

## Das Bildnis des Scipio Africanus

Von Marie-Louise Vollenweider, Meilen (Zürich)

Ernst Howald Septuagenario

Das hier zu behandelnde Bildnis eines Goldringes des Museo Nazionale di Napoli ist bereits seit hundert Jahren bekannt. Nie ist aber der Versuch einer näheren Bestimmung gemacht worden. Die Datierungen schwanken vom 5. bis zum 1. vorchristlichen Jahrhundert, wobei Minervini, der den Ring zuerst publizierte, auf ihm das Bildnis des M. Iunius Brutus erkennen wollte<sup>1</sup>. Em. Braun, welcher als erster die richtige Lesung der Künstlersignatur gab<sup>2</sup>, hielt den Künstler für denselben Herakleidas, der am Ende des 5. Jahrhunderts in Katana Stempelschneider war<sup>3</sup>. Unter dem Namen des M. Iunius Brutus figuriert das Porträt immer noch bei Bernoulli<sup>4</sup>, obwohl er diese Bezeichnung ablehnte, wie dies bereits Brunn<sup>5</sup> getan hat. Furtwängler will das Porträt in die Zeit des hannibalischen Krieges oder wenigstens ins 2. vorchristliche Jahrhundert verlegen<sup>6</sup>. Seiner Datierung in das 2. Jahrhundert folgen Sieveking<sup>7</sup>, der vor allem den Porträtstil berücksichtigt, Pernice<sup>8</sup>, ferner Miss Richter<sup>9</sup>, welche auch den Übergang vom 3. zum 2. Jahrhundert nicht ausschließt, während Signorina Breglia sogar das 3. Jahrhundert als Entstehungszeit annimmt<sup>10</sup>. Im Gegensatz zu allen andern hat die «Guida Ruesch» (S. 404) die augusteische Zeit und Siviero das 1. vorchristliche Jahrhundert angenommen<sup>11</sup>. Becatti will sogar bis in die Zeit des Augustus oder Tiberius hinuntergehen<sup>12</sup>.

Diese Annahmen bleiben jedoch nur Vermutungen, solange sie nicht durch eine genaue Untersuchung der Einzelheiten gestützt werden können. Da Furtwängler und ihm folgend Miss Richter<sup>13</sup> von einer Datierung der Inschrift ausgegangen sind, so möchte ich nochmals auf dieselbe zurückkommen.

---

<sup>1</sup> *Bullettino Archeologico Napolitano*. Nuova Ser. III (1855) 178f. Er meinte aber jedenfalls damit nicht den Marcus, sondern den Lucius Brutus, den ersten Konsul Roms.

<sup>2</sup> *Monumenti, Annali e Bullettini pubbl. dall'Istituto di Correspondenza Archeologica* 1855 pp. XXXI-XXXII 9.

<sup>3</sup> Vgl. dazu G. E. Rizzo, *Monete greche della Sicilia* Tav. XIV 10f.

<sup>4</sup> *Die Bildnisse berühmter Römer* (Stuttgart 1882) 190f.

<sup>5</sup> H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (Stuttgart 1889) II 244.

<sup>6</sup> Furtwängler, *AG* XXXIII 15 und *JdI* III (1888), ferner ders. in *Kleine Schriften* II 199f., ferner Furtwängler, *AG* III 163.

<sup>7</sup> *RE* VIII 457 Nr. 7, Artikel über Herakleidas.

<sup>8</sup> Thieme-Becker XVI 441, Artikel über Herakleidas.

<sup>9</sup> *The Origin of Verism in Roman Portraits*, *JRS* 1955, 44 pl. VI 22.

<sup>10</sup> L. Breglia, *Le Oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Nr. 152.

<sup>11</sup> R. Siviero, *Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli* 84 Nr. 344 Tav. 211-213.

<sup>12</sup> G. Becatti, *Oreficerie antiche* (Rom 1955) Nr. 508. Die Begründungen sowohl von Siviero als auch von Becatti sind sehr oberflächlich.

<sup>13</sup> Miss Richter bin ich zu persönlichem Dank für ihre Äußerungen verpflichtet, ebenso Signorina M. Guarducci und Herrn Prof. E. Meyer für die nochmalige Lesung der Signatur.

### *Die Künstlersignatur (Taf. II 4)*

Ergänzend zu Furtwänglers Beobachtungen konnte ich feststellen, daß dieselben außerordentlich kleinen Schriftzüge auch auf tarentinischen Münzen seit dem Ende des 4. vorchristlichen Jahrhunderts erscheinen und zur Zeit des hannibalschen Krieges mit einer besonderen Zierlichkeit gehandhabt werden. Bei jener Münze, welche Babelon<sup>14</sup> in die Zeit der Besetzung Hannibals verlegte, gibt die Inschrift der Vorderseite auch deutlich die kleinen Punkte am Ende der Hasten wieder, die auch bei der Gemme zu erkennen sind.

Eine ähnliche Schriftform des *ἔποιε* (das später immer mehr durch das *ἔποιε* ersetzt wurde<sup>15</sup>) ist bei der Inschrift des griechischen Bildhauers Polianthes auf einer Basis des Masinissa aus Delos aus der ersten Hälfte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts erhalten<sup>16</sup>, wobei die starke Verbreiterung am Ende der Hasten der Punkttechnik des Gemmenschneiders entsprechen würde.

Vom rein epigraphischen Standpunkte aus dürfte somit die Datierung des Stückes in die Wende vom 3. zum 2. vorchristlichen Jahrhundert gesichert sein, um so mehr als die Signaturen der Gemmenschneider des 1. vorchristlichen Jahrhunderts stark von der unsrigen abweichen<sup>17</sup>. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Künstler dem reichen Tarent entstammte, wo die Goldschmiedekunst in besonders hoher Blüte stand<sup>18</sup>. Die nächste Möglichkeit würde für Syrakus bestehen, wo ähnliche Schriftzüge ebenfalls auf vereinzelt Münzen des 3. Jahrhunderts erscheinen<sup>19</sup> und wo der Name Herakleidas besonders verbreitet war<sup>20</sup>.

### *Die Form des Ringes*

Bevor ich zur Beschreibung des Porträts übergehe, sei hier noch der Form des Ringes eine besondere Beachtung geschenkt (Taf. Ia). Dieselbe kann bei einer

<sup>14</sup> E. Babelon, *Catalogue de la Collection Luynes* I Nr. 320, vgl. ferner Ch. Seltman, *Greek Coins* (London, Methuen) Pl. XLV 2, ferner E. Ravel, *Descriptif Catalogue of the Collection of Tarentine Coins formed by M. P. Vlasto* (Spink, London 1947).

<sup>15</sup> Schon Furtwängler hat, Loewy folgend, darauf hingewiesen, daß die Schreibung *ἔποιε* vom 3. vorchristlichen Jahrhundert immer seltener gehandhabt wird.

<sup>16</sup> Vgl. dazu E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer* (Leipzig 1885) Nr. 213, S. 160f.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. dazu die Signaturen des Dioskurides (JdI III [1888] 109 und 219), des Agathangelos (daselbst 127), des Apollonios II (daselbst 321, ferner bei G. M. A. Richter, *Catalogue of engraved gems*, New York, Metropolitan Museum [1956] XXXV ff., wo eine Liste der Gemmenschneider zusammengestellt ist, deren Buchstaben eine gleichmäßige Höhe erreichen, während die Schriftzüge unseres Ringes viel mehr Verwandtschaft zu frühhellenistischen Signaturen aufweist, wie z. B. jener des Nikandros, welcher das Bild einer ptolemäischen Königin wiedergibt und bei der wir ebenfalls das *ἔποιε* mit stark verkürzter zweiter Haste des Pi und dem nur noch punktförmigen Omikron haben, Furtwängler, *AG* XXXII 30 und JdI 3 [1888] 211). Der Stein befindet sich in der Walters Art Gallery. Vgl. dazu D. K. Hill, *Journal of the Walters Art Gallery* VI (1943) 60f., welche in der Dargestellten Berenike II erkennen will.

<sup>18</sup> Tarent muß sich durch eine besonders hochstehende Goldschmiedekunst ausgezeichnet haben, wie dies allein schon durch die im dortigen Museum erhaltenen Stücke erwiesen ist. Vgl. dazu P. Wuilleumier, *Tarente des Origines à la conquête romaine* (Paris 1939) 355ff. – Auch der Name Herakleidas war in Tarent stark verbreitet. Vgl. dazu RE 15, 457ff., Nr. 54 und 63, Artikel Herakleidas.

<sup>19</sup> Doch sind dies viel mehr Ausnahmen. Meistens sind die Schriftzüge dort groß und grob.

<sup>20</sup> Vgl. dazu RE 15, Artikel *Herakleidas* Nr. 21–26.

ganzen Gruppe hellenistischer Ringe mit PorträtDarstellungen wiedererkannt werden, von denen ich hier folgende Stücke aufzählen möchte:

1. Auf einem großen Goldring im Museo Nazionale in Taranto<sup>21</sup> ist ein nach rechts gerichteter Frauenkopf – wohl ein Bildnis von Berenike II – wiedergegeben (Abb. Taf. II 1). Die Oberfläche des Ringschildes umfaßt genau dieselben Maße wie das Emblema des Neapler Goldringes.

2. Daß besonders am ptolemäischen Hofe eine Tradition dieser großen, massiven Goldringe bestand, dafür zeugen die beiden Goldringe des Louvre<sup>22</sup>, welche denselben Ptolemäer wiedergeben. Auf dem einen ist er mit dem Pschent des Pharaos dargestellt, auf dem andern (Taf. II 2), der unserm Ringtypus entspricht – die Maße des ovalen Ringschildes sind 25×21 mm – mit dem Diadem mit herabhängenden Diadembändern. – Trotz mannigfacher Versuche ist bis jetzt keine befriedigende Bestimmung des Dargestellten gefunden worden. Den überzeugendsten Vergleich mit Münzbildnissen bietet der Vorschlag von Sieveking<sup>23</sup>, nach dem es sich um ein Bildnis von Antiochos IV Epiphanes handelt, der 171/170 v. Chr. Ägypten eroberte und sich in Memphis krönen ließ. Doch die Einwände, die dagegen<sup>24</sup> vom historischen Standpunkte aus erhoben werden können, können durch keine befriedigende Lösung in ikonographischer Hinsicht ersetzt werden. Der von A. de Ridder und Lippold<sup>25</sup> übernommene Vorschlag von G. Blum (vgl. Anm. 24), in dem Dargestellten Ptolemaios Philometor zu erkennen, ist ebenso unbefriedigend wie KÜthmanns Gleichsetzung mit Ptolemaios Auletes<sup>26</sup>. Mit E. Coche de la Ferté<sup>27</sup> und mit Furtwängler<sup>28</sup> möchte ich einstweilen die Frage noch offen lassen. Aus stilistischen Gründen<sup>29</sup> werde ich jedoch an

<sup>21</sup> G. Becatti, *Oreficerie antiche* (Rom 1955) Nr. 344. Die Datierung Becattis ins 4. Jahrhundert mit der Begründung, daß die sogenannte Melonenfrisur damals schon auf Terrakotten erscheine, ist wohl verfehlt. Diese großen Porträtgemmen sind als eine Neuigkeit des Hellenismus zu betrachten und erscheinen zum erstenmal beim Alexanderbildnis und bei den Diadochen gleichsam als ein Ausdruck des dynastischen Machtbewußtseins, wie ich dies anderswo auseinandersetzen werde. Daß sich eine Privatperson namentlich auf einem Goldring von solchen Dimensionen hätte abbilden lassen, dies ist ganz ausgeschlossen. Das Gesicht der Dargestellten trägt ferner ein königliches Gepräge. Es wird sich wahrscheinlich um ein Bildnis von Berenike II. oder Arsinoe II. handeln. Darüber später.

<sup>22</sup> Vgl. dazu A. de Ridder, *Catalogue sommaire des Bijoux antiques* (Paris 1924) No 1092, unser Stück 1093. Nach der Auffassung von A. de Ridder ist der Dargestellte Ptolemaios VI. Philometor.

<sup>23</sup> RA 4e série, tome I 343–346, pl. 8.

<sup>24</sup> G. Blum, *Princes hellénistiques*, BCH 39 (1915) 23ff.

<sup>25</sup> G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Taf. 70, 2 und 5.

<sup>26</sup> C. KÜthmann, *2 Goldringe des Louvre mit Porträt des Ptolemaios XIII.*, Blätter für Münzfreunde. Organ des Numismatischen Vereins zu Dresden, Nr. 9, 71. Jahrg. (1936) 481–483. Herrn Dr. KÜthmann bin ich zu wärmstem Dank verpflichtet, daß er mir die jetzt schwer zugängliche Arbeit und den Abguß zur Verfügung gestellt hat. Mit den einzelnen Motiven werde ich mich in meinem Buche über die hellenistischen Gemmenporträts mit einem umfangreicheren Material als hier auseinandersetzen.

<sup>27</sup> E. Coche de la Ferté, *Les Bijoux antiques* (Presses universitaires de France 1956) Pl. XXVI 3 und 4, p. 69 läßt die Frage offen, ob der Dargestellte Ptolemaios V. oder der VI. sei.

<sup>28</sup> Furtwängler, *AG XXXI* 26 glaubt jedoch, daß es sich um einen der Ptolemäer handelt, die nicht auf Münzen abgebildet sind.

<sup>29</sup> Eine genauere Bestimmung kann erst eine stilistische Untersuchung der ptolemäischen Münzporträts geben. Das umfassendste, aber nicht ein vollständiges Material bietet J. N. Svoronos, *Tà νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων*. 4 Bände (Athen). Die viel mehr zeichnerische als volumenhafte Interpretation des Gesichtes dringt vor allem durch mit dem beginnenden 2. Jahrhundert, wobei schon Ausnahmen einer übertriebenen Zuspitzung der Gesichtszüge bei Ptolemaios Soter erkannt werden können (vgl. vor allem den Auktionskatalog von Münzen und Medaillen AG. XI [1953] Nr. 91, ferner Svoronos op. cit. Nr. 604). Aber im wesentlichen kann sie beobachtet werden bei Ptolemaios V. Epiphanes, wobei ich folgende Münzen als Beispiele heranziehen möchte: Svoronos IV Taf. III 28; ders. Taf. XLII 6. 16; BMC Kings of Egypt, Pl. XVII 1–3; Salting Collection (Sylloge Numm. Graec. I Part. 1, Pl. VIII Nr. 51); Collection Luynes IV Nr. 3585; Hunterian Coll. Pl. LXXXIII 13; Fitzwilliam Museum III S. 366, 7–9; Lockett Collection Vol III der Sylloge Numm. Graec. Nr. 3427f. – Charakteristisch für Ptolemaios V. ist auch der Büstenschnitt mit derselben Anordnung der Draperie, ferner die kurzen büschelartigen Haare.

einer Datierung in die erste Hälfte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts festhalten (vgl. S. 43).

3. Als drittes Stück erwähne ich einen Goldring der Ermitage (Furtwängler, *AG* XXXII 33)<sup>30</sup>. Auffallend an ihm ist, daß er dieselbe Schildoberfläche hat wie der Goldring von Tarent (Nr. 1). Auch er ist mit ziemlicher Sicherheit dem ptolemäischen Hofe zuzuweisen<sup>31</sup>.

4. Ebenfalls der Goldwerkstätte des ptolemäischen Hofes entstammt wohl ein Ring derselben Form aus der Walters Art Gallery<sup>32</sup>, bei dem aber das Bildnis nicht auf Gold, sondern auf einem konvexen Granaten von 32 mm Länge eingraviert ist. Dargestellt ist auf ihm der Kopf eines jugendlichen Dionysos, dessen rundliche, vollplastische Züge für seine Zugehörigkeit zum 3. vorchristlichen Jahrhundert sprechen. Obwohl seine Züge idealisiert sind, so erinnern sie an das Gesicht des 4. Ptolemäers, Philopators, dessen Regierungszeit in die Jahre 221–203 v. Chr. fällt und der sich auf Münzen ebenfalls als Dionysos abbilden ließ<sup>33</sup>. Mit ihm im Zusammenhang können wohl zwei weitere Steine erwähnt werden, welche beide ptolemäische Königinnen zur Darstellung bringen<sup>34</sup>: Berenike I. und Arsinoe II. Leider ist es nicht möglich, Nachforschungen über die Form ihrer Ringe zu machen.

5. Demselben Ringtypus gehört auch ein Stück des Museum Benaki in Athen an<sup>35</sup>. Im Unterschied zu den oben erwähnten Ringen ist jedoch in seinem Ringschild eine Öffnung frei geblieben, welche die Silhouette eines weiblichen Kopfes erkennen läßt. Daß diese Öffnung in Edelstein ergänzt zu denken ist, darüber besteht kein Zweifel. Ein solches silhouettenartig geschnittenes Bildnis, das wohl zu einem Goldring oder wenigstens zu einem Metallring gehört haben mag, ist mir in Aquileia im Museo Archeologico begegnet.

6. Obwohl es sich beim folgenden Stück um einen schweren, stark verkrusteten Eisenring (Taf. II 3) handelt – derselbe befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford –, so kann er trotzdem unserer Gruppe beigezählt werden. Der goldene Ringschild, auf dem ein Altersbildnis von Berenike I. eingraviert ist, umfaßt nahezu dieselben Maße (25 × 21 mm) wie der Goldring des Louvre<sup>36</sup>.

7. Dieselbe Form hat ferner ein schwerer Goldring des British Museum (Cat. Marshall Nr. 384 = Cat. Walters 1191), in den ein Lapis mit dem Bildnis von Ptolemaios III. gefaßt ist.

<sup>30</sup> Furtwängler gibt keine Beschreibung der Ringform. Die Nachricht verdanke ich bestens Fr. A. A. Peredolskaja.

<sup>31</sup> Die Gesichtszüge sehen auf dem mir freundlicherweise von der Ermitage zur Verfügung gestellten Abguß viel markanter aus, als sie bei der Abbildung bei Furtwängler und bei Hekler, *Bildniskunst* Abb. 10, zur Geltung kommen. Dazu vgl. insbesondere ein goldenes Oktodrachmenstück aus Alexandria und dem Jahre 211, auf dem die vergöttlichte Arsinoe Philadelphos abgebildet ist bei Mildenberg, Auktionskatalog Hess 1956 Nr. 336. Die Frisur des Goldringes wäre auch charakteristisch für den Übergang von der Melonenfrisur zu einer einfachen Haartracht der Arsinoe III., mit der Arsinoe üblicherweise abgebildet ist. Vgl. Seltman, *Greek Coins* Pl. LIX 3.

<sup>32</sup> Abgebildet bei D. K. Hill, *Journal of the Walters Art Gallery* VI (1943) 61, Fig. 2 r. und 4. Das Stück stammt ursprünglich von Tarsos und kam von der Morrison Collection (Sale Catalogue Nr. 255 Pl. II) in die Evans Collection. Vgl. Furtwängler, *AG* III 167, Fig. 117.

<sup>33</sup> Vgl. dazu Ch. Seltman, *Greek Coins*, London, Methuen 243. Vgl. ferner die Abbildungen bei Svoronos Taf. XLIII 22ff. S. 292; ferner Taf. XLIV 22ff. Als Dionysos figuriert auch Ptolemaios Philometor auf Münzen (Svoronos Taf. XLIX 25ff.) mit dem Unterschied, daß seine Züge nach den mir bis jetzt bekannten Darstellungen viel weniger mit dem Kopf des Gemmenbildnisses übereinstimmen. Doch müßte darüber noch eine genauere Untersuchung gemacht werden.

<sup>34</sup> Furtwängler, *AG* XXXII 32 und XXXI 39, bei Lippold op. cit. Taf. 69, 1 und 7. Der große Stein (nach Photographie gemessen von 32 mm), ein Sard, der schon im Verkaufskatalog der Morrison Collection abgebildet ist (Nr. 196), wird daselbst als Sardonyx und als Bildnis von Arsinoe II. «mounted in a ring» erwähnt. Wahrscheinlich gelangte er von da in die Wyndham Cook Collection und an die Burlington Exhibition M 100 und ist seither verschollen.

<sup>35</sup> B. Segall, *Katalog der Goldschmiedearbeiten* (Athen 1938) Nr. 32 Taf. 13.

<sup>36</sup> Dr. J. Boardman möchte ich hier ganz besonders die hier abgebildeten Photographien verdanken. Das Stück ist erwähnt: *Ashmolean Museum Summary Guide* (Oxford 1912) 118 Nr. 36.

Wenn auch die Ringform nicht als alleiniges Indiz für die Datierung gelten kann, so geht doch aus der obigen Zusammenstellung hervor, daß es sich wohl ursprünglich um die Tradition der Goldschmiedewerkstätte eines königlichen Hofes, nämlich des ptolemäischen, handelt<sup>37</sup>.

Material sowie die Größe des Bildes lassen vermuten, daß der Verleihung solch großer, massiver Goldringe oder Embleme eine ähnliche Bedeutung zukommt wie der Herausgabe von Münzbildnissen, und daß sie deshalb als Regalien und die Dargestellten als Fürstlichkeiten zu betrachten sind. Die nahe Verbindung, welche Münze mit Ring verbindet, habe ich bereits anderswo hervorgehoben<sup>38</sup>.

Während sich die Münze durch ökonomischen Wert auszeichnet, besaß das Ringbild dagegen vielmehr einen affektiven Wert und konnte zugleich als persönliches Geschenk des Königs bestimmte Privilegien und Vorrechte zum Ausdruck bringen<sup>39</sup>. Da der König oder Fürst sein Bildnis immer wieder, bei verschiedenen Gelegenheiten verschenken konnte, so läßt sich damit die starke Verbreitung und auch die Vervielfältigung der Porträtgemmen erklären, wobei anzunehmen ist, daß die Ringe in kostbarem Material als Auszeichnung an Näherstehende, hohe Offiziere, Freunde oder fremde Gesandtschaften<sup>40</sup>, Darstellungen auf billigerem Material wie auf Silber- oder Bronzeringen<sup>41</sup> an Hauptleute und

<sup>37</sup> Vgl. dazu E. Boehring, *Corolla Curtius* 114–117. – Als eine Weiterbildung unserer Goldringtypen können jene mit dem abgetreppten Rande bezeichnet werden, welche bis ins 1. Jahrhundert zu verfolgen sind: vgl. Marshall, *Catalogue of Fingerrings* ... Nr. 365; ferner die beiden großen Goldringe im Oriental Institute in Chicago (C. H. Kraeling, *Hellenistic Gold Jewelry in Chicago*, *Archeology* VIII [1955] 252ff.); ferner ein Karneol mit der Darstellung einer Biga im Museum Benaki (B. Segall op. cit. Nr. 31); ein weiteres Stück bei Henckel, *Fingerringe der Rheinlande* Pl. LXX 1975 a, b mit einem Frauenbildnis, ferner Sammlung Ruesch Taf. 61 Nr. 320; bei Furtwängler, *AG* III 149; zwei Stücke in der Ermitage (*Antiquités du Bosphore cimmérien*, Pl. XV 9 und 21).

<sup>38</sup> *Mus. Helv.* 12 (1955) 103. Vgl. dazu G. Macdonald, *Coin Types* (Glasgow 1905) 45 ff. und 189. Derselbe (S. 153) weist auch darauf hin, daß die Bildniswiedergabe auf Münzen ursprünglich die Vergöttlichung des Dargestellten bedeutete. Bei diesen großen Gemmenbildnissen muß deshalb eine ähnliche Vorstellung zugrunde liegen. Wenn dieselbe auch nicht gerade Vergöttlichung bedeuten muß, so weist sie doch auf eine nahezu monarchische Stellung des Dargestellten.

<sup>39</sup> Der Besitzer eines Ringes mit dem Bildnis des Claudius hatte z. B. persönlichen Zutritt zum Kaiser (Plin. *N. h.* 33, 41). – Daß die Porträtgemme, welche auch später als militärische Auszeichnung vom Kaiser verliehen werden konnte, noch im 4. Jahrhundert Privilegien in sich schließen konnte, dies beweist die Stelle bei Constantin Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio*, Ausgabe Gy. Moravcsik und R. H. H. Jenkins, 265–267, dazu M. C. Ross, *AJA* 61 (1957) 174. – Schon die Gemme oder das Ringbild an und für sich konnten ein bestimmtes Anrecht in sich schließen, wie dies deutlich aus der Aussage Catos hervorgeht (Front. 1 Ad. Antonin, *Imp. ep.* 2) *numquam ego evectioem datavi, quo amici mei per symbolos pecunias magnas caperent*. Daß das Wort *Symbolum* hier schon identisch ist mit *anulus* habe ich schon früher hervorgehoben (*Mus. Helv.* 12 [1955] 108). – Das Ringbildnis als solches bringt aber immer zugleich eine persönliche Beziehung des Trägers zum Dargestellten zum Ausdruck, sei es politischer, verwandtschaftlicher oder freundschaftlicher Art, wobei ein treues Dienstverhältnis inbegriffen ist. Vgl. Plin. *Ep.* 10, 74, 2; Val. Max. III 5, 1. Vgl. ferner Cic. *Cat.* 3, 3, 10; *Pro Quinctio* 25.

<sup>40</sup> So erhielt z. B. Lucullus von Ptolemaios X. einen in Gold gefaßten Smaragden mit seinem Bildnis geschenkt (Plut. *Luc.* 3). Vgl. ferner *Mus. Helv.* 12 (1955) 99.

<sup>41</sup> Die Zusammenstellung wird in meinem Buche erfolgen. Vgl. dazu British Museum, Marshall, *Catalogue of Fingerrings*, No 1267–1269. Zwei Silberringe mit Darstellungen ptolemäischer Königinnen sind mir in privaten Sammlungen begegnet. Vgl. ferner E. Boeh-

Bedienstete, Glaspasten<sup>42</sup> und Eisenringe ans Volk und an die Soldaten verliehen wurden. Daß die verschiedenen Metallarten beim höfischen Zeremoniell Rangunterschiede bedeutet haben, ist auch aus analogen Verhältnissen im alten Rom zu erklären. Dort war der Goldring nicht nur Abzeichen des Adels, sondern dessen Verleihung war ursprünglich ein dem Imperator zugestandenes Vorrecht<sup>43</sup>.

Daraus geht hervor, daß das Bildnis auf einem so großen Goldring wie auf jenem von Neapel, das nicht graviert<sup>44</sup>, sondern, wie mir Dott. G. Sangiorgi freundlicherweise versicherte, gegossen worden ist – diese Tatsache bürgt allein schon für eine Vervielfältigung des Stückes –, nicht eine Privatperson, sondern nur eine Persönlichkeit von geradezu königlicher Stellung wiedergeben muß. Daß der Dargestellte nicht ein hellenistischer König oder Fürst ist, dafür spricht nicht nur die Abwesenheit von Herrschaftssymbolen, wie Diadem oder Globus usw., es geht vielmehr aus den Gesichtszügen selbst hervor. Ihre bis zum Letzten ausgeprägte Vornehmheit<sup>45</sup>, ihre Prägnanz und Knappheit sind am ehesten im Bereiche der römischen Aristokratie zu lokalisieren.

Halten wir uns die Menschen um die Wende vom 3. zum 2. vorchristlichen Jahrhundert präsent, so ist ein Bildnis auf einer eigentlichen königlichen Insignie nur bei zwei Persönlichkeiten denkbar, einmal bei C. Flamininus, für dessen Stellung der bekannte Goldstater<sup>46</sup> mit seinem Bildnis bezeichnend ist, aber noch viel mehr bei Scipio Africanus, der als Besieger Hannibals und als Princeps Senatus seine Zeitgenossen überragte. Obwohl ein einziger Münztypus für die ikonographische Beurteilung nicht ausschlaggebend sein kann, so möchte ich doch das Bildnis von Flamininus von vornherein ausscheiden. Es bleibt nur noch die Frage, wie Scipio Africanus ausgesehen hat.

ringer, *Corolla L. Curtius* 114–117 (Taf. 35f.), welcher einen Bronzering mit dem Bildnis des Philetairos publizierte. Bei demselben ist deutlich zu erkennen, daß das Bildnis als Emblema gearbeitet war.

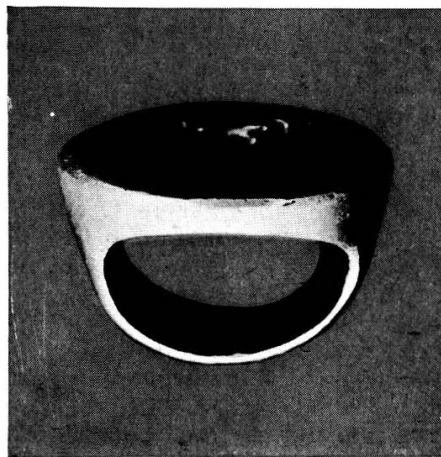
<sup>42</sup> Es sind dies die *vitreae gemmae e volgi anulis*, wie sie Plinius, *N. h.* 35, 48 nennt. – Für ihre Versenkung müssen analoge Verhältnisse angenommen werden wie im spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Rom. Vgl. dazu *Mus. Helv.* 12 (1955) 107ff. – Wenn z. B. heute noch an der päpstlichen Curie bei Massenempfängen kleine Porträtmedaillons – nicht mehr aus Glas, sondern aus Metallegierung – zur Verteilung gelangen, so dürfte dies wohl auf eine Tradition der antiken Monarchen zurückgehen. – Für hellenistische Königsbildnisse aus Glas vgl. Furtwängler, *Gemmenkatalog Berlin* Nr. 1091–1097, und British Museum, *Catalogue Walters* Nr. 1227, 1228, 3245, und G. Kleiner, *Mü. Jahrbuch der Bildenden Kunst* II (1951) Taf. IV 33, S. 27.

<sup>43</sup> Mit einem Goldring hat z. B. Scipio Africanus den Masinissa ausgezeichnet (*Liv.* XXVII 19, 12). Vgl. dazu A. Alföldi, *Der römische Reiteradel und seine Ehrenabzeichen* 27ff. Später war es sogar möglich, daß Verres einen *scriba* in den Ritterstand erhob (*Cic. Verres* III 80, 185). Aber auch Sulla und Cäsar waren mit solchen Auszeichnungen nicht zurückhaltend. Vgl. dazu A. Stein.

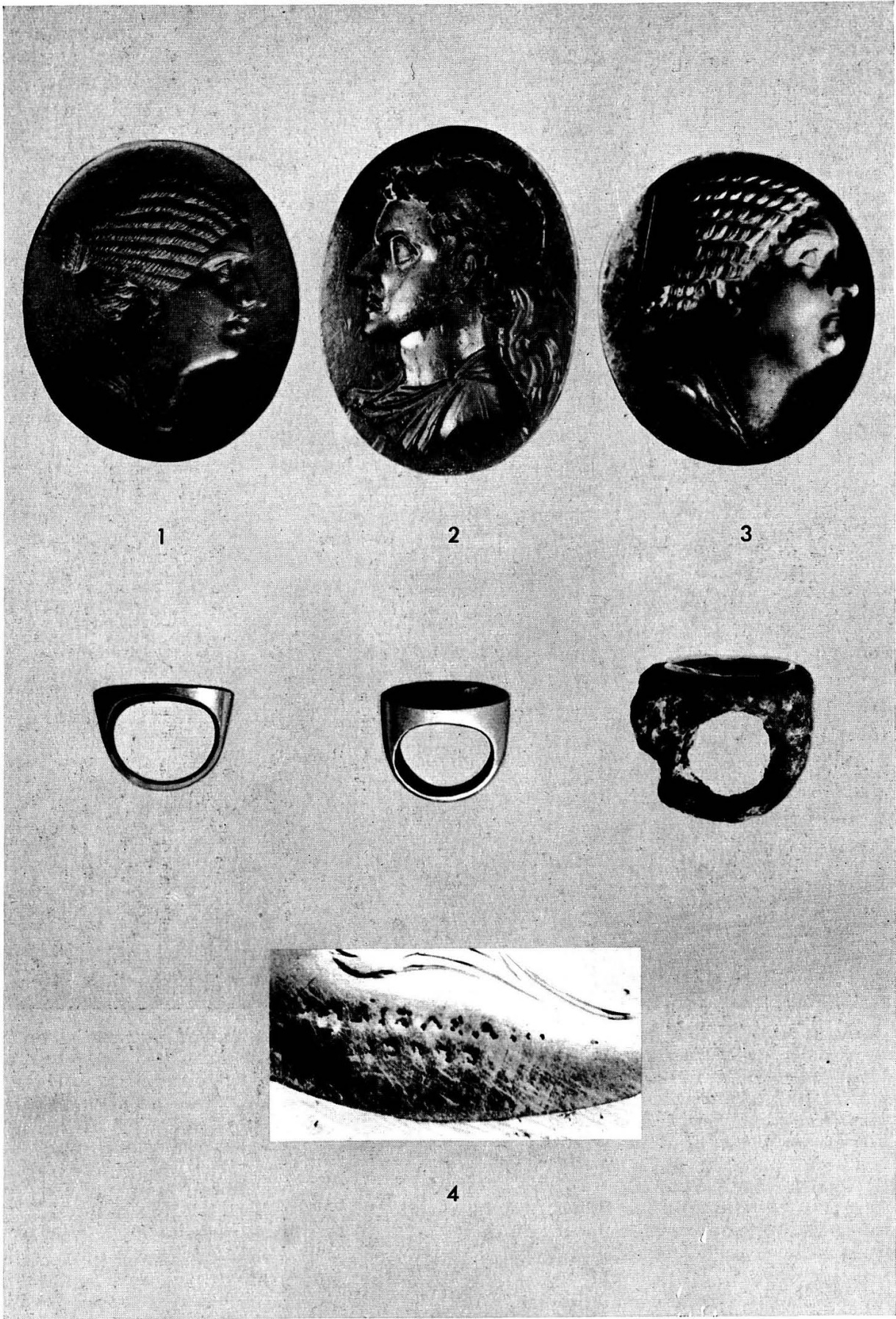
<sup>44</sup> Furtwängler, *AG* III 150 spricht irrtümlicherweise von Metallgravierung. Unser Ringbild ist aber nach einem Abguß der Originalgemme des Herakleidas ausgegossen worden.

<sup>45</sup> Ich möchte dabei auch auf die guten Charakterisierungen Furtwänglers verweisen *JdI* 3 (1888) 208 und *AG* XXX 15.

<sup>46</sup> Vgl. dazu M. v. Bahrfeldt, *Die römische Goldmünzprägung ...* Taf. II 23, 25, ferner R. A. C. Carson, *The Gold Stater of Flamininus*, *Br.M.Qu.* 20 (1955) 11–13.

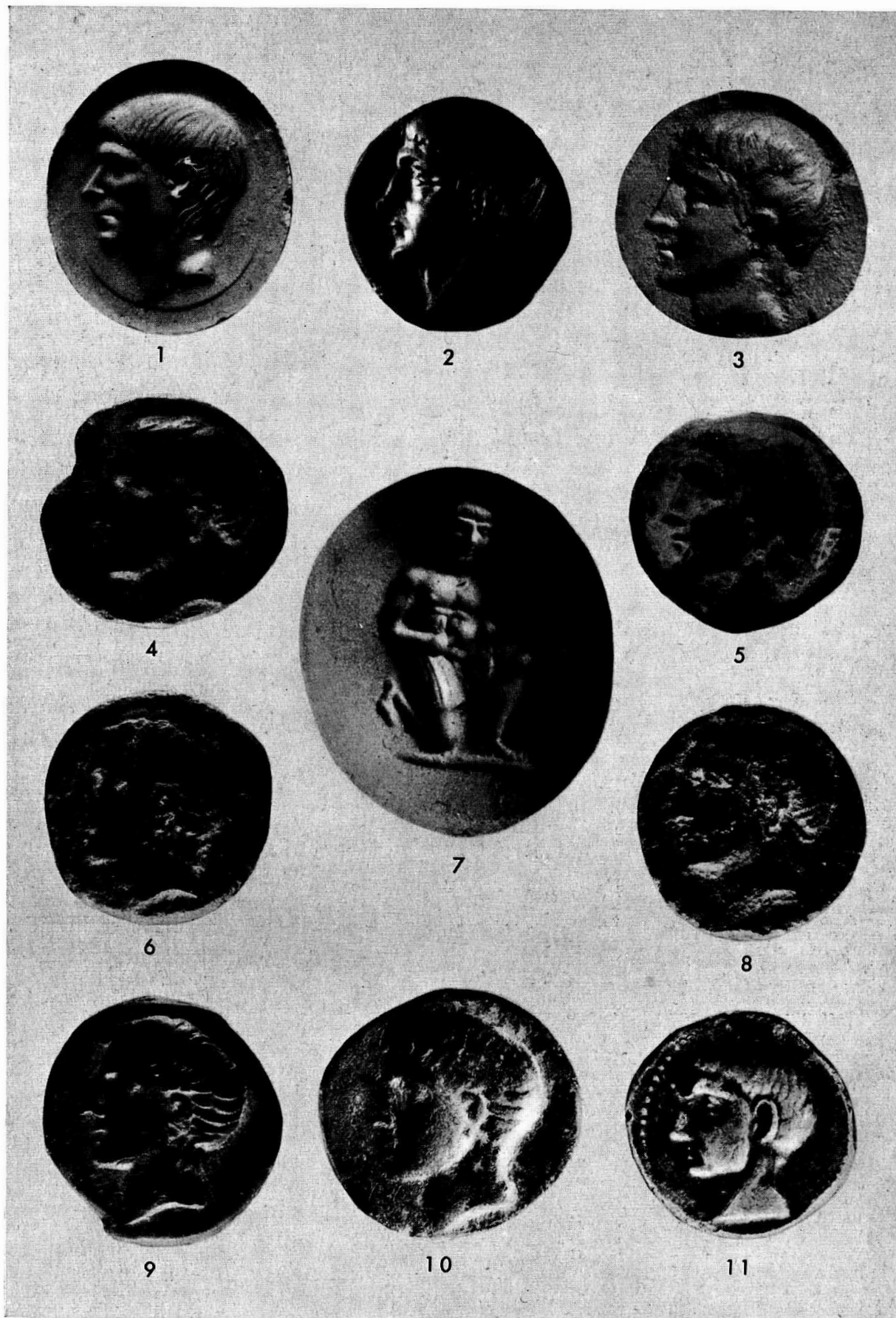


*Tafel I.* – Goldener Ring mit bronzefarbenem Emblem aus Capua im Museo Nazionale di Napoli. Größe des Ringschildes:  $35 \times 29$  mm, des Emblema:  $28 \times 22$  mm. – Oben: Schildoberfläche mit Porträt nach I. – Unten: Form des Ringes in Originalgröße.

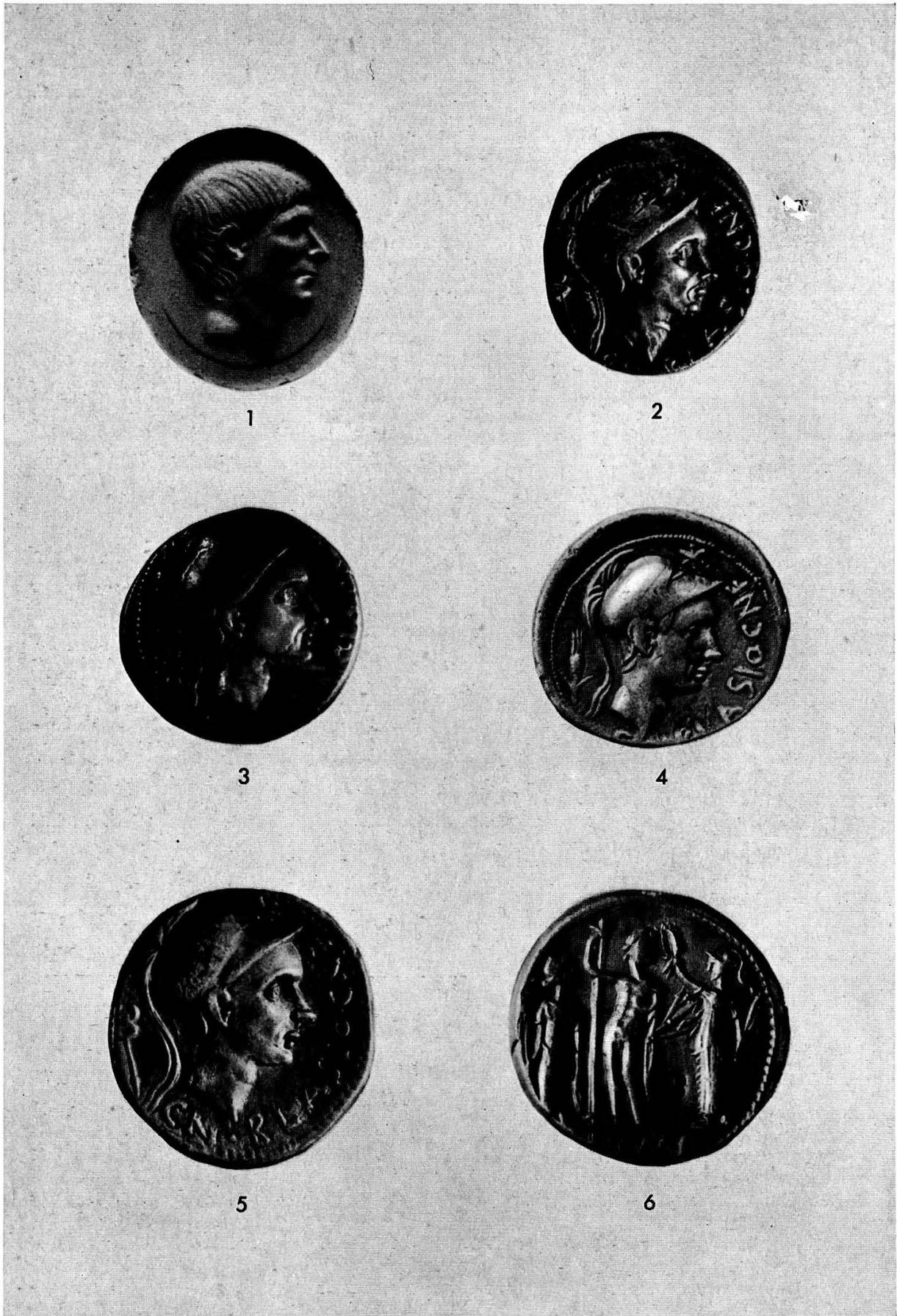


*Tafel II.* – 1 Massiver Goldring des Museo Nazionale in Taranto mit weiblichem Bildnis nach r. S. 29. – 2 Massiver Goldring des Louvre mit dem Büstenbildnis eines ptolemäischen Königs mit Diadem nach l. S. 29. – 3 Verkrusteter Eisenring des Ashmolean Museum in Oxford mit goldenem Emblema. Unten Bildnis einer älteren Dame nach r. S. 30. – Die Ringe sind hier verkleinert. – 4 Stark vergrößerte Wiedergabe der Künstlersignatur des Goldringes von Neapel.





*Tafel III.* – 1 Abguß des Ringbildes von Neapel. – Bronzeprägung von Canusium mit dem Kopf des Scipio Africanus Maior nach I. (S. 37f.): 2, 4, 5, 6, 8, 9 im Museo Nazionale di Napoli; 3 im British Museum. – 11 Silberprägung von Neukarthago mit dem Kopfe des Scipio nach I. S. 37. Nationalmuseum Kopenhagen. – 7 Abguß von verschollenem Stein der Sammlung Cades IV C 209 (36 b) im Deutschen Institut in Rom. S. 38, Anm. 51. –  
 10 Kunsthistorisches Museum Wien.



Tafel IV. – 1 Abguß des Goldringes von Neapel nach r. – Denare des Cn. Cornelius Blasio mit dem Bildnis des Scipio (S. 38f.): 2 Privatbesitz; 3 im Cabinet des Médailles in Paris; 4 Landesmuseum Zürich (Sammlung der Zentralbibliothek); 5 mit Rückseitenbildnis 6 im Museo Capitolino.

*Vorhandene Bildnisse Scipios*

a) *Die Silberprägung von Neukarthago.* – Noch bevor der Goldstater mit dem Bildnis des Flamininus entstand, ist nach der Eroberung von Neukarthago durch Scipio im Jahre 209 v. Chr. bei der spanischen Silberprägung ein Römerkopf erschienen, welchen Mr. Robinson mit Recht als eine Darstellung des Scipio Africanus angesehen hat<sup>47</sup>. Diesem Kopf, der hier mit dem Kopenhagener Exemplar illustriert wird (Taf. III 11), kann allerdings nur in beschränktem Sinne ein ikonographischer Wert zugesprochen werden. Seine Wiedergabe ist ebenso steif und unbeholfen, wie es die späteren barbarischen Darstellungen des Pompeius<sup>47a</sup>, Cäsar<sup>47b</sup>, Antonius<sup>47c</sup> und Octavian<sup>47d</sup> sind, die besonders von spanischen und gallischen Prägungen her bekannt sind. Wie aber auch bei den letzteren immer wieder ein bestimmtes Erkennungszeichen in Erscheinung tritt<sup>48</sup> – bei Pompeius ist es der charakteristische Haarbusch, bei Cäsar der Kranz, bei Marc Anton die «kubische» Formung des Gesichtes, beim jungen Octavian der Ausdruck des *puer* –, so können auch beim Kopf der Silberprägung von Neukarthago bestimmte physiognomische Eigentümlichkeiten festgestellt werden: die Hagerkeit des Gesichtes mit den stark eingefallenen Wangen, die in die Stirn gekämmten Haare, das fest ausgeprägte Kinn und die lange spitze Nase.

b) *Die Bronzemünze von Canusium.* – Diese physiognomischen Merkmale sind von um so größerer Bedeutung, als sie unter Berücksichtigung ihrer unbeholfenen Wiedergabe bei einer italischen Prägung, nämlich auf einer Bronzemünze von Canusium<sup>48a</sup> in etwas besserer stilistischer Überarbeitung wieder zu erkennen sind, wie dies bereits Mr. Robinson beobachtet hat<sup>48b</sup>. Die Annahme, daß dieser Kopf ebenfalls Scipio Africanus darstelle, lag somit nicht fern, um so weniger, als sie vom historischen Standpunkt aus gestützt werden konnte<sup>49</sup>. Obwohl das Exemplar des British Museum<sup>49a</sup> mehr Verwandtschaft mit dem Kopf der Silberprägung von Neukarthago aufweist, so scheint mir doch das bisher noch unbekannte Stück des Museo Nazionale di Napoli<sup>49b</sup> der Vorlage des Münzstempels am nächsten zu stehen. Trotz der abgenutzten Oberfläche verrät es am meisten Porträtcharakter. Wange und Kinn sind besser durchmodelliert als bei den andern Stücken<sup>49c</sup>, bei denen die fortschreitende Vergrößerung der Stempel deutlich wird.

<sup>47</sup> *Numismatic Chronicle*, Proc. 1930, p. 4, ferner E. S. G. Robinson, *Punic Coins of Spain and their bearing on the Roman Republican Series*, in *Essays in Roman Coinage* presented to Harold Mattingly (Oxford University Press 1956) 41f.

<sup>47a</sup> Grueber, *BMC Republic* pl. CI 3–7. 11. 12.

<sup>47b</sup> *Ibid.* pl. LI 22–24; CIII 15–18; CIV 10. 11.

<sup>47c</sup> *Ibid.* pl. CIII 11–21; CIV 2–9; CV 2.

<sup>47d</sup> *Ibid.* pl. CIII 11. 12; CIV 10–19; CV 1ff.

<sup>48</sup> G. M. A. Hanfmann, *Observations on Roman Portraiture*, Coll. Latomus, Vol. XI 41f.

<sup>48a</sup> Taf. III 2ff.

<sup>48b</sup> Vgl. Anm. 47.

<sup>49</sup> *Numismatic Chronicle*, Proc. 1930, p. 4. Die Begründung dazu wird hier nicht wiederholt. Sie kann in der Anm. 47 erwähnten *Festschrift Mattingly* p. 42 nachgelesen werden.

<sup>49a</sup> Taf. III 3.

<sup>49b</sup> Taf. III 2.

<sup>49c</sup> Taf. III 3–6. 8–10.

Wenn auch allen mittelmäßigen Münztypen – zu denen auch die Prägungen von Canusium gehören – nur unter Reserve ein ikonographischer Wert beigemessen werden kann, so lassen sich bei ihnen doch gemeinsame Einzelheiten zu einer Synthese vereinen: der scharf gezeichnete Brauenbogen über dem tief liegenden Auge, die lange schmale Nase, derselbe leicht nach innen gewölbte Halsschnitt mit dem verbreiterten Nackenstück und der Betonung der Halssehne sowie die scharfe Bezeichnung der Kinnlade, die besonders schön beim ersten Exemplar (Taf. III 2) zur Geltung kommt und genau mit dem Ringbildnis (man betrachte die Aufnahme nach dem Abguß Taf. III 1) übereinstimmt. – Aber ganz abgesehen von diesen einzelnen Merkmalen ist auch hier wiederum besonderer Wert auf den Gesamtumriß des Kopfes zu legen, zu dem ergänzend die genau gleiche Wiedergabe der langen, tief in die Stirn gekämmten und vom hinteren Scheitelpunkt aus in dreifacher Stufung in den Nacken niedergehenden Haare<sup>49d</sup> zu vermerken sind.

Eben diese langen in die Stirn gekämmten Haarsträhnen sind in der zweiten Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts Mode gewesen, wie dies nicht nur aus etruskischen Sargdeckelfiguren<sup>50</sup> hervorgeht, sondern aus einem hier abgebildeten Gemmenbild<sup>51</sup>, das einen Teilausschnitt aus der römischen Goldprägung des Jahres 218/7 v. Chr. darstellt<sup>51a</sup> und sich somit genau ins Ende des 3. Jahrhunderts festlegen läßt. Der darauf abgebildete Mann trägt genau die Haartracht – die *caesaries praemissa*<sup>52</sup>, welche Scipio Africanus Maior nach der schriftlichen Überlieferung getragen haben soll; für die Identifikation des Bildnisses ist dies eine besonders wichtige Stütze.

c) *Das Scipiobildnis auf dem Denar des Cn. Cornelius Blasio.* – Diese Bestimmung der oben erwähnten Münzbildnisse schien nun in Widerspruch zu stehen mit der bisher verbreiteten Annahme, daß der Kopf auf dem allerdings um gut 100 Jahre später geprägten Denar des Cn. Blasio (Taf. IV 2–6) Scipio Africanus darstelle. Gerade wie dieser die von der schriftlichen Überlieferung beschriebene Haartracht nicht aufweist, haben nun allerdings sowohl Mattingly<sup>53</sup> als auch

<sup>49d</sup> Dazu besonders Taf. III 3.

<sup>50</sup> Vgl. dazu ganz besonders den Kopf des sogenannten Magnaten in Tarquinia (Vessberg Taf. XVIII 1, S. 170, wo auch die Bibliographie verzeichnet ist). Vessberg verlegt das Stück in die Mitte des 3. Jahrhunderts, wobei es zeitlich gut noch etwas später angesetzt werden kann.

<sup>51</sup> Taf. III 7. Dasselbe fotografierte ich von der Sammlung Cades IV C 209 36 b im Deutschen Institut in Rom, wobei ich Herrn Prof. v. Kaschnitz bestens für die Erlaubnis danken möchte. Vgl. dazu Furtwängler, *AG XXVII* 35, welcher das Stück als Sardonyx der Sammlung Demidoff bezeichnete. Der Stein gibt einen Ausschnitt der Schwurszene der römischen Goldmünzprägung von 218 v. Chr. Seiner sorgfältigen Ausführung wegen muß er ebenfalls in die Wende vom 3. zum 2. vorchristlichen Jahrhundert gehören und hat nichts gemein mit der schlechten Ausführung desselben Motivs ca. 100 Jahre später auf den Denaren des Ti. Veturius (Grueber, *BMC Republic II* 281. 550) und während des Bundesgenossenkriegs (Grueber II 323). Die Frisur des darauf abgebildeten Mannes ist genau die gleiche wie jene des oben erwähnten sogenannten Magnaten von Tarquinia.

<sup>51a</sup> Vgl. Sydenham Nr. 69.

<sup>52</sup> Liv. XXVIII 35, 6. Vgl. dazu Silius Italicus VIII 561: *facilesque comae nec pone retroque/ caesaries brevior ...*

<sup>53</sup> Noch in einem Brief an mich vom 15. August 1954 – den ich hier nochmals verdanken möchte –, in dem er auch die Auffassung von H. Mattingly jun. zitiert, daß der Dargestellte Cn. Blasio, der Konsul von 270 v. Chr., sei.

Robinson<sup>54</sup> und Scullard<sup>55</sup> die Deutung des Kopfes auf Scipio bezweifelt und in ihm ein Marsbildnis oder zu mindest das Porträt eines Vorfahren des Blasio erkennen wollen, nämlich jenes Konsuls des Jahres 270 v. Chr., welcher Rhegium eingenommen hatte. Doch wenn auch Visconti und seine «Nachfolger» zu weit gegangen sind, indem sie auf Grund des Blasiodenars dem Scipio Kahlköpfigkeit zugeschrieben<sup>56</sup> und infolgedessen eine ganze Reihe von Isispriesterbildnissen als Scipio-bildnisse identifiziert haben, so besteht noch kein zureichender Grund dafür, das Scipio-bildnis auf dem Blasiodenar in Zweifel zu ziehen. Schon Vessberg (S. 126) hat richtig hervorgehoben, daß einzelne Exemplare sogar Spuren von Haupthaar aufweisen (vgl. Taf. IV 4). Abgesehen davon war Scipio aber damals – bei der Begegnung mit Masinissa, auf die die Beschreibung der *caesaries praemissa* des Livius zurückgeht – erst 29–30 Jahre alt. Eine Notwendigkeit besteht somit nicht, auch für den älteren – den 45- oder 50jährigen –, dieselbe Haartracht anzunehmen. Das Bildnis des Blasio geht darum vermutlich auf ein Vorbild aus der Zeit des asiatischen Feldzuges zurück, d. h. auf das Jahr 190 v. Chr., bei dem wohl Scipio wie ein griechischer Stratege mit dem Helm dargestellt worden ist.

Wenn ich aber auf dem Denar des Cn. Cornelius Blasio wiederum das Bildnis des Scipio Africanus Maior erkennen will, so geschieht es zu einem guten Teil aus Rücksicht auf das Rückseitenbildnis<sup>56a</sup>. Im Unterschied zu früheren Erörterungen<sup>57</sup> möchte ich mich dabei aber weniger auf die volkstümliche Legende von Scipios persönlichem Verkehr mit Iuppiter Optimus Maximus im capitolinischen Tempel als auf ein ganz bestimmtes Ereignis berufen: Am Jahrestage der Schlacht bei Zama im Jahre 184 v. Chr. soll Scipio, nachdem er sich während der ganzen Nacht vor Gericht verteidigt hatte, zur Versammlung gesagt haben: *Hoc die, tribuni plebis, vosque Quirites, cum Hannibale et Carthaginensibus signis collatis in Africa bene ac feliciter pugnavi; itaque, cum hodie litibus et iurgiis supersederi aequum sit, ego hinc extemplo in Capitolium ad Iovem optimum maximum Iunonemque et Minervam ceterosque deos, qui Capitolio atque arci praesident, salutandos ibo, hisque gratias agam, quod mihi et hoc ipso die et saepe alias egregie gerendae rei publicae mentem facultatemque dederunt ...*<sup>57a</sup>

Ist auch bei der Darstellung des Livius ein rhetorisches Element nicht abzuleugnen, so kann doch folgender Satz als Kern des Ganzen herausgeschält werden: «... *ad Iovem optimum maximum Iunonemque et Minervam ... salutandos ibo ...* Dasselbe ergibt aber als schlagwortartige Übertragung ins Bildliche das Rückseitenbild des Blasiodenars mit den drei capitolinischen Gottheiten, bei dem cha-

<sup>54</sup> Op. cit. Festschrift Mattingly 42f.

<sup>55</sup> H. H. Scullard, *Roman Politics 250–150 B.C.* (Clarendon Press, Oxford) 255.

<sup>56</sup> Vgl. dazu die Stellungnahme von O. Vessberg zu der bereits von Bernoulli aufgegebenen Auffassung 230f. Bernoulli in seiner Monographie *Über die Bildnisse des älteren Scipio* (Pädagogium, Basel 1875). Vgl. dazu W. Dennison in *AJA* IX (1905) 11 ff. sowie F. Hauser, *AJA* XII (1908) 56f.

<sup>56a</sup> Taf. IV 6.

<sup>57</sup> Dazu bei Grueber, *BMC Republic II* 294 Anm. 3, ferner bei E. Babelon, *Monnaies de la République Romaine* I 395.

<sup>57a</sup> Livius XXXVIII 51, 7f.

rakteristischerweise im Unterschied zu späteren Darstellungen dieser Art jede persönliche Anspielung weggelassen wurde. Die Gottheiten als solche genügen, um Scipios politische Absichten zum Ausdruck zu bringen. Daß das Münzbild noch im engeren Sinne jenen denkwürdigen Tag in Erinnerung ruft<sup>58</sup>, dies geht noch aus weiteren Beispielen hervor.

Ein verwandtes, wenn auch ganz harmloses Ereignis ist auf einem Gemmenbildnis festgehalten worden<sup>59</sup>, nämlich der Konsul Pompeius, wie er im Jahre 70 v. Chr. – er, der längst Imperator war! – als ein einfacher Mann zu Fuß neben seinem Ritterpferd über das Forum geht und sich zum Rittercensus zum Kastortempel begibt. Dieses Schauspiel des «Magnus» hatte beim Volk so eingeschlagen, daß es auf einen Ringstein übertragen und damit vervielfältigt worden ist. Bei Sulla dagegen ist es unter anderm die berühmte siegverheißende Traumerscheinung der Selene gewesen, die in einer weiten Verbreitung auf Münzen<sup>60</sup> und Gemmen<sup>61</sup> eine suggestive Kraft auf die Massen ausgeübt hat. Wie Selene für Sulla und später Venus für Cäsar<sup>62</sup>, Hercules Invictus für Pompeius<sup>63</sup>, Apollo für Brutus<sup>64</sup> und Augustus<sup>65</sup> sowie Pietas für die Pompeiussöhne<sup>66</sup>, so sind die drei capitolinischen Gottheiten als das «Symbolum» von Scipio Africanus zu verstehen<sup>67</sup>. – Dieses «Symbolum» sagt mehr aus über die wahren politischen Absichten Scipios als alles, was Polybios' und Livius' Bericht erkennen läßt. Der capitolinische Juppiter war derjenige Gott, der über die Verträge mit den fremden Völkern wachte<sup>68</sup>; wenn nun Scipio damals, als er sich vor seinen Feinden wegen seiner milden Friedensschließung mit Antiochus III zu rechtfertigen hatte<sup>68a</sup>, sich auf

<sup>58</sup> Liv. XXXVIII 51, 14: *celebratior is prope dies favore hominum et aestimatione verae magnitudinis eius fuit, quam quo triumphans de Syphace rege et Carthaginiensibus urbem est invecus.*

<sup>59</sup> Dasselbe werde ich später behandeln. Vgl. dazu Plut. *Pomp.* 22, 6–9; Drumann-Groebe 4, 397f. und Gelzer, *Abh. Akad. Berlin, Phil.-hist. Kl.* 1943, 29, und Gelzer, *Pompeius* (München 1949) 71.

<sup>60</sup> Grueber, *BMC Roman Republic I* 546f. Pl. LIV 12.

<sup>61</sup> N. Breitenstein, *Acta Archaeologica VIII* 181ff., welcher eine violette Glaspaste mit derselben Darstellung publizierte. Andere noch unbekannte Stücke werde ich in einer Sonderarbeit herausgeben.

<sup>62</sup> Dio XLIII 43, 3: Die Venus war schon früher ein Wahrzeichen der Julier und wurde als solches zum «Symbolum» Cäsars. Vgl. die Darstellungen der julischen Venus auf Münzen: Grueber, *BMC Republic I* 174. 209ff. 332. 543ff. 551; II 363. 368. 469. 559.

<sup>63</sup> Appian *B.c.* II 76.

<sup>64</sup> Plut. *Brut.* 24. Vgl. dazu J. Gagé, *Apollon Romain* (Paris 1955) 474ff.

<sup>65</sup> J. Gagé, *op. cit.* 479ff.

<sup>66</sup> Vgl. dazu Grueber *BMC II* 370f. Die «Pietas» war wahrscheinlich auch ein «Symbolum» des L. Antonius im Perusinischen Kriege. Vgl. dazu Grueber, *BMC II* 401.

<sup>67</sup> Dazu *Mus. Helv.* 12 (1955) 107f.

<sup>68</sup> RE 19, S. 1136.

<sup>68a</sup> Die Anschuldigungen seiner Gegner, er hätte durch Annahme von Bestechungsgeldern den Frieden von Antiochus III. erkaufte, sind niedere Verleumdungen, die dem auf den materiellen Vorteil ausgerichteten Rackergeist eines Cato entstammen. – Scipios Leben und Denken vollzog sich in einer andern Sphäre, wie dies allein schon aus seiner Charakteranlage geschlossen werden kann, aus seiner bis zum Letzten gehenden Opferbereitschaft, mit der er das spanische Kommando in einer hoffnungslosen Lage übernommen hatte, dann wie er, ohne seine eigenen Mittel zu schonen, den afrikanischen Feldzug vorbereitet hatte usw. Es gab deshalb für ihn keine Auseinandersetzung mit seinen Gegnern. Er konnte ihnen nur den Rücken kehren und sich ins freiwillige Exil zurückziehen.

Juppiter Optimus Maximus berief, so tat er es deshalb, weil dieser im Gegensatz zur engen Nationalpolitik seiner Gegner für ihn eine universale Gerechtigkeit verkörperte, die er selber zu verwirklichen suchte. Das Münzbild ist also Zeugnis dafür, daß Scipio in sich selber den Standpunkt eines lokal und national begrenzten Staatsgedankens überwunden und somit eine neue Form des *imperium* im Sinne einer universalen Weltordnung konzipiert hat<sup>69</sup>.

Schon aus diesen Überlegungen dürfte wohl neuerdings das Bildnis des Blasiodenars wiederum als ein Porträt von Scipio Africanus gelten. Doch abgesehen davon scheint es mir kaum möglich zu sein, daß die erste *imago*, die auf römischen Denaren erscheint, nicht ein allgemeines politisches Interesse und nicht nahezu die Bedeutung eines Götterbildnisses gehabt hat<sup>70</sup>, insbesondere bei einer so umfangreichen und wichtigen Emission wie bei jener des Blasio.

Nehmen wir an, daß sie im Kriege gegen Jugurtha herausgegeben worden ist – wobei wir das von Sydenham angesetzte Datum (ca. 105 v. Chr., Nr. 561) um ca. 2 Jahre heraufsetzen müßten<sup>71</sup> – so hätte das Bildnis des Siegers von Zama, welches auf diese Weise zur Besoldung der in Afrika kämpfenden Truppen geprägt worden sein würde, zugleich als Ansporn und Verheißung des Sieges in einem lang hingezogenen Kriege gedient. Daß eben das Bildnis des Scipio mehr als von jedem andern «Imperator» damals als Träger der «Felicitas» betrachtet werden mußte, dies versteht sich von selbst.

Aber abgesehen davon muß festgestellt werden, daß einzelne Stücke der sehr verschiedenartigen Serie<sup>72</sup>, und zwar jene, die bereits einen gewissen künstlerischen Gehalt verraten (wie Taf. IV 2–6), gemeinsame Züge aufweisen sowohl mit dem Ringbild als dem Originaltypus der Bronzemünze von Canusium (Taf. III 2). An ihnen ist wiederum die stark hervorspringende, gewölbte Stirn zu beobachten, derselbe charakteristische Brauenbogen, die lange, schmale, spitze Nase, die hagere eingefallene Wange, welche der Künstler mit Hilfe einer feinen Modellierung unterhalb des Auges zur Geltung bringt (Taf. IV 2), und wiederum die schmalen, dünnen Lippen und das hart ausgeprägte Kinn.

<sup>69</sup> Über die geschichtliche Bedeutung Scipios vgl. Bengtson, HZ CLVIII (1943) 497 ff., welcher ganz besonders die Weitsicht von Scipios Politik hervorhebt, welche schon Ed. Meyer gegenüber den etwas allzu leichtfertigen Bemerkungen von Th. Mommsen, *Römische Geschichte* I 632 zur Geltung gebracht hatte (*Ursprung und Entwicklung der Überlieferung über die Persönlichkeit des Scipio Africanus und die Eroberung von Neu-Karthago*, Berl. Sitzb. 1916, S. 1068 ff. Ders. in Kl. Schr. II 423 ff.). – Vgl. ferner W. Schur, *Scipio Africanus und die Begründung der römischen Weltherrschaft (Das Erbe der Alten)* 44ff. – Eine Zusammenstellung der neueren Literatur über Scipio Africanus findet sich bei P. Grimal, *Le Siècle des Scipions* (Paris 1953) 219ff.

<sup>70</sup> Die *imago* des Scipio stand bekannterweise in der Cella des Juppiter. Vgl. dazu Vessberg 126.

<sup>71</sup> Mattingly variiert in seinem Buche, *Roman Coins* (London 1928) (vgl. S. 74 und Beschreibung der Tafel XVI 1) zwischen 110 und 108 v. Chr. Vessberg wiederholt (S. 126) die Datierung von Grueber II 294ff. ins Jahr 91 v. Chr., was aus rein stilistischen Gründen nicht gut möglich sein kann, da gerade in jenen Jahren beim Ausbruch des Bundesgenossen- und des sich vorbereitenden Bürgerkrieges sich ein sehr roher Stil durchsetzte.

<sup>72</sup> Auf die Illustration der verschiedenen Münztypen wird hier verzichtet. Eine hier nicht abgebildete Gruppe ist bei Vessberg (Taf. III 4–6) wiedergegeben.

Wie zusehends die Stempel schlechter geschnitten wurden – bis zu einer nahezu grotesken Übertreibung der Züge –, dies beleuchten die bei Vessberg (Taf. III 4–6) abgebildeten Exemplare. Im Vergleich zu ihnen tritt gerade der Porträtcharakter unserer Stücke deutlich hervor.

Wenn wir den zeitlichen Unterschied der Münzen und der Modelle berücksichtigen – dasjenige der Münze von Canusium ist mit Wahrscheinlichkeit in die Jahre zwischen 216 und 200 v. Chr. zu verlegen, die Prägung der Münze selber unmittelbar in die Zeit nach Zama, also um ca. 200 v. Chr., während die ca. 100 Jahre später geprägte Blasiomünze auf ein Original oder auf ein Ringbildnis<sup>73</sup> der neunziger Jahre des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zurückgeht –, so bleibt kein Zweifel mehr daran offen, daß die beiden Münzserien und das Ringbildnis ein und dieselbe Persönlichkeit wiedergeben, nämlich Scipio Africanus.

Was den Ring anbelangt, so dürfte die Fundnotiz von nicht geringer Bedeutung sein, wonach er in Capua gefunden wurde, also nicht weit von jenem campanischen Liternum, wo Scipio seine letzten Lebensjahre verbrachte und, wie wohl anzunehmen ist, viele Klienten hatte.

### *Das Ringbildnis*

Während die oben erwähnten Münzbildnisse nur einzelne Merkmale vermitteln, so zeichnet sich das Ringbildnis als eine Interpretation der gesamten Persönlichkeit aus. In ihm wird jene Konzeption des Künstlers fühlbar, bei der die Form nur das Bild des innerlich Erschaute ist.

Jeder einzelne Gesichtszug gewinnt somit seine Bedeutung: die ebenmäßige Rundung des Kopfes, unter der die unteren Partien des Gesichtes, die vom hervorstehenden Jochbein schmal abfallende Wange und das scharf, aber nicht massiv ausgeprägte Kinn schmal zurücktreten. In ihrer Geschlossenheit erreichen die Züge jene «Maiestas»<sup>74</sup>, jene wirkliche Souveränität, in welcher kein Mißton besteht zwischen Sein und Erscheinung. Es ist keine Stelle in diesem Gesicht, welche nicht von einer inneren Disziplin erfaßt wird.

Abgesehen von den durch die Reproduktion entstandenen Mängeln (vgl. S. 32) sind zwar vereinzelte Entstellungen und Übertreibungen in der Wiedergabe nicht zu leugnen, wie die schnurgerade, allzu spitze Nase, bei der deutlich der Lauf des

<sup>73</sup> Daß oft Siegelbilder als Vorbilder für die Münzstempel dienten, vgl. dazu Mus. Helv. 12 (1955) 103f.

<sup>74</sup> Vgl. dazu die Beschreibung des Livius XXVIII 35, 5–7 bei der Begegnung mit Masinissa: *ceperat iam ante Numidam ex fama rerum gestarum admiratio viri, substitueratque animo speciem quoque corporis amplam ac magnificam; ceterum maior praesentis veneratio cepit; et praeterquam quod suapte natura multa maiestas inerat, adornabat promissa caesaries habitusque corporis non cultus munditiis, sed virilis vere ac militaris, et aetas erat in medio virium robore, quod plenius nitidiusque ex morbo velut renovatus flos iuventae faciebat.* Vgl. dazu Suidae *Lexicon* II (Teubner 1931) 285 Nr. 1348. Vgl. ferner Bernoulli, *Römische Ikonographie* I 52ff.; H. H. Scullard, *Scipio Africanus in the Second Punic War* (Cambridge 1930) 280f. – Hier möchte ich auf die Umbewertung des *καλός και άγαθός* im Römischen hinweisen, welche nirgends so deutlich zur Geltung kommt wie auf der charakteristischen Inschrift auf dem Sarkophag des Konsuls des Jahres 298 v. Chr., des L. Cornelius Scipio Barbatus (C.I.C. I 2) ... *quovius forma virtutei parisuma fuit* ...



Rädchens von Spitze zu Nasenflügelansatz verfolgt werden kann. Gerade diese Übertreibung ist aber vor allem als ein Stilelement des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zu bewerten, welches gegen die Mitte des Jahrhunderts bis zu einem expressiven und grotesken Linearismus ausartet<sup>75</sup>. Doch über welche Meisterschaft der Künstler des Ringbildes verfügte, dies wird vor allem aus dem Vergleich mit Stücken geringeren Wertes offenbar<sup>76</sup>. Während bei diesen die Übertreibung künstlerischer Selbstzweck ist – insbesondere die «Wulststirne» und das für das 2. Jahrhundert auch bei Terrakotten so häufige Glotzauge, das übrigens im Rahmen des Erträglichen auch noch beim Goldring des Louvre (Taf. II 2) beobachtet werden kann –, so ist sie hier Mittel, um die ungeheure geistige Intensität und das Außergewöhnliche des Dargestellten zu steigern. Dieses Außergewöhnliche hat der Künstler vor allem in das unter der ausgebuchteten Stirn<sup>77</sup> liegende Auge gelegt, auf dessen durchdringenden, nahezu visionären Blick die auf Scipio bezogenen Worte des Silius Italicus (VIII 560) aufs Vollkommenste passen: ... *flagrabant lumina miti aspectu*<sup>78</sup>.

Das Bildnis des Herakleidas gibt somit vom physiognomischen Standpunkt aus eine Bestätigung der neueren historischen Darstellungen Scipios<sup>79</sup>. In seiner harten linearen Begrenzung der Flächen, die knapp ist wie eine juristische Formel, weist das Porträt nicht wenig stilistische Verwandtschaft auf mit dem sogenannten Brutus des Palazzo dei Conservatori<sup>80</sup>. Wie bei diesem liegen auch hier die langen Haarsträhnen «eng der Schädelform an»<sup>81</sup>, wobei hier entsprechend dem kleinen Format des Ringbildes die Einzelheiten viel summarischer erscheinen. Gleich ist auch bei der Wiedergabe des Auges die harte Kontrastierung zwischen dem Weiß der Iris und dem Dunkel der Pupille<sup>82</sup>. Eine gewisse Übereinstimmung kommt aber

<sup>75</sup> Besonders aufschlußreich sind dafür die Romaköpfe auf den römischen Denaren. Vgl. Grueber, *BMC Republic*, Pl. XXIIff.

<sup>76</sup> Solche werden in meinem Buch illustriert werden.

<sup>77</sup> Vgl. dazu Silius Italicus (XVII 398) *flammam ingentem frons alta vomebat* in bezug auf Scipio. Scipios Überlegenheit definiert B. H. Liddel Hart (*A Greater than Napoleon, Scipio Africanus* [Edinburgh/London 1930] 6) vortrefflich als «The supreme insight into the psychology of men». Vgl. dazu Polybios X 3, 1.

<sup>78</sup> Vgl. dazu auch Silius Italicus XV 133. – Die auch auf Scipio bezogenen Worte Ciceros passen vorzüglich zum Ausdruck unseres Bildes (*De re publ.* III 3, 4f.) ... *quorum animi altius se extulerunt, et aliquid dignum dono ut ante dixi deorum aut efficere aut excogitare potuerunt* ... und weiter unten: *aut quid P. Scipione, quid C. Laelio, quid L. Philo perfectius cogitari potest? qui ne quid praetermitterent quod ad summam laudem clarorum virorum pertineret, ad domesticum maiorumque morem etiam hanc a Socrate adventiciam doctrinam adhibuerunt* ...

<sup>79</sup> Vgl. dazu Anm. 69.

<sup>80</sup> Ich verweise hiemit auf die Abbildungen bei Vessberg Taf. XV, ferner Hekler, *Bildnis-kunst* XXX Taf. 128a; ferner R. West, *Römische Porträtplastik* Bd. I Taf. II, ferner G. von Kaschnitz-Weinberg, *RM* 1926 Taf. III–V, vor allem Taf. V, wo die Profilansicht gegeben ist. Vgl. ferner G. M. A. Richter, *Greek Portraits*, Collection Latomus, Vol. XX, ferner dieselbe in *Ancient Italy* (Ann Arbor 1955) 32f. Fig. 124f. – Auf eine vollständige Angabe der Literatur wird hier verzichtet. Eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten früheren Literatur befindet sich bei Vessberg 261.

<sup>81</sup> Ich übernehme hier die Worte von Kaschnitz, *RM* 1926, 126.

<sup>82</sup> Vgl. die Beschreibung des «Brutus» bei Vessberg 261, Taf. XV: Die Augen sind mit Email eingelegt. Farben weiß, braun mit schwarzem Rand (Iris) und schwarz (Pupille).

auch beim Physiognomischen zur Geltung. Beide Bildnisse stellen zweifellos römische *principes* dar<sup>83</sup>, wie dies beim Ringbild bereits festgestellt werden konnte und bei der Bronze aus dem verwandten Persönlichkeitsgehalt zu schließen ist. Zeitlich dürften sie nicht weit auseinanderliegen<sup>84</sup>.

Der Künstler des Gemmenbildnisses ist wie gesagt (vgl. S. 28) ein Grieche – wahrscheinlich Unteritaliens. Die Ringform weist auf Beziehungen zum alexandrinischen Hof, welche auch sonst für das Haus der Scipionen erwiesen ist<sup>85</sup>. Die Herkunft des Künstlers der Bronze kann nicht mit Sicherheit erwiesen werden<sup>86</sup>. Tatsache aber ist, daß der sogenannte Brutus alle andern «italischen» Porträts so sehr an Qualität überragt, daß dieselben nur als provinzielle Nachbildungen erscheinen<sup>87</sup>. Daß er in Rom gefunden worden ist, dürfte bei einer Skulptur nicht von nebensächlicher Bedeutung sein. Mit dem an künstlerischer Qualität ebenbürtigen Ringbildnis zusammen dürfte er als Zeugnis für einen um die Wende vom 3. zum 2. vorchristlichen Jahrhundert in den fürstlichen Häusern Roms entstandenen Porträtstil gelten. Denn eine Kunst, namentlich eine Porträtkunst von solch überprovinziellem Format ist nicht denkbar ohne eine entsprechende Gesellschaft, die sie trägt, die sie durch ihren Sinn für Maß und Proportion in allen Dingen des Lebens inspiriert und die dank ihrem Verständnis für Qualität erst-rangige Künstler zu berufen fähig ist. Eine solche Gesellschaft stellen die fürstlichen Häuser Roms<sup>88</sup>, vornehmlich das der Scipionen dar, deren Lebensstil<sup>89</sup> in

<sup>83</sup> Über den spezifischen Begriff des *princeps* der römischen Republik vgl. L. Wickert, RE XXII 2, 2029, ferner verweise ich auf das Buch von Lepore, *Il Principe Ciceroniano* (1955).

<sup>84</sup> Hiemit komme ich wiederum zur Datierung von Ulrichs (Furtwängler-Ulrichs, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* 203) zurück, welcher den sogenannten Brutus ins 2. vorchristliche Jahrhundert verlegte. Meinerseits würde ich auch die Zeit des 2. Punischen Krieges noch für möglich halten.

<sup>85</sup> Bekannterweise hat Ptolemaios Philometor VI. Cornelia, Scipios Tochter, nach dem Tode ihres Mannes, des Sempronius Gracchus, einen Heiratsantrag gemacht (vgl. dazu Plut. *Tib. Gracchus* 1).

<sup>86</sup> Ob der Künstler ein in Rom lebender Grieche oder ein griechisch gebildeter Etrusker oder Latiner – denn es gab ja auch hervorragende Künstler in Latium selber wie jenen, der die Ficoroni Cista signierte *Novios Plautios med Romai fecid* – gewesen sei, ist weniger von Belang als die einzigartige Qualität des Kunstwerkes. Seine Einzigartigkeit wird aber nicht nur bestimmt durch die Meisterschaft des Künstlers, sondern durch die Einmaligkeit des Dargestellten selber: Diese Einmaligkeit ist ein historisches Phänomen, wie es damals innerhalb Italiens nur in Rom erscheinen konnte, wie auch nur dort im Rahmen bestimmter sozialer Verhältnisse und menschlicher Wertbegriffe Menschen wie ein Fabius Maximus, der Cunctator, oder ein Marcellus oder Scipio entstehen konnten. – Die größere Wahrscheinlichkeit besteht, daß der Künstler der Bronze ein Grieche war wie jener Herakleidas, dessen Ringbild vielleicht ebenfalls in Zusammenhang mit einer Bronzestatuette von Scipio Africanus entstanden ist. – Für eine griechische Herkunft des Künstlers spricht neuerdings wiederum G. M. A. Richter, *Greek Portraits*, Collection Latomus, Vol. XX, ferner in *Ancient Italy* (Ann Arbor 1955) 32f., Fig. 124f.

<sup>87</sup> Eine Ausnahme davon macht der Knabenkopf in Florenz, welchen ich in einem andern Zusammenhang behandeln werde. – Auf die höhere Qualität der stadtrömischen Malerei – wenn auch für eine etwas spätere Zeit – hat auch Schefold hingewiesen. Vgl. *Pompejanische Malerei* 11; vgl. ders. in *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst*, in Festschrift B. Schweitzer 297 ff.

<sup>88</sup> Aemilius Paullus ist wohl nicht der einzige gewesen, welcher seinen Kindern griechische Bildhauer und Maler als Lehrer gab (Plut. *Aemil.* 6). Ein Fabius Pictor muß schon lange vor ihnen das Malen gelernt haben, wahrscheinlich von Griechen. – Das sichere Form-

Umgangsformen und Gespräch in den Dialogen Ciceros weiterlebt. Ohne ihre Voraussetzungen wäre eine Kultur wie die augusteische nie möglich gewesen.

gefühl, das Scipio Africanus hatte, wie übrigens auch Cicero, *Verr.* IV 98 hervorhebt, *nam quia, quam pulchra essent, intelligebat ...*), und das übrigens auch schon aus dem Habitus seines Gesichtes hervorgeht, hat schon ein Seneca nicht mehr verstanden, der nur die Abwesenheit von Luxus in Scipios Landhaus hervorhebt (*Sen. Ep.* 86). Die Sicherheit des guten Geschmacks muß hauptsächlich als ein Privileg des römischen Hochadels gelten und war einem Italiker wie einem Cato schon deshalb ein Dorn im Auge.

<sup>89</sup> Vor allem geht dies hervor aus der Einleitung von Ciceros *De re publica*, in der die Umgangsformen in Scipios Hause – des Africanus Minor – nahezu an ein höfisches Zeremoniell erinnern. – Über den Lebensstil in Cornelias Haus (Scipios Tochter) vgl. *Plut. C. Gracchus* 19. – Vgl. auch L. Marcius Philippus, welcher zu Philipp von Makedonien in einem *privatum hospitium* stand (*Liv.* XLII 38). Vgl. auch E. Meyer, *Römischer Staat und Staatsgedanke* 229.

Es seien hier nur die folgenden Sigla zitiert (die übrigen sind die allgemein geläufigen): Furtwängler, *AG* = A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. 3 Bde. (Leipzig/Berlin 1900).

Grueber *BMC Republic* = H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum* Vol. I–III (London 1910).

Sydenham = E. A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic* (London 1952).

Vessberg = O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (Lund/Leipzig 1941).

Walters = H. S. Walters, *Catalogue of the engraved gems and cameos ... in the British Museum* (London 1926).

Folgenden Museen und Instituten sei noch gedankt: In der Walters Art Gallery in Baltimore Miss D. K. Hill; im Nationalmuseum in Kopenhagen Mag. G. Galster; im British Museum Dr. R. A. G. Carson und Dr. D. Strong; in der Ermitage Frl. Dr. A. A. Peredolskaja; im Museo Nazionale in Neapel Prof. A. Maiuri und Dott. B. Maiuri sowie Prof. L. Breglia und Dott. Stazio; im Ashmolean-Museum Dr. J. Boardman; im Louvre M. le Prof. J. Charbonneaux und Mlle Deves; Prof. J. Babelon und M. Yvon im Cabinet des Médailles in Paris; in Rom im Deutschen Institut G. Freiherr von Kaschnitz sowie Prof. C. Pietrangeli im Museo Capitolino; in Taranto im Museo Nazionale Prof. N. Degrassi und A. Campi; in Wien im Kunsthistorischen Museum Dr. G. Bruck; in Zürich im Landesmuseum Prof. D. Schwarz.

Besonders möchte ich die Hilfsbereitschaft des Personals der Bibliothek der American Academy in Rom verdanken. Ebenso fühle ich mich zu Dank verpflichtet gegenüber Helga von Heintze, mit der ich die Arbeit im einzelnen besprechen konnte.

Die Arbeit ist publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, wofür ich der Forschungskommission und insbesondere Herrn Prof. E. Staehelin danken möchte.