

Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik

Kleine Beiträge zu ihrer Entstehungsgeschichte

Von A. Alföldi, Bern

Daß die unvergleichlichen Verdienste der Scipionen um das römische Reich, die alles aufrüttelnde Initiative der Gracchen im Interesse ihrer Staatsreform, wie auch die entscheidenden Eingriffe von kraftstrotzenden Persönlichkeiten, wie Marius, Sulla, Pompeius und Caesar, in den Gang der Ereignisse der wirren Folgezeit zugleich ebenso viele Pfeiler der Brücke gewesen sind, die von der Staatslenkung des übermächtigen Gemeinderates zu der der überragenden Persönlichkeit führte, ist längst bekannt. Wie fein dieser Prozeß schon herausgearbeitet ist, kann man aus der klar und klug erfaßten, fein nuancierten Darstellung der Geschichte dieser vielbewegten Zeit durch J. Carcopino, bei der Lektüre von manchen glänzenden Kapiteln der *Cambridge Ancient History* und sonst sich vergegenwärtigen.

Während aber die ältere Geschichtsschreibung nur die bewußten Bestrebungen der politischen Protagonisten auf die zeitweilige Lenkung oder definitive Beherrschung des Weltstaates verfolgt hat, ergab sich in den letzten Jahrzehnten die Tatsache, daß auch die Visionen der Dichter von einer besseren Welt, die Spekulationen der Denker über deren Verwirklichung (die zugleich den Wunschträumen der höheren und niedrigeren Gesellschaftsschichten Form und Richtung gaben), – bewußt und unbewußt – die Monarchie vorbereiteten. Nicht daß diese neuen Richtungen der Geschichtswissenschaft die gesicherten Ergebnisse einer jahrhundertlang konsequent verfolgten gelehrten Forschung überflüssig machen sollten: Nachdem man die Funktion der Hauptrollenträger dieses düsteren und großartigen Dramas der Weltgeschichte genügend kennt, ist es Zeit, auch die Genrefiguren und den Chor mit all ihren Aspirationen gründlich kennenzulernen. Die Agitation der Interessengemeinschaften der Oligarchie, die wir durch die Forschungen von Fr. Münzer, E. Groag und R. Syme neuerdings durchblicken können, sind dabei ebenso wesentlich für uns wie die vielgestaltigen geistesgeschichtlichen, juristischen, religionsgeschichtlichen, wirtschaftlichen usw. Komponenten, die alle am Werk waren, die neue Welt des Kaisertums auszugestalten.

Uns geht diesmal die Ideengeschichte an, zu deren Aufhellung in den letzten Dezennien Großes geleistet wurde. Um nur wenige Beispiele aus einer reichen Fülle herauszugreifen, haben R. Reitzenstein¹ und Ed. Meyer² die Vorspiegelung der

¹ R. Reitzenstein, *Die Idee des Prinzipats bei Cicero und Augustus*. Gött. Nachr., phil.-hist. Kl. 1917, 399–436 und 481–498.

² Eduard Meyer, *Caesars Monarchie und das Prinzipat des Pompeius*. 2. Aufl. (1919).

augusteischen Staatsverfassung in *De re publica* des Cicero erkannt; H. Wagenvoort zeigte in einer eindringlichen philologischen Analyse³, wie bei dem selben Staatsmann und Publizisten der Begriff *princeps* im Laufe der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts seine aristokratische Prägung nach und nach verlor und eine monarchische Spitze erhielt; die orientalischen Antriebe und Formanleihen der Erlöserträume der breiten Massen wurden durch Ed. Norden aufgewiesen⁴ und dadurch wurde zugleich die Rolle der Dichter geklärt, die den Stimmen der Zeit Flügel gaben, wie auch die Funktion der Politiker, die die neuen Winde in den eigenen Segeln einzufangen trachteten.

Denselben halbbewußten und unbewußten Werdegang hat aber auch die bildende Kunst durchgemacht. Glücklicherweise sind hier die Kreationen der Künstlerpersönlichkeiten in der Kleinkunst zur Scheidemünze umgewechselt worden, und dadurch ist wenigstens jene Massenware auch für uns greifbar geblieben. Wie man dieses an sich banale Material zur Rekonstruktion des Entstehungsprozesses der monarchischen Symbolik benützen kann, versuchte ich vor zwanzig Jahren in einem Hermes-Aufsatz zu illustrieren⁵; die klassisch-griechischen Voraussetzungen und die orientalischen Komponenten der Bildersprache der Alleinherrschaft sollen dann in einem Buche über die römische Monarchie mitbehandelt werden. Diesmal möchte ich das römische Vorspiel der imperialen Kunstsprache etwas näher beleuchten.

1. Der Traum der Rea

Die Zusammengehörigkeit einer Gruppe von geschnittenen Steinen, von der wir einige wichtigere Varianten auf *Taf. I 3-6, II 1-4* und *III 3-5* in vergrößertem Maßstab vorlegen, ist längst erkannt. Auch an der Bedeutung der dargestellten Szene hat man seit dem 17. Jahrhundert viel herumgeraten. Winckelmann und Raspe dachten an eine Schilderung der Aufgaben, die Psyche zu lösen hätte; Gori, Tassie und Lippert meinten in der Frau die Priesterin der Iuno Sospita von Lanuvium wiederzuerkennen. Diese letztere These, zu deren Billigung auch E. Gerhard neigte, hat in Ad. Furtwängler einen beredten Anwalt gefunden. Panofka riet wieder auf die Abenteuer des Zeus mit Ägina, eine Annahme, die auch die Zustimmung von C. O. Müller erlangte, aber durch Overbeck abgelehnt worden ist. Gori, Gerhard und neuerdings H. B. Walters haben den 'cerealischen' Charakter der Bildkomposition hervorgehoben und Beziehungen zu irgendeiner Sage der Demeter und Persephone gesucht. Daß aber «none of the interpretations hitherto suggested are convincing», hat in 1929 P. Fossing mit Recht betont⁶.

³ H. Wagenvoort, *Princeps*. *Philologus* 91 (1936) 206-221 und 323-345.

⁴ Eduard Norden, *Die Geburt des Kindes*. Geschichte einer religiösen Idee. Studien der Bibliothek Warburg 3 (1924).

⁵ *Der neue Weltherrscher der vierten Ekloge Vergils*. *Hermes* 65 (1930) 369-384.

⁶ Die früheren Meinungen und Materialsammlungen sind in den folgenden Werken zu finden: E. Gerhard. *Antike Bildwerke* (1828) Taf. 311, nr. 26. 28-30. 32 und S. 75 Anm. 51. Panofka, *Denkmäler der alten Kunst* II 1 (1860) 17 Nr. 47. Ad. Furtwängler, *Beschreibung der ge-*

Tafel I



Aus der Menge dieser Lösungsversuche lohnt es sich allein einige Feststellungen des Altmeisters der Gemmenkunde anzuführen. Obwohl die Beziehung jener Bildchen auf einen unbekanntem Mythos der Iuno Lanuvina, die Ad. Furtwängler postulierte, durch die folgenden Ausführungen sich von selbst erledigt, ist es billig, von seinen Darlegungen Folgendes festzuhalten⁷. «Die Gemmen und Pasten mit diesen Bildern gehören alle der römischen Kunst des ersten Jahrhunderts v. Chr. an, und die besseren unter ihnen sind recht charakteristische Vertreter des römischen Stiles dieser Epoche. Die hier meist erscheinende Haartracht des Mädchens, die Haarrolle, ist in diesem Stile besonders beliebt. Nur Taf. XXV 45 und XXX 58 machen einen etwas jüngeren Eindruck.» «Mit griechischer Sage kommt man ... hier zu keinem Ziele. Jene römischen Gemmen müssen aus römischen Traditionen erklärt werden, wofür schon die herbeikommenden Männer der Wirklichkeit, der Landmann, wie die in der Tracht der römischen Vornehmen sprechen.»

Weiter führt

Absicht, diesmal gleich ein 'Corpus' aller vorhandenen Exemplare zu geben. Schon die wenigen abgebildeten Stücke charakterisieren aber zur Genüge, wie verschieden die Produkte der keiner offiziellen Kontrolle unterworfenen Glyptik von den streng beaufsichtigten Münzprägungen sind. Die Steinschneider lassen oft etwas weg, was nicht unwesentlich ist; ja sie waren offenbar nicht immer im Bilde, was ihre nachzuahmenden Vorbilder zu besagen hatten. So entstehen Abweichungen und Fehldeutungen, die wir aufs Konto der ungebildeten und unbeholfenen Verfertiger setzen und bei der Interpretation ausscheiden müssen.

Die zentrale Figur auf diesen Intaglien ist stets ein sich ausruhendendes Mädchen. Wo das winzige Oval des Bildfeldes hochgestellt ist, dort ist sie sitzend angebracht. Auf dem am besten ausgeführten Stück unserer Zusammenstellung, *Taf. I 3*, gelang es dem Künstler zum Ausdruck zu bringen, daß sie eingeschlafen ist; auf anderen Exemplaren wollte man mit der etwas vorwärtsgeneigten Haltung des Kopfes dasselbe andeuten (*Taf. II 1; III 4-5*), oder auch mit der zusammengekauerten Pose, wie bei dem Stein *Taf. II 2*; die hängenden Arme und das zurückfallende Haupt auf *Taf. II 3* scheinen den Augenblick festhalten zu wollen, in welchem die junge Frau einschlummerte. Wenn sie auf den Beispielen *Taf. II 4* und *III 3* einfach sitzt, geradeaus blickend oder das Gesicht dem Beschauer zuwendend, so gelang es eben dem «Künstler» nicht, den Schlaf darzustellen. – In den Fällen, wo das Bildfeld queroval gestellt ist, wie auf *Taf. I 5* und *6*, dort konnte man schon durch das Liegen der Frau unmißverständlich verdeutlichen, daß sie nicht wach sei.

Die Szene spielt sich in der freien Natur ab. Es ist ein Hain, wo das junge Weib sich zum Schlaf legte, wie es auf dem Stein *Taf. I 6* gut ersichtlich ist, und wie

schnittenen Steine im Antiquarium (1896) nr. 2910–2. 3630. Ds., *Die antiken Gemmen* 3 (1900) 293ff. H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum*² (1926) 120 zu Nr. 1032. P. Fossing, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos of the Thorwaldsen Museum* (1929) 79 Nr. 404 u.a.m.

⁷ Ad. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, 3 (1900) 294.



1



2



3



4



5



6

offenbar auch die fehlende Hälfte des Steins *Taf. I 5* zeigen mußte. Andere Male ist das Gebüsch nur eben mit einem Ast angedeutet (*Taf. III 4*). Die dargestellte Person liegt oder sitzt auf dem Gras (*Taf. I 5-6; II 1. 4; III 4*), oder auf einem Steinhaufen (*Taf. III 3. 5*); die Kuppe, auf welche sie sich auf dem Ringstein *Taf. II 2* niederließ, schaut vielleicht nicht zufällig wie ein Bienenkorb aus. Es ist vor ihr ein Krug zu sehen (*Taf. I 3; III 3. 5*), oder aber ein Fruchtkorb (*Taf. II 1. 3; III 4*), welcher in anderen Fällen nicht aufrecht gestellt ist, sondern seiner Besitzerin, – umgestürzt und doch voller Früchte – als Kopflehne beim Schlaf dient (*Taf. I 5-6*). Fast niemals fehlen 1–2 Kornähren neben dem jungen weiblichen Wesen, die meist unverhältnismäßig vergrößert sind, wie auf *Taf. I 3; II 1-2. 4; III 4*, um damit ihre besondere Bedeutung noch mehr zu unterstreichen. Auf dem Ringstein *Taf. II 2* schmiegt sich die Kornähre – ungeschickt, aber zärtlich und sinnvoll – dem Rücken der Träumenden an. – Wie die Ähren, so sind auch die Ameisen übertrieben vergrößert, die paarweise oder einzeln im Felde eingegraben sind; man achtete nicht darauf, daß sie so in der Luft hängen, weil sie eben gemeinverständliche Symbole waren, nicht Einzelzüge des Naturbildes. – Einmal (*Taf. I 5*) scheint ein Storch – *ciconia pietatis cultrix* – sich der Schlafenden zu nähern, doch kann dieser aus einem krummen Ast, der auf der Vorlage *Taf. I 6* in gleicher Weise dargestellt ist, mißverständlich umgewandelt worden sein.

Über der schlafenden Frauengestalt sieht man einen Vogel herniederschweben. Furtwängler wollte in seinem großen Gemmenwerk in ihm eine Krähe sehen, der die vortreffliche Darstellung *Taf. I 3* tatsächlich gleicht, während er noch in der Beschreibung der geschnittenen Steine des Berliner Antiquariums von einem Adler spricht, wie auch die übrige Literatur. Tatsächlich sprechen sowohl der sich uns unten ergebende innere Zusammenhang wie auch das Kunstmotiv selbst (vgl. *Taf. I 1*) eindeutig für den Vogel Iuppiters, – sollte er auch durch unverständige Steinschneider irrtümlich anders gestaltet werden.

Der Adler hält in seinen Klauen entweder einen Kranz (*Taf. II 3; III 3. 5*) oder einen Stab, wie auf *Taf. I 3. 5-6; II 1; III 4*. Auch bei dem Stab haben die Gemmenschneider öfters nicht gewußt, was damit gemeint sei. Das Bruchstück *Taf. I 5* stellt z. B. einen Thyrsos dar, was nur aus dem kugelköpfigen Szepter verunstaltet werden konnte, wie es die Münzen des 1. Jahrhunderts v. Chr. (wie *Taf. I 1* und sonst) zeigen. Wie eine Girlande hängt auf dem Herrscherstab das Band auf dem Intaglio *Taf. III 4*, ein anderes Exemplar des British Museum, *Taf. I 3*, erweist es jedoch klar durch die Bommeln an den beiden Enden, daß es sich hier ursprünglich nur um die königliche Diadembinde handeln konnte.

Der Vogel, der aus dem Himmel herniederschwebt, ist also der Sendbote des Gottvaters, der die Abzeichen der Herrschaft, Szepter und Diadem, oder den Eichenkranz der schlafenden Frau zuführt. Die Übertragung der Universalherrschaft Iuppiters kann natürlich nicht dem jungen Weib, nur ihren männlichen Nachkommen gelten. Und obwohl so diese Ankündigung der Weltherrschaft nur

ein Traumerlebnis sein kann, hat sie auch öfters Zeugen. Einmal ist es ein einfacher Hirt (*Taf. II 2*), wie so oft in den Schilderungen der römischen Gründungssage, der das Wunder miterlebt; ein anderes Mal nähern sich feierlich zwei Togati der mit entblößtem Oberkörper im Traum versunkenen Frauengestalt (*Taf. I 6*). Der voranschreitende Mann erhebt zum Zeichen seiner Überraschung die rechte Hand. Diese Beglaubigung einer Wundererscheinung durch vornehme Zeugen ist etwas echt Römisches: wie später der Aufstieg der Seele eines zum *divus* zu erklärenden verstorbenen Kaisers stets durch einen illustren Mann aus dem Ritterstand gesehen werden und dies vor dem Senat in aller Form eidlich bestätigt werden mußte, so wird auch hier die Botschaft des höchsten Gottes durch dafür geeignete Personen als Zeugen als authentisch erwiesen.

Nach diesen von den Intaglienbildern selbst einfach ablesbaren Feststellungen ergibt sich die Bedeutung der Szene von selbst. Da wir uns noch in der Zeit der *Republik* befinden, kann die Verkündung der Universalherrschaft für die Nachkommen einer Frau lediglich einen Traum der Mutter eines Urkönigs, nicht den eines wirklichen Herrschers, der noch nicht vorhanden ist, andeuten. Und auch zwischen den sagenhaften Herrschern Roms kommt nur Romulus in Betracht, dessen Mutter Rea nach ihrer Schwängerung durch Mars die hohe Mission ihrer Nachfahren aus göttlicher Fügung kundgegeben wird. Dies kann auch weiter gestützt werden.

Die Schriftquellen erzählen es öfters, wie Rea, die nach der Ermordung ihres Vaters und Bruders gezwungen wurde, Vestalin zu werden, um dadurch die Fortpflanzung des Geschlechtes von Numitor verhüten zu können, als solche sich in den Hain des Kriegsgottes begibt, um dort das zu den Riten gebrauchte Wasser zu schöpfen. Da erblickt sie Mars, verliebt sich in sie, läßt sie durch Schlaf überfallen und befruchtet sie im Schlafe. Einige Literaturstellen, durch welche auch unsere Intaglienbilder beleuchtet werden, seien angeführt⁸. Dionys von Halikarnaß schreibt (I 77, 1 = vol. I, p. 124 Jac.) folgenderweise: *τὴν Ἰλίαν ἐλθοῦσαν εἰς ἱερὸν ἄλσος Ἄρεος ὕδατος ἀγνοῦ κομιδῆς ἐνεκα, ᾧ πρὸς τὰς θυσίας ἐμελλε χρῆσασθαι, βιάζεται τις ἐν τῷ τεμένει*. Ähnlich *Orig. gent. Rom.* 20: *Solito institutoque egressam virginem in usum sacrorum aquam petitem ex eo fonte, qui erat in luco Martis, ... a Marte compressam*. Wichtiger für uns ist die ausführlichere Schilderung des Ovid, in den *Fasti* (III 1 ff. 9 ff.):

*Bellice depositis clipeo paulisper et hasta,
Mars ades ...
Tunc quoque inermis eras, cum te Romana sacerdos
cepit, ut huic urbi semina magna dares.
Silvia vestalis (quid enim vetat inde moveri?)
sacra lavaturas mane petebat aquas.*

⁸ Das übrige Material und die neuere Literatur findet man in dem Artikel von Lorentz in Roschers Lexikon 4, 63f. verzeichnet.

*ventum erat ad molli declivem tramite ripam:
ponitur e summa fictilis urna coma.
fessa
pectore, turbatas restituitque comas.
dum sedet, umbrosae salices volucresque canorae
fecerunt somnos et leve murmur aquae.
blanda quies furtim victis obrepsit ocellis,
et cadit a mento languida facta manus.
Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita
et sua divina furta sefellit ope.
sommus abit, iacet ipsa gravis: iam scilicet intra
viscera Romanae conditor urbis erat.*

Da haben wir also die Erklärung für den Schlaf des Mädchens im Haine und für ihren Wasserkrug. Geschildert wird aber auf unseren kleinen Denkmälern nicht die sonst so oft dargestellte pikante Szene, wo Mars dem schlaftrunkenen Mädchen naht⁹, sondern die majestätischen Folgen der göttlichen Befruchtung werden andachtsvoll gefeiert, – ungefähr in derselben Stimmung, wie bei Livius, der bei der Erzählung der Geschichte der Rea (I 4, 1) hinzufügt: *sed debebatur ... fatis tantae origo urbis maximique secundum deorum opes imperii principium.*

In diesem Sinne sind zur lieblichen Naturszene die symbolischen Bildzeichen hinzugefügt worden, die die römische Weltbeglückung vergegenwärtigen. Zuerst der Adler mit den gottgesandten Abzeichen der Universalherrschaft für die Könige Roms, zu welchem die Denare des Münzmeisters Q. Pomponius Rufus aus den Siebzigerjahren des ersten vorchristlichen Jahrhunderts¹⁰ eine wichtige Parallele bieten. *Taf. I 1* zeigt diesen Typus in starker Vergrößerung, mit dem Kopf Jupiters auf der Vorderseite, und mit dessen Vogel, der in seinen Klauen Szepter und Eichenkranz hält, auf der Rückseite. Man wollte darin zwar eine Anspielung auf die Familiengeschichte jenes – leider sonst unbekanntes – *triumvir monetalis* erblicken¹¹, aber ohne jeglichen Grund; es kann sich nur um dieselbe Verheißung der Weltmacht für das Römervolk handeln wie auf den in Rede stehenden Ringsteinen. Der Adler der Pomponius-Denare ist zwar nicht in vollem Fluge, jedoch auch nicht unbewegt ruhend; sein Schweben ist am ehesten zu verstehen, wenn

⁹ Vgl. die ausführliche Zusammenstellung von Höfer im Roscherschen Lexikon 4, 64f. und z. B. P. Romanelli, *Capitolium* 24, num. 3–4 (1949) 49ff.

¹⁰ H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum* 1 (1910) 407 setzt sie ins Jahr 74 v. Chr. Tatsächlich sind sie – nach der unpublizierten Zusammenstellung von A. Alföldi jun. – mit den Prägungen des L. Axsius Naso (nach Grueber, a. O. 406 aus d. J. 73), P. Satrienus (nach Grueber a. O. 392 aus d. J. 77), L. Rustius (nach Grueber aus d. J. 75) und P. Lentulus P. f. (nach Grueber aus d. J. 74) stilistisch eng verwandt.

¹¹ Grueber, a. O. 407 Anm. schreibt wie folgt: «The Pomponia gens claimed descent from Pompo, one of the alleged sons of Numa Pompilius, and the type of Jupiter and his eagle may refer to the tradition that to Numa ... e revealed the conjurations compelling Jupiter himself to make known his will by lightnings and the flight of birds»; aber ich sehe überhaupt keinen Anhaltspunkt für die Verbindung dieser Tradition mit der auf dem Denar dargestellten Kranz- und Szepter-Überbringung.



1



2



3



4



5

er ebenfalls vom Himmel herniederschwebt. Ganz in derselben Pose ist der Adler mit einem Eichenkranz in seinen Klauen auf einem Aureus des Augustus (H. Mattingly, *Brit. Mus. Coins* 1, Taf. 16, 4) dargestellt, wo es schon die beiden Lorbeer-bäume im Hintergrund bezeugen, daß mit ihnen auch der Kranz, den der Adler bringt, für die Ehrung des Herrschers bestimmt ist. Also auch hier kommt der Adler vom Himmel herab, – ebenso wie auf dem prächtigen julisch-claudischen Cameo in Wien (W. Technau, *Die Kunst der Römer* [1940] 112, Abb. 85), wo in den Klauen des Adlers Kranz und Palmzweig sich befinden.

Wem führt aber der Vogel Iuppiters auf dem *republikanischen* Denar die Abzeichen der persönlichen Souveränität zu? Nach dem Zeugnis unserer Ringsteine war diese Symbolik damals für Romulus und seine Nachkommen gebräuchlich, und da man damals noch nicht vergessen hatte, daß das Szepter für eine Hand, und der Kranz oder das Diadem für einen Kopf da war, kann in den Jahren nach Sullas Tode eben nur die Prophezeiung von der Weltbeherrschung der Romuliden gemeint sein. Wie sehr diese Romulus-Symbolik damals tatsächlich im Schwange war, hoffen wir in unserem nächsten Beitrag nachzuweisen.

Die Münzen Hadrians *Taf. II 5–6*¹² mit der Umschrift *PROVIDENTIA DEORVM* zeigen dann den Adler des Gottvaters in der selben Weise mit dem Szepter in den Klauen herniederfliegend wie auf den besprochenen republikanischen Denkmälern; nur wartet hier schon auf ihn der Kaiser mit ausgestreckter Hand, um das gottgesandte Machtsymbol zu übernehmen. Der früher latente – doch nicht vergessene – monarchische Inhalt des Bildes kommt jetzt von den republikanischen Palliativen befreit zum Ausdruck. Diese Symbolik hat freilich sehr alte Wurzeln. Schon der «gebrochene Obelisk» eines assyrischen Königs (Abb. 1) im British Museum zeigt die Hände des obersten Gottes aus der Sonnenscheibe herunter dem König seine Insignien und Waffen überreichend¹³. Die mehr griechische Fassung dieser göttlichen Belehnung durch den Adler des Gottvaters wurde zweifellos mit dem übrigen Zubehör der monarchischen Symbolik aus dem alexandrinischen Hofe nach Rom übertragen.

Die Zuerkennung der Weltherrschaft an die Nachkommenschaft der Rea ist aber auch noch einmal durch ein Tiersymbol bekräftigt, das man bisher nicht richtig erklären konnte: durch die Ameisen. Freilich ist dieses Tierchen «als Getreidesammlerin das Symbol von Fleiß und Reichtum»¹⁴ geworden, doch ist hier nicht nur dies gemeint. Den Schlüssel zum Verständnis dieses so stark hervor-gekehrten Bildzeichens bietet uns eine Stelle des Fronto¹⁵: *formicularum ... ostentis*

¹² H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum* 3 (1936) 417 (Nr. 1203) und 421 (Nr. 1236); vgl. ebendort Taf. 79, 3 und 12. Vgl. ferner meine Bemerkungen in *Röm. Mitt.* 50 (1935) 114.

¹³ Nach der Zeichnung bei E. Herzfeld, *Archaeol. Mitt. aus Iran* 9 (1938) 72 Abb. 291. Vgl. noch dazu H. Frankfort, *Cylinders and Seals* (1939) 207ff. und R. Labat, *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne* (1939) 92f.

¹⁴ O. Keller, *Die antike Tierwelt* 2 (1913) 420 und 607 Anm. 364, wo auch die bezüglichen Literaturstellen gesammelt sind.

¹⁵ M. Corn. Front., *Ad Verum imp.* 2, 8 (p. 137 Naber): *Sicut in extis diffis/s/a plerumque*

res maximae portenduntur. Natürlich bedeuten die *res maximae* dasselbe, was die vom Adler dargebotenen Abzeichen der Monarchie: die Herrschaft.

Mit der Herrschaft zusammen wird auch Glück und Fülle versprochen, was zunächst der Fruchtkorb der Rea (*Taf. I 5–6; II 1. 3; III 4*) besagt. Auch dieses Symbol kommt aus Ägypten, wie die Personifikation dieses Landes auf den Münzen Hadrians erweist¹⁶, – eine Bildkomposition, die sicher nicht damals erfunden wurde, sondern hellenistische Künstlersprache spiegelt. Auch das Sinnbild der Africa auf gleichzeitigen Prägungen desselben Kaisers ruht in einer ähnlichen Pose am Boden und hat nicht nur denselben Fruchtkorb bei sich, sondern auch die Kornähren, wie unsere Intaglien¹⁷. Die Münztypen der gleichen Epoche, die die *Tellus stabilita* – d. h. die nach den chaotischen Zuständen des *nutans mundus* der Endzeit durch den Kosmokrator wiederhergestellte kosmische Ordnung

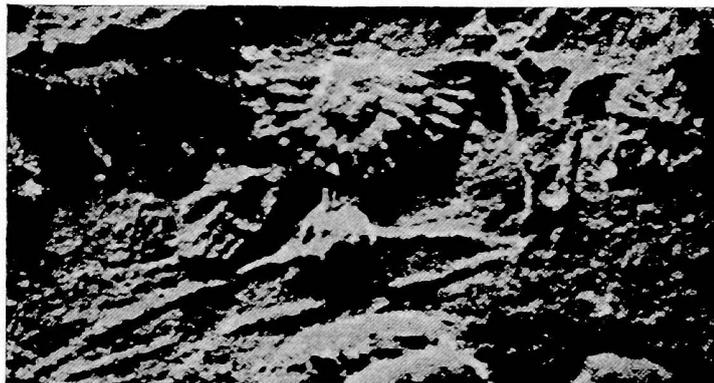


Abb. 1.

und neues Gedeihen¹⁸ – ferner die *Annona Augusti*¹⁹ versinnbildlichen, weisen denselben sich konisch öffnenden geflochtenen Korb, voll mit reifen Früchten, als Bildzeichen der *Abundantia* auf.

Die ganz interessanten Zusammenhänge unserer Ringsteine mit den üblichen Darstellungen der schlafenden Rea und des zu ihr herabfliegenden oder ihr nahenden Mars können hier nicht erörtert werden²⁰. Auch auf ihnen findet man das idyllische Naturbild um die halbnackte, schlafende Schönheit und ihren Wasserkrug; auch an ihnen findet man hie und da das Mädchen sitzend eingeschlummert. Auf dem aus Ostia stammenden Mosaik des Palazzo Altieri in Rom (*Taf. III 1*) ist aus dem Krug schon die ewigfließende Urne einer Quellnymphe geworden, – also nicht nur in der Glyptik kommen solche Mißverständnisse vor.

Wenn all dies nur so nebenbei bemerkt werden kann, müssen wir bei der Mars-Rea-Szene einer Grabkammer am Esquilin doch einen Augenblick verweilen²¹;

minima et tenuissima maximas significant prosperitates, ut formicularum et apicularum ostentis res maximae portenduntur, item vel minimis et levissimis ab uno et Vero principe habitis officii et bonae volentiae signis significari arbitror ea quae amplissima inter homines et exoptatissima sunt, amor honorque.

¹⁶ H. Mattingly, a. O. 3 (1936) Taf. 62, 15. 18. Taf. 94, 4–7.

¹⁷ Ebendort Taf. 62, 20. 63, 1.–4. Taf. 94, 8. P. L. Strack, *Untersuchungen zur röm. Reichsprägung d. 2. Jh.* 2 (1933) 154ff.

¹⁸ H. Mattingly, a. O. S. CXXXV, 332f. 362. 4444 Anm. 477. 486f. und Taf. 89, 9; 91, 7.

¹⁹ H. Mattingly, ebendort 4 (1940) Taf. 47, 14. P. L. Strack, a. O. 3 (1937) Taf. 14, 1082.

²⁰ Eine Zusammenfassung der bisher bekannten Beispiele gibt Höfer im Roscherschen Lexikon 4, 64ff. Vgl. noch z. B. O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel Museo naz. di Napoli* (1932) 84f. Nr. 194 mit Lit.

²¹ *Monumenti inediti pubbl. dall'Inst. d. corr. archeol.* 10 (1874/8) Taf. 60A.

Taf. III 2 bringt die zeichnerische Wiedergabe des schon bei seiner Auffindung verblaßten Bildes. Die bestürzte Rea, neben welcher ihr zerbrochener Wasserkrug zu sehen ist, den sie erschrocken fallen ließ, wird von einem Jüngling gepackt und in heftiger Bewegung fortgerissen. Die Örtlichkeit des Vorfalles wird durch den liegenden Tibergott (links am Rande) angezeigt; die zwei aufgeregt gestikulierenden jungen Leute – *attoniti et stupentibus similes*, wie es Livius, oder *novitate ac miraculo attoniti*, wie es Sallust sagen würde, – sind die üblichen Zeugen des Wunders. Auch hier schon sind die glücklichen Folgen jenes gewalttätigen Mädchenraubes für den römischen Staat und seine Bürger geschildert: Victoria, die rechts an das Paar heranfliegt, bringt Früchte im Bausch ihres Gewandes, die mit der siegreichen Herrschaft herannahende Fülle ankündigend, und von der anderen Seite nähert sich *Abundantia* oder *Fortuna* mit einem gewaltigen Füllhorn.

C. Robert, dem wir eine eingehende Analyse dieser Malereien verdanken, stellte schon fest, daß der Künstler in der Darstellung der Rea-Sage noch dem Ennius gefolgt ist, also Vergil noch nicht kannte; daraus zog er den sicher richtigen Schluß, daß diese Bilderreihe spätestens im letzten vorchristlichen Jahrhundert entstanden sein muß²². Eine Glückssymbolik, die in einer für die Vorbeigehenden unsichtbaren Grabkammer entfaltet wird, kann nur das Jenseitsglück betreffen. So sonderbar auch die Übertragung des Glückes einer historischen Situation in die Grabsymbolik anmutet, war die sepulchrale Anwendung der Bilder der römischen Gründungssage gebräuchlich, ursprünglich offenbar als Beginn einer neuen, glücklichen Weltperiode gemeint und dann in weiterer Abstraktion zu einem allgemeinen Seligkeitsbild erweitert.

Was uns dabei angeht, ist die Anwendung der Rea-Sage als Auftakt einer neuen glücklichen Weltepoche im letzten Jahrhundert der Republik. Es ist kaum nötig zu betonen, daß die Ringsteine, die ihren Trägern Glück im Leben verheißen sollten, nichts mit der Jenseitigkeit der Grabmalereien am Esquilin zu tun haben; sie erwarten das Erdenglück natürlich auch nicht von dem alten Romulus, dessen Geburt für ihr eigenes Leben nur das Ereignis einer grauen Vorzeit ist, sondern *von einem neuen*. Wie bei der gesamten Glückssymbolik der Intaglien, so handelt es sich auch in diesem Spezialfall um die Sehnsucht des gewöhnlichen Bürgers nach einem wonnigen Erdendasein; die Wiederkunft der märchenhaften Glückszeit des Urkönigs der dahingeschwundenen Goldenen Zeit wird egoistisch ersehnt. Somit wird der Hintergrund der Bestrebungen der prominenten Politiker von Sulla an bis Augustus, als ein neuer Romulus betrachtet zu werden, verständlich.

Auf diese Bestrebungen kommen wir nächstens zurück. Diesmal soll nur noch festgehalten werden, daß außer der orientalischen Einkleidung der Erwartungen des Erlöserkönigs, der der Armut und dem Elend der Revolutionszeit eine Ende bereiten sollte, in dem Denken und Begehren der römischen Massen auch das Bild eines neuen Romulus auftauchte, der diese Rolle übernehmen könnte. Und was

²² C. Robert, *Annali dell' Instituto* (1878) 235. 268. 273.

von den unteren Volksschichten träumend geformt wurde, wurde von den jeweiligen Machthabern aufgegriffen, um mit dem Heiligenschein des neuen Mythos die eigene Machtgier zu vergolden.

Man empfindet dabei deutlich, wie die Monarchie seit Sulla an den Toren Roms klopft. Die Bedenken der kleinen Leute vor einer königlichen Herrschaftsform, die vom Senat so sehr befürchtet wird, scheinen geschwunden zu sein. Denn die Realisierung der eigenen Glücksträume wird durch die Wiederkehr eines *Königs* versinnbildlicht, und die haßumringten Symbole der Souveränität, wie Diadem, Szepter, Herrscherkranz, schleichen unter dem unschuldig scheinenden Gewande des Urkönigs ein, um durch den den Wunschträumen gezollten Beifall ihre tatsächliche Rückkehr anzubahnen²³.

²³ Tafelnachweis: I 1: nach Grueber, a. O. 3, Taf. 42, 24. I 3: nach Furtwängler, *Ant. Gemmen*, Taf. 25, 44. I 3: Walters, a. O. Nr. 1034. I 5: Photo des Deutschen Arch. Inst. in Rom, nach Coll. Cades, *Impronte gemmarie* Demeter 40. I 6: Furtwängler, a. O. Taf. 30, 55; Photo des Deutschen Arch. Inst. in Rom. Taf. II 1-4: Photo des Deutschen Arch. Inst. nach Coll. Cades, *Impronte gemmarie*. 5-6: nach Röm. Mitt. 50 (1935) Taf. 15, 4-5. Taf. III 1: nach *Capitolium* (1949) Nr. 3-4, S. 55. 2: nach *Monumenti inediti* 10, Taf. 60A 3: nach Walters, a. O. Nr. 1032. 4: nach Walters, a. O. Nr. 1033. 5: nach Furtwängler, *Ant. Gemmen*, Taf. 25, 44.