittae pendebant ab umero, sinistra manu retinebat arcum, dextra ardentem facem praeferebat.

Im folgenden wird geschildert (II, 4, 75 ff.) wie V. sich der Statue bemächtigte und später auch die Basis mit dem Namen des Africanus entfernen liess.

1 Dieser (der spätere Antiochos XIII. Asiatzikos) wohnte 73—71 v.Chr. mit seinem Bruder in Rom, wo sie, nach Cicero, Beistand für ihre Ansprieehe auf Ägypten (und wohl auch Syrien, das von Tigranes besetzt war) gesucht hatten; A. befand sich auf dem Heimwege via Sicilien.
203. II, 4, 84. quid? a Tyndaritanis non eiusdem Scipionis beneficio positum simulacrum Mercurii pulcherrime factum sustulisti?

204. II, 4, 93. quid? Agrigento nonne eiusdem P. Scipionis monumentum, signum Apollinis pulcherrimum, cuius in femore litteris minutis argenteis nomen Myronis erat inscriptum, ex Aesculapi religiosissimo fano sustulisti?

205. II, 4, 94. ibi est ex aere simulacrum ipsius Herculis, quo non facile dixerim quicquam me vidisse pulchrior — tametsi non tam multum in istis rebus intellego, quam multa vidi — usque eo, iudices, ut rictum eius ac mentum paulo sit attritus, quod in precibus et gratiationibus non solum id venerati, verum etiam osculari solent.

Die Beute aus dem Herculestempel wurden nur „duo sigilla perparvula“.

206. II, 4, 96. Chrysas est amnis, qui per Assorinorum agros fluitt. is apud illos habetur deus et religionem maxima colitur. fanum eius est in agro propter ipsam viam qua Assorit itur Hennam. in eo Chrysae simulacrum est praecclare factum et marmore.

Mit Hilfe einer bewaffneten Bande suchen Tlepolemus und Hiero sich des Bildes zu bemächtigen, werden aber von Tempelwächtern und der umwohnenden Bevölkerung zurückgeschlagen. Man vermisste im Tempel nur „perparvulum signum ex aere“.

207. II, 4, 97. Matris Magnae fanum apud Enguinmos est . . . . . in hoc fano loricas galeasque aeneae, caelatas opere Corinthio hydriasque grandes simili in genere atque eadem arte perfectas idem ille Scipio, vir omnibus rebus praecellentissimus, posuerat et suum nomen inscriserat . . . . omnia illa, iudices, abstulit, nihil in religiosissimo fano praeter vestigia violatae religionis nomenque P. Scipionis reliquit;

208. II, 4, 99. sacrarium Cericis est apud Catinenses eadem religione, qua Romae, qua in ceteris locis, qua prope in toto orbe terrarum. in eo sacrario intimo signum fuit Cericis perantiquum, quod viri non modo cuius modi esset, sed ne esse quidem schiebant; aditus enim in id sacrarum non est viris; sacrar per mulieres ac virgines confici solent. hoc signum noctu clam istius servi ex illo religiosissimo atque antiquissimo loco sustulerunt.

209. II, 4, 103. erat praeterea magna vis eboria, multa ornamenta, in quibus eburnae Victoriae antiquo opere ac summa arte perfectae.

210. II, 4, 109. hoc dico, hanc ipsum Cereorem antiquissimam, religiosissimam, principem omnium sacrorum, quae apud omnes gentes nationesque fiunt, a C. Verre ex suis templis ac sedibus esse sublatam. qui accessistis Hennam, vidistis simulacrum Cericis e marmore et in altero templo Liberae. sunt ea perampla atque praeclara, sed non ita antiqua. ex aere fuit quod dam modica amplitudine ac singulari opere cum facibus perantiquum, omnium illorum, quae sunt in eo fano, multo antiquissimum. id sustulit..

Das hohe Alter des Cereskultes in Sicilien und das besonders hohe Ansehen des Cereskultes in Henna sind früher hervorgehoben. II, 4, 106—108.
211. II, 4, 109—110. ... ac tamen eo contentus non fuit. ante aedem Cereis in aperto ac pro-patulo loco signa duo sunt, Cereis unum, alterum Triptolemi, pulcherrima ac perampla. pul-chritudo periculo, amplitudo salutis fuit, quod eorum demolitio atque asportatio perdifficilis videbatur. insistebat in manu Cereis dextra grande simulacrum pulcherrime factum Victoriae; hoc iste e signo Cereis avellendum asportandumque curavit.

In der Beschreibung von Syracusae II, 4, 117—119 wird ein signum Apollinis Temenitis, „pulcherrimum et maximum“, erwähnt. (.quod iste si portare potuisset, non dubitasset auffere").

Plünderungen im Tempel der Minerva auf der Ortygia.

212. II, 4, 122—123. aedis Minervae est in Insula, de qua ante dixi; quam Marcellus non attigit, quam plenam atque ornatum reliquit; ... pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis picta; is autem tabulis interiores templi parietes vestiabetur. nihil erat ea pictura nobilius, nihil Syracusis quod magis visendum putaretur. ... iste ... omnis eas tabulas abulit, parietes, quorum ornatus tota saecula manserant, tot bella effuguerant, nudos ac deformatos reliquit. ... viginti et septem praeterea tabulas pulcherrime pictas ex eadem aeque sustulit, in quibus erant imagine Siciliae regum ac tyrannorum, quae non solum pictorum artificio delectabant, sed etiam commemoratione hominum et cognitione formarum.

Beschreibung der Türen des Tempels, deren Reliefdekoration in Gold und Elfenbein ausgeführt war. II, 4, 124.

213. II, 4, 126—127. Sappho, quae sublata de prytanio est, ... Silanionis opus tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum quisquam non modo privatus, sed populus potius haberet quam homo elegantissimus atque eruditissimus, Verres? ... atque haec Sappho sublata quantum desiderium sui reliquerit, dixi vix potest. nam cum ipsa fuit egregie facta, tum epigramma Graecum pernobile incisionem est in basi, quod iste eruditus homo et Graeculus, qui haec subtiliter iudicat, qui solus intellegit, si unam litteram Graecam scisset, certa una sustulisset.


215. II, 4, 129—130. Iovem autem Imperatorem quanto honore in suo templo fuisse arbitramini? conciere potestis, si recordari volueritis, quanta religione fuerit eadem specie ac forma signum illud, quod ex Macedonia captum in Capitolio posuerat T. Flamininus. etenim tria ferebantur in orbe terrarum signa Iovis Imperatoris uno in genere pulcherrume facta, unum illud Macedonicum, quod in Capitolio vidimus, alternum in Ponti ore et angustiis, tertium, quod Syracusis ante Verrem praetorem fuit. illud Flamininus ita ex aede sua sustulit, ut in Capitolio, hoc est in terrestri domicilio Iovis, poneret. quod autem est ad introitum Ponti, id, quom tam
multa ex illo mari belli mer瑟int, tam multa porro in Pontum invecta sint, usque ad hanc
diem integrum inviolatunque servatum est. hoc tertium, quod erat Syracusis, quod M. Mar-
cellus armatus et victor viderat, quod religioni concesserat, quod cives atque incolae [Syracu-
sani] colere, advenae non solum visere, verum etiam venerari solemunt, id C. Verres ex templo
Iovis sustulit.

216. II, 4, 131—132. iam illa, quae leviora videbuntur, ideo prateribo, quod mensas Del-
phicas e marmore, crateras ex aere pulcherrimas, vim maximam vassorum Corinthiorum ex
omnibus aedibus sacris abstulit Syracusis. itaque, iudices, ii, qui hospites ad ea, quae visenda
sunt, solent ducere et unum quidque ostendere, quos illi mystagogos vocant, conversam iam
habent demonstrationem suam. nam ut ante demonstrabant, quid ubique esset, item nunc, quid
undique ablatum sit, ostendunt.

217. II, 4, 132. quid tum? medioeinc tandem dolore eos adeptos esse arbitrarnini? non ita est,
Iudices, primum quod omnes religione moventur et deos patrios, quos a maioribus acceperunt,
colendos sibi diligenter et retinendos esse arbitrantur: deinde hie ornatus, haec opera atque arti-
sicia, signa, tabulae pictae Graecos homines nimo opere delectant. itaque ex illorum querimonius in-
telligere possimus, haec ills acerbissima videri, quae forsan nobis levia et contemptenda esse vide-
antur.

Die letzten kursiv gedruckten Worte wiedergeben Ciceros sozusagen offizielle Attitude in
den Verreisen der griechischen Kunst gegenüber. Oft widersprüht er aber sich selbst
und hebt die Kunstkenntnerschaft hervor; vgl. darüber Poulsen, Die Antike 1937, S. 140.

218. Plin. n. h. 33, 151. iam enim triumpho Magni Pompei reperimus translatam Phar-
nacis, qui primus regnavit in triumnae, cum etiam statuam, item Mithridatis Eupatoris et currus
aureos argenteosque.

219. Plin. n. h. 37, 12—14. victoria tamen illa Pompei primum ad margaritas gemmasque
mores inclinavit, sicut L. Scipionis et Cn. Manli ad caelatum argentum et vestes Attalicas et
triclinia aerata, sicut L. Mummi ad Corinthia et tabulas pictas. id uti planius noscatur, verba
ex ipsis Pompei triumphorum actis subiciam. ego terto triumpho, quem de piratis, Asia, Ponto
gentibusque et regibus in VII volumine operis huius indicatis M. Pisonis M. Messala cos. pr. k.
Octobres natali suo egit, translatus alveum cum tesseris lusorium et gemmis duabus latum pedes
tres, longum pedes quattuor — ne quis effectas res dubitet nulla gemmarum magnitudine ho-
die prope ad hanc amplitudinem accedente, in eo fuit luna aurea pondo XXX —, lectos tricli-
niae tres, vascer ex auro et gemmis abacorum novem, signa aurea tria Minervae, Martis, Apollinis,
coronas ex margaritis XXXIII, montem aureum quadratum cum cervis et leonibus et pomis
omnis generis circundatae dum aurea, museum ex margaritis, in cuius fastigio horologium.
erat et imago Cn. Pompei e margaritis, illo relicino honore grata, illius probi oris venerandique
per cunctas gentes, fida ex margaritis, ita severitate victa et veriore luxuriae triumpho.

220. App. de bell. Mithr. 116—117. ..., eis δε την πομήν τον θράσμα θεάι καὶ
φρεια χρυσοφόρα καὶ ἔστερα κύκλου πολύκου καὶ την Δαρείου τον Ἰστασιου κλίνην καὶ την τοῦ
Εὐκάτορος αὐτοῦ θρόνον καὶ τύμπερον αὐτοῦ καὶ εἰχόνα ὀκτάπτερον ἀπὸ τετρασδρο χρυσοὶν παρῆς....
Die besiegten Könige und Feldherren, die im Triumphzuge nicht aufgeführt werden konnten, waren in Bild dargestellt: τῶν δὲ οὖν ἄρχομένων εἰκόνες παρεξέβραντο, Τιγάνους καὶ Μινδεῖαν, μαρκουμένων τε καὶ νικομένων καὶ φευγόντων. Μινδεῖαν δὲ καὶ ή πολιορκία καὶ ή νίκη, διὰ τὸ ευρισκόμενα εἰκόνα καὶ η ὑστηρία. ἔτι τέλει ἡ ἔσειχθη καὶ, ὡς ἀπέδειξαν, εἰς ταῖς παραθέσεις τοῖς ἔλθοντες ἐλέγχων παρεξεπερατώσθη, καὶ τῶν προσποδοτῶν ὑδέων καὶ ὑπατῶν ἦσαν γιατί ฿εὸν τε βαρβαρίων εἰκόνας καὶ κόσμοι πάτρων.
Vgl. S. 110.

221. A p p. d e b e l l. c i v. 2, 101. τα δὲ Ρωμαίοι φυλαξάμενοι ἄρα, ὡς ἐμφύλα εἰκόνα τε αὐτῷ καὶ Ρωμαίας αἰσχρά καὶ ἄπαισα, ἐπιγράφας θράμμαρ, παρήγαγαν ὅμως αὐτῶν ἐν τούτῳ τα παθήματα ἔσπευον καὶ τούς ἄνδρας ἐν εὐλογίᾳ καὶ πολυκλείᾳ, μετά τε Πομπήειο τοῦτον γὰρ ὃς μόνον ἕφυλάκασε δείξας, σφόδρα ἐπὶ πρᾶς πάνω ἐπιποδοθυμένων. ὦ δὲ θέμας ἐπὶ μὲν τοῖς οἰκείοις κακοὶς, κατὰ παράδοσι τοιαύτης, δύνασθαι, καὶ μάλιστα, ὡς ἑνὶ Λευκίῳ τοῦ συμμάχου τό τι νικησάμενοι πληροφόρησαν καὶ τὰ στέρνα ἢρ᾽ ἑαυτὸν καὶ μεθέμενον ὡς τὸ πέλαγος ή Πετρίῳ ἐπὶ διαίτη διασχάρδομεν ἐκεῖνον ἡ Κάστωι δε' ἑαυτόθι διασπώμενον ὡς ἱερίων. Ἀχιλλῆς δὲ ἐβρασάθηκαν καὶ Πόσειν καὶ τὴν Παρνάκους φρυγῆν ἐγέλασαν.
Vgl. S. 110.

2. Öffentliche Kunstsammlungen.¹

222. C i c. i n V e r r. II, 4, 126. nostrum enim unus quisque, qui tam beati, quam iste (sc. Verres) est, non sumus, tam delicati esse non possimus, si quando aliquid istius modi videre voleat, eat ad aedem Felicitatis, ad monumentum Catuli, in porticum Metelli, det operam ut admittatur in aliquis istorum Tusculanum, spectet forum ornatum, si quid iste suorum aedilibus commodarit;


² Vgl. auch S. 14 über die Tarpeiastatu und Nr. 167.
PERIODE V


223. Plin. n. h. 7, 34. Pompeius Magnus in ornamentis theatri mirabiles fama posuit effigies, ob id diligentius magnorum artificium ingenios elaboratas, inter quas legitur Eutychis a XX libris rogo inlata Trallibus, enixa XXX partus, Alcippe elephantum. quamquam id inter ostenta est.


Unter den Kunstwerken im Theatrum Pompei oder in der zu diesem anschliessenden Porticus (vgl. Nr. 256 und Plin. n. h. 35, 114, 126) befand sich auch ein Alexanderporträt des Nicias, Plin. n. h. 35, 132.

\(^1\) In Greenwoods Edition der Verresreden in The Loeb Class. Library wird angenommen, dass monumentum Catuli sich auf den Tempel auf dem Marsfeld bezieht.
Die Kunstsammlung des Asinius Pollio.

224. Plin. n. h. 36, 33—34. Pollio Asinius, ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectatori monumenta sua voluit, in ipsis sunt Centauri Nymphae gerentes Arséisalae, Thespiades Cleomenis, Oceanus et Iuppiter Heniochi, Appiades Stephani, Hermerotes Taurisci, non caelestis illius, sed Trallianum, Iuppiter hospitalis Papyli, Praxiteles discipuli, Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advoca opera Apollonii et Taurisci. Eodem loco liber pater Eutychidis laudatur, ...


Für die temporäre Ausschmückung des Forums, besonders mit Gemälden, gab es eine alte Tradition, siehe Nr. 152.

Auch das Comitium und die Theater wurden von den Adilen mit Kunstdenkmälern geschmückt, vgl. Nr. 225 und 226.

225. Plin. n. h. 35, 173. Lacedaemonem quidem latericiis parietibus excisum opus tectorium propter excellantium picturae ligneis formis inclusum Romam deportavere in acedilitate ad comitium exornandum Murena et Varro.


1 Dies gilt natürlich auch für die Prätores in den Fällen, in denen die Spiele ihnen oblagen.
226. Plin. n. h. 34, 36. M. Scauri aedilitate signorum MMM in scaena tantum fuere temporario theatro.


3. Über das private Kunstsammeln.

Über Verres siehe Nr. 187 ff. und S. 111. Die folgenden Angaben sollen keine Vollständigkeit geben sondern nur als Beispiele dienen um eine sehr wichtige und charakteristische Seite des römischen Kunstlebens im letzten vorchristlichen Jh. zu beleuchten. Horaz charakterisiert, Ep. 2, 2, 180, indirekt dieses allgemeine Interesse für Kunstsammeln:

Gemmas, marmor, ebur, Thyrenna sigilla, tabellas,
Argentum, vestes Gaetulco murice tintelas
Sunt qui non habeant, est qui non curat habere.

228. Plin. n. h. 34, 48. signis, quae vocant Corinthia, plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant, sicut Hortensius orator sphingem Verri reo ablatam, propter quam Cicero illo iudicio in altercatione neganti ei, aenigmata se intellegere, respondit debere, quoniam sphingem domi haberet.

229. Plin. n. h. 35, 130. eodem tempore (sc. ut Euphranor) fuere Cydias, cuius tabulam Argonautas HS CXXXIII Hortensius orator mercatus est eique aedem fecit in Tusculano suo, ....


Über L. Licinius Lucullus als Kunstsammler siehe Plut. Lucullus 39, Plin. n. h. 35, 125.

230. Cic. a d Att. 1, 6, 2. tu velim, si qua ornamenta γραφερία reperire poteris, quae loci sint eius, quem tu non ignoras, ne praetermittas.
68 v. Chr.

231. a d Att. 1, 8, 2. L. Cincio HS CCIIO CCIIO CCCC pro signis Megaricis, ut tu ad me scripseras, curavi. Hermae tui Pentelici cum capitibus aeneis, de quibus ad me scripsisti, iam nunc me admodum delectant. qua re velim et cos et signa et cetera, quae tibi eius loci et nostri studii et tuae elegantiae esse videbuntur, quam plurima quam primumque mittas, et maxime, quae tibi gymnasiis xystique videbuntur esse. nam in eo genere sic studio efferimur, ut abs te adiuvandi, ab aliis prope reprehendendi sinus.
67 v. Chr.
232. A d A t t. 1, 9, 2. signa Megarica et Hermes, de quibus ad me scripsisti, vehementer exspecto. quidquid eiusdem generis habebis, dignum Academia tibi quod videbitur, ne dubites mittere et arcae nostrae confidito. genus hoc est voluptatis meae; quae τοποφυσία maxime sunt, ea quaero. 67 v. Chr.

233. A d A t t. 1, 10, 3. signa nostra et Hermeraclas, ut scribis, cum commodissime poteris, velim imponas, et si quod alius οἴζετο eius loci, quem non ignoras, reperies, et maxime, quae tibi palaestrae gymnasii que videbuntur esse. etenim ibi sedens hæc ad te scribam, ut me locus ipse admoneret. praeterea typos tibi mando, quos in tectorio atrili possim includere, et putealia sigillata duo. 67 v. Chr.

234. A d A t t. 1, 4, 3. quod ad me de Hermathena scribis, per mihi gratum est. est ornamentum Academiae proprium meae, quod et Hermes commune omnium et Minerva singulare est insigne eius gymnasii. qua re velim, ut scribis, ceteris quoque rebus quam plurimi eum locum ornes. quae mihi antea signa misisti, ea nondum vidi; in Formiano sunt, quo ego nunc proficisci cogitabam. illa omnia in Tusculanum deportabo. Caietam, si quando abundare coepero, ornabo. 66 v. Chr.

235. A d A t t. 1, 1, 5. Hermathena tua valde me delectat et posita ita belle est, ut totum gymnasium ἐλευθεραί ἀνθρώπων esse videatur. 65 v. Chr.

236. F a m. 7, 23. (an M. Fadius Gallus). prorsus enim ex istis emptionibus nullam desidero. tu autem ignarus instituti mei, quanti ego genus omnino signorum omnium non aestimo, tanti ista quattuor aut quinque sumpsisti. Bacchus iste cum Musis Metelli comparas. quid similis? primum ipsas ego Musas numero tanti putarem atque id fecisset Musis omnibus adprobantibus, sed tamen erant aptum bybliothecae studiisque nostris congruens; Bacchis vero ubi est apud me locus? at pulchellæ sunt, novi optime et saepe vidi. nominatim tibi signa mihi nota mandarem, si probassem. cae nimi signa ego emere soleo, quae ad similitudinem gymnasii eum exornent mihi in palaestra locum. Martis vero signum quo mihi pacis auctori? gaudeo nullum Saturni signum fuisse; haec enim duo signa putarem mihi eas alienum attulisse. Mercuri mallem aliquod fuisset; felicius, puto, cum Avianio transigere possemus. quod tibi destinaras trepezoporum, si te delectat, habebis; sin autem sententiam mutasti, ego habebo scilicet . . . exhedria quaedam mihi nova sunt instituta in porticula Tusculani. ea volebam tabellis ornare; etenim si quid generis istius modi me delectat, pictura delectat. sed tamen, si ista mihi sunt habenda, certiorum velim me facias, ubi sint, quando accessantur, quo genere vecturae. 49 v. Chr. Vgl. den Komm. zu dieser Stelle bei Urlich, Griechische Statuen, S. 22 f. sī quid . . . delectat, pictura delectat — über Ciceros Kunstausfassung vgl. Poulsen, Die Antike 1937, S. 139 f. und Nr. 217 und S. 110 f. dieser Arbeit.

237. P l i n. n. h. 34, 6 . . . mireque circa id (sc. aes Corinthium) multorum adfectatione fuit, quippe cum tradatur non alia de causa Verrem, quem M. Cicero damnaverat, proscriptum cum eo ab Antonio, quoniam Corinthius cessurum se ei negavisset. Ähnliche Beschuldigung gegen Octavian, Suet. Aug. 70.
Als eine Ausnahme vom allgemeinen Kunstenthusiasmus der Zeit mag die Angabe über einen Kunsterwerb des Cato Uticensis, der von ganz anderen als künstlerischen Gesichtspunkten ausging, angeführt werden:

238. Plin. n. h. 34, 92. non aere captus nec arte, unam tantum Zenonis statuam Cypria expeditione non vendidit Cato, sed quia philosophi erat, ut obiter hoc quoque noscatur tam insigne exemplum.

4. Über das Interesse für Gemmen.

Vgl. Nr. 219, die Schilderung des Plinius von dem Triumphpalast des Pompejus 61 v. Chr. (victoria ...... Pompei primum ad margaritas gemmasque moreis inclinavit).

239. Plin. n. h. 37, 9. Sulla dictator traditione Iugerthae semper signavit.

240. Plin. n. h. 37, 11. gemmas plures primus omnium Romae habuit — quod peregrino appellant nomine dactylotricham — privignum Sullae Scaurus, diuque nulla alia fuit, donec Pompeius Magnus eam, quae Mithridates regis fuerat, inter dona in Capitolio dicaret, ut Varro alilique aetatis eius auctores confirmant, multum praelata Scauri.
Für Scaurus vgl. Nr. 226 f.

241. Plin. n. h. 37, 11. hoc exemplo Caesar dictator sex dactylotrichas in aede Veneris Genetricis consecravit, Marcellus Octavia genius unum in aede Palatini Appollinis.

Siegel des Maccenas, siehe Plin. n. h. 37, 10.


Die Angaben über die Gemmenkunst in Rom während des letzten Jhs. v. Chr. sind für die Stilgeschichte der republikanischen Münze von grossem Wert. In seiner Behandlung der Stilentwicklung bezeichnet Grueber, I, S. CI, die Zeit c. 70—50 v. Chr. als „Period of fine style“ und spricht sich in hypothetischer Form über den denkbaren Grund dieser Verschönerung des Münzstiles aus: „It would almost appear as if an entirely new set of dieengravers were employed at Rome, who vied with each other in the excellence of workmanship.“ In der Tat geben die literarischen Angaben in diesem Falle klare Auskunft, und es herrscht eine bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen ihnen und dem numismatischen Material. Um 60 begann das Interesse für Gemmen in Rom (Nr. 219) und die ersten Sammlungen von Gemmen wurden gebildet (Nr. 240). Dies setzt voraus, dass auch Gemmenkünstler nach Rom zu dieser Zeit einwanderten. Die Periode 70—50 bezeichnet einen starken künstlerischen Aufschwung in der Münzkunst; die römischen Denare aus dieser Zeit haben durchweg einen ungewöhnlich hohen Standard hinsichtlich der künstlerischen Qualität der Prägung, und eben aus der Zeit
um 60 datieren sich einige der republikanischen Münzbilder bei denen die Zeichnung einen besonders hohen Grad von Vollendung erreicht, vgl. z. B. Grueber, Plate 47: 14, 17; 48: 2 und die Porträts von Brutus (Taf. II, 1), Sulla (Taf. IV, 2, 4, XIV:6,) und Ancus (Taf. I, 8—10), die den fünfziger Jahren angehören. Gemmenarbeit und Münzprägung müssen in grossem Ausmass die gleichen Künstler beschäftigt haben, und es ist deswegen klar, dass viele der Gemmenarbeiter, die um 60 oder während der unmittelbar vorausgehenden Dezennien eingewandert waren, für die römische Münze in Anspruch genommen wurden. Sie schufen die mit der Präzision der Gemmenarbeit ausgeführten klassizistischen und hellenistischen Münzbilder, die zur Bezeichnung Gruebers „Period of fine style” für die Zeit 70—50 berechtigen.

Für die Gemmenkunst dieser Epoche vergleiche übrigens Furtwängler, Gemmen III S. 299 ff.

5. Über die Verwendung von Marmor.


Bezieht sich auf den Tempel des Iuppiter Stator (vielleicht auch den der Iuno Regina) in der Porticus Metelli, unmittelbar nach 146 gebaut.

244. P l i n. n. h. 36, 7, iam L. Crassum oratorem illum, qui primus peregrini marmoris columnas habuit in eodem Palatio, Hymettias tamen nec plures sex aut longiores duodenum pedum, M. Brutus in iurgiis ob id Venerem Palatinam appellaverat.

Vgl. Plin. n. h. 17, 6:

245. ... columnas VI Hymetti marmoris, aedilitatis gratia ad scaenam ornandam advectas, in atrio eius domus statuerat, cum in publico nondum essent ullae marmoreae. tam recens est opulenta, ...

Der Redner L. Crassus lebte 140—91 v. Chr., und die Angabe muss sich folglich auf die Zeit um 100 beziehen.

246. P l i n. n. h. 36, 49. M. Lepidus Q. Catuli in consulatu conlega primus omnium limina ex Numidico marmore in domo posuit magna reprensione ... hoc primum invecti Numidici marmoris vestigium invenio, non in columnis tamen crustisve, ut supra Carystii, sed in massa ac villissimo liminum usu.

M. Aemilius Lepidus cos. 78 v. Chr. Gestorben 77.

247. P l i n. n. h. 36, 49. post hunc Lepidum quadriennio L. Lucullus consul fuit, qui nomen, ut ex re apparat, Lucullo marmori dedit, admodum delectatus illo, primusque Roman invexit, atrum aloiqui, cum cetera maculis aut coloribus commendentur, nascitur autem in Melo insula, solumque paene hoc marmore ab amatore nomen accept.


248. P l i n. n. h. 36, 50. inter hos primum, ut arbitror, marmoreos parietes habuit scaena M. Scauri, non facile dixerim secto an solidis glaebis polito, sicuti est hodie Iovis Tonantis aedis in Capitolio. nondum enim secti marmoris vestigia invenio in Italia.
249. P l i n. n. h. 36, 4—5. marmora invehi, maria huis rei causa transiri quae vetaret, lex nulla lata est. dicat fortassia aliquis: non enim invehebantur. id quidem falso. CCLXX columnas M. Scauri aedilitate ad scamam theatri temporari et vix mense uno futuri in usu viderunt portari silentio legum.

250. P l i n. n. h. 36, 48. primum Romae parietes crusta marmoris operuisses totos domus suae in Caelio Monte Cornelius Nepos tradit Mamurram, Formis natum equitem Romanum, praefectum fabrum C. Caesaries in Gallia . . . . . . adicit idem Nepos primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse et omnes solidas e Carystio aut Luniensi.


2 Im Tabularium ist er z. B. nur in einem einzelnen Falle belegt, Frank, Roman Buildings S. 34.
Kunst der römischen Republik S. 39 f.) opponiert dagegen und hebt im Anschluss an die Angabe über Mamurra hervor, dass wir berechtigt sind mit Skulpturen aus Lunamarmor von der Mitte des letzten Jhs. v. Chr. an zu rechnen. Luisa Banti (Antiche lavorazioni nelle cave lunensi, St. Etr. 5, S. 475 ff., besonders S. 487) glaubt nicht, dass der Lunamarmor viel vor dem Zeitpunkt, als er im Hause des Mamurra zur Anwendung gelangte, in Rom eingeführt wurde. Philipp (RE 13, S. 1804) sagt, dass der lunensische Marmor „nach Plin. n. h. 36, (14), 48, 135 seit dem letzten Jahr der Republik ausgebeutet ward“, was ich nicht verstehe. Denn Plinius erwähnt nicht, wann die Verwendung dieses Marmors einsetzte — aus Plinius geht nur klar hervor, dass der lunensische Marmor im letzten Jh. v. Chr. in Rom wohl bekannt war und benutzt wurde. Varro behandelte ihn zusammen mit anderen Marmorarten nach Plin. n. h. 36, 135. Wenn Augustus' Zeitgenosse Strabo von der grossen Anzahl von Marmorbrüchen bei Luna spricht (5, 222), so dürfte das bedeuten, dass die Gewinnung dort schon längere Zeit angedauert hatte, als Strabo diese Worte schrieb.


Die bläulichen Sorten des Lunamarmors kamen offenbar zuerst zur Anwendung. Im Gegensatz zu Banti, o. c. S. 489, glaube ich, dass Plinius' Worte 36, 14 so aufgefasst werden sollen,

1 Vgl. hier auch die zwar etwas veraltete aber grundlegende Darstellung bei Müller-Deecke, Die Etrusker I (1877) S. 225 ff. mit alt. Lit.

B. Plastik.

Über Porträtplastik siehe D. Zur Geschichte des Porträts.

Künstler.

(Vgl. S. 109 f.)

251. P l i n. n. h. 36, 39—40. admirator (sc. Varro) et Pasitels, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana donatus cum iis oppidis, Iovem fecit eboereum in Metelli aede, qua campus petitur. accidit ei, cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumpere, non levi periculó diligentersemsi artificis. fecisse opera complura dicitur; quae fecerit, nominatim non refertur.

252. P l i n. n. h. 35, 156. laudat (sc. Varro) et Pasitelen, qui plastiken matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam finxit.

Marmorwerke des Pasiteles in der Porticus Octaviae sind bei Plinius n. h. 36, 35 erwähnt. Wie aus n. h. 36, 40 hervorgeht war P. auch auf dem Gebiet der Toreutik wirksam und Plinius placiert ihn, 33, 156, unter den Silbertoreuten (circa Pompei Magni aetatem Pasiteles). Eines seiner Werke als Silbertoreut erwähnt Cicero:

253. de div. 1, 36, 79. qui (sc. Roscius) cum esset in cunabulis educaturque in Solonio, qui est campus agris Lanuvini, noctu lumine apposito experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentinis amplexiu. ... atque hanc speciem Pasiteles caelavit argento et noster expressit Archias versibus.


Über Stephanos, den Schüler des Pasiteles, siehe Nr. 224 und die Inschrift auf einer Jünglingsstatue in der Villa Albani, Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer S. 262 (Στάρανος Πασιτέλος μαρμάρις ἀπόστολος).
Die Zeit des Stephanos können wir nicht bestimmt fixieren. Er gehört dem letzten Jh. v. Chr. an, und jedenfalls ein Teil seiner Tätigkeit muss in die Zeit vor 30 fallen. Über seinen Schüler Menelaos, der nur inschriftlich belegt ist, siehe Overbeck 2267, Löwy o. c. S. 263.


Arcesilaus.

254. P l i n. n. h. 35, 155—156. idem (sc. Varro) magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera; ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et, priusquam absolveretur, festinatione dedicandi positan; eidem a Lucullo HS. [X] signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit; Octavio equiti Romano cratras facere volenter exemplar e gypso factum talento.

255. P l i n. n. h. 36, 41. Arcesilaum quoque magnificat Varro, cuiss se marmoream habuisse leanam aligerosque ludentis cum ea Cupidines, quorum alli religatam tenerent, allii cornu cogerent bibere, allii calcarent soccis, omnes ex uno lapide.

Siehe auch Nr. 224, „Centauri Nymphas gerentes Arcesilae“ in der Kunstsammlung des Asinius Pollio.


Coponius.

256. P l i n. n. h. 36, 41. idem (sc. Varro) et a Coponio quattuordecim nationes, quae sunt circa Pompeium, factas auctor est.

Possis.

257. P l i n. n. h. 35, 155. M. Varro tradit sihi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas nemo posset aspectu discernere a veris.

258. Porph. in Hor. Sat. I, 3, 90. mensaue catillum Evandri tritum manibus deiecit ob hanc rem. qui de personis Horatianis scripterunt, aiunt Evandrum hunc caelatorem ac plasten statuarum † quare Marco Antonio ab Athenis se Alexandriam transtulisse; inde inter captivos Romam perductum multa opera mirabilia fecisse.

259. P l i n. n. h. 36, 32. Timothei manu Diana Romae est in Palatio Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Avianius Evander.


1 Auch Brun, Künstlerschriften I S. 382, der sich auf einen Artikel von Bergk stützt, nimmt an, dass Evander erst nach seiner Ankunft aus Ägypten in den Besitz des M. Aemilius kam.
2 In demselben Briefe wird der aus Hor. Sat. 2, 3 bekannte Kunsthandel Damasippus (RE 10, S. 1034) als "Aviani familiaris" erwähnt.
Einige bemerkenswerte Skulpturwerke.
(Siehe auch unter A. und unter der Rubrik Künstler dieses Abschnitts.)

Apollobild des Calamis auf dem Capitolium errichtet, siehe Nr. 184 f.

Die sog. Minerva Catuliana.

260. Plin. n. h. 34, 77. huius (sc. Euphranorius) est Minerva, Romae quae dicitur Catuliana, infra Capitolium a Q. Lutatio dicata, ...


Von Cicero erwähntes Jupiterbild.

261. Cic. in Catil. 3,20. idemque (sc. haruspices ex tota Etruria) iusserunt simulacrum lovis facere maius et in excelso conlocare et contra, atque antea fuerat, ad orientem convertere; ac se sperare dixerunt, si illud signum, quod videtis, solis ortum et forum curiamque conspiceret, fore ut ea consilia, quae clam essent inita contra salutem urbis atque imperii, inultrarentur, ut a senatu populoque Romano perspici posset. atque illud signum collocandum consules illi (sc. Cotta et Torquatus) locaverunt; sed tanta fuit operis tarditas, ut neque superioribus consulibus neque nobis ante hodiernum diem collocaretur.


Hercules tunicatus.

262. Plin. n. h. 34, 93. in mentione statuarum est et una non praetereaunda, quamquam auctoribus incerti, iuxta rostra, Herculis tunicati, sola eo habitu Romae, torva facie sentiensque supra maxima. in hac tres sunt tituli: L. Luculli imperatoris de manubis, alter: pupillum Luculli filium ex S. C. dedicasse, tertius: T. Septimium Sabinum aed. cur. ex privato in publicum restituisse. tot certamine tantaque dignationis simulacrum id fuit.

Wie Sellers, Pliny’s Chapters on Art, im Komm. zu dieser Stelle mit Recht hervorhebt muss dieses Werk stilistisch mit der Laokoongruppe in nahem Zusammenhang gestanden haben. Es war zum ersten Mal in Rom von L. Lucullus aufgestellt worden und war ein Teil seiner Beute oder entstand jedenfalls aus Mitteln daraus. Dies bestätigt, dass diese Herculesdarstellung ein Werk des rhodischen Barocks war, denn es ist höchst natürlich, dass unter den Kunstwerken, die Lucullus von Asia und Griechenland heimbrachte (vgl. Nr. 183, 186) sich auch ein oder mehrere Werke der rhodischen Schule, die noch im Flor stand, befanden. Im ersten mithradatischen Krieg, wo Lucullus Sullas Quaestor war, hatte er spezielle Verbindungen mit Rhodos (Drumm, Geschichte Roms IV, S. 136). Die Inschrift imperatoris scheint aber die Möglichkeit auszuschliessen, dass die Statue schon nach seiner Rückkehr aus dem ersten Kriege auf dem Forum errichtet wurde — man denkt in diesem Fall am ehesten an seine Adlitiät im Jahre 79, wo er und sein Bruder sehr grossartige Spiele abhielten (Cic. de off. 2, 57), denn bei solchen Gelegenheiten kam es häufig vor, dass die Adilen das Forum
mit Kunstwerken schmückten, vgl. S. 58. Wurde die Statue — was wahrscheinlicher ist — in Verbindung mit dem Triumph 63 errichtet, so fällt ihre Errichtung zeitlich mit der Datierung der Laokoongruppe nahe zusammen.

263. Plin. n. h. 34, 44. habent in eodem Capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus cos. dicavit, alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit . . . . dicus comparatione in tantum victus, ut artificem minime probabilis videatur.


C. Malerei.

Künstler.


Vgl. S. 109. Sopolis hatte in den fünfziger Jahren ein Atelier in Rom:

265. Cic. ad Att. 4, 18, 4 (54 v. Chr.) absuluto Gabiniostomachantes allii iudices hora post Antiochum Gabinio nescio quem <e> Sopolidis pictoribus libertum, accessum Gabini, lege Papia condemnarunt.

Dionysius ist wahrscheinlich auch Plin. 35, 113 erwähnt, wo er in Gegensatz zu Serapion (siehe Nr. 267) gesetzt wird:

266. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.

Zu der letzten Angabe vgl. Brunn, Künstlergeschichte II S. 205.

267. Plin. n. h. 35, 113. e diverso (im Gegensatz zu Miniaturgemälden) Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit.

Die Formulierung dieser Stelle, von welcher man den Eindruck gewinnt, dass Varro aus eigener Erfahrung die Angabe über die grosse, alle Balkons der Tabernae veteres bedeckende Dekoration, mitgeteilt hat, wie auch der Vergleich mit Dionysius deuten darauf hin, dass Serapion dem letzten Jh. v. Chr. angehörte. Er und sein Werk passen auch gut in diese Periode hinein, in der die Sitte das Forum bei den grossen Spielen mit Skulpturen und ge-
malten Dekorationen (Gemälden oder, wie in diesem Falle, grossen Kulissen) zu schmücken einen unerhörten Umfang erreichte, s. S. 58.


Bemerkenswerte Werke.

(Siehe auch 212, über die Porträt der sicilischen Könige und Tyrannen, 220 und 221, über Triumphalgemälde des Pompeius und Caesar, 225 und 227 über Gemälde bei den Kunstausstellungen der Ädilen, 236 über Ciceros Vorliebe für Malerei, und unter der Rubrik Künstler dieses Abschnitts).


270. Plin. n. h. 35, 23. habuit et scena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine adolarent.


272. Plin. n. h. 35, 131. operum eius (sc. Niciæ) Nemea advecta ex Asia Romam a Silano, quam in curia diximus positam, ...

Das Werk muss in den 70er Jahren nach Rom gekommen sein, denn M. Iunius Silanus war 76 Prätor in Asia. Augustus setzte es in der Curia auf, vgl. Plin. n. h. 35, 27, wo auch das Gemälde beschrieben wird: idem (sc. Augustus) in curia quoque, quam in comitia consecratabat, duas tabulas impresse pariet. Nemean sedentem supra leonem, palmigeram ipsum, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabella bigae dependet, Niciæ scripsit se inussisse; tali enim usus est verbo.


274. Plin. n. h. 35, 136. Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Mediam pinxit ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas. Der Platz des Gemäldes ist in Nr. 273 als vor, in Nr. 274 als in dem Tempel der Venus Ge-
netrix (46 v. Chr. geweiht) angegeben. Über Agrippa, seine Ansicht hinsichtlich einer Ver-

275. Varro, rer. rust. 1, 2, 1. sementivis ferbis in aestem Telluris veneram ..........
.... offendi ibi C. Fundanium, socerum meum, et C. Agrium equitem R. Socraticum et
P. Agrasium publicanum spectantes in parieta pictam Italiam.

Nach der folgenden Darstellung (in demselben Kapitel) zu urteilen handelt es sich um eine
Landkarte, nicht um ein allegorisches Bild.

276. Varro, de lingua lat. 7, 57 .... Ferentarii equites hi dicti qui ea modo ha-
bebant arma quae ferrentur ut iaculum. huiuscemodi equites pictos vidi in Aesculapii aede ve-
tere et Ferentarios ascriptos.

Da wir über die Zeit dieses Gemäldes nicht mehr wissen als dass es ein von Varro gesehenes
Werk war, müssen wir es zu dieser Periode führen. Doch kann es ein altes Schlachtgemälde
gewesen sein, ein Beispiel für die Geschichtsmalerei des 3. oder 2. Jhs. Der Aesculapius-
tempel wurde um 290 errichtet. Die Vermutung von Uirlifis, Die Malerei in Rom S. 10,
hinsichtlich der Bedeutung von Ferentarii equites, wonach das Gemälde an eine bestimmte
Episode des 2. punischen Krieges angeknüpft werden könnte (Liv. 26, 4), scheint mir kaum
annehmbar. Ferentarii, siehe RE 6, S. 2207 (Fiebiger).

D. Zur Geschichte des Porträts.
1. Allgemeines.

277. Cic. in Cat. 3, 19. nam profecto memoria tenetis Cotta et Torquato consulibus
complures in Capitolio res de caelo esse percussas, cum et simulacra deorum depulsa sunt et
statuae veterum hominum deiectae et legum aera liquefacta et tactus etiam ille, qui hanc urbem
condidit, Romulus, quem inauratum in Capitolio parvum atque lactantem uberibus lupinis
inhiantem fuisset meministis.

278. Cic. de div. 1, 19 f. tum species ex aere vetus venerataque Nattae
concidit elapsaeque vetusto numine leges
et divum simulacra peremit fulminis ardor.
hic silvistris erat Romani nominis altrix
Martia, quae parvos Mavortis semine natos
uberibus gravidis vitali rore rigabat;
quae tum cum pueris flammato fulminis ictu
concidit atque avolsa pedum vestigia liquit.


65 v. Chr. Die vom Blitz getroffene Wölfin hat vor allem E. Petersen, Klio 8, S. 440 ff. und
9, S. 29 ff. mit der berühmten Wölfin im Palazzo dei Conservatori identifiziert. Vgl. aber
auch Löwy, St. ebr. 1934, S. 77 ff. Die Statue des Natta, oder vollständig Pinarius Natta,
dürfte eine Statue des Magister equitum 363 (Liv. 7, 3) L. Pinarius Natta gewesen sein

Italia picta.
Gemälde im Aesculapiustempel auf der
Tiberinsel.
Skulpturwerke auf
dem Capitol, u. a.
„statuae veterum ho-
minum“, bei einem
Gewitter umgestürzt.

279. Plin. n. h. 35, 11. imaginum amorem flagrassae quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iiis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum secunditati etiam septingentorum inlustrum aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di1 possent. et hoc quidem alienis ille praestitit.


Dass das erwähnte Buch von Pomponius Atticus von gleicher Art — sicher aber von viel kleinerem Umfange — war, geht deutlich aus dem Zusammenhang bei Nepos hervor und wird mit Unrecht von Drumann bezweifelt (Geschichte Roms V S. 89.). Es war so angeordnet, „ut sub singulorum imaginibus facta magistratusque eorum non amplius quaternis quinisve versibus descripsit“ (Nepos I. c.).

280. Plin. n. h. 35, 9. non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iiisdem locuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, parintque desideria non traditos vultus, sicut in Homero etenim. quo maius, ut equidem arbitrator, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, quales fuerit aliquis. Asinii Pollio hic Romae inventum, qui primus bibilothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. an priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim.

281. Plin. n. h. 7, 115. M. Varronis in bibliotheca quae prima in orbe ab Asinio Polione ex manubiis publicata Romae est, unius viventis posita imago est, . . . .

Die Bibliothek wurde (das geht aus Nr. 281 hervor) in der Zeit zwischen dem Triumph des Pollio 39 und dem Tod des Varro 27 v. Chr. gebaut. Sie war die erste öffentliche Bibliothek in Rom und wurde selbstverständlich nach hellenistischen Mustern eingerichtet, daher auch im Einzelnen wie der Ausschmückung mit Porträts und Kunstwerken überhaupt, die zum Milieu passten; man vergleiche die Bibliothek in Pergamon, Altertümern von Pergamon II, S. 68 f.

2. Porträtsstatuen.

282. Plut. Caesar 6, 1 . . . . en tais παραγωγαίς φιλοτροπίας ἀχρή ἐχόμεσθαι εἰκόνας ἐποιήσατο Μαρίου κράτα καὶ Νίκας τρισκαλοφόρος, ἀς φέρων νικῆς ἀλε το Καπιτῶλιον ἀνέστησεν, ἀρα δ' ἡμέρα τοῦ θεοσκεμένου μαραμαίρεται πάντα χρυσῷ καὶ τέχνη κατασκευασμένα περίττως (ἀνυήλιον δὲ γράμματα τὰ Κυβριακα κατορθώματα) ὀράματος ἔσχε τῆς τύλης τοῦ ανάδευτος (οὗ γὰρ ἦν ἄνθιος). . . .

Viele Leute strömten zu, die Sullaner nahmen das Unternehmen Caesars übel auf, den Marianern aber traten vor Freude Tränen in die Augen (πολλοὶ δὲ καὶ δάκρυα τῆς Μαρίου θεωμένοις δόθη ὑπ' ὑδρονής ἔχομεν).

283. Plut. Marius 2, 1. τῆς δ' ὀψεως τῆς Μαρίου λυθήνην εἰκόνα χαμένην ἐν Ραβένη τῆς Γαλατίας ἐθέματι, πάντο τι λεγομένη περὶ τὸ ήθος στροφείται καὶ πτικρία σπέρεσαι.


Statuen von Sulla.

284. Plut. Sulla 2, 1. τὸ δὲ σώματος αὐτοῦ τὸ μὲν ἄλλο εἰδὸς ἐπὶ τῶν ἀνδριάντων ραίνεται, τὴν δὲ τῶν ῥοματῶν γλυκότετα θανᾶς πικρᾶν καὶ ἀκρατον ὄσαν ἢ χρόνο τοῦ προσώπου ρομπερτεραν ἐποιεῖ προσδεῖν, ἀξίθυμη γὰρ τὸ ἐρύθημα τραχύ καὶ σποράδην καταμεμημιμένον τῇ λευκότητι.

Bocchus errichtet auf den Capitol Niederbilder und eine Darstellung der Übergabe des Jugurtha an Sulla.

285. Plut. Sulla 6, 1. ἡ μένει πρὸς Μάριον αὐτῷ στάσεις ἀνερρυπίζεται, καθιὶ ὑπόθεσιν λαβοῦσα τὴν Βύσσης φιλοτιμίαν, δὲ τὸν τὸ δήμον ἁμα θεραπείοιν ἐν Ρώμῃ καὶ τῷ Σύλλῃ χαρισμάνος, ἀνάθηκα Νίκας ἐν Καπιταλίῳ τροπαιοφόρους, καὶ παρ’ αὐτᾶς χροσοῦν Ἰογόρθαν ὑπ’ ἐκουσὶ Σύλλῃ παραδείσομένος.

Dieselbe Darstellung auf einem Siegelring, den Sulla beständig trug, Plut. Sulla 3, 8 und Nr. 239.

Das Reiterstandbild Sullas vor den Rostra.

286. App. de bell. civ. 1, 97. ...αἰώνα τε αὐτοῦ ἐπιγραφην ἐπὶ ἱπποῦ πρὸ τῶν ἔμβολων ἀνέθεσαν, καὶ ὑπεράφαν „Κορνηλίῳ Σύλλᾳ ὑγείμονας Εὔσιγος“. 

Siehe auch Cic. or. phil. 9, 13, wo er ein ehernes Standbild für Servius Sulpicius Rufus beantwage, und Vell. Pat. 2, 61, 3. Caesar restituerte die Statuen von Sulla, wie auch die von Pompejus, welche vom Volke umgestört worden waren (Suet. Div. Iulius 75, ‚statuas Luci Sullae atque Pompei a plebe disiecit reposuisset‘). Unter diesen befand sich vermutlich, nach Dio 43, 49, auch die Reiterstatue bei den Rostra: ... καὶ τὸ βῆμα ἐν μέσῳ τοῦ πρώτον τῆς ἀτοράς ἐν ἑς τὸν τὸν τόπον ἀνεχορίσθη, καὶ αὐτῷ ἢ τοῦ Σύλλα τοῦ τε Πομπήιον εἰκόνες ἀκεκοῦθη.

Ein großes Bild von Sulla aus Weibrauch und Zimt bei seiner Leichenfeier.

287. Plut. Sulla 38, 3. λέγεται δὲ τοσοῦτον πλήθος ἄρωμάτων ἐπενεκρεῖ αὐτῷ τὰς γυναίκας, ὡς τὰς τῶν ἐν ἐρυθημα δέκα καὶ διακεχοσίας διακοριματωμένας, πλακαίην μὲν οἰδονον εὐμέγεθες αὐτοῦ Σύλλα, πλακάθηνα δὲ καὶ μαραδδόνον ἐκ τε μισανθοποτοποτελούς καὶ κοιναριώμον.

Statue des Dichters L. Accius im Tempel der Muse.

288. Plin. n. h. 34, 19. notatum ab auctoribus et L. Accium poetam in Camenarum aede maxima forma statuam sibi posuisse, cum brevis admodum fuisset.

L. Accius starb um 84 und die Statue gehört also vor diese Zeit.

Statuen des Marius Gratidianus.

289. Plin. n. h. 34, 27. statuerunt et Romae in omnibus vicis tribus Mario Gratidiano, ut diximus, easdemque subvertere Sullae introitu.

Cic. de off. 3, 80. omnibus vicis statuæ, ad eam tus, cerei.

M. G. nahm als Praetor im Jahre 85 an der Durchführung einer Münzverbesserung teil.

1 Sie kann natürlich auch von Caesar errichtet oder restituiert worden sein, vgl. die Beziehungen Caesars zu Ravenna. Er hatte dort 30/49 sein Hauptquartier.
Offenbar zum Dank dafür wurden Statuen von ihm errichtet und er zum Praetor 84 wiedergedruckt. Im Jahre 82 wurden die Statuen entfernt und Gratidianus ermordet. Vgl. S. 111.

290. **Plin. n. h. 18, 16.** Seius in aedilitate assibus populo frumentum praestitit, quam ob causam ei statuae in Capitolo et Palatio dicatae sunt. M. Seius, ein Freund des Cicero, war Adil 74 v. Chr. Cic. de off. 2, 58. pro Plancio 12.

**Angaben über Porträstatuen in Ciceros Reden in Verrem. Nr 291—296.**

291. **Cic. in Verr. II, 2, 21.** ad urbem cum esset (sc. Verres), audivit Dionis cuidam Siculo permagnum venisse hereditatem; heredem statuas iussum esse in foro ponere; nisi posuisset, Veneri Erycinae esse multatum.


292. **II, 2, 50. ... illa sceleria ... facta sunt, ... deinde ut in curia Syracusis, quem locum illi βουλευτήριον nomine appellant, honestissimo loco et apud illos clarissimo, ubi illius ipsius M. Marcelli, qui eum Syracusanis locum, quem eripere bellii ac victoriae lege posset, conservavit ac reddidit, statua ex aere facta est, ibi inauratam istius et alteram filio statuam ponere ... .


Vergoldete Statuen von Verres in Rom. II, 2, 114. („cui statuae Romae stant inauratae“).

293. **II, 2, 137.** iam hoc impudentissime. palam, licebat enim videlicet legibus, singulis censoribus denarii trecenti (trecenti, codd.) ad statuam praetoris imperati sunt. censores CXXX. facti sunt; pecuniam illam ob censuram contra leges clam dederunt; haec denarium XXXIX. milia palam salvis legibus contulerunt in statuam.

294. **II, 2, 141.** et quoniam de ea pecunia quam tibi ad statuam censores contulerunt, dixi, non mihi praetermittendum videtur ne illud quidem genus pecuniae conciliatae, quam tu a civitatibus statuarum nomine coegisti. video enim eius pecuniae summan esse pergrandem, ad HS viciens;


295. **II, 2, 154.** huius fornis in foro Syracusis est, in quo nudus filius stat, ipse autem ex equo nudatum ab se provinciam prospicit; huius statuae locis omnibus, quae hoc demonstrare videantur, prope modum non minus multas statuas istum posuisse Syracusis quam abstulisse. huic etiam Romae videmus in basi statuarum maximis litteris incisum: A COMMUNI SICILIÆ DATAS.

296. II, 4, 86. equestres sunt medio in foro Marcellorum statuae, sicut fere ceteris in oppidis Siciliae; ex quibus iste C. Marcelli statuam delegit, ...


298. C. I. n. 25 (Capuani) me inaurata statua donarunt.

Bernoulli (I S. 134) hält für ausgemacht, dass sie in Capua stand, was jedoch nicht so ganz sicher ist. Cicero war der Patronus der Capuener, und es war eine alte Sitte, dass die Provinzstädte ihren römischen Patronus oder Wohltäter mit einer Statue in Rom selbst ehren. Vgl. die Angabe über die Thuriner Statuen von C. Aelius und C. Fabricius, Nr. 79 oder Cic. in Verr. II, 2, 154. (Nr. 295).

Statuen des Julius Caesar. Nr. 299—305.

(Siehe auch Bernoulli I S. 145 ff. Hier sind nur Statuen erwähnt, deren Errichtung den Lebenszeiten Caesars oder der Zeit kurz nach seinem Tode sicher angehört.)

1 In der Tat stimmt dieser Vorgang doch mit einem charakteristischen späthellenistischen Zug ziemlich wohl überein: Errichtung von Statuen in verschwendерisch großer Zahl zu Ehren eines prominenten Mannes und deren augenblickliche Entfernung nach seinen Fall, vgl. z. B. Nr. 289 und Komm. zu 286.
299. Cass. Dio 41, 61. καὶ ὁ δὲ υἱὸς βασιλέως Χάριππους ὃ τοῖς ἐκάλυτοι τῆς ἵλου ἑκατέρας ἡμέρας ὀνομάζεται... ἐν Τραλλίσι οὐκέτι οὐδὲν ἐὰν ἔπειτα καὶ τὴν θεόν αὐτών ἀκαλότερα εἰκόνα τοῦ Κάλπαρος ἐν πλαγίῳ ποιημένη μετατράπηκα...  

Für das Jahr 48 erwähnt, im Zusammenhang mit den Zeichen, die am Tage der Schlacht bei Pharsalos entrafen.

300. Cass. Dio 43, 14. ἐξηρίζοντο, ἄρρητο τε τι αὐτόν ἐν τῷ Καπιτόλιο άντιπρόσωπον τῷ Διε ιδρυούσι, καὶ ἐπὶ εἰκόνα αὐτῶν τῆς οἰκομένης χαλκοῦ ἐπιβίβαιον καὶ τὴν ἣμερην ἐπέστη τῷ Χάριπποι ἐπικρατέεσθαι...  


303. Plin. n. h. 34, 18. togatae effigies antiquitus ita dicabantur. placueret et nudaen tenentes hastam ab ephæorum e gymnasii exemplarium; quas Achilleas vocar. Graeca res nihil velare, ut contra Romanam ac militaris thoraces addere. Caesar quidem dictator loricatam sibi dicar in foro suo passus est.


304. App. de bell. civ. 2, 106. καὶ νεωτέρος ἐξηρίζοντο πολλοὶς αὐτῷ γενέσθαι καθάπερ ὑπὸ καὶ καθὰνας αὐτόν καὶ Ἐπισκέπτας, ἀλλήλους δεισιμένους

44 v. Chr.

305. Cass. Dio 45, 7. ἐπὶ μέντοι ἄστρον τί παρὰ πάσας τὰς ἡμέρας ἐκείνας ἐκ τῆς ἡμέρας ἐξηρίζοντο τριάδως ἐκσπάνει, καὶ ἀκόρητα καὶ τοῖς καλόντας καὶ προορίζων ἐπὶ τοῦ εἶναι λαγόντων οἱ πολλοὶ τοῖς μὲν ὧν ἔπειτα, τὸ δὲ ἢ Καλπάρι αὐτῷ ὧς καὶ ἀπηρνασμένοι καὶ ἀκόρητα τῶν ἄστρων ἀρχαίαν ἐξηρίζοντο ἀνατίθεσι, ἄρεσκες χαλκοῦν αὐτῶν ἐς τῷ Αρροδίασιν, ἀπέρα ὑπὲρ τῆς ἀκραλῆς ἐκείνης, ἐστὶν.


306. App. de bell. civ. 2, 102. ἁνέστησα (sc. Caesar) καὶ τῇ γενετέρᾳ τοῦ νεωτέρος ἐν τῇ Χάριπποι τοῖς περὶ τοῦ Φαρσάλου μάχῃ τιθέμενα... Κλεοπάτρας θαυμάζει τὴν θεόν παραστήθατο, ἢ καὶ τὸν συνετήριον αὐτήν.


Nach Dio stand die Statue noch im 3. Jh. n. Chr.
Reiterstatue des Lepidus.

307. Cic. or. phil. 5, 40 f. senatus consultum his verbis cenoso perscribendum: eique (sc. Lepido) statuam equestrem inauratum in rostris aut quo alio loco in foro vellet ex huius ordinis sententia statui placere.


Reiterstatue des Octavianus auf den Rostrum.

308. Vell. P. t. 2, 61, 3. honoratum equestri statua quae lodique in rostris posta aetatem eius scriptura indicat.

Vgl. App. de bell. civ. 3, 51, ἐξεγειρόμενον ... ἐπίχρυσον τε αὐτοῦ εἰκόνα περιέχοντο.

Goldene Statue des Octavianus auf einer Columna rostrata auf dem Forum.

309. App. de bell. civ. 5, 130. ἐν δὲ τῶν ἐξεγειρισμένων τιμῶν ἐδέχετο πομπήν, ἐπήλθον τε ἐρωτηματικά εἴναι, καθ' ἄδεις ὕδωρ, καὶ ἀπὸ κόρον ἀνθρώπος ἐστάναι μετὰ σκηνῆς ὑπάρχοντο ἐξομολογηθηκαί, περιπείων τῷ κόρον νεῶν ἐμβόλων. καὶ ἠριστάν ἄκχων ἐπίκρατην ἀνθρωπον, ὡς ἑτήσιον, τὴν τερηδον σανασμένην ἐν πολλοῖς συνεστήσατο κατὰ τὰ γῆν καὶ θάλασσαν.

Vgl. auch Dio 49, 15.

Darstellungen von M. Antonius.


Statuen von L. Antonius.

310. Cic. or. phil. 6, 12. aspicite illum a sinistra equestrem statuam inauratum, in qua quid inscriptum cat? quinque et triginta tribus patrono.

311. ibid. 6, 13. altera (sc. statua) <ab> equitibus Romanis equo publico, qui item adscriptum est PATRONO.

312. ibid. 6, 14. statuerunt etiam tribuni militares, qui in exercitu Caesaris <stipendiis> duobus fuerunt.

313. ibid. 6, 15. sed illa statua palmaris, de qua, si meliora tempora essent, non possent sin risu dicere: L. ANTONIO A IANO ME[N]DIO PATRONO.

Siehe auch Nr. 64.

3. Porträtschilde.

314. Plin. n. h. 35, 12. verum clupeos in sacro vel publico dicare privatim primus insti- tuit, ut reperio, Appius Claudius [qui consul cum P. Servilio fuit anno urbis CCLVIII], pos- suit enim in Bellonae aede maiores suos, placuitque in excelso spectari in titulos honorum legi, decora res, utique si liberum turba parvulis imaginibus ceu nidum aliquem subolis pariter ostendat, quales clupeos nemo non gaudens favensque aspicit.

Vgl. Stark, Über die Ahnenbilder des Appius Claudius im Tempel der Bellona, Verh. der


315. Plin. n. h. 35, 13. post eum M. Aemilii collega in consilatu Quinti Lutatii non in basilica modo Aemilia, verum et domi suae posuit, id quoque Martio exemplo.
Vgl. Komm. zur vorigen Angabe.

ZUSAMMENFASSUNG DER SCHRIFTQUELLEN


Wenn wir der Systematisierung Mac Ivers von Villanovakultur und etruskischer Kultur folgen,2 so können wir feststellen, dass das Repertoire der Villanovakultur — wenn auch sparsam — Menschendarstellungen sowohl in Terracotta wie in Bronze umfasst; ein Beispiel hiefür mag die Aschenurne von Monte Scudaiolo3 in Firenze bieten, mit einer thronenden männlichen Figur in Hochrelief an der oberen Hälfte des Gefäßkörpers und mit einer kleinen Mahlszene in Freiskulptur auf dem Deckel: einer männlichen Figur zu Tische sitzend, einem Diener und einem grossen Krater. Wir haben hier, wie Ducati betont,4 einen Vorläufer der später so gewöhnlichen Bankettszenen. Stilistisch stimmen diese Figuren ganz mit den Menschendarstellungen der geometrischen Periode in Griechenland überein und dass hier Beeinflussung vorliegt, dürfte unabweisbar sein. Eine kleine Kriegerstatuette, auch in Firenze5 befindend, ein nackter Mann mit

2 Villanovans and Early Etruscans, besonders S. 257 ff.
3 Milani, Mus. Arch. di Firenze, Taf. 76. Ducati, Storia dell'arte etrusca, fig. 24.
4 o. c. S. 29 f.
5 von Vetulonia. Ducati, o. c. S. 37 f. Fig. 40.
ZUSAMMENFASSUNG

Helm und Schild, ist ein seltenes Beispiel einer Bronzekunst, die parallel mit der frühen italienischen — präetruskischen — Tonplastik läuft. Welcher Zeit die ältesten Chiusianopen angehören ist infolge der äußerst unvollständigen Untersuchungen sehr unsicher; es dürfte aber bestehen, dass sie nicht weiter als bis 800 zurückgeführt werden können. \(^1\) Ganz offen bleibt noch die Frage ob sie der ursprünglichen italienischen Bevölkerung des Platzes oder den Etruskern zugeschrieben werden sollen. Die erste Möglichkeit ist die wahrscheinlichste in der Erwägung dass die etruskische Kultur Chiusi so spät erreicht hat. \(^2\) Eine erschöpfende monographische Behandlung des ganzen Canopenmaterials würde eine Antwort auf die Frage geben. Diese Beispiele von menschendarstellungen in einer so frühen Plastik stammen aber aus Etrurien, fehlen dagegen in Latium.


\(^1\) Kare, Etruskisch-römische Bildkunst, Antike Plastik, S. 100 ff; Åkerström, Studien über die etruskischen Gräber, S. 167 f.
\(^2\) Åkerström, l. c.
\(^3\) Vgl. Giglioli, L’arte etrusca S. XIX.
\(^4\) Wissowa, Religion und Kultus, S. 28.


3 Campanien gehört aus kunsthistorischem Gesichtspunkt zum süditalischen Kulturgebiet, nimmt aber oft eine Zwischenstellung zwischen diesem und dem mittelitalischen Kulturgebiet ein.
5 Wie z. B. Casson in C. A. H. IV, S. 426: „An Italian school of art was, in fact, known and early distinguished from that of Etruria in antiquity. Pliny expressly makes this distinction and mentions as characteristic of the Italian style a Hercules by Evander and a Ianus dedicated by king Numa at Rome“.
ZUSAMMENFASSUNG

Übersetzung dieser Stelle, die Jex-Blake in Sellers' Ausgabe von Plinius' Kunstbüchern gibt, ist also nicht korrekt oder in jedem Falle unklar: „We also find, scattered in different countries statues in the Tuscan style, which much certainly have been made in Etruria.“ Eine klarere Übersetzung ist: dass auch (die sog.) etruskische(n) Statuen, die in vielen Ländern zerstreut sind, in Etrurien gemacht sind (hoc est: in Italien), das unterliegt keinem Zweifel. Dieselbe Auffassung von Italien als einem einheitlichen Kunstgebiet, in dem Etrurien einen wichtigen Teil bildet, erscheint in Plinius' Abschnitt von der Terrakotta Kunst im 35. Buche (vgl. Nr. 4): „elaboratam hanc artem Italic et maxime Etruriae.“ Diese national betonte Einstellung, die Plinius zu der etruskischen Kunst hat, harmoniert mit den Worten Catos in seiner Rede bei Livius (Nr. 89). Für Cato repräsentierten die altärmlichen Terrakottaantefixe das national römische par préférence, im Gegensatz zu der importierten Kunst einer späteren Zeit.


1 Man vergleiche seine bewundernden Worte über die etruskische Kolossalstatue des Apollo in der Bibliotheca templi Augusti (siehe Nr. 69): dubium aree mirabilorem an pulchritudine.


Wichtig ist Dionysius’ Angabe über die Romulusstatue beim Vulcanal, die mit griechischer Inschrift versehen war. (Nr. 14.) Wir können daher mit Sicherheit behaupten, dass sie von einem griechischen Künstler ausgeführt war. Die Angabe des Plutarchus dass die Romulusstatuen in der Stadt zu Fuss dargestellt waren, und dass sie das Tropaeum (Nr. 15) tragen, gilt wahrscheinlich auch für dieses Bild. Nach Dionysius wurde es im Zusammenhang mit dem zweiten Triumph des Romulus errichtet. Wie diese Romulusbilder aussahen, können wir uns auf Grund der Schilderung des Plutarchus, wie Romulus triumphierte, gut vorstellen. Er gürte sein

2 Trotzdem kann sehr wohl die ganze Statuengruppe vor dem Iuppiter tempel auf einmal ausgeführt worden sein. Im solchen Falle aber war bereits die Ikonographie für einige der Könige fest ausgebildet.
3 Rom. 16.
ZUSAMMENFASSUNG

Kleid, schmükte seine Locken mit einem Lorbeerkrantz und ging zu Fuss in die Stadt hinein, das Tropaeum tragend. Wenn auch die Romulustradition verhältnismässig früh ausgebildet wurde, so können wir doch eine Darstellung dieser Art, obendrein mit einer griechischen, die Taten des Romulus beschreibenden Inschrift versehen, als ein archaisches Werk nicht auffassen. Darstellungen siegreicher Feldherren mit dem Tropaeum werden erst in hellenistischer Kunst gewöhnlich, in archaischer Kunst fehlen sie m. W.1 Die von Dionysius erwähnte Romulusstatue muss von einem griechischen Künstler in Rom in der Periode III oder IV geschaffen worden sein — das letzte Jahrhundert v. Chr. dürfte dafür ausgeschlossen sein, da die Statue von einem augenscheinlichen Verfasser als ein Werk aus Romulus' Zeit erwähnt wird.

Statuen, die nach den Textangaben aus der Königszeit oder den ersten Jahren der Republik stammen, und bei denen starke Gründe für ein hohes Alter sprechen, sind vor allem die von Attus Navius (Nr. 16 ff.), Horatius Cocles (Nr. 27 ff.) Cloelia (Nr. 34 ff.) und Porsenna (Nr. 26).


3 Wege, Etrusische Malerei, Taf. 91.
4 Besonde Darstellung Cist. de div. 1, 31: quid multis annis post Romulum Prisco regnante Tarquinio quis veterum scriptorum non loquitur, quae sit Ab. Navio per litum regionum facta descriptio?
5 Schulze, Zur Geschichte lateinischer Eigennamen, S. 197.


\(^2\) 5.44 f.
\(^3\) ad Aen. 8, 646.
\(^4\) Das geht auch aus Cassius Dio 45, 31 hervor.
\(^5\) Vgl. die detaillierte Schilderung von der Verwundung bei Dionys. 33.
\(^6\) Storia di Roma I: 1 S. 473.
\(^7\) Storia critica di Roma II, S. 105.
SCHRIFTQUELLEN


1 Liv. 2, 10, 11. „rem ausus plus famae habituram ad posteros quam fidei“.  
5 Man beachte auch, dass Amazonenbilder im archaischen Repertoire Mittelitaliens vorkommen, vgl. Giglioli,
ZUSAMMENFASSUNG

Es ist unnötig bei diesem Überblick noch weitere Textangaben zu diskutieren, in denen die antiken Verfasser Statuen der Königszeit Roms oder den ersten Jahren der Republik zuerkennen. Denn obgleich das Bild Roms im 6. Jh. als das einer blühenden Stadt innerhalb des etruskischen Kulturkreises und damit in Verbindung mit der griechischen Welt immer klarer hervortritt, so gibt es doch mehrere Gründe, die gegen die antike Auffassung sprechen, dass viele der Bronzestatuen, die in den zwei letzten Jahrhunderten der Republik auf den öffentlichen Plätzen Roms standen, aus der Zeit vor 500 stammten. Abgesehen von derartigen Gründen, die oben in besonderen Fällen berührt worden sind und oft mit den hinsichtlich der Historicität der dargestellten Personen herschenden Zweifeln zusammengehangen haben, ist es a priori ersichtlich, dass der in Rom erhaltene Bestand an Monumentenausschmückung aus der Zeit vor der Gallierkatastrophe, ziemlich dürftig gewesen sein muss. Zwar wurde die Stadt geräumt, das Tempelgold z. B. auf das Capitolium, heilige Gegenstände nach Caeret gebracht u. s. w. Vieles muss aber doch anlässlich dieses Ereignisses, bei dem wir auf sicherem historischem Boden stehen, geplündert und zerstört worden sein.1


1 LiviuS 5, 50, 6.
2 LiviuS 5, 49, 10.


1 Vgl. Poulteme, klare und übersichtliche Darstellung der Voraussetzungen und des Vorkommens der griechischen Porträtsstatuen, Oraquet i Delfi, S. 301 ff.
2 Nach Demosthenes (Overbeck, Schriftquellen 1393—94) war Konon der erste der nach Harmodios und Aristogeiton mit einer Statue von Athen geehrt wurde.
3 Vgl. die ganze Gruppe von Textangaben, die von Overbeck unter Nr. 1393—1442 zusammengestellt ist. Beachte hier besonders die Angabe von der Solonstatue auf Salamis, Nr. 1396.


1 5,235. ἀλλ' ἐπιτίμησεν, ὥστιν τὸ κάλλους τῆς Ἰώμης ἀλήτωρος, πρὸς ἄλλους μείζονας καὶ ἀναχαίτεροις ἄντρες. οἱ ἄλλοι δὲ τινὲς καὶ μάλιστα οἱ νῦν καὶ καθ' ἔμικτος ἓπειδὴ τοῦτο καθυστέρησαν, ἀλλ' ἐνθεμένοι τοῖς πολλοῖς καὶ καλοῖς ἐξήτρωσαν τὴν πόλιν.


Es geht bei Plinius hervor, dass diese Bilder nicht eigentlich als Statuen bezeichnet werden können. Ihre Höhe erreichte nicht einmal einen Meter. Es waren also Statuetten, die auf den Rostra standen, und wenn Plinius sagt, dass ihr Mass offenbar das feine und übliche zu dieser Zeit war, so trifft das wohl das Richtige hinsichtlich der bei ihnen unmittelbar vorher erwähnten Statuetten von den Gesandten, die zur Königin Teuta geschickt wurden (Nr. 75). Denn diese Bilder erhielten sicher dieselbe Grösse wie die der alten Fidenae-Gesandten, um an eine ehrenreiche Tradition anzuknüpfen, während dagegen die alten Bilder aus Sparsamkeitsrücksichten und um nicht so viel Platz auf den Rostra wegzunehmen, so klein gefertigt waren.


Wie näher im Kommentar zu Nr. 61 berührt ist stand eine Bronzestatue des Camillus, in die Toga gekleidet aber ohne Tunica, auf den Rostra. Dies wurde als ein altertümlicher Zug angesehen, und nichts hindert anzunehmen, dass dieses Bild schon während dieser Periode errichtet wurde, wenngleich es nicht ausdrücklich erwähnt ist. Darstellungen von Männern in der mittelitalischen Kunst, die aus stilistischen Gründen vom 6. bis 3. Jh. datiert werden können, sind entweder nackt oder in Mantel, ohne irgend ein Unterkleid, drapiert. Die Darstellungsweise

1 Beloch, Röm. Gesch. 301.
2 Sie waren tripedaneae, das ist ca. 0,89 m.
ist also analog der griechischen, wo es erst später üblich wird die Porträtsstatuen mit sowohl Chiton als Mantel zu kleiden, sicherlich ein Ausdruck der gesteigerten Forderung nach Realismus (vgl. z. B. die beiden Sitzstatuen in Galleria delle Statue, Vatikan). Ich bin geneigt zu glauben, dass die Rede darüber, dass die alten Römer nur mit der Toga, ohne Tunica, bekleidet waren, damit zusammenhängt, dass man in dem Rom einer späteren Zeit die Porträtsstatuen des 4. und 3. Jhs., die wie die Sophokles- oder Demosthenesstatuen oder, um ein italiskes Beispiel zu nehmen, wie die Vel Satiesfigur in der Tomba François drapiert waren, vor Augen hatte und hiervon Schlüsse betreffs der Tracht der Zeit zog.


1 Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 532, Anm. 2.
2 Giglioli, L'arte etrusca, Tav. 265: 1. Vel Saties trägt doch nicht eine Toga sondern einen rechteckigen Mantel.

1 Vgl. z. B. Poulsen, Kunstmuseums Aarskrift XIII—XV (1929) S. 8.
2 Vgl. wieder Boethius i.e. mit klar formulierter Kritik dieses Glaubens an eine römische künstlerische Sonderart schon zu früher Zeit.
3 Die Trajanssäule S. 1.
4 Thiersch in Thieme-Becker, Apollodor.
5 Vgl. z. B. den Krieger aus Monte Falterona, Ducati, Storia dell’arte Etrusca, Fig. 351. Walters, Catalogue of the Bronzes, British Museum, nr. 459.


2 Eine Ausnahme bildet der Passus n. h. 34, 45 f. über ein Mercuriusbild des Zenodoros.
3 Nichtsdestoweniger nimmt Stanley Casson an, dass sie aus Terrakotta waren, C. A. H. IV S. 425 (Kap. über Etruscan Art), wo er von Terrakottaskulptur spricht: „according to Pliny, there were no less than two thousand statues of Etruscan work at Volsinii. Presumably these too were of terracotta.
4 Giglioni, L'arte etrusca Tav. 266: 2.
mir am wahrscheinlichsten vor, besonders wegen des Vel Satiestypus, 1 der trotz der erstarrten
Zeichnung der Stellung, hinsichtlich Struktur und Ausdruckes des Gesichts mit Demosthenes
auch ein Beispiel dafür dass eine Historienmalerei in Rom begonnen hatte: Messala stellte auf
einer Seitenwand der Curia Hostilia ein Gemälde aus, das die Schlacht, in der er die Karthager
und Hiero besiegt hatte, darstellte (Nr. 84). In der Tat haben wir das Recht anzunehmen, dass
während dieser Periode eine einheimische Malereitradition in Rom gegründet wurde. Der
erste römische Künstlername, Fabius Pictor, begegnet uns um 300; wie in Komm. zu Nr. 80 ff.
betont ist, müssen wir die Tradition über ihn als sicher betrachten. Die später so gewöhnlichen,
in der Literatur oft erwähnten römischen Gemälde mit dem Motiv von siegreichen Feldzügen,
die zur Ausschmückung der Triumphzüge oder zur Erhaltung des Gedächtnisses an solche ent-
standen, nahmen eben in dieser Periode ihren Anfang (vgl. auch Nr. 83 und 85). 3 Es ist wichtig
to unterstreichen, dass die Historienmalerei, die eine besonders beliebte römische Kunst
war und in der die Römer allmählich einen kunsthistorischen Einsatz leisteten, während dieser
Das historische Relief aber ist ein Teil der gleichen künstlerischen Tradition; in ihm besitzen
wir diese Historienmalerei, in Stein festgehalten.

Es ist eine wichtige Tatsache, die ich unterstreichen möchte, dass diese literarisch nachweis-
bare, um 300 beginnende Malereitätigkeit in Rom mit dem Aufblühen der etruskischen Malerei
des Hellenismus chronologisch zusammenfällt. Dies zeigt wiederum, dass wir das Recht haben
Mittelitalien als ein einheitliches Kunstgebiet zu betrachten.

Es ist bekannt und deutlich von antiken Verfassern festgestellt, dass die Eroberung von Syracusae 212 einen Wendepunkt oder jedenfalls eine kräftige Veränderung in den römischen Kunst-
und Kulturverhältnissen bedeutet (Nr. 86 ff.). 4 Aus dem Vorigen geht hervor, dass der Umschlag
nicht so unerhört heftig, wie Plutarchus es schildert (Nr. 87), gewesen sein kann; die Helleni-
sierung Roms hatte allmählich, schon in der vorhergehenden Periode eingesetzt. Um ganz exakt
tzu sein: die griechischen Kunstverbindungen Roms sind ja eine Tatsache von der Zeit an, wo
die Stadt einige Bedeutung gewann. Sie waren stark während der Periode I, wenn auch ganz
oder zum grössten Teil via Etrurien vermittelt. In der ersten Hälfte der Periode II sind sie via
Magna Graecia nachweisbar; während der zweiten Hälfte der Periode hatten die politischen
Verhältnissen für Rom eine kulturelle Isolierung zur Folge, die mit den Samitenkriegen ge-
brachen wurde, an deren Anfang wir die Grenze zur Periode III setzten. Die griechischen Kunst-
verbindungen während dieser Periode sind zwar nicht lebhaft, jedoch wohl belegt.

Charakteristisch für die mit der Eroberung von Syracusae beginnende Periode ist der massen-
hafte Import griechischer Kunst. Wir nennen die Zeit der Kunstplünderungen. Die Feld-
züge und Triumph des Fabius Maximus (Nr. 91 ff.), der Scipion (Nr. 95, 101, 121), Flami-

1 Giglioli o. c. Tav. 265: 1.
2 Das Esquilingermälde (gute Abbildung bei Poulsen, Die Antike 1937, Taf. 12) ist ein wahres Beispiel dieser
römischen Historienmalerei und es wird in der Regel zu dieser Zeit geführt. Diese Datierung ist aber keineswegs
sicher und beruht ursprünglich darauf, dass es bei der Publizierung von Visconti (Bull. Com. 1889 S. 340 ff.) als eine
or Anfang des 2.


Die bekannte römische Sitte Gesichtsmasken von den Toten auszuführen, die teils bei den Leichenbegängnissen gebraucht wurden, wo man sie im Leichenzuge trug, teils in Schränken im Atrium placiert wurden, kann literarisch zum ersten Male in dieser Periode (siehe Nr. 153 ff.)


2 De imaginibus Romanorum. Petropoli 1806.
3 Il Museo Pio Clementino VI, S. X.
4 o. S. 1097 ff.
9 o. c. S. 76.
10 o. c. S. 494.
ZUSAMMENFASSUNG


1 Zadoks o. c. Pl. IV.
2 Zadoks o. c. Pl. V.
3 o. c. S. 26.
4 Sofern sie nicht wie ein Helm über den Kopf gezogen werden konnten.
6 Serv. ad Verg. Aen. 5, 64.
7 Plin. n. h. 35, 153. hominis autem imaginem gypsum facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam


gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant.

1 Giglioli, L’arte etrusca Tav. 247: 1.
2 o. c. S. 42 f.
3 Vgl. S. 194 f.
ZUSAMMENFASSUNG


Ob die von Polybios erwähnten Ahnenbilder oder Masken, die sich Teilnehmer des Leichenzuges anlegten, nur als einfache Gesichtsmasken ausgeführt waren oder als eine Art Gesichtshelm,2 die ausser aus dem Gesicht auch aus einem Teil des Hinterkopfes und event. auch aus der vorderen Hälfte des Halses bestanden, können wir nicht entscheiden. Für die letztere Eventualität spricht, dass sie sich in dieser Weise bequem aufsetzen und abnehmen liessen, wie auch der Umstand, dass sie sich so schnell zu wirklichen Porträtbüsten entwickelten. Denn von der zweiten Hälfte des letzten Jhs. v. Chr. wissen wir sicher, dass diese Ahnenbilder aus wirklichen Porträtbüsten bestanden.3 Die Sitte Personen mit den Masken der Vorfahren zu bekleiden und diese auf Wagen im Leichenzuge fahren zu lassen wird nach Polybios eigentlich nie erwähnt. Ein ähnliches Verfahren kam zwar, nach Herodian,4 so spät wie bei dem Leichenbegängnis des

1 o. c. S. 9.
4 ab excessu divi Marci 4, 2.


Plinius erwähnt die ganze Sitte mit Bildern aus Wachs als eine von seinem Gesichtspunkt aus alte Sitte, die offenbar in Gegensatz zu seiner eigenen Zeit gesetzt wird. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass man zu Plinius Zeit größtenteils aufgeführt hatte wächserne Ahnenbilder herzustellen; letztere wurden statt dessen durch Porträtbüsten in den in der Porträtkunst gewöhnlichen Materialien, vor allem in Bronze, ersetzt. Dass aber solche \textit{veteres cerae} immer noch und auch im 2. Jh. n. Chr. in ahnenstolzen Häusern bewahrt wurden, wird von Juvenal 8, 19 f. gezeigt. Es ist auch zu bemerken, dass wie u. a. die oben zitierten Textängen über die Leichenbegängnisse des Augustus, Pertinax und Septimius Severus zeigen, die Wachsplastik bis in die späte Kaiserzeit geübt wurde.

1 Textangaben RE 9, S. 1103.  2 de Orat. 2, 235.  3 Ann. 3, 76.  4 56, 34, 2.
5 de bell. civ. 2, 147.
6 Cassius Dio 59, 34. \textit{σιλιον δὲ δὴ τις αὐτοῦ κωρίνη ἐν ἐπιρρητῶν κολῷ ἐξαιρεῖται}
7 o. c. S. 180.
8 Cassius Dio 74, 4.
9 o. c. S. 181.
10 Herodian 1. c.
11 "tota licet veteres exornent undique cerae atria, nobilitas sola est atque unica virtus".

1 z. B. Mommsen, Staatsrecht I S. 361, West, Römische Porträt-Plastik S. 33; so auch frühere und spätere Handbücher und Nachschlagewerke im allgemeinen.
2 o. c. S. 107 f.
5 Wie diese imagines aufgefasst werden sollen ist unsicher. Wandgemälde waren es nicht, denn das passt nicht zum Verbum refigere. Am nächstliegenden ist es an Statuen und Büsten in Nischen oder an Clipeii zu denken.
in der Skulptur wie der Malerei zu seiner eigenen Zeit gesprochen hat so gibt er auch Beispiele dafür während alter Zeiten.


---

¹ 8, 1 ff. „stemmata quid faciunt, quid prodest, Pontice, longo sanguine censer, pictos ostendere vultus maiorum et stantis in curribus Aemilianos et Curiosiam dimidos unerosque minorem Corvinum et Galbam auriculis nasoque carentem, quis fructus generis tabula iactare capaci Corvinum, posthac multa contingere virga fumosus equum cum dictatore magistros, si coram Lepidis malo vivitur?"

² Staatsrecht I S. 360 A. 4.

³ o. c. S. 1100.

⁴ Das scheint aus einem Vergleich mit Juven. 7, 125 f. hervorzugehen, wo von einem solchen Triumphwagen im Hause des vornennem Aemilius gesprochen wird: *huius (sc. Aemilii) enim stat currus aeneus, alti/ quadruges in vestibulis, ...* Vgl. auch *Plin.* n. h. 34, 19. unde et nostri currus nati in ipsis qui triumphavissent. serum hoc, et in ipsis nisi a divo Augusto seuibus, sicut elephanti.


Die Bedeutung, die die römischen Geschlechtstafeln seit alter Zeit und während der ganzen Kaiserzeit hatten, macht es glaublich, dass diese römische Kunst das den Ausgangspunkt oder jedenfalls einen Ausgangspunkt einer im Mittelalter lebenden Kunsttradition bildet: der genealogischen Darstellungen überhaupt und ganz besonders der Jessebaums-Darstellungen.1

Die kunsthistorische Bedeutung der Totenmasken oder Ahnenbilder aus Wachs in der Geschichte des römischen Porträts ist immer in ausserordentlich hohem Masse übertrieben worden. Man hat diesen Brauch als den Ursprung der römischen Porträtkunst bezeichnet und gemeint, dass das römische Porträt aus den Totenmasken entstanden ist.2 Ein historischer, auf den Schriftquellen basierender Überblick über das Kunstleben Roms zeigt, dass eine solche Betrachtungsweise falsch ist. Sie widerspricht der unabweislichen Tatsache, dass das römische Kunstleben in älterer Zeit ganz passiv war und dass mitin auch die Porträtkunst in Rom wie im ganzen


Wenn wir also den Gedanken an die Sepulkralmasken oder wächsernen Ahnenbilder als Ursprung der römischen Porträtkunst abweisen müssen, so bietet doch das Problem des Aussehens und der Entwicklung der römischen Ahnenbilder viele Schwierigkeiten in Details. Wir haben früher festgestellt, dass in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. die Imagines maiorum aus wirklichen Porträtköpfen oder Büsten bestanden. Polybios spricht aber von Gesichtsmasken, πρόσωπα. Sollen wir also annehmen, dass der Brauch während der Zeit zwischen 150 und ca.


ZUSAMMENFASSUNG


1 o. c. S. 32 ff. und Appendix, S. 97 ff.
2 Siehe Staatsrecht I S. 338 ff.
SCHRIFTQUELLEN


In den Angaben, die sich auf die monumentale Porträtkunst in Rom während dieser Periode beziehen, wird in mehreren Fällen deutlich die griechische Provenienz des betreffenden Werkes beleuchtet. Dies gilt natürlich vor allem für solche Werke, die importiert waren. Grosse anrei-

1 o. c. S. 32. Ihr Standpunkt ist doch sehr dunkel ausgedrückt, denn sie sagt 1., „we are amply justified in doubting its existence“ und 2. (auf derselben Seite) „apparently there existed in Cicero’s days a right of high officials to erect their portrait in public“. Vielleicht bezieht sich die erste Meinung nur auf die in der nicht antiken Literatur herkömmliche Benennung dieses Rechts, ius imaginum, denn sie bezeichnet es als „not recorded in a single ancient source“. Das ist doch ein Streit über Worte!

2 O. c. S. 32.

gende Bedeutung müssen z. B. Lysippos’ Bronzestatuen von den am Graneikos gefallenen Griechen, ausgeführt „summa omnium similitudine“, gehabt haben (Nr. 118 f.). Es war eine so grosse Gruppe — die Zahl der Gefallenen war 34 — dass mann zögern kann anzunehmen, dass die Statuen in natürlicher Grösse waren. Die siegenden Feldherren brachten aber nicht nur Kunst heim sondern auch Künstler.¹ Die Tätigkeit griechischer Künstler in Rom geht in gewissen Fällen aus den Angaben über die öffentlichen Porträtsstatuen hervor. Quinctius Flamininus’ Bronzestatue gegenüber dem Circus Maximus war mit griechischer Inschrift versehen und demnach sicher von einem griechischen Künstler gefertigt (Nr. 170). Die Statue des L. Scipio auf dem Capitol war in griechische Tracht gekleidet, was zu dergleichen Folgerung führen muss (Nr. 165 f.). Der Materialluxus, über den Plinius als etwas für seine eigene Zeit bezeichnendes klagt, beginnt schon in dieser Periode. Vergoldete Götterbilder wurden auf dem Fornix des Scipio Africanus aufgestellt (Nr. 99), und die erste vergoldete Statue von einem Sterblichen wurde 181 v. Chr. in der aedes Pia tatis errichtet (Nr. 171 f.).


¹ Vgl. S. 97.
² Künstlergeschichte 1 S. 420.
³ Flut. Pompeius 45, 2.


ZUSAMMENFASSUNG

III


1 Vgl. S. 59.


1 Plinius n. h. 34, 27.
5 RE 3, S. 1224 ff.

Varros gewaltiges Werk Imagines oder Hbdomades mit 700 Bildern von berühmten Männern ist eine andere wichtige Ausserung des grossen ikonographischen Interesses dieser Periode (Nr. 279). Die Ausgabe eines so gross angelegten Werkes setzt im höchsten Grade die Existenz einigermassen leicht zugänglicher Vorlagen voraus; diese Vorlagen müssen sich, wie im Komm. zu Nr. 279 gesagt, jedenfalls zum Teil in Büchern befinden haben, im übrigen unter dem Material das in Roms Kunstsammlungen zur Verfügung stand, vor allem der Malerei, die sich am leichtesten in Buchillustrationen übertragen liess. Da die Bildersammlung auch Römer enthielt, zeigt die Entstehung von Varros Imagines, dass die römische ikonographische Tradition zu dieser Zeit, um 40 v. Chr., ziemlich fest ausgebildet gewesen sein muss. Natürlich liegt es in der Natur der Sache, dass für ein Werk von so grossem Umfang auch viele Bilder direkt neugeschaffen wurden.


1 Der Gedankengang in Ciceros Angabe ist etwas dunkel und in den im Komm. angeführten Werken kaum genügend aufgeklärt. Wir haben hier keinen Grund auf die Frage einzugehen.

2 Diese Beurteilung betrifft selbstverständlich nur die quantitativen Verhältnisse ohne ein Werturteil zu geben.
Wir wollen zum Schluss eine wichtige Tatsache, die von der republikanischen Porträtkunst im ganzen gilt, unterstreichen. Das Material für die Ehrenstatuen, mit welchen die Römer seit archaischer Zeit ihre öffentlichen Plätze schmücken mussten nach dem, was die Schriftquellen uns erkennen lassen, so gut wie ausschliesslich Bronze gewesen sein. Praktisch genommen ist alles, was Plinius von Statuekunst in Rom zu erzählen hat, im Bronzechirurgie platziert. Im Marmorbuchte gibt es nicht eine einzige Angabe über eine römische Porträtskulptur. Solche Statuen, die nur bei anderen Verfassern als Plinius erwähnt sind, werden oft als Bronzestatuen angegeben¹. In übrigen Fällen wird nichts vom Material gesagt — wir dürfen hier berechtigt sein, silicium zu schliessen, dass auch diese Statuen, jedenfalls grösstenteils, aus Bronze waren. — Ciceros Angabe, dass die Enniusstatue im Scipionengrab aus Marmor war (Nr. 162), gibt keine Ausnahme von der Regel, denn teils ist sie sehr unsicher formuliert teils gilt die Regel natürlich nicht der Grabkunst. Soweit Porträts dort vorkamen, müssen sie — wie vor allem das archäologische Material aus Etrurien zeigt — in Stein, event. Terrakotta, wohl hauptsächlich aus ökonomischen Gründen, ausgeführt gewesen sein. — Das versteht sich selbst, was der Umstand, dass die öffentlichen Porträtskulpten des republikanischen Roms aus Bronze waren, für den Bestand von bewahrten Werken bedeutet: Es besteht a priori wenig Anlass zu hoffen, dass vieles von der frühen monumental Porträtskulpten Roms bewahrt worden ist.


¹ z. B. Nr. (78), 170, 305.
² Siehe Nr. 243 ff. und den folgenden Kommentar.
³ Es handelt sich dann, wie in sämtlichen Marmorangaben, um architechturische Verwendung davon, aber streng genommen braucht ja nicht eine solche die primäre sein eher könnte man annehmen dass das schwer zugängliche Material zuerst für Skulptur, wo der Verbrauch nicht so gross war, verwendet wurde.
Zweite Abteilung

Zur Porträtkunst der republikanischen Zeit

DIE MÜNZPORTRÄTS

Die republikanischen Münzbilder als Ausdruck römischer Stilentwicklung


1 Vgl. S. 93 f.
2 Am wichtigsten Haeberlin, Systematik des ältesten römischen Münzwesens, Grueber I S. XIV ff.
3 Grueber III, Pl. 6: 4.
4 Grueber III, Pl. 74: 7.
5 Grueber III, Pl. 74: 9.

oft brutalen Ausdruck ist seit ältester Zeit ein speziell nationaler Zug der im übrigen von Osten her entlehnten Kunst Mittelitaliens. Das tritt schon im Veji-Apollo in Erscheinung, dessen brutal expressiver Stil von mehreren Forschern betont worden ist. Die gewaltsamten Über- 

treibungen, die etruskische Porträts kennzeichnen, und deren Intensifizierung des Ausdrucks sind auch typisch dafür. Beim Porträt wird diese verstärkte Expression gewonnen: teils durch Überbetonung gewisser Details, speziell der Augenbogen, die besonders kräftig gezeichnet werden, der Augen, die anormal gross sind, des Mundes und Kinnes (vgl. Taf. XX: 8 und den Romakopf 

Taf. XX: 6) und teils durch Vereinfachung der Form und Unterdrückung von als unwesent- 

lich aufgefassten Details. Zu dieser Vereinfachung der Form gehört der in mittelitalischer Skulp- 

tur stark hervortretende Kubismus, den besonders Kaschnitz-Weinberg beobachtet und be-

handelt hat. Seine Auffassung ist kritisiert worden, und zwar unter Hinweis darauf dass der 

Kubismus ein Charakteristichum primitiver Kunststadien im allgemeinen sei. Im grossen ganzen 

betrachtet — man denke z. B. an Indianer- und Negerkunst — trifft dies zu, aber, wie Kasch- 

nitz-Weinberg betont hat, nicht immer. Er führt als Beispiele skythische und sarmatische sowie 

die ältere chinesische Kunst an, wo das statische, kubische Prinzip überhaupt keine grundlegende 

Bedeutung hat. Ganz zutreffend ist wohl keine dieser beiden Auffassungen bezüglich des 

Kubismus in der italienischen Kunst. Dass der Kubismus ein hervortretender Stilzug für primitive 

Kunststadien ist, besonders in derartigen Fällen, wo ein primitiver Künstler Erzeugnisse einer 

fortgeschrittenen Kunst nachzubilden sucht wie dies oft mit dem italienischen, nach griechischen 

Vorbildern arbeitenden Künstler der Fall war, kann wohl nicht ganz geklärt werden. Aber 

als Komponente in dem italienischen expressionistischen Porträt, in solchen Werken wie dem Taf. 

XX: 8 abgebildeten Nenfrokopf in Tarquinia oder einem ausgeprägt kubistischen Porträt im Helb-

giumuseum in Kopenhagen, ist der Kubismus ein stilistischer Zug, der als italienisch zu bezeichnen 

ist. Er bildet dort ein konstitutives Element in einem sondergeprägten Stil, der als italienisch, richt-

tiger vielleicht mittelitalisch, bezeichnet werden muss. Natürlich ist auch nicht ein derart „itali- 
nisches“ Werk wie Taf. XX: 8 frei von Inspiration aus dem Osten. Kaschnitz-Weinberg spricht 

mit Recht von hellenistischen Formen, die in Kubistische umgewandelt worden sind. Ich glaube, 

dass der Expressionismus der römischen Münzbilder während der Zeit 180—90 und in der 

mittelitalischen Plastik während der gleichen Zeit mit seinem gewaltsamten und pathetischen Aus-

drucksbegehren starke Inspiration aus der kleinasiatischen Kunst geholt hat, dass er ein italienisches 

Gegenstück zum pergamenischen Barock bildet. Die Schriftquellen geben gleichfalls eine klare 

Auffassung davon, wie bedeutungsvoll um nicht zu sagen dominierend die kleinasiatischen 

Kunstverbindungen für Rom unter Periode IV waren.

1 Giglioli, L'arte etrusca Tav. 190 ff., Literatur dort.
Verf. zitiert S. 172 A. 2 Bianchi-Bandinelli, der „das barbarische Interesse per l'espressivo“ in der italienischen Kunst 
hervorgehoben hat. Dedalo VI fasse. X. und Dedalo VIII S. 39. Diese Aufsätze sind mir, als dieses geschrieben 

wurde, leider nicht zugänglich gewesen.

4 in Röm. Mitt. 1926, S. 133 ff. und in dem oben zitierten Aufsatz St. Etr. 1933.
6 St. Etr. 1933. S. 181.
7 Bildertafeln des etruskischen Museums 121.
8 Röm. Mitt. 1926, S. 176.
9 Schriftquellen Nr. 100 ff.

Im vorhergehenden Kapitel haben wir betont, dass die literarischen Angaben zeigen, dass Periode V eine Blütezeit für die Porträtkunst in Rom war. Sie deuten auch an, dass diese Blüte grade um 100 v. Chr. begann. Parallel hiermit beginnen um 90 Porträts auf Münzen vorzukommen. Es ist selbstverständlich, dass diese Porträtkunst auf Münzen keine isolierte Erscheinung ist sondern in intimem Zusammenhang steht mit der Porträtkunst in Skulptur und Malerei, die in Rom vorkam, und dass die Stempelschneider in dieser Kunst ihre Vorbilder suchten. Die Münzporträts bilden auf diese Weise die Grundvoraussetzung für unsere Kenntnis von der Porträtkunst der Periode.


⁴ Die Prägung von Piso Frugi Münzserien ist sehr ungleichmässig, mit grossen Variationen zwischen den Stempeln. Das zeigt sich klar bei einem Blick auf Gruebers Plate 34.
⁵ Grueber III, Pl. 36: 6.
⁶ Grueber III, Pl. 36: 1.
⁷ Grueber III, Pl. 42: 16.
⁸ Taf. I: 3—4 und S. 120 f.
mehreren Fällen nachweislich stark unterschiedliche Vorlagen für ihre Porträts gehabt. Dies gilt besonders von den Caesarporträts, und deren Uneinheitlichkeit erklärt sich somit nicht nur dadurch, dass die Stempelschneidkunst noch in der Entwicklung begriffen war, wie ein Forscher meint.1 Wie wir im Folgenden sehen werden ist es leicht, Münzporträts von Caesar in Gruppen zu teilen, die auf verschiedene Vorlagen zurückgehen müssen.2

**Phantasieporträts**


Der Quirinuskopf auf den Denaren des C. Memmius,3 Taf. I: 1–2, die ca. 51 v. Chr.4 datiert werden, ist in seinem Stil griechischen Zeusbildern aus dem 5. Jh. völlig verwandt.5 Der Quirinuskopf ist indessen ganz eklektisch. Wenn er auch als Ganzes den Gedanken in genannter Richtung leitet, so sind doch die Inkonsequenzen in Details schon beim ersten Anblick auffallend. Der reiche und aufgelöste Haarschwall hat mehr das Gepräge von Hellenismus als vom attischen 5. Jh. und kontrastiert stark gegenüber dem archaisierenden Schraubenlockenbart und dem ebenso archaisierenden Gesichtsprofil. Ganz ohne Vorbehalt können wir diesen Kopf nicht als ein Romulusbild betrachten, wie es zum Beispiel West tut, dabei sich der alten Mommsenschen Auffassung anschliessend.6 Das Geschlecht Memmius scheint zwar Ahnen vom Trojaner Memestheus7 her gerechnet zu haben und man kann daher denken, dass der Münzmeister Romulus' Bild auf seinen Münzen als ein Ahnenbild des Geschlechts placiert hat — in solchem Fall ein recht übermütiges Unterfangen, denn das Geschlecht gehörte doch nicht zu

1 Stücker, Der ikonische Wert des römischen Münzporträts. Festgabe Hugo Blümner S. 225. Dieser Aufsatz behandelt nur Kaiserporträts.
3 Av.; Grueber I S. 496. Babelon II S. 217 f.
4 Datierung Gruebers. Babelon datiert diese Serie um 60.
6 Dieser Bartschnitt ist im italischen Kunstrepertoire recht gewöhnlich, vgl. z. B. Giglioli, L'arte etrusca Tav. 327: 2,4.
7 Mommsen, Münzwesen S. 642.
8 Vgl. auch Münzer, RE 15, S. 602 f.
die ältesten und vornehmsten Roms. Die Hypothese wird indessen noch unsicherer dadurch, dass das Bild durch die Inschrift als Quirinus bezeichnet ist. Wie Roscher betont\(^1\) scheint es als ob die Identität Romulus-Quirinus noch zu Ciceros Zeit keine selbstverständliche Sache war. Diese Identifizierung entstand erst während des letzten Jhs. v. Chr.\(^2\) Während der fünfziger Jahre v. Chr. als die Münze mit dem Quirinusbild geprägt wurde, war sie mithin sicher bekannt und es ist höchst wahrscheinlich, dass Memmius wirklich an die Geschlechtstraditionen anknüpfte, als er ein Bild des Quirinus auf seine Münzen setzte. Aber daraus folgt nicht, dass das Bild auf der Münze ein Romulusbild ist und dass wir zu der Annahme berechtigt sind, dass wir in ihm die Romulusikonographie bewahrt haben. Denn die Ikonographie des Romulus und die des Quirinus müssen in jedem Fall bis zu jener Zeit verschiedenartig gewesen sein, und es wäre ungereimt, dass man zu jener Zeit, als die Identifizierung Quirinus-Romulus so neu war, bei einer Darstellung des Quirinus den Typ aus der Romulusikonographie entlehnt haben sollte. Der Quirinuskult gehört zu den ältesten Roms\(^3\) und eine feste Ikonographie für das Kultbild muss frühzeitig geschaffen worden sein. Dies ist offenbar in nahem Anschluss an die Zeusikonographie geschehen, die zum Charakter des Quirinus als friedlichem Kriegsgott passte.\(^4\) Das Quirinusbild auf den Münzen des C. Memmius muss daher auf die Quirinuskonographie, auf das Kultbild des Gottes Quirinus zurückgehen und kann uns nicht, wie beispielsweise Bernoulli\(^5\) oder Rosenberg in RE\(^6\) meinen, eine Vorstellung über das Aussuchen der capitolinischen Romulusstatue geben.


\(^1\) Roscher 4, S. 16.
\(^2\) Martin P. Nilson, Olympen S. 158.
\(^3\) Plin., n. h. 15, 120. inter antiquissima delubra habetur Quirini.
\(^4\) Vgl. Servius ad Aen. 6, 850. Quirinus autem est Mars, qui praecess paci ...
\(^5\) Röm. Icon. I S. 8.
\(^6\) 2. R. 1, S. 1023.
\(^7\) Grueber I S. 297 f. Babelon II 1 S. 496 ff.
\(^8\) 2. R. 8, S. 2473.
\(^9\) Es ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung sich der Milde zu erinnern, mit der die Römer das Land behandelten. Schon 268 erhielten die Sabiner volles Bürgerrecht. Florus 1, 19, CIL 9, S. 397. Vgl. im übrigen Schulten in Rlio II, 184, der der Meinung ist, dass die mythische Teilnahme der Sabiner in der Gründungsgeschichte Roms die Milde der Römer bei der Eroberung erklärt.


1 Man beachte, dass die Statue des Titus Tatius auf dem Capitolium offenbar zu den ältesten gehörte, da er ohne Tunica dargestellt war. Vgl. Schriftquellen Nr. 11 und S. 84, 92 f.
2 Giglioli, L’arte etrusca Tav. 209.
4 Gruber, I S. 417. Er datiert die Serie in ca. 73 v. Chr.
5 o. c. S. 31.


Die kunsthistorischen Voraussetzungen für Münzbilder wie die von Brutus, Taf. II: 1—4,

1 Siehe S. 122 A. 7.
2 Siehe S. 151 f.
4 Vgl. die Darstellung in der Zusammenfassung der Schriftquellen, S. 93 ff.
5 Vgl. z. B. Nr. 42.
6 Vgl. Boethius, Hur Rom byggdes under antiken S. 353.
8 Ich danke den Trustees of the British Museum für das Recht diesen Kopf zu publizieren.


9 Siehe Taf. XV.
12 o. c. S. 200. 13 o. c. S. 147.
14 z. B. auf dem Porträt des Seleukos Nikator, Imhoof-Blumer Taf. III: 8, wenn gleich in noch markanterer Form.


**Die Porträts von Flamininus, Scipio und Marcellus**


---

1 Dass sich in diesem Bild auch ein Einschlag von der Porträtkunst während der eigenen Zeit des Münzprägers ca. 30 v. Chr. findet, wie West vermutet 0. c. S. 81, ist nicht zu leugnen.
2 RE 2. R. 7, S. 850 f.
4 Im Journal intern. d'arch. num. XII (1910) S. 319 ff.
5 Studien zu Münzen der römischen Republik (1911), S. 1 ff.
Kubitscheks allzu negative Behandlung des Quintiusstaters kann nicht die starke innere Wahr- 
scheinlichkeit erschüttern, auf der die alte Bestimmung aufbaut. Es ist zwar zutreffend, dass die 
Münze eine Anomalie in der Historie der römischen Münze bildet. Aber die glänzende Stellung, 
die Flamininus nach Kynoskephalae gewann und die Lage nach der mit stürmischem Enthu-
siasmus angenommenen Freiheitsproklamation bei den isthmischen Spielen im Sommer 196 
bilden eine sichere Motivierung dafür, dass ein derart ungewöhnliches Ereignis eintreffen konnte. 
Im übrigen hat Kubitschek keinen annehmbaren Vorschlag für die Platzierung dieser Münze 
zu machen versucht. Seine Annahme, dass sie irgendwo zwischen dem Bundeskrieg und dem 
Jahr 42 (der Schlacht bei Philippi) liegen muss, während welcher Zeit man Porträts berühmter 
Vorfahren auf Münzen zu setzen pflegte, ist aus stilistischen Gründen vollständig unmöglich. 
Dies betrifft sowohl die ganze Komposition des Averses, münzenhistorisch gesehen, wie auch das 
Porträt, das sich seinem Stil nach ganz von Porträts des letzten Jhs. auf römischen Münzen 
unterscheidet. Hinsichtlich der Komposition des Averses kann dem vorher gesagten hinzuge- 
fügt werden, dass es ganz unromisch ist, dass der Kopf ganz ohne ihn umgebenden Dekor 
vorkommt. Auf den römischen Münzen während der Zeit, die Kubitschek vorschlägt, befindet 
sich immer neben dem Porträt eine Beschriftung, irgend ein Attribut oder zumindest ein umge- 
bender Perlrähmung (wie auf Taf. VII: 7—9). Und es gibt keine Motivierung dafür, ein solches 
Unicum unter die römischen Münzporträts des letzten vorchristlichen Jhs. zu platzieren. Ein 
Vergleich mit makedonischen Münzporträts aus den ersten Dezennien des 2. Jhs. beseitigt 
auch jeden Zweifel. Es besteht eine so vollständige stilistische Identität zwischen dem Flami-
minusbild und den Porträts von Philippos V. und Perseus auf Münzen, dass man zu der An-
nahme, dass sie vom gleichen Stempelschneider ausgeführt sind, berechtigt ist. In gewissen Fällen 
erstreckt sich die Gleichheit sogar auf das Physiognomische, vgl. das Münzbild von Philippus, Im-
hoof-Blumer II: 11 und vor allem Perseus, Pfuhl 4: 15 (die Stirn, Nase). Wir haben also schwer-
lich Veranlassung anzunehmen, dass das Flamininus-Bild besonders „porträ tauglich“ ist. Es ist 
ein Porträt ganz im Stil seiner Zeit; das für den Stil Typische ist das Wesentliche im Bilde, die 
physiognomische Identität ist für den Künstler von sekundärer Bedeutung gewesen. Ein stil-
istisch nahestehendes Münzporträt ist auch das Bild von Antiochus III. auf syrischen Münzen, 
die ungefähr gleichzeitig mit den genannten makedonischen Münzen sind.

Ohne Zweifel erhalten wir im Münzbild des Flamininus Kenntnis darüber, wie das Porträt 
auf seiner von Plutarch besprochenen Statue in Rom aussah. Es war ein Porträt in griechischem, 
ellenistischem Stil. Wir haben bereits vorher aus der Formulierung der Textangabe dahin 
geschlossen, dass die Statue von einem griechischen Künstler ausgeführt worden sein muss. 
Als Beispiel für ein stilistisch vollkommen kongruentes Werk aus der Freiskulptur will ich einen 
Kopf in Madrid, Prado, Taf. XLVI: 1—2, anführen. Man vergleiche die identische Haarbehand-
lung, den vorspringenden niederem Teil der Stirn, das Auge und die Zeichnung der Augen-
braue, den Bart und auch die Mundpartie. In der Tat ist die Übereinstimmung so gross, dass 
die Frage stellen könnte, ob wir nicht das Flamininusporträt im Madrider Kopf bewahrt 
vor uns haben. Arndt ist zweifelhaft, ob dieses Werk als ein Porträt zu betrachten ist oder ob es 
zur einer hellenistischen Genrefigur gehört hat, „etwa eines Landesmannes, Fischers, Slaven.“

1 Siehe Imhoof-Blumer Taf. II: 10, 11 (Philippos); II: 13 (Perseus). Pfuhl, Ikonographische Beiträge zur 
Stilgeschichte der hellenistischen Kunst, J. d. I. 1930 Taf. 4: 14, 15 (Perseus).
3 Schriftquellen Nr. 170.
Ganz abgesehen von unserem Vergleich mit dem Flamininusbild erscheint es mir offenbar, dass es ein Porträt ist.¹


¹ Dass der Madrider Kopf im Profil dem Flamininusporträt schlagend ähnlich ist, muss jeder zugeben. Die Haarbehandlung und das Profil scheinen an sich für eine Identifizierung ausreichend. Ein gewisses Bedenken gibt aber das Enfacebild ein.
² Vgl. S. 242.
³ Gruber, II S. 294 ff.
⁵ Vgl. Schriftquellen Nr. 159 f.
⁶ Bernoulli l. c.
geben, wie die Vorlage aussah? Sicher dürfen wir nicht zu der bei einem republikanischen Porträt gewöhnlichen Erklärung greifen, dass die Vorlage das naturgetreue Wachsbild war, das von der Gens bewahrt wurde, wie dies z. B. West tut.\footnote{Römische Porträtplastik S. 34 f.} Das grosse Monumentalporträt des 2. Jhs. in Rom war das hellenistische Porträt; ein solches Scipioporträt ist die Vorlage des Stempelschneiders gewesen. Das wird durch den Helm aber auch durch den Stil des Gesichts gezeigt. In dem unvollkommenen Münzbild können wir das hellenistische Barockporträt ahnen, das sicherlich die Vorlage des Stempelschneiders gewesen ist. Dies geht am besten aus unserer Abb. 4 hervor: das Gesicht und der Blick sind aufwärts gerichtet, was im Verein mit dem tief liegenden Auge und der finsteren Wölbung des Augenbogens dem Gesicht ein starkes Pathos verleiht.

Idealporträts vielmehr ohne Stütze in einer authentischen Porträttadition waren, gibt uns das Münzbild des Marcellus offenbar keinen Eindruck.


Die Münzporträts der caesarischen Zeit


¹ Vgl. z. B. die Schriftquellen Nr. 212 über die Porträtgallerie im Tempel der Minerva auf Ortygia mit Bildern von Stiliens Königen und Tyrannen, „qua . . . delectabant . . . commemoratione hominum et cognitione formarum“.
⁴ Unsere Abb. 7 gehört der Serie an, die Grueber Type I benennt, Abb. 8 gehört Type II an. Poulsen unterscheidet


1 Vgl. RE 4, S. 195 f.
2 Vgl. Poulsen o. c. S. 17.
3 Grueber, I S. 484 f.


1 Das Sullaporträt war wohl bekannt und in vielen Auflagen leicht zugänglich, vgl. Textangabe Nr. 284.
3 Schriftquellen Nr. 284.
Münzporträts

131

glaublich ist) und stehen als Beispiel zwei verschiedener, chronologisch aber paralleler Richtungen innerhalb der römischen Porträtkunst dieser Zeit dar.


2 Vgl. auch die Exemplare bei Bernoulli, Röm. Ikon. I Münztaf. 126—27, West, Römische Porträtplastik Taf. 57, 8.
3 Das kommt auf dem Exemplar bei West sehr klar zum Ausdruck.


Wie oben erwähnt ist, sind diese Münzen um die Mitte des letzten Jhs. v. Chr. geprägt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Abgebildete der Insul Aulus Postumius Albinus ist, der Adoptivvater des Münzmeisters. Die Benennung Postumius Regillensis, die Bernoulli hat und die bei West wiederholt wird, ist zweifellos unmöglich. Von dem Widerruss ganz abgesehen,


2 Vgl. besonders Taf. IV: 9 und V: 1.


5 Röm. Porträtplastik S. 56.
der darin liegt, dass eine der halb legendarischen Gestalten aus den ersten Jahren der Republik durch ein so ausgeprägt individuelles und realistisches Porträt wie das Postumiusbild, Typus I, dargestellt sein sollte, welches also unter solchen Verhältnissen notwendigerweise ein reines Phantasieporträt hätte sein müssen, so ist der Abgebildete ausdrücklich als Konsul bezeichnet, und der Sieger beim laeus Regillus war Diktator — ob er überhaupt Konsul war ist nach Livius' unsicher. Der Adoptivvater des Münzmeisters war dagegen Konsul, 99 v. Chr. Im Jahre 89 war er Sullas Legat im Bundesgenossenkrieg, während dessen er wegen verbreiteter falscher Gerüchte von seinen eigenen Soldaten getötet wurde. Einen anderen Konsul dieses Namens (ausgenommen möglicherweise Post. Regillensis) kennen wir nicht. Es liegt nichts ungereimtes darin, dass der Münzmeister die Münze mit einem Bild seines Adoptivvaters dekorierte. Eine Analogie haben wir in der Münze mit Sullas und Pompejus Rufus' Porträt, wo der Münzmeister das Bild seines Grossvaters mütterlicherseits bzw. väterlicherseits auf die Münze gesetzt hat. — Das Todesjahr des Postumius Albinus war 89 v. Chr., sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Das Porträt zeigt ihn als alten Mann, mit aller Sicherheit also während der Zeit nach 100 (er war wie erwähnt 99 Konsul). Dass ein so detailrealistisches und lebendes Porträt wie das Münzbild Typus I auf ein posthumes Porträt als Vorlage zurückgehen sollte, ist unwahrscheinlich — in solchem Fall müsste es bald nach seinem Tode entstanden sein. Die wahrscheinliche Datierung der Vorlage wird also 100—85, die absolut sichere 100—ca. 50.


1 Liv. 2, 21, 2 f. A. deinde Postumius et T. Verginius consules facti. hoc demum anno ad Regillum lacum pugnatum apud quosdam invenio: A. Postumium, quia collega dubiae fidei fuerit, se consulatu absicasse; dietatorem inde factum.

2 Liv. periorch. 75. Val. Max. 9, 8, 3. Plut. Sulla 6, 16.


4 Wie West, Römische Porträtplastik S. 56.
Pompejus' Porträt kommt in folgenden 5 Münzserien vor:


Copenhagen 1935.
2 Grueber II, S. 366 f.
3 Grueber II, S. 360 f.
4 Grueber II, S. 561.
5 Grueber II, S. 564 f.
7 Grueber II, S. 370 f. III Pl. 103: 11 f.
9 o. c. S. 7.


Klar scheint mir dagegen zu sein, dass Typus I und Typus II verschiedene Originale als Vorlagen haben.


Die Pompejusbüste in Ny Carlsberg geht unzweifelhaft auf die Tradition zurück, die durch die sicilianischen Münzbildnisse (Typus II) repräsentiert wird. Das bürgerlich Triviale mit einem Anflug von Karikatur, das diesen anhaftet, hat sich noch in diesem vergleichsweise späten Werk erhalten — von Poulten mit Recht in die hadrianische Zeit datiert. Der Kopf im Musco archeologico in Venedig, auch dieser ein physiognomisch sicheres Pompejusporträt, geht 1

1 Soweit das nach der plumpen Prägung zu entscheiden geht, gehört auch das Porträt auf Sextus Pompejus' spanischen Aszen unter Typus II.
2 Poulten macht o. c. S. 7 darauf aufmerksam, dass der in Q. Nasidius' Serie vorkommende Typ ziemlich einheitlich ist.
3 Vgl. Schriftquellen S. oo.
4 Poulten o. c. S. 16 ff. Literaturangaben dort. Fig. 15—17. Hecker, Bildniskunst 155 ff.
5 Poulten o. c. S. 9 f. Fig. 7—8.


Verwandt mit dem Pompejusporträt ist das Bild, das auf L. Livineius Regulus' Denaren von ca. 39 (Taf. V: 10—11) vorkommt.\(^5\) Irgendwelche auffallenderen Ungleichheiten zwischen den

---

\(^1\) Furtwängler, Gemmen Taf. 50: 43, Poulsen o. c. Fig. 13.
\(^2\) Furtwängler, Gemmen Taf. 47: 38, Poulsen o. c. Fig. 12.
\(^3\) Rendiconti III, S. 344.
\(^4\) Vgl. den Kopf Taf. LXIII: 1 oder eine Büste aus Caere St. etr. IX Tav. 24.


Wir werden uns hier auf eine Gruppierung der Münzbilder beschränken. Ein Blick auf Taf. VI—VIII genügt um deren vollständigen Mangel an Einheitlichkeit zu konstatieren. Wir haben auch allen Grund eine derartige Mannigfaltigkeit von verschiedenen Typen zu erwarten, denn

1 Die Beiden müssen identisch sein. Vgl. die Diskussion bei Grueber I S. 379.
2 RE 15, S. 807 f.
3 ad Att. 3, 17, 1 und ad fam. 13, 60.
MÜNZPORTRÄTS

der Verrat an Vorbildern für die Stempelschneider muss ausserordentlich reich gewesen sein.\(^1\) Ich brauche nur an Dios Angabe zu erinnern, dass der Senat im Jahre 44 beschloss, dass es ein Bild von Caesar in jeder Stadt und in jedem Tempel Roms (Textangabe Nr. 302) geben sollte. Statuen von ihm standen u. a. auf Rostra (Nr. 302), wo er teils als Retter der Mitbürger teils als Befreier der Stadt von Belagerung dargestellt war (mit verschiedener Art von corona), auf dem Capitolium (siehe Nr. 300, Bronzestatue, errichtet nach der Heimkehr aus Africa, und Nr. 301, Statue, errichtet „παρὰ τούτος βασιλεύσαντας“ erwähnt auch von Suetonius, Caesar 76) und auf seinem Forum (Nr. 303 „statua loricata“) um nur einige zu nennen, die in besonderem Masse wohlbekannt für jeden Römer waren. Alle diese wurden zu Caesars Lebzeit errichtet.

Der Reichtum an Caesardarstellungen, die es den Schriftquellen zufolge bereits zu Caesars Lebzeit gab, spiegelt sich in den Münzbildern wieder, die eine Mannigfaltigkeit verschiedener Typen nicht nur zwischen den Gruppen der verschiedenen Münzmeister sondern auch innerhalb der Serien desselben Münzmeisters zeigen. So scheinen die Caesarporträts auf beispielsweise M. Mettius’ Denaren\(^2\) in eine stark realistische Version (Taf. VI: 4) und eine mehr monumentalierte (Taf. VI: 6) aufgeteilt werden zu können. Es handelt sich hier um einen wirklichen Unterschied in der künstlerischen Auffassung, nicht um Ungleichheiten, die auf schlechter Ausführung, abgenutzten Stempeln etc. beruhen. Die mit der Zeit fortschreitende Monumentalisierung des Caesarporträts auf Münzen ist besonders von Curtius in seinem wichtigen Caesar-aufsatz in Röm. Mitt. 1932 hervorgehoben worden. Die Caesarbilmünzen haben eine ausserordentlich große Bedeutung, nicht nur an und für sich als Grundlage für die Ikonographie Caesars sondern auch als feste Stützpunkte für die allgemeine Chronologie der Porträtskulptur. Eine grosse Gruppe von ihnen bildet das erste Beispiel für Münzporträts, die nicht posthum sind, und die durch die Münzen gebotene Möglichkeit, die Entwicklung des Caesarbildnisses während der nächsten Dezennien nach Caesars Tod zu verfolgen, ist von besonderem kunsthistorischem Wert. Sie bilden eine Brücke von der Porträtkunst der Republik hinüber zur augustäischen.


---

\(^1\) Vgl. Textangaben S. 76 f.
\(^2\) Grüber I, S. 542 ff.

¹ Divus Iulius 45.  
² Grueber I, S. 547 ff.  
³ Grueber I, S. 573 ff.  
⁵ Grueber I, S. 545 f.  
⁶ Grueber I, S. 582 ff.  
⁷ Vgl. Grueber III Pl. 54,17 und Boehringer o. c. Abb. 17.  
⁸ Grueber I, S. 551 f.


1 British Museum. Greek Coins. Corinth S. 58.
2 Es scheint wenigstens als ob die Teilung der Stirn so aufgefasst werden muss und nicht als Falte.
3 Ausgezeichnete Abbildung des offenbar gleichen Exemplars bei Boehringer, Nr. 16.
4 Die gleiche Prägung kommt auf dem Taf. 67: 22 abgebildeten Exemplar bei West, Römische Porträtplastik, vor.
besonderer Typ von Caesarbildnissen kommt auf Aurei und Denaren vor, die in Gallien nach Caesars Tod geprägt sind.\(^1\) Der Caesarkopf auf diesen Münzen, die im übrigen sehr von einander abweichen, ist Gruppe A zuzuweisen aber wegen seiner sehr entstellten degenerierten Form ist er ikonographisch wertlos. Diese gallischen Serien, wo er vorkommt, sind künstlerisch betrachtet von schlechter Qualität.


---

5. Grueber I, S. 591 f.

2 o. c. S. 218.
4 II S. 78.
Bahrfeidt, ist ein dünner Flaumbart, der noch weiter die Jugend des Abgebildeten hervorhebt. Der gallische Aureus ist ca. 38 geprägt worden und schon zu dieser Zeit gab es also eine ganz idealisierte Darstellung von Caesar als Jungem Gott, die persönlichen Züge dabei auf ein Minimum reduziert oder gar nicht vorhanden. Ein derartiges Bild ist vielleicht erst nach Caesars Consecration entstanden und die älteste Vorlage für diesen Typ wäre also zwischen 42 und 38 zu datieren. Unmöglich ist aber nicht, dass die Vorlage noch etwas älter ist, dass sie in der von Dio erwähnten Caesarstatue mit Stern über dem Kopf, Nr. 305, zu suchen ist.

Nachstehende Tabelle gibt eine Übersicht der verschiedenen Caesarporträts, über welche uns die Münzen, allerdings in zweiter Hand, Kenntnis geben. Angegeben sind die Münzserien, in denen die verschiedenen Typen vorkommen, sowie die Grueberschen Datierungen.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Gruppe A</th>
<th>Gruppe B</th>
<th>Gruppe C</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>Typus I</strong></td>
<td><strong>Typus I</strong></td>
<td><strong>Typus I</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>M. Mettius, Sepullius Macer, Mussidius Longus</td>
<td>Nicea</td>
<td>Cossutius Maridianus</td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>47</td>
<td>44</td>
</tr>
<tr>
<td>44–43</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Typos II</td>
<td>Typos II</td>
<td>Typos II</td>
</tr>
<tr>
<td>Aemilius Buca, P. Clodius, Sepullius Macer, M. Mettius</td>
<td>Voconius Vitulus</td>
<td>Flaminius Chilo</td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>37</td>
<td>44–43</td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Typos III</td>
<td>Typos III</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Cossutius Maridianus, Sepullius Macer</td>
<td>Gallien-Octavianus</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>38</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>44–43</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Typos IV</td>
<td>Typos IV</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Korinth</td>
<td>Gallien-Agrrippa, M. Sanquinius</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>46–44</td>
<td>38</td>
<td>12</td>
</tr>
</tbody>
</table>

MÜNZPORTRÄTS 145


1 Suetonius, Divus Iulius 41.
2 Dio 44.4.
4 Der Typ kommt auf Mettius' Münzen vor, die wahrscheinlich die ältesten im Jahre 44 sind, vgl. oben.

Gibt es denn keines der bewahrten Caesarporträts das im Zusammenhang mit einem von den Caesartypen der Münzen steht? In seinem Caesaraufsatz in Röm. Mitt. hat Curtius klar aufgezeigt, dass wir noch keines der skulpturalen Vorbilder für die realistischen Münzbilder des Jahres 44 haben oder jedenfalls gefunden haben. E. Boehringer hat in seiner früher genannten Arbeit (S. 18 ff.) mit starker Überzeugung eine Porträtmünze in der sicilianischen Stadt Acireale als ein sicheres Caesarporträt aus Caesars Lebzeit publiziert. In der lokalen Tradition ist sie früher Cicero, aber während der letzten Zeit Caesar genannt worden. Es ist zweifellos ein sehr bedeutendes Werk, worauf Boehringer hier die Aufmerksamkeit lenkt, und es ist zutreffend, dass dieser Kopf eine allgemeine Ähnlichkeit mit den Münzbildern in Gruppe A, ehestens Typus I hat. Gemeinsame Züge sind die Kopfform (Typus I), die Magerkeit, das dünne Haar über dem Scheitel, die leicht vorspringende Oberlippe, die jedoch zumeist in den B- und C-Gruppen sowie in der Skulptur, z. B. den Pisa- und Chiaramontiköpfen vorkommt, überhaupt der Ductus des Profils im Untergesicht. Die Nase ist auf der Acirealebuste zur Hälfte abgeschlagen und kann also nicht in Betracht kommen aber der Ansatz der Nase stimmt sehr wohl mit der Caesarikonographie überein. Die Stirn dagegen passt nicht. Sie ist auf den Münzbildern hoch und steil und bildet Winkel mit der Linie des Scheitels, hat also nicht die langsam sich neigende Linie wie der Acirealekopf. Das grosse, oft unnormal grosse Auge ist ebenfalls charakteristisch für die Caesarprofile der Münzen; auf dem Acirealeporträt sind die Augen klein — dies ist jedoch von geringerer Bedeutung, denn auf Münzporträts im allgemeinen sind die Augen oft propor-

1 Siehe S. 164, A. 2.
2 Siehe Boehringer, Taf. 1 ff.


1 Als solcher kann auch der Umstand betrachtet werden, dass unter vielen anderen gleichzeitig mit dieser Büste vorgedrungen sich auch ein Akroterion mit der Inschrift C. Iul. Caesar befand. Die Arbeit, in der sich die Fundumstände angegeben finden (Leonardo Vigo, Notizie della Città d'Acireale. Palermo 1836 s. 36) ist mir nicht zugänglich gewesen, aber wenn die Inschrift in allergeringester Weise hätte in Zusammenhang mit der Büste gebracht werden können, so wäre die lokale Benennung sicher nicht Cicero sondern Caesar geworden. Im Übrigen scheint auch Boehringer selbst nicht der Schrift irgend einen Wert beizumessen.


7 Vgl. Poulsten, Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse, S. 6 f.

**Münzporträts der Zeit des 2. Triumvirats**


Dichters oder Philosophen. Das Bild des älteren Bruders\textsuperscript{1} kommt zusammen mit dem des Vaters, des grossen Pompeius, auf dem Revers vor (Taf. V: 8—9). Der Masstab ist hier deshalb kleiner aber das Bild doch völlig deutlich. Es ist ein sehr eigentümliches um nicht zu sagen verblüffendes Porträt — über einem kräftig gebildeten Hals ein ziemlich kleines Gesicht umrahmt von einer gewaltigen Haarmasse. Das Gesicht ist karikaturhaft hässlich mit dem konkaven Nasenprofil und dem negroiden Mund, was im Verein mit der (vielleicht scheinbar, wegen des Stirnhaars) niedrigen Stirn dem Gesicht ein beinahe imbeziles Gepräge gibt. (Vgl. besonders Abb. 9). Das Haar, zwar aufgeteilt in Reihen wie bei Sextus, sicht aus, als ob es wild hat wachsen dürfen (siehe besonders Abb. 8), und das Ganze formt sich ausgezeichnet zum Bilde eines Abenteurers, der noch obendrein unbedeutend und ziemlich misslungern war. Das Münzporträt von Gnaeus Pompeius ist posthum; Gnaeus fiel kurz nach der Schlacht bei Munda im Jahre 45. Die Vorlage ist also sicher nicht während der Zeit des 2. Triumvirats entstanden sondern vor dem Jahr 45; sicher nicht lange vor diesem Zeitpunkt, denn Gnaeus war bei seinem Tod nicht viel über 30 Jahre alt. Chronologisch liegt also dieses Porträt nicht weit vom Bild des grossen Pompeius besonders der von uns Typus II benannten Version, und auch stilistisch sind sie nahe verwandt. Die Lust des Karikierens, die in sehr bescheidener Weise in diesem Typ zu Tage tritt, ist ziemlich unangemessen im Bild des Sohnes. Die Porträts der drei Pompeier sowie das früher erwähnte Bild des Livineius Regulus bilden eine kleine Gruppe für sich in der Porträtkunst um die Mitte des Jhs.: die Form ist weich und die Knochenstruktur nicht so stark betont; statt dessen hat die Oberfläche reiches Leben, was in hohem Grade auf den Kontrast zwischen dem dicken lichtverteilenden Haar und dem Gesicht beruht. Diese Porträts sind nicht so sachlich in ihrer Art sondern haben einen gewissen theatralischen Anstrich.


\textsuperscript{1} Vgl. Drennan-Grobe IV, s. 562 f.
\textsuperscript{3} Vgl. Kiesling-Heinze zu Hor. ep. 1, 15.
\textsuperscript{4} Vgl. v. Petrikovits in RE, 17, S. 1461 f.

Wie schon bei unseren beiden Exemplaren, Abb. 6 und 7, ersichtlich, ist das Bild von Numonius Vaala etwas variiert auf verschiedenen Münzen. Der Unterschied zwischen Abb. 6 und 7 beruht nicht darauf, dass ein Münzstempel abgenutzt worden ist oder auf andere Weise Veränderungen erlitten hat, sondern die beiden Münzen sind mit verschiedenen Stempeln geschlagen worden. Ich glaube indessen nicht, dass die verschiedenen Varianten dieses Münzporträts auf verschiedenen Vorlagen beruhen. Im grossen gesehen können die Münzbilder in zwei Gruppen eingeteilt werden, in einen mehr "römischem", kochigen Typ (Abb. 6) und in einen mehr klassizistisch glatten und veredelten (Abb. 7). Zwischen diesen gibt es keine eigentlichen Unterschiede in Details, abgesehen von diesem allgemeinen Unterschied im Stil: die Haltung und Form des Kopfes, die Bildung des Gesichtes, das Haar und der Hals sind vollkommen überein- stimmend in beiden Gruppen, und die einzige Ausnahme ist, dass die allzu realistischen Details beim Gesicht (der hervortretende Backenknopf) bei der klassizistischen Gruppe ausgeglättet sind und dass das Haar dort mit grösserer Präzision und Eleganz geformt ist. Auf Abb. 6 ist es mit einer gewissen Eile aber doch im Prinzip ganz gleich ausgeführt.


damals den Imperatorstitel an, den er sowohl auf den Goldmünzen wie den Denaren führt. Das Jahr 42 ist also ein klarer terminus post quem für diese Münzen. Im Jahr 40 schloss er sich an Antonius an, welches Jahr die untere Grenze für die Datierung der Münzen bildet. Denn Münzprägungen so selbständiger Art kann er sich nicht erlaubt haben, nachdem er des Antonius Untergebener wurde. Nach dem Tode des Brutus setzte Domitius den Krieg auf eigene Hand mit einer Flotte fort und prägte während dieser Zeit diese Münzen, die in ihrer ganzen Bildausschmückung völlig auf ihn und seine Familie Bezug haben.


Vgl. wieder Cic. l. c., ferner Darenberg-Saglio I, S. 669 f., dort Literatur.
und wir haben es daher auch im Vorherrschenden der Kathedrugen von Phantasiebildern ange- schlossen und nach Parallelen in Rundskulptur gesucht.\footnote{1 Vgl. S. 123.}


Eine nähere Untersuchung von Gruebers Motivierung seiner Benennung des Porträts, d. h. seiner Annahme, dass der Consul 192 der Bau der Neptunustempels war,\footnote{5 Diese Annahme wird, soweit es den Neptunustempel betrifft, von \textit{Goechtert, Zur Kunst der römischen Republik}, S. 8 ff., näher erörtert und akzeptiert.} scheint mir keine Stütze für deren Richtigkeit zu bieten. Dass sich ein Neptunustempel schon vor dem Jahr 206
bei Livius und Cassius Dio erwähnt findet,\textsuperscript{1} beweist nicht, dass der ältere Cn. Domitius, Consul 192 v. Chr., dessen Stifter war — eher das Gegenteil. Denn dieser Domitius war plebejischer Adl\textsuperscript{2} und wählte 194 als praetor urbanus einen Tempel für Faunus auf der Tiberinsel ein. Dass er dann schon viele Jahre früher — mehr als zehn Jahre vor seiner Adl\textsuperscript{3}ät — einen Tempel für Neptunus gestiftet haben sollte, ist ein sehr unwahrscheinlicher Gedanke. Im übrigen gibt es nichts in seinem Lebenslauf, so weit wir ihn kennen, was darauf hinweist, dass er irgendwelche persönlichen Gründe gehabt haben sollte, einen Tempel jenem Gott zu bauen. Derartige Gründe aber hatte in so viel höherem Masse der jüngere Domitius, der, als die Münze geprägt wurde, nach Brutus Tod ganz einsam stand und nur im Vertrauen auf seine Flotte und sein Glück zur See aus eigenem Antrieb den Krieg gegen die Triumvirin fortsetzte. Es scheint mir deshalb ganz klar, dass die alte Ansicht betreffend den Neptunustempel in circio Flaminio als einen Neubau\textsuperscript{4} oder als eine Erneuerung\textsuperscript{5} eines alten Tempels bewerkstelligt durch den Sieger bei Brundisium Cn. Domitius, die einzige ist, die wissenschaftlich motiviert werden kann. Das Bild auf der Münze ist der gebotene Tempel oder bedeutet dessen gelobten Neubau, und das Gelübe wurde von Domitius ins Werk gesetzt als er während der dreissiger Jahre nach Rom zurückgekehrt war (cos. 32). Aber ich will auch nicht leugnen, dass die Evidenz beim Fehlen aller archäologischer Hilfsmittel nicht besonders stark ist. Das einzige, was sicher zu sein scheint, ist, dass derjenige Domitius, den Grüber und Goehert als Bauherren vorschlagen, nicht in Frage kommen kann.\textsuperscript{6} Nun ist es selbstverständlich nicht notwendig, dass das Porträt auf dem Avers in so nahem Zusammenhang mit der Darstellung auf dem Revers steht. Sobald indessen ihre Deutung als ein vom älteren Cn. Domitius gebauter Tempel für unhaltbar befunden wird, entfaltet auch die eigentliche Motivierung für Grüber's Benennung des Porträts. Es war zwar während des letzten Jhs. bräuchlich, dass man das Bild eines Vorfahren auf seine Münzen setzte, aber das hatte auch Domitius getan mit dem vorher behandelten Bild auf den Denaren, das ganz unzweifelhaft den Stammvater des Geschlechts vorstellt. Da es so gute Parallelen aus derselben Zeit gibt, die zeigen, dass Feldherren mit selbständigem Befehl ihr eigenes Bild auf ihre Münzen setzten, könnte man das Recht haben zu vermuten, dass eines der beiden Porträts auf Domitius' Münzen ihn selbst darstellte.

Wir können also konstatieren, dass historische Gründe zu Gunsten der älteren Auffassung sprechen, dass das Porträt den Münzmeister selbst, Cn. Domitius Ahenobarbus (cos. 32), darstellt. Ist denn diese Auffassung korrekt? Leider müssen wir diese Frage mit nein beantworten. Man hat nicht daran gedacht, dass das Alter der Abgebildeten nicht stimmt. Domitius Ahenobarbus trat das erste Mal im J. 50 v. Chr. öffentlich hervor\textsuperscript{7} und muss dann, obgleich es nicht direkt ausgesagt ist, ein ganz junger Mann gewesen sein. Denn der Vater, L. Domitius Ahenobarbus,\textsuperscript{8} muss, als er 73 v. Chr. zum ersten Mal öffentlich auftrat, sehr jung gewesen sein. Im J. 70 war er Zeuge im Verresprozess und wurde von Cicero „adulescens clarissimus ac princeps

\textsuperscript{1} Liv. 28, 11, 41 Cass. Dio 57, 60.
\textsuperscript{2} Fortwängler, Intermezzi S. 42 ff.
\textsuperscript{3} Wisowa, Religion und Kultur S. 251, vgl. auch Platner-Asby, S. 360.
\textsuperscript{4} Es ist ja nicht unmöglich, dass es ein dazwischen liegender Domitius gewesen sein kann, der den Tempel baute. Urlich, griechische Statuen, S. 19 f., nimmt an, dass der Consul des Jahres 122 oder 96 den Neptunustempel baute, der nachher von dem jüngeren Domitius (cos. 32) restauriert wurde.
\textsuperscript{5} Cic. ad fam. 8, 14, 1.
\textsuperscript{6} Vgl. RE 5, S. 1334 ff.

1 in Verrem II, 1, 139.


1 Für Donitius vgl. ausser RE 5, S. 1334 ff., auch Drunmann-Groebel III, S. 18 ff.
5 Die Münze erwähnt von Cassius Dio 47, 25.

Die Münzporträts der Triumvirn sind für die Stilgeschichte des Porträts während dieser Zeit von großem Wert. In ganz besonderem Masse geben die Antoniusporträts einen interessanten Querschnitt durch die Porträtkunst der Zeit, was deren vielgestaltigen Charakter zeigt.


1 Grueber I, S. 547 ff.
nach Gallien attribuiert werden, näher bestimmt Lugdunum. Die physische Kraft, eine der Eigenschaften des Antonius, tritt bei diesem Typ besonders gut hervor.


6 Grueber II, S. 487.
Die bisher behandelten Haupttypen innerhalb der Antoniusikonographie, Typus I und II, sind unbestreitbar nahe verwandt. Trotz der verschiedenen Eindrücke, die sie geben, stimmen sie formal durch ihren linearen, einfachen und geschlossenen Stil wohl überein.


Endlich haben wir auf gallischen Münzen noch einen Antoniustyp, siehe Grueber III Pl. 104: 6—8, 18, 19, 105: 2. Physiognomisch schliesst sich der Typ an Typus III an, aber stilistisch

2 Babelon I, S. 256, Grueber II, S. 489 f.
4 Im jüngsten hier abgebildeten Exemplar, Abb. 8, das um 34 geprägt ist, erscheint das Gesicht ein wenig gedultet. Der Mund ist hier besonders stark eingefallen.
5 Siehe besonders Grueber III, Pl. 103: 16.


1 Blümel, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen. Römische Bildnisse R 15, Taf. 10.
2 Röm. Mitt. 1939, S. 112 ff.
3 A. Br. 1621—22.
8 Labienus, der der Sohn war von T. Labienus, Caesars bekanntem Untergehhaber in Gallien, war schon im J. 43 von Brutus und Cassius zum Partherkönig geschickt worden um wegen eines Bündnisses zu unterhandeln.
9 Römische Porträtplastik, S. 80.
MÜNZPORTRÄTS


---


2 Beide Abbildungen sind von Mussidius Longus' Münzen.

3 v. Bahrfeldt, Goldmünzenprägung S. 55.

Die Lepidusikonographie auf den Münzen ist als Unterlage für Porträtbestimmungen wenig befriedigend. Dass so grosse Abweichungen zwischen den verschiedenen Typen vorkommen bedeutet hierbei weniger — dies ist für die künstlerische Porträtkunst aller Zeiten kennzeichnend — schliesslich ist, dass das Gesicht so alltäglich und ohne bestimmten Charakter ist. Von den Lepidusbestimmungen, die Bernoulli3 — ablehnend oder unter Zweifeln — anführt, erscheint

2 Alle Stücke dieser Serie sind, nach v. Bahrfeldt, stempelgleich.

Wir sind hiermit an die Grenze unseres Überblicks von den Münzen gelangt, nämlich zu den Münzporträts von Octavianus, die der Zeit zwischen Caesars Tod und der schliesslichen Auflösung des Triumvirats angehören. Wir haben Veranlassung uns bei diesen kurz zu fassen, da hier in Otto Brendels Abhandlung7 eine moderne Bearbeitung vorliegt, die in hohem Grade die Münzen berücksichtigt.

Auch die Münzikonographie des Octavianus während der Periode 43—29 können wir in be- stimmte, von einander geschiedene Haupttypen aufteilen. Wenn wir solche Prägungen aus- nehmen, die — entweder wegen eines schlechten Stempelschneiders oder wegen Vorlagenmangels — ein verfälschtes, von kunsthistorischem Gesichtspunkt aus wertloses Porträt geben,8 so können die Münzen mit dem Bild des Octavianus während der genannten Periode in drei Gruppen auf- geteilt werden, von denen einzelne einen bestimmten, auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehenden Typ wiedergibt.

Typus I wird durch unsere Taf. XI: 1 repräsentiert; er kommt vor allem auf den Aurei, ge- prägt von L. Mussidius Longus und Vibia Varus, vor.9 Typus II (Taf. XI: 2—4) erscheint vor allem auf L. Livineius Regulus'8 und Q. Voconius Vitulus's Münzen. Dieser Typ, der auch in Rundbildern vorliegt, ist von Brendel behandelt worden (sein Typ B), der mit voller Evidenz die Übereinstimmung zwischen den freiskulptierten Porträts und den Münzbildern dieses Typs

---

1 Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse, S. 8.
5 Grueber I S. 579 f., v. Bahrfeldt, Goldmünzenprägung S. 60.


1 Vgl. besonders Brendel o. c. S. 38 ff.
6 Brendel o. c. S. 41. Hinweise dort.
Form. Nach seinem Vorkommen auf Münzen zu urteilen, hat er eine weite Verbreitung gehabt. Er ist kunsthistorisch bedeutungsvoll dadurch, dass er — geschaffen um 30 oder auch früher während der dreissigjährigen Frieden — die Einleitung zum „schönen Stil“ der augustäischen Zeit bildet, der seine 2 x 3 x 7 in der Ara Pacis erreichen sollte. Die Münzbilder Taf. XI: 8, 9, die einige Jahre jünger als die vorher behandelten vom Typus III sind und eine leichte Variation desselben Typs bilden, sind ein prachtvoller Ausdruck für einen rein klassizistischen Schönheitsstil.

ZWEIFELHAFTE PORTRÄTS


1 Vgl. Brendel o. S. 42 f.
3 Gruber I S. 358.
4 Gruber I S. 472.
5 Gruber I S. 513.
6 Ich weise auf Gruber I. c. hin.
7 Plut. Sulla 35. 1.
8 Gruber III Pl. 47: 18.
9 Gruber I S. 513 f. III Pl. 50: 11.
11 3, S. 1343.
Stilistische Folgerung

Die Münzporträts von 100—ca. 30 vermitteln uns die stilistischen Hauptzüge in der gleichzeitigigen römischen Porträtkunst. Diese können in folgender Weise zusammengefasst werden:

treibung und zu einer wahren Auflösung der Form übergegangen. Ein entsprechendes Bei-
spiel aus der freien Plastik ist die Oslobüste, Taf. XXXIII. Die andere Gruppe von Münz-
porträts dieser Zeit besteht aus den Porträts von Sulla (Taf. IV: 2—4, XIV: 6), Pompejus Rufus
(Taf. IV: 5—7) und Postumius Albinus Typus II (Taf. V: 1—2). Hierher gehört auch das
Pompejusporträt, besonders Typus I (Taf. V: 3), dessen Vorlage derselben Periode angehört.
Die Porträts dieser Gruppe unterscheiden sich von der sachlichen Richtung durch ihren mehr
idealisierenden und pathetischen Stil, der sich ganz der Tradition der hellenistischen Porträt-
kunst anschliesst. Wir können sie unter der Bezeichnung die hellenistische Gruppe zusammen-
fassen. Ausserdem müssen wir zwei wichtige allgemeine Stilzüge in der Münzkunst dieser
Zeit noch einmal betonen, da sie auch für die Stilgeschichte der Porträtkunst von Gewicht
(vgl. Taf. XX: 6—7) haben wir als Ausdruck eines einheimischen römischen Kunstkollums
aufgefasst; wir werden diesen Stil auch in der Porträtkunst finden. Die für die ersten Dezen-
nien nach 90 charakteristische starke Stimmung der Münzbilder, die in dem grossen Import
von Kunststilen und Künstlern ihren Grund hatte, müssen wir auch für die Porträtkunst jener
Zeit voraussetzen.

Die Münzporträts, die der Zeit des 2. Triumvirats, der Periode von Caesars Tode bis um
30 v. Chr. angehören, zeigen, dass diese Zeit eine Neuorientierung in der Porträtkunst Roms
bedeutet. Nach dem formauflösenden Flächenrealismus, der im Caesarpotrat Typus A:1
hervortritt, wird die Form wieder gestraft, wird klarer und fester, und man vermeidet die Über-
treibungen, die früher, der künstlerischen Ganzheit zum Schaden, die Forderung nach einem
exakten Realismus gekennzeichnet hatten. Proben dieses massvollen Realismus sind das Brut-
usporträt Typus II (Taf. IX: 2—3), das Lepidusporträt Typus I (Taf. IX: 7—8) oder das
Labienusporträt (Taf. IX: 5—6) — das letztere jedoch nicht in Rom geprägt. Dieses Unter-
drücken allzu gewaltsamer realistischer Accente im Porträt hängt mit einer für die Periode
charakteristischen Tendenz zu linearer Vereinfachung zusammen. Diese geht in gewissen Por-
träts ausserordentlich weit und wird in Werken wie dem Antoniusportrat Typus I (Taf. X: 
1—3) oder dem Octavianusporträt Typus I (Taf. XI: 1) zu einem wirklichen sondergeprägt
Stil, den wir den Linearstil des 2. Triumvirats benennen können. Diesen linearen Vereinfachungsstil finden wir, mehr oder weniger ausgeprägt, in fast allen Münzporträts des 2. Trium-
virats, auch denen, die mehr realistischer Art sind, z. B. Taf. IX: 7—8. Bei den strenger stilisierten Porträts können wir zwei Nuancen unterscheiden: Werke wie Typus I der Antonius-
und Octavianusporträts zeigen eine blockmässige, geometrisch gebundene Geschlossenheit
der Form, die dem Formwillen in alterer mittelitalischer Plastik und Malerei am ehesten
vergleichbar ist. Das Octavianusporträt Taf. XI: 1 führt den Gedanken zu Werken wie beispiels-
weise dem berühmten Jünglingskopf in Tomba Golini in Orvieto. Im Antoniusporträt Typus
II oder dem Octavianusporträt Typus II hat dagegen die lineare Stil, der auch da sehr hervor-
tretend ist, ein mehr klassizistisches Gepräge. Dieser Linearismus, ein fundamentaler Zug
in der Kunst des 2. Triumvirats und der augustäischen Zeit, beruht natürlich vor allem auf
der Tätigkeit der klassizierenden Kopistenschulen in Rom und dem damit zusammenhängen-
den starken Interesse für archaische Kunst und attische Kunst des 5. Jhs., das die zweite

1 Vgl. oben S. 116 und 118.
2 Giglioli, L'arte etrusca Tav. 247.


1 Einige Beispiele dafür sind S. 16 angeführt.
2 Visconti, Catalogo del Museo Torlonia Nr. 304.
3 Röm. Mitt. 1926, S. 207.
MITTELITALISCHE STILZÜGE


1 Siehe Giglioli, L’arte etrusca Tav. 241:1.
2 Siehe Taf. XVI.
3 Giglioli, L’arte etrusca Tav. 231 ff.
4 Bianchi Bandinelli nimmt jedoch an, dass der Kopf wirklich zur Brutusstatue auf dem Capitolium gehört hat, vgl. seinen Aufsatz II „Bruto“ Capitolino scultura etrusca, Dedalo 1927—28, S. 5 ff.


---

1 Röm. Mitt. 1926, S. 146 ff.
2 Vgl. Giglioli, L’arte etrusca Tav. 351.
3 Für die Erlaubnis ihn zu photographieren und zu publizieren danke ich Soprintendente G. Moretti.
4 Vgl. Giglioli, L’arte etrusca Tav. 354.
mir indessen dafür zu sprechen, dass dieses Porträt nicht nur stilistisch sondern auch chronologisch mit oben genannten Beispielen für etruskischen oder italienischen Kubismus zusammengestellt werden muss. Mit Rückblick auf den Mangel an römischem Material aus dieser Zeit kann indessen diese Annahme bis auf weiteres nur als ein Gedanke betrachtet werden.


1 Inhoef-Blumer, Porträtköpfe III: 23, Pfuhl, J. d. i. 1930, Taf. 1: 18.
2 Inhoef-Blumer, III: 24, Pfuhl, Taf. II: 1—3.
3 Inhoef-Blumer, V: 21, Pfuhl, Taf. IV: 12.
6 Pfuhl, o. c. S. 11 ff.
7 Antike Porträts S. XLIII ff.
8 Vgl. S. 199.

DIE RÖMISCHE PORTRÄTPLASTIK DER PERIODE V

In der Zusammenfassung der Schriftquellen haben wir die Zeit 100–30, die Periode V, als eine Blütezeit der Porträtkunst in Rom charakterisiert.\(^1\) Das Interesse für Porträts ist in dieser Periode ein auffallender Zug und die Textangaben geben auch ein klares Bild von der grossen Produktivität, die sowohl die Porträtmalerei, die vielleicht bevorzugte Kunstart, wie die Porträtplastik während dieser Periode kennzeichnet. Das dominierende Material der monumentalen Porträtplastik war immer noch die Bronze; jetzt kommt indessen auch der Marmor als Material von steigender Bedeutung hinzu. Soweit dieser aus ökonomischen Gründen einfachen Bedürfnissen nicht zur Verfügung stand, wurde er durch anderen Stein, der während dieser Zeit, vorzugsweise als Baustein, aus der Umgebung eingeführt wurde, vor allem durch Travertin, ersetzt. Dies ist der Fall bei den ältesten römischen Grabreliefs und Porträtsstatuen. Es existierte auch, wie einzelne Werke zeigen, eine bedeutende Porträtplastik in Terracotta.

Den Stil der römischen Porträtskulptur während dieser Zeit in einigen bestimmten Formen zu charakterisieren, ist eine schwierige, fast unlösbare Aufgabe. Denn diese Zeit enthält eines einheitlichen Stil, was kein Wunder ist, da ihre Porträtskulptur nur zu sehr geringem Teil auf älterer einheimischer Entwicklung baut. Die Einheitlichkeit und das organische Leben, die seit der flavischen Zeit die römische Porträtkunst kennzeichnen und die Voraussetzung dafür bilden, dass wir mit Gewissheit eine Stilentwicklung ablesen können, fehlt während der hier zu behandelnden Zeit. Zwei wichtige Umstände haben wir festzuhalten als Grundlage eines Verstehens der Porträtskulptur dieser Zeit: 1. Der sporadische Import von Künstlern, der sich aus den Feldzügen und Triumphen des 2. Jhs. ergab,\(^2\) wurde, mit Beendigung der ersten grossen Expansionsperiode im Osten durch die Annekierung von Per-

\(^1\) S. 111 ff.
gamon 133, durch eine umfassende Einwanderung von Künstlern aus den Kunstzentren des Hellenismus nach Rom ersetzt; diese Tatsache wird in erster Hand durch die Literaturangaben über ausländische Künstler, die im Anfang des letzten vorchristlichen Jhs. in Rom arbeiteten beleuchtet. 1 Eine selbstständige römische Skulpturtradition von derartigener Bedeutung, dass sie sich bei dieser ausländischen Kunstvösösion hätte behaupten können, kann Rom zu dieser Zeit nicht gehabt haben. — Die letztere Behauptung hindert nicht, dass es ein eigenes römisches (oder vielleicht richtiger: mittelitalisches) Kunstwollen gab, das allmählich diese aus den grossen Kunsthauptstädten des Hellenismus importierte Porträtskulptur durchdrang und in ihr aufging. In der Tat wurden die ausländischen Kunsterstätten sogleich nach der Um- pflanzung auf römischem Boden in Abhängigkeit von diesem römischen Kunstwollen gebracht, das sie auf vielen verschiedenen Wegen beeinflusste — sozialen, durch den Geschmack und die Auffassung der Besteller und durch alle die mit der sozialen Funktion der Porträtkunst in Rom zusammenhängenden Faktoren, kunsthistorischen, durch die Beeinflussung die von der älteren mittelitalischen Kunst ausging. Die Künstler schufen ihre Werke in einer anderen geistigen Atmosphäre, die sie allmählich veränderte. Für die Porträtkunst spielte es auch eine Rolle, dass sie jetzt von einem neuen physiognomischen Typ, der ihr neue Probleme zu lösen bot, ausgehen musste. Im grossen müssen wir aber feststellen, dass die römische Porträtkunst im letzten Jh. v. Chr. auf hellenistischen Voraussetzungen baut, dass wir, wie Poulsen es ausgedrückt hat, bei einer Untersuchung dieser Kunst immer auf den hellenistischen Felsengrund stossen. 4

Dieser Assimilierungsprozess zwischen den verschiedenen Kunstströmen aus dem hellenistischen Osten, die während des letzten Jhs. v. Chr. in Rom zusammenfloß, und dem römischen oder italischen Element ging während dieser Zeit nie so weit, dass ein einheitlicher Stil geschaffen wurde. Die Mischung verschiedener Stile, die die verschiedenen Künstler von ihren resp. Tätigkeitsorten mitbrachten, und der Mangel an Einheitlichkeit ist vielmehr charakteristisch für die letzte Periode der Kunstgeschichte der Republik. Die spiegelt sich in den Münzbildern ab, wo die Stilmischung während der ersten Dezennien des Jhs., wie früher hervorgehoben, sehr gross ist. Es ist deshalb ein schwieriges Unternehmen ein kunsthistorisches Material aus dieser Periode in eine typologische Serie einzuordnen; denn die grosse Zersplitterung im importierten Kunstleben Roms und der sich immer wiederholende Zuschuss von ausländischer Kraft hinderte eine organische, einheitliche Entwicklung. Innerhalb der Porträtkunst dieser Periode können oft zwei Werke stilistisch inkommensurabel sein, d. h. es mangelt ihnen die stilistische Verwandtschaft, die ein Erfordernis ist, wenn man sie in eine typologische oder stilistische Entwicklungsserie einordnen will.


1 Vgl. vor allem Schriftquellen 264. 2 Probleme der römischen Ikonographie S. 19.
Stil und Chronologie der stadtrömischen Sepulkralskulptur.

Frühe Werke expressionistisch vereinfachten Stils.

Die Statue stellt einen Mann, wahrscheinlich in mittleren Jahren, dar. Er ist in Tunica und Toga gekleidet. Letztere ist kurz und ziemlich eng und hat nicht den auf Togastatuen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit gewöhnlichen weit herabhängenden Zipfel.¹ Die Falten der Toga sind scharfkantig und ziemlich schablonenhaft gezeichnet — man beachte z. B. die Winkelfalte bei dem linken Knie (Taf. XXIII: 2). Die Füsse, die in Relief ausgeführt sind, tragen Schuhe eines auf frühen Togastatuen gewöhnlichen Typus.² Die Statue hatte wahrscheinlich sepulkralen Zweck.


¹ Z. B. Taf. LVIII, LXXXV.
² Vgl. das entsprechende Detail auf dem Relief im Museo Mussolini, Taf. XXVII, oder auf den Togastatuen in der Vorhalle des Museums von Chiusi, Taf. LXXXV.
³ „Caput huius Imaginis calvum est, facies gravis, et seria, aetas proyecta, ac toga, ex qua manus exerta cernitur, perbrevis est, ut caligas conspiciendas praebeat. Sinistra manu, et medico digito annulum gerit, ut et moris erat antiquitus.”

---

2 Für die freundliche Erlaubnis den Kopf zu publizieren danke ich comm. B. Nogara.
3 Ich danke The Trustees of the British Museum für das Publikationsrecht.
4 Vgl. meine Erörterung dieser Frage in der Zusammenfassung der Schriftquellen S. 80 ff.
SEPULKRALKSKULPTUR

177

Jhs. v. Chr. andeutenden Weise durchgearbeitet, als auf dem Palestrinakopf, bei dem nur gerade der Mund, die Lippen dem Gesicht die Individualität geben, die es bei seiner übrigen Primitivität besitzt.

Die Übergangsstellung, die das Celimontanaportrait zwischen dem einfachen Votiv- oder Sepulkralporträt im brutal ausdrucksstarken Stil des zweiten Jhs. und dem realistischen Portrait des letzten Jhs. v. Chr. einnimmt, macht es natürlich, eine Datierung der Togastatue in der Villa Celimontana in die Zeit um 100 vorzuschlagen.

Die Toga der Celimontanastrate ist, wie früher gesagt, auffallend kurz und eng und der beim linken Fuss herabhängende Zipfel, den wir z. B. auf den Togastaturen in der Vorhalle des Chiusinmuseums¹ oder der Togastatue in der Ny Carlsberg Glyptotek² finden, ist hier nicht in entsprechender Weise ausgeführt. Der Eckzipfel der Toga der Celimontanastrate erscheint, ziemlich unvollständig ausgeführt, hinter dem Hals des Vögelers. Er reicht ungefähr halbwegs zwischen Knie und Fuss. Dass der Eckzipfel so kurz ist, zeigt auch deutlich, dass die Toga knapp bemessen ist, dass sie, wenigstens in relativem Sinn, eine toga exigua ist. Auf der Tafel XII sind Münzbilder mit Togatypen, die von der 2. Hälfte des 2. Jhs. bis in die Zeit um Christi Geburt datieren, zusammengestellt. Die Tafel zeigt deutlich, wie die Toga stufenweise während dieser Zeit an Umfang und Länge zunahm.³ Eine bestimmte Grenze scheint zwischen Abb. 6 und 7 zu liegen, zwischen der Toga, die auf dem Denar des Postumius Albinus um 82 v. Chr. (Abb. 6) vorkommt, und der Toga auf dem Denar des Paullus Aemilius Lepidus um 71.⁴ Denselben Umfang der Toga (wie 7) zeigt Abb. 8 vom Denar des M. Aemilius Lepidus um 65

¹ Taf. LXXXV.
² Taf. LVIII: 1.
³ Über die Toga im allgemeinen siehe die Artikel Toga in Darenberg-Saglio (Courby) und RE (Goethert). Weiter auch Lilian M. Wilson, The Roman Toga, in welcher Arbeit die Chronologie des republikanischen Materials jedoch ganz missverstanden ist. Das Problem betreffs der Toga exigua der Republik und ihrer Entwicklung zu einer weiteren Toga ist von Goethert, Zur Kunst der römischen Republik S. 15 ff., weiter auch von Annie Zadoks-Josephus Fitta, Ancestral Portraiture in Rome, S. 62 ff. behandelt worden. Goethert setzt den Übergang von der Toga exigua zur weiteren und längeren Toga in die Zeit 60–50 v. Chr. Er stützt sich dabei in erster Linie auf die Worte des Quintilian über die Toga, inst. or. 11, 3, 137, aus denen sich ergibt, dass dieser Trachtwechsel wirklich stattgefunden hat, und legt die Worte Ciceros, in Catil. 2, 10, 22, 24 aus, dass der Kreis der Männer um Catilina die ersten waren, die die modernen stoffreiche Toga trugen, während der jüngere Cato der unmodern war, die Toga exigua bis zu seinen Tode 46 v. Chr. trug (Dies unter Hinweis auf Hor. ep. 1, 19, 13 ff., welche Verse sich doch nicht sicher auf den jüngeren Cato beziehen; Zadoks, die 1. c. unter Hinweis auf Gallius 6, 7, 12 die Auffassung Goetherts von der Cicerostelle kritisiert, entscheidet sich für die Zeit 90–70 als die Periode, während welcher der Wechsel von der Toga exigua zu einer verhältnismässig weiten Toga stattgefunden hat. Es ist offenbar, dass die Angaben in der antiken Literatur nicht ein klares Bild der Entwicklung der republikanischen Toga zu geben. Sowohl Goethert wie Zadoks diskutieren auch die Münzahlen und verwenden sie zur Bestätigung ihrer resp. Auffassungen. Wie wir oben gesehen, zeigen die Münzbilder, dass eine Grenze zwischen den Jahren 82 und 71 geht, und nach dieser Tatsache müssen wir uns richten. So schnell und einheitlich kann aber der Modewechsel sich nicht vollzogen haben und die Charakteristik Ciceros im J. 63 in der angeführten zweiten Rede gegen Catilina von der Tracht, die vom Anhang Catilinas getragen wurde, „velis amictos, non togis“, zeigt, dass der Wechsel in der Togamode noch im Gange war. Goethert hat zweifellos in seiner Auffassung Recht, dass diese Worte sich auf die modernen, weiteren Togen beziehen. Zadoks irrt sich in ihrer Kritik; die Worte können nicht, wie sie annimmt, auf die langen, bis auf die Füsse hinabreichenden Tuniken, welche Gallius 1. c. erwähnt, abgehen haben. Solche Tuniken wurden zwar von den Catilinariern getragen, das hat aber Cicero schon, unmittelbar vorher, gesagt: „manicatis et talaribus tuniciis“.
⁴ Babelon datiert diese Münze später, um 54 v. Chr.
v. Chr. In letzteren Fällen ist die Toga erheblich weiter und ihre „Faltenrolle“ fällt bedeutend tiefer hinab als auf dem Denar des Postumius, was an und für sich darauf deutet, dass der Stoff reichlicher ist. Die Grösse der Toga nimmt dann stufenweise zu, was an der folgenden Münzen suite abgelesen werden kann. Auf dem letzten Bilde, Abb. 16, einem Aureus aus der Zeit 2 v. Chr. haben die Togen denselben Typus wie auf der Ara pacis, sind in ihrem Stoff reichtum sogar einen Schritt weiter gelangt. Einen Bruch in der Serie bildet Abb. 10, der Denar des L. Cassius Longinus, von Grueber um 52 diatiert. Die Toga auf dieser Münze stimmt mit der 30 Jahre früher auf den Denaren des Postumius Albinus abgebildeten, Abb. 5—6, ziemlich nahe überein. Entweder ist dieses Münzbild ein Indizium dafür, dass der Übergang von der kurzen, engeren Toga zu der weiten augustäischen nicht streng stufenweise verlief sondern dass ein kleinerer Togatypus zu der Zeit um 50 neben der weiteren vorkommen konnte oder ist die Toga auf dem Denar des Longinus absichtlich kurz gehalten um zu illustrieren dass es sich um ein vor langer Zeit abgespieltes historisches Ereignis handelt. Letztere Alternative ist weniger glaubhaft aus dem Grunde weil auch die Denare des Aemilius Lepidus und des Caepio Brutus (Abb. 8 und 9) historische Motive auf der Rückseite abbilden, die Togen auf diesen Münzbildern aber nicht als exiguæ bezeichnet werden können; doch ist es natürlich denkbar, dass der Stempelschneider der Longinsumünze ein älteres Bild kopiert hat. Auf jeden Fall mag dieses Münzbild als Warnung vor allzu rigorosen Datierungen nur auf Grundlage des Togatypus dienen. Im grossen und ganzen können wir aber feststellen, dass die frühe Datierung, die wir der Celimontanastatue wegen des stilistischen Charakters des Gesichts gegeben haben, durch das Aussehen der Toga bestätigt wird; diese hat nicht den Umfang wie die Togatypen auf Münzen zwischen ca. 70 und ca. 60, Taf. XII: 7—9. In ihrer Knappheit gleicht sie mehr der der linken Seitenfigur auf den Münzen des P. Lacco von um 90 v. Chr., Taf. XII: 4. Ein Vergleich mit der viel besser gezeichneten Togafigur auf den Denaren des Postumius Albinus (Abb. 5—6) wird dadurch erschwert, dass die Toga dort nicht in derselben Weise angeordnet ist; sie ist wie auf dem Arringatore unter dem rechten Arm statt über die rechte Schulter gelegt. Der erwähnte Togatus auf dem Denar des P. Lacco um 90 v. Chr. hat dagegen die Togamonumente einen sehr engen und kleinen Sinus.

1 Goethert nennt diesen „Teil balteus, eine Bedeutung des Wortes, die m. W. nicht überliefert ist. Quintilian spricht vom sinus, 11, 3, 140, qui sub umero dextra ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, „wie ein Wehrgehenk“.
2 Man vergleiche auch das bessere Exemplar bei Grueber, Pl. 49, 6.
5 Es ist zu bemerken, dass diese ganze Erörterung die numismatisch übliche Datierung des Longinus Derans in die Zeit um 54 (Babelon) — 52 (Grueber) zur Voraussetzung hat.

6 Diese beiden Drapiereungen der Toga kamen gleichzeitig vor, was aus Taf. XII: 1—6 hervorgeht. L. Wilson betrachtet sie als zwei verschiedene Togatypen (i. The Toga of the Arringatore, die sie ins. 3. Jh. datiert und 2. The large Toga of the Republic) in der Weise, dass die Drapiereung der Toga über die beiden Schultern (— the large toga) nach ihr eine spätere Entwicklungsstufe bezeichnen sollte. Ob diese Ansicht richtig ist lässt sich nicht archäologisch beweisen. Die älteren Togadargestellungen in der Skulptur haben zwar in der Regel die Toga unter dem rechten Arm drapiert; vgl. z. B. die Togafigur auf dem Caucassinarkophag, Taf. XXIV, den Arringatore, Taf. XIX, den Grabstein des Aurelius Herma, Taf. XXIV. Aber die Münzbilder um 100 zeigen, dass zu dieser Zeit beide Verfahrenswesen vorkamen; so lange die Toga verhältnismässig knapp war, war es notwendig die Toga unter den rechten Arm zu legen, um diesen bewegungsfrei zu haben. Wenn die Arme sich in Ruhe befinden konnten oder wenn es wegen der Wärme nötig war, umhüllte man mit der Toga die rechte Schulter. Diese Verfahrensweise wurde wohl von alters her gebräuchlich.

7 Ich verwende dabei den Ausdruck Sinus, um die Buchtung, die die Faltenrolle vorn bildet, wenn die Toga über beide Schultern drapiert ist, zu bezeichnen.

Das Material der Celimontanastatue ist Travertin. Nach der Mitte des 2. Jhs. begannen


1 Vgl. z. B. H. dehler, Bildniskunst 53, 56.
die Römer den Travertin zu verwenden und die ersten Inschriften auf diesem Stein, der den früher für Inschriften gewöhnlichen Peperin ersetzte, gehören dem letzten Viertel des Jhs. an.¹


Der sachliche Stil der caesarischen Zeit.*

Der sachliche Stil, der als eine stilistische Hauptlinie in den caesarischen Münzpporträts bezeichnet worden ist, beherrscht auch die ältesten römischen Grabreliefs, die der Zeit zwischen 100 und ca. 45 angehören. Sie werden in der folgenden Reihe von Werken behandelt. Im grossen ganzen zeigt auch die Sepulkralskulptur eine den Münzpporträts entsprechende Stilentwicklung (vgl. oben S. 166 f.) von einem einfachen, ein wenig derben Realismus zu einem übertriebenen Streben nach Scharlichkeit, einem Flächenrealismus, der von im Grunde unkünstlerischer Art ist. Diese Kulmination der Scharlichkeit zeigen auf den Münzen die Caesarporträts der Gruppe A, wo besonders die Behandlung des Halses für diesen übertriebenen „flächenrealistischen“ Stil charakteristisch ist.


Dieses in seiner Komposition eigenartige Werk ist durch seine — in elegischem Versmass abgefasste — Inschrift wie durch die Fundumstände sicher als eine römische Arbeit bestimmt. Als Kunstwerk steht es vor allem wegen seiner originellen Komposition und seines stark sentimentenfüllten Inhalts hoch. Die Scene des Bildfeldes hat einen vornnehmen natürlichen

¹ Vgl. T. Frank, Roman Buildings of the Republic S. 32 f.
² Il Museo Mussolini S. 179, Nr 73.
³ Dieser Begriff wird in weitersm Sinn, als Lebenszeit Caesars, gefasst.
Reiz und ist von ergreifender Wehmut geprägt; sie hat kein eigentliches Gegenstück innerhalb der übrigen Sepulkralplastik Roms. Die lyrische, leicht pathetische Stimmung des Bildes ist nicht so sehr dem kleinbürgerlichen Konventionalismus verwandt, der in den gewöhnlichen römischen Grabreliefs mit neben einander aufgereihten Büsten herrscht. Man denkt vielmehr an die, allerdings zeitlich entfernten, attischen Grabreliefs, wo uns etwas von der gleichen Stimmung in den Scenen begegnet, die den Abschied zwischen Mann und Frau darstellen.¹

In der kunstarchäologischen Literatur hat dieses ungewöhnliche Werk keine grosse Rolle gespielt, was auch von Weickert hervorgehoben wird.² Sowohl Weickert wie Goethert³ stellen das Hermiarelief mit der Domitiusara im Louvre⁴ und dem Rundaltar mit Herculesopfer in der Villa Borghese⁵ zusammen. Ihre Datierungsvorschläge stimmen dagegen nicht überein. Weickert datiert das Hermiarelief wie die Domitiusara und das Borgheserelief in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., Goethert, der die Domitiusara in die Zeit kurz vor 100 zurückdatiert, verlegt im Anschluss an diese Datierung das Hermiarelief in die Zeit vor 60. Er beruft sich dabei auf die Autoritäten, die die Inschrift behandelt haben.⁶ Eine so frühe Datierung ist auch die aus kunsthistorischen Gründen einzig mögliche, eine Überzeugung, die man jedoch kaum durch einen Vergleich mit der Domitiusara und dem Borgheserelief gewinnt. Letzteres befinde sich in einem so schlecht erhaltenen Zustand, dass dadurch ein Vergleich in Details unmöglich gemacht wird, die Domitiusara ist zwar besser erhalten, gestattet aber kaum irgendwelche treffende Parallelen. Goetherts Vergleich gilt auch nur den Tagen; die Toga des Aurelius Hermia stimmt ziemlich gut mit denen der Beamten im linken Teil des Pariser Reliefs überein, dagegen nicht mit der Toga des Opfernden am Altar im Centrum des Reliefs, denn diese ist sowohl länger als weiter. Die Köpfe auf der Domitiusara, so weit sie ursprüngliche sind,⁷ haben einen vom Relief des Aurelius Hermia ganz verschiedenen Stil. Der sehr gut erhaltene Mannskopf auf diesem Relief ist mit weichen aber klaren und distinkten Zügen, die ein gutes realistisches Bild geben, gezeichnet. Die Köpfe des Pariser Reliefs sind als Klumpen geformt mit einigen wenigen, kräftig accentuierten Details: einem kleinen schwellenden Mund, (bisweilen) kräftigen Augenbogen, unklar gezeichneten Augen. Obgleich ich mit Goethert eine frühere Datierung der Domitiusara als die vorher gewöhnliche für wahrscheinlich halte — doch vielleicht nicht völlig so früh wie die Goethert vorschlägt⁸ — so ist sie und das Hermia-

² Festschrift Arndt, S. 54.
³ Zur Kunst der römischen Republik S. 21 ff.
⁵ Zuletzt von Weickert publiziert, Festschrift Arndt S. 48 ff.
⁶ Vgl. z. B. B. Buecheler, Carmina latina epigraphica 2 (1897). Nr. 959, „litteratura Acci poetae disciplinam arguit et quo Sulla decessit tempus“.
⁷ Fünf der Figuren des Reliefs, von links Nr. 1, 2, 12 (der opfernde), 16, 18 (der Opferdiener der das Schwein leitet) haben ganz endgültige Köpfe. Unbedeutendere Ergänzungen auf einigen der übrigen.
⁸ Der Versuch historischer Interpretation der Darstellung der Domitiusara, den Goethert in der Einleitung seiner ausgezeichneten Dissertation macht ist allzu sehr durch unbekannte oder unsichere Faktoren bedingt um als Grundlage für eine Datierung dienen zu können. Auch wenn das Relief, wie Goethert annimmt, das Verrichten von lustrum durch den Censor Domitius Ahenobarbus 115 v. Chr. darstellen sollte, kann das Werk nicht zwischen dieses Jahr und das Todesjahr des Domitius 104 v. Chr. mit irgendwelcher Sicherheit datiert werden, denn es kann ja erst
relief doch für einen fruchtbringenden Vergleich nicht wohl geeignet. Die summarische Aus-
formung der Köpfe auf der Domitiusara ist an und für sich ganz natürlich, da das Hauptge-
wicht in diesem Relief auf das Erzählen eines Ereignisses gelegt ist; seine Darstellung ist von
abwechselnder und fabulierender Art wie die römische Historienmalerei während der drei
letzten Jahrhunderte der Republik, die wir auf literarischem Wege kennen.1 Ausgezeichnete
Vergleichspunkte bietet dagegen der Hasti Afuna-Sarkophag im Museum zu Palermo, der zu
der Casuccini-Sammlung gehört.2 Die Langseite des Sarkophags ist mit einem Relief geschmückt,
das den Abschied zwischen zwei Gatten darstellt; die Abschiedsszene befindet sich im rechten
Teil des Reliefs, eine geschlossene Gruppe mit der toten Hasti, die von ihren Gatten Larth
Afuna Abschied nimmt, siehe Taf. XXIV: 1. Ein Todesdämon löst sie leise aus den Armen des
Gatten, eine junge Frau, vielleicht die Tochter, fasst Afuna an der Schulter als ob sie ihn im
Leben zurückhielte. Der übrige Teil des Bildfeldes wird von Angehörigen und Todesdämonen
eingenommen. Über dem Bildfeld verläuft eine gemalte Inschrift. Vom Arrangement der beiden
Gatten abgesehen, das ziemlich analog auf dem Sarkophag und dem Hermiärelief ist, ist die
stillistische Übereinstimmung zwischen Aurelius Hermia auf der einen Seite und auf der an-
deren Afuna selbst oder — ganz besonders — der Mittenfigur auf dem Casuccinisarkophag
(Nr. 1 von links auf unserem Ausschnitt) sehr schlagend. Man vergleiche auf der letzteren
Figur und Aurelius Hermia die Stellung, die kurzgeärmlte Tunica und die kurze, knappe
Toga und vor allem die Zeichnung des Kopfes; die Anlegung des Haares ist genau die gleiche
und derselbe ruhige einfache Realismus prägt die Gesichter. Es kann keinem Zweifel unter-
liegen, dass die beiden Reliefs in ihrem Stil nahe verwandt sind und dass sie deshalb zeitlich
nicht weit von einander liegen können. Und um damit zur Datierung des Aurelius Hermia-
Reliefs überzugehen, so ist es klar, dass die stillistische Übereinstimmung mit dem Casuccini-
sarkophag die Datierung zurückverlegt und Weickerts oben erwähnten Datierungsvorschlag

weit später auf Veranstaltung eines späteren Domitius entstanden sein. Und was man vor allem unterstreichen
muss, ist, dass die Anknüpfung des Reliefs an das Geschlecht Domitius überhaupt so ausserordentlich unsicher

Es scheint mir als ob besonders ein Umstand als Hindernis gegen eine so späte Datierung wie in die zweite Hälfte
des 1. Jhs. v. Chr. hervorzuheben ist, nämlich die völlig schlagende Übereinstimmung gewisser Köpfe mit spät-
ellenistischer etruskischer Sepulkralplastik. Ich meine hiermit besonders solche Figuren auf dem Relief wie Nr.
3 von links (sitzender Togatus, der die nebenschließende Figur an die Schulter fasst) und Nr. 14 von links (der Mann
der den Stier hält). Ihre dicken, strukturlosen, von einem gewissen Pathos geprägten Gesichter haben ihr direktes
Gegenstück in Deckelfiguren auf vielen der spätellenistischen Aschenurnen in Etrurien, vgl. z. B. Giglioli, L’arte
etrusca Tav. 396: 2, 403: 1, 405: 4. Besonders gut tritt diese Gleichheit auf der sitzenden Togafügur hervor, deren
Kopf emporgereicht wie auf den Deckelfiguren der Aschenurnen ist. Aschenurnfiguren vom erwähnten Typ
können wir schwerlich weit hinein in das letzte Jh. v. Chr. datieren; sie gehören im grossen und ganzen dem 2. Jh.
v. Chr. an. Die Domitiusara hat mit anderen Worten starke Wurzeln in der älteren mittelitalischen Plastik und
kann nicht nach Durchbruch der realistischen Porträtkunst in Rom datiert werden. Damit ist nicht gemeint dass
wir berechtigt waren, Porträts auf der Domitiusara zu erwarten. Aber wenn das Relief aus so später Zeit wie nach
der Mitte des letzten Jhs. v. Chr. herrührte, so sollte es eine klarere und distinktere Zeichnung der Köpfe in Überein-
stimmung z. B. mit dem fragmentarischen historischen Relief im Lateran Taf. XXXII: 1 gezeigt haben. Die Domi-
tiusara muss in die ersten Dezennien das letzte Jh. v. Chr. datiert werden, nicht gerne vor 100 wegen der ver-
gleichsweise weiten und langen Toga, die besonders die opfernde Figur trägt.

1 Vgl. Schriftquellen z. B. Nr. 83—85, 150.
2 Diese Sammlung ist von Ghiberti behandelt, St. etr. 1928, S. 55 ff. Für den Hasti Afuna-Sarkophag vgl. S. 78 ff.,
Tav. XVI: 1.
unmöglich macht. Richtig ist, dass der Casuccionisarkophag, wie Ducati¹ auch hervorhebt, spät sein muss; wegen der etruskischen Inschrift kann er jedoch kaum nach dem Zeitpunkt, wo die Romanisierung Etruriens vollständig wurde, datiert werden, d. h. nach der Ausdehnung des römischen Bürgerrechts 90 v. Chr. In der Tat üben die beiden Reliefs eine gegenseitig regulierende Einwirkung auf die Datierung des anderen aus; die Gleichheit mit den Figuren des Casuccionireliefs bestätigt die frühe Datierung der Epigraphiker bezüglich des Reliefs des Aurelius Hermia; es muss in die Zeit 100—75 v. Chr. gesetzt werden. Wegen der etruskischen Inschrift und weil die Togen kürzer als auf dem Hermiarelief sind, ist das Casuccionirelief älter, kann aber wegen der Stilanalogie nicht weit vom Hermiarelief platiert werden; es muss der Zeit 150—100 v. Chr. angehören.


¹ Arte classica 2. ed. S. 560 f.
³ Das Relief des Casseinus, Taf. XXII: 1, ist zwar wahrscheinlich älter als das Blaesiusrelief, hat aber noch nicht die für die späteren stadtrömischen Grabreliefs typische Form mit Büste(n) innerhalb eines Rahmens.
⁴ II Museo Mussolini S. 176.
⁵ Römische Porträtplastik S. 26, Abb. 19—19 a.
⁶ Ein Exemplar publiziert und abgebildet von Kaschnitz-Weinberg, Rendiconti III S. 338 f. Fig. 6—7.
der immer mehr sich entwickelnden Blüte der Porträtkunst in Rom während des 1. Jhs. v. Chr. erhalten sondern gibt, wie vorher erwähnt, konventionelle Typen aus dem Vorrat der Votiv- und Sepulkralkunst wieder. Die Frauenbüste ist ein in griechischer Sepulkralkunst gewöhnlicher Typ mit Wurzeln in klassischer Zeit. Man vergleiche einen Kopf aus Tralles im Louvre,¹ eine Halbstatue aus Thera in Athen,² eine Büste aus Amorgos in Athen³ und einen Kopf im Louvre.⁴ Vgl. auch eine Herme in Neapel aus Herculaneum.⁵ Die wahrscheinlichste Datierung für das Blaesiusrelief ist ca. 75 v. Chr. oder kurz vorher wegen seiner allgemeinen Beziehung zu den römischen Grabreliefs mit Büsten.

5. Grosses Grabrelief mit Mann und Frau in ganzer Figur. Museo Mussolini. Taf. XXVII—XXVIII.
8. Grabrelief mit Büsten in der Villa Celimontana, Rom. Taf. XXX.

Nr. 3—12 sind unter einander nahe verwandte Werke. Die rein römische Provenienz kann für sämtliche als sicher bezeichnet werden, auch wenn sie nicht in sämtlichen Fällen formell bezeugt ist. Sichere Fundangaben gibt es für Nr. 4, 5, 9, 11 und — ziemlich zuverlässig — 12. Dass die ursprünglich zu den Sammlungen des Palazzo Mattei gehörenden Sepulkralskulpturen in der Villa Celimontana, Nr. 6 und 8, aus Rom oder der Umgebung Rom stammen und nicht von anderswoher dorthin gebracht worden sind, kann ohne weiteres als klar betrachtet werden. Denselben Schluss können wir hinsichtlich Nr. 3, 7 und 10 ziehen, welche stilistisch mit den übrigen vollständig übereinstimmen und sich seit alters her in römischen Sammlungen befinden. Das Material ist für 3—6 und 9—10 Kalkstein, für die übrigen Marmor.

Das sehr alttümliche Relief Nr. 3 eignet sich als Ausgangspunkt unserer Behandlung dieser Gruppe. In dem kräftig gebauten Gesicht der Mannsbüste ist schon der Römerotyp der Zeit klar ausgeformt. Das Hauptinteresse der Porträtkunst dieser Zeit konzentrierte sich auf die Schilderung des Gesichts des alten Mannes. Wenn sie Frauen und jüngere Männer darstellte, blieb sie noch bei konventionellen, unindividualisierten Typen. Auch wenn es der Darstellung des reifen oder gealterten Mannes galt, kann man von einem bestimmten dominierenden Typ sprechen, obgleich er in realisti sch differenziertem Form hervortritt. Für diesen dominierenden Typ charakteristisch ist ein breites, massiv gebautes Gesicht, oft von rundlicher Form (vgl. Taf. XXVI: 2, XXVIII: 1 etc.) mit einer in der Regel kräftig betonten Knochen-

¹ Collignon, Les statues funéraires. Fig. 116.
² Collignon, o. c. Fig. 190.
³ Collignon, o. c. Fig. 191.
⁴ Collignon, o. c. Fig. 192.

Das Relief Nr. 4 (Taf. XXIX: 1) im Chiostro des Thermenmuseums muss wegen der Scheitelknotenfrisur, die die ältere Frau trägt, aus derselben Zeit wie das Relief im Museo Mussolini stammen. Es ist sehr primitiv ausgeführt und aus einem hässlichen, groben Kalkstein. Merkwürdig ist die Kombination von Büsten mit einer Darstellung in ganzer Figur. Der Kopf der kleinen Togastatue ähnelt dem des Blecius auf dem Relief XXV: 2. Das Haar ist in breiten, dicken Strähnen in die Stirn heruntergekämmt, eine seit alters gewöhnliche italienische Haarbehandlung, die vorher erwähnt ist. Die Toga stimmt ungefähr mit der des Aurelius Hermia überein. Die allgemeine Primitivität dieses Reliefs hat zum grossen Teil seinen Grund

1 Für diese Haartracht und deren Datierung vgl. S. 248.
5 Rendiconti III, S. 346 f.
7 S. 121.
in der schlechten Qualität der Arbeit und berechtigt kaum die Annahme, dass es etwas älter als das Relief im Museo Mussolini ist.


Die Übereinstimmung zwischen den beiden Reliefs im Museo Mussolini ist so gross, dass keine lange Zeit zwischen ihnen liegen kann. Poulsen datiert auch mit Recht das Relief von Via Statilia in die Zeit 80—50 v. Chr. 1 Beide Reliefs sind in Kalkstein ausgeführt, das Statiliasrelief in einer feineren Halbmarmorart, Palombino. Die stilistische Übereinstimmung zwischen dem Mannesporträt auf letzterem Relief und dem Postumiusporträt Typus I auf Münzen ist sehr auffallend.


Die rundliche, kräftig gebaute aber doch weiche Gesichtsform, die das Mannesporträt des Via Statilia-Reliefs hat, finden wir auf anderen sehr nahe verwandten Werken unter den römischen Grabreliefs wieder. Man vergleiche Nr. 7—9, d. h. den älteren Mann auf dem Grabstein des Rupilius Taf. XXVI: 2, die Mannesbüste auf einem bisher nicht beachteten Relief in der Villa Celimontana Taf. XXX: 1 und den Mann ganz links (C. Cavius Dardanus) auf Taf. XXXI: 3. Vgl. auch ein fragmentarisches Grabrelief mit zwei Halbstatuen (Mann und

1 Probleme der römischen Ikonographie S. 6.


2 Kalkstein (Travertin). Höhe der Statue (ohne Basis) ca. 177 cm. Höhe der Basis ca. 8 cm. Dargestellt ist ein Mann in Tunica und Toga (oder Himation; der untere Saum ist ziemlich gerade). Der rechts herunterhängende Zipfel ist ein wenig kürzer als auf dem Statiliarelief. Der Kopf scheint zugehörig zu sein aber aufgesetzt und mit Mörtel oder Gips um den Hals befestigt. Der Bruch ist vorn auf dem Hals sichtbar. Das sehr abgeschwächte Gesicht hat eine stark vorspringende Mundpartie, die Modellierung ist weich und die Form rundlich. Der Haartyp ist ungefähr derselbe wie auf dem Relief im Museo Mussolini.

3 Vgl. S. 223.

4 Clara Rhodos V: 2, S. 81 ff. Fig. 1—4, Poulsen, Probleme der röm. Ikonographie S. 11 ff. Fig. 16—19.

5 Text zu A. Br. 885—86.


Die Reliefs Taf. XXVI: 2—3 und XXX sind in Marmor ausgeführt, wahrscheinlich italienisch, was eine allzu frühe Datierung verbietet, auch wenn es keine bestimmte Grenze nach oben gibt. Wegen ihrer weichen Form und des einfachen Realismus sind aber die Porträts auf diesen Reliefs bedeutend mehr mit dem Stil des Coelius Caldus-Porträts als mit den Caesarbildern der Gruppe A verwandt. Und wegen der Übereinstimmung mit dem Statiliarelief und dem Relief Taf. XXVI: r müssen sie vor 50 datiert werden, vielleicht gehören sie den 60er Jahren an.2 Die untere Grenze für die Datierung des Coelius Caldus-Porträts — d. h. die Zeit der Münze — ist ca. 60 v. Chr. Das Material der Reliefs hindert nicht eine so frühe Datierung.

Die rücksichtslose, übertriebene Sachlichkeit, bisweilen an der Grenze zu Karikatur, welche die Münzporträts von Caesar Gruppe A charakterisiert, hat ihr Gegenstück auch in den Sepulkralporträts. Der Hautrealismus, der besonders in der Zeichnung von Caesars Hals in einer allzu weitgehenden unkünstlerischen Form hervortritt ist schon im Mannesporträt auf dem

1 Vgl. die Tafelbeschreibung.

Auf dem Relief im Lateran ist der Stoff reichlicher was vielleicht darauf deuten könnte dass es später als die anderen ist. Die eigentümliche Frisur der Frau erinnert an die Octaviafrisur, kann aber nicht als solche bezeichnet werden, eher als eine Vorstufe dazu. Vom epigraphischen Gesichtspunkt aus macht das Werk keinen späteren Eindruck. Es kann auch von Interesse sein sich zu erinnern, dass das Material hier Kalkstein ist.

Die prachtvolle Oslobüste, die hier zum ersten Mal vollständig publiziert wird¹ (vgl. die Tafelbeschreibung) stammt von einer der antiken Grabstrassen Rom's. Das Material ist Marmor, wahrscheinlich italischer. Die Ausführung mit der Stütze im Rücken ist eine spätere Arbeit, sicher nicht antik. Das Werk muss ursprünglich seine jetzige Form gehabt haben, d. h. eine freistehende halbstatuarische Büste gewesen sein. Die Rückseite ist zwar in ihrer heutigen Form ganz unantik und die Seitenpartien der Büste sind überarbeitet, aber eine nähere Untersuchung, die L'Orange vorgenommen hat, zeigt, dass die ursprünglichen Togafalten so weit zurück gehen, dass die Büste einen Grabrelief von gewöhnlichem Typ zugehört so müssen wir also voraussetzen, dass der Kopf freivom Reliefgrund ist. Dass es sich so verhalten hat, dass es sich überhaupt hat, dass es sich überhaupt hat, hat der Haarkranz im Nacken später ist, aber offenbar ist diese Haarpartie überarbeitet. Hat die Büste einem Grabrelief von gewöhnlichem Typ zugehört so müssen wir also voraussetzen, dass der Kopf frei vom Reliefgrund ist. Dass es sich also verhalten hat, dass es sehr unwahrscheinlich um nicht zu sagen undenkbar. Nichts erstaunliches liegt darin, dass die Büste ursprünglich freistehend gewesen ist. Solche freistehende halbstatuarische Büsten waren in spätgrönländischer Sepulkralkunst gewöhnlich² und kamen auch auf italischen Gebiet vor.³ Die Hinterseite der Oslobüste ist offenbar ursprünglich unvollständig ausgeführt gewesen, hat eine roh zugehauene Oberfläche, vielleicht mit grob skizziert Draperie, gehabt. Die Haarbehandlung mit den dicken, in der Regel dreigeteilten Zotten ist von einem für die Porträts der Grabreliefs mehr ungewöhnlichen Typ. Es ist aber ein Haartyp, der in variierender Form in spätgrönländischen und späterrepublikanischen Porträtstukten vorkommt.⁴ Von den früher behandelten Porträts schliesst sich

¹ H. P. L'Orange hat mir die freundliche Erlaubnis zur Publikation gegeben. L'Orange erwarb sie um 1930 in Rom für Nationalsammlung und gab eine erste Publikation in seinem Buch Mussolinis og Caesaremtes Rom S. 18.
² Vgl. Collignon, Les statues funéraires S. 301 ff.²
³ Vgl. z. B. eine männliche Terracottabüste im Thermuseum, Kasmirz-Wienberg, Rendiconti III S. 181 Fig. 8, weiter eine männliche Büste gleichen Materials im Antiquarium von Berlin. Von Frauen sind solche grosse Büsten oder Halbstatuen auf italischen Boden gewöhnlich. Vgl. eine Halbstatue vom Publizitatypus im Lateran, Sala 1 N. 263 (Gesamthöhe ca. 71 cm., Gesichtshöhe 16 cm, Material feiner Kalkstein) und eine Gruppe spätgrönländischer Frauenbüsten, in der Regel auf Podium mit Inschrift, die sich in den Museo Barberinio zu Palestrina befinden, siehe Taf. XCVIII a.
⁴ Vgl. z. B. eine Griechenherme in capitolinischem Museum, A. Br. 581—582 und das wichtige mit der Oslobüste gleichzeitige Porträt mit Repliken in Louvre, Vatikan und in Norwegen, Taf. LVI. In diesem Fall ist das Haar doch freier gestaltet. Vgl. auch mehrere der Exempel die Poulsen in seiner Arbeit Probleme der römischen Ikonographie unter der Benennung Flockenhaar zusammengestellt hat, z. B. den Ehep aus Tralles in Konstantinopel o. c. Fig. 21, die Münzbildere des Euthydemos II von Baktrien und Orophernes von Kappadokien, Fig. 27—28. Weiter das unten behandelte historische Relief im Lateran.


Ungefähr gleichzeitig mit der Oslobuste ist auch das als Nr. 10 oben erwähnte Grabrelief im Lateran (Taf. XXXI: 2), dessen Mannesporträt den Osloporträt sehr ähnlich ist. Das Material ist ein ziemlich grober Travertin. Die Anordnung der drei Figuren, Frau, Mann und Kind, ist freier als auf älteren Reliefs — die Möglichkeit einer etwas späteren Datierung dieses Reliefs als der Oslobuste ist aus diesem Grund nicht zurückzuweisen. Der Mann und die Frau starren nicht steil den Zuschauer an sondern wenden sich gegen einander und bilden mit dem Kind eine geschlossene Gruppe, die von einer gewissen Innigkeit geprägt ist.


1 Fragments of Roman Historical Reliefs in the Lateran and Vatican Museums, P. B. S. III, 1906, S. 285 ff.
3 Konsthistorisk Tidskrift 1937, S. 19 ff.


Den caesarischen Grabreliefs nahe verwandt ist das Relief an der Via Appia, das Taf. XXXI: 1 abgebildet ist. Siehe die Tafelbeschreibung. Dieses Werk zeigt eine eigentümliche Stilmischung sowohl hinsichtlich der Porträts wie der Inschrift. Nur die Mannesbüste und die Frau in der

Mitte gehören nämlich zur ursprünglichen Form des Reliefs; die Frau rechts, eine Isispries-
sterin, ist später entstanden, offenbar aus einer älteren Büste gearbeitet. Die Inschrift unter ihr
hat auch einen ganz anderen Stil als die übrige. Diese Partie des Reliefs gehört vermutlich dem
späteren Teil des ersten Jhs. n. Chr. an. Das Mannesporträt stimmt in der rundlichen, kräftig
gebauten Form des Kopfes und der Anlegung des Haares mit einer Zunge über der Stirn mit
Porträts auf caeserischen Grabreliefs z. B. Taf. XXVI oder XXVII überein. Die nächste Par-
allele zur Büste des Rabirius auf dem Via Appia-Relief ist die Mannesbüste auf dem Epicet-
relief im Lateran, Taf. XXXI: 2. Die Gleichheit erstreckt sich nicht nur bis zum Aufbau des
Gesichts und Details wie dem Mund und der Haltung des Kopfes sondern auch bis zum Um-
fang der Faltenbildung in den Tagen. Das Lateranrelief haben wir für Mitte des Jhs. datiert,
aber zugleich betont, dass seine freiere Komposition eine etwas spätere Datierung denkbar
macht. Das Via Appia-Relief muss entschieden nach 50 datiert werden und es ist sogar höch-
st wahrscheinlich, dass es augustäischer Zeit angehört. Die Haartracht der Frau, der Mittelfigur,
erinnert, obgleich sie von ungewöhnlichem Typ ist, an die Octaviasfrisur, besonders den Typ
davon, der aus Stirnknoten und zwei hart geflochtenen Seitenflechten, die oberhalb des Haar-
ansatzes gelegt sind, besteht. Man vergleiche für dieses Detail ein Relief in der Villa Colonna,1
 einen Kopf in Benevent4 oder das Serviliusrelief in der Latera.8 Die Frau auf dem Via Appia-
Relief hat keine Scheitelflechte, die sonst zu der gewöhnlichen Octaviasfrisur gehört und auch
z. B. auf dem Serviliusrelief sichtbar ist, und der Stirnknoten ist höher angebracht und von
ganz anderem Typus. Diese Variation von Stirnknotenfrisur unterscheidet sich also von der
Frisur, die Octavia auf der Münze Taf. XIII: 9 trägt und wurde wahrscheinlich erst später
ausgebildet. Der früher gewöhnliche Seitenwulst oder Rolle, der aus vom Haaransatz aufge-
kämmt Haar bestand und dem Haaransatz folgte oder ihn deckte (vgl. z. B. Taf. XXXVIII
2, die Mittenfigur) ist durch eine Flechte oder Strähne ersetzt, die auf beide Seiten des Kopfes
vom Nackenknöten oberhalb des Haaransatzes gelegt und über der Stirn zu einem Knoten
zusammengebunden sind. Es scheint als ob eine solche Haartracht von Iulia auf Denaren des
C. Marius Trenchina so spät wie ca. 8 v. Chr. getragen wird.4 Die Haartracht der Frau in-
diziert also unter allen Umständen eine Datierung des Rabiriusreliefs post 45 v. Chr., welcher
Zeitpunkt die obere Grenze für die Datierung der Octaviashfrisur bildet.8 Und von diesem zwar
bedeutungsvollen Detail abgesehen gibt es einen bestimmten Stilunterschied zwischen dem
Porträt des Rabirius und den Mannesporträts auf den caeserischen Grabreliefs. Trotz der gros-
en Ähnlichkeit ist es nämlich auffallend, dass letztere eine weichere und plumpere Form-
gebung haben und von einer gewissen Gebundenheit geprägt sind, die in der starren Haltung,
dem Festhalten an einer kubisch betonten Struktur und dem ziemlich undifferenzierten Aus-

1 Das Relief besteht aus drei halbstaturischen Büsten eines älteren Mannes, einer älteren und einer jüngeren
Frau. Breite des Reliefs 159,5 cm, Höhe 76 cm. Marmor wahrscheinlich italischer. Ohne Inscrift. Das Gesicht
des Mannes hat den kräftigen monumentalen Typ, den wir im Porträt des alten Mannes auf dem Relief Taf.
Die Frauen haben oben angeführte Frisur. Das Relief ist dreigeteilt, wahrscheinlich in späterer Zeit zersägt. Photo
Deutsches Institut 33-1714.
2 Photo Deutsches Institut 30.606.
3 Photo Deutsches Institut 7533.
5 Vgl. S. 248.
druck hervortritt, während das Porträt des Rabirius kühler und härter und zugleich ein Ausdruck eines sicheren Realismus ist, der seine Mittel leichter beherrscht.


Die Gruppe von stadtromischen Sepulkralkopporträts, die wir hier behandelt haben, sind zwischen 100 und 45 zu datieren. Die Datierungen sind in den einzelnen Fällen motiviert worden. Der stilistische Grund für die Datierung der ganzen Gruppe liegt vor allem in der Übereinstimmung mit den sächlichen Münzporträts der caesarischen Zeit. Der einfache Realismus des Calpurniusporträts findet sich im Kopf des Aurelius Herma (Taf. XXV: 1) und der übertriebene Flächenrealismus im Caesarporträt, Gruppe A, Typus I, beherrscht auch das damit gleichzeitige Osloporträt Taf. XXXIII. Dieser sächliche stadtromische Stil löste den deren expressionistischen Stil ab, welcher die stadtromische Kunst um 100 prägte, und wird später seinerseits durch den Stilwechsel in der Zeit des 2. Triumvirats beeinflusst. Für die nahe zusammengehörende Gruppe Nr. 3—12 und an diese angeschlossene Werke habe ich keine höheren Datierungen als ca. 70 gewagt. Sie bilden nämlich eine typologisch äusserst homogene Gruppe, die nicht viel mehr als eine Künstlergeneration decken kann. Stilistische Anknüpfungen finden sich, wie aus dem Vorigen hervorgeht, zwischen der Gruppe und Werken die sicher der späteren Hälfte des Jhs. angehören, was bedeutet, dass sie nicht weit zurück von dieser Zeit datiert werden kann. Nach oben wird sie durch die expressionistischen Werke aus dem Anfang des Jhs. abgegrenzt. So ergibt sich die Periode ca. 75—45 als die Zeit dieser Gruppe und ihr Stil kann also als caesarischer Stil bezeichnet werden. Charakteristische Züge sind die weiche Formgebung1 und ein bestimmter, dominierender Typ von Mannesporträt mit rund-


2 Vgl. Hekler, Bildniskunst S. XXXI.

3 Weiche und stumpfe Formgebung gibt Goethert, Zur Kunst der röm. Republik S. 28 ff., als charakteristisch

Der Totenmaskentyp.


1 Vgl. besonders Ancestral Portraiture S. 65.

Das Material der Büste Taf. XXXIV: 2 ist übrigens wie bei dem Relief von Porta Maggiore Marmor, was an und für sich gegen eine solche Frühdatierung wie die oben genannte spricht. Stilistisch kann die Büste in Caecilia Metella möglicherweise so frühzeitig wie ca. 50 angesetzt werden, aber die Übereinstimmung mit dem Relief bei Porta Maggiore spricht für eine noch spätere Datierung. Welche Rolle der Totenmaskentyp in der Sepulkalkunst der Zeit spielte, zeigt auch der Kopf Taf. XXXIV: 1, der gleichzeitig mit der Büste Abb. 2 sein dürfte und ebenfalls seinen Platz in der Caecilia Metella-Sammlung hat. Auch dieser ist aus Marmor, wahrscheinlich italisch. Die Ähnlichkeit im Stil zwischen diesen beiden Köpfen ist auffallend. Der Kopf Abb. 1 ist sicher kein Porträt, er zeigt keine individualisierten Züge. Er ist eigentlich nur ein Gesicht, die Hinterseite ist flach und zeigt, dass das Stück abgebaut ist. Es erscheint mir am wahrscheinlichsten, dass er als eine Art Architekturdekor in einem Grabmonument an der Via Appia gedient hat.

2 a. c. S. 49 f. und 65.
3 Studien zur Kopienforschung, Röm. Mitt. 1939, S. 179.
6 Wahrscheinlich identisch mit Head B bis S. 50, Pl. VIII bei Zadoks, Ancestral Portraiture.


Der Durchbruch des Linearstils tritt am klarsten in Nr. 1—4 hervor. Die Porträts der übrigen Reliefs bauen weiter auf der Tradition des saechlichen Stils. Das Fragment im Magazin des Antiquariums, (Nr. 1) zeigt eine sehr weitgehende Stilisierung. Der Kopf ist in strenger linearer Form gebunden und ist fast ganz unpersönlich. In seinem Stil ist dieses Porträt mit dem Octavianporträt Typus I konzert. Eine Datierung des Antiquariumfragments zu ungefähr derselben Zeit, um oder kurz vor 40 v. Chr., ist deshalb wohlmotiviert — doch nicht nur aus stilistischen Gründen. Denn das Material ist Kalkstein, was entscheidend gegen eine spätere Datierung spricht; dieser Umstand zieht die Datierung so weit wie der Stil gestattet zurück.

Der Jünglingskopf, Taf. XXXVII, der sich auch im Magazin des Antiquarium befindet und kürzlich in der Aureliamauer gefunden ist, steht auf der Grenze des Stils des augusteischen Porträts. Besonders gilt dies vom Mund der eben so schön modelliert und klar und distinkt von der Umgebung abgegrenzt ist wie es in augusteischen Porträts üblich ist. Die Haarbehandlung ist dagegen nicht vom augusteischen Typ sondern schliesst sich älteren Porträts an; sie erinnert am meisten, besonders wegen der geteilten Zunge über der Stirn, an den Haartyp, der bei dem Manne rechts auf dem Celimonanarelief Taf. XXX: 2 vorkommt. Ein Vergleich zwischen diesen beiden Köpfen ist übrigens sehr interessant. Gegenüber der Ähnlichkeit in der Haarbehandlung steht der auffallende Unterschied in der Ausformung der Mundpartie. Auf dem Celimonanarelief hat diese noch die geschwollene, unorganisierte Form, die für die Porträts der caesarischen Zeit so charakteristisch ist. Im Kopf des Antiquarium hat die lineare Stilisierung in klassizistischem Geist die meisten Züge, die zur Individualität des Gesichts bei-


2 Für die freundliche Erlaubnis die beiden Köpfe im Antiquarium (Nr. 1 und 2) zu publizieren danke ich dem Direktor des Museums, Prof. A. M. Colini.

1 Für das Recht dieses Relief zu publizieren danke ich Soprintendente G. Moretti.
2 Photo Deutsches Institut 1933-1572.
3 Mats-Duhn Nr. 3846. Photo Deutsches Institut 8420.
4 Zur Kunst der römischen Republik S. 38 ff.


1 Damit braucht die Datierung nicht viel abzuweichen von Altmanns, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit S. 199, der das Furierrelief als ein Werk aus früher Kaiserzeit betrachtet.  
2 Vgl. weiter S. 203.  
3 Zur Kunst der römischen Republik S. 41.
doch glaube ich, dass ein Decennium zwischen ihnen liegt. Das Relief im Therme
museum ist ohne Zweifel eine viel wertvollere Arbeit als das Furierrelief und gehört überhaupt zu dem
Allerbesten in der Sepulkralkunst des letzten vorchristlichen Jhs. in Rom. Das erwähnte schöne
Frauenbild auf diesem Relief ist trotz der Idealisierung lebend persönlich und unterscheidet
sich sehr von dem leblosen Konventionalismus in den Büsten des Furierreliefs. Der Mann
und die Frau reichen einander die Hände und bilden eine geschlossene Gruppe. Von ihnen
ganz getrennt ist die rechte Frauenbuste, welche wirkt als ob sie aus einem ganz anderen
Zusammenhang in das Relief eingesetzt wäre. Die Arme sind nicht von der Büste gelöst, was
als eigentümliches Detail hervorgehoben werden muss. Goethehert macht auch darauf aufmerk-
sam; er betrachtet dieses Bild als eine „Ahnenbüste“, die wahrscheinlich die Mutter eines
der Abgebildeten darstellt. Letztere Annahme ist sehr glaubwürdig, die Bezeichnung Ahnenbüste
ist dagegen ein wenig irreführend, da sie dabei an die speziell römischen Ahnenbilder denken
lässt, welche nie diese Form gehabt haben dürften. Die rechte Frauenbüste baut auf rein hellen-
nistischer Tradition; sie erinnert an freistehende weibliche Sepulkralbüszen in hellenistischer
Kunst. Eine Parallele zu dem eben behandelten Relief ist das Relief des Lanteros und der
Myrsine im Therme museum, auch dieses aus der Villa Mattei (Taf. XXXVIII: 3). Die Über-
einstimmung zwischen dem Mannesporträts ist schlagend und braucht nicht näher präzisiert zu
werden. Die Haartracht der Myrsine ist von etwas anderem Typ als die der Mittenfigur auf dem
früher behandelten Relief. Die Mittelpartie ist nicht so erhöht über der Stirn; sie ist in Strähnen
in einer Weise aufgeteilt, die sich der Haartracht der Octavia auf Münzbildern von 38–37
v. Chr. (Taf. XIII: 10) anschliesst. Ein mit dem Münzbilde übereinstimmendes Detail sind
auch die welligen Strähnen die vom Hinterhaar den Hals entlang hinunterfallen. Die Grösse
der Büste ist wie ersichtlich ungefähr dieselbe. Das Relief dürfte also den dreissiger Jahren oder
der Zeit um 30 angehören. Mit dem Manneskopf auf dem anderen Relief aus der Villa Mattei
vergleichen ist das Porträt des Pinarius Lanteros — trotz der evidenten Ähnlichkeit in Physio-
gnomik und Stil — etwas trockener und kühler in seiner Art, was andeutet, dass es zeitlich
etwas weiter von dem saftigen Realismus der vorhergehenden Periode entfernt liegt. Im übrigen
aber ist die Gleichheit so gross, dass wir annehmen müssen, dass die beiden Reliefs von der-
dselben Werkstatt ausgegangen sind. In dieselbe Zeit gehört auch der Grabstein des Cn. Pom-
pеius Prothesilavus und der Numonia Megiste im Therme museum (Taf. XL: 1). Er ist von
ungewöhnlichem Typ: die Büsten sind in Profil und von einem profilierten Rahmen umgeben.
Ein Relief mit vier Büsten an der Via Appia (Taf. XLI: 1) zeigt grosse Übereinstimmung
mit dem Relief Taf. XXXVIII: 2 sowohl in der Komposition des Reliefs mit dem schmalen
Rand ohne Inschrift als auch in den einzelnen Büsten. Merke auf beiden Reliefs dieselbe un-
beholfene Darstellung der Arme beider Figuren, die einander bei der Hand fassen.
Die Büste des alten Mannes, die mit dem Manlierelief in der Villa Colonna, Taf. XXXVIII: 1,
sammengefügt ist, muss nach meiner Auffassung mit dem übrigen Relief ungefähr gleich-
tzeitig sein. Das Porträt hat viele Ähnlichkeiten mit der Oslobüste, Taf. XXXII—XXXIII, (z.
B. die Mundpartie); aber der weiche und aufgeloste Stil des Osloporträts ist hier durch einen
härteren und festeren ersetzt. Das Porträt befindet sich mit anderen Worten auf demselben
Punkt in der Stilentwicklung wie das Porträt des Manlius Stephanus oder das Mannesporträt

1 o. c. S. 48 f.
2 Vgl. z. B. Collignon, Les statues funéraires fig. 196, wo jedoch die Büstenform kürzer ist.
3 Grueber II S. 507.


Chilos Caesarbild, das Porträt auf dem Aureus des Domitius Ahenobarbus, die oben behandelten Köpfe in der Villa Colonna und Museo Mussolini bilden also eine zusammengehörige Stilgruppe, die der Zeit ca. 40 v. Chr. angehört. Die übertriebene Sachlichkeit in den Porträts der vorhergehenden Zeit ist in diesen Werken gedämpft und einer festen und monumentalierten Form untergeordnet worden. Diese Monumentalisierung des Porträts hat sicher zu gewissem Teil auf Einfluss ägyptischer Kunst beruht.


An die Zeit des 2. Triumvirats und die ihr zunächst folgende können eine recht grosse Anzahl

2) Vgl. weiter S. 229 f.
3) Zadok, Ancestral Portraiture S. 9 scheint eine bedeutend frühere Datierung anzunehmen, offenbar kurz nach 90. Das Material von Mann irag als Kalkstein angegeben. Mustilli, Il Museo Mussolini S. 5 datiert "alla fine della prima metà del 1 secolo. a. C.".
4) Vgl. mit diesen Porträts einen Granitkopf aus Ägypten im Universitätsmuseum in Leipzig, publiziert von Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek (1938) S. 33 f., fig. 32—34. Die stilistische Verwandtschaft tritt in der festen, monumentalen Struktur des Kopfes und in der Form der Mundpartie auffallend hervor.
5) Vgl. die beiden mittleren Porträts mit dem Kopf des Manlius auf dem Colonnhrelief Taf. XXXVIII: 1 und die Mundpartie der rechten Mittenfigur mit entsprechendem Detail auf dem Porträt des P. Gessius Primus Taf. XXXV.
römischer Grabreliefs angeschlossen werden, was beweist, dass die Sepulkralkunst nun eine Blütezeit hatte. Zu diesen gehören das Servillerelief in der Villa Wolkonsky; ein paar von den Reliefs, die sich in den Wänden um den Hof des Palazzo Mattei4 eingemauert befinden, ein fragmentarisches Relief mit Frauenbuste in Ny Carlsberg Glyptotek, das Servillerelief im Lateran4 (sicher augustäisch) und vielleicht gleichfalls ein nicht publiziertes Relief im Ther- menmuseum mit drei Büsten abgegrenzt durch Kolonetten.

Spätere Reliefs.


1. Grabrelief mit drei Büsten im Louvre. Taf. XLI: 2. Dargestellt sind von links ein jüngerer Mann, der Arzt Clodius Tertius, ein alter Mann, der Arzt Aulus Clodius Metrodorus, vermutlich der Vater des ersteren, und eine junge Frau Clodia Hilara. Sie war nach der Inschrift Auli liberta, d. h. die Freiglänsene des alten Mannes.4 Der Linearismus des 2. Triumvirats tritt in diesen drei Porträts wie auch in der Zeichnung der Falten der Draperieen sehr hervor. Die Frau trägt aber oberhalb des Stirnknotted und des welligen Seitenwulstes eine recht hoch angebrachte Flechte, eine Variation der Octaviafrisur, die an die Haartracht der Rabiria Taf. XXXI: 1 erinnert.6 Zadoks' Datierung des Reliefs zu Beginn der Kaiserzeit dürfte deswegen richtig sein.7 Man kann das Louvrerelief mit einem derb gearbeiteten Grabrelief im Museo Capitolino8 vergleichen, das auch in die frühe Kaiserzeit gehören mus. Es ist von demselben harten Linearismus geprägt. Die schematische Anlegung des Haares ist auf beiden Reliefs identisch gleich.8


2 Photo Deutsches Institut 29,411 (mit dem Gessiusrelief zu vergleichen) und 29,409.
3 Inv. 2303. Katalog 809 a.
4 Bensendorf-Schoene, Lateran S. 15 und 23. C. I. L. VI: 4, 26410. Altmann o. c. Fig. 158.
5 Dieser ist also kein libertus wie Zadoks angibt, Ancestral Portraiture S. 75.
6 Vgl. S. 192.
7 Ancestral Portraiture l. c.
8 Stuart Jones, Museo Capitolino S. 64, Nr. 5, Plate 12.
10 o. c. S. 56 und 74.


\(^1\) Vgl. Goethert, Zur Kunst der römischen Republik S. 46, wo das Relief 20—10 v. Chr. datiert wird.
\(^2\) Ancestral Portraiture S. 55 f. und 73.
\(^3\) Chronologie van de remeinsche sculptuur tijdens de republiek, Mededeelingen VIII (1928) S. 32 ff.
\(^5\) o. c. S. 20 und 39.
\(^6\) Zur Kunst der röm. Republik S. 46.
\(^7\) Ancestral Portraiture S. 73.

Andere mit den jetzt behandelten verwandte Sepulkralporträts, die in der ersten Kaiserzeit die Tradition des sächlichen Stils der caesarischen Zeit fortsetzen, sind folgende Werke:


1 Konsthistorisk Tidskrift 1937 S. 22, 58. 4.
2 Zur Kunst der röm. Republik S. 45.
4 Mededeelingen 1928, S. 34. Er vergleicht es mit dem Septulmariusrelief in Kopenhagen, das er 80—70 v. Chr. datiert.

Eine nahe zusammengehörende Gruppe bilden folgende Reliefs:


\textsuperscript{1} Il Museo Mussolini S. 180, Nr. 77.
\textsuperscript{2} West, Römische Porträtplastik Taf. XXXVI: 154, S. 144.
\textsuperscript{3} Vgl. Mattingly, Plate 27: 6, 11—12, Pl. 31: 25.


**Zusammenfassung.**


---


\(^2\) Collignon, Les statues funéraires S. 288 ff. Fig. 181.

\(^3\) Vgl. Taf. XXXVIII: 5, XLIV oder ein Relief in Florenz aus augustäisch-tiberischer Zeit, Abb. Zadoks, Ancestral Portraiture Pl. XVIII c.
Collignon¹, behandelt sie als besonders typisch für die Kykladen aber sie kommen auch anderswo vor.² Freistehende Sepulkralbüsten von halbstatuarischem Typ, die wohl wie die hellenis[tischen auf dem Grabe plaziert worden sind, finden sich auch auf römischem Gebiet, z. B. die Oslobüste Taf. XXXII oder Frauenbüsten wie Taf. XCI: 2. Die Form in der die Sepulkralbüste gewöhnlich in Rom vorkommt, nämlich in Relief, oft von einem recht tiefen Reliefrahmen umgeben, welche Reliefs in die Grabwand eingemauert wurden,⁴ scheint indessen soweit ich das ausseritalische Material kenne, eine römische ohne direkte ausländische Vorbilder geschaffene Monumentform zu sein.⁴ Die überwiegende Mehrzahl der auf den Grabreliefs abgebildeten Personen sind den Inschriften zufolge liberti, vgl. XXIV: 2, XXV: 2, XXX: 1, 2, 3, XXXV, XXXVIII: 1, XXXIX: 1, 2, XL: 1, XLI: 2, XLII: 2—3, XLI: 2, XLIV: 2 und deren ausländische Herkunft geht aus den Namen hervor, bemerke beispielsweise Hermia (XXIV: 2), Hermodorus, Demaris (XXX: 1), Epictes, Tryphera, Melissa, Europa (XXXI: 2), Asia (XXXI: 3), Stephanus (XXXVIII: 1), Laneros, Myrsine (XXXVIII: 3), Megisthe (XL: 1). Besonders sprechend sind Namen wie Asia oder Athena (siehe S. 187 A. 1).⁵ Dass diese frühzeitige sepulkrale Porträtkunst in Rom offenbar in weitem Masse von Ausländern angewandt wurde, ist ein nicht unwichtiges Faktum, das wir mit dem kombinieren müssen, was wir im übrigen über die ausländisch hellenistischen Voraussetzungen der republikanischen Porträtkunst wissen, und dem Umstand, dass die wenigen uns aus der Literatur namentlich bekannten Künstler im Rom des letzten vorchristlichen Jhs. Ausländer sind.

Unsere Behandlung von Stil und Chronologie der römischen Sepulkralplastik kann in folgender chronologischer Zusammenfassung schematisiert werden:


¹ Les statues funéraires S. 301 ff.
² Vgl. die Halbstatue von Smyrna, o. c. Fig. 196, die Collignon jedoch in die Kaiserzeit datiert.
ca. 45—30 (mit Fortsetzung in augustäischer Zeit bis ca. 15 v. Chr.). Die Stilperiode des 2. Triumvirats. Linearstil oft mit klassizistischem Gepräge: siehe Taf. XXXVI, XXXVII, XXXIX. Fortsetzung des sachlichen Stils, der eine härtere, straffere Formgebung und trockenerere Manier erhält: Taf. XXXVIII, XXXIX: 1, XL.


Einzelne Rundplastische Werke.

Werke in hellenistischer Tradition.


Das Statuenmotiv hat Parallelen in späthellenistischer Porträtskulptur; am nächsten dürfte der Vergleich mit der Nacktstatue von Delos im Nationalmuseum von Athen2 oder der Bronzestatue von Augustus als Iuppiter aus Herculanum im Museo Nazionale, Neapel, liegen.3 Mit ersterer zeigt die Statue im Thermenmuseum grosse Übereinstimmung auch hinsichtlich des Porträts, die Manteldraperierung finden wir in exakt derselben Form auf der hellenistischen

1 Vgl. auch meine Behandlung dieser Statue, Konsthistorisk tidsskrift 1834, S. 9 ff.

Die von verschiedenen Forschern vorgeschlagenen Datierungen dieses Werks sind sehr wechselnd gewesen und pendeln zwischen 100 v. Chr. und trajanischer Zeit. Letztere Datierung dürfte keinen grösseren Anschluss gewinnen; die Statue ist von anderen Forschern mit ziemlich grosser Einigkeit dem 1. Jh. v. Chr. zugeschrieben, wenn auch mit grossen Variationen untereinander betrefft der präziseren Datierung. Dass die Statue wirklich spätrepublikanischen Ursprungs ist und dass die oben angegebene Datierung zur Kaiserzeit unmöglich ist, steht ausser Frage. Der hellenistische Panzertyp ist dabei ein bedeutsames Indicium, das für voraugustäische Zeit spricht obgleich es nicht an und für sich einer so spät Datierung wie der von Sieveking vorgeschlagenen absolute Hindernisse in den Weg legt. Entscheidend ist aber der Stil des Porträts. Der bestimmende Eindruck des Gesichts ist dessen dramatisches Pathos und starkes Temperament. Die Modellierung ist ausserordentlich sicher, kombiniert eine feste und kräftige Struktur mit einer weichen und reich wechselnden Flächenbehandlung. Besonders auf dem Drei-


face-Bild gibt, wohl vor allem wegen des Mundes ein gewisses Gefühl von Leerheit ein und man kann, wie Curtius betont, schwer die Persönlichkeit hinter dem Porträt finden. Das Profil (siehe Taf. XLVIII: 2) ist dagegen schächer in seinem Gepräge und hat mehr von Individua-

1 Vgl. auch für dieses Detail die hellenistische Bronzestatue Taf. XVII und die Togastatue auf der Minucius-
kolonne, die auf den Münzen des Minucius Augurinus, Taf. XII: 1, abgebildet ist.  
2 Curtius, Die Antike VII, S. 238.  
4 Zuletzt hat Poulsen die Statue in die Zeit kurz nach Sulla datiert, Probleme der röm. Ikonographie S. 19 ff.  
5 Ich habe o. c. S. 12 ff. den Panzer näher behandelt.
EINZELNE WERKE


1 O. c. S. 25.
2 Vgl. z. B. die erwähnte Delosstatue oder einen Kopf in Athen, Hekler, Bildniskunst 125.

Ein dem Kopf im Thermenmuseum verwandtes Porträt eines alten Mannes, wo sachlicher Porträtsstil mit einem gewissen Pathos vereinigt ist, steht beim Eingang zu den Skulptursammlungen des Vatikans.2 Vgl. besonders die Ausformung der Augenpartie und die Haarbehandlung. Die Datierung dieses Kopfes fällt in die Zeit 100—50 v. Chr.


1 Vgl. 2 B. den Alexanderkopf aus Pergamon, Hekler 59, das Epikurporträt, Hekler 101, einen Kopf in Neapel, Hekler 115.
und Details, die besonders zum Temperament des Neapelporträts beitragen, sind ausgeglättet; das tritt besonders in der Zeichnung der Augenbrauen hervor. Der Louvrekopf ist eine spätere Kopie, der Kopf in Neapel steht auf jeden Fall dem Original nahe sofern er nicht sogar das Original ist. Dass Kopien während späterer Zeit von diesem Portrait ausgeführt wurden, deutet darauf hin dass der Abgebildete ein hervorragender Mann war und dass wir also hier das Portrait eines der führenden Römer während der Zeit 100—50 v. Chr. bewahrt haben. Den Kopf im Louvre hat Poulsen in die augustäische Zeit datiert, aber auch mit dem Pompeiusporträt, das er als dessen Vorbild betrachtet, verglichen. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass eine Datierung zu augustäischer Zeit die richtige ist für das Louvreportrait als Kopie. Sie passt ausgezeichnet zu dem Streben nach Abspaltung und klassizistischer Ruhe, die die Kopie prägt im Gegensatz zum Geist des Originals. Der Vergleich Poulsens mit dem Pompeiusporträt ist auch wichtig und für die Datierung des Originals entscheidend. Denn das Portrait in Neapel steht dem Pompeiusporträt, besonders Typus I (Taf. V: 3) sehr nahe. Dort haben wir auch dieselbe Haarbehandlung, die der Neapelkopf hat und die nicht als augustäisch betrachtet zu werden braucht, wie Poulsen es tut hinsichtlich des Porträts im Louvre. Wir müssen also eine ungefähre Gleichzeitigkeit zwischen dem Portrait in Neapel Taf. L und dem Pompeiusporträt Typus I annehmen. Die Vorlage dieses Münzbildes ist, wie wir früher hervorgehoben haben, zwischen ca. 60 und 40 v. Chr. geschaffen. Das Neapelportrait wird auf diese Weise später als die Statue im Thermenmuseum, was auch natürlich ist, denn es ist in viel höherem Grade ein Individualportrait und hat von dem sächlichen Stick in Rom stärkere Eindrücke genommen. Es bringt einen mehr avancierten Realismus zum Ausdruck, der sicherer seine Mittel beherrscht.


---

1 Billede af Pompeius og Caesar S. 21.
2 A. Br. 821—22.
3 M. Jb. 1937/38 S. 181 f.
4 Vgl. Poulsen, Drama S. 416.
Republikanische Porträtkunst


1 Vgl. Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture, S. 15.
3 Schriftquellen Nr. 284.
4 Für die Erlaubnis der Publikation spreche ich Sprenger G. Moretti meinen herzlichen Dank auf.
5 Michalowski, Les portraits hellénistiques Pl. XXI f.
EINZELNE WERKE


Der Hinterkopf des Palestrinaporträts fehlt. Er war als besonderer Teil gearbeitet, ein technisches Detail, das den Kopf mit vielen frühen römischen oder hellenistisch-römischen Werken verbindet, vgl. S. 221 f.¹

Mit dem Stil des Deloskopfes und des Porträts im Thermenmuseum zeigt das "Menanderporträt", besonders in der Ausformung der Augen, eine ausgesprochene Verwandtschaft, und ich glaube deshalb, dass dieses Werk dem letzten Jh. v. Chr. angehört. Lippolds² und Cromes³ Deutung dieses Werkes als das Porträt des Vergil ist also wahrscheinlich die richtige.


Die römischen Porträts, die man seit alters zu der hellenistischen Gruppe von Römerporträts aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zu führen gepflegt hat, sind vor allem die Cicero- und Pompeiusporträts. Weiter die sog. Marius (Taf. LV: 1—2) und Sulla⁷ in der Glyptothek

² Röm. Mitt. 1918, S. 1 ff.
⁴ Derselbe Haartyp findet sich auch auf dem einzigen sicher datierten Deloskopf, von um 100 v. Chr., Michalowski, Les portraits hellenistiques Pl. VIII. Das Gesicht dieses Porträts ist leider fast ganz abgeschlagen aber das Haar ist gut bewahrt.
⁵ Text zu A. Br. 1061—63.
⁶ Vgl. auch das gleichzeitige Frauenporträt das zusammen mit diesem gefunden wurde, abgeb. Hekler, Bildniskunst 66, A. Br. 539.
zu München, die zwei Köpfe im Museo Chiaramonti Taf. LV: 3—4 und das ausserordentlich interessante Greisenporträt Taf. LVI, das in fünf Repliken vorliegt und also einen bekannten und hervorragenden Mann darstellen muss. Diese sind die bekanntesten und am häufigsten angeführten Exemplar.


---

3 Bei Hekler, Bildniskunst 159, offenbar nach einem Gipsabguss, abgebildet.
4 Almenburg, Chiaramonti 698, Hekler, Bildniskunst 161 b.
5 Stuart Jones, Museo Capitolino S. 249 Nr. 75.
6 S. 61 f.
7 S. 135 ff.
8 Imhof-Blumer Taf. IV: 19—20.


* Schriftquellen Nr. 264.
* M. Jb. 1937/38 S. 176 f.


2 Siehe Mattingly o. c. Pl. 16: 7, wo die Büste des Augustusporträts fast ganz en face wiedergegeben ist.  
EINZELNE WERKE

reiche Mischung von Stilen in Rom voraussetzen müssen, nicht undenkbar ist. Denkbar wäre es ja auch den Münchekopf vor 100 zu plazieren. Aber auch dafür fehlt es an guten Parallelen.


In die Zeit ca. 40 v. Chr. oder etwas früher gehört sicher auch das bekannte Porträt in Braccio Nuovo (Taf. LVI: 1). Es ist in älterer Zeit Sulla genannt, eine völlig hinausgezogene Benennung (man vergleiche die Münzbilder), die von sowohl Bernoulli wie Amelung zurückgewiesen worden ist. Es ist aber deutlich, dass das Porträt einen berühmten Mann darstellt, denn es liegt in nicht weniger als 5 Repliken vor. Diese sind, ausser der Büste in Braccio Nuovo, ein Kopf im Louvre, der vielleicht zu einer Statue gehört hat, einer im Museo Torlonia, einer aus Lansdowne House.

3 Vgl. Text zu A. Br. 25—26, über die Provenienz: "Früher in Rom im Palast Creszenzi, dann Ruspoli, weiter bei Kunsthändler Vitali, wo der Kopf für Sulla galt."
4 Röm. Ikon. I S. 90 f.
5 Braccio Nuovo Nr. 60.
6 A. Br. 427—28.
7 Viscotti, Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche Nr. 508.
8 Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain S. 444, Nr. 29.
und schliesslich ein Kopf mit sehr kleinem Büstenstück, der sich in norwegischem Privatbesitz befindet\(^1\) (Taf. LVI: 2).


---

\(^1\) Ich verdanke H. P. L'Orange die Photographie und das Recht sie zu publizieren.

\(^2\) Das sorgfältige Arrangement in der Stirn, besonders nahe der Schläfe, deutet auf Perücke hin.

\(^3\) In der Louvreversion macht der Kopf den Eindruck kräftig empörterichtet zu sein, das beruht aber offenbar auf fehlerhafter Montierung.

\(^4\) Katalog 597 a, Billedavler XXXVIII. Crome, Das Bildnis Vergils, Abb. 52—53.

Capita desecta.


---

1 Katschitz-Weinberg, Sculture del Magazzino Nr. 395, Tav. XCIV.
2 Capita desecta and Marble Coiffures, Mem. Am. Ac. 1, s. 103 ff. Für den Literaturhinweis danke ich Dr. A. Westholm.
holm nimmt an, dass dieser Teil in anderem Material z. B. Gips oder Stuck gearbeitet gewesen ist, und weist darauf hin, dass eine solche Technik, wo ein Teil der Skulptur in Stuck ausgeführt wird, in der alexandrinischen hellenistischen Kunst gewöhnlich ist.1 Hinsichtlich der hier angeführten römischen Gruppe „segmentierter“ Köpfe scheint es mir indessen klar dass der ergänzende Teil in Stein, d. h. in dem gleichen Material wie das Werk im übrigen, ausgeführt gewesen ist, denn sie zeigen alle eine ebene Oberfläche in der Regel mit Stift oder Loch für Stift versehen. In dem Material von Crawford gibt es ausserdem Köpfe, wo der separate Teil erhalten und in Marmor ausgeführt ist.2


1 o. c. S. 203 f.
3 o. c. S. 106 ff.
4 Crawfordes Katalog kann mit vielen Werken aus diesen Gebieten komplettiert werden. Ich führe nur zwei Porträts auf Delos an, Michalowski, Les portraits hellénistiques Pl. XXVII—XXVIII und XXIX—XXX. Im ersteren Kopf ist das Gesicht als besonderer Teil gearbeitet und erhalten.
Der sachliche Stil.

Denselben Typ und die gleiche weiche Formgebung, die wir in der sepulkralen Porträtkunst 75—45 gefunden haben, wiedergefunden wir in folgenden rundplastischen Werken:

1. Porträtkopf im Vatikan, Magazin. Taf. LX.
3. Porträtkopf in Perugia, Museo Archeologico. Taf. LXII.
7. Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Taf. LXIV.


Ein wichtiges Detail ist, dass das Vatikanporträt wie der Kopf der Feldherrnstatue nicht in einem Stück gearbeitet ist. Der Hinterkopf war separat und fehlt, vgl. die Tafelbeschreibung und S. 221.


Wegen der Übereinstimmung mit der sepulkralen Porträtkunst zwischen 75 und 45 müssen diese Werke in die gleiche Zeit datiert werden. Zur Sicherheit begrenzen wir sie zwischen ca. 100 und ca. 45. Das Vatikanporträt dürfte das älteste sein wegen seiner Ähnlichkeit mit älteren Werken in der hellenistischen Gruppe; am jüngsten ist vermutlich Nr. 6.

Das Perugiaporträt Taf. LXII hätte vielleicht für die Gruppe provinzieller Werke aufgespart werden können, die im Folgenden behandelt werden. Ich bin zwar nicht im Besitz irgendeiner detaillierten Provenienzangabe, aber es dürfte als klar zu betrachten sein, dass sein Platz im Museum von Perugia seine ungefähre Provenienz ausweist. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass es so viel vom Stil des Arringatore bewahrt, man vergleiche u. a. die Haarbehandlung, ferner teils die Form und Anordnung der Locken teils die charakteristische Partie an der Stirn. Vorausgesetzt dass das über die Provenienz des Perugiakopfes gesagte richtig ist, so sind ja diese beiden Porträts Werke aus derselben Gegend, dem Gebiet am Lacus Trasimenus, und

1 Für das Recht dieses Porträt zu publizieren danke ich Soprintendente A. Maiuri.


2 Gisela Richter, Handbook of the classical collection s. 291 f. (No. 35), Fig. 202.

Das Haar ist auf dem Porträt in Rom gar nicht ausgeführt, auf der Replik in New York ist es durch eine erhöhte Fläche markiert, die wie Gisela Richter vermutet, vielleicht durch Bemalung vervollständigt wurde.

Nr. 7 und 8 gehören einer etwas späteren Zeit an, obgleich sie in ihrem Stil den vorhergehenden Werken der Gruppe so nahe verbunden sind. Besonders das Porträt in Kopenhagen (Taf. LXIV) ist ein prachtvolles Beispiel caesarischen Porträts. Es ist in Rom gefunden. Der einfache, etwas plumpe Realismus und die auffallend weiche Formensprache können vor allem mit so altersähnlichen Werken wie dem Coelius Cædus-Porträt (Taf. III: 7) oder dem Porträt von Aurelius Hermia (Taf. XXV: 1) verglichen werden. Die melancholische Mundpartie, die im Ausdruck des Gesichts dominiert, hat caesarisch stilgebundene Form. Trotz Zügen die also auf eine verhältnismässig frühe Datierung hindeuten, schliesse ich mich Poulens Datierung dieses Kopfes zu 50—30 v. Chr. an. Er braucht deswegen nicht ausserhalb oder viel ausserhalb der Zeitgrenze zu fallen, die wir für die vorigen Nummern in der Gruppe gesetzt haben, d. h. ca. 45 v. Chr. In diesem Zusammenhang muss seine grosse formale Übereinstimmung mit dem Kopf im Museo Mussolini Taf. LXIX, den ich ca. 40 datierte habe, hervorgehoben werden. Dieser hat eine etwas festere und härtere Tektonik und seine künstlerische Qualität steht, wenigstens technisch gesehen, tiefer. Man bemerke aber die Identität in Details: die caesarische Mundpartie, die Stirn

---

1 Die Büste wirkt auf der Photographie eher glatt und hermenartig. War sie von Hermantyp, der ja in hellenistischer Zeit gewöhnlich ist, wird die frühe Datierung bestätigt.
2 Hekler, Bildniskunst 141 a.
3 Vgl. z. B. Hekler, Bildniskunst 111 b, 120, unsere Taf. XLVII: 3—4, XLIX, LXV: 3.
4 Bemerkte die Mundpartie und ihre Einrahmung, die für Porträts der caesarischen Zeit typische wie steile Gestaltung hat. In Antistius' Porträt ist dieser Teil zwar hervortretend aber weicher in das Ganze einkomponiert.
6 Dragna S. 409 ff.

Mit dem Kopenhagenerkopf gleichzeitig, vielleicht unbedeutend später, ist Nr. 8, die Büste im Museo Capitolino, die auch Poulsen zum Vergleich herangezogen hat.3 Ihre Zusammengehörigkeit mit der behandelten Gruppe liegt offen zu Tage; sie ist auch im allgemeinen als ein republikanisches Porträt betrachtet worden.4 Es ist aber auffallend trocken und die fleischige Formgebung ist mit einer gewissen linearen Schärfe kombiniert; es hat auch nicht die für ältere Werke des sachlichen Stils im allgemeinen charakteristische Frontalität in der Haltung sondern kann, wenn wir an die Grabreliefs denken, ehestens mit dem Porträt des Rabirius auf dem Relief an der Via Appia (Taf. XXXI: 1), das wahrscheinlich augustäischer Zeit angehört, verglichen werden. Es ist also nicht unmöglich, dass die capitolinische Büste ein Stück hinein in die augustäische Zeit liegt. Einen Grund für eine so späte Datierung wie zu spätflauber oder frühflavischer Zeit, die von Sieveking vorgeschlagen ist, gibt es aber absolut nicht;5 u. a. spricht die Büstenform dagegen.

1 Probleme der röm. Iconographie S. 21 f. Fig. 45—46, 47—48, 50.
2 Röm. Mitt. 1935, S. 276 ff., Taf. 41—44.
3 Dragna S. 418.
5 M. Jb. 1937/38 S. 181. Vgl. die Kritik Poulsens, Dragna S. 417 f. Das Porträt im Konservatorenpalast, das


1 Vgl. meine Behandlung des Totenmaskentyps S. 194 f.
2 Drzyma S. 412.
3 Merke, dass der Hinterkopf separat und angefügt gewesen ist.


---

1 Ancestral Portraiture S. 65 f.
2 Katschitz-Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano Nr 592.
4 Sulla 36, 2.
5 Zur Kunst der röm. Republik S. 23 f.
6 Probleme der röm. Ikonographie S. 22.
EINZELNE WERKE

229


 Monumentalisierung des sachlichen Stils.

Den interessanten Kopf im Museo Mussolini, Taf. LXXIX, habe ich bereits früher behandelt, da er mit grosser Wahrscheinlichkeit von einem Grabrelief stammt.⁷ Seine feste Struktur und monumentisierte Form, die die realistischen Details unterordnet, habe ich verglichen mit Chilos Caesarbild (Taf. VII: 7—9), einem Kopf auf einem Relief in der Villa Colonna (Taf.

⁴ Röm. Mitt. 1914 S. 38 ff.
⁵ Vgl. z. B. Kaschnitz-Weinberg o. c. S. 188.
⁶ Vgl. darüber Goethert o. c. A. 204.
⁷ Vgl. S. 200.

Porträtkopf in Este, Museo Atestino. Taf. LXX: 1.
Porträtkopf in Rom, Museo Nazionale Romano, Magazin Taf. LXX: 3—4.


1 Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen. S. 32 f.
2 A. M. Colini, Capitolium 1938 S. 399 ff.
3 Ich danke Soprintendente G. Moretti für das Publikationsrecht.
4 A.-Br. 811—812.
6 So hat die Büste im Museo Capitolino die Narbe auf der linken Seite der Stirn.

In die Zeit von ca. 40 gehört vermutlich auch ein Kopf im Museo Mussolini3 der in seinem symmetrischen Aufbau und geschlossenen Stil sehr an unsere Gruppe erinnert, der aber mehr von hellenistischer Tradition als die früher angeführten Werke hat. Mustilli weist bezüglich dieses Kopfs auf Einflüsse ägyptischen künstlerischen Technik hin; ich habe vorher im Anschluss an einen Vergleich mit einem ägyptischen Porträt Veranlassung gehabt den ägyptischen Einfluss hervorzuheben, der unzweifelhaft in der Gruppe römischer Porträts zu Tage tritt, die wir um Chios Caesarbild gesammelt haben, und der zum Aufbau des charakteristischen "monumentalen" Stils dieser Gruppe beigetragen hat.

Der Stil des 2. Triumvirats.

Bei der Behandlung des sachlichen Stils der caesarischen Zeit blieben wir zwar nicht an der Grenze zur Zeit des 2. Triumvirats stehen sondern mussten sie überschreiten und ein gutes Stück in die Kaiserzeit hineingehen. Aber der Charakter der Triumvirzeit als sondergeprägte Stilperiode geht klar aus den Münzbildern hervor. Folgende Porträtgruppe bietet uns ein direktes Gegenstück zum Stil der Münzbilder:

4. Porträtbüste aus Bronze in Neapel, Museo Nazionale. Taf. LXXIII.
5. Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Taf. LXXIV.
8. Porträtkopf in Neapel, Museo Nazionale. Taf. LXXVI.
9. Porträtkopf in Rom, Museo Nazionale Romano. Taf. LXXVII.
11. Porträtbüste in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Taf. LXXVIII.

Was wir den Linearstil des 2. Triumvirats genannt haben, wird besonders durch Nr. 1—3 exemplifiziert. Die einfach und mit linearer Schärfe gezeichneten Züge, der Kontrast zwischen der scharf abgegrenzten dicken Haarmasse und der Fläche des Gesichts sind mit beispielsweise

1 Vgl. u. a. Helbig, Führer Nr. 491.
3 Mustilli, Il Museo Mussolini S. 4 Nr. 2.


turno, der Antiquariumkopf ist in Rom gefunden. Das Neapelporträt hat auch eine reichere und mehr wechselnde Modellierung und hat bedeutend mehr von hellenistischer Tradition als

1 Billedavler XXXXIV. Nr. 558 ist in den Sabinerbergen, Nr. 559 in Orvieto gefunden.
2 Ich bin von H. P. l'Orange auf diesen Kopf aufmerksam gemacht.
3 S. 163.


Curtius hat in einem seiner letzten ikonographischen Aufsätze das Kopenhagenportrait mit

---

1 S. 150. 2 Vgl. S. 225 f.


¹ A.-Br. 593. Curtius o. c. Taf. 28.
² Curtius o. c. Taf. 27, 1 und Abb. 8 und 10.
³ Für das Photographieren dieses Kopfes danke ich der Direktion des Museo Nazionale, Neapel.
⁶ o. c. S. 234.
⁷ Röm. Mitt. 1939, S. 133.
⁸ Siehe S. 209 A. 3.
gewissen Schürfe, nicht die gleichsam geometrisch feste Organisierung, die Porträts des letzten Dezenniums der Republik, z. B. den Minturnokopf, Taf. LXXV: 1—2 charakterisiert.


Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Von diesem Untergesicht und besonders dessen Mund und Kinn, die eingesunkenen Wangen und Schläfen, den Ausdruck des Gesichts als Ganzheit. Die Verschiedenheiten bestehen darin, dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Dass der Vatikanokopf breiter ist und dass das Stirnhaar nicht richtig dieselbe Ausformung wie auf dem Glyptotekokopf hat. Im letzten Detail ist jedoch die Abweichung weniger gross und die Haarbehandlung auf dem Vatikanokopf wirkt ehestens wie eine etwa stilisierte Form des Kopenhagenokopfs.

Das Porträt Taf. LXXXI gehört zu den grossen Werken in der älteren römischen Porträt-

---

1 Römische Porträtplastik S. 50.
2 West l. c.
3 Amelung, Braccio Nuovo 136 (Taf. 20).
4 Vgl. S. 147.
5 Ancestral Portraiture S. 76.

Dieses Porträt ist allgemein republikanisch datiiert worden, Poulsen will sogar den Torloniakopf in sullanische Zeit setzen. West der ohne Vorbehalt die Florenzbüste als ein Ciceroporträt behandelt, ist der Ansicht dass sie ein typisches Leichenporträt ist. Es kann nicht eher als nach Ciceros Tod skulptiert worden sein, und muss also frühestens 42 v. Chr. datiert werden! Die Voraussetzung selbst für diese bequeme Datierungsmethode fehlt leider, denn irgend eine Stütze für die alte Cicerobenennung ist nicht vorhanden. Irgend welche auffallende Züge einer Totenmaske kann ich nicht finden, möglicherweise kann man von einer gewissen Einwirkung dieser Technik sprechen. In der knochigen Struktur zeigt sich deutlich die Verwandtschaft mit spätcaesarschem Porträttstit und daher liegt dieses Porträt sicher nicht vor Mitte des Jhs.

1 *Visconti*, Il Museo Torlonia Nr. 135. Poulsen, Probleme der römischen Ikonographie S. 20, Fig. 40 ff.
2 Inv. Nr. 6177. *Hecker*, Bildniskunst 146 b.
5 Vgl. Poulsen, o. c. Fig. 41.
6 Vgl. Poulsen o. c., Fig. 42.
7 Römische Porträtplastik S. 61 ff.
Der Detailrealismus ist jedoch nicht das typischste für das Porträt sondern das Bild ist, wie West auch richtig hervorhebt, ein formal geschlossenes Ganzes, eine Synthese. Es weist auf eine spätere Zeit als ca. 50 hin. Die Haarbehandlung, die der Florenzskopf, die beste Replik, hat und die auf den übrigen leicht modifiziert ist, ist genau dieselbe wie auf dem Porträt in Kopenhagen Taf. LXIV. Sie kommt, vgl. S. 225 f., auf Porträts in der Zeit 50—20 v. Chr. vor, und in diese Zeit dürfte also das Original zu den Porträts Taf. LXXXI gehören. Mit seinem straffen Stil und seiner Stimmung stiler Melancholie stimmt das Bild ausserordentlich gut mit den Porträts des 2. Triumvirats überein und eine Datierung für ca. 30 ist daher wohl motiviert.

Werke, die der hier behandelten Stilperiode angehören sind u. a. ein schöner Kopf in München, der von Sieveking in einem früher erwähnten, sehr wertvollen Aufsatz publiziert worden ist1 und von ihm in die dreissiger Jahre v. Chr. datiert wird, weiter eine interessante Mannesbüste in Terracotta aus Cerveteri, publiziert von Mengarelli2. Letztere stellt einen Mann in mittleren Jahren dar mit ländlichem Gesicht und kräftigem Kinn, grader, etwas unterarbeiterter Stirnhaarkontur über einer faltigen Stimme. Stilistische Parallelen sind die Mittenfigur auf dem Relief Taf. XLI: 2 und die Büste Taf. LXXXIII. Die Büstenform ist sehr klein, stimmt in Größe und Form mit der Büste Taf. LXXV: 3—4 überein. Ganz irreg ist die Auffassung Mengarellis von diesem Porträt: „testa di un etrusco... una di quelle meravigliose opere d'arte etrusche, cui, per succesione artistica, s'ispinarono i più valenti ritrattisti romani". Die angeführten Vergleiche zeigen, dass die Periode 45—30 die früheste Datierung dieses Porträts ist. Es ist ganz ein Werk spätrepublikanischer, römischer Porträtkunst und hat nicht einmal irgendwelchen provinziellen Anstrich, was auch a priori zu dieser Zeit in einer Rom so naheliegende Stadt wie Caere nicht zu erwarten ist. Ein wertvolles Porträt aus der Zeit des 2. Triumvirats oder etwas später ist ein Kopf in Ny Carlsberg Glyptotek3 und ein Statuenfragment in demselben Museum4 gehört wahrscheinlich auch dieser Zeit an.

Provinzielle Gruppe.

Die folgende Gruppe Porträts sind provinzielle Werke die deutlichen Zusammenhang mit spätrepublikanischem römischem Porträttist zeigen und die — vielleicht mit Ausnahme von Nr. 1 — davon abhängen müssen.


2 St. etr. IX (1935). S. 94. Tav. XXIV.
3 Katalog 590. A. Br. 849—50.
5 Röm. Mitt. 1926 S. 167.
7 Römische Bildnisse R I.
8 Probleme der röm. Ikonographie S. 28.


1 Ich danke comm. B. Nogara für das Recht es zu publizieren, und Fräulein H. Speier für nähere Aufklärungen.
2 Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture 20 a. Strong, C. A. H. IV. Plates 42 d.
wenn wir mit dem Berlinkopf in das letzte Jh. v. Chr. heruntergehen, so wird es wahrscheinlich, dass der römische Kopf aus der frühen Kaiserzeit ist.


Das Material in Nr. 3 und 4 ist ein weisser marmorartiger Kalkstein, offenbar eine lokale Halbmarmorsorte. Der Kopf Nr. 3, ein ausgezeichnetes Charakterporträt mit weicher und emp-

1 S. 7 f. und 11.
2 Abbildung des Kopfes bei Poulsen o. c. Taf. XX.
3 Vgl. so bei Poulsen Fig. 4 und 14—15 oder Fig. 8 und 10.

Eine Gruppe Togastatuen mit Porträts, die nahe verwandt mit dem Perugiaporträt Taf. LXII und den behandelten Anconaporträts sind, befinden sich in der Vorhalle zum Museo Civico in Chiusi:


Speziell das Porträt zu Nr. 7 gehört nahe zusammen mit dem Anconakopf Taf. LXXXIV: 3—4. v. Essien hat in einer Anmerkung in seinem Aufsatz über die Chronologie der republikanischen Porträts diese Statuen erwähnt und datiert sie offenbar 80—50 v. Chr. Diese Datierung ist zu früh, was am besten aus den Tagen ersichtlich ist. Diese liegen nach dem Umschwung in der Togamode, der auf unserer Togatafel (Taf. XII) durch den Unterschied zwischen Abb. 6 und 7 bezeichnet wird, d. h. nach der Periode 82—71, als die Toga an Umfang und Länge zuzunehmen begann. Es besteht somit, wie früher bemerkt, ein sehr markanter Unterschied zwischen den Tagen der Chiusistatuen und der Toga der Celimontanstatue Taf. XVIII — die Datierung der letzteren war ca. 100 v. Chr. Die Tagen der Chiusistatuen sind länger als dem Via Statilia-Relief im Museo Mussolini Taf. XXVIII, das grade der Zeit 80—50 angehört, und auch länger als auf der Kopenhagenstatue Taf. LVIII, datiert in die Jahrhundertmitte. Sie haben jedoch noch nicht den Umfang und das Aussehen erhalten wie auf der Ara pacis

1 Inv. 3943.
3 Mededeelingen VIII, s. 32 f.
oder dem Münzbild Taf. XII: 16 von 2 v.—11 n. Chr. Die Statuen müssen also nach den Togen zu urteilen der 2. Hälfte des letzten vorchristlichen Jhs. angehören. Sie sind in jedem Fall nicht älter, die untere Grenze ist dagegen unsicherer. Nr. 6 (Abb. 1) scheint am ältesten zu sein und ist eine provinzielle Parallele zu der Mannesstatue des Statiliariehigs (Taf. XXVII), an die sie in frappanter Weise erinnert. Am jüngsten ist Nr. 9 (Abb. 4), in deren Porträt der julisch-claudische Klassizismus ganz zum Durchbruch gekommen ist. Mit dieser Statue sind wir mit Sicherheit in das erste Jh. n. Chr. gelangt.

Ein ausserordentlich eigentümliches Porträt ist folgendes Werk:


In den älteren caesarsachischen Mannesporträts dominiert der rundliche oder kubisch betonte Typ, vgl. den Kopf des Statiliariehigs, Taf. XXVIII: 1 oder die Köpfe Taf. LXIII. Vergleiche mit dem ersten Porträt die Form des Kopfes und den Aufbau des Gesichts mit den charakteristischen, kräftig markierten Wangenfalten, die die Mundpartie einrahmen und die im allgemeinen einen wichtigen Teil in dem Bau des spätrepulikanischen Mannesporträts ausmachen, besonders bei den Werken, die der hellenistischen Linie zugehören (z. B. die Statue von Tivoli im Thermenmuseum). Ferner die abgegrenzte, vorspringende Mundpartie, die geritzten Falten in der Stirn und die Kappenform des Haares. Der Mund mit den schmalen, breiten Lippen erinnert auch sehr zu seiner Form an die obenerwähnte Gruppe. Seine spezielle Form — die dünne Oberlippe und die etwas breitere, schwach gebogene Unterlippe — kommt in spätrepulikanischen römischen Porträts häufig vor, vgl. das Mannesporträt auf dem Relief Taf. XXXVIII: 2. Die Ausformung des Haares in kleinen, kurzen, krausen Locken — von weniger üblichem Typ — findet sich genau gleich auf dem Porträt im Thermenmuseum Taf. LIII, das wir ca. 60 v. Chr. datiert haben. Ich fasse also den Neapelkopf als eine lokale campanische Variation des römischen Mannesportrats der caesarsachischen Zeit auf und datiere ihn in die Mitte des letzten vorchristlichen Jhs.

Es erscheint mir unabweisbar, dass ein guter Teil der Porträts auf den Deckelfiguren zu den

1 Ich danke Soprintendente A. Maiuri und Professor D. Mustilli für das Recht ihn zu publizieren.


1 Siehe Gigioli. L’arte etrusca Tav. 304. Die Datierung gründet sich vor allem auf eine im Grabe gefundenen Münze von ca. 217 v. Chr.
2 Professor Ludwig Curtius, der die Freundlichkeit gehabt hat, mir seine Gesichtspunkte bezüglich dieses Werkes mitzuteilen, hat hervorgehoben wie nahe das Stirnhaar des Mannes mit augustäischem Porträt übereinstimmt. Vgl. Taf. XL: 2, die Aussenfiguren!
Entwicklung des Frauenporträts.

Einige kurze Bemerkungen über die Entwicklung des Frauenporträts sind schliesslich hinzu- zufügen.


2 Rendiconti III s. 325 ff.
3 Kaschnitz-Weinbergs Fig. 5 scheint identisch mit dem Kopf Taf. XCII: 1—2 zu sein. Vgl. ferner Fig. 2, 3, 4 und Taf. XIX bei Kaschnitz.

² Grueber, I, S. 514.
³ o. c. Taf. XIX.
⁴ Inhoof-Blumer Taf. IV: 3.
⁵ A. Br. 99—100, Hikler, Bildniskunst 74.
⁶ J. d. I. 1030, S. 43 f.
⁷ z. B. auf einem auserordentlich schönen Kopf in Berlin, Altes Museum, Magazin.
⁸ Kaschnitz unterstreicht auch die Ähnlichkeit mit dem Neapelkopf, nennt aber nicht die für die Chronologie so wichtige Kleopatrafürhne.


Die sog. Octaviafrisur können wir frühstens mit Münzen um 40 v. Chr. belegen. Siehe

1 Vgl. Kaschnitz-Weinberg o. c. S. 325.
3 Vgl. Kaschnitz-Weinbergs Gesichtspunkte betr. die Tracht, o. c. S. 347.

Noch während der zwei ersten Dezennien unserer Zeitrechnung lebt sie weiter auf den Porträts der Grabreliefs wenngleich in einer im Vergleich zu Octavias Frisur sehr veränderten Form und offensichtlich nicht länger als eine der jungen Frauen beliebte Mode, siehe Taf. XLIV; vgl. auch Ampudius' Relief, Taf. XLII: 2, wo die alte Frau Stirnknotenfrisur trägt während die junge eine klassizistische Frisur hat, die an Frauenfrisuren auf der Ara pacis erinnert. Noch zur Zeit um Christi Geburt konnte indessen Ovidius die Stirnknotenfrisur als geeignet für Frauen mit einem ründlichen Gesicht empfehlen.3 Goetherts Ansicht dass die "Haarabschürfung" nicht über das letzte Jahrzehnt des letzten Jhs v. Chr. hinaus fortlebt4 ist also sicher unrichtig. Er meint, dass die Ara pacis-Reliefs, wo diese Frisur nicht vorkommt, zeigen, dass sie bei ihrer Entstehung ausser Brauch war. Aber diese bürgerlich betonte Frisur hätte schlicht in die ideale Sphäre der Ara pacis-Reliefs gepasst und die Frisur war ausserdem mit aller Sicherheit nicht länger eine dominierende Mode innerhalb der höchsten Gesellschaftsklassen. Auch wenn die Darstellung der Ara pacis-Reliefs auf historischen und antiquarischen Realitäten baut so ist sie doch eine Idealdarstellung, wo die Abhängigkeit von grossen klassischen Vorbildern, in erster Linie dem Parthenonfries, offensichtlich ist.5 In den rein klassizistischen Frisuren der Frauenköpfe tritt diese Abhängigkeit besonders gut zu Tage. Die Vorbilder für diese sind klassisch-griechische und wir können auf dem Parthenonfries deutliche Entsprechungen finden.6 Damit ist nicht gesagt dass es keine Verbindung zwischen den Ara-pacis-Reliefs und der gleichzeitigen Frauenmode gibt. Die starke klassizistische Welle in der römischen Kunst, die in Ara pacis manifestiert ist, beeinflusste die Frauenmode in klassizistischer Richtung. Auf dem Ampudiusrelief haben wir eine klassizistische Frisur vom gleichen Typ wie auf der Ara pacis gefunden und die Agrippinafrisur mit dem in der Mitte gescheiteten Haar und dem langen Nackenknotten ist eine Entwicklung dieser klassizistischen Frisur.

3 Ars amatoria 3, 135 ff. nec genus ornatus unusum: quod quamque decebit, / elegat et speculam consulat ante suum/ longa probat facies capitis discrimina puri: / sic erat ornatis Laudamia comis; / exiguum summa nodum sibi / fronte religius, / / ut patet, aureas ora rotanda voluit.  
5 Vgl. Petersen, Ara pacis Augustae S. 165 ff.  
6 Vgl. Petersen, o. c. Taf. VI, 28 und 34 und Le Parthénon (Paris 1912), Pl. 123, 60.
Von der Gruppe frühzeitiger Münzen wo die Stirnkontenfrisur zuerst vorkommt ist das Victoriabild — das auch als Fulvia, Antonius' erste Gemahlin gedeutet worden ist — auf Antonius' Quinar von Lugdunum Taf. XIII: 7 das älteste. Seine Datierung ist ca. 43. Vor dieser Zeit kommt die Frisur nicht auf Münzen vor sondern die Frisuren sind von ganz anderem Typ, vgl. Taf. XIII: 1—5. Man könnte vielleicht einwenden, dass vor dieser Zeit keine Frauenporträts vorkommen, aber das Victoriabild auf Mussenius Longus' Münze Taf. XIII: 6 zeigt, dass wir auch mit zeittypischen Frisuren bei solchen Frauenbildern auf Münzen rechnen müssen, die nicht Porträts sind. Der Victoriakopf auf Longus' Münze hat die gleiche Frisur wie das ungefähr gleichzeitige Octaviaporträt. Es muss also als sicher betrachtet werden, dass die Frisur, die Octavia trägt, eine neue Mode zu jener Zeit war, und ca. 45 wird somit der terminus post quem für diese Frisur.


3 Grueber I S. 434 ff., VII Pl. 45: 1 ff.
4 Stuart Jones, Museo Capitolino Pl. 45.


Der vordere Teil von der Frisur der Frau auf dem Statilia-Relief, Taf. XXVIII: 2, stimmt im Detail mit der Frisur des Porträts im Thermensmuseum überein, der hintere Teil ist durch den Mantel verborgen. In seinem konventionell idealisierten Stil schliesst sich das Porträt des

1 Hohler, Bildniskunst 66, A. Br. 539, Collignon, Les statues funéraires S. 312, Fig. 198.
2 Collignon, Les statues funéraires S. 306 Fig. 194.
3 Zur Kunst der röm. Republik S. 49 f.
5 L’Orange o. c. Taf. 33, 34, Eitrem, Katalog Nr 67.
Reliefs vollkommen der hier behandelten Gruppe an und wir haben auch bereits vorher das Relief in dieselbe Zeit datiert.


Nicht die geringste Stütze findet sich für die alte Bestimmung dieses Kopfes als ein Kleopatraporträt. Das Diadem fehlt und die Frisur ist eine andere als auf den Münzbildern von Kleopatra, siehe Taf. XIII: 11—13. Endlich und vor allem ist die Physiognomie eine andere. Die gebogene Nase haben zwar auch die Münzporträts, aber ein in diesen dominierender Zug, nämlich das kräftige Kinn, hat kein Gegenstück im Londonkopf. Das Kinn ist dort klein und weich und das ganze Gesicht hat ein Gepräge von Weichheit, die einen wirklichen Kontrast gegenüber dem willenstarken Herrscherbild der Münzbilder bildet.\(^3\)


1 o. c. S. 171.
2 L’Orange macht keinen solchen Unterschied sondern betont die Flüssigkeit der Formen im Londonporträt. Vgl. aber auch Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture S. 89.
3 Für die Kleopatrakanographie siehe Curtius, Röm. Mitt. 1933, S. 182 ff.
4 Michalowski, Les portraits hellénistiques Pl. XXXIII—XXXV.


1 Römische Porträtplastik S. 101.
2 Hekler, Bildniskunst 201, S. XXXIII.
Die Schriftquellen haben uns die Hauptzüge in der republikanischen Kunstgeschichte Roms vermittelt. Sie zeigen uns die Passivität im Kunstleben der Stadt in älterer Zeit, wie ihre Kunstbedürfnisse hauptsächlich durch Import befriedigt wurden und wie eine starke künstlerische Aktivität in Rom erst mit dem letzten Jh. v. Chr., Periode V, eintritt. Wir haben als a priori wichtig bezüglich der Porträtkunst betont, dass Rom vor ca. 100 keine kunsthistorische Sonderstellung eingenommen, sondern nur einen Teil des mittelitalischen Kunstgebietes gebildet hat. Wir konnten ferner nach den literarischen Angaben konstatieren, dass Periode V eine Glanzperiode für die Porträtkunst in Rom gewesen ist, was aus den Schriftquellen besonders klar hervorgeht, soweit es sich um die Porträtmalerei handelt, was aber auch sonst beobachtet werden kann, u. a. in dem stark gesteigerten Umfang, den die Sitte Statuen zu errichten in jener Zeit annimmt, ferner hinsichtlich des für die Römer dieser Zeit charakteristischen Interesses für Ahnenporträts. Die literarischen Angaben enthalten nicht die geringste Andeutung darüber, dass diese blühende Porträtkunst in Rom während der Periode V von römischen oder italischen Künstlern ausgeübt wurde. Soweit die Schriftquellen zu diesem Punkt etwas mitzuteilen haben geben sie statt dessen eine deutliche Auffassung davon, dass diese Porträtkunst von Ausländern, eingewanderten Künstlern aus dem Osten, getragen wurde. Im grossen ganzen betrachtet war also diese römische Porträtkunst eine importierte Kunst.

Wir behandelten in der nächsten Etappe unserer Untersuchung die republikanischen Münzporträts. Wir widmeten ihnen zunächst eine recht eingehende Beschreibung unter Aufteilung in Typen u. s. w. um dadurch zur Schaffung einer sicheren Basis für ikonographische Bestimmungen beizutragen. Eine Grundvoraussetzung für die Anwendung der republikanischen Münzporträts als Mittel für Porträtbestimmungen ist nämlich, dass man den für jene Zeit charakteristischen reichen Wechsel der Münzstempel kennt und nicht eine einzelne Münze, deren Por-
SCHLUSS

trat vielleicht eine ungewöhnliche Variante darzustellen oder qualitativ weniger wertvoll sein kann, die ausschließlich Grundlage für die Identifizierung einer Porträtskulptur bilden lässt. Wir
suchten ferner — und vor allem — aus den Münzbildern die stilistischen Hauptlinien für re-
publikanische Porträtkunst zu gewinnen.

Die Münzbilder der Könige Roms und der Nationalhelden der älteren Republik geben, ob-
gleich in späterer Zeit geprägt, im grossen ganzen den Stil in den Monumentalporträts wieder,
die nach dem Zeugnis der Schriftquellen in Rom während Periode III und IV entstanden. Die
monumentale Porträtkunst, mit der die Römer im späteren Teil des 4. Jhs. und im 3. Jh. ihre
grossen Männer ehrt, war ihrem Stil nach griechisch — es sind teils importierte, teils Werke
von gewöhnlichem etrusko-latinischem Typ gewesen — und abhängig von der gleichzeitigen
griechischen Porträtkunst. Wie in der Zusammenfassung der Schriftquellen hervorgehoben,
steht das Aufkommen dieses ganzen römischen Brauchs, Statuen über verdiente Mithürger zu
errichten, in direkter chronologischer Beziehung zu dem entsprechenden Brauch in Griechen-
land. Als der Brauch während des letzten Jhs. v. Chr. einen ausserordentlich starken Umfang
in Rom erreicht, ist dies ein typischer allgemein hellenistischer Zug.

Der einheimische römische oder italische Stilwille tritt im 2. Jh. in dem zunehmenden Ex-
pressionismus im Stil der Münzbilder zu Tage. Dieser grobe und brutale Expressionismus hält
sich noch ein Jahrzehnt im letzten Jh. v. Chr., wo er einem stilistisch wie typologisch reichen
hellenistischen Bildrepertoire, das auch Porträts enthält, weichen muss. Diese Erscheinung kann
nicht begrenzt numismatischer Art gewesen sein sondern ist ein Teil in einem grösseren kunst-
historischen Zusammenhang, wie schon die Schriftquellen klar gemacht haben: zu Beginn des
letzten Jhs. v. Chr. ist eine grosse Anzahl hellenistischer Künstler nach Rom eingewandert und
hat die künstlerische Produktivität geschaffen, die das Rom des letzten vorchristlichen Jhs.
kennzeichnet und die vielleicht vor allem ihren Ausdruck auf dem Gebiet der Porträtkunst ge-
funden hat.

Wir teilten die Münzporträts bis zu Caesars Tod ein in eine hellenistische Gruppe, also Porträts
die sich klar hellenistischer Tradition anschliessen, und in Porträts des sachlichen Stils. Wir
konstatierten, dass dieser letztere Stil etwas neues in der Porträtkunst des Hellenismus bedeutet
und, dass er in Rom zu Tage tritt und als einheitlicher Stil weiter lebt, als römischer Stil bezeichnet
werden muss. Die Entwicklung innerhalb des sachlichen Stils führte zu einem zunehmenden
oberflächlich registrierenden Detailrealismus — wir haben ihn Flächenrealismus genannt — der
in gewissen der ältesten Caesarporträts kulminiert. Es ist ein sachlich registrierender Realismus,
der ohne jede Spur von Illusionismus arbeitet und einen stark formauflösenden Effekt hat. Die
künstlerische Synthese geht bei Werken eines derartigen Stils gewöhnlich verloren.

Eine Reaktion gegen diese Formauflösung tritt schon zur Zeit um Caesars Tod ein und prägt
die Stilperiode des zweiten Triumvirats. Die Form wird gestrafft, die Übertreibungen des De-
tailrealismus werden vermieden, der sachliche Stil erhält in gewissen Werken, z. B. Chilos Cae-
sarporträt, grössere Monumentalität. Eine starke Linearisierungstendenz prägt die Porträtkunst
der Periode und bildet in gewissen Werken einen exklusiven Linearstil.

Wir begannen unsere Untersuchung der Porträtskulptur mit der Behandlung der sepulkralen
Skulptur um damit ein sicheres stadtromisches Material zu gewinnen. Es ist nämlich absurd, wie
früher oft geschehen, provinziale Werke wie beispielsweise das Septiumrelief von Vulci oder
Werke völlig unbekannter Provenienz zur Grundlage einer Behandlung der römischen Porträt-
skulptur zu machen. Wir fanden in einer Gruppe von Werken, mit der Celimontanastatue Taf.


Im Anschluss an die durch die Behandlung der Münzbilder und Sepulkralskulptur gewonnene Stilgruppierung wurden schliesslich rundplastische Porträts die der hellenistischen Gruppe, dem sakralen Stil und der stilperioden des 2. Triumvirats angehören, behandelt und in einer besonderer Gruppe provinzialer Werke, die vom sakralen Stil in Rom abhängen. Bis auf weiteres hypothetisch wurde diesem eine Gruppe Volterraporträts angeschlossen, die also ins 1. Jh. v. Chr. datiert wurden. Wir schlossen mit einem Versuch zu einem Überblick in sehr groben Zügen über die Entwicklung des Frauenporträts im letzten Jh. v. Chr.

Wie in der Einleitung bemerkt ist noch immer die unvollständige Bearbeitung der Porträtkunst des Hellenismus ein beschwerliches Hindernis für die Klarlegung aller Voraussetzungen der spät-republikanischen römischen Porträtkunst. Es ist offenbar, dass der sakralen Stil in Rom nicht das Resultat einer einheimischen römischen Entwicklung ist, deren frühere Stufen für uns in mystischem Dunkel liegen. Er ist in Rom während des letzten Jhs. v. Chr. ausgebildet und seine Voraussetzung ist die hellenistische Porträtkunst, die damals Rom eroberte. Dass durch die importierte hellenistische Porträtkunst und von ihren ausländischen Künstlern unter Einwirkung des neuen Milieus ein neuer, römischer Stil hat geschaffen werden können, ist an und für sich nichts kunsthistorisch unmögliches. Selbstverständlich haben auch, wie hervorgehoben, einheimische rein kunsthistorische und stilistische Faktoren, die in der älteren mittelitalischen Kunst vorlagen, Bedeutung bei der Ausformung dieses neuen Stils gehabt. Aber die
SCHLUSS


1 Later Greek Sculpture S. 63.
2 Denkmäler ägyptischer Sculptur Taf. 107 f. mit folgendem Text.
3 From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek 1938 S. 30 ff.
5 Snijder o. c. Abb. 4, S. 257 f., 261.

¹ Poulsen o. c. Fig. 31, S. 31. Snijder o. c. S. 269 Abb. 17.
² Siehe v. Bissings Text zu Taf. 109—111.
TAFELBESCHREIBUNG


Wichtigste Literatur, Photo und Seitenhinweis zum Text, wo das betreffende Werk behandelt ist, wird für jedes Werk angegeben. Photo Deutsches Institut bezieht sich auf die Negativersammlung des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Photo Faraglia auf Negative die vom römischen Photographen C. Faraglia für den Verf. ausgeführt sind.


Taf. I


1 Die hier angegebene Datierung der Münzen des Mussidius Longus und des Cloidius weicht jedoch von Gruebers ab, vgl. S. 145 f. und 164. Vgl. auch l. c. hinsichtlich der Münzen des Livineius Regulus und Cebius Varus, die wahrscheinlich auch früher als bei Grueber zu datieren sind.

17

Taf. II

Taf. III

Taf. IV

Taf. V

Taf. VI

Taf. VII
Münzbilder von C. Iulius Caesar. Vergrößerung: Abb. 1—5, 2: 1, Abb. 6—9, 2 1/2: 1.

Gruppe A. Siehe S. 139 ff.

Gruppe C. Siehe S. 142.

Taf. VIII

C. Iulius Caesar. Gruppe B. Siehe S. 144 ff.


Taf. IX

Tafel X


M. Antonius.


Tafel XI


Tafel XII


TAFELBESCHREIBUNG

Taf. XIII


Taf. XIV


   Für Abb. 1—5 siehe S. 165 f.

Taf. XV

Höhe 32 cm. Mit der Renaissancebuste, in welche der Kopf eingesetzt ist, 69 cm. Keine Ergänzungen.
Die sehr tief, unter kräftig vorspringendem Arcus liegenden Augen sind mit Email eingelegt. Farben: weiss, braun mit schwarmem Rand (Iris) und schwarm (Pupille).
West, Römische Porzellanplastik S. 7 f.
Photo Deutsches Institut 7852. — S. 123 f., 169 f.

Taf. XVI

Photo Deutsches Institut 7933. — S. 123.
Nenflo. Höhe 25 cm. Schwarze Farbenspur in Haar und Bart.
Photo Deutsches Institutt 7936. — S. 123.
Mr. R. P. Hinks teilt mir gültigst mit: Höhe 25,5 cm. Wurde 1839 von dem römischen Kunsthändler Campanari erworbem. Hat keine Inventarnummer.
Photo British Museum. — S. 123.

Taf. XVII

Porträtsstatue. Rom, Museo Nazionale Romano.
Bronze. Höhe 222 cm. Die Statue wurde 1885 gefunden bei Grabungen an der Via Nazionale, "precisamente nel luogo dell'ex convenuto di S. Silvestro al Quirinale...a metri 6.00 sotto il ciglio del Quirinale" (N. Sc. 1885 S. 42). Die Lanze ergänzt. Auf der Brust der Statue findet sich nach dem Fundbericht in N. Sc. folgende Inscription: L VIS L XXIX.
Photo Anderson — S. 171 f.

Taf. XVIII

Kalkstein. Länge des Sarkophags 196 cm (des Deckels 206 cm), Breite 63 cm. Höhe des Kopfes ca. 25 cm. Die Reliefs auf dem Sarkophagkörpem stellen Amazonen- und Kentaurenkämpfe dar.
S. 170.
Nenflo. Länge des Sarkophags 198 cm.
Ausgeprägt kubisches Gesicht mit grossen, linear gezeichneten Augen und vollem Mund mit schön geschweiften Lippen. Die einzelnen Haarsträhnen sind nur in der Stirn ausgeführt.
Paribeni, Guida 197.
Photo Faraglia — S. 172 f.

Taf. XIX

Porträtsstatue des Aule Metele in Florenz, Museo Archeologico. Der sog. Arringatore.

Photo: Alinari 2544 (Abb. 1) und Brogi 10732 (Abb. 2). — S. 171 f.

Taf. XX

Photo Verf. — S. 116 f.

Taf. XXI

3—4. Männlicher Kopf aus Terracotta im Vatikan, Museo Gregoriano. Höhe 26,8 cm.
Photo Fanti. — S. 176.

Taf. XXII

Fundort: Rom, Piazza delle Carrette. Inschrift: M. Cassennii Sex. F.
Photo Deutsches Institut. 1928. 73. — S. 180.
Breites, asymmetisches Gesicht mit schematisch gezeichneten Augen und plumpem, schrägem Mund. Kleinlockiges, summarisch ausgeführtes Haar.
Photo Verf. — S. 180.
Photo British Museum. — S. 176.

Taf. XXIII
Togastatue in der Villa Celimontana, Rom.
Photo Faraglia. — S. 175 f.

Taf. XXIV
Photo Verf. — S. 182 f.
Ich verdanke Mr. R. P. Hinks folgende Angaben: Feiner Kalkstein. Breite (mit Ausnahme der rest. linken Kante) 100 cm. Höhe 58 cm. Tiefe der Relieffläche ungef. 4 cm.
Das Relief ist um 1593 in Rom gefunden, an der Via S. Agnese fuori le mura oder der Via Nomentana, vgl. Smith, Inschrift: C. I. L. I, 1011; VI: 2, 949.
Photo British Museum. — S. 180 ff.

Taf. XXV
1. Detail des vorigen Werkes. Photo British Museum. Durch liebenswürdige Hilfe von Mr. R. P. Hinks wurde diese Photographie besorgt.
2. Grabrelief mit zwei Büsten (Mann und Frau). Museo Mussolini, Rom, Giardino. Inv. 2279.
Il Museo Mussolini S. 176, Nr. 60.
Photo Faraglia, Museumsaufnahme. — S. 183 f.

Taf. XXVI
1. Grabrelief mit zwei Büsten (Mann und Frau). Rom, Museo Mussolini, Giardino. Inv. 2282.
Photo Faraglia, Museumsaufnahme. — S. 184 f.

Marmor, wahrscheinlich italischer. Breite der Vorderseite 100 cm, Höhe 58 cm. Breite der Schmalseite ca. 28,5 cm.
Bei allen drei Büsten ist die Oberfläche nicht geglättet sondern trägt deutliche Spuren der Meisselarbeit.
Photo Deutsches Institut 1932. 237 (Abb. 2), 238 (Abb. 3). — S. 187 f.

Taf. XXVII
Grabrelief mit Mann und Frau in ganzer Figur. Rom, Museo Mussolini. Inv. 2143.
Palombino, Höhe 182 cm. Unbedeutende Beschädigungen, keine Ergänzungen.
Photo Faraglia, Museumsaufnahme. — S. 186 ff., 211 f., 249 f.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. XXVIII

Details des vorigen Werks. Photo Deutsches Institut 1920, 168 (Abb. 1) und 170 (Abb. 2).

Taf. XXIX


Kalkstein. Breite 58 cm, Höhe 52 cm. Die ganze Fläche ist sehr korrodiert. Das Relief ist vielleicht ursprünglich breiter gewesen.


Fundort: Esquilino.


S. 185 f.

2—3. Togastatue in der Villa Celimontana, Rom.


Taf. XXX

1. Fragmentarisches Grabrelief in der Villa Celimontana, Rom, mit zwei Büsten.

Marmor. Grösste Breite 86 cm, grösste Höhe 57 cm. Dargestellt sind ein alter Mann und eine Frau. Zwischen ihnen klettert ein kleines Tier, stützt die rechte Vorderpfote auf die Schulter der Frau und streckt die linke Pfote vor. Es hat einen gehobenen emporgerichteten Schwanz und aufrechte spitze Ohren; es muss ein Hund sein, von schlauerhundähnlichem Typ.

Die Nasen fehlen; bei der Frau ausserdem die ganze Stirn- und Schädelpartie, die als besonderer Teil gearbeitet war.

Der Rahmen, der teilweise sehr beschädigt ist, fehlt ganz auf der linken Seite; diese Seite ist flach und hat ein Loch, das für einen Zapfen bestimmt ist. Ein entsprechendes Loch hat das Relief XXX: 2, das übrigens die selben Masse wie XXX: 1 hat. Beide Stücke waren also jedes für sich gearbeitet aber ursprünglich zu einem vereinigt. Sie sind es noch auf der Reproduktion in den Monumenta Mathaeiana, Vol. II, Tab. 57, Fig. III, wo das Relief durch das kleine Tier sicher identifiziert werden kann.

Photo Faraglia. — S. 187 f.
2. Fragmentiertes Grabrelief in der Villa Celimontana, Rom, mit zwei Büsten.


Photo Faraglia. — S. 188.

Taf. XXXI

1. Grabrelief mit drei Büsten. In einem antiken Grabbau an der Via Appia eingemauert.


Inschrift: C. I. L. VI: 1, 2246 ('repertum in fossionibus viae Appiae').

Photo Verf. — S. 191 ff.

2. Grabrelief mit drei Büsten. Lateran.

Kalkstein (Tavertin). Breite 182 cm, Höhe 62 cm, Tiefe des Reliefs ca. 10 cm. Sämtliche Büsten sind ziemlich stark korrodiert. Die Nase fehlt. Der Stein ist in zwei Hälften aufgeteilt; die linke Partie trägt die Inschrift, die rechte die Bilddarstellung. Wie aus der Inschrift hervorgeht, ist der Stein links abgebaut und wegen der vielen Namen kann man vermuten, dass auch links ein Bildfeld gewesen ist. In der rechten Ecke des Bildfeldes ein Einschnitt.


Das Haar: eine Kappe mit gerauhter Oberfläche.


Benndorf-Schoene, Lateran S. 319, Nr. 454. E. A. 2214 (hier reproduziert).

S. 190.


Inschrift: C. I. L. VI: 2, 9411 ('repertus ad sepulchrum D. Helertae, in vetere atrio monasterii Lateranensis').

Matz-Duhn Nr. 3824. Zadoks, Ancestral Portraiture S. 75.

Photo Deutsches Institut 6537. — S. 186 ff.

Taf. XXXII

1. Fragmentes eines Reliefs, Lateran.


Photo Deutsches Institut 1932. 1441. — S. 190.


Photo Deutsches Institut 31, 68 und 66. — S. 188 ff.

4. Togastatue im Hof des Palazzo Rospigliosi, Rom.


Photo Verf. — S. 190.

Taf. XXXIII.

Details der Büste Taf. XXXII: 2—3. Photo Deutsches Institut 31. 70 und 71.

Taf. XXXIV


Der Kopf hat seinen Platz über einer Türöffnung in dem kleinen Museum im Anschluss an das Grabmal der Caecilia Metella.

Offenbar mit zadoks, Ancestral Portraiture Head B bis, S. 50, Pl. VIII identisch, obgleich das Bild dort von unten genommen ist was ihm ein ganz anderes Aussehen gibt.

Photo Verf. — S. 195.


Zadoks, Ancestral Portraiture 49 ff. und 65.

Photo Verf. — S. 195.

3. Grabrelief in Rom, außerhalb der Porta Maggiore.

Marmor. Die Figuren haben ungefähr Lebensgrösse.


Photo Deutsches Institut 33. 749. — S. 195.

Taf. XXXV


Marmor. Breite 204,5 cm, Höhe 65 cm. Die rechte obere Ecke des Steins mit Teil der Inschrift und die Nasen der Figuren sind abgeschlagen. Sonst ist das Relief in sehr gutem Zustand.

Das Relief befand sich 1936 in römischen Kunsthandel und wurde vom Verf. in Konsthistorisk Tidskrift 1937 Heft 1, S. 19 ff. publiziert. Die Provenienz ist Rom oder nächste Umgebung.


**Taf. XXXVI**

Photo Faraglia. — S. 196.

2. Relief mit zwei Mannesstatuen, Rom, Museo Nazionale Romano. Inv. 100034.
Das Relief befindet sich seit 1930 in den Sammlungen des Museums. Die Provenienz nicht sicher bekannt.
Dargestellt sind zwei Männer in mittleren Jahren, der rechte wahrscheinlich etwas jünger als der andere. Die Gesichtszüge sind ohne grösse Individualisierung ausgeführt. Das Haar ist als scharf abgesetzte Kappe mit skizzierten Haaren angelegt.
Photo Verf. — S. 197.

**Taf. XXXVII**

Photo Faraglia. — S. 196 f.

**Taf. XXXVIII**

1. Grabrelief mit drei Büsten, Rom, Villa Colonna.
Die Frau hat das Haar in grosser Welle oder Knoten über der Stirn arrangiert. Von diesem gehen nach den Seiten zu Flechten aus, die etwas oberhalb des Haaransatzes gelegt sind.
Matz-Duhn Nr. 3816.
Photo Deutsches Institut 1933. 1713. — S. 198 ff.
Das Relief stammt aus der Villa Mattei.
Photo Deutsches Institut 6538. — S. 198 f.

Inscrit.: C. I. L. VI: 3, 24190.
Aus der Villa Mattei.
Monumenta Matthaeiana III Tav. 157,40. Matz-Duhn Nr. 3840.
Photo Deutsches Institut 8100. — S. 199.

Taf. XXXIX

Photo Deutsches Institut 8429. — S. 197.

2. Grabrelief mit fünf Büsten im Lateran.
Marmor (italischer). Breite 212,5 cm, Höhe 62 cm. Tiefe des Reliefs ca. 13 cm. Unbedeutende Ergänzungen:
Die Nasen und auf der ersten Büste von links auch ein grosser Teil des Kinns.
Dargestellt sind drei Frauen, alle mit hohem Stirnknoten (die mittlere hat diese Haarpartie von einer Binde umgeben) und zwei Männer mit fest gebauten Gesichtern. Das Haar des ersten Mannes von links (P. Furius) ist in kurzen gebogenen Strähnen geformt und in Reihen geordnet. Alle Abgebildete sind von ganz konventionellem, nicht individualisiertem Typ. Sie sind in ziemlich jungen Alter, was mit dem allgemeinen idealisierten Charakter der Bildnisse übereinstimmt. Das Werk ist leer, aber technisch bemerkenswert wohl ausgeführt.
Inscrit.: C. I. L. VI: 3, 1795.
Photo Anderson 24229. — S. 197 f., 232.

Taf. XL

Inscrit.: C. I. L. VI: 4, 24500.
Photo Verf. — S. 199.
Italischer Marmor. Breite 230 cm, Höhe 58 cm, Tiefe des Reliefs ca. 16.5 cm. Der Stein ist an den Seiten abgeschlagen. Die Hinterseite ist flach mit einem grossen Ausschnitt für die Befestigung des Reliefs in der Fassade eines Grabbau. Löcher in der Oberseite für denselben Zweck.
Provenienz: Via Flaminia.
Photo Deutsches Institut 1928 73. — S. 200.

Taf. XLI
1. Grabrelief mit vier Büsten. In einem antiken Grabbau an der Via Appia eingemauert.
Italischer Marmor. Breite 236 cm, Höhe 58.5 cm, Tiefe des Reliefs ca. 8 cm.
Sehr einfache, handwerksmässige Arbeit: Spuren von brauner Farbe auf den Köpfen und dem Hintergrund.
Photo Verf. — S. 190.


3. Grabrelief des Vibius im Vatikan, Museo Chiaramonti.
Marmor. Höhe 75 cm, Breite 94.5 cm. Inschrift: C. I. L. VI: 4, 28774.
Zadoks, Ancestral Portraiture S. 56 und 74.
Photo Alinari 26948. — S. 201 f.

Taf. XLII
Marmor. Höhe 60 cm, Breite 64 cm. Aus Valci. Inschrift: C. I. L. VI: 2, 9530.
Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 202 f.

Photo British Museum. — S. 203, 247.

Marmor. Höhe 47 cm, Breite 102 cm. Inschrift: C. I. L. VI: 2, 11806.
Anschlag, Galleria Lapidaria 31 c. Zadoks, Ancestral Portraiture S. 57 und 75.
Photo Deutsches Institut 997. — S. 295.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. XLIII

1. Grabrelief im Vatikan, Galleria Lapidaria.
Marmor. Höhe 75 cm, Breite 96 cm. Die Inschriften sind nicht antik. Sie geben dem Bilde eine symbolische Deutung und stammen, wie Ameling annimmt, wahrscheinlich aus dem Quattrocento. Über dem Bildfeld steht Fidei simulacrum, der Mann ist als Honor, die Frau als Veritas und der kleine Knabe als Amor bezeichnet.
Ameling, Galleria Lapidaria 80 a.
Photo Deutsches Institut 1908. — S. 198, 293, 251.

Inschrift: C. I. L. VI: 2, 11284/85.
Photo des Museums. — S. 203 f.

Man vergleiche im übrigen die ausführliche Beschreibung dieses Werkes bei Ameling, Salve de' Busti 388 und die dort angegebene überaus reiche ältere Literatur. Die Gruppe befand sich ursprünglich in der Villa Mattei und wurde von Clemens XIV. 1770 für den Vatikan erworben.
Photo Alinari 6602. — S. 204.

Taf. XLIV

Mustilli, Il Museo Mussolini S. 110, Nr. 21, dort vollständige Literaturangaben.
Photo Deutsches Institut 1935. 740. — S. 204 f.

Mustilli, Il Museo Mussolini S. 180 Nr. 77, Literaturangaben dort.
Photo Faraglia Museumsaufnahme. — S. 204 f.

Inschrift: C. I. L. VI: 1, 2179.
Photo British Museum. — S 204 f.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. XLV

Kalkstein (?). Höhe 186 cm, Breite 72 cm. Aus Capua. Inschrift zwischen Tympanon und Bildfeld (nach Angabe des Museums, Fiorelli, Inscr. lat. n. 1415).
Photo Deutsches Institut 4683. — S. 205 f.

2. Grabrelief in Capua, Museo Campano. Inv. 365.
Photo Verf. — S. 205 f.

Taf. XLVI

Repr. nach A. Br. — S. 123 f.

Repr. nach A. Br. — S. 215.

Michalowski, Les portraits hellénistiques Pl. XXI—XXII, wovon Pl. XXI hier reproduziert ist.
S. 214 f.

Taf. XLVII

1—2. Porträtkopf in Athen, Nationalmuseum.
Aus dem Text zu A. Br.: N. M. 162. In Smyrna erworben. Stammt offenbar wie der Frauenkopf A. Br. 539—40 von einer Statue eines grossen Grabmals. Der Hinterschädel war nicht gearbeitet. Auf der rechten Schädelseite in den Haaren fünf Löffel für Metallstifte: der Kopf war bekränzt. — Höhe der ganzen Stücks nach A. Br. 41.5 cm, Kopfhöhe 27.5 cm.
S. 215.

3—4. Porträtkopf in Athen, Nationalmuseum.
Nach A. Br.: N. M. 320. Mit dem A. Br. 399—400 abgebildeten Jünglingskopf zusammen in Athen gefunden. Höhe des ganzen Stücks 35 cm, Kopfhöhe 30 cm.

Taf. XLVIII

Männliche Porträtsstatue. Rom, Museo Nazionale Romano. Inv. 165513.
Marmor, weiss und ziemlich grosskristallinis. Höhe der Statue 193 cm, Kopfhöhe ca. 25 cm, Gesichtshöhe ca. 18 cm. Der Scheitel und ein Teil des Hinterkopfes, der rechte Arm mit der rechten Schulterpartie und ein Stück des Rückens, die linke Hand, das rechte Bein vom Knie abwärts und ein Teil des linken Fusses fehlen. Ergänzt mit Gips sind: die rechte Schulterpartie und ein Stück des Armes, die untere Halbpartie und die halbe Stütze, die aus
TAFELBESCHREIBUNG

einem Panzer besteht. Die Scheitelpartie ist offenbar als besonderer Teil gearbeitet gewesen. Das Haar ist in ziemlich breiten, gebogenen Strähnen ausgemischt. Ein Fragment des Stirnhaars, das auf der linken Seite sichtbar ist, zeigt, dass dieses eine gegen die Stirn scharf abgesetzte, etwas erhöhte Kontur gehabt hat so wie z. B. der Arringatore.

Der Fundplatz war der sog. Herculesstempel in Tivoli.


Taf. XLIX

Detail des vorigen Werkes. Photo Deutsches Institut 29. 653.

Taf. L

1—2. Männliche Porträtbüste, Neapel, Museo Nazionale. Inv. 618o.

Marmor. Höhe des Kopfes ca. 21,5 cm. Der ursprüngliche Teil besteht aus Kopf und Hals und einem kleinen Stück der Büste. Ergänzt in Marmor ist die Nasenspitze. Der Marmor ist ziemlich stark poliert.


Photo Anderson 23696 (Abb. 1), R. Soprintendenza, Napoli, Nr 8566 (Abb. 2). — S. 212 f.

3. Replik des Neapelsporträt aus Louvre. Abgebildet nach Poulsen, Bilder aus Pompejus og Caesar Fig. 21.

Taf. LI


Marmor. Höhe 34,5 cm, Gesichtshöhe 18,5 cm. Restauriert sind die ganze Nase, die Ohren, ein kleines Stück der Unterlippe und schmales Stück der Büste. Die Büste ist sonst intakt. Die Oberfläche ist ein wenig korrodiert, die Oberlippe etwas abgeschabt. Sonst ist der Kopf sehr gut erhalten.

Photo Anderson 24151. — S. 213 ff.


Photo British Museum. — S. 214.

Taf. LII

Männlicher Porträtkopf im Vatikan.


Taf. LIII

Männliche Porträtbüste. Rom, Museo Nazionale Romano. Inv. 115217.

Marmor (weiss und wenig kristallinisch). Höhe ca. 35 cm, Gesichtshöhe 19 cm. Der ganze Hinterkopf und hintere Teil der Büste fehlen. Die Hinterseite ist fach und hat ein Loch für Befestigung des fehlenden Teils des Kopfes,
TAFELBESCHREIBUNG

275
der also als besonderer Teil gearbeitet war. Ergänzt in Gips sind: die obere Partie des Haares (über Scheitel und Stirn bis zum unteren Rande des Stirnhaars, der bewahrt ist); weiter die Lippen (der Mund ist richtig als halboffen ergänzt). Die Nasenspitze ist abgeschlagen. Unbedeutende Flächenbeschädigungen. Sonst ist die Oberfläche gut erhalten.

Wie Soprintendente G. Moretti mir gültigst mitgeteilt hat stammt der Kopf aus Palestrina und wurde März 1933 in die Sammlungen des Museums aufgenommen.

Photo Faraglia. — S. 214 f.

Taf. LIV

Männlicher Porträtkopf. Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 61422.

Aus dem Inventarverzeichnis: „rinvenuto a S. Maria di Fallesi in terreno di una proprietada... data d'immissione 16. I. 1914.“

Kaschnitz-Weinberg, Rendiconti III S. 344.

Photo Faraglia. — S. 137, als ein Pompeiusporträt bestimmt.

Taf. LV


Aus dem Text zu A. Br.: Früher in Rom im Palaestra Barberini wo er lange für Marius, später für Cicero galt.

Ergänzt: die halbe Nase und die Ohren. — Die Höhe nach A. Br. ca. 43 cm.

A. Br. 27—28 (hier reproduziert). Bernoulli, Röm. Ikon. I S. 82. Poulsen, Probleme der röm. Iconographie S. 20 f. Fig. 43—44. West, Röm. Porträtplastik S. 64. — S. 217 f.


Photo Anderson 23899. — S. 219.


Amelung, Chiaramonti 510 A. Bernoulli, Röm. Ikon. I S. 84.

Photo Anderson 23912. — S. 219.

Taf. LVI

1. Männliche Porträtbüste im Vatikan.


Das Porträt, das in fünf Repliken vorliegt, wurde früher Sulla genannt. Der Vatikankopf befand sich früher im Palazzo Ruspoli, hat seit 1822 seinen Platz im Vatikan.


Photo Alinari 6590. — S. 219 f.


Dr. H. P. L’Orange verdanke ich die Photographie und folgende Angaben: Feinkristallinischer, wahrscheinlich italischer Marmor. Totalhöhe 40 cm, Höhe des Kopfes 29,5 cm. — S. 219 f.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. LVII

Marmor. Höhe des Ganzen 43 cm, Kopfhöhe ca. 25 cm. Quer über dem Hals abgeschlagen. Ergänzt in Marmor die ganze Büste und Nase. Der Marmor poliert.
Ruesch, Guida 1102.
Photo R. Soprintendenza, Napoli. — S. 220.

Nach dem Text zu E. A.: Ergänzt: Herme mit der Inschrift Themistokles, Nase, Ohren; Flicken am Kinn links, an der linken Braue und an der Stirn links oben. — Höhe des Kopfes nach A. Br. ca. 25 cm.
S. 220.

Taf. LVIII

Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 193, 220.

Taf. LIX

Porträtbüste in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 2573.
Marmor. Höhe 42 cm. Unbedeutende Beschädigungen (Nase, Ohren und Kinn), keine Ergänzungen. Angeblich im Herculesstempel in Cori gefunden.
Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 220.

Taf. LX

Männlicher Porträtkopf. Vatikan, Magazin.
Aus Kaschnitz-Weinbergs Katalog: „Alt. m. 0 382. Marmor griggiasto a grana fina. Destinato ad essere inserito in una statua; il collo si allarga in un piccolissimo busto di cui manca un pezzo o destra. Mancano il naso, il mento, parte degli orecchi, gran parte dell’ occipite; qui tuttavia pare che un pezzo fosse lavorato separatamente e riportato poiché la superficie è accuratamente lavorato di martellina ed ha un incavo per un perno.”
Kaschnitz-Weinberg, Sculpture del Magazzino del Museo Vaticano Nr. 591 (Tav. 93).

Taf. LXI

Abb. 1—2: Photo des Kunsthandels. 3: Photo Verf. — S. 224 f.

4. Replik des vorigen Kopfes im Metropolitan Museum, New York. Gisela Richter, Handbook of the Classical Collection Fig. 202 (hier reproduziert), S. 291 f. (Nr. 35).
TAFELBESCHREIBUNG

277

Taf. LXII

Mannesbäste in Perugia, Museo Archeologico. Inv. 326.
Marmor, Gesamthöhe ca. 39 cm, Kopfhöhe 24.5 cm. Die Nase größtenteils und kleine Teile der Ohren abgeschnitten. Viele Flächenbeschädigungen auf der linken Seite des Gesichts.
Dargestellt ist ein älterer Mann mit derber, etwas vorschüssender Mundpartie, scharf eingeritzten Falten in der Stirn und grossen, ziemlich oberflächlich und leblos gezeichneten Augen. Parallele zur Haarbehandlung: Arringatore Taf. XIX, die Feldhernstatue im Thermenmuseum Taf. XLIX.
Die Büstenform ist klein und hat wahrscheinlich ihre ursprüngliche Grösse. Ob die Büste zum Einsetzen in eine Statue bestimmten war ist nicht sicher zu entscheiden.
Photo Verf. — S. 223 f.

Taf. LXIII

Kaschnitz-Weinberg, Rendiconti III S. 347 f., Tav. XXV.
Photo Alinari 35595. — S. 223.

Marmor, Höhe ca. 35 cm. Kleine Büste, zum Einsetzen in eine Statue. Unbedeutende Beschädigungen, keine Ergänzungen.
Photo R. Soprintendenza. — S. 223.

Ruesch, Guida 1104.
Photo R. Soprintendenza. — S. 223.

Taf. LXIV

Männlicher Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 2827.
Die folgenden Angaben sind Poulsens Publikation des Kopfes entnommen: Marmor. Totalhöhe (Kopf und Hals): 0.235 m, Höhe des Kopfes 0.223 m. Unbedeutende Beschädigungen. Die Oberfläche ist mit Wurzelfasern dicht bedeckt. Der Kopf ist in Rom gefunden und wurde 1938 von Ny Carlsberg Glyptotek erworben.
Poulsen, Dragna S. 409 ff.
Die Aufnahmen verdanke ich Dr. P. L'Orange. — S. 225 f.

Taf. LXV

Marmor (Luna). Höhe 34 cm. Ergänzt sind Nase und Ohren. Der Kopf ist ganz kahl.
Photo Deutsches Institut. — S. 226.

2. Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 2032.
Poulsen, Mélanges Helleaux S. 217, Tav. VI.
Photo Deutsches Institut 7987. — S. 229.
3. Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.


Taf. LXVI


Der Kopf, der aus Ägypten stammt, gehörte früher der Sammlung Stroganoff.
S. 227.

Taf. LXVII


Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 227 ff.


Katalog 564. West, Römische Porträtplastik S. 50, Abb. 35.
Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 227 ff.

Taf. LXVIII

1—2. Männliche Porträtbüste im Vatikan, Museo Chiaramonti.

S. 227 ff.

Nach A. Br.: Ergänzt das Bruststück, die Ränder der Ohrmuscheln etwas bestossen. Die Oberfläche modern übergangen. Die Höhe des Kopfes scheint nach A. Br. nur ca. 18 cm zu sein.

S. 227 f.

Taf. LXIX

Männlicher Porträtkopf, Rom, Museo Mussolini. Inv. 1332.
Marmor. Höhe 28 cm. Die Nasenspitze abgeschlagen, die Oberfläche ziemlich korrodiert. Das verstümmelte, ungearbeitete Aussehen der Hinterseite scheint anzudeuten, dass der Kopf zu einem Relief gehört hat.


Photo Faraglia, Museumsaufnahme. — S. 206, 229 f.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. LXX

1. Männlicher Porträtkopf. Este, Museo Atestino.
Poulsen, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseum S. 32 ff. Abb. 67—68.
Photo Deutsches Institut 32. 840. — S. 230.

Photo Faraglia. — S. 230.

3—4. Männlicher Porträtkopf in Rom, Museo Nazionale Romano, Magazin. Inv. 80616.
Photo Faraglia. — S. 230.

Taf. LXXI

Travertin. Höhe 34 cm. In Rom gefunden.

Marmor. Höhe 40 cm. Das Büstenstück ist zum Einsetzen in eine Statue ausgeführt.

Taf. LXXII

1. Männlicher Porträtkopf in Athen, Nationalmuseum.
Nach dem Text zu A. Br.: Aus Smyrna. Hinten und oben nur angelegt und gerauht. — Höhe des Kopfes ca. 28 cm.
A. Br. 840 (hier reproduziert). — S. 231 f.

Photo R. Soprintendenza, Napoli. — S. 234.

Taf. LXXIII

Männliche Porträtbüste. Neapel, Museo Nazionale.
Bronze. Höhe 44 cm. Aus Herculaneum.
Photo Anderson 23294 und 23295. — S. 163, 232.

Taf. LXXIV

Männlicher Porträtkopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Katalog 568.
Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 234.
Taf. LXXV


Photo Farglia. — S. 232.

Taf. LXXVI

Männlicher Porträtkopf in Neapel, Museo Nazionale.
Photo R. Soprintendenza, Napoli. — S. 232 f.

Taf. LXXVII

Männlicher Porträtkopf. Rom, Museo Nazionale Romano.
Photo Deutsches Institut 32. 1446 und 1448. — S. 233.

Taf. LXXVIII

Männliche Porträtbüste in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Taf. LXXIX

Repr. nach A. Br. — S. 233.
TAFELBESCHREIBUNG

3. Männlicher Porträtkopf in Florenz, Museo Archeologico.
Marmor (?). Der Kopf befindet sich im 'Passaggio al II. piano' und ist mit N. 14109 gmerkter. Lebensgrösse. Der Kopf ist kahl, der Knochenbau hervortretend, die Augen leblos und schematisch gezeichnet.
Photo Deutsches Institut 31. 114. — S. 235.

Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 235.

Taf. LXXX
Porträt des Iulius Caesar, Vatikan (früher Chiaramonti, jetzt Braccio Nuovo).
Marmor. Höhe des Ganzen 52 cm, des Kopfes 26 cm. Ergänzt Nase, Hals und Büste. Das Gesicht ist, wie Amelang betont, stark geputzt.
Photo Deutsches Institut 34. 108 und 886. — S. 235.

Taf. LXXXI
Marmor. Höhe (vom Kinn zum Scheitel) 25 cm. Die Nasenspitze ergänzt.
Photo Ny Carlsberg Glyptotek. — S. 235 ff.

Repr. nach A. Br. — S. 235 ff.

Taf. LXXXII
Nach Blümel: Kalkstein. Höhe 32 cm. Gefunden bei Palestrina in der Vigna Frattini, etwa 2 Meter tief unter einem Mosaikfußboden aus der Kaiserzeit; wurde 1872 erworben. Der Kopf ist unten im Hals abgebrochen; bis auf einige unbedeutende Schäden im Gesicht, die mit Gips ausgebessert sind, ist die Erhaltung ungewöhnlich gut.
Photo des Museums. — S. 237 f.

Terracotta. Höhe 23.5 cm.
Photo Faniglia. — S. 238.

Taf. LXXXIII

Männlicher Porträtkopf. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptokem.
Katalog 586 b. Poulsen, Probleme der röm. Ikonographie S. 7 f.
Photo Ny Carlsberg Glyptokem. — S. 239.

Taf. LXXXIV

1. Männlicher Porträtkopf in Ancona, Museo Nazionale. Inv. 6071.
Die Form des Kopfes ist kompakt und geschlossen, dünne Falten sind graphisch eingelegt. Das Haar ist als scharf abgesetzte Kappe mit ziemlich fest gebundenen Sträcken wiedergegeben.
Abgebildet bei Michalowski, Les portraits hellénistiques S. 45.
Photo Deutsches Institut 8253. — S. 239 f.

Photo Deutsches Institut 8262. — S. 239 f.

3. Männlicher Porträtkopf in Ancona, Museo Nazionale. Inv. 3944.
Der Kopf ist plastisch sehr unorganisch, die drei Haupthauptsicht, die Profile und das Gesicht, sind jedes für sich gedacht und von einander getrennt gearbeitet. Das tritt besonders in dem 3/4-Profil hervor, das eigentümlich langgezogen und unorganisch wirkt. Der Grund dieser Flächenhaftigkeit liegt in lokaler Primitivität, worin der alte italische kubistische Formsin nicht zum Ausdruck kommt.
Photo Deutsches Institut 8254 und 8254 A. — S. 239 f.

Taf. LXXXV

Die Statuen, alle in Lebensgrösse, stehen in Nischen in der Vorhalle des Museums. Sie haben als Attribut Scrinium auf der linken Seite. Die Statuen sind erwähnt von van Essen, Mededelingen VIII S. 32 Anm. 3.
Photo Verw. — S. 240 f.
TAFELBESCHREIBUNG

Taf. LXXXVI
Photo R. Soprintendenza, Napoli. — S. 241.

Taf. LXXXVII

Taf. LXXXVIII
Photo Alinari 3473a. — S. 242.
Photo Verf. — S. 242 f.

Taf. LXXXIX

Taf. XC

Taf. XCI

Taf. XCII
1—2. Weiblicher Kopf im Vatikan, Museo Gregoriano.
Terracotta. Höhe 27,5 cm. Photo Faraglia. — S. 244 ff.
Terracotta. Höhe 28,7 cm. Photo Faraglia. — S. 244 ff.
Tafel XCI


Diese Büste hat kein Postament; im gleichen Museum finden sich aber mehrere andere Frauenbüsten dieselben Typs, die Postament mit Inschrift haben.
Die Büste ist S. 189 angeführt als Beispiel für freiplastische römische Sepulkrabüsten. Photo Verf.

Photo Verf. — S. 243.

Tafel XCVI

1. Porträtbüste einer jungen Frau im Vatikan, Museo Gregoriano.
Photo Alinari 35578. — S. 246.

Der Kopf ist etwas nach unten gebogen und nach links gedreht.
Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, an den Seiten aufwärtsgekämmt und in einer grossen Rosette über dem Scheitel zusammengebunden.
Das Gesicht hat ganz idealisierte Züge. Der Kopf gibt wahrscheinlich zu einer Venusstatue gehört, vgl. die capitolinische Venus, die dieselbe Haartracht hat, Stuart Jones, Museo Capitolino S. 182 f. Pl. 45. Replike dieses Typs?
Photo Verf. — S. 248.

Tafel XCV

Statuengruppe aus Frau und Mädchen bestehend. Rom, Museo Mussolini. Inv. 2176.
Sehr kristallinischer (kleine Kristalle) weisser Marmor, pentelisch (Mustilli). Höhe der Frau 188 cm, des Mädchens 98,5 cm. Die Gruppe hatte sicher sepulkralen Zweck.
TAFELBESCHREIBUNG

Aus der Villa Aldobrandini.
Mustilli, Il Museo Mussolini S. 15 Nr. 36. Matz-Duhn 1436.
Photo Deutsches Institut 1933. 248 und 249. — S. 249.

Taf. XCVI

1. Detail der Statue Taf. XCV. Photo Deutsches Institut 1933. 250.
Photo Anderson 21969. — S. 249.

Taf. XCVII

Die Haartracht ist am ehesten mit der der Frau auf dem grossen Relief im Museo Mussolini XXVIII: 2 zu vergleichen, das Gesicht zeigt etwas grössere Ansätze zur Individualisierung.
Mustilli, Il Museo Mussolini S. 6, Nr. 7.
Photo des Museums (Faraglia). — S. 250 f.

Taf. XCVIII

Feiner Kalkstein. Höhe 27 cm. 1879 aus der Sammlung Castellani gekauft. Von Smith als fragliches Kleopatraporträt bezeichnet.
Photo British Museum. — S. 250.

Taf. XCIX

Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik S. 81, Taf. 411.
Photo Deutsches Institut 1931. 1359 und 1360. — S. 251.

Taf. C

Porträt einer alten Frau. Ostia, Antiquarium.
Marmor. Höhe des Ganzen 32 cm. Die Nase ist abgeschlagen, sonst ist der Kopf, der zum Einsetzen in eine Statue bestimmt war, gut erhalten.
Calza, L’Antiquarium di Ostia N. 50.
Photo Verf. — S. 251.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Abkürzung</th>
<th>Deutscher Begriff</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>A.A.</td>
<td>Archäologischer Anzeiger.</td>
</tr>
<tr>
<td>A.J.A.</td>
<td>American Journal of Archaeology.</td>
</tr>
<tr>
<td>A.Br.</td>
<td>Griechische und römische Porträts, herausgegeben von Arndt-Bruckmann.</td>
</tr>
<tr>
<td>C.I.E.</td>
<td>Corpus Inscriptionum Etruscarum.</td>
</tr>
<tr>
<td>C.I.L.</td>
<td>Corpus Inscriptionum Latinum.</td>
</tr>
<tr>
<td>E.A.</td>
<td>Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen.</td>
</tr>
<tr>
<td>J.d.I.</td>
<td>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.</td>
</tr>
<tr>
<td>Mededelingen</td>
<td>Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome.</td>
</tr>
<tr>
<td>M. Jb.</td>
<td>Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.</td>
</tr>
<tr>
<td>N. Sc.</td>
<td>Notizie degli Scavi.</td>
</tr>
<tr>
<td>N.Z.</td>
<td>Numismatische Zeitschrift.</td>
</tr>
<tr>
<td>P.B.S.</td>
<td>Papers of the British School at Rome.</td>
</tr>
<tr>
<td>Röm. Mitt.</td>
<td>Römische Mitteilungen.</td>
</tr>
<tr>
<td>RE</td>
<td>Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie.</td>
</tr>
<tr>
<td>Rendiconti</td>
<td>Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti.</td>
</tr>
<tr>
<td>St. etr.</td>
<td>Studi etruschi.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Übrige einfachere Abkürzungen können mit Hilfe des Literaturverzeichnisses identifiziert werden.
REGISTER ZU DEN SCHRIFTQUELLEN

Appianus

de bell. civ. 1,16. S. 10.
  1,17. S. 286. S. 74, 76.
  1,19. S. 47.
  2,102. N. 306. S. 77.
  2,106. N. 304. S. 77.
  2,147. S. 102.
  3,51. S. 78.
  5,130. N. 309. S. 78.
de reb. pun. 66. N. 95. S. 7, 29.
  39, 36, 39, 96.
  S. 39, 55, 110.
de reb. hisp. 23. N. 166. S. 42, 126.
  135. N. 121. S. 33, 96.
Antonius

in Pis. 11 (§ 44). N. 175. S. 41, 45, 127.

Augustinus

  4,31. N. 1. S. 5, 7, 8, 80.

Cassius Dio
  45,7. N. 305. S. 77, 114.
  45,31. S. 87.
  46,51. S. 78.
  49,15. S. 78.
  50,5. S. 78.
  51,22. S. 77.
  56,34. S. 42, 102.
  57,60. S. 153.
  74,4. S. 102.

Chalcidius


Cicero

ad Att. 1,15. N. 235. S. 60, 111.
  1,43. N. 234. S. 60, 111.
  1,52. N. 239. S. 59, 111.
  1,53. N. 231. S. 59, 111.
  1,93. N. 232. S. 60, 111.
  1,103. N. 233. S. 60, 111.
  3,17,1. S. 138.
  6,1,17 N. 297. S. 76, 113, 114.

  111, 112.
  8,14,1. S. 135.
  9,21, S. 107, 112.
  13,2. S. 67.
  13,60. S. 138.

de div. 1,16. S. 8.
  1,19. N. 278. S. 23, 71.
  1,31. S. 83.

de domo 111. S. 58.

  40. S. 57.

de leg. 2,66. S. 194.

de lege agr. 2,1,1. S. 41.

de off. 2,57. S. 58, 68.
  2,58. S. 75.
  2,76. S. 33.
  3,80. S. 74.
d e orat. 2,32. S. 88.
  2,325. S. 122.
  2,266. S. 39.

de prov. cons. 1,3,32. S. 40.
d e re publ. 1,14. S. 27.

in Catill. 2,10,22. S. 177.

in Pis. 11,25. N. 298. S. 76, 114.

  II,1,49—51. N. 188. S. 48, 58.
  II,1,55. N. 127. S. 34, 97, 110.
  II,1,58—59. S. 58, 59.
  II,1,61. S. 48.
  II,1,91. S. 48.
  II,1,93. S. 114.
  II,2,3. N. 126. S. 33.
  II,2,46. S. 48.
  II,2,48. S. 75.
in Verrem II,2,50. N. 292. S. 75.
714, 127.
II,2,85. N. 191. S. 49.
II,2,86. S. 49.
II,2,87. N. 192. S. 49.
II,2,88. S. 49.
II,2,114. S. 75.
II,2,117. N. 293. S. 75.
II,2,141. N. 294. S. 75.
II,2,145. S. 75.
II,2,150. S. 75.
II,4,154. S. 76.
II,2,156—161 ff. S. 76.
II,2,167. S. 73.
II,4,1. N. 194. S. 49, 70.
56, 111.
II,4,6—7. N. 196. S. 50, 58, 70.
II,4,8. ff. S. 50.
II,4,30—31. N. 198. S.
50; 111.
II,4,32. S. 51.
II,4,35 f. S. 51.
II,4,37. S. 51.
II,4,38—41. S. 51.
II,4,42—45. S. 51.
II,4,46—47. N. 199. S.
51.
II,4,47—49. S. 51.
II,4,50—52. S. 51.
179.
II,4,58—59. S. 52.
II,4,60. S. 52.
II,4,61—71. S. 52.
II,4,69. S. 56.
II,4,72. N. 201. S. 52.
II,4,73—74. S. 52.
II,4,75. ff. S. 52.
II,4,82. S. 56.
II,4,84. N. 203. S. 53.
II,4,86. N. 296. S. 76.
127.
pro Sulla 88. S. 41.
Tusc. disp. 1,4,4. S. 25.
5,36,105. S. 19.
Cleomen Alexandrinus
stromata 1,71,1. S. 5.
Cornelius Nepos
Atticus 18,5. S. 72, 73.
85, 87.
86.
85.
47. S. 44.
60. N. 126. S. 33.
97.
Diodorus 9,26. S. 16.
31,16. N. 148. S. 39, 38,
97, 173.
Dio Chrysostomus
37,42. S. 33.
44, 84.
3,71. N. 17. S. 11.
83.
83.
5,21. S. 86.
85, 87.
5,25,27—29,35. S. 86.
85.
6,17. S. 15.
6,69. S. 9.
6,94. S. 13.
8,79. S. 18.
12,4, N. 51. S. 19.
96, 94.
10,3 (6). N. 82. S.
25, 96.
Eusebius
praep. euang. 9,6. S. 5.
Eutropius 2,7. N. 60. S. 21.
4,14. S. 33.
4,19. S. 34.
Festus 1,64. S. 9.
S. 228. N. 83. S. 25, 66, 182.
S. 282. S. 12.
Fatus S. 318. S. 79.
  * S. 342. S. 8.
  * S. 379. S. 79.
  * S. 498. S. 17.

Florus 1,10. S. 120.
  * 1,13 (18) N. 57. S. 21.

Frontinus
strategemata 4,13,15. S. 33.

  * 5,12. S. 35.
  * 6,7,12. S. 177.
  * 6,12. S. 84.

Herodianus
ab excessu divi Marci 4,2. S. 101.
  * 102.

Horatius
epist. 1,15. S. 149.
  * 1,19,13 f. S. 177.
  * 2,2,180. S. 59.
  * 2,2,180 ff. S. 111.
epod. 8,11. S. 41.
sat. 2,3. S. 67.


Juvenalis 7,125 f. S. 104.
  * 8,1 ff. S. 104.
  * 8,19 f. S. 102.
  * 10,38. S. 7.

Lactantius
div. inst. 1,6,7. S. 11.

Livyus 1,19. S. 9.
  * 1,56,1. N. 5. S. 6, 80, 81.
  * 2,9 f. S. 86.
  * 2,10,11. S. 88.
  * 2,10,12. N. 27. S. 13, 85, 87.
  * 2,12. S. 86.
  * 2,13,11. N. 34. S. 13, 85.
  * 2,21,2 f. S. 134.
  * 2,34,3. S. 16.
  * 3,55. S. 15.
  * 4,13,7. S. 19.
  * 4,16,2. S. 19.
  * 4,25,4. S. 16.
  * 5,24,3—7. N. 43. S. 17, 91.
  * 5,40,10. S. 89.
  * 5,41. S. 151.

Livy 5,50,6. S. 7, 89.
  * 5,53,9. S. 89.
  * 5,55. S. 89.
  * 6,1. S. 88.
  * 6,29,8—9. N. 47. S. 17, 91, 92.
  * 7,3. S. 71.
  * 9,36. S. 95.
  * 9,40. S. 40.
  * 9,43,22. N. 65. S. 22, 45, 93.
  * 10,7,10. S. 6.
  * 10,7,11. S. 41.
  * 10,10,17. S. 79.
  * 22,1,12. N. 77. S. 24.
  * 96. S. 182.
  * 24,47. S. 12.
  * 25,39,1—17. N. 178. S. 45.
  * 79.
  * 25,40,1—3. N. 86. S. 26, 36.
  * 41. S. 106.
  * 26,4. S. 71.
  * 26,23,4. N. 129. S. 34.
  * 27,6,19. N. 130. S. 34, 56.
  * 27,11,2. N. 131. S. 34.
  * 27,11,3 N. 132. S. 35.
  * 27,16,7. N. 91. S. 28, 36, 96.
  * 27,37,11—15. N. 134. S. 35.
  * 31,50,2. N. 135. S. 35.
  * 33,45,2—3. N. 136. S. 35, 56.
  * 34,44,4. N. 89. S. 27, 34, 83.
  * 34,53,4—5. N. 98. S. 18, 29.
  * 63, 97.
  * 35,41. S. 18.
  * 38,35,4. N. 133. S. 35.
  * 38,55,3—4. N. 158. S. 42, 43.

Lukianos

Lydas
de magistr. 1,12. S. 72.

Macrobius
saturialia 1,9,13. S. 24.

Martialis 9,102. S. 105.
  * 14,178. S. 8.

Ovidius
ars amatoria 3,135 ff. S. 197, 247.

fasti 1,201 f. S. 7.
  * 3,437. S. 35.
  * 6,477. S. 36.
  * 6,615. S. 12.

Pausanias 10,21,6. S. 46.

Plinius
n.h. 3,13. S. 115.
  * 7,34. N. 223. S. 57, 110.
  * 7,114. N. 194. S. 42, 43.
  * 7,115. N. 281. S. 73.
  * 7,211. S. 131.
  * 8,155. S. 77.
  * 8,194. S. 14.
  * 8,212. S. 22.
  * 15,77. S. 23.
REGISTER ZU DEN SCHRIFTQUELLEN

n.h. 37,11. N. 241. S. 61.
- 36, 39, 55, 57, 61.

Plutarchus
Aemilius 6,9. S. 32.
- 34,6. S. 7.

Alex. 16,15 f. S. 32.

Brutus 1,1. N. 25. S. 10, 13.
- 14,2. S. 76.

Caesar 5,2. S. 74, 108.
- 6,1. N. 282. S. 73.
- 37,6. S. 76.

Camillus 12,1. N. 46. S. 17, 91, 92.
- 32. S. 89.

- 19,5. S. 44.


Marcellus 21, N. 87. S. 27, 34, 41, 96.
- 30,6. S. 27.
- 30,7. S. 41.

Marius 2,1. N. 283. S. 73, 114.

Numa 8,20. N. 63. S. 22, 90, 93.

Pompeius 2. S. 135.
- 2,8. N. 271. S. 70.

- 17. S. 86.

Romulus 16,8. N. 15. S. 10, 84.
- 29,1. S. 24.

Sulla 2,1. N. 284. S. 74, 130, 214.
- 3,8. S. 61, 74.
- 6,1. N. 285. S. 74.
- 6,16. S. 134.
- 35,1. S. 165.
- 36,2. S. 228.

Tib. und C. Gracchus 5. S. 45.
- 30,183. N. 177. S. 45.

Titus 1,1. N. 170. S. 44, 109, 114.
- 125.
de Isid. et Osrilde 71. S. 7.

Polybius 1,6; 2,18; 2,22. S. 89.
- 6,53. N. 153. S. 49, 97.
- 6,54 f. S. 87.

Porphyrio in Hor. sat. 1,3,90. N. 258.
- S. 67.


Propertius 4,2,61. S. 9.

Quintilianus
inst. or. 6,3,38. S. 39.
- 11,3,137. S. 177.
- 11,3,140. S. 178.
- 11,3,143. S. 179.

Seneca
ad Marc. de cons. 16,2. N. 36, S. 13, 85.

Servius
- 5,64. S. 99.
- 6,859. S. 120.
- 8,646. N. 40. S. 14.
- 8,646. S. 87.

zu Verg. Buc. 6,22. S. 8.
- 10,27. S. 7.

Silvius Italicus 8,486. S. 64.

Statius
silvae 1,183 ff. S. 77.

Strabo 4,179. S. 9.
- 5,222. S. 64.
- 5,235. S. 91.
- 6,278. N. 92. S. 28, 96.
- 6,381. N. 122. S. 33, 97.

Suetonius
- 70. S. 66.

Div. Iulius 41. S. 145.
- 45. S. 140.
- 61. S. 77.
- 75. S. 74.
- 75. S. 76.


Nero 1. S. 151.

Tacitus
annales 2,32. S. 41.
- 3,76. S. 102.
- 3,51; 3,76; 4,9. S. 41.
- 4,24. S. 36.

Hist. 3,72. S. 86.

Tertullianus

Valerius Max. 1,1,3. N. 128. S. 34.
- 1,8,3. N. 44. S. 17.
- 91, 92.
- 1,8,11. N. 157. S. 41.
- 1,8,11. N. 22. S. 12.
- 2,4. N. 260. S. 76.
- 2,5,1. N. 172. S. 44.
- 45, 109.
- 2,8,5. N. 182. S. 47, 110.
- 3,1,1. S. 45.
- 3,6,2. N. 166. S. 43.
- 109.
- 5,4,1. S. 38.
- 8,14,1. N. 163. S. 42.
- 8,14,6. N. 80. S. 25.
- 96.
- 8,15,1. N. 159. S. 44.
- 102.
- 8,15,1. N. 159. S. 44.
- 126.
- 9,83. S. 134.

Varro
de lingua lat. 5,163. S. 9.
- 7,57. N. 276. S. 71.

ret. rust. 1,2,1. N. 275. S. 71.
- 2,11,10. S. 151.

Velleius Pat. 1,9,6. S. 32.
- 63, 114.
- 2,1. S. 45.
- 2,61,3. N. 308. S. 78.
- 2,61,3. S. 74.

Vitruvius
2,74. S. 114.
- 3,2. S. 63.
- 3,3. S. 15. 91.
- 4,8,14. S. 35.
ORTSREGISTER ZU DEN BEHANDELTEN SKULPTURWERKEN


Athen. Nationalmuseum: Büste aus Amorgos, 184; Frauenkopf, 249; Grabmal des Prokles und Prokleides, 123; Halbstatue aus Thera, 184; Nacktstatue aus Delos, 209, 211; Porträtkopf, 211; Porträtkopf, XLVII:1–2, 215; Porträtkopf, XLVII:3–4, 131, 215; Porträtkopf, LXXII:1, 231 f.


Boston. Museum of Fine Arts: Grabrelief der Gesi, XXXV, 134, 184, 190 f., 197, 207, 212, 244; Porträtkopf aus Palombino, 230 f.


Cairo. Museum: Antoniassstatue, 159.


Cerveteri. Porträtbüste aus Terracotta von den Ausgrabungen am Manganello, 237.


Delos. Museum: Frauenporträt, 150; Porträtkopf, XLVI:4, 214 f.; Porträtkopf (Fragment), 215; Porträtkopf, 222.


Madrid. Prado: Porträtkopf, XLV:1–2, 125 f.


Neapel. *Museo Nazionale*: Augustusstatue, Bronze, 209, 234; Bronzestatue des Nerochus Sorex, 228 f.; Grabrelief, XVI: 1, 205 f.; Grabrelief, 206; Griechenporträt, 212; Porträttbüste, LXIII: 2, 223; Porträttbüste, LXII: 3—4, 223, 228; Porträttbüste, 225, 229; Porträttbüste aus Bronze, LXIII, 163, 231 f.; Porträttbüste, 236; Porträtkopf, L: 1—2, 211 f.; Porträtkopf, LXII: 3, 234; Porträtkopf aus Mintonso, LXVI, 232 f.; Porträtkopf, 234; Kubistischer Porträtkopf, LXXXVI, 241; Porträtsatue, sog. Marcellus 234 f.; Weibliche Porträtsatue, 184; Weibliche Porträtsatue, XCIX, 251.


Ostia. *Antiquarium*: Frauenporträt, 180, 221.


Paris. *Louvre*: Bronzegefäss aus Fiesole, 170; „Domitianus“, 181 f., 196; Grabrelief, XLI: 2, 201; Grabrelief aus Ephetos, 206; Halsstatue von Cyrene, 249; Die Kleomenesstatue, 222; Kolossalkopf aus Bronze (Antonius?), 160; Kolossalkopf, 218; Octaviaportrait, 247; Porträtsatue, 218; Porträtkopf, L: 3, 212 f.; Porträtkopf, 219 f.; Togatstatue, 195; Weiblicher Kopf aus Tralles, 184; Weiblicher Kopf, 184.


Toulouse. Porträtmäste, 226.

Turin. Porträtkopf, 229.


KURZES NAMEN- UND SACHREGISTER

(Vgl. auch die Randrubriken und das Inhaltsverzeichnis.)

Achaia 33
Acireale 146 f.
Aedes Bellonae 78
Aedes Ceres 15 f., 34 f., 39
Aedes Felicitatis 33, 56, 97
Aedes Fortunae Huiusce Diei 32, 57
Aedes Matris Matutae 38
Aedes Neptuni in circio Flaminio 152 f.
Aemilius Lepidus, M. 31
Aemilius Paullus, L. 31, 32
Aerarium 35
Aes grave 115
Agrigentum 51, 53
Agrippinafrisur 204, 251
Agryum 51
Ahnenbilder 40 f., 70, 98 ff.
Ahnenbüste 199
Alexandria 38, 207, 227, 255
Amazonenbilder, italische 88 f.
Amphipolis 30 f.
Ἀναστάσις τῆς κόμης 135, 164
Annales maximini 88
Anti 82
Antiochias 161
Antiochus III. 125
Antoniusporträts 159 f.
Ara pacis 165, 178, 203, 247
Archäologische 66, 109
Ardea 9, 37
Arellius 70, 110
Aristides, Gemälden von 39
Arringatore 171 f., 233
ars italic 82
Aschenurnen 242
Asia, Künstler aus 39, 37, 97
Asinius Pollio 58, 73
Aspendus 48
Atticismus und Asianismus 219
Atticus 72
attische Grabkunst 181, 194
Aufsicht der Form 167
Aurelius Herma, Relief 160 ff.,
207
Avianius Evander 67
Barock 118, 210, 211
Bart 151, 268
Beneventum 26, 102
Bianchi Bandinelli 82, 117, 169
Bibliothek mit Verfasserporträts 73
Bildbauerinschriften, griechische
in Italien 67
Bithynien 217
Bocchus 165
Boehring 149
Boethius 93, 94, 123
Bronze 114
Bronzestück aus Aegina 36
„Brutus”, 123 f., 169 f.
Büstenform 217 f., 224 f.
Caecilius Metellus, Q. 32
Caer 10, 237
caeserische Mundpartie 186, 186,
188, 224, 232, 255 f.
caeserischer Typ von Manners-
porträts 184 f., 193 f., 254
Caesar Luxburg 138, 147 f.
Caesarsporträts 146 ff., 235
Caesarsporträts, Campo Santo-Typ
147, 235
campanische Grabreliefs 205 f.
Canopen 81
capita despecta 221 f.
Capua 28
Capua, Grabreliefs 205
Casa del Menandro 106
Casaccini, Sammlung 182
Catina 51
Cato d. Ä. 27, 43, 83
Centuripe 51
Chares von Lindos 69
Chieti 240
Chios 48
Circus Maximus 31
Claudius Pulcher 50, 58, 70
Cicero als Kunstsammler 59, 110 f.
Ciceronporträts 196
Claudius, Appius 78, 112
Claudius Marcellus, Plünderung
von Syrakusae 26, 27, 28, 34
Claudius Pulcher, C. 50, 58
Clipeum Marciunum 45
columna Maenia 22
Coponius 66, 109
Cultra 82
Curius Dentatus 21
Curtius, L. 131, 138, 146, 160,
163, 243
Cycladen 207
Cyzicus 69, 110, 217
Damaratus, 9
Damasus 15 ff.
Decius 69
Delos 48
Delos, Porträtwerk 255
Demetrios, alexandrinischer Ma-
er 38
Demetrios von Phaleron 112
Demetrios I. von Syrien 171
Dionysius 36
Dionysius, Porträtmaler 69, 109
Dios 6
Dolabella 48
Domatiusara 181 f.
Durchbruchszeit in der Kunstgeschichte Rom 97
Ephantus 9, 82
Epheb von Tralles 239
Ephesus 158
Eretia 29
erstes Götterbild aus Bronze 18
erste vergoldete Statue 44
Esquilinmäler 25, 96
Essen, van 3, 202, 203, 240
eurasischen und italischen Kunst 60 ff.
Euchir 6
Eugrammus 6
Expressionismus 116 f., 167, 170, 175, 207, 254
Eurykacesmonument 195
Fabius Pictor 25, 96
Falerii 24
Farbspuren auf Skulptur 262, 263, 268, 272
fliessende Formgebung 214, 215, 245, 249
Flockenhaar 189, 239
Flora, Porträtmaler 70
Flächenrealismus 166, 180, 185, 207, 240
fornices 29
Forum Sempronii 160
früheisenzeitliche Gruppe 227
Fulvia 248
Pulvius Nobilior 39 f.
Gallieerkatastrophe 89 f.
Gemmenkunst 61 f., 137, 216
Gesichtshelm 101
Gesichtsmasken aus Chiusi 99
Gladiatorenkämpfen, Darstellung von 38
Goethert 177, 181, 188, 193 f., 196, 203, 247
Gorgonus 15 f., 91
Grabreliefs, Einwirkung der Ahnenbildschranke 207

griechische Künstler 31
Göttberger, in den Schriftquellen erwähnt:
Apollo, Kolossalbild 47
Ceres 18, 35, 53
Diana auf dem Aventin 9
Diana in Segesta 52
Fortuna 12
Hercules auf dem Capitol 23
Herculebild aus Karthago 36
Hercules Callinicus 165
Hercules victor 6, 8
Hercules, Kolossalstatue 28
Herculis signum 35
Herculebild in Agrigentum 53
Honor 34
Ianus 3 f.
Ianus Quadrifrons 24
Iunobilder 17, 24, 35
Iuppiterbild des Vulta 6 f., 66
Iuppiterstatuen 17 f., 23, 29, 34, 54, 66, 68
Liber 35
Libera 35, 53
Marsyas 36
Minerva Capta 24
Minerva Catulana 68
Minerva der Nautier 9
Minerva des Phidias 32
Niobbilder 74
Pollenta 36
Summanus 8
Vejovis 35
Venus Calva 20
Victoria 25, 34
Virtus 34
Vortumnum 9
Haarbehandlung 121, 129, 131, 149, 162, 175, 185, 189, 192, 197, 215, 224, 225, 226, 232, 234, 238, 239
halbstauartische Bästen 189, 206 f.
Halbstatuen 189, 206
Halium 51
Harsinebefs Statue 255 f.
Hadrabal, Porträt 45 f.
Hasti Afura-Sarkophag 182
Heius, C. 49, 50
Hellenistischer Herrscher 171
Hieros aus Cibyra 50 f.
Hispania, Münzbild 245
Historienmalerei 90
Hor, Statue 256
Hortensius 59
Hostilus Mancinus 39
Himation 179
Himationstatuen 170, 193
Hispania, Münzbild 245
Iias, Porträtmalerin 69, 109, 217
imagens maionum 40 f., 98 ff.
imagens Sicilica regum 54
imaginum pictura 103
imago elpeata 79
Impressionismus 204, 205, 225
Isispriester 33
Istispriesterin 192
italische Kolossalplastik 23
italische Terracottaköpfe 244
Iugurtha 74, 165
ius imaginis oder imaginum 41, 107
Jessebaum 105
Kaschnitz-Weinberg 3, 116 f., 105, 170, 176, 244, 245
Klassizismus 118, 167, 198
Kleopatra Thea 245
Kopistenkunst 111
Korinth 6, 141
Kubismus, italischer 117, 170, 172, 243
Kubitschek 124 f.
Kunstgebiet 82
Kunstpländerungen 26 ff., 46 ff., 96 f., 110
Lamuvium 9
Laokoongruppe 14, 69
Larthis Seiánti 243
Lawrence 225
Leichenporträt 127, 134, 194 f., 229, 254
liberti 207
Licinius Lucullus, L. 47, 59, 111
Licinius Lucullus, M. 47
Lilybaenum 51
Lindos 27
Linearestí 167, 208, 231 f.
Livius Drusus Claudianus, M. 234
L’Orange 189, 225, 249, 250
Lunamarmor 63 f., 188
Lupa, luni 23, 24, 71
Lysipp 28, 32
<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Page</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Malea 110</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Malleolus 48</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mamurius 9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mamurra 63, 64</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Manlius Vulsus, Cn. 30</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mariusikonographie 217</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Marmor 62 ff, 114, 173, 188</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mastaria 93</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Menanderporträt 215</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mengareli 237</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Menelaos 66</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mentor 51</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Metrodorus 32, 38</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Michalowski 215, 225</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Minturno 323</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>monumentum Catuli 56 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mummius 33 f, 39, 59, 55, 97</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Muskelpanzer 191</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mussidius Longus' Münzen, Datierung 146, 157, 164</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Münzporträts:</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Aemilius Lepidus 161 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius Restio 134 f., 166, 176, 190, 224</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius, M. 156 ff.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius, M. junior 160</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius, L. 160</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Ahala 123 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Ancus Marsius 122</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Arrius, Q. 165</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Claudius Marcellus, M. 127 f., 194</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Coelius Calvis 128 f., 130, 132, 166, 188, 193</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Domitius Ahenobarbus, Porträt auf Denar 123, 151 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Domitius Ahenobarbus, Porträt auf Aureus 152 f., 200, 230</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Iulius Caesar 138 f., 166, 180, 193, 228, 229 f. 235</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Iunius Brutus, erster Consul 122, 124</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Iunius Brutus, M. 155</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Kleopatra 250</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Labienus Parthicus 160 f., 167, 232, 250</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Livineius Regulus 137 f., 193, 220</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Numa 121 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Numonius Vaala 149 f., 154, 233</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Octavia 47</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Octavianus 163 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pompeius Magnus 134 ff., 149</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pompeius' Söhne 148 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pompeius Rufus 131 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Postumius Albinus 132 ff., 166 f., 185, 186, 211</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quinctius Flamininus, T. 124 ff.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quirinus 119 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scipio Africanus d. ä. 126 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sulla 129 ff., 167, 213, 215, 216</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sulpicius Rufus 123 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Titus Tatius 118, 120 f., 124</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vercingetorix 106</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Myron 50, 53</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Nicias 70</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Norbanus Sorex 228 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Octaviusfrisur 192, 197, 246</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Oguinus 23</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>oppidorum simulacra 29 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pacuvius 37</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Paetus 112</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Palestrinakopf 176 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pallium 179, 190</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Panzerstatue, republikanische 191</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Panzertypen, hellenistischer 210</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Parthenonfries 247</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pasiteles, 65, 100, 109, 111</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Perga 48</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pergamenischer Barock 117, 211</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pergamon 39</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Periklymenos 57</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Perseus von Makedonien 125</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Philiatrosporträt 138</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Philipp V. von Makedonien 124, 125</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Plautius, M. 36 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pocula Thericiella 51</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Polyclees 36</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Polyclitus 50</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pompeius' Einstellung zur Kunst 57</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pompeiusporträts 136 f., 216 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>porticus Catuli 56 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>porticus Metelli 56 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>porticus Octavia 44</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Porträtplastik in Terracotta 137, 173, 187, 237, 244 ff.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Posis 66, 199 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Postumius Albinus-Porträt, wichtig für die Chronologie 133</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Postumius Regillensis 133 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Poulsen 3, 90, 128 f., 147, 179, 193, 218, 239, 255</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Praeneste 17, 24</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Praxiteles 50</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>psychologische Identifizierungs- 217</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Pythagoras 22, 93</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quadriga 6, 7, f., 23</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quattrocento 106</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quattuor viri monetales 145</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Quinctius Flamininus, T. 29</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rhodos, rhodische Skulptur 68, 69, 187, 214</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Romakopf auf Münzen, Stilentwicklung 116</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rossellino, Antonio 106</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>römische Einstellung zur etruskischen Kunst 83</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sais 235</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Samos 48</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Samothrace 27</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Satricum 82</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scaurus, M. 59, 62</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scheitelknotenfrisur 185, 248 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Schraubenlocken 245, 250</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scipio Africanus maior 29, 35</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scipio Africanus minor 33, 49</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Scipio Asiagenus 29, 37</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>„Scipioporträts“ 230 f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Segmentierungstechnik 222</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Seianus 12</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sepulcrentum 81</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Serapion, Dekorationsmaler 69</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sicyon 59</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Siegel, Siegelbild 61, 133, 150, 154</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sieveking 210, 217, 226, 237</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>simulacra cupressa 35</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>sinus der Toga 178, 179</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Soli 221</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sopolis 66, 109</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Spurio Cassius 8 spätaesarische Gruppe 227</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Statuae tripodaneae 20, 62</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Statuen, in den Schriftquellen erwähnt:</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Aelius, C. 23</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Accius 74</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Acilius Glabrio 44</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Aemilius Lepidus, Triumvir 71</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Aemilius Lepidus, M. 45</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Alkiphiades 22, 93</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius, M. 78</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonius, L. 78</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Attus Navius 11, 85
Camillus, Reiterstatue 21
Camillus, Statue auf den Rostra 22
Cato d. Ä. 42, 44
Cæcilius Metellus, L. 24
Cæcilius Metellus, Reiterstatue auf dem Capitol 76, 112 f.
Cicero 76
Claudius Marcellus, M. 41, 45
Claudia, Quinta 41 f.
Cloelia 13 f., 88
Cocles 13, 87 f.
Corinna 43
Coruncanius, Ti. 24
Duilius, Säulenstatue 24
Emnius 42 f.
Fabius Maximus 28, 41
Fabricius Luscinus 23
Hannibal 23
Hermopolis 19
Hostilius Mancinus 45
Iulius Caesar 76 f., 139
Iunius Brutus, erster Consul 13
Iunius, P. 24
Kleopatra 77
Königstatuen auf dem Capitol 10, 83 f.
Maenius, C. 21
Marcelli 45, 76
Marcus Tremulus 22 f., 45
Marius 73 f.
Marius Gratidianus 74, 111
Minucius, L., Säulenstatue 19 f., 90
Mucius Scaevola 13, 86
Octavianus 78
Octavius, Cn. 44
Pinarius Natta 71 f.
Pompeius Magnus 76
Porsenna 13, 86
Quinctius Flamininus 44, 109
Romulus 10, 84 f.
Sappho 54
Scipio Africanus maior, statueae, imago 42
Scipio Asienicus 43, 109
Seius 75, 111
Servius Tullius 11 f.
Sibyllen an den Rostra 11
Sulla 74
Taras, Gaia 14
Tarpeia 14
Temenus 73
Stempelschneider 118
Stephanos 65
Stertinus, L. 29
Sthenius 48 f.
Stier des Phalaris 52
Stilmischung 167, 174, 209
Stirnnotenfriese 191, 192, 197, 247
Sulla, Kunstplünderung 46 f.
Syrtuca 25, 26, 49, 54, 55, 97
Säkularfest 143
Tarant 28
Tenedos 48
Tenes 48
Teuta 24
Theatrum Pompeii 57
Theodorus, Maler 36
Thespis 245
Thurii 23
Timonachus 70
Timarchides 36
Tlepolemos 50 f.
toga, Entwicklung der 177 ff.
toga exigua 177
toga sine tunica 10, 92 f.
Togatus mit Ahnenbildem 101, 102
Tomba degli Auguri 85
Tombas François 93, 95, 121
Tomba Golini 167
Totenmasken 99 ff., 105
Totenmaskenporträts 104 f., 202, 229
Tralles 57
Travertin 173, 179 f.
Varro 6, 8, 18, 80
Varro, imaginum 72 f., 113
Wachsbildner 51
Wachsplastik, Wachsstatuen 98, 101, 102, 105
Wangenfalten 133, 135, 210, 211, 241
Veji 17
Veji-Apollo 117
Velletri 82
Venus, capitolinische 248
Vergil, Porträt des 215
Verres, Kunstraubereien 47—55, 111
West 105, 133, 193, 234, 236 f., 251
Westholm 221 f.
Vibenna 95
Vicus Tuscanus 80
Villanova 80
Volusium 21, 95
Volviköpfe 245 f.
Vulca aus Veji 6 ff., 66, 83
Vulci 202
Vulius 98, 103, 106
Zadoks 3, 98, 100, 103, 177, 194,
201, 202, 228
ägyptische Einflüsse 200, 231, 255
LITERATURVERZEICHNIS

Texteditionen.

Horatius, par F. Villeneuve. (Collection des Universités de France.) Paris 1927—34.
introduction by E. Sellers. London 1896.
Strabo. Ed. Meinecke. Leipzig 1895—89. (Ed. ster.)

Literatur.

Amelung, W.: Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897.
Babelon, E.: Description historique et chronologique des Monnaies de la République Romaine. I—II. Paris 1885—86.
Bolletino d'arte. Roma.
Buren, D. van: Figurative Terra-cotta Revetments in Etruria and Latium in the VI. and V. Centuries B. C. London 1921.
Calza, G.: L'antiquarium di Ostia. Roma, A. XIII.
Dedalo, Rassegna d'arte. Milano.
Della Setta, A.: Antica arte etrusca, in Dedalo 1921.
Detlefsen, D.: De arte Romanorum antiquissima I—IV. Programm. Glückstadt 1867, 1868, 1880 (Gymnasial-progr.).
→ Arte classica. 2. ed. Torino 1927.


Hauser, Fr.: Die neu-attischen Reliefs. Stuttgart 1889.


Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts. Wien.


Mauri, A.: La casa del Menandro. La libreria dello Stato 1922.


Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. Athen.
MÖMMSEN, TH.: Geschichte des römischen Münzens. Berlin 1866.
   — Römische Forschungen. 1–2. Berlin 1894, 79.
Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei. Milano.
Notizie degli Scavi di antichità. Roma.
   — Billedtafel over antike kunstværker. Kjøbenhavn 1907.
   — Malerei und Zeichnung der Griechen. 1—III. München 1923.
   — Gab es eine alexandrinische Kunst? From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 1938. S. 1 ff.
   — Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen. (=Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Hist.-
      -filol. Meddel. XV, 4) København 1928.
      Meddel. II, 1). København 1937.
   — Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse. (=Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Archaeol-
   — Sculptures antiques de musées de province espagnols. (=Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Archaeol-
      -kunsthist. Meddelelse 1, 2). København 1933.
ZADOKS, ANNIE-JOSEPHUS JUTTA: Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the last Century of the Republic. Amsterdam 1932.