NEUE BILDNISSE DES KAISERS AUGUSTUS

VON

A. E. J. HOLWERDA.

Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam.

AFDEELING LETTERKUNDE.

NIEUWE REEKS.

DEEL VI. N°. 5.

(MIT 6 TAFELN.)

AMSTERDAM,

JOHANNES MÜLLER

1905.

HERRN G. M. KAM

GEWIDMET.

NEUE BILDNISSE DES KAISERS AUGUSTUS

VON

A. E. J. HOLWERDA

Professor und Museumsdirektor in Leiden.

Beim Dorfe Millingen in der Nähe von Nijmegen, einem bekannten Fundorte römischer Altertümer, fand ein Arbeiter im Kleiboden in einer Tiefe, wie er sagte, die der Höhe eines gewöhnlichen Tisches gleichkam (was etwa 80 Cm. gewesen sein mag), die hier abgebildete Bronze-Statuette, Taf. I und II. Ganz in der Nähe derselben, in einer Entfernung von etwa $1^1/_2$ Met. fand er eine römische Münze und einen römischen Bronzenagel. Ungefähr $1^1/_2$ Jahr bewahrte er diese Sachen in seinem Hause. Erst darauf scheint er zu der Einsicht gekommen su sein, dass sie einen Wert hatten. Er ging zu einem Kunsthändler in Nijmegen und verkaufte sie diesem für 50 Gulden.

Dies alles erzählte mir dieser Künsthändler, der kurz zuvor den Mann noch einmal zufällig getroffen und über die Umstände des Fundes, da er wusste, dass wir uns dafür interessierten, nochmals genau nachgefragt hatte. Ich habe nicht den geringsten Grund, an der vollen Wahrheit dieser Mitteilungen zu zweifeln. Allein was unbedingt feststeht, ist folgendes. Der bekannte, um die

Altertumsforschung hoch verdiente Kunstliebhaber *Herr G. M. Kam* in *Nijmegen* kaufte das Bildchen von jenem Kunsthändler für 125 Gulden. Der Kunsthändler wusste damals nicht, wen es vorstellte; dass es ein Augustusbildnis war von dem Typus der Statue aus Primaporta (siehe die obenstehende Abbildung nach Amelung, Die Sculpt. des vatic. Museums Taf. II) wurde erst erkannt, als es bereits im Besitz des Herrn Kam war. Die Münze, eine bronzene, wurde von Herrn Kam erkannt als eine des Claudius, und zwar eine seltene, höchst dünne, dergleichen Cohen eine verzeichnet, welche sich in der Bibliothèque nationale in Paris befindet (Méd. imperial. T. I. S. 257 n°. 84 mit Anm.)

Das Bild ist sehr gut erhalten. Abgesehen von unbedeutenden Verletzungen zeigt es nur ein etwas grösseres Loch unter der linken Achsel oberhalb des Mantels. Es ist schön patiniert. Auf dem Scheitel sieht man ein Gussloch. Die Arbeit ist wenig sorgfältig. Wohl ist an mehreren Stellen am Gusswerk gefeilt worden, doch kann von einer sorgfältigen und planmässigen Nachciselierung nicht die Rede sein. An zwei Stellen ist das Bildchen in alter Zeit repariert worden, an der linken Wade und der hinteren Seite des herabhangenden Teiles des Mantels. Diese Reparaturen sind noch erkennbar. Sie sind nicht in sehr sauberer Weise hergestellt. Das Bildchen misst vom Scheitel bis zur Fusssohle etwas über 30 Cm.

Eine ganz ähnliche Bronzestatuette, angeblich aus Griechenland, wurde von Herrn Raoul Warocqué in Paris erworben und im Museum auf seinem Lustschlosse zu Mariemont aufgestellt. Sie wurde beschrieben und abgebildet in dem 1904 herausgegebenen Kataloge der Collection Raoul Warocqué n°. 195. Ueber den Erhaltungszustand des Bildes, als es in die Sammlung Warocqué kam, berichtet der Katalog folgendes: Lorsque la statue fut acquise, elle était couverte d'une oxydation épaisse de plusieurs millimètres, qui ne permettait de distinguer que les contours généraux de la figure. Cette gangue était formée de rouille, à laquelle étaient mêlées des parcelles de cuivre empruntées au bronze, qui est transpercé en plusieurs endroits. Le sommet du crâne est aussi percé d'un trou circulaire, destiné à laisser passer le tenon qui fixait l'âme du moule pendant la fonte.

Durch die gütige Vermittlung des Herrn Franz Cumont erhielt ich zwei gute Photographien des Bildchens, die ich mit freundlicher Erlaubnis des Herrn Warocqué, wofür ich ihm hier meinen Dank bringe, ebenfalls veröffentliche, siehe Taf. III und IV. Mir schien eine genaue Vergleichung beider Bildchen sehr erwünscht, und in Uebereinstimmung mit Herrn Kam schickte ich einen technischen

Museumsbeamten mit der Nijmeger Statuette nach Mariemont, um mit wiederum von Herrn Cumont vermittelter Erlaubniss des Herrn Warocqué eine solche Vergleichung anzustellen. Herr Cumont hatte sogar die Güte meinen Mann zu begleiten. Beide Bildchen ergaben sich als völlig gleich und stammen, wie die Uebereinstimmung in dem Laufe der Gussnähte zeigt, aus derselben Form, selbstverständlich einer Teilform. Die Bronze ist dieselbe, nur ist das Aussehen verschieden, weil das Mariemontsche Bildchen eine bräunliche Färbung bekommen hat (vermutlich von dem einst anhaftenden Rostlager), während das Nijmeger schön grün patiniert ist. Die Unterschiede, welche sich dennoch zeigen, sind leicht erklärlich. Beide Bildchen sind nach dem Gusse mit der Feile nachciseliert worden, was selbstverständlich an beiden nicht überall in ganz gleicher Weise geschehen ist. Im allgemeinen war die Ciselierung am Mariemontschen Bildchen etwas sorgfältiger. In der Mitte des herabfallenden Teiles des Mantels an der hinteren Seite ist am Mariemontschen Bildchen noch der Saum des Mantels sichtbar, welcher am Nijmeger Exemplare in Folge der oben verzeichneten Reparatur so gut wie verschwunden ist. Die Kruste von Eisenoxyd von einer Dicke von ± 8 Mill., welche einst das Mariemontsche Bildchen deckte, konnte nur auf mechanischem Wege durch vorsichtig berechnete Hammerstösse entfernt werden. Dies geschah im Brüsseler Museum du Cinquantenaire in der sorgfältigsten Weise. Selbstverständlich aber konnte dies nicht so gelingen, dass nicht an einigen Stellen Teilchen des Rostes stehen blieben. Eine andere Ursache der Verschiedenheit liegt in gewissen Schäden, welche das Mariemontsche Bildchen erlitten haben muss, bevor es von jenem Rostlager überdeckt wurde. So ist die rechte Schulterklappe gewaltsam mit einer Feile entfernt worden, wodurch ein Loch in der Schulter entstand. Ebenso ist das linke Bein einst abgebrochen gewesen und darauf nicht in der sorgfältigsten Weise wieder angelötet worden, was auch von Herrn Cumont constatiert wurde. Es bekam eine Stellung mehr nach innen, mehr nach dem anderen Beine hin, weshalb die Figur ein wenig nach links (für den Beschauer nach rechts) aus ihrer ursprünglichen Stellung herausgefallen ist. Dann wurde das Bein nicht nur in Folge der Lötung etwas länger, sondern auch mehr auf die Zehen aufgesetzt, was dem Körper eine Neigung nach vorn gibt, welche besonders am Kopfe bemerkbar ist. Das Bildchen kann nicht mehr, wie das Kamsche, ohne Stütze oder Befestigung auf einem Fussgestell, auf seinen eignen Füssen aufstehen [1]). Selbstverständlich kann

[1]) Es war denn auch nicht möglich dem Nijmeger Bildchen, als wir es photographieren liessen, genau dieselbe Stellung zu geben, welche das Mariemontsche auf den mir von Herrn Cumont geschickten Photographien hatte.

mithin für die Beurteilung von Körperhaltung und Fussstellung nur das Kamsche von Werth sein. Das Mariemontsche Bildchen ist um ein Geringes (± 8 Mill.) grösser als das Nijmeger. Dies spricht nicht gegen den Gebrauch derselben Gussform und erklärt sich, wie mir Sachverständige versichern, aus dem verschiedenen Wärmegrad des Metalles vor dem Guss, weil das Volumen des wärmeren sich nach Abkühlung etwas mehr verringerte als das des kälteren.

Es folge jetzt eine Vergleichung dieser fast als eines zu betrachtenden Bildnisse mit der schon erwähnten berühmten Statue im Vatican, deren Uebereinstimmung mit denselben sofort auffällt. Bekanntlich wurde diese 1863 zu Prima porta gefunden in den Ruinen der der Livia gehörigen Villa ad gallinas an der Via Flaminia. Der Kaiser ist dargestellt als Imperator, wie er eine adlocutio hält an seine Soldaten.

Fangen wir unsere Vergleichung an mit den Darstellungen am Panzer. Die verschiedenen Figuren sind an den Statuetten wegen ihrer Kleinheit, ihrer wenig sorgfältigen Modellierung, ihrer stumpfen, nur wenig nachciselierten Formen meistens schwer erkennbar. Unzweifelhaft ist aber an der Vorderseite genau dasselbe dargestellt wie an der Figur von Primaporta; siehe besonders Taf. V, wo der Panzer des Kamschen neben den des vaticanischen Bildes (nach Brunn) gestelt ist. Bei Tellus lassen sich sogar die beiden nackten Kinder noch erkennen; der runde Gegenstand bei der Füssen (Tympanon) ist auch an beiden Statuetten noch wahrnehmbar, aber in ganz unförmlicher Gestalt. Der Römer (Mars) mit dem Hunde und der Parther mit dem Feldzeichen sind ziemlich deutlich erkennbar. Die sitzende Figur rechts (Gallia) mit der Eberstandarte hält anstatt eines Schwertes und einer Trompete einen Stab. Auch die Figur links (Hispania) ist noch ziemlich gut erkennbar, hält aber das Schwert mehr schräg als an der grossen Statue. Dass mit den Figuren unter beiden letzteren auch an den Statuetten Apollo auf einem Greife und Diana auf einem Hirsch gemeint sind, steht ebenfalls ausser Zweifel. Der Sol mit Wagen und Pferden ist ziemlich gut erkennbar, weniger Coelus und der Morgentau mit Aurora, doch sind auch diese vorhanden. In den Unebenheiten auf den stark patinierten Schulterklappen des Kamschen Bildchens meine ich noch die Formen von Sphinxen erkennen zu können, doch nicht mit voller Sicherheit. Deutlich sieht man dagegen an beiden die Knöpfe und an der rechten auch das Scharnier.

Bekanntlich zeigt die hintere Seite der Statue von Primaporta nur ein Tropaion an der Seite des erhobenen rechten Armes und oberhalb dieses Tropaion einen grossen Flügel. Man meint wohl,

dabei sei zu denken an eine nur teilweise dargestellte Victoria. Unzweifelhaft hat das Bild einst in einer Nische gestanden und für eine solche Art der Aufstellung muss es auch ursprünglich bestimmt gewesen sein, daher wurde von der hinteren Seite nur soviel bearbeitet, als unter den erhobenen rechten Arm hinweg noch einigermassen gesehen werden konnte. An unseren Statuetten aber sehen wir eine vollbearbeitete hintere Seite, anstatt jener vorausgesetzten Victoria einen Adler auf dem Blitz. Die Figur darunter rechts muss ebenfalls als ein Tropaion gedacht sein. Die Arbeit an derselben ist höchst nachlässig, am Warocquéschen Exemplare ist sie ein wenig besser ciseliert. Doch unterliegt eine solche Deutung kaum einem Zweifel. Nur ist die Form des Tropaion an der grossen Statue etwas anders. Dass die unförmlichen Erhebungen an der Panzeroberfläche links dem Tropaion gegenüber ebenfalls als ein, hier freilich grossenteils durch den Mantel verdecktes Tropaion gemeint seien, lässt sich voraussetzen, aber nicht bestimmt nachweisen.

Der Adler auf dem Blitz ist das bekannte Münzzeichen der Ptolemaier, das schon frühe von den Römern übernommen wurde. Es begegnet uns bereits auf römischen Münzen aus ziemlich alter republikanischer Zeit, bis auf wenige Ausnahmen in einer Form, welche unmittelbar an jene Vorbilder erinnert. [1]) Auch unter den Legionsadlern kommen Adler auf dem Blitz mehrmals vor, wie es scheint, erst in etwas späterer Zeit. [2]) Bei diesen ist begreiflicherweise die Uebereinstimmung mit dem aegyptischen Typus weit geringer.

Auch auf Panzern begegnet uns dieses Emblem, so auf einer römischen Panzerstatue im Leidener Museum [3]) (Cat. Jansen I, 77). Dort aber nimmt es nur eine untergeordnete Stelle ein. Auf unsern Statuetten dagegen nimmt es die volle Breite des hinteren Panzers für sich in Anspruch und ist es überhaupt die grösste, am meisten ansprechende Figur, welche auf denselben vorkommt. In für den Raum, den er auszufüllen hat, ganz geeigneter Composition hält der Adler die Flügel weit ausgebreitet. Dieser Typus kommt, so weit ich weiss, unter den bekannten Abbildungen von Legionsadlern nicht vor, doch beweiset dies nicht, dass mit den Adlern

---

[1]) Siehe Babelon, Monnaies de la République Romaine an den in seinem Index unter „aigle sur un foudre" verzeichneten Stellen. Eine jener Ausnahmen ist das Bild auf dem Stück aes signatum, abgebildet bei Babelon I S. 4, das jedoch schwerlich älter sein kann als das dritte Jahrhundert.

[2]) Siehe von Domaszewski, Die Fahnen im römischen Heere S. 28 flg.

[3]) Etwa, wenn auch nicht ganz, vom Typus, der abgebildet ist bei von Domaszewski, S. 44 Fig. 33.

auf unsern Statuetten nicht ein solcher gemeint sei. Sehr bestimmt dagegen spricht aber eine gewisse Besonderkeit, welche sich an den Adlern der Statuetten wahrnehmen lässt, der unterhalb der Flügel mit diesen parallel laufende Stab. Dieser hat Knöpfe an den Aussenenden, was besonders an dem auch an dieser Stelle etwas besser ciselierten Warocquéschen Exemplare ziemlich deutlich wahrnehmbar ist. Er ist mithin als Scepter zu deuten, und nun tritt ein Scepter bisweilen neben Adler und Blitz auf den ptolemäischen Münzen auf. Auf Münzen des Ptolemaios Philometor (181—145 v. C.), Svoronos Νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων Teil III, Taf. XLVII 20, 21, Cat. of Greek coins, Brit. Mus. Taf. XIX 2, des Ptolemaios Euergetes II 145—116, Svor. ib. Taf. LIV 9, LV, 17, 18, Cat. Br. Mus. Taf. XXI 10, des Ptolemaios XI und Alexander I (114—88), Svor. ib. Taf. LIX 11, 12, 18. Die Erklärung kann, so weit ich sehe, nur folgende sein. Dass das Emblem Adler auf einem Blitz nur für die Münzen erfunden war, wird niemand glauben. Es muss eine Art Wappenzeichen der Ptolemaier gewesen sein, das auch für andere Zwecke gebraucht wurde. Ob dieses Wappenzeichen jemals eine kanonische Form gehabt hat, wissen wir nicht, wohl, dass es auf den Münzen in sehr verschiedener Form vorkommt. Nun haben wir uns die Sache so zu denken, dass zu diesem Wappenzeichen auch das Scepter gehörte, dieses aber auf den Münzen meistens fortgelassen wurde, was sich sehr einfach daraus erklärt, dass es, wie die unglücklichen Versuche an den angeführten Beispielen lehren, äusserst schwierig war denselben nebst Adler und Blitz in dem Münzrunde unterzubringen. Auf unsern Statuetten sehen wir denn das volle Wappenzeichen der Ptolemaier, wie es auch ausserhalb der Münzen bestanden haben muss. Ob in einer von Aegypten hergenommenen Composition, mag dahingestellt bleiben. Das Wappenzeichen der Ptolemaier aber in so beherrschender Stellung auf einem Panzer des Augustus erklärt sich vollkommen. Dieser hatte doch Aegypten als ein besonderes Besitztum und galt als der Nachfolger der Ptolemaier.

Und wirklich scheint es ausgeschlossen, dass das Scepter etwa ein Symbol wäre, das auf den Münzen nur gelegentlich den üblichen Typen, Adler und Blitz, ohne Beziehung auf dieselben hinzugefügt würde. Die Münzen scheinen doch die Geschichte dieses ptolemaiischen Wappenzeichens in einer Weise zu erzählen, welche die Zusammengehörigkeit dieser drei Zeichen ausser Zweifel stellt. Einer der gewöhnlichsten Münztypen der aegyptischen Satrapen (Kleomenes und Ptolemaios) unter Alexander und seiner unmittelbaren Nachfolger ist ein sitzender Zeus, meistens mit Blitz

vor sich, der auf der vorgestreckten Rechten einen Adler trägt, mit der erhobenen Linken ein auf den Boden aufgestütztes Scepter hält; siehe Svoronos a. a. o. Taf. I. Dass mit diesem Zeus der Ammon gemeint sei, beweist der kleine Widderkopf auf einer Serie dieser Münzen, Taf. I, 7. Auch der an der anderen Seite dieser Satrapenmünzen häufig vorkommende Kopf des durch den Uraeus als ägyptischer König charakterisierten Herakles spielt auf den göttlichen Ursprung des grossen Königs an. Bisweilen wird nun auf solchen Münzen noch ein Adler auf dem Blitz vor Zeus aufgesetzt, sodass dieser zwei Adler bekommt, Svoron. Taf. II, 5, 6. Auch kommt der Adler auf dem Blitz neben Athena vor, Svoron Taf. II, 10—28. Dann, in den der Thronbesteigung des Ptolemaios kurz vorangehenden Zeiten, ist der Adler auf dem Blitz auch ein Münzbild für sich: Svoron. Taf. II, 8, 9, 29—35. Als Ptolemaios König geworden, bleibt er zuerst noch bei Typen, welche auf seinen Satrapenmünzen in Gebrauch waren, Svor. I, ρι. Nach einiger Zeit aber wird der Adler auf dem Blitz das fast ständige Münzbild seiner eignen Münzen und derer aller seiner Nachfolger, wie bekanntlich auch sein, des ersten Ptolemaios, Bildnis als des göttlichen Stifters des Geschlechtes auf den späteren Ptolemaiermünzen sehr häufig vorkommt. Auch die Ptolemaierherrschaft galt als göttlich. Doch haben diese Fürsten mit ihrer Göttlichkeit bei weitem nicht in dem Grade Ernst gemacht, wie z. B. Alexander der Grosse. Sie sind in dieser Hinsicht sogar ziemlich zaghaft vorgegangen. [1]) Die Erzählung bei Suidas, s. v. Λάγος, nach der der erste Ptolemaios als neugeborenes Kind von einem Adler überwacht wurde, gibt von dessen Göttlichkeit jedenfalls nur einen sehr schwachen legendarischen Ausdruck. Eine förmliche göttliche Verehrung wurde für ihn erst nach seinem Tode unter dem Namen Soter von seinem Sohne Philadelphos eingesetzt. Die Göttlichkeit des Geschlechtes aber scheint sich, — wie sich schon an jenem Gebrauche seines Bildnisses auf den Münzen zeigt, — grossenteils, wenn auch wohl nicht ausschliesslich, auf die des Stifters gestützt zu haben. Für sich selbst einen göttlichen Vater zu beanspruchen, daran hat der erste Ptolemaios wohl niemals gedacht. Aber er fühlte sich doch als den Nachfolger der göttlichen Pharaonen, und auch von seinen macedonischen Vorgängern musste nach seiner Vorstellung eine Art Göttlichkeit auf ihn übergegangen sein. Zeus Ammon aber, Alexanders Vater, einfach als seinen göttlichen Ahnherrn hin zu stellen, so weit ging er nicht. Sogar ist das Zeus-

[1]) Siehe Niese, Geschichte der griech. u. maced. Staaten II S. 112 flg.

bild von seinen Königsmünzen völlig verschwunden. Die von demselben losgelösten Attribute aber schienen ihm einen der Art derselben völlig entsprechenden Ausdruck seiner Göttlichkeit zu geben; eine schwache Symbolik trat an die Stelle reell gedachter Verhältnisse. Doch muss dieses Wahrzeichen ihres Zusammenhanges mit dem göttlichen Sohne des Zeus für die Ptolemaier einen grossen Wert gehabt haben. Zu demselben gehörte aber das Scepter ebensogut wie Adler und Blitz.

Kehren wir zu der Vergleichung unser Augustusbilder zurück: an den Statuetten wie an der grossen Statue sind die Füsse nackt, doch sehr wenig, — besonders der linke Fuss der Kamschen Statuette, — nachciseliert [1]). An dem Delphin mit dem Amor am rechten Beine der grossen Statue hat die Kritik schon längst Anstoss genommen, weil diese Anspielung auf den göttlichen Ursprung des Julischen Geschlechtes sehr schlecht zu der durchaus realistischen Vorstellung eines mit Waffenrock und Panzer bekleideten Imperators der sich vor seine Truppen stellt, zu passen scheint. An den Statuetten fehlt nun diese Beigabe gänzlich. Nach dem, was oben über das linke Bein der Warocquéschen Statuette gesagt ist, versteht es sich, dass für den Vergleich der Beinstellung nur das Kamsche Exemplar in Betracht kommen kann. An dem vaticanischen Bilde ist das linke Bein wohl etwas mehr zurückgesetzt als an dem Kamschen und die Beinstellung an diesem etwas natürlicher, aber sehr erheblich ist dieser Unterschied wohl nicht. Bekanntlich ist auch vom vaticanischen Bilde das linke Bein schon im Altertum vom Körper abgebrochen gewesen, genau aber wieder an der alten Stelle angesetzt. Was die Kleidung betrifft, so gibt es zwischen den unterhalb des Mantels zum Vorschein kommenden Teilen der Tunica und des Kollers an dem grossen und den kleinen Bildern keine erheblichen Unterschiede, nur dass an der Seite des linken Beines das untere Ende der Tunica an den kleinen mehr aufgezogen ist, an dem grossen mehr schräg nach unten herabgeht. Ganz anders steht es mit dem Mantel. An diesem zeigen sich zwischen den kleinen Bildern und dem grossen Unterschiede, welche nur aus einer tiefgehenden Verschiedenheit der stilistischen Grundprinzipien zu erklären sind. Freilich ist die allgemeine Anordnung desselben an allen Bildern dieselbe. Er ist mit dem einen Ende nach innen um die vorgestreckte Linke geschlagen, so dass er eng neben dem Körper herabhängt; siehe die durch gebrochene Linien angedeuteten Teile auf Taf. V, 1. Dann wird er nach hinten um die Hüfte herumgeführt, um an der

[1]) Ueber die Nacktheit der Füsse siehe Amelung, Die Sculpt. des vat. Mus. S. 26.

Vorderseite schräg nach oben wiederum um die vorgestreckte Linke, diesmal aber nach aussen, hingeworfen zu werden. An den Statuetten ist er charakterisiert als ein ziemlich dickes Zeug, in welchem, da es einigermassen straff angezogen ist, längliche, ihrer elastischen Zähigkeit gemäss allmählich mit wellenartigem Profile an ihren Langseiten in einander übergehende Falten gebildet werden. An der Vorderseite sieht man in dem unteren nach dem linken Arm hinaufgehenden Teile des Mantels mehrere solcher Falten gleichsam parallel neben einander; siehe wiederum Taf. V, 1, wo die Draperie durch in der Photographie eingezeichnete rote Linien in ihre Hauptteile zergliedert ist. Indem aber die unteren Teile schräg nach oben gehen, entsteht an der oberen Seite ein Ueberschuss an Stoff, der nötigt das Kleid hier in einen etwa spiralförmigen Wulst zusammenzudrehen, bevor es über den linken Arm gelegt wurde. An der oberen Seite desselben entstehen aus dem überschüssigen Stoffe kleine Zickzackfalten. Zwischen diesem Wulst und jener unteren Partie, den schrägaufgehenden parallelen Falten, entsteht an der linken Seite ein Dreieck, in dessen Mitte der noch überschüssige Stoff zu einem länglichen Bausch mit zwei kleinen Einsenkungen aufgebläht ist (auf Taf. V, 1 angedeutet durch zwei Buchstaben A). Dem ganzen Charakter dieser Draperie gemäss herrscht überall das Wellenartige und Flüssige vor.

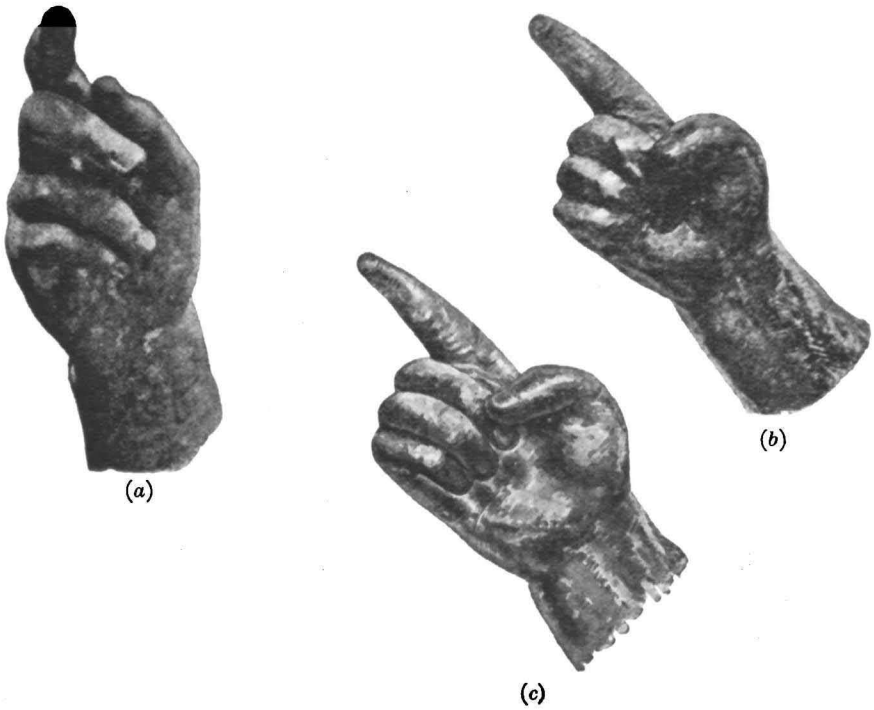
Ganz anders die Vaticanische Statue. Schon auf Helbig machte der Faltenwurf des Mantels einigermassen den Eindruck des Gekünstelten (Führer durch die öffentl. Samml. etc. I S. 8) und für mich war die ganze Behandlung desselben schon längst ein Grund, weshalb ich zögerte das Bild für eine Originalarbeit aus der Zeit des Augustus zu halten. Sie zeigt ganz jene eigentümliche, doch wohl etwas spätere Kunstmanier, durch geradlinige, eckige Einhauungen, durch tiefe, vertikal eingeschnittene Furchen absichtlich starke Contraste zwischen Licht und Dunkel hervorzurufen. Um sich diese stilistische Verschiedenheit dieser Gewandungen deutlich zu vergegenwärtigen, vergleiche man nur in allen Einzelheiten die Mäntel des vaticanischen und der kleinen Bilder, wie man sie auf Taf. V neben einander sieht. Man beachte z. B. die an beiden durch B angedeuteten Falten, und wie jener so ganz natürlich entstandene längliche Bausch A A an der vaticanischen Statue tief vertical ausgehöhlt ist, was eine kaum in der Wirklichkeit denkbare Faltenform gibt. Der Eindruck des Gekünstelten erklärt sich so vollkommen. Ebenso wirkt die vaticanische Draperie, woran alle Einzelheiten in gleicher Weise stark hervorgehoben sind, äusserst unharmonisch, während an den Statuetten die charakteristischen Hauptmotive der

Drapierung sich sofort deutlich erkennen lassen. Es scheint kaum zweifelhaft, dass der Mantel der kleinen Statuetten nach einem Vorbilde gearbeitet ist, das noch an einer Kunsttradition hielt, der das innerliche Verständnis der Formen, welche sie wiedergab, noch immer viel galt; von selbst denken wir dabei an den Klassicismus des augusteischen Zeitalters. Die vaticanische Statue hat im allgemeinen dieselben Gewandformen. Diese aber haben, indem sie sich der Ausdrucksweise jener neuen ganz äusserlichen Kunstmanier anzupassen hatten, viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüsst.

In den linken Hand ist auch an den Statuetten ein Loch für einen Stab von dem, wie mir Herr Kam mitteilt, anfänglich an seiner Statuette noch winzige Ueberreste sich fanden.

Was Hals und Kopf betrifft, so ist ersterer an den Statuetten etwas länger gezogen, letzterer hat eine etwas mehr ausgesprochene Wendung nach rechts. Er zeigt, — obgleich an einer so wenig sorgfältigen Arbeit Einzelheiten der Gesichtsbildung nicht scharf und bestimmt zum Ausdruck kommen, — den bekannten Typus des Augustus. Nur ist die Nase etwas zu kurz und nicht in der bekannten Weise ein wenig gekrümmt. Die Biegungen und Wölbungen an der Stirn, die etwas hervortretenden Jochbeine sind einigermassen erkennbar. Sehr deutlich sieht man die Trennung der Locken oberhalb der Stirn. Im allgemeinen scheint der Kaiser an den Statuetten etwas jünger auszusehen als an der Statue van Prima-porta. Doch hat man bei Arbeiten dieser Art auf solche allgemeine Eindrücke nicht viel zu geben. Der rechte Arm ist an den kleinen Bildern mehr ausgestreckt als an dem grossen und sehr merkwürdig ist der Unterschied in der Haltung der Finger. Nun sind an der vaticanischen Statue die Finger dieser rechten Hand mit Ausnahme des Goldfingers alle restauriert, was nach der Auffindung derselben unter Tenerani's Leitung geschah. In wie weit man vermuten darf, dass diese Restauration den ursprünglichen Zustand wiedergibt, lässt sich vielleicht am Originale im Vatican entscheiden, uns ist dies hier gleichgiltig. Die Frage ist zunächst: kann die Fingerhaltung der kleinen Statuetten eine Nachahmung von der jetzigen der grossen sein? und diese Frage muss m. E. bestimmt verneint werden. Dass die drei äusseren Finger an den Statuetten der lockeren Haltung derselben an der Statue gegenüber zu einem einigermassen einförmigen Knäuel zusammen gedrückt sind, kann gewiss wenigstens zum Teil der geringen Sorgfalt der Arbeit an der Statuette zugeschrieben werden. Der Daumen aber ist an der grossen Statue gerade ausgestreckt neben jenen Fingern, ohne sie zu be-

rühren; es gibt zwischen beiden einen kleinen Zwischenraum. Es wäre dem Verfertiger der Statuetten wohl das leichteste gewesen diesen ausgestreckten Daumen mit in jenen Fingerknäuel hineinzunehmen. Dies aber hat er bestimmt nicht getan. Mit sehr deutlich ausgeprägter Biegung ist der Daumen um das äusserste Glied des Mittelfingers geschlagen. Freilich können bei einer solchen Fingerhaltung die gebeugten Finger, wenigstens der Mittelfinger, nicht eng gegen die Handfläche gedrückt werden. Dass aber an den Statuetten diese Finger nicht von der Handfläche getrennt sind, liegt nur an der Grobheit der Arbeit. Im Gegenteil, denken wir uns die Formen so, wie sie an den Statuetten gegeben sind, in richtiger Weise weiter ausgebildet, so müssen wir uns jene Finger,



(*a*) (*b*) (*c*)

den einen mehr, den anderen weniger, getrennt von der Handfläche vorstellen. Um sich die Arbeit leicht zu machen, hat man der Handfläche nur unvollkommen ihre Form gegeben, die Finger nicht unterhöhlt. Ich stelle hier oben neben die Hand der vaticanischen Statue, nach Brunn (*a*) in gleicher Grösse die des Kamschen Bildes (*b*), unter diese die des letzteren (*c*), wie sie in jener Weise ohne Abänderung der Formen sauberer ausgearbeitet zu denken ist.

Aber auch noch von einer anderen Seite wird in der eigentüm-

lichsten Weise bestätigt, dass die roh gearbeiteten rechten Hände der kleinen Statuetten nicht etwa als eine verunstaltete Wiedergabe der Hand der vaticanischen Statue gelten kann. Köhler in seiner Besprechung letzterer, Annal. dell. Inst. 1863 S. 435, führt die Stelle Quintilian's an, wo dieser von den verschiedenen vorschriftsmässigen Fingergesten der Redner handelt, und meint, dass solche wohl nicht an den Bildwerken nachzuweisen sein werden. Dass keiner der von Quintilian beschriebenen Gesten am vaticanischen Bilde sich wiederfinden, kann an der Restauration liegen. Bezeichnend aber ist, dass sich sofort einer derselben an den kleinen Statuetten erkennen lässt.

Bei Quintilian XI, 3, 92 lesen wir folgendes: Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus, et principiis utilis cum leni in utramque partem motu modice prolatus, simul capite atque humeris sensim ad id, quo manus feratur, obsecundantibus, et in narrando certus, sed tum paulo productior, et in exprobrando et coarguendo acer atque instans..... Duo quoque medii sub pollicem veniunt, et est hic adhuc priore gestus instantior, principio et narrationi non accommodatus. At cum *tres contracti pollice premuntur*, tum digitus ille, quo usum optime Crassum Cicero dicit, explicari solet. Is in exprobrando et indicando, unde et ei nomen est, valet.

Also ein Gestus geeignet für den Anfang der Rede (principiis), für die ruhige Auseinandersetzung (narrare) der Sachlage, aber auch für Vorwurf und Rüge ist der, wobei der Mittelfinger gegen den Daumen gebracht wird. Ein zweiter ist weniger geeignet für Auseinandersetzung und die gewöhnlich ebenfalls ruhigeren Anfänge, dieser ist eindringlicher; bei ihm ist auch der Goldfinger unter den Daumen gebracht. Dann aber folgt auch der kleine Finger, drei Finger werden zusammengezogen und vom Daumen gedrückt, und der Zeigefinger wird absichtlich ausgestreckt. Dies ist ein dritter Gestus. Bei diesem werden die Angeredeten sehr eindringlich vermahnt. Drei zusammengezogene Finger, welche vom Daumen gedrückt werden, tres contracti pollice premuntur, während der Zeigefinger absichtlich ausgestreckt wird, unzweifelhaft ist dieser Gestus an den Statuetten dargestellt, und diese stellen mithin den Imperator vor in der Mitte seiner Rede, wie er seinen Soldaten ernstlich etwas ans Herz legt.

Jenem Zweifel Köhlers gegenüber, ob sich jemals bestimmte oratorische Fingergesten an Werken der Plastik nachweisen lassen werden, weise ich hier noch auf eine römische Bronzehand hin, auf welche der Conservator des Leidener Museums Dr. J. H. Holwerda

mich aufmerksam macht. Dieselbe wurde in Voorburg bei Haag gefunden, an der Stelle des ehemaligen Forum Hadrianum, und gelangte in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in das Leidener Museum. Sie muss einst einer römischen Kolossalstatue angehört haben; so weit sie erhalten ist, misst sie in der Länge 33 Cent. Sie wird hier abgebildet auf Taf. VI. Der Zeigefinger, zum Teil abgebrochen, ist ausgestreckt; die drei äusseren Finger halten, wenn auch ein wenig lose, gegen einander; der Daumen ist sehr bestimmt auf den Mittelfinger gelegt, das abgebrochene äussere Glied, wie noch an dem erhaltenen Knochen sich zeigt, war mehr oder weniger umgebogen: tres contracti pollice premunter. Derselbe Fingergestus wie an den Statuetten ist dargestellt, doch in lockererer Form. Möglich ist, dass wirklich an dem Vorbild der kleinen Statuette die Hand etwa so aussah, dann wäre der Unterschied der Ungeschicklichkeit der Nachahmung zuzuschreiben. Unzweifelhaft wurde aber derselbe Gestus manchmal in etwas verschiedener Weise gemacht, ein Gestus wie dieser, mit grösserer oder geringerer Anstrengung. Es ist möglich, das an jenem Vorbilde die Finger energischer zusammengepresst waren. Ob sich vielleicht mit Hülfe der Voorburger Hand die der vaticanischen Statue besser restaurieren liesse, kann ich nicht entscheiden. Bezeichnend aber ist, dass eine ähnliche Fingerhaltung wie an unsern Augustusbildnissen auch an einer späteren Kolossalstatue, wohl aus Hadrianischer Zeit, vorgekommen sein muss.

An der vaticanischen Statue ist in alter Zeit der rechte Arm abgebrochen, aber doch auch einer wieder angesetzt worden. War dieser derselbe wie der, welcher abgebrochen war? Dies wird von Arndt (Die Sculpt. des vat. Mus. S. 19) aus m. E. guten Gründen behauptet. Die schlaffere Haltung dieses Armes, wenn verglichen mit der des Armes an den Statuetten, — ist dann charakteristisch für die ursprüngliche Arbeit an der vaticanischen Statue. Andernfalls liesse sich denken, dass die Haltung des abgebrochenen Armes dieselbe gewesen sei, wie die an den Statuetten. Doch ist die jetzige Armhaltung der Statue genau in Uebereinstimmung mit einer Eigentümlichkeit der ganzen Körperhaltung der Statue, in welcher diese wiederum sich von den Statuetten unterscheidet. Es ist unverkennbar, dass der Oberkörper derselben ein wenig mehr nach links, nach der Seite des entlasteten linken Beines geneigt ist, der Oberkörper der Statuetten dagegen, was eine natürlichere Haltung gibt, seinen Schwerpunkt mehr nach rechts, nach der Seite des aufgestützten rechten Beines hat. Es ist dieser Unterschied nicht auf einen unbewussten Fehler eines Kopisten zurückzuführen. Der Körperumriss an der Seite des erhobenen Armes gibt an den Statuetten

eine schön geschwungene, in ihrer allgemeinen Richtung beinahe wagerecht gegen den Boden aufstrebende Linie zu sehen, an der Statue dagegen eine mehr gerade und gebrochene, sich eckig ein wenig umbiegend nach der linken Seite des Bildes; vergl. die Abbildungen auf Taf. V. Ebenso springt an den Statuetten der Mantel, sobald er über den Arm kommt, in schräger Linie ein wenig nach aussen herab, während er an der Statue vielmehr sofort wagerecht vom Arme herabfällt und fast dem Körper sich zuneigt. Beachtung verdient auch die schon betonte schräge Neigung der Tunica gegen den Boden an der linken Seite des grossen Bildes. Vergl. wiederum die Abbildungen auf Taf. V. Offenbar sind diese Unterschiede durch die Verschiedenheit der Haltungen der Figuren bedingt, wenn gleich bei denselben auch die oben betonte Verschiedenheit der Gewandungen, — der manieristische der grossen, der die Zähigkeit des Stoffes zum Ausdruck bringende der kleinen Statue, — zu Tage tritt. Eine solche in ihren Folgen durch die ganze Figur durchgeführte Verschiedenheit der Haltungen kann nicht zufällig sein. Das grosse Bild hat den kleinen gegenüber etwas Zusammengesunkenes, gleichsam etwas in sich Hineingezogenes. An den kleinen richtet der Oberkörper sich stolz aus den Hüften empor, mit einer gewissen Einziehung an denselben, einer kleinen Zurücklehnung der Schulter nach hinten, jener kleinen Ausdehnung des Halses und eigentümlichen Wendung des Kopfes. In Uebereinstimmung mit dieser strammen Haltung ist auch jener energisch ausgestreckte Arm, wie der mehr gebogene des grossen Bildes mit der grösseren Fahrlässigkeit, welche für diese ganze Figur charakteristisch ist. So lässt sich auch denken, dass an der vaticanischen Statue einst jener Fingergestus in weniger energischer Gestalt zum Ausdruck gebracht war. Möglich ist sogar, dass deren ursprüngliche Fingerhaltung von der jetzigen charakterlosen Restauration nicht, oder nur sehr wenig, abwich.

Hoffentlich werden die gemachten Vergleichungen den Kunstcharakter der besprochenen Augustusbilder in mehreren Hinsichten verständlicher gemacht haben. Zugleich scheint durch dieselben die Frage nach der Aechtheit der Statuetten, die ich bis jetzt noch nicht eigentlich gestellt habe, so gut wie erledigt zu sein. Doch verdient sie noch eine besondere Betrachtung. Denn unzweifelhaft muss es Verdacht erregen, dass zwei einander so völlig gleiche Kunstarbeiten gleichsam zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten der Welt im Kunsthandel auftauchten. Doch sprechen auch äussere Gründe nicht für ihre Unächtheit. Zuerst ist kaum daran zu denken, dass diese Bildchen absichtlich zum Betruge gemacht seien. Denn solche

Falsifikate verkauft man nicht, — wie dies, mit dem Kammschen Exemplare geschah, — für 125 Gulden, ohne jede Reclame, sodass nicht einmal dabei gesagt wurde, man habe hier eine antike Nachahmung eines berühmten Bildes aus dem Altertum. Wie aber schon angedeutet, ist der Nijmeger Kunsthändler nicht ein Mann, von dem man leicht glauben kann, er habe die ganze Geschichte der Auffindung des Bildchens einfach erlogen. Jener Arbeiter lässt sich so leicht nicht mehr auffinden. Der Kunsthändler begegnete ihm später, wie gesagt, auch nur zufällig. Muss aber dieser einfache bäuerliche Mensch aus der Umgegend Nijmegens für ausländische Fälscher der Vermittler gewesen sein um den Nijmeger Kunsthändler zu betrügen? Und würde man ihm zu diesem Zweck, ohne jedoch etwas von der Bedeutung des Bildes zu sagen, einen römischen Nagel und eine seltene, an sich nicht ganz wertlose, römische Münze mitgegeben haben? Den Gewinn von 50 Gulden hätten die Fälscher dann mit ihrem Helfershelfer zu teilen gehabt. Es scheint mir dies alles, wenn nicht unmöglich, doch in hohem Grade unwahrscheinlich. Dann aber entstellen gewiss Fälscher ihre eignen Produkte; doch in dieselben plumpe, unmotivierte Löcher hineinfeilen und sie darauf gewissen absichtlich gewählten Einwirkungen aussetzen, damit eine dicke, schwer zu entfernende Rostkruste sich an dem Bilde ansetze, das wären doch höchst sonderbare Fälscherkniffe. Das Warocquésche Bildchen muss Unbilden ganz anderer Art und auch gewisse nicht von Menschenhänden verschuldete Unglücksfälle erlebt haben. Weit wahrscheinlicher ist, was der Warocquésche Katalog als möglich vorschlägt, aber nicht zu entscheiden wagt, dass das Bildchen eine freie, vom Original ziemlich abweichende moderne Kopie der vatikanischen Statue sei, die als eine Antike, — wobei man sowohl an absichtliche wie an unbewusste Täuschung denken kann, — verkauft wurde. Allein eine solche Nachahmung muss als Kunstobjekt in den Handel gebracht sein, und damit stimmt die rohe, nachlässige Arbeit an unseren Bildchen sehr schlecht. Auch werden solche Nachahmungen natürlich für die Vervielfältigung gemacht, und so müssten von dieser vom Originale so ganz auffallend abweichenden Kopie doch mehrere, nicht als Antike verkaufte Exemplare nachzuweisen sein. Auch dies wäre höchst auffällig, dass zwei Leute, in Nijmegen und Paris, unabhängig von einander, jeder ein verschollenes Exemplar desselben modernen Kunstobjektes ungefähr zu gleicher Zeit als antik verkauft hätten. Oder haben wir zu denken an einen wohlüberlegten Betrug eines einzelnen Besitzers beider Statuetten? Auch dies ist schwerlich anzunehmen. Wiederum fragen wir: würde ein solcher nicht ge-

wusst haben, dass er ein Augustusbild verkaufe? Wie man sich den Fall auch denken will, immerhin bleibt die Annahme, dass zwei aus einer und derselben Form stammende antike Bronzen auf uns gekommen sind, doch natürlicher. Auch hat man bei der Beurteilung dieser Frage nach der Aechtkeit nicht zu vergessen, dass die grosse Statue erst 1863 aufgefunden wurde, und mithin alle Nachahmungen derselben, so auch, falls es eine Nachahmung ist, das Warocquésche Bildchen, — alle ihre Schicksale innerhalb vierzig Jahre erlebt haben müssen. Ebenso machen die oben verzeichneten ungeschickten Reparaturen an beiden Bildchen es wahrscheinlich, dass sie eine gewisse Zeit in nicht künstlerischem Kreise für praktische Zwecke gebraucht sind, wobei schwerlich an moderne Kunstarbeiten zu denken ist. Auch ist die Verwendung von Teilformen, wie der aus welcher unsre Bildchen gegossen sind, der antiken Gusstechnik nicht abzusprechen.

Möchte dennoch aus Gründen, die ich nicht kenne, die Unächtheit beider Statuetten sich behaupten lassen, so können sie m. E. doch schwerlich von der vaticanischen Statue abhängig sein, und hätten wir nach einem uns unbekannten, den Fälschern aber zur Verfügung stehenden, antiken Vorbilde zu suchen, von dem die Statuetten dann eine Nachahmung wären. Denn nach wie vor scheint es mir so viel wie gewiss, dass Abweichungen, wie die oben verzeichneten der kleinen Bildchen von dem grossen, unmöglich einem modernen Künstler, Fälscher oder nicht, zugetraut werden können. Es scheint kaum eine andere Vorstellung möglich, als dass einst *in Rom bei Lebzeiten des Augustus ein grosses Bild desselben als Imperator, ein Werk der Rundplastik, gestanden habe*, von dem denn die Statuetten (oder ihr Vorbild) die, wenn auch wenig sorgfältigen, doch getreuen Kopien, das grosse Bild eine etwas spätere, sehr sorgfältige freie Nachahmung gewesen sei. Und wenn wir annehmen, dass letzteres erst nach dem Tode des Kaisers zur Aufstellung in einer Villa der Livia verfertigt sei, so erklärt sich ihre Eigenart im Gegensatz zu den Statuetten vollkommen. Man wollte das Bild des lebenden, menschlichen, seine Truppen anredenden Imperators zu einem Bildnis des verstorbenen, göttlichen, des divus Augustus umgestalten. Zu einer Neuschöpfung fühlte man sich nicht im stande, feste Typen für die Darstellung göttlicher Kaiser gab es selbstverständlich kurz nach dem Tode der Augustus noch nicht, aber man gab nicht nur dem Bilde des als Mensch gedachten Kaisers als Wahrzeichen seiner göttlichen Abstammung den Delphin mit dem Amor bei, sondern milderte auch in der oben angedeuteten Weise das auf das Momentane Gerichtete, mithin als echt

Menschliches voll realistisch Empfundene, das den Hauptcharakter jener vorbildlichen Statue ausgemacht haben muss. In der Behandlung des Mantels der grossen Kopie zeigt sich ein veränderter Kunstgeschmack; möglich auch, dass man das Kleid des Gottes pompöser ausstatten wollte. Die Darstellungen am Rücken, welche an jenem Vorbilde vollständig vorkamen, wurden auf diese zur Aufstellung in einer Nische bestimmte Kopie nur teilweise übertragen.

Die kleinen Statuetten können wir uns leicht als für den Gebrauch im Heere gemacht denken; denn bekanntlich führten die verschiedenen Truppenkörper immer Kaiserbildnisse mit sich, und dass in Nijmegen und Umgegend schon in ziemlich alter Zeit bedeutende Heeresabteilungen gelagert waren, kann nicht bezweifelt werden. Es fragt sich aber, ob es bei solchen allgemeinen Andeutungen bleiben muss und sich über die Art des Gebrauchs von Kaiserbildern wie den unsrigen nichts Näheres ermitteln lässt. Ausführlich handeln über die imagines der Kaiser im Heere Mommsen, Staatsrecht II^{er} B^{d}, 2^{e} Abt. S. 788 fl. und besonders v. Domaszewski, Die Fahnen im römischen Heere S. 58 fl. und 69 fl. Doch scheinen sie mir die Sache nicht ganz richtig gestellt zu haben. Jede Legion hatte nur einen imaginifer, der in der ersten Cohorte diente, während sie so viele signiferi hatte, als es taktische Unterabteilungen der Legion gab (manipuli, centuriae, von Domasz. S. 22); siehe hier und auch weiter die angeführten Stellen bei Mommsen und von Domaszewski. Auch die Auxiliarcohorten hatten ihre imaginiferi, ebenfalls wohl jede grössere Abteilung nur einen Imaginarii (imaginiferi) waren nach Vegetius II, 7, qui imperatoris imagines ferunt. In den ersten Legionscohorten wird der imaginifer neben dem aquilifer erwähnt. In den Auxilia finden wir den imaginifer zu Pferde. Solche imagines müssen tragbar gewesen sein. Wahrscheinlich hielt jeder imaginifer nur eine, sicherlich nicht viele. Nun waren in den Lagern die imagines mit den Adlern und Feldzeichen (signa) in Tempelchen aufgestellt; sie genossen dort eine gewisse Verehrung, welche wohl kaum, wenigstens in späterer Zeit, von einer göttlichen zu unterscheiden gewesen sein wird. Offenbar haben wir bei diesen in Tempelchen aufgestellten imagines an erster Stelle an solche von den imaginiferi geführten zu denken, deren jede grosse Truppenabteilung wahrscheinlich nur eine hatte. Diese müssen es auch gewesen sein, denen ansehnliche Feinde, welche zur Unterwerfung in die Lager kamen, ihre Huldigung zu bringen hatten, Tacit. Ann. XII, 17, XV, 29 (angef. von Mommsen). Denn dass es noch andere, etwa heiligere gegeben hätte, als die, zu deren Mitführung auf dem Marsche besondere Funktionäre angewiesen

waren, ist undenkbar. Es würde sich dann fragen, was mit diesen heiligsten Kaiserbildern geschah, wenn das Heer sein Lager aufgab und weiterzog. Es ist anzunehmen, dass die Bilder, die der Sorge der imaginiferi auf dem Marsche anvertraut waren, eben die vornehmsten Kaiserbilder in jenen Truppenkörpern waren, — die eigentlichen Schutzbilder der Legion oder des Auxiliarcorps, ihr ideeller, man kann wohl sagen, religiöser Mittelpunkt. In welcher Weise nun die imaginiferi diese imagines mit sich führten, lässt sich, soweit ich sehe, nicht ermitteln. Eigentliche Feldzeichen, um welche im Kampfe die Truppe sich zu sammeln hatte, können sie nicht gewesen sein, und von Domaszewski macht sich von denselben wohl eine irrige Vorstellung, wenn er auf Grund einer bald noch zu besprechenden Stelle des Josephus Antiq. 28, 3, 1 [1]) annimmt, sie müssen *προτομαί*, Medaillons mit dem Brustbilde des Kaisers, gewesen sein, welche an besonderen Fahnenstangen getragen wurden. Denn v. Domaszewski selbst hat darauf hingewiesen, dass es viele Signa, Feldzeichen der taktischen Unterabteilungen des Heeres (manipuli, centuriae) gab, an denen solche Medaillons angeheftet waren, und nun scheint es undenkbar, dass von diesen jene hochwürdigen Schutzbilder sich nicht gründlich unterschieden haben würden. v. Domaszewski hat auch keine imaginiferi auf den Denkmälern nachgewiesen. Unzweifelhaft müssen die imagines der imaginiferi ganz anders ausgesehen haben. Und dass unsere wenig sorgfältig gearbeiteten Augustusstatuetten solche wären, daran wird wohl niemand denken. Selbstverständlich haben wir uns die der Legion oder dem Auxiliarcorps mitgegebenen heiligen Schutzbilder eben so schön ausgestattet zu denken wie den silbernen oder gar goldenen Legionsadler.

Betrachten wir jetzt jene Kaiserbilder an den eigentlichen Feldzeichen näher. Dass Kaiserbilder an den Fahnen der Prätorianer sich befanden, ergibt sich, wie von Domaszewski gezeigt hat, aus mehreren Autorenstellen mit voller Gewissheit. Doch geht von Domaszewski entschieden zu weit, wenn er meint, dass sie ausschliesslich an solchen vorkamen. So glaubt er nachweisen zu können, dass an der Trajanssäule Feldzeichen mit Bildern, Medaillons, nur da sich finden, wo der Kaiser selbst in der Nähe ist. Dabei hätte man denn an eine Art Leibwache zu denken, nicht an das eigentliche, doch in Italien gelagerte kaiserliche Gardecorps. Auch wäre dann die Zahl der Feldzeichen dieser Leibwache den

[1]) *Πιλᾶτος δ'ὁ τῆς Ἰουδαίας ἡγεμὼν στρατιὰν ἐκ Καισαρείας ἀγαγὼν καί μεθιδρύσας χειμαδιοῦσαν ἐν Ἱεροσολύμοις, ἐπὶ καταλύσει τῶν νομίμων τῶν Ἰουδαϊκῶν ἐφρόνησε προτομὰς Καίσαρος, αἳ ταῖς σημαίαις προσῆσαν, εἰσαγόμενος εἰς τὴν πόλιν, εἰκόνων ποίησιν ἀπαγορείοντος ἡμῖν τοῦ νόμου καὶ διὰ τοῦτο οἱ πρότερον ἡγεμόνες ταῖς μὴ μετὰ τοιῶνδε κόσμων σημαίαις ἐποιοῦντο εἴσοδον τῇ πόλει.*

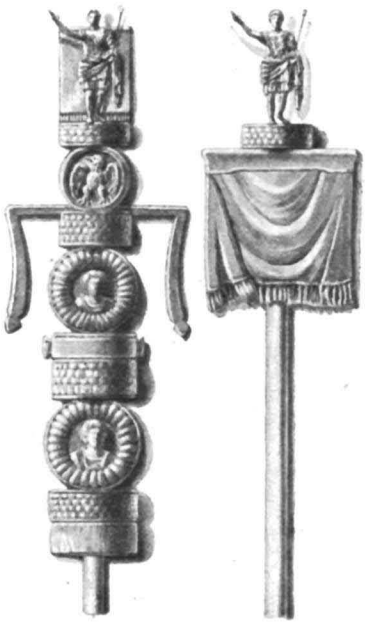
anderen gegenüber ausserordentlich gross. Man könnte auch fragen, ob man nur die Feldzeichen der Leibwache neben dem Kaiser sehe, nicht diese Leibwache selbst. Dann aber kommt der Kaiser auch vor eine Anrede an seine Truppen haltend, nur mit Feldzeichen *ohne* Medaillons neben sich, Cichorius Taf. XI und XXI, Fröhner pl. 37, 38, 51, 52; Feldzeichen *mit* Medaillons hat der eine Anrede haltende Kaiser neben sich z. B. Cichorius XXXIII, Fröhner pl. 68, 69. An jener Stelle des Josephus, die v. Domaszewski die Art der von den imaginiferi geführten Bilder zu erklären scheint, hören wir von Pontius Pilatus, wie er Feldzeichen, σημαῖαι, an welche προτομαί des Kaisers angeheftet waren (προσῆσαν), in Jerusalem hineinführte, während frühere Anführer nur σημαῖαι ohne derartige Verzierungen in die Stadt brachten. Wie sollen wir nun diese σημαῖαι von allen anderen signa, an denen Medaillons angeheftet waren, unterscheiden und diese mit Ausschluss aller andern für die imaginiferi in Anspruch nehmen? Wenn aber die Feldzeichen des Pilatus gewöhnliche signa mit Medaillons waren, dann haben wir hier einen Beweis, dass diese nicht ausschliesslich den Prätorianern oder etwaigen kaiserlichen Leibwachen zukamen, denn solche werden doch nicht zu den Truppen des Pilatus in Palaestina gehört haben. Weiter scheint sich aus dieser Stelle zu ergeben, dass Truppenkörper etwa nach Belieben sich verschiedenartiger Feldzeichen bedienen konnten. Offenbar wissen wir noch sehr wenig davon, wie es mit dem Gebrauch der Feldzeichen im römischen Heere bestellt war. Auch ist es fraglich, ob man wohl solche zwei scharf getrennte Klassen von Feldzeichen anzunehmen hat. Man findet dieselben doch in der verschiedensten Weise ausgestattet. Es lässt sich sofort erkennen, dass nicht nur Kaiserbilder an den Feldzeichen angebracht waren. Es finden sich an denselben besonders auch Abbildungen von Adlern; siehe z. B. an der Trajanssäule, Cichorius Taf. XLIV, LIV, LVIII, Fröhner pl. 70, 77, 80, 81. Dies führt zu der Vorstellung, dass man an den signa der manipuli Adlerbilder und Kaiserbilder etwa als Vertreter des Adlers und der imagines der Legion anbrachte, ohne dass sie diesen völlig ähnlich waren; das Medaillon-Porträt trat dann an die Stelle einer vollen Abbildung; nicht einmal brauchen sowohl imago und Medaillon wie die Adler im Typus mit einander überein gestimmt zu haben. Aber noch manches andere wurde an den Feldzeichen angebracht. Besonders verweise ich auf kleine freistehende Bildchen auf der Spitze mehrerer Feldzeichen auf der Trajanssäule, mit einem viereckigen herabhangenden Fähnlein als Hintergrund, Cichorius Taf. VII, Fröhner pl. 31, 32. Bei diesen hat man an verkleinerte Abbildungen grösserer Werke

der Rundplastik zu denken; ich meine unter denselben noch einen Mercurius zu erkennen. Auch an niedriger Stelle kommt an einem Feldzeichen bei von Domaszewski Fig. 81 S. 65 ein vollendetes Menschenbild vor, das wir uns sehr gut rundplastisch vorstellen können. Weiter begegnet uns sogar die Kaiserbüste ohne Reliefgrund (v. Domaszewski Fig. 85 S. 70), wie auch ein nicht ungewöhnliches Emblem an den Feldzeichen, die ausgebreitete Hand, mit einem umschliessenden Kranz oder ohne einen solchen, freistehend vorkommt (z. B. an jener Tafel der Trajanssäule bei Cichorius Taf. VII, Fröhner pl. 31, 25, weiter Cichorius Taf. LXI, Fröhner pl. 112). Wir brauchen nicht anzunehmen, dass während der ganzen römischen Kaiserzeit die Kaiserbildnisse ausschliesslich in Medaillon an den Feldzeichen angebracht waren.

Neben den Feldzeichen, signa, kommen auch die eigentlichen Fahnen, vexilla, in Betracht. Deren kenne ich wenigstens eine, der ein freistehendes Bildchen, eine Victoria, oben aufgesetzt ist, das vexillum inmitten jener signa auf der Trajanssäule, Cichorius Taf. VII, Fröhner pl. 31, 32.

So können wir uns sehr gut vorstellen, dass es einst Feldzeichen oder Fahnen gegeben hat, an denen eine kleine Nachbildung eines in Rom stehenden grossen Kaiserbildes vorkam, und dass man für einen solchen Zweck sich das Bild wählte des seine Soldaten in einer Anrede in der eindringlichsten Weise an ihre Pflicht mahnenden Imperators, ist sehr begreiflich. So könnten wir unser bronzenes Augustusbildchen sehr leicht in der Art jener Bildchen auf der Trajanssäule auf der Spitze eines Signum, Feldzeichen, denken mit einem kleinen vexillum, Fähnlein, hinter sich, oder auch auf der Spitze einer eigentlichen Fahne, vexillum; das eine wie das andere veranschaulicht in frei entworfener Zeichnung unsere Schlussvignette. Möglich auch ist, dass sie einst oberhalb eines Feldzeichens stand von einem schützenden Kranze umgeben, oder wohl dass sie, wie meistens die Medaillons, an der Stange des Feldzeichens in ihrer Langseite angebracht waren. Jedenfalls sind unsere Augustusbilder als von einem Feldzeichen oder einer Fahne abgebrochene Kaiserbilder ganz erklärbar. Die wenig sorgfältige Arbeit kann uns bei solchen für den praktischen Gebrauch im Felde gemachten Bildchen nicht auffallen. Eben so wenig, dass sie bisweilen Schaden erlitten, ein Bein ihnen abbrach, wie dies am Warocquéschen Bildchen geschehen ist, kleine Verletzungen ihnen zugefügt wurden, wie die an der linken Wade und dem Mantel des Kamschen Bildchens. Auch dass solche Bildchen, wenn sie beschädigt waren, in den Feldlagern nicht immer in der saubersten Weise repariert wurden, ist ganz

begreiflich. Dann aber mussten nach dem Tode eines Kaisers seine Bilder durch die des Nachfolgers ersetzt werden. Alle diese alten Bildchen pietätvoll aufzubewahren, daran hat man wohl nicht gedacht. Sie wurden fast niemands Eigentum, gingen in verschiedene Hände über, verloren immer mehr an Wert, und so ist es erklärlich, dass ein solches Bildchen, das Kamsche, einige Zeit nach dem Tode des Augustus mit einer Münze des Claudius unter den Boden geriet. An dem Warocquéschen Bildchen wurde von mutwilligen Händen plump gefeilt. Später ist dies wahrscheinlich zugleich mit einigem alten Eisen als ein wertloses Objekt hingeworfen, und so hat sich an demselben, indem das Eisen immer mehr in Oxydation geriet, eine dicke Rostkruste festgesetzt. Mit unserer Annahme, die beiden Augustusbilder stammen von einem Feldzeichen oder einer Fahne, steht mithin, sowohl was die Fundumstände, wie sie uns berichtet werden in Betreff des Kamschen Bildchens, uns lehren, wie was sich aus dem Zustande beider Bildchen, wie sie auf uns kamen, entnehmen lässt, entschieden in Einklang. Dass von dieser Seite auch die Aechtheit der Statuetten eine Bestätigung findet, braucht kaum gesagt zu werden.



Verzeichniss der Tafeln.

Taf. I. Augustus Bildnis im Besitze des Herrn G. M. Kam, Vorderseite . . . . . .

Taf. II. Augustus Bildnis im Besitze des Herrn G. M. Kam, Rückseite . . . . . .

Taf. III. Augustus Bildnis im Besitze des Herrn Raoul Warocqué, Vorderseite . . . . . .

Taf. IV. Augustus Bildnis im Besitze des Herrn Raoul Warocqué, Rückseite . . . . . .

Taf. V. Mittlerer Teil des Kamschen Bildes, nach einem Gipsabguss.
Mittlerer Teil des vaticanischen Bildes, nach Brunn.

Taf. VI. Römische Bronzehand aus Voorburg.

Verzeichniss der Abbildungen im Text.

S. 1. Das Augustus Bild aus Primaporta im Vatican, nach Amelung, Die Sculpt. des vatic. Mus. Taf. II.

S. 25. Die Hände des vaticanischen und des Kamschen Augustusbildes.

S. 25. Das kleine Augustusbild auf einem signum oder einem vexillum aufgesetzt, frei entworfene Zeichnung.

Augustus Bildnis im Besitze des Herrn G. M. Kam.
(Vorderseite.)

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.

Augustus Bildnis im Besitze des Herrn G. M. Kam.
(Rückseite.)

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.

Augustus Bildnis im Besitze des Herrn Raoul Warocqué.
(Vorderseite.)

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.

Augustus Bildnis im Besitze des Herrn Raoul Warocqué.
(Rückseite.)

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.

Mittlerer Teil des Kamschen Bildes
(nach einem Gipsabguss.)

Mittlerer Teil des vaticanischen Bildes.
(nach Brunn.)

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.

Römische Bronzehand aus Voorburg.

HELIOTYPIE, VAN LEER, AMSTERDAM.