

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 90

---

PAUL ZANKER

# Provinzielle Kaiserporträts

Zur Rezeption  
der Selbstdarstellung des Princeps

MÜNCHEN 1983

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN



BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 90

---

PAUL ZANKER

# Provinzielle Kaiserporträts

Zur Rezeption  
der Selbstdarstellung des Princeps

MÜNCHEN 1983

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Mit 30 Tafeln

ISSN 0005-710X  
ISBN 3 7696 0085 1

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1983  
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen  
Printed in Germany

Die Arbeit ist im Rahmen der von der DFG geförderten Forschergruppe ‚Römische Ikonologie‘ entstanden. Ich konnte meine Überlegungen auch an den Universitäten Mainz, Thessaloniki, Berlin(Ost) und Aarhus und im Deutschen Archäolog. Institut in Rom vortragen. Dankbar habe ich von vielen Seiten Anregungen und Hilfe erfahren, auch bei der Beschaffung von Photographien. Besonders nennen möchte ich M. Bergmann, S. Diebner, K. Fittschen und N. Hannestad. Den Abschluß ermöglichte eine Einladung ans Institute for Advanced Study in Princeton. B. Raeck-Gossel danke ich für die Erstellung des Registers.



## Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis . . . . .	6
I. Forschungsstand und Fragestellung . . . . .	7
II. Bildnisse des Hadrian . . . . .	11
Formvereinfachung und Benennungsproblematik . . . . .	12
Umbildungen offizieller Hadriansbildnisse . . . . .	14
III. Kaiserbildnisse aus Kleinasien . . . . .	21
IV. Kaiserbildnisse aus Griechenland und Kyrene . . . . .	26
V. Kaiserbildnisse aus Nordafrika . . . . .	30
VI. Vereinzelte Kaiserbildnisse aus anderen Provinzen . . . . .	38
VII. Folgerungen . . . . .	44
Tafelverzeichnis . . . . .	51
Museums-Index . . . . .	53
Tafeln	

## Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen und Sigel entsprechen denen der Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts, vgl. Archäologische Bibliographie (1980) und Archäologischer Anzeiger (1978, 661 ff.).

Ferner werden folgende Abkürzungen benutzt:

Bergmann, Marc Aurel	M. Bergmann, Marc Aurel. Liebieghaus Monographie Nr. 2 (1978)
Fittschen-Zanker	K. Fittschen-P. Zanker, Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom (im Druck)
Inan-Alföldi-Rosenbaum	J. Inan-E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik in der Türkei (1979)
Inan-Rosenbaum	J. Inan-E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (1966)
Inst. Neg. Athen	Negative der Photoabteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilungen Athen, Istanbul, Rom
Inst. Neg. Istanbul	
Inst. Neg. Rom	
Vermeule, Imp. Art	C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968)
Wegner, Hadrian	M. Wegner, Hadrian (1956)
Wegner, Herrscherbildnisse	M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939)
Wegner, Verzeichnis I/II	M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, Teil I in: Boreas 2, 1979, 87 ff.; Teil II in: Boreas 3, 1980, 12 ff.

## I. Forschungsstand und Fragestellung

Flavius Arrianus unternahm als legatus Augusti pro praetore von Kappadokien um 130 n. Chr. eine Inspektionsreise durch die Städte am Schwarzen Meer und berichtete über diese in dem später auch publizierten ‚Periplous‘ an Hadrian. Bei Trapezunt findet er an der Stelle, an der einst Xenophon mit den Zehntausend und später Hadrian selbst das Meer erblickt hatten, eine Statue des Kaisers. „Deine Statue ist zwar, was Körperhaltung und Geste anlangt, ganz annehmbar und passend. Sie weist nämlich aufs Meer hinaus. In der Ausführung aber ist sie weder Dir ähnlich noch in irgend einer Hinsicht schön. Schicke deshalb eine Statue in gleicher Haltung, die wirklich würdig ist Deinen Namen zu tragen. Denn der Ort selbst ist wie geschaffen für ein ewiges Denkmal.“

ὁ μὲν γὰρ ἀνδριὰς ἔστηκεν ὁ σός, τῷ μὲν σχήματι ἠδέως – ἀποδείκνυσιν γὰρ τὴν θάλατταν –, τὴν δὲ ἐργασίαν οὔτε ὁμοίος σοι οὔτε ἄλλως καλός· ὥστε πέμψον ἀνδριάντα ἄξιον ἐπονομάζεσθαι σὸν ἐν τῷ αὐτῷ τούτῳ σχήματι· τὸ γὰρ χωρίον ἐπιτηδειότατον εἰς μνήμην αἰώνιον.<sup>1</sup>

Gemäß dem eng begrenzten und typologisch streng festgelegten Repertoire der Kaiserstatuen muß es sich bei der Statue Hadrians um eine nackte oder gepanzerte Statue mit erhobener rechter Hand, dem Gestus der *adlocutio*, gehandelt haben, wie sie z. B. in der bei Terracina gefundenen Statue des Antoninus Pius und in der Panzerstatue Hadrians in Thasos überliefert sind<sup>2</sup>. Dabei ist es interessant, daß Arrian diesen konkreten, an die Soldaten gerichteten Gestus dem Aufstellungsort entsprechend auf die Landschaft bezieht und in ihm offenbar einen umfassenden Herrschaftsanspruch versinnbildlicht sieht.

Das von Arrian beobachtete Phänomen ‚nichtähnlicher‘ Kaiserbildnisse aus provinziellen Werkstätten ist dem Archäologen wohl vertraut. Diese Bildnisse konfrontieren ihn oft mit einem ganzen Geflecht schwieriger Fragen. Welcher Kaiser ist dargestellt? Wie kann man die Qualität beurteilen? Wie eigenständig war der Künstler, hat er ein stadtrömisches Vorbild kopiert, ein Bildnis frei ‚erfunden‘ oder gar den Kaiser bei einem Besuch selbst porträtiert? Gibt es in einzelnen Teilen des Reiches konkret faßbare Formtraditionen? Sagen die jeweiligen Eigenheiten auch etwas über den Kaiser aus? Gibt es im provinziellen Herrscherbild Vorstufen zum spätantiken Kaiserbild? So etwa lauten die immer wieder aufgeworfenen Fragen. Und die Antworten sind natürlich meist stark vom Kontext bestimmt, in dem sie gestellt werden. Bei Versuchen die einzelnen Bildnistypen eines Kaisers möglichst klar gegeneinander abzugrenzen, werden stärker abweichende provinzielle Bildnisse oft als dubiose Fälle in die Anmerkungen verbannt. Der Erforscher der Skulptur einzelner Kunstlandschaften dagegen neigt gewöhnlich zur Überschätzung von Originalität und Qualität, vor allem was den griechischen Osten anlangt. Dabei werden oft Einzelstücke zu isoliert interpretiert. Auch geht es bei solchen Studien in der Regel nicht primär um das Herrscherbild sondern um die Skulptur oder allenfalls Porträt-

---

<sup>1</sup> Text nach ed. A. G. Roos II (1928) 103. Vgl. den Versuch den Text zu verbessern in ed. R. Hercher (1885) p. 51. Zur Stelle auch G. Macdonald, *JRS* 16, 1926, 2.

<sup>2</sup> H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der röm. Kaiser* (1968) 111 Nr. 115, 116 Taf. 42. – G. Jacobi in *Festschrift Max Wegner* (1962) 83ff. Taf. 52–54. – Panzerstatue des Hadrian in Thasos: Cl. Rolley-F. Salviat, *BCH* 87, 1963, 548ff.

kunst der entsprechenden Region. Als eigenes Problem sind die in den Provinzen gearbeiteten Kaiserporträts bisher, soweit ich sehe, kaum reflektiert worden<sup>3</sup>.

Mir geht es hier um eine grundsätzliche Diskussion der methodischen Möglichkeiten und Grenzen der Identifizierung provinzieller Kaiserbildnisse und der Beurteilung von Eigenständigkeit und Qualität. Die methodische Problematik steht aber im Dienst einer historischen Fragestellung: Sagen die in den Provinzen entstandenen Kaiserporträts etwas über die Auffassungen und Vorstellungen aus, die die Provinzialen vom Kaiser hegten?

Ich rufe zunächst Grundsätzliches in Erinnerung, über das in den Porträtstudien der letzten Jahre ein gewisser Konsens erreicht zu sein scheint<sup>4</sup>. Unsere Kenntnisse von Physiognomie, Haartracht, Mimik und Habitus der Kaiser beruhen in der Regel auf den benannten Münzen und den mit diesen zu verbindenden plastischen Porträts. Die meisten dieser Bildnisse lassen sich zu Typenreihen ordnen, die von einem ‚Urbild‘ abhängen. Diese ‚Urbilder‘ oder ‚Originale‘ waren, so nimmt man an, Werke der Hofbildhauer, die die Kaiser ihren Wünschen entsprechend darstellten. Diese Originale, von denen in der Regel auch die Münzporträts abhängen, sind verloren.

Durch genaues Vergleichen der detailreichsten (meist aus Rom stammenden) Bildnisse kann man indes in vielen Fällen das verlorene Urbild einigermaßen exakt ‚rekonstruieren‘. Vor allem von den Kaisern, die längere Zeit regiert haben und deren Andenken nicht getilgt wurde, gibt es in der Regel mehrere selbst im Detail gut übereinstimmende Kopien der Urbilder. Eine entscheidende Aufgabe bei der typologischen Ordnung der Bildnisse eines Kaisers besteht in dieser Rekonstruktion der offiziellen Bildnisse, die den jeweiligen Typenreihen zugrunde liegen. Diese ‚Rekonstruktion‘ muß als methodische Grundvoraussetzung für alle weiteren Fragestellungen gelten<sup>5</sup>.

Die neueren Studien haben in einer Vielzahl von Einzelfällen gezeigt, daß die uns bekannten Porträts eines Kaisers – von wenigen umstrittenen Fällen abgesehen – von einem oder mehreren dieser offiziellen Bildnisse abhängig sind. Umstritten ist aber immer noch, ob das auch für stark abweichende provinzielle Bildnisse gilt.

Für die Beantwortung der Frage, wie die Modelle der offiziellen Porträts in die Bildhauerwerkstätten überall im Imperium Romanum gelangten, stehen keine literarischen Quellen zur Verfügung. Man kann den Vorgang nur aus den erhaltenen Bildnissen zu erschließen versuchen. Sehr bald nach Entstehen der Urbilder müssen Kopien in sehr großer Zahl angefertigt worden und selbst in entlegene Gebiete des Reiches gelangt sein. Wahrscheinlich spielten dabei Gipsabgüsse, wie sie für die Nachbildung der klassischen Meisterwerke bezeugt sind<sup>6</sup>, eine große Rolle. Aber auch Zeichnungen und Gemälde können (vgl. Anm. 8) als Vorlagen gedient haben. Die Verbreitung selbst scheint von den Kaisern nicht zentral organisiert gewesen, sondern wohl

<sup>3</sup> Vgl. aber Wegner, Hadrian 33 und Wegner, Herrscherbildnisse 84 ff., 283.

<sup>4</sup> Bergmann, Marc Aurel 13. Vgl. K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach (1977) 6 ff. mit weiterer Literatur und jetzt H. Jucker, BAss Pro Aventico 26, 1981, 5 ff.

<sup>5</sup> Vgl. z. B. die neueren typologischen Skizzen, die in den unter Anm. 4 zitierten Arbeiten verzeichnet sind. Zu Nero, den Flaviern und Nerva jetzt: Bergmann-Zanker, JdI 96, 1981, 317 ff. – Die starken Divergenzen zwischen dem vor kurzem von U. Hausmann in ANRW II, 12, 2 (1981) 513 ff. gezeichneten Bild der Augustusporträts und meinen Studien zu diesem Thema (Studien zu den Augustus-Porträts I. Abh. Akad. Göttingen III 85, 1973. – Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom. Ausstellung Glyptothek München, 1979) beruhen m. E. vor allem darauf, daß Hausmann die methodische Voraussetzung einer gründlichen Typenrekonstruktion nicht berücksichtigt und sich die Frage, wie die offiziellen Bildnisse verbreitet worden sind, nicht klar genug stellt. Deshalb versuchte er ‚Entwicklungen‘ zu rekonstruieren, wo es sich, wie ich meine, um Fragen der Rezeption von Modellen handelt.

<sup>6</sup> W. H. Schuchhardt, AA 1974, 631 ff. Chr. v. Hees-Landwehr, Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen (1982).

auf dem Wege des Kunsthandels und der Verbindung der Werkstätten untereinander erfolgt zu sein. Dabei kann man auch an Agenten denken, die die Werkstätten von Rom aus unter Billigung des Kaisers belieferten. Da die Bildhauer, deren Werke uns erhalten sind, den Kaiser also in der Regel nicht kannten, stellten die Kopien der offiziellen Bildnisse die einzige detailliertere Information über die physische Erscheinung des Kaisers dar.

Wünschte nun eine Gemeinde, Korporation oder Einzelperson in der Provinz eine Kaiserstatue oder Büste zu errichten, so konnte sie diese – wie Arrian es anregt – direkt aus Rom beziehen. Das war natürlich – bedenkt man nur die Transportkosten – teuer, risikoreich und kompliziert. Oder man konnte sie bei einer Werkstatt am Ort oder im nächsten größeren Zentrum, in dem Bildhauer ansässig waren, in Auftrag geben. Bestellte man bei einer der führenden Werkstätten Roms, so war in der Regel eine entsprechende Qualität der Arbeit und auch die Übereinstimmung mit einem der offiziellen Bildnisse, also die ‚Ähnlichkeit‘ gewährleistet<sup>7</sup>. Im anderen Falle hing natürlich viel vom Können der lokalen Bildhauer und von der jeweiligen Werkstatt-Tradition ab. Zunächst aber kam es auf die im konkreten Fall zur Verfügung stehende Vorlage an. War eine einigermaßen getreue Kopie eines offiziellen Bildnisses vorhanden, etwa eine importierte stadtrömische Büste oder ein guter Abguß einer solchen, so war mit mehr ‚Ähnlichkeit‘ zu rechnen, als wenn bereits diese Vorlage ungenaue und verschliffene Formen zeigte, also etwa die ungenaue Kopie einer ihrerseits bereits ungenauen Kopie war. Aber wir werden sehen, daß diese technischen Voraussetzungen allein keineswegs eine Gewähr für die ‚Ähnlichkeit‘ boten.

Es kommt mir bei dem folgenden Versuch darauf an, die Besonderheiten der in den Provinzen entstandenen Kaiserporträts möglichst so umfassend in den Blick zu bekommen, daß zum einen die methodischen Hauptprobleme und die Kriterien der Beurteilung dieser Bildnisse deutlicher und zum anderen ihre charakteristischen Eigenarten greifbarer und damit als solche auch reflektierbar werden. Der Rahmen der Betrachtung mußte deshalb möglichst weit gezogen werden. Ich habe versucht die wichtigsten Monumente des ersten und zweiten Jahrhunderts n. Chr. bei meinen Überlegungen möglichst vollständig vor Augen zu haben. Andererseits kann hier nur eine kleine, mir charakteristisch erscheinende Auswahl von Bildnissen besprochen werden. Daß ich mich dabei nicht auf die Diskussion spezieller typologischer Probleme einlassen, andererseits aber auch nicht darauf verzichten konnte, manches Bekannte der Verständlichkeit des Zusammenhangs wegen zu wiederholen, liegt in der Natur eines solchen Versuchs.

Die Chancen, auf diesem Gebiet über Einzelbeobachtungen hinaus wenigstens zu Einsichten in einige Grundtendenzen und Zusammenhänge zu kommen, haben sich in neuerer Zeit erheblich verbessert: Zum einen durch die Publikation einer Fülle neuer Denkmäler, zum andern durch die typologischen Abklärungen im Bereich der Kaiserikonographie. Da wir heute einigermaßen zuversichtlich davon ausgehen können, daß in der Regel auch noch das ‚entstellteste‘ provinzielle Kaiserbild in irgendeiner Weise mit einem Bildnistypus zusammenhängt, eröffnet sich die Möglichkeit, Abstand und Art der Abweichungen jeweils im Vergleich mit dem rekonstruierten offiziellen Bildnis festzustellen<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Daß es für bescheidenere Ansprüche und zu niedrigerem Preis auch in Rom qualitätslose und ‚unähnliche‘ Kaiserdarstellungen – vor allem in Form gemalter Bildnisse – gab, ergibt sich u. a. aus einem Brief des Fronto an Marc Aurel (4,12,4 ed. Naber), aber natürlich auch aus den Denkmälern selbst.

<sup>8</sup> Natürlich kann man die Existenz von ‚privaten‘ Kaiserporträts, also Einzelbildnissen, die völlig unabhängig von den offiziellen Bildnistypen waren, nicht ausschließen. Sie sind sowohl in der unmittelbaren Umgebung der Kaiser als auch in der Provinz anläßlich eines Kaiserbesuches als völlig freie Bildungen eines Künstlers denkbar. Aber auch wenn solche Bildnisse erhalten sein sollten: wir könnten sie in der Regel nicht methodisch argumentierend als solche nachweisen. Denn das einzig mögliche Argument, die physiognomische Ähnlichkeit mit den offiziellen Bildnissen, kann auch das Bildnis eines Zeitgenossen im Sinne des vom Kaiser geprägten Zeitgesichts kennzeichnen (vgl. Verf. demnächst Akten

Im Mittelpunkt der Betrachtungen soll das 2. Jh. n. Chr. stehen. Denn dank der Vielzahl der erhaltenen Kaiserporträts dieser Zeit aus den verschiedensten Teilen des Reiches besteht hier am ehesten die Möglichkeit, allgemeinere Eigenarten und Tendenzen festzustellen. Aber auch die zahlreichen stadtrömischen Wiederholungen der offiziellen Bildnisse der einzelnen Herrscher lassen diesen Zeitraum als besonders günstig erscheinen. Denn sie ergeben meist eine sichere Vorstellung vom Aussehen der Urbilder, die den jeweiligen Typenreihen zugrunde liegen.

---

der Wissenschaft. Konferenz Röm. Porträt, Humboldt-Universität Berlin). Nur durch gesicherte Fundumstände oder Inschriften kann ein solches Bildnis identifiziert werden. Als ein Beispiel darf der ‚schöne‘ Hadrian mit der archaisierenden Frisur in Ostia gelten, den man trotz seiner Qualität kaum mit einem der bekannten Bildnistypen verbinden kann, der aber durch seine ehemalige Aufstellung als Pendant eines Trajan durch Format und physiognomische Kennzeichnung eindeutig als Hadrian identifiziert werden kann (Scavi di Ostia V. R. Calza, I Ritratti I, 1964, 73 Nr. 117 Taf. 68). Freilich kann es sich auch in diesem Fall um einen Typus oder eine Typenvariante handeln, von der uns der Zufall nur eine Replik überliefert hat.

## II. Bildnisse des Hadrian

Die in den Provinzen entstandenen Bildnisse des Hadrian bieten ein besonders vielfältiges Erscheinungsbild und eignen sich gut zur Veranschaulichung der verzweigten Problematik. Es hat sich bei den typologischen Untersuchungen immer wieder herausgestellt, daß sich die erhaltenen Bildnisse eines Kaisers meist in nur wenige Typenreihen einordnen lassen. Im zweiten Jahrhundert n. Chr. unterscheiden sich die den einzelnen Typenreihen zugrunde liegenden offiziellen Bildnisse oft nur geringfügig voneinander. Sieht man von den Jugendbildnissen ab, so liegen die Abweichungen nicht selten lediglich in Details der Frisur. In solchen Fällen ist manchmal nicht festzustellen, ob einer entsprechenden Typenreihe tatsächlich ein neues offizielles Urbild oder nur eine weitertradierte stadtrömische Werkstattvariante zugrunde liegt.

Auch bei den offiziellen Bildnissen Hadrians<sup>9</sup> stimmen Porträt-Auffassung und Charakterisierung der Physiognomie bei den verschiedenen Bildnistypen weitgehend überein, verändert wird nur die komplizierte modische Lockenfrisur. Das mag der Vergleich einer Wiederholung des wohl frühesten Typus ‚Stazione Termini‘ im Konservatorenpalast<sup>10</sup> (Taf. 1, 3–4) mit der namengebenden Replik des ‚Typus Chiaramonti 392‘<sup>11</sup> (Taf. 1, 1–2) veranschaulichen. Im einen Falle schließt das Haar über der Stirn mit waagrecht liegenden, wellenförmigen und über der Stirnmitte zusammenstoßenden Locken ab. Im anderen Falle sind die Stirnlöckchen rollenartig nach vorne aufgebogen. Das Gesicht wirkt hier aufgrund der Charakterisierung des Inkarnats etwas breiter und ‚wirklichkeitsnäher‘. Den Bildnissen der verschiedenen Hadrianstypen gemeinsam ist das breite, nur um die Brauen leicht angespannte Gesicht mit verhältnismäßig kleinen Augen. Offenbar haben der oder die Hofbildhauer die besondere Form der Physiognomie Hadrians, was Umriß und Proportionen anlangt, einigermaßen wirklichkeitsgetreu wiedergegeben. Auch müssen bei so großer Ähnlichkeit die späteren Bildnisse des älter gewordenen Kaisers in Anlehnung an die früheren entstanden sein. Der Ausdruck des Gesichts hat bei den stadtrömischen Bildnissen mit der üblichen ruhig-repräsentativen Kopfhaltung nichts ausgesprochen ‚Herrscherliches‘ an sich. Die Bildnisse Hadrians unterscheiden sich in ihrem ‚Gehalt‘ kaum von anderen vornehm distanzierten Bildnissen seiner Zeitgenossen<sup>12</sup>. Das steht im Gegensatz zu den späteren Trajansbildnissen und kann für das Selbstverständnis Hadrians als *princeps inter pares* zumindest in den offiziellen Bildnisschöpfungen als charakteristisch gelten. Dabei ist freilich zu bedenken, daß das Gesagte hier und bei den Bildnissen der Antoninen fast ausschließlich auf der Wirkung von Porträtbüsten beruht. Auf einer Panzerstatue oder auf einer nackten

---

<sup>9</sup> Zu den Hadriansbildnissen: Wegner, Hadrian mit Nachträgen bei W. Fuchs, MM 16, 1975, 272f. Zur Typologie demnächst K. Fittschen in Fittschen-Zanker I Nr. 46ff. Bildnisse aus dem Osten sind bei Vermeule, Imperial Art 391ff. aufgezählt.

<sup>10</sup> Rom, Konservatorenpalast Scala Inv. 817. Wegner, Hadrian 108 Taf. 3, 5a, 8b.

<sup>11</sup> Vatikan, Museo Chiaramonti 392. Wegner, Hadrian 109 Taf. 6, 8c. – Andere Replikenreihen von Hadriansporträts mit solchen ‚Rollocken‘ (z. B. Anm. 19) sind vielleicht als Typenvarianten im Rahmen eines gemeinsamen Grundtypus zu verstehen (Werkstattvarianten). Für die hier angestellten Betrachtungen bleibt diese Frage jedoch ohne wesentlichen Belang (Wegner, Hadrian Taf. 10, 20, 23).

<sup>12</sup> Zu dieser ‚zivilen‘ Aussage der Bildniszüge Hadrians und der Antoninen steht die der Büsten und Statuenkörper, bei denen der Panzer, das Paludamentum oder die heroisch nackte Form vorherrschen (vgl. die Listen bei Wegner, Herrscherbildnisse 285) in einem zumindest äußeren Widerspruch. Im ‚Körper‘ kommt im 2. Jh. n. Chr. die militärische Komponente als Machtgrundlage des Principats deutlich zum Ausdruck.

Statue mit dem Gestus der *adlocutio* verändert sich die Wirkung, obwohl der Gesichtsausdruck selbst dabei in der Regel unverändert bleibt. Das legt die Folgerung nahe, daß die offiziellen Bildnisse nicht für offizielle Statuenschemata, sondern ‚für sich‘ konzipiert worden sind.

### *Formvereinfachung und Benennungsproblematik*

Mustert man die provinziellen Hadriansbildnisse durch, so fällt einem als verbreitetstes Merkmal die Formvereinfachung auf. Sie betrifft die Reduktion der komplizierten Haarstilisierung in einfachere Formen ebenso wie die Entleerung der Gesichter von physiognomischen Details. Häufig wird an der Art der Bildhauerarbeit deutlich, daß der provinzielle Meister die komplizierten Formen kannte, ihnen aber nicht gewachsen war. Dafür einige Beispiele: In Perge wurden zwei Hadriansstatuen gefunden<sup>13</sup>, die wahrscheinlich einst in demselben Bau, einem Nymphäum, standen<sup>14</sup>. In einem Falle war Hadrian nackt im sog. Diomedesschema, im anderen im Panzer dargestellt. Hier wie dort hoben die Statuenkörper also auf die kriegerische *Virtus* des Kaisers ab. Die Köpfe sitzen pathetisch gedreht und gereckt auf den Statuen und tragen Kränze, worauf später noch eingegangen wird. In den Gesichtern selbst findet man jedoch keinen Reflex der heftigen Kopfbewegung. Die Bildnisse sind zwei verschiedenen Typenreihen mit nach vorn aufgerollten Stirnlöckchen zuzuordnen. Am Kopf der Panzerstatue (Taf. 2, 1.3) ist die Vorlage – eine Wiederholung des Typus *Chiaromonti* 392<sup>15</sup> (Taf. 1, 1–2) – noch in zahlreichen Details deutlich zu erkennen. Selbst auf den Seiten läßt sich im Duktus der Schläfenlöckchen das Vorbild klar verfolgen. Die Vereinfachungen beschränken sich auf kleinere Zusammenziehungen und eine parataktische Ausrichtung der Lockenröllchen über der Stirn. Dagegen hat der offensichtlich schwächere Bildhauer der nackten Statue (Taf. 2, 2.4) seine Vorlage, wahrscheinlich die Wiederholung des Typus ‚*Paludamentumbüste Bajae*‘<sup>16</sup>, so vereinfacht oder so mangelhaft ausgearbeitet, daß man den typologischen Zusammenhang nur noch mit Mühe erkennen kann. Die Stirnhaare sind in kaum mehr artikulierte Büschel unterteilt, die auf den Seiten als breite, flache Bahnen wiedergegeben sind. Lediglich in den ‚sperrigen‘ Locken über der linken Schläfe läßt sich der typologische Zusammenhang noch ahnen. Auch im Gesicht sind die meisten kleineren Details verloren gegangen. Der lebendige Ausdruck der Augen ist erstarrt. In Perge waren, wie wohl in den meisten größeren Städten, Wiederholungen von mehreren offiziellen Bildnissen vorhanden<sup>17</sup>. Während dem Bildhauer der Panzerstatue offensichtlich eine gute Vorlage zur Verfügung stand, könnte seinem Kollegen eine bereits stark veränderte Wiederholung vorgelegen haben, wenn man die starke Simplifizierung der Formen nicht ganz auf sein eigenes mangelndes Können oder auf Desinteresse an dem komplizierten Lockenspiel des offiziellen Bildnisses zurückführen will. Die langen parallelen Haarlocken auf den Seiten über den Schläfen zeigen jedenfalls, daß der Bildhauer oder bereits einer der Kopisten vor ihm im Überlieferungsstrang eine neue einfache und leichter auszuarbeitende Haarordnung an die Stelle der alten komplizierten gesetzt hat.

An Hadriansbildnissen aus Nordafrika kann man dieselben charakteristischen Vereinfachungen der offiziellen Bildnisse wie in Perge beobachten. Man könnte Reihen bilden, die die

<sup>13</sup> Inan-Alföldi-Rosenbaum 95 ff. Nr. 45 Taf. 38, 1; 39, 2; 40, 1.2. – Nr. 46 Taf. 38, 2; 39, 1; 40, 3.4.

<sup>14</sup> Zur Aufstellung mehrerer Bildnisse derselben Person an ein und demselben Ort: K. Fittschen, AA 1977, 325 f.

<sup>15</sup> Vatikan, Museo Chiaromonti 392. Wegner, Hadrian 10 Taf. 6.

<sup>16</sup> Neapel, Museo Naz. 6075. Wegner, Hadrian 16 Taf. 20.

<sup>17</sup> Daß es in Perge in einem weiteren Atelier auch eine Vorlage des Bildnistypus ‚*Stazione Termini*‘ (Wegner 8 Taf. 2, hier Taf. 1, 3–4) gab, zeigt die Panzerstatue hier S. 15 Taf. 6, 2.

stufenweise Reduktion veranschaulichen würden. So ist z. B. bei einem Kopf in Algier<sup>18</sup> (Taf. 3, 1.3.5) der typologische Zusammenhang mit dem Typus der Panzerbüste in der S. dei Imperatori 25 des Museo Capitolino<sup>19</sup> (Taf. 5, 2) sowohl in den Stirnlocken wie in dem energischen Gesicht mit den flachen Brauenbögen noch ganz evident. Die Abweichungen liegen, abgesehen von der cursorischen Ausarbeitung der Details, vor allem in den jetzt gleichförmiger gebildeten und in geraden Linien geordneten Ringellocken der Stirnbegrenzung. Bei einem Hadriansporträt desselben Museums aus Karthago, dem dasselbe Vorbild zugrunde liegt<sup>20</sup>, bildet das Haar bereits einen einheitlichen Bogen über der Stirn, die Löckchen sind in ihren Formen noch weniger differenziert und das Gesicht ist geglättet und hat den besonderen Ausdruck der Brauenpartie verloren. Noch eine Stufe weiter geht der Formverlust in dem Kopf einer nackten Statue aus Thysdrus/El Djem in Sousse<sup>21</sup> (Taf. 3, 2.4.6). Hier kann man die Zuordnung zu dem Typus ‚Panzerbüste Sala degli Imperatori‘ (Taf. 5, 2) nur noch im Ausschlußverfahren sichern. Die Roll-Locken haben ihre spezifische Form jetzt ganz verloren, sind zu unförmigen Haarknäueln geworden. Der verfließende Gesichtsumriß erinnert in seiner rundlichen Form nur noch vage an den individuellen Gesichtsschnitt, lediglich die Proportionen der Hadriansphysiognomie sind einigermaßen gewahrt. Die in einzelnen Details gleichwohl recht getreue Wiedergabe des Vorbildes zeigt, daß der Bildhauer sein Muster, eine einigermaßen detaillierte Wiederholung des offiziellen Bildnisses durchaus getreu wiedergeben wollte, aber es nicht vermochte. Noch weiter geht die Formenvereinfachung an einem Hadriankopf desselben Typus aus Karthago im Louvre<sup>22</sup>.

Solche Fälle der Formvereinfachung und des Formverlustes trifft man bei den Bildnissen vieler Kaiser in allen Teilen des Reiches. Natürlich sind auch stadtrömische Repliken nicht frei von solchen Reduktionen. Sind diese doch bis zu einem gewissen Grade eine unvermeidbare Konsequenz des Kopiervorganges. Aber dank des einheitlicheren technischen Niveaus der stadtrömischen Werkstätten und der Verfügbarkeit bester Vorlagen bleiben die Formverluste hier in der Regel sehr viel geringer.

Bei den bisher besprochenen Bildnissen war die Benennung unproblematisch. Das ändert sich, wenn bei wenig qualitätvollen Porträts keine sicheren Merkmale eines Zusammenhangs mit einer der Typenreihen mehr vorhanden sind. Ein lebensgroßes Bildnis aus dem Theater von Leptis Magna<sup>23</sup> (Taf. 4, 1) ist aufgrund der bestoßenen Stirnhaare keinem bestimmten Typus sicher zuzuweisen, obwohl man einzelne Lockenformen mit Hadrianstypen verbinden kann. Aber da das deutliche Bemühen eines schwachen Bildhauers, einer für ihn zu komplizierten Vorlage zu folgen, überall sichtbar wird, ist die Identifizierung mit dem Kaiser hier sehr wahrscheinlich. Der Bildhauer hat in der Wiedergabe der Physiognomie, deren Proportionen derjenigen Hadrians einigermaßen entsprechen, auf Detailmodellierung weitgehend verzichtet. Durch seine hölzerne Formgebung ist ihm das Gesicht starr und maskenhaft geraten. Ein Männerkopf in Toulouse<sup>24</sup> (Taf. 4, 2) weicht dagegen in den Gesichtsproportionen stark von der Hadrians-

<sup>18</sup> J. Mazard-M. Leglay, *Les Portraits antiques du Musée Stéphane Gsell* (1958) 40 Abb. 26. – M. Leglay, *Antiquité Africaine* 2, 1968, 25f. Nr. 47 Abb. 13.

<sup>19</sup> Rom, Museo Capitolino Imp. 25. Wegner, *Hadrian* 20 Taf. 23. Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1298. Fittschen-Zanker I Nr. 52.

<sup>20</sup> Mazard-Leglay a. O. 40 Abb. 27. Profilansicht bereits bei G. Doublet, *Musée d'Alger* (1890) Taf. 10 Nr. 5.

<sup>21</sup> F. Poulsen, *RM* 28, 1914, 53 Abb. 10. Wegner, *Hadrian* 115. Niemeyer a. O. (Anm. 2) 110 Nr. 112. C. Isler-Kéry in *Antike Plastik* XV (1975) 114.

<sup>22</sup> Paris, Louvre. Cat. Som. 67 Nr. 1187. Wegner, *Hadrian* 104 Taf. 13b.

<sup>23</sup> G. Caputo-G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976) 86 Nr. 66 Taf. 64.

<sup>24</sup> Fr. Braemer in *Hommages Renard III* 109f. Taf. 37, 7–9. Foto Marburg 32644. An der Echtheit des Kopfes braucht man angesichts typisch provinzieller handwerklicher Formmerkmale wie der Augenbildung mit den gebohrten Karunkeln keine Zweifel zu hegen. Der Kopf ist ohne sicheren Fundort, nach Braemer ist seine Herkunft aus dem Garonne-Tal aber wahrscheinlich.

physiognomie ab. Das wäre indes allein kein ausreichendes Argument gegen eine Identifizierung mit Hadrian, denn es gibt gesicherte Bildnisse des Kaisers, wie den unten noch zu besprechenden schönen Kopf in Athen (Taf. 5, 1.3), die ebenfalls eine vom Typus abweichende Gesichtsförmigkeit zeigen. Aber da auch die zum Teil zerstörten Haare des Kopfes in Toulouse keine typologische Zuordnung erlauben und äußere Kennzeichen fehlen, kann es sich ebensogut um einen Zeitgenossen Hadrians handeln. In dem Bildnis in Beirut, das J. Fink als Hadrian veröffentlicht hat<sup>25</sup>, haben wir es dagegen wegen des Eichenkranzes mit Medaillon wahrscheinlich mit einem Bildnis des Kaisers zu tun. Handwerkliches Unvermögen und Desinteresse bzw. Unverständnis für die modische Frisur haben zur vorliegenden verwaschenen und vergrößerten Form geführt (wahrscheinlich Typus ‚Stazione Termini‘).

Anders liegt der Fall, wenn man es mit qualitativollen Bildhauerarbeiten zu tun hat, bei denen die konkrete Form auch im Physiognomischen ernst genommen werden muß. Das schönste Beispiel bietet die bekannte beim Olympieion in Athen gefundene Büste<sup>26</sup> (Taf. 4, 3–4). Die zuletzt von Harrison, Wegner und Bracker aufrechterhaltene Hadrianbenennung kann sich, wie Wegner selbst sah, auf keinerlei Zusammenhang mit einem der durch die Typenreihen überlieferten offiziellen Bildnisse stützen. Da aber das Bildnis von höchster Qualität und auch im Detail sorgfältig ausgearbeitet ist, könnte man als Indiz für eine Identifizierung mit Hadrian allenfalls eine schlagende physiognomische Ähnlichkeit mit dem in allen offiziellen Bildnissen einheitlich überlieferten Gesicht des Kaisers ins Feld führen – was wegen des Phänomens des kaiserorientierten ‚Zeitgesichts‘<sup>27</sup> methodisch allerdings auch höchst problematisch wäre. Aber gerade die Physiognomie der Athener Büste weicht in entscheidenden Punkten von der Hadrians ab. Am deutlichsten werden die Unterschiede in den Augen und Brauen. Blicke nur noch die Behauptung, ein griechischer Meister habe das Gesicht des Kaisers eben anders gesehen! Dies wäre freilich nicht zu widerlegen, aber das Argument könnte im Rahmen einer methodisch argumentierenden Betrachtung nicht ernst genommen werden, wenn nicht gesicherte Hadriansbildnisse dieser Art nachgewiesen werden können. Folgerung: Ein qualitativolles Bildnis, das keinen Zusammenhang mit den Bildnistypen eines Kaisers aufweist, muß aus dem Katalog der gesicherten Darstellungen dieses Herrschers ausgeschlossen werden<sup>28</sup>, während ein handwerklich schwaches ‚unähnliches‘ Bildnis, das auch nur in kleinsten Einzelheiten mit einer Typenreihe zu verbinden ist, zumindest als ein mutmaßliches Porträt des entsprechenden Kaisers aufgenommen werden muß. Mit diesem Grundsatz wird aber nicht behauptet, daß es keine Kaiserporträts gegeben habe, die man typologisch nicht einordnen kann. Es wird lediglich festgestellt, daß es keine Methode gibt, solche eventuell in unserem Denkmälerbestand vorhandenen Bildnisse als Porträts eines bestimmten Kaisers zu erkennen (vgl. oben Anm. 8).

#### *Umbildungen offizieller Hadriansbildnisse*

Doch die ‚Unähnlichkeit‘ provinzieller Kaiserbildnisse braucht nicht, wie es Arrian im Falle der Statue in Trapezunt offenbar annahm, eine Folge handwerklichen Unvermögens bzw. des

<sup>25</sup> J. Fink, AA 1955, 75 ff. Abb. 3–4. Wegner, Hadrian 94 Taf. 31 a–b.

<sup>26</sup> Athen, Nationalmuseum 249. Wegner, Hadrian 93 Taf. 26 b. J. Bracker in Antike Plastik VIII (1968) 77 Anm. 9, 81 Anm. 52 (mit früherer Literatur).

<sup>27</sup> Vgl. Verf. demnächst in Akten der Wiss. Konferenz ‚Römisches Porträt‘ (1981) Humboldt-Universität Berlin (Ost).

<sup>28</sup> Unter den von Wegner mit Hadrian identifizierten Porträts gilt das u. a. auch für den Kopf am Beneventer Bogen (Wegner, Hadrian Taf. 1), den Kopf aus Thera (Taf. 31 a–b), die Bronzeköpfe in Istanbul (Inan-Rosenbaum Taf. 23) und Alexandria (Graindor, Bustes et statues Portraits d’Egypte Taf. 10), ferner für den sog. Hadrian mit dem Trauerbart in Köln (Bracker a. O.).

Fehlens einer guten Vorlage zu sein. Sie kann auch auf willentlichen Abweichungen der Kopisten von ihrer Vorlage beruhen.

Wir betrachten zunächst das bekannte überlebensgroße, in Athen gefundene Hadriansbildnis<sup>29</sup> (Taf. 5, 1.3). Einerseits ist der schon von Wegner konstatierte Zusammenhang mit dem offiziellen Bildnis der Typenreihe ‚Capitol S. d. Imperatori 25‘ (Taf. 5, 2) evident. Andererseits weicht die länglichere und vor allem in der unteren Gesichtshälfte schlankere Form stark von der ‚offiziellen‘ Physiognomie Hadrians ab. Ob der Bildhauer damit etwas aussagen wollte? Man könnte an eine physiognomische Angleichung im Rahmen einer Kaiser-, Galerie‘ denken, in der z. B. Aelius Verus, oder nach dessen Tod Antoninus Pius mit ihren länglicheren Gesichtern zu sehen gewesen wäre. Wahrscheinlicher jedoch ist, daß der Bildhauer das breite und flache, in seinen Proportionen der klassischen Norm so ganz zuwider laufende Gesicht der offiziellen Hadriansporträts im klassischen Sinne ‚schöner‘ gemacht hat. Durch diese ästhetische Korrektur hätte das Bildnis eine neue, überpersönliche Note bekommen.

Da auch andere Hadriansbildnisse aus Griechenland die individuellen physiognomischen Züge nur abgeschwächt wiedergeben<sup>30</sup>, kann man vermuten, daß die in den offiziellen Bildnissen stark ausgeprägten Züge der individuellen Physiognomie Hadrians als abträglich empfunden wurden oder einfach nur dem gewohnten Geschmack widersprachen.

Zu ähnlichen Überlegungen gibt ein Bildnis in Kyrene<sup>31</sup> (Taf. 6, 1) Anlaß. Es wäre ohne den Kranz kaum sicher benennbar. Dem gerade ausgerichteten, leicht geneigten Kopf liegt eine Wiederholung des Bildnisses ‚Stazione Termini‘ (Taf. 1, 3–4) zugrunde. Zwar kann man im freien Spiel der Locken die eine oder andere spezifische Form des Vorbildes bei geduldigem Hinsehen wiederfinden (z. B. über der linken Schläfe) und auch im Gesicht einen Anflug der Physiognomie Hadrians entdecken (vor allem in der Augenpartie), aber im Ganzen hat sich der Bildhauer weit von seinem Vorbild<sup>32</sup> entfernt. Er ist dabei so konsequent vorgegangen, daß man hier von einer bewußten Umbildung sprechen muß. Die sorgfältig gelegte modische Frisur ist in ein lebendiges Gelock überführt, wie man es von griechischen Athleten- und Heroenstatuen kennt, das breite Gesicht in ein harmonisches großflächiges Oval übersetzt. Selbst die kurzflorigen Barthaare sind länger geworden. Kein Zweifel, daß es sich hier um eine ‚Verschönerung‘ der Vorlage im Sinne klassischer Bildvorstellungen handelt<sup>33</sup>.

Einen ganz anderen Eindruck gewinnt man von dem Bildnis auf einer Panzerstatue in Perge<sup>34</sup> (Taf. 6, 2). Wieder diente dem Bildhauer eine Wiederholung des Typus ‚Stazione Termini‘ (Taf. 1, 3–4) als Vorlage. Aber hier wirkt das Haar im Gegensatz zum offiziellen Bildnis und auch zum schönen Lockengekräusel des Kopfes in Kyrene stärker bewegt. Es ging dem Künstler offenbar um eine Angleichung an die heftige Drehung und Wendung des Kopfes nach hinten. Der Bildhauer zielte auf eine dynamische Erscheinung ab. Und zu einer solchen schienen ihm weder die kunstvoll gelegte Wellenfrisur, noch die ruhigen Züge der ausgeprägten Hadrians-

<sup>29</sup> Athen, NM 3729. Wegner, Hadrian 93 (mit früherer Lit.) Taf. 25a. H. Weber, 5. Olympia-Bericht (1956) 147. Inan-Rosenbaum 72 Anm. 7. H. Weber, AA 1960, 21 Anm. 13. – Bei Webers Interpretation führt die neuzeitliche psychologische Einfühlung und Vernachlässigung des typologischen Kontextes symptomatisch zu einer ganz verfehlten Einschätzung im beliebten Sinne einer ‚entlarvenden‘ Darstellung des Kaisers. G. Erdélyi (Arch. Ertes. 51, 1938, 113 ff. 151 Abb. 38/39) hatte schon bald nach der Auffindung von ‚Gesichtsausdruck einer nahezu an Grausamkeit grenzenden Entschlossenheit‘ gesprochen; vgl. Verf. in *Studies in Clancial Art and Archaeology. A Tribute to P. H. von Blanckenhagen* (1979) 305 ff.

<sup>30</sup> Vgl. z. B. das Bildnis der postumen Panzerstatue aus dem Herodes Atticus-Nymphäum in Olympia: hier S. 18 Anm. 40 Taf. 5, 4; 7, 2.

<sup>31</sup> E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960) 52 Nr. 36 Taf. 27, 2.

<sup>32</sup> Von diesem wurde in Kyrene eine treue Kopie gefunden: Rosenbaum a. O. 51 Nr. 34 Taf. 26, 1–2; 27, 1.

<sup>33</sup> Bei treuerer Wiederholung der Stirnhaare zeigt das Bildnis Rosenbaum a. O. 57 Nr. 35 Taf. 28 dasselbe Phänomen.

<sup>34</sup> Inan-Rosenbaum 68 Nr. 29 Taf. 19, 2; 21.

physiognomie zu passen. Er unterdrückte auch die individuellen Formen so stark, daß man sie kaum noch ahnen kann, und legte stattdessen den Ausdruck in die geweiteten Augen und die hochgezogenen Brauenbögen. Offenbar wollte er seine Vorlage in Anlehnung an das hellenistische Herrscherbild umbilden. Die anderen in Kleinasien gefundenen Hadriansbildnisse weisen zwar ebenfalls eine mehr oder weniger ausgeprägte pathetische Kopfwendung auf, aber wie bei den zuerst betrachteten beiden Hadriansstatuen aus Perge (Taf. 2 S. 12) folgen die Bildnisse selbst den Vorlagen in der Regel getreuer. Dagegen haben wir es hier mit einer einheitlichen Umbildung von Porträt, Kopfbewegung und Körperhaltung zu tun.

Das nächste Beispiel stammt aus dem entgegengesetzten Ende des Reiches. Es ist ein leicht überlebensgroßer Bronzekopf in London, den man aus der Themse geborgen hat<sup>35</sup> (Taf. 6, 3). Eine sichere typologische Zuordnung kann in diesem Falle nicht erfolgen, wahrscheinlich diente aber wieder eine Wiederholung oder Variante des Typus ‚Stazione Termini‘ (Taf. 1, 3–4) als Vorlage. Der Künstler hat sich zwar in der Proportionierung des breiten fülligen Gesichtes an das Vorbild gehalten, dieses aber im Einzelnen stark verändert. So sind an die Stelle der bewegten Brauenpartie scharf artikulierte Formen getreten, die dem Kopf zusammen mit seiner fast frontalen Ausrichtung eine vom offiziellen Bildnis völlig abweichende Wirkung verleihen. Der Kaiser erscheint uns hier strenger und distanzierter. Die komplizierte Ordnung der fein ausgearbeiteten Stirnlocken des Vorbildes ist durch eine gleichförmige Reihung schneckenförmig eingedrehter Locken ersetzt, wobei der typologische Zusammenhang am ehesten in den Locken über der rechten Schläfe und in der Richtungsänderung rechts der Stirnmitte erkennbar wird. In der Wiedergabe des Haares auf der Schädelkalotte und im Nacken folgt der Bildhauer aber einer ganz anderen Vorlage, wahrscheinlich einem Trajansbildnis. Das deutet darauf hin, daß ihm als Vorlage nur das Gesicht eines Hadriansbildes zur Verfügung stand<sup>36</sup>. Wir haben es hier mit einer bewußt vereinfachenden Umbildung zu tun. Details sprechen für eine provinzielle, vielleicht gallo-römische Werkstatt (Toynbee), die im Technischen und in der Detailmodellierung differenziert zu arbeiten vermochte und die die komplizierte Vorlage zumindest in großen Zügen durchaus hätte wiederholen können. Man betrachte nur das feingelockte Barthaar. Im Gegensatz zu den eingangs betrachteten Bildnissen kann also hier nicht einfach von ‚Formverlust‘ die Rede sein. Der Bildhauer (oder seine Vorlage) setzte das offizielle Bildnis vielmehr bewußt in eine großflächigere und leichter ablesbare neue Formensprache um. Die stadtrömische Modefrisur interessierte ihn offenbar ebensowenig wie die treue Wiedergabe der Physiognomie.

Gemeinsam war den Bildhauern der vier zuletzt besprochenen Porträts ein bewußtes Abweichen von den offiziellen Bildnissen. Die Bildhauer der Köpfe aus Athen (Taf. 5, 1.3), Kyrene (Taf. 6, 1) und Perge (Taf. 6, 2) verfolgten in ihren Umbildungen jeweils ein in sich stimmig wirkendes Konzept. Da an allen drei Orten ausgeprägte lokale bzw. landschaftliche Formtraditionen vorhanden sind, liegt es nahe, den Grund für die Umbildung in einer Angleichung der Vorlagen an die jeweils vertraute eigene Kunstsprache zu sehen. Und da dieselben Eigenarten in Athen und Kyrene auch an Privatbildnissen zu finden sind, darf man die ‚Verschönerung‘ im Sinne überindividueller Formen hier vielleicht als eine vom speziellen Problem des Herrscherbildes unabhängige formale Umsetzung betrachten. Die Künstler haben sich in diesen Fällen, was die eventuelle politische Aussage der Bildnisse anlangt, wahrscheinlich ‚nichts gedacht‘. Auch

<sup>35</sup> London, Brit. Mus. Bronzekopf aus der Themse. Wegner, Hadrian 101 (mit früherer Lit.) Taf. 30c (Wegner hält den Kopf für stadtrömisch). G. Becatti, *Le Arti* 2, 1940, 6 Taf. 2, 5. J. M. C. Toynbee, *Art in Britain under the Romans* (1964) Taf. 6 (vielleicht gallischer Künstler). G. Conti, *RIA* 18, 1971, 94 Abb. 8. H. Schoppa, *Die Kunst der Römer in Gallien, Germanien und Britannien* (1957) Taf. 100.

<sup>36</sup> Zu diesem Phänomen vom Typus völlig abweichender Rückseiten vgl. demnächst K. Fittschen in ‚Praestant Interna‘. Festschrift U. Hausmann (1982) 119ff. – Vgl. die Nackenhaare der Wiederholung des 1. Bildnistypus Trajans bei Fittschen-Zanker I Nr. 39f.

bei dem Londoner Bronzekopf (Taf. 6, 3) handelt es sich vermutlich um eine Umsetzung in eine am Ort vertrautere Bildform, auch wenn hier natürlich nicht in gleicher Weise von einer eigenen Formensprache im Sinne fester Traditionen die Rede sein kann. Das leichter Ablesbare wurde, wie viele Beispiele aus dem gallo-römischen Bereich zeigen könnten, jedenfalls auch als das Wirkungsvollere betrachtet und in diesem Falle offenbar bewußt der komplizierteren Form der Vorlage vorgezogen. Der Künstler bewirkte mit dieser ‚Übersetzung‘ in die ihm vertrautere Erscheinungsform aber zugleich auch eine tiefgreifendere Veränderung der im offiziellen Bildnis festgelegten Aussage über den Herrscher und sein Selbstverständnis, als dies bei den Bildnissen in Athen und Kyrene der Fall war. Die Frage, ob er selbst diese inhaltliche Komponente bei seiner Arbeit im Blick hatte oder nicht, ob er gar eine andere Vorstellung vom Kaiser ausdrücken wollte, spielt dabei zunächst keine Rolle.

Bei der Panzerstatue in Perge (Taf. 6, 2) dagegen haben wir es mit mehr als nur einer Umsetzung in eine andere Formensprache zu tun. Hier kommt eine ganz andere Vorstellung vom Herrscher zum Ausdruck, als sie die stadtrömischen Bildnisse vermitteln. Aber der Bildhauer selbst braucht trotzdem keine eigenen Überlegungen zum Problem Herrscherbild angestellt zu haben. Denn er sagte ja in seiner Umgebung mit seiner Umbildung nichts Neues, sondern wiederholte nur das althergebrachte Bild vom Herrscher, wobei ihm die stadtrömischen Bildnisse lediglich als Anhaltspunkte für Physiognomie und Haarbildung Hadrians dienten.

Gleichwohl müssen wir auch mit gezielten Veränderungen der kaiserlichen Physiognomie im Sinne einer abweichenden Aussage durch den kopierenden Bildhauer rechnen. Das zeigt der Kopf der bekannten Panzerstatue aus Hierapytna (Kreta) in Istanbul<sup>37</sup> (Taf. 6, 4; 7, 1). Im Gegensatz zu den Köpfen in Athen, Kyrene, Perge und London ist der Bildhauer dem Vorbild – es war wieder eine Wiederholung des Typus ‚Stazione Termini‘ (Taf. 1, 3–4) – zumindest was die Physiognomie anlangt – vergleichsweise genau gefolgt. Die modischen Löckchen sind zwar auch hier in ein freieres Haarspiel übersetzt, aber aus der Wiedergabe des Gesichtes selbst spricht kein abweichender ästhetischer Geschmack. Die Formen und Übergänge sind härter ausgeführt als an den stadtrömischen Wiederholungen des Typus, und der Oberfläche fehlt die letzte Glättung, aber handwerklich war der Bildhauer seiner Vorlage durchaus gewachsen. Entgegen den ruhig souveränen Zügen des Vorbildes hat das kaiserliche Gesicht hier aber durch geringfügige, doch wirkungsvolle Veränderungen der Brauen- und Mundpartie einen abweisenden, ja fast gewalttätigen Ausdruck angenommen<sup>38</sup>. Dieser hängt offensichtlich mit der Aktion der Statue (Taf. 7, 1) zusammen. Der Kaiser ‚zertritt‘ in einem seltenen und wahrscheinlich von orientalischen Vorbildern beeinflussten symbolischen Gestus einen unterworfenen Barbaren<sup>39</sup>. Körper und Kopf sind nach vorn geneigt. Die Statue stand in einer Theaterfassade, Kopf und Körper scheinen auf den unten stehenden Betrachter ausgerichtet gewesen zu sein. Der Wert dieses Hadriansporträts in unserem Zusammenhang besteht darin, daß es sich bei der Veränderung der Mimik höchstwahrscheinlich um eine bewußte Interpretation des Vorbildes handelt. Der Bildhauer wollte den Herrscher dem Statuenschema entsprechend ‚herrscherlicher‘ gestal-

<sup>37</sup> Istanbul, Archäologisches Museum 585. Wegner, Hadrian 98 (mit früherer Lit.) Taf. 13a, 16c, 41. – Vermeule, *Imperial Art* 254 Anm. 138. – Wegner sieht in dem Kopf ein Einzelporträt ohne typologischen Zusammenhang und bringt die Entstehung mit dem Besuch Hadrians auf Kreta im Jahre 122 n. Chr. in Verbindung. Doch weist auch er auf die Ähnlichkeit mit dem Typus ‚Stazione Termini‘ hin. Vgl. jetzt L. Beschi, Adriano e Creta in ‚*Antichita Cretesi*‘ II (1980) 219 ff.

<sup>38</sup> C. Isler-Kéreny spricht z. B. in *Antike Plastik XVI* (1975) 114 von „grimmigem Gehabe“. Vgl. den Ausdruck des Kopfes der Anm. 40 zitierten Panzerstatue Hadrians in Olympia.

<sup>39</sup> Vgl. zum Körper den ähnlich stark bewegten Torso einer Panzerstatue in Cordoba: P. Acuña Fernández, *Esculturas militares romanas de España y Portugal* (1975) 42 ff. Abb. 11–15. – Ein ähnliches Statuenschema auf Münzen Trajans: Brit. Mus. Cat. Mattingly, *Coins III* Taf. 30. A. Robertson, *RIC Hunter Coin Cab. II* Taf. 10 Nr. 292 Vgl. Brit. Mus. Cat. *Greek Coins, Pontus ect.* Taf. XII, 5, 9, 10 (diese Hinweise verdanke ich H. Meyer).

ten, als er es in seiner Bildnisvorlage vorfand. Ein ähnlicher Fall liegt in der postumen Panzerstatue Hadrians aus dem Herodes-Atticus-Nymphäum in Olympia vor (Taf. 5, 4; 7, 2)<sup>40</sup>. Zugrunde liegt der Typus Chiaramonti 392 (Taf. 1, 1–2), dessen Modefrisur in ein freies Lockenspiel überführt ist. Der Ausdruck des Mundes scheint in ähnlicher Weise verändert wie bei der Statue aus Hierapytna. Auch hier könnte eine Angleichung ans Statuenschema vorliegen. Es handelt sich bei solchen Fällen freilich um seltene Ausnahmen. Diese zeigen jedoch, daß die Frage nach der bewußten Umgestaltung der offiziellen Vorbilder mit dem Ziel einer Veränderung der Aussage an entsprechende Kaiserbildnisse durchaus gestellt werden darf.

Unter diesem Aspekt stellt der eindrucksvolle Kolossalkopf (Kinn-Scheitel 37 cm) aus dem Theater von Leptis Magna im Museum von Tripolis<sup>41</sup> (Taf. 9; 8, 2) einen besonders interessanten Fall dar. Der Kopf ist auf dem mächtigen Hals geradeaus gerichtet, das Stirnhaar zu gleichförmig aufeinanderfolgenden, an den Spitzen eingeringelten Locken reduziert. Das Gesicht besteht aus glatten und großen Flächen. Die lebendigen Züge der Physiognomie der offiziellen Bildnisse sind einer maskenhaften Starre gewichen. Der Ausdruck wird ganz von den überdimensionierten Augen mit den kontrahierten und hochgezogenen Brauen beherrscht. Wir sehen uns einem machtvoll wirkenden Herrscherbild gegenüber, dessen befremdender Ausdruck an spätantike Kaiserporträts erinnert.

Traversari und Caputo, die den Kopf vor wenigen Jahren bekannt gemacht haben, erklärten ihn mit Recht als ein Unicum unter den Hadriansbildnissen. Die Abweichungen vom gewohnten Erscheinungsbild der Bildnistypen führten sie aber auf die „singolari capacità creative“ des Künstlers zurück und stellten einen direkten Bezug zum Besuch Hadrians in Leptis Magna her. Sie stellen sich vor, der Bildhauer habe aufgrund persönlicher Beobachtungen ein eigenwilliges Porträt geschaffen. Ich erwähne das lediglich, weil es sich um ein bei Archäologen noch immer beliebtes Erklärungsmodell für Besonderheiten und Eigenarten provinzieller Kaiserporträts handelt. Eine Widerlegung solcher auf modernen Porträtvorstellungen beruhenden Mutmaßungen ergibt sich aus dem hier ausgebreiteten Gesamtzusammenhang.

Trotz der Vereinfachungen in Haar und Inkarnat und der Übersteigerung in den Augen und der Brauenkontraktion läßt sich die Abhängigkeit des Kolossalkopfes von einem offiziellen Bildnis, wahrscheinlich einer Wiederholung des Typus ‚Stazione Termini‘ (Taf. 1, 3–4), noch erkennen. Die eingeringelten Stirnlocken sind wohl ähnlich wie bei dem Bronzekopf in London (Taf. 6, 3) aus den übereinander gestaffelten, züngelnden Locken des Vorbildes abzuleiten. An Einzelheiten wie den Strähnen über dem rechten Ohr sieht man, daß keine primäre Formerfindung vorliegt, sondern daß es sich um eine vereinfachte, verunklärte und nur cursorisch gearbeitete Form handelt. Auch Duktus und Form der Barthaare stimmen mit dem besagten Bildnistypus überein und selbst die (hier stärker) kontrahierten Brauen sind am Vorbild bereits angelegt.

<sup>40</sup> Olympia Museum. Wegner, Hadrian 103 Taf. 256. – Man könnte an dieser Stelle an die in ihrer Mimik vergleichbare, in ihrer Benennung umstrittene Bronzestatue aus Kadiri in Istanbul (Inan-Rosenbaum 71 ff. Nr. 35 Taf. 23) denken, die zuletzt C. Vermeule nachdrücklich mit Hadrian identifiziert hat (dagegen wieder Oberleitner, *Gnomon* 42, 1970, 210. Vgl. ferner R. Winkes, *Clipeata Imago* 1969, 77 Anm. 133. G. Ville, *RA* 1966, 376). Entscheidend ist, daß hier bei vorzüglicher Qualität und differenzierter physiognomischer Kennzeichnung das Gesicht völlig von dem Hadrians abweicht und keinerlei typologische Verbindung zu einem seiner Bildnistypen besteht. Das Porträt stellt deshalb nicht Hadrian dar, ist jedoch im Zusammenhang mit dem Phänomen ‚Kaiserbild und Zeitgesicht‘ von Interesse.

<sup>41</sup> G. Caputo-G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976) 84 Nr. 65 Taf. 62, 63. – Maße: insgesamt 58 cm, Kinn-Scheitel 37 cm. – Die von den Herausgebern vorgeschlagene Verbindung des Kopfes mit einer kleinasiatischen Werkstatt entbehrt m. E. jeder Grundlage. Der Vergleich mit dem bekannten Hadriansporträt aus Pergamon in Berlin (Wegner, Hadrian 23f. 94 Taf. 15) macht lediglich den großen Qualitätsunterschied in der Detailarbeit zwischen den beiden Köpfen deutlich. Das pergamenische Hadrians- und Trajansporträt sind im übrigen für Kleinasien völlig uncharakteristische Werke. Sie könnten m. E. aus einer westlichen Werkstatt stammen.

Die beiden wichtigsten Ausdrucksträger, die das Eigene des Kopfes ausmachen, sind seine frontale Ausrichtung und die überdimensionierten Augen. Die hellenistische Herrscherikonographie kennt die übergroßen, aufgerissenen Augen bekanntlich als Ausdruck der Energie im Kontext des Pathos-Bildnisses<sup>42</sup>. Von diesem führt aber sicher kein direkter Weg zu unserer hieratischen Maske. Von Interesse ist jedoch, daß der lokalen Bildniskunst von Leptis Magna die überdimensionierten Augen als Ausdrucksmittel vertraut waren, wie die wenig kunstvollen Hermen-Porträts verdienter Männer antoninischer Zeit vom ‚Mercato‘ zeigen<sup>43</sup> (Taf. 10, 1–2). Wie beim Kolossalkopf sollten sie zweifellos den Ausdruck der Gesichter intensivieren. Aber an dem Kaiserbildnis hat ihre Wirkung aufgrund der frontalen Ausrichtung des Kopfes und der maskenhaften Starre des Gesichtes eine ganz andere Dimension. Der Vergleich zeigt, daß wir auch in diesem Falle mit dem Phänomen der Übernahme von Elementen einer lokalen Formensprache rechnen müssen, ohne damit allerdings die Eigenart des Kolossalkopfes ausreichend erklären zu können.

Der Kopf saß einst – sehr wahrscheinlich als Akrolith – auf einer Sitzstatue. Diese war, wie die nicht ausgearbeitete Rückseite und die unzureichend ausgeführten Seiten zeigen, offenbar für die reine Vorderansicht bestimmt. Nach dem Fundort stand die Statue in der Schaufassade des Theaters. Diese Aufstellung trug natürlich erheblich zur Wirkung der Statue und des Bildnisses, das nur aus größerer Distanz zu sehen war, bei. Ein großer bronzenener Kranz, von dem ein Dutzend Einzapflöcher zeugen, muß den Eindruck einst noch erheblich verstärkt haben. Wie sehr wir es hier mit einem für eine bestimmte Aufstellung bewußt gestalteten Herrscherbild zu tun haben, das trotz seiner Formvernachlässigung mit der Kategorie ‚Formverlust‘ nicht hinreichend erklärt werden kann, mag der Vergleich mit einem nur lebensgroßen Hadriansbildnis veranschaulichen, das einst in demselben Theater stand (Taf. 4, 1). Es handelt sich um die völlig uninspirierte Wiederholung eines offiziellen Bildnisses mit ‚Roll-Locken‘ (vgl. S. 13)<sup>44</sup>. Harte Übergänge und unsichere Detailangaben (Mund, Augen) lassen sich hier eindeutig als Formverlust infolge der mangelhaften Fähigkeiten des Bildhauers, seine komplizierte Vorlage einigermaßen genau wiederzugeben, erklären. Hier werden keine neuen bildnerischen Mittel eingesetzt, hier ist keine eigene, vom Vorbild abweichende Aussage-Absicht festzustellen.

Man könnte gegen eine inhaltliche Ausdeutung des Kolossalkopfes einwenden, die Veränderungen hingen primär mit seinem überlebensgroßen Format und der Berechnung auf eine Ansicht aus großer Distanz zusammen. Das mag für die großflächigere Formgebung ein nicht unwichtiger Faktor gewesen sein. Das Bildnis läßt sich jedoch m. E. auch unter dem formal verstandenen Aspekt ‚Kolossalstatuen‘ nicht ausreichend erklären. Denn, um nur an einige Beispiele zu erinnern, weder das ebenfalls weit überlebensgroße Hadriansbildnis aus der Engelsburg in der Sala Rotonda des Vatikan<sup>45</sup>, noch die kolossalen Bildnisse des Marc Aurel und des Lucius Verus, die später in der umgebauten scaenae frons desselben Theaters in Leptis Magna aufgestellt wurden<sup>46</sup>, weisen so unproportioniert große Augen oder eine vergleichbar wirkungsvolle, streng frontale Ausrichtung auf<sup>47</sup>.

In der kolossalen Porträtstatue des Hadrian in Leptis Magna stand den Theaterbesuchern ein

<sup>42</sup> Vgl. z. B. das Bildnis eines syrischen Herrschers, das I. Jucker soeben veröffentlicht hat (Hefte d. Arch. Sem. d. Univ. Bern 6, 1980, 22ff.).

<sup>43</sup> R. Bianchi-Bandinelli, *Leptis Magna* (1963) Abb. 70, 71. Vgl. auch andere Bildnisse aus Leptis Magna, wie den noch ins 1. Jh. v. Chr. gehörenden Kopf aus den Thermen: R. Bartoccini, *Le Terme di Lepcis* (1929) 177 Abb. 195.

<sup>44</sup> Caputo-Traversari a. O. 86 Nr. 66 Taf. 64.

<sup>45</sup> Wegner, *Hadrian* 110 Taf. 29. Helbig<sup>4</sup> I Nr. 37.

<sup>46</sup> Caputo-Traversari a. O. 92 Nr. 71 Taf. 74, 75; 95 Taf. 80, 81.

<sup>47</sup> Man könnte auch an das kolossale Bildnis des Augustus aus Leptis Magna erinnern (S. Aurigemma, *Africa Italiana* 8, 1941 Abb. S. 47). Trotz des gewaltigen Formates haben der Augustus und die anderen Bildnisse dieser ‚Galerie‘ keine vergrößerten Augen und weisen auch sonst keine Steigerung ins Überpersönliche auf.

überpersönliches, hieratisches Herrscherbild gegenüber, dessen Sinngehalt dem von den offiziellen Bildnissen propagierten geradezu widersprach. Es mußte auf einen aus Rom kommenden aufmerksamen Betrachter – wenn es den angesichts der Gleichförmigkeit der Statuenausstattungen der öffentlichen Gebäude überhaupt gab – durchaus unähnlich und unschön gewirkt haben. Denn er kannte den Kaiser ja aus den vielen stadtrömischen Bildwerken als vornehm gelassene Erscheinung sehr individueller Prägung<sup>48</sup>.

Die von Arrian im fernen Trapezunt bemängelte ‚Unähnlichkeit‘ eines Kaiserporträts kann vom Bildhauer also auch absichtlich herbeigeführt gewesen sein. Was dem stadtrömischen Betrachter dabei negativ als Abweichung vom vertrauten Erscheinungsbild mißfiel, kann für den Provinzialen eine durchaus befriedigende, ja angemessenere Darstellung des Herrschers gewesen sein. Die ‚Ähnlichkeit‘ scheint in der Provinz keine so wichtige Rolle gespielt zu haben. Und die unkaiserliche Art der stadtrömischen Bildnisse mit ihrer modischen Haartracht und ihrer gewissermaßen aus der Nähe gesehene Physiognomie mag der Auffassung der Provinzialen vom Herrscher wenig entsprochen haben. Wo methodisch einigermaßen abgesicherte Interpretationen möglich sind, gewinnen provinzielle Kaiserporträts unter diesem Aspekt einen eigenen historischen Aussagewert. Sie können Hinweise auf die Vorstellungen geben, die in den Provinzen vom Kaiser herrschten.

Die besprochenen Hadriansbildnisse dienten dazu, eine Vorstellung von der Vielfalt und den Eigenheiten provinzieller Kaiserporträts am Beispiel eines Kaisers zu vermitteln. Es gilt nun die gewonnenen Beobachtungen und die angestellten Vermutungen anhand von Bildnissen anderer Herrscher auf allgemeinere Gültigkeit und Aussage hin zu befragen und soweit wie möglich zu ordnen. Wir wollen die Denkmäler deshalb im folgenden nach den wenigen großen geographischen Räumen betrachten, die sich auch sonst bei vergleichbaren Untersuchungen bewährt haben. Im Mittelpunkt stehen dabei die Bildnisse der Kaiser zwischen Antoninus Pius und Septimius Severus. Günstig für unsere Fragestellung ist hierbei, daß die Art der offiziellen Selbstdarstellung der Kaiser, die Aussage der römischen Hof-Bildnisse während dieser Zeit im Wesentlichen die gleiche geblieben ist. Die Kaiser verstehen sich, soweit es das Medium des Herrscherporträts anlangt, wie schon Hadrian als *principes inter pares*. Die Bildnisse sprechen in ihrem ruhigen Ausdruck, ihrem vornehm zurückhaltenden Habitus und in den wohlproportionierten, nicht von Alter, Anstrengung oder Verfall berührten Physiognomien von allgemeinen Qualitäten und Tugenden aristokratischer Lebensführung und philosophischen Herrschertums, das geprägt ist von Fürsorge, Geduld, Ruhe und Großzügigkeit<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Dieses Bild von der Selbstdarstellung Hadrians vermitteln die Gesichter der hauptstädtischen Bildnisse übereinstimmend, wobei man allerdings bedenken muß, daß es weitgehend auf Büstenbildnissen bzw. Köpfen ohne Körper beruht, deren ursprüngliche Haltung oft nicht klar auszumachen ist. – In diesem Zusammenhang muß auf die ‚heroisch‘-nackten Statuen Hadrians im sog. Diomedestypus hingewiesen werden. Sie wurden in Kleinasien, Afrika, Spanien und in der Provence gefunden (Niemeyer a. O. [Anm. 2] 110 Nr. 110–112 Taf. 41. – Inan-Alföldi-Rosenbaum Nr. 45 Taf. 38 [hier Anm. 13]. – Inan-Rosenbaum Nr. 31 Taf. 19) und stimmen in ihrer Haltung trotz z. T. sicherer lokaler Fertigung soweit überein, daß man einen gemeinsamen hadrianischen Prototyp für den Körper annehmen darf, den man sich doch wohl als von Rom ausgehend denken muß. Die bewegte Haltung der Statuen unterscheidet sich von der klassischen Diomedeshaltung, wie sie z. B. die bekannten Statuen des Augustus aus Otricoli im Vatikan und des Trajan in der Ny Carlsberg Glyptotek (Niemeyer a. O. Taf. 36, 40) zeigen, und ist immer mit einer pathetischen Kopfwendung verbunden. Kopfrepliken verschiedener Bildnistypen Hadrians auch aus Italien weisen eine entsprechende Kopfdrehung auf und lassen deshalb vermuten, daß dieser Statuentypus sehr verbreitet war. Die in Pergamon gefundene Hadriansstatue dieses Typus war mit einer Inschrift versehen, in der der Kaiser *θεός* genannt wird (Wiegand, *AbhPreußAkadWiss.* 1932 Nr. 5, 10). Die in diesen Statuen deutlich intendierte Steigerung des Herrscherbildes betont die militärischen Qualitäten des Kaisers, seine *virtus*, und muß mit der Tatsache zusammen gesehen werden, daß der Panzer, das sog. militärische Friedenskleid, und die nackte Darstellungsform im 2. Jh. n. Chr. alle anderen Darstellungsformen bei den Büstenbildnissen zahlenmäßig bei weitem überwiegen (Wegner, *Herrscherbildnisse* 85 ff. Vgl. hier Anm. 12).

<sup>49</sup> Vgl. Bergmann, *Marc Aurel* 30 f.

### III. Kaiserbildnisse aus Kleinasien

In Kleinasien kann man die erhaltenen Denkmäler dank der beiden bewundernswerten Kataloge von J. Inan und E. Alföldi-Rosenbaum gut überblicken<sup>50</sup>. Das an den kleinasiatischen Hadriansporträts gewonnene Bild wird durch Bildnisse des Antoninus Pius bestätigt. Die während der 24jährigen Herrschaft des Antoninus Pius entstandenen Bildnisse lassen sich zwei Typenreihen zuordnen, wobei der Haupttypus in zwei Variant-Reihen, ‚Vatikan Croce Greca‘ (Taf. 12) und ‚Formia‘ (Taf. 16,1) überliefert ist. Die beiden offiziellen Bildnisse bzw. Varianten sind einander ebenso ähnlich wie die Bildnistypen des Hadrian. Die Unterschiede liegen vor allem wieder in der Lockenstilisierung des Stirnhaares. Das entspannte Gesicht mit den vornehmen und wohlwollend aufmerksamen Zügen ist bei beiden dasselbe<sup>51</sup>.

Ein stark zur Seite gedrehter und nach oben gewandter Kopf aus Nikomedia in Izmit<sup>52</sup> (Taf. 13, 1–2) gibt sich durch die Haarstilisierung als eindeutig abhängig von einer Wiederholung der Typenvariante ‚Vatikan Croce Greca‘<sup>53</sup> (Taf. 12) zu erkennen. Aber die verfließenden Formen des Gesichtes bewirken zusammen mit der pathetischen Kopfwendung, dem geöffneten Mund und dem abgewandten Blick einen völlig andersartigen Ausdruck. Und das, obwohl Physiognomie und Haarstilisierung einigermaßen getreu wiederholt sind. Der Kaiser wird hier als ein vom unmittelbaren Geschehen abgewandtes, inspiriertes Wesen gesehen. Die individuellen Züge treten in den Hintergrund und die sorgfältig gelegte Frisur des offiziellen Bildnisses hat einem unruhigen, die innere Erregung gleichsam wiederspiegelnden Lockenspiel Platz gemacht. Die Identifizierung eines noch heftiger zur Seite und nach oben gereckten Kopfes in Adana aus Silifke<sup>54</sup> (Taf. 13, 3–4) ist dagegen umstritten. Zwar ist der typologische Zusammenhang mit derselben Typenvariante ‚Croce Greca‘ (Taf. 12) des Antoninus Pius durch die Umsetzung der ModEFRISUR in dynamisch ausschlagende Löckchen hier stark verunklärt. Verfolgt man jedoch die Formen und die Richtung einzelner Locken besonders an den Schläfen und in den Stirnwindeln, so wird auch hier die typologische Abhängigkeit ganz evident. Auch Profil und Proportionen des Gesichtes entsprechen dem Typus einigermaßen, im Gesicht selbst aber sind die individuellen Züge ähnlich wie bei der Panzerstatue des Hadrian aus Perge (Taf. 6, 2) fast völlig unterdrückt. Der Bildhauer hat das römische Princeps-Porträt mit seinem bürgernahen Ausdruck wie dort zu einem pathoserfüllten Herrscherbild umgebildet, bei dem die individuelle Physiognomie zugunsten der Betonung überpersönlicher Qualitäten zurücktritt.

Noch wirkungsvoller traten diese vermutlich einst an dem kolossalen, nur als Fragment

---

<sup>50</sup> Vgl. die Rez. von K. Fittschen GGA 225, 1973, 46 ff.

<sup>51</sup> Zur Typologie: K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach (1977) 75 ff. Ders. in Fittschen-Zanker I Nr. 59 ff. Wegner, Herrscherbildnisse 125 ff., dazu Nachträge von Wegner, Verzeichnis II 76 ff. – Die Variant-Reihe ‚Croce Greca‘ sei hier durch die Panzerbüste Rom, Mus. Cap. Imp. 26 (Stuart Jones, Mus. Cap. 197 Nr. 35 Taf. 51, Fittschen-Zanker I Nr. 59 hier Taf. 12, 2–4) und durch die schöne Büste in Castle Howard (Taf. 12, 1) vertreten. – Die Variant-Reihe ‚Formia‘ vertritt die namengebende Replik im Thermenmuseum (Felletti-Maj Nr. 203) Taf. 16, 1.

<sup>52</sup> Inan-Alföldi Rosenbaum 105 Nr. 53 Taf. 47; 48, 3.4. Wegner, Verzeichnis II 115.

<sup>53</sup> Vgl. demnächst Fittschen-Zanker I Nr. 59. Vgl. auch Fittschen in Festschrift Hausmann (1982) 119 ff.

<sup>54</sup> Inan-Rosenbaum (a. O. 203 f. Nr. 280 Taf. 155, 3.4) lehnen die Benennung Antoninus Pius ab. Sie war zuvor von A. Giuliano RIA NS 8, 1959, 182 ausgesprochen worden. Zuletzt hielt K. Fittschen, GGA 225, 1973, 66 die Zuordnung zum Typus ‚Croce Greca‘ für möglich. Wegner, Verzeichnis I 96 (kein Antoninus Pius).

erhaltenen Kultbildkopf des Antoninus Pius aus dem Tempel der Artemis in Sardes<sup>55</sup> (Taf. 13, 5) zutage. Die Statue stand dort zusammen mit einer ebenfalls kolossalen Faustina maior<sup>56</sup> (Kopfhöhe 1,45 m) als σύνναος der Göttin. Man wüßte gerne, ob die machtvolle Kopfbewegung bei Antoninus Pius mit ebenso überdimensionierten Augen verbunden war, wie sie das Bildnis der Faustina zeigt.

Die an Bildnissen des Hadrian und Antoninus Pius beobachteten Eigenarten können, wenn auch in unterschiedlich starker Ausprägung, für eine ganze Reihe kleinasiatischer Kaiserporträts des ersten und zweiten Jahrhunderts als charakteristisch gelten. Das hellenistische Pathosbildnis war seit Alexander d. Gr. als Herrscherporträt konzipiert worden. Es stellt Herrscher und andere Macht- und Einflußreiche als von göttlichen Kräften und von Tatendrang erfüllte, Heroen und Göttern vergleichbare Wesen dar. Selbstverständlich wandte man diese Formel auch für die Ehrenstatuen der römischen Feldherrn, Gouverneure und selbst der einflußreichen mercatores an<sup>57</sup>. Auch die so andersartigen römischen Muster gerade der frühen Kaiserporträts konnten diese Tradition nicht brechen. Bezeichnenderweise ist der Kontrast zwischen einzelnen kleinasiatischen Umbildungen und den entsprechenden der offiziellen Porträts in der frühen Kaiserzeit sogar besonders stark<sup>58</sup>. Neben der formelhaften Anwendung der emphatischen Kopfbewegung ohne größere Veränderung der Porträts selbst<sup>59</sup> findet man völlig umgestaltete Köpfe, die in Proportionen, Physiognomie, Blick und Haaren so stark verändert sind, daß nur noch wenige nebensächliche Kennzeichen den typologischen Zusammenhang erkennen lassen. So wäre z. B. das großartige Augustusbildnis in Samos<sup>60</sup> (Taf. 29, 1), das man getrost den kleinasiatischen Kaiserbildnissen zuschlagen darf, mit seinem leidenschaftlichen Blick, den mageren, fast verzehrten Zügen und dem vollen, geöffneten Mund, ohne das bekannte Stirnhaarmotiv schwerlich mit einem offiziellen Bildnistypus zu verbinden.

In methodischer Hinsicht verdient ein überlebensgroßes Bronzeporträt aus Kilikien im Louvre (Taf. 30, 3–4) besonderes Interesse<sup>61</sup>. Es stellt vermutlich Nero dar, doch ist diese Benennung nicht eindeutig zu sichern. Ein Arm- und Beinfragment lassen erkennen, daß der Kopf zu einer ‚heroisch-nackten‘ Herrscherstatue in dem bekannten Götterschema mit einem hoch aufgestützten Fuß gehörte. Für die Identifizierung mit Nero kann man Übereinstimmungen mit dem zweiten offiziellen Bildnistypus dieses Herrschers anführen, und zwar in der Anlage des weit in den Nacken reichenden Haares (in den Profilansichten) und in der Position der Haar-, Gabel‘ über der Stirn. Auch für die flachen und scharf umrissenen Lockenformen findet man die besten Parallelen an stadtrömischen Bildnissen claudisch-neronischer Zeit. Da das breite fleischige Gesicht aber nicht mit diesem zweiten, sondern nur mit dem dritten und vierten Bildnistypus Neros verbunden werden kann<sup>62</sup>, muß man von der Annahme ausgehen, der kleinasiatische

<sup>55</sup> Inan-Rosenbaum 75 Nr. 40 Taf. 26. Wegner, Verzeichnis I 120.

<sup>56</sup> Inan-Rosenbaum Nr. 41 Taf. 26.

<sup>57</sup> Beispiele für späthellenistische Pathosporträts, die nach ihrer Haartracht Römer darstellen könnten: Inan-Rosenbaum Nr. 93, 138, 141. Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 99, 122. Zur statuarischen Repräsentation vgl. K. Tuchelt, Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien I (Ist. Mitt. Beiheft 23, 1979) p. 45 ff.

<sup>58</sup> Vgl. z. B. Inan-Rosenbaum Nr. 2.3.4.14. 24. Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 19, 34, 36, 125.

<sup>59</sup> Diese findet gelegentlich auch bei Bildnissen der Frauen des Kaiserhauses Anwendung, z. B. Inan-Rosenbaum Nr. 10, 11 Taf. 7.

<sup>60</sup> E. B. Harrison in *The Athenian Agora I. Portrait Sculpture* (1953) 86 f. Nr. 6 Taf. 43 g. G. Hafner, Späthell. Bildnisplastik (1954) 37 MK 12 Taf. 13. Giuliano a. O. 163 Nr. 6 Abb. 11. Vermeule, *Imp. Art* 381 Nr. 13.

<sup>61</sup> Inan-Alföldi Rosenbaum 88 ff. Nr. 36 Taf. 29 mit früherer Lit. Vgl. auch die Abbildung bei A. de Ridder, *Bronzes ant. du Louvre I* (1913) 11 Nr. 22–25 Taf. 5 Abb. 22.

<sup>62</sup> Zur Typologie der Neroporträts zuletzt: M. Bergmann-P. Zanker, *JdI* 96, 1981, 321 ff. Vgl. im gleichen Band H. Jucker 284 ff.

Bildhauer habe frühere und spätere Bildnisse des Nero gekannt und diese in seinem eigenen Werk kombiniert. Nun weicht aber die Physiognomie des Bronzekopfes mit den weit aufgerissenen Augen und dem geöffneten Mund mit den vollen Lippen auch von den späten Neroporträts erheblich ab. Nach dem bisher Gesehenen würde man diesen Unterschied im Physiognomischen jedoch nicht als Argument gegen eine Identifizierung mit Nero gelten lassen, weil man gerade diese Züge als Topoi im Rahmen des überpersönlichen Pathosporträts verstehen kann. Falls tatsächlich Nero dargestellt ist, hätte der kleinasiatische Bildhauer in diesem Falle ein homogenes neues Herrscherbildnis geschaffen, in dem das verfettete Gesicht der offiziellen Porträts einen pathetischen Ausdruck und die exaltierte Künstlerfrisur sinnliche Kraft gewonnen hätte. Die offiziellen Bildnisse hätten hier lediglich noch der Orientierung des Künstlers über die Grundformen von Gesicht und Haartracht des Kaisers gedient.

Auch das überlebensgroße Vespasiansporträt in Baltimore<sup>63</sup> (Taf. 30, 1) ist ein gutes Beispiel für die Fähigkeit kleinasiatischer Bildhauer zur tiefgreifenden Umgestaltung eines ihnen unverständlichen römischen Herrscherbildes. Das offizielle Porträt stellt Vespasian mit einem Gesicht voller Konzentration und Anstrengung dar (Taf. 30, 2). Durch die schwingvolle Drehung des Kopfes, den entspannten, vollen Mund und die Umdeutung der angespannten Stirn ist auch hier ein Pathosbildnis entstanden. Während das Vorbild die Physiognomie des Kaisers deskriptiv mit allen Zeichen des Alters und Verfalls festhält, tilgt der kleinasiatische Meister das für seinen Geschmack allzu Individuelle und erfindet ein vom Alter zwar gezeichnetes, aber ‚schönes‘ Gesicht mit dem Ausdruck souveräner Energie.

Man muß bedenken, welche Leistung eine solche Umsetzung bedeutet. Ist sie doch gegen eine durchgeformte Vorlage gestaltet. Auch handelt es sich dabei jeweils um eigene originale Umbildungen. Man hat bisher jedenfalls keine Repliken solcher Bildnisse feststellen können. Daß es dabei auch zu ästhetisch problematischen Produkten wie dem kolossalen Titus aus dem ursprünglich für Domitian errichtete Tempel der Flavier in Ephesos<sup>64</sup> (Taf. 29, 2) kam, liegt auf der Hand. Dem Bildhauer ist zwar die Umsetzung der kleinteiligen Ringellöckchenfrisur in wenige breite Strähnen mit schwingvoll eingerollten Lockenspitzen durchaus gelungen, aber durch seine Unentschiedenheit in der Zurückdrängung der individuellen Physiognomie kam es zu dem befremdlichen Gesicht, das im übrigen in starker Unteransicht betrachtet werden müßte<sup>65</sup>.

Nach Antoninus Pius kommen die Formeln des Pathos-Bildnisses seltener zur Anwendung<sup>66</sup>. Die meisten Beispiele stammen jetzt von ‚Privatporträts‘<sup>67</sup>. Das mag auch mit dem veränderten Charakter der römischen Kaiserporträts seit Caracalla zusammenhängen. Die Energie-Formeln in Mimik und Bewegung der offiziellen Porträts der Soldatenkaiser kamen vielleicht der traditionellen Vorstellung vom Herrscherbild in Kleinasien entgegen.

<sup>63</sup> Inan-Alföldi Rosenbaum 89 Nr. 37 Taf. 31. Zur Typologie der Bildnisse Vespasians vgl. Bergmann-Zanker a. O. 332ff. Zur Interpretation des offiziellen Vespasians-Porträts: Verf., *Gymnasium* 86, 1979, 362f.

<sup>64</sup> Inan-Rosenbaum 67 Nr. 27 Taf. 16, 1 (Domitian). Wegner in Daltrop, Hausmann, Wegner, *Die Flavier* (1966) 86, 100 Taf. 156 (Titus). Zur Typologie K. Fittschen, *Kat. d. antiken Skulpturen in Schloß Erbach* (1977) 63 Nr. 21.

<sup>65</sup> Bei einem Trajansbildnis aus Ephesos (Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 39) handelt es sich offenbar um einen umgearbeiteten Domitianskopf, was die vom gewohnten Erscheinungsbild abweichenden Proportionen mit dem Doppelkinn und die z. T. negativ eingearbeiteten Gesichtsformen erklärt (vgl. H. Jucker und Bergmann-Zanker a. O. bes. 404). Die heftige Kopfbewegung des ursprünglichen Porträts läßt sich an der Halsmuskulatur noch deutlich ablesen. Vgl. Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 40, 42 Taf. 34f.

<sup>66</sup> Inan-Rosenbaum Nr. 60, 102, 177, 180, 254, 288f., 291, 294. Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 170, 343.

<sup>67</sup> Beispiele für Pathos-Bildnisse ‚Privater‘ im 2. Jh.: Inan-Rosenbaum 125 Nr. 144 Taf. 83, 2; 84, 1–2. Inan-Alföldi Rosenbaum Taf. 182. Auch weibliche Pathosbildnisse findet man nicht selten: Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 167 Taf. 125.

Daneben gab es natürlich auch in Kleinasien neben wenigen aus Rom importierten Porträts<sup>68</sup> von Anfang an Kaiserporträts, die die offiziellen Vorlagen aus Rom genauer wiederholten. Auch diese Köpfe unterscheiden sich indes von ihren Vorbildern durch Eigenheiten, die auf lokalen Formgewohnheiten der Werkstätten oder auf eigenen Porträttraditionen beruhen. Aber sie versuchen im Gegensatz zu den oben besprochenen nicht den Gesamtcharakter der Vorlagen zu verändern. Denkt man an die Verbreitung der offiziellen Bildnisse als Muster und die aus Rom importierten Statuen und Büsten, so sprechen diese ‚ähnlicheren‘ Bildnisse nicht gegen den Wert, den man den Um- und Neubildungen von Pathos-Bildnissen als historischen Zeugnissen für die Vorstellungen vom Kaiser wird zumessen müssen.

Der römische Princeps war in Kleinasien letztlich an die Stelle des βασιλεύς getreten. Für den komplizierten Herrschaftsstil des Prinzipats, dessen Ideologie die Aussage der offiziellen Bildnisse bestimmt, werden sich in den kleinasiatischen Städten nur wenige interessiert haben. Die aus Rom gelieferten Vorlagen für Kaiserbildnisse entsprachen den überkommenen Vorstellungen vom Herrscher deshalb in keiner Weise. Was lag näher als sie in die altvertrauten Bildformen umzusetzen?

Vereinzelt findet man Bildnisse römischer Kaiser mit Pathosformeln auch im Westen des Reichs vor allem aus dem 1. Jh. n. Chr. Das braucht nicht zu verwundern, denn es gab ja eine entsprechende stadtrömische Tradition in der späten Republik und immer wieder auswandernde Künstler. Bei postumen Bildnissen des Augustus wie der Bronzestatue in Neapel und den Kolossalköpfen in Sevilla und Toulouse<sup>69</sup> mag der Status des Divus eine Steigerung mittels der Pathosformeln nahegelegt haben. Aber auch Bildnisse des Caligula, Vitellius und Vespasian<sup>70</sup> aus Nordafrika stehen noch in der Tradition des hellenistischen Herrscherbildes. Doch handelt es sich hierbei um vereinzelte Fälle, unter denen sich kaum eine einheitliche Umgestaltung findet.

Vergleicht man die drei durch ihre Qualität herausragenden Bildnisse des Augustus in Samos (Taf. 29, 1), des mutmaßlichen Nero im Louvre (Taf. 30, 3–4) und des Vespasian in Baltimore (Taf. 30, 1) untereinander und setzt ihre Gesichter zugleich in Bezug zu den Physiognomien der jeweiligen offiziellen Vorlagen, so werden bei aller Verschiedenheit der Umgestaltungen gemeinsame Züge sichtbar: ein geöffneter oder zumindest entspannter Mund mit vollen Lippen, große, z. T. aufgerissene und von hochgezogenen Brauen überwölbte Augen, aufgelockerte, nicht ‚frisierter‘ Haare und eine dynamische, ‚inspirierte‘ Bewegung der Gesichtszüge. Zwar findet man oft nicht alle diese Züge in den kleinasiatischen Herrscherporträts, und sie sind auch nur selten so stark ausgeprägt wie in den besprochenen Beispielen. Aber es ist doch evident, daß sich das in Kleinasien lebendig gebliebene hellenistische Herrscherbild auch in den Einzelformen gelegentlich noch einmal zu einer überpersönlichen Herrscher-, ‚Physiognomie‘ konkretisiert. Zum Verständnis des Phänomens erinnere man sich der zahlreichen Statuen hellenistischer Könige, die Bildhauer und Publikum in den kleinasiatischen Städten vor Augen hatten und deren Andenken in Kulturen und Festen immer wieder erneuert wurde<sup>71</sup>. Die Statuen und Bildnis-

<sup>68</sup> Solche Importstücke könnten sein: Inan-Rosenbaum Nr. 8 (nicht benennbare Frau), 9 (Prinz), 15 (Caligula), 51 (Sabina). Inan-Alföldi Rosenbaum Nr. 12 (unbenennbare Frau), 45/46 (Büsten von Marc Aurel u. Faustina min.), 95 jul.-claud. Prinz).

<sup>69</sup> Verf., Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus (Abh. Akad. Göttingen III Nr. 85, 1973) 31 Taf. 25, 26, 28f. Bonacasa, RM 79, 1972, 228 Taf. 109, 1. ‚Die Bildnisse des Augustus‘ (Ausstellung München Glyptothek 1979) 71.

<sup>70</sup> Caligula aus Musti in Karthago, Antiquarium: L. Fabbrini, RM 73/74, 1966/67, 144f. Taf. 49/50 (Annahme einer völlig ‚freien‘ Schöpfung). H. Jucker, Arts in Virginia 13, 1973, 20 Anm. 20. Vitellius, Tunis-Bardo-Museum: H. Jucker, JbBernHistMus 41/42, 1961/62, 347 Abb. 36–38. Vespasian aus Hippo: L. Leschi, Algérie Antique (1952) 15. Wegner in Daltrop u. a., Die Flavier 14, 72 Taf. 6a–b.

<sup>71</sup> Chr. Habicht<sup>2</sup>, Gottmenschentum und griechische Städte (1970).

se dieser Könige zeigten den Bildhauern, wie Herrscher aussehen mußten. Es ist deshalb nicht notwendig auch ein kontinuierliches Fortleben der hellenistischen Formensprache überhaupt als Voraussetzung für solche Bildnisse anzunehmen. Ein Bildhauer kann sich bei dem konkreten Auftrag ‚Kaiserporträt‘ an dieser ikonographischen Tradition orientiert und dabei den hellenistischen ‚Zeitstil‘ als Bestandteil des Herrscherbildschemas, der ‚Ikonographie‘ also, mit übernommen haben. So wird verständlich, weshalb ein Werk wie der mutmaßliche Nero-Kopf aus Kilikien stilistisch früher wirkt und deshalb sogar bisweilen ins 1. Jh. v. Chr. datiert werden konnte<sup>72</sup>.

Für die Erforschung der Kaiserikonographie ergibt sich aus solchen Beobachtungen und Überlegungen für Identifizierungsfragen ein zusätzlicher methodischer Bezugsrahmen. ‚Physiognomische‘ Details, wie die genannten, die von denen der offiziellen Bildnisse des jeweiligen Kaisers abweichen, können nicht ohne weiteres als Gegenargument gegen eine Benennung angeführt werden. Andererseits können typologische Zusammenhänge und damit die Absicherung von Identifikationen durchaus auch aus kleinsten Details wie z. B. Teilen einer charakteristischen Haarstilisierung abgeleitet werden, wenn diese im Rahmen eines Pathos-Porträts gleichsam ‚stehengeblieben‘ und als solche noch erkennbar sind.

---

<sup>72</sup> Vgl. z. B. G. Hafner, Späthellen. Bildnisplastik (1954) 16f. R 10 Taf. 3.

#### IV. Kaiserbildnisse aus Griechenland und Kyrene

Bereits M. Wegner wies auf den engen Zusammenhang der kaiserzeitlichen Bildnisauffassung in Kyrene und Griechenland hin, und E. Rosenbaum hat das in ihrem Katalog der in Kyrene gefundenen Porträts bestätigt<sup>73</sup>. Angesichts der geographischen Lage, der Geschichte Kyrenes und der seit 67 v. Chr. bestehenden Verwaltungseinheit mit Kreta im Rahmen einer römischen Provinz ist das nicht verwunderlich.

Leider sind viele der in Griechenland gefundenen Bildnisse nicht oder nicht ausreichend publiziert. Von den griechischen Kaiserporträts ist deshalb nur eine umrißhafte Vorstellung zu gewinnen. Es zeichnet sich aber immerhin deutlich ab, daß die Rezeption der offiziellen stadtrömischen Bildnisse eine wesentlich andere war als in Kleinasien. Das dort bis ins 2. Jh. n. Chr. vorherrschende Pathos-Bildnis findet man in Griechenland nicht, allenfalls stößt man gelegentlich auf eine isolierte Pathosformel. Dagegen scheint der Import stadtrömischer oder italischer Bildnisse nicht selten gewesen zu sein<sup>74</sup>, und das Bemühen um genaue Wiedergabe der Vorlagen ist häufiger zu beobachten als in Kleinasien. Das beginnt bereits mit sehr getreuen Kopien von Augustusbildnissen des Haupttypus<sup>75</sup> und schließt auch getreue Wiederholung offizieller Bildnisse mit kaiserlichen Physiognomien ein, deren Formen klassizistischem Geschmack ganz zuwider erscheinen mußten, wie z. B. verschiedene Claudius-, Vespasians- und Domitiansbildnisse zeigen. Daraus kann man folgern, daß der Rezeption der offiziellen Kaiserbildnisse in Griechenland keine ausgeprägte andersartige Herrscherbild-Tradition entgegenstand wie in Kleinasien, sondern daß man die römischen Vorlagen ‚unvoreingenommener‘ aufnahm. Gleichwohl sind die Unterschiede erheblich.

Den oben betrachteten Bildnissen Hadrians aus Athen (Taf. 5, 1.3) und Kyrene (Taf. 6, 1) war die Reduktion der charakteristischen Physiognomie zugunsten ausgeglichener Proportionen und an Klassischem orientierter Formen, sowie die Vereinfachung der komplizierten Modefrisuren gemeinsam. Ein Blick auf die griechischen und kyrenäischen Bildnisse der Antoninen zeigt, daß es sich dabei um eine allgemeine Tendenz handelt.

Das in Korinth gefundene Bildnis des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz<sup>76</sup> (Taf. 14, 2) gehört der Typenvariante ‚Vatikan Croce Greca‘ (Taf. 12) an. Im Umriß und in den Proportionen des Gesichtes sind die individuellen Formen des Vorbildes geglättet und harmonisiert. Der Bildhauer hat nur wenige Faltenzüge – die dadurch stärker wirken – übernommen, ansonsten aber auf

---

<sup>73</sup> Wegner, Hadrian 36. E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960) 5ff. – Vgl. die Listen griech. Kaiserporträts bei Vermeule, *Imp. Art.*, die nur als Diss.-Druck ohne Abbildungen verbreitete Diss. von A. Stavridis, *Untersuchungen zu den Kaiserporträts in Griechenland* (Diss. Berlin 1970), und die Arbeit von A. Rüsç, *Jdl* 84, 1969, 59ff.

<sup>74</sup> Z. B. Panzerbüste des Hadrian aus Heraklion in Paris, Louvre MA 3131, auch von Wegner, *Hadrian* 40, 104 Taf. 22a als Importstück anerkannt. – Büste des Antoninus Pius, Athen, Agora-Museum: T. L. Shear jr., *Hesperia* 42, 1973, 170f. Taf. 37a. J. P. Michaud, *BCH* 96, 1972, 604 Abb. 36. – Lucius Verus aus Probalinthos: Oxford, Ashmolean Museum 1947, 277. E. Strong, *JHS* 28, 1908, 26 Nr. 37 Taf. 18. – Marc Aurel aus Probalinthos. Paris, Louvre 1161: Wegner, *Herrscherbildnisse* 185f. Taf. 30.

<sup>75</sup> Z. B. Korinth, Museum: E. H. Swift, *AJA* 25, 1921, 142ff. Taf. 5–7. Harrison a. O. (Anm. 60) 19, 86f. Nr. 2 Taf. 43f. – Verschollene Augustus-Büste von Samos: B. Freyer-Schauenburg in *Monumentum Chilonense*. Kieler Festschrift für E. Burck (1975) 1ff. Taf. 1–2.

<sup>76</sup> O. Broneer, *AJA* 34, 1935, 68 Taf. 19 B. Wegner, *Herrscherbildnisse* 131. Vermeule 393 Nr. 3. Wegner, *Verzeichnis I* 105 Taf. 12, 1 (Typus Croce Greca).

die differenziertere Oberflächenbeschreibung des Vorbildes zugunsten einheitlicherer Flächen und Wölbungen verzichtet. Die Locken hat er in größere und bewegtere Einheiten zusammengefaßt. Das verleiht dem Kopf zusammen mit der plastischeren und sinnlicheren Ausbildung von Haupt- und Barthaar eine eigene Wirkung. Dasselbe gilt in noch stärkerem Maße für das Bildnis des Antoninus Pius aus dem Herodes Atticus-Nymphäum in Olympia<sup>77</sup> (Taf. 14, 3–4), dessen Vorlage der Typenvariante ‚Formia‘ (Taf. 16, 1) angehörte.

Der qualitativere Kolossalkopf des Lucius Verus aus dem Dionysos-Theater in Athen<sup>78</sup> (Taf. 18, 1) entspricht dem offiziellen Bildnis dieses Kaisers in der Wiedergabe der Frisur und Bart sehr viel genauer. Der Bildhauer bediente sich sogar in leicht vereinfachter Form derselben Bohrtechnik. Lediglich dem Stirnhaar gab er durch Zusammengruppierung der Locken eine einheitlichere und schwungvollere Stilisierung. Doch fällt auch an diesem Beispiel die großflächigere Bildung des gelängten Gesichtes und die Ersetzung der charakteristischen Schlitzaugen durch eine allgemeinere Augenformel auf. Dem großflächigen Gesicht eignet zweifellos ein eigener Ausdruck, der sich von dem der freundlich bestimmten und unmittelbar zugewandten Präsenz des offiziellen Porträts unterscheidet. Liegt darin eine Aussage? Manchen Archäologen erscheinen solche Bildnisse ‚stimmungsvoller‘ und ‚geistiger‘. Wegner z. B. hat beim Antoninus Pius in Olympia von ‚gesammelter Seelenkraft‘ und ‚ruhiger Gelassenheit des Schauens‘ gesprochen. Ob es sich hier nicht um Vorurteile des an griechischer Kunst orientierten Geschmacks der einzelnen Archäologen handelt? Durch die Dämpfung der präzisen Formen der stadtrömischen Vorbilder und durch die Zurückdrängung kleinteiliger Elemente entsteht zweifellos eine gewisse ‚Leere‘ in den Gesichtern, die ausdrucksvoll, aber auch ganz stumpf wirken kann<sup>79</sup>.

Großflächige und detailarme Gesichtsbildungen zeichnet auch die griechischen<sup>80</sup> und kyrenischen<sup>81</sup> Bildnisse des Marc Aurel aus. Doch verhalten sich die Bildnisse aus Kyrene wie schon bei den Hadrianporträts beobachtet in der Haarbildung gegenüber den römischen Vorlagen sehr viel freier. Die bekannte Paludamentumbüste des Marcus in London<sup>82</sup> (Taf. 21, 1) wiederholt in den Locken in sehr freier Form ein Vorbild des 2. Bildnistypus (Taf. 21, 2), während Gesicht und Bart am dritten Typus orientiert sind<sup>82a</sup>. Sehr viel genauer gibt eine Wiederholung des 4. Bildnistypus in Kyrene (Taf. 22, 1) die entsprechende stadtrömische Vorlage (Taf. 22, 2) wieder. Aber auch hier gewinnen die Haare ein ganz anderes Verhältnis zum Gesicht, und der Ausdruck bekommt durch Vereinfachungen einen merkwürdig abwesenden Zug<sup>82b</sup>.

<sup>77</sup> Wegner, Herrscherbildnisse 136 Taf. 9b. Vermeule, *Imp. Art* 393, 4. Stavridis a. O. 51f. 89. Oberleitner, *JbKSWien* 69, 1973, 133 Abb. 135. Wegner, Verzeichnis I 110 (Variante des Typus Formia).

<sup>78</sup> Wegner, Herrscherbildnisse 226 Taf. 45b. Harrison a. O. (Anm. 60) 40 Anm. 7. Fittschen, *JdI* 86, 1971, 228 Abb. 9, 10. Wegner, Verzeichnis II 38. – Als stadtrömische Wiederholung des offiziellen Bildnisses diene die Panzerbüste im Mus. Capitolino Imp. 31 Inv. 452 (Taf. 18, 3.4). Zu dieser und zum Typus demnächst K. Fittschen in Fittschen-Zanker I Nr. 73.

<sup>79</sup> Vgl. dasselbe Phänomen bei den Kosmetenbildnissen: E. Lattanzi, *I ritratti dei Cosmeti nel Museo Nazionale di Atene* (1968).

<sup>80</sup> Wegner, Herrscherbildnisse 168 Taf. 31 c.d; 177 Taf. 31 a.b. Papadimitriou, *EphArch* 1937, 698 Abb. 3–6. Vgl. Stavridis a. O. 89f. B. Ch. Petrakos, *Praktika* 1976, 54f. Nr. 22 Taf. 22, 2.

<sup>81</sup> Rosenbaum a. O. Nr. 49 Taf. 35; Nr. 50 Taf. 34. S. Stucchi, *Cirene 1957–1966* (1967) 131 ff. Abb. 130–137.

<sup>82</sup> London, *Brit. Mus.* 1464. Wegner, Herrscherbildnisse 180 Taf. 32. Rosenbaum a. O. Nr. 49 Taf. 35. J. Hushinson, *Roman Sculp. in the British Museum from Cyrenaica* (1975) 44f. Nr. 77 Taf. 30. H. Jucker, *Bildnis im Blätterkelch* 95 f. St. 43 Taf. 37. Bergmann, *Marc Aurel* 40. Wegner, Verzeichnis II 154.

<sup>82a</sup> Zum Problem der Typenmischung M. Bergmann a. O. – Der Typus II sei hier durch ein Exemplar im Museo Torlonia 552 (Visconti Taf. 142. Wegner, Herrscherbildnisse 197) vertreten (Taf. 21, 2). Fittschen-Zanker I Nr. 64.

<sup>82b</sup> Aus einem spätantiken Haus, auf nicht zugehöriger Gewandstatue: S. Stucchi, *Cirene 1957–1966* (1967) 131 ff. Abb. 130 ff. Wegner, Verzeichnis I 152. Bergmann, *Marc Aurel* 34f. Abb. 54.

Das geringere Interesse an detailreicher physiognomischer Charakterisierung und die freiere Wiedergabe der Modfrisuren ist nun aber auch für viele griechische<sup>83</sup> und kyrenische Privatbildnisse kennzeichnend. Zwei besonders eindrucksvolle Beispiele aus der Zeit des Marc Aurel wurden erst vor kurzem in Kyrene gefunden<sup>84</sup> (Taf. 21, 3–4). Die großen Formen des Gesichtes, die geringe individuelle Charakterisierung und die freien Formen der Haarbildung zeigen, daß der Einzelne, was Gesichtsbildung und modischen Habitus anlangt, stärker im Rahmen einer überindividuellen Norm gesehen wurde, als das in Rom üblich war. Im Falle der beiden neugefundenen Privatbildnisse gewinnen die Gesichter dadurch geradezu erhabene und feierliche Züge. Deshalb haben die Ausgräber wohl an eine Identifizierung mit Marc Aurel gedacht. Aber wenn wie hier weder für einen offiziellen Typus charakteristische Lockenformen noch spezifische physiognomische Züge festzustellen sind, ist eine Identifizierung nicht möglich.

Anders als in Kleinasien betreffen die Umbildungen an griechischen und kyrenischen Kaiserbildnissen also offenbar nicht die Aussagen über den Herrscher als solchen. Wir haben es vielmehr mit einer eigenständigen Bildnistradition zu tun, der die stadtrömischen Vorlagen angepaßt werden. Der Dissens zu den stadtrömischen Vorlagen beruht hier primär auf dem, was man an einem Menschen überhaupt für darstellenswert hält, und wie man das in Form umsetzt. Durch ihre Veränderungen passen die Bildhauer die offiziellen Vorlagen ihren traditionellen ästhetischen Normen bzw. Gestaltungsgewohnheiten und damit natürlich auch den diesen Normen letztlich zugrunde liegenden menschlichen Idealen an. Die Vorlagen werden in der überwiegenden Mehrzahl der bekannten Fälle zwar gefiltert, nicht aber willentlich in ihrer eigenen Substanz und Aussage verändert wiedergegeben, wie wir das in Kleinasien beobachtet haben.

Aber auch hier lassen sich keine ganz klaren Regeln erkennen. In seltenen Fällen wurden die Umsetzungen in den eigenen Bildnisgeschmack auch in Griechenland und Kyrene so entschieden vorgenommen, daß sie de facto zu einer Ausdruckssteigerung führten, die auch die Aussage über den Herrscher als solchen veränderte. Das gilt in gewissem Maße schon für den erwähnten kolossalen Lucius Verus aus dem Dionysos-Theater in Athen (Taf. 18, 1), dessen distanzierende Wirkung und maskenhafte Schönheit ein anderes Bild vom Kaiser vermittelt als sein offizielles Porträt (Taf. 18, 3–4). Ähnliches läßt sich an einem lebensgroßen jugendlichen Commodus in Kyrene<sup>85</sup> (Taf. 24, 1) konstatieren. Durch den Verzicht auf die Darstellung der physiognomischen Eigenheiten, die das offizielle Jugendbildnis (Taf. 24, 2) hervorhebt, gewinnt der Bildhauer ein jugendliches Antlitz mit harmonischem Umriss und klassisch ausgewogener Proportionierung. In seiner frontalen Ausrichtung und dem – mit Ausnahme der zur Seite gewandten Augen – völlig bewegungslosen Gesicht vermag der Kopf sogar an spätantike Bildnisse zu erinnern. Man versteht, warum E. Rosenbaum in ihm einen Prinzen des konstantinischen Hauses vermutet hat<sup>86</sup>. Doch die Stirnhaare erlauben eine eindeutige Zuordnung zum ersten Bildnistypus des Commodus und auch Stil (plastische Werte) und Ausarbeitung (Bohrarbeit) lassen keinen Zweifel an der Datierung ins späte zweite Jahrhundert n. Chr. zu<sup>87</sup>. Aber Wegner hatte recht, wenn er

<sup>83</sup> Vgl. Harrison a. O. und Lattanzi a. O.

<sup>84</sup> Expedition 18 Nr. 2, 1976, 29ff. Photographien und Hinweise verdanke ich D. White.

<sup>85</sup> Rosenbaum a. O. 75 Nr. 98 Taf. 61. H. v. Heintze, *AJA* 66, 1962, 113. V. Poulsen, *Gnomon* 34, 1962, 403 (Commodus?). Wegner, *Verzeichnis II* 167 (kein Commodus). – Als stadtrömische Wiederholung des ersten offiziellen Bildnisses vergleiche ich den Kopf der schönen Paludamentum-Büste im Museo Capitolino Imp. 10 (Taf. 24, 2). Zum Typus Fittschen-Zanker I Nr. 74.

<sup>86</sup> Der Vergleich mit einem spätantiken Bildnis wie dem des jugendlichen Kaisers in New York (Inan-Alföldi-Rosenbaum Nr. 81 Taf. 73) ist lehrreich. Er zeigt abgesehen von äußeren Unterschieden, die z. B. im Diadem, langen Haar, starren Blick liegen, wie sehr sich der plastische Bau im 4. Jh. gegenüber dem Kopf in Kyrene verändert hat, wie flach und fassadenhaft beim spätantiken Kopf das Gesicht dem Schädel aufgelegt ist.

<sup>87</sup> Wegner, *Verzeichnis II* 167.

feststellte: „Der Gesichtsausdruck verrät ein anderes Wesen“. Der Kaiser oder Kronprinz ist ‚unähnlich‘ dargestellt. Verglichen mit dem offiziellen Porträt haben wir ein unpersönliches, distanzierendes Herrscherbild vor uns.

Trotzdem könnte man auch bei dem Lucius Verus in Athen wie beim Commodus in Kyrene die machtvollere Präsentation der Herrscher lediglich für eine als solche nicht intendierte Folge der ästhetischen Korrekturen halten. Das ist jedoch bei einem in Athen gefundenen kolossalen Kaiserporträt mit ehemals aus farbigem Stein oder Glas eingesetzten Augen m. E. kaum mehr möglich<sup>88</sup> (Taf. 26, 1.2). Die individuellen Züge sind hier fast völlig getilgt, so daß sich ernsthafte Identifizierungsprobleme ergeben. Der Kopf gilt seit Wegner (Herrscherbildnisse) als Antoninus Pius, und unter den griechischen Bildnissen dieses Kaisers könnte man, was die Proportionen anlangt, den Kopf in Korinth (Taf. 14, 2) durchaus vergleichen. Aber wir sahen ja, daß gerade diese ‚klassischen‘ Proportionen mit der von den offiziellen Bildnissen überlieferten Physiognomie des Kaisers nicht mehr viel zu tun haben. Da die Stirnhaarstilisierung sich typologisch nicht mit den Bildnissen des Antoninus, wohl aber mit dem ersten Bildnistypus des Septimius Severus (Taf. 26, 3–4) verbinden läßt, wie K. Fittschen zuerst gesehen hat, muß dieser dargestellt gewesen sein<sup>89</sup>. Dafür sprechen nicht nur die horizontal über die Stirn gelegten Lockenwellen, sondern auch die volle kurze Unterlippe, das glatte Inkarnat und die kurzen gerollten Haarbüschel an den Seiten. Es sind gleichsam bei der Umbildung ‚stehen gebliebene Reste‘ der Vorlage. Denn es ist in diesem Fall wieder ganz deutlich, wie wenig dem Bildhauer an einer genaueren physiognomischen Kennzeichnung des Kaisers lag. Die sanfte Wendung des leicht angehobenen Kopfes legt die Vermutung nahe, daß eine erhöhende Form der Darstellung in Anlehnung an das Schema der spätklassisch-hellenistischen ‚Vatergottheiten‘ beabsichtigt war<sup>90</sup>. Wir haben es hier, was die Aussage über den Herrscher anlangt, mit einer konsequenten Umgestaltung zu tun. Der Rückgriff auf eine dem Betrachter und Bildhauer vertraute traditionelle Bildvorstellung bot sich zur Vermittlung der neuen Aussage an.

Während es sich bei solchen auch die Aussage betreffenden Umbildungen bzw. Neukonzeptionen im griechischen Bereich um Einzelfälle handelt, kann man in den ästhetischen Umbildungen ein durchgehendes Charakteristikum der griechischen und kyrenischen Kaiserporträts sehen. Das macht die methodische Folgerung unabweisbar, daß Argumentationen, die lediglich auf physiognomischen Vergleichen mit gesicherten Bildnissen des entsprechenden Kaisers beruhen, auch bei Bildnissen aus Griechenland und Kyrene in die Irre führen können. Das Beispiel des Septimius Severus in Athen (Taf. 26, 1.4) zeigt, daß man in einzelnen Fällen sogar willentlich physiognomisch völlig ‚unähnliche‘ Kaiserbildnisse angefertigt hat, freilich aufgrund anderer Ausdrucksabsichten und unter Verwendung einer anderen Formensprache. Eine methodisch abgesicherte Identifizierung ist also auch hier allein durch den Nachweis typologischer Zusammenhänge möglich.

<sup>88</sup> Athen, National-Mus. 3563. Wegner, *Herrscherbildnisse* 92, 125 Taf. 9a. A. Hekler, *AA* 1935, 404f. Abb. 7–8. A. M. Mc Cann, *MAAR* 30, 1968, 98 Taf. 38 Abb. 1, 2. G. Despinis, *Akrolitha* (1975) 33f. Taf. 38. Vermeule, *Imp. Art* 274. 393 Nr. 1. Wegner, *Verzeichnis I* 96.

<sup>89</sup> Zum Typus zuletzt: K. Fittschen, *Indiana University Museum Bulletin* 1 Nr. 2, 1978, 32 Abb. 11. – Vgl. J. Balty, *Latomus* 23, 1964, 56ff. Taf. 1–6. – Das hier (Taf. 23, 3–4) abgebildete Exemplar: Vatikan, S. d. Busti 291, Inv. 710 A. M. Mc Cann, *MAAR* 30, 1968, 130 Nr. 7 Taf. 26. Fittschen-Zanker I Nr. 80–82.

<sup>90</sup> E. Thiemann, *Hellenistische Vatergottheiten* (1959). Vgl. Lippold, *Handbuch der Archäologie V*, 1 Griechische Plastik (1950) Taf. 95.

## V. Kaiserbildnisse aus Nordafrika

Bei den großflächigen Ausgrabungen in den nordafrikanischen Städten sind zahlreiche Kaiserbildnisse vor allem aus dem 2. Jh. n. Chr. gefunden worden. Um einen Überblick über das Material zu gewinnen, ist man allerdings auch hier auf meist ganz unzureichende Publikationen angewiesen. Manches vor allem aus neueren Funden ist gänzlich unpubliziert geblieben. Dank der Fülle des Materials ergibt sich aber trotzdem ein ungefähres Bild. Die meist erst von Rom gegründeten und unter den Kaisern zu Wohlstand gekommenen Städte verfügten über keine entwickelten Kunsttraditionen vorrömischer Zeit. Die Werkstätten hingen deshalb nicht nur in Bezug auf die Vorlagen, sondern auch in Bildhauertechnik und Stil unmittelbar vom stadtrömischen Kunstbetrieb ab. Um so erstaunlicher ist es, daß wir gerade in diesem Bereich ein so ungewöhnliches Hadrians-Bildnis wie den Kolossalkopf aus dem Theater von Leptis Magna angetroffen haben (Taf. 9). Als machtvolles, unpersönliches Herrscherbild war er ein Fremdling unter den Darstellungen Hadrians. Seine Eigenheiten werden jedoch verständlicher, wenn man sie im Rahmen der nordafrikanischen Kaiserporträts sieht.

Ich versuchte, die vom römischen Vorbild so stark abweichende Erscheinung des Kaisers in diesem Bildnis als bewußten Ausdruck einer anderen, hieratischen Vorstellung vom Herrscher zu verstehen. Diese Interpretation erhält eine Stütze in dem fast doppelt lebensgroßen Bildnis Trajans in Sousse<sup>91</sup>, dem alten Hadrumetum, das erst von Trajan zur römischen Kolonie erhoben worden war (Taf. 11; 10, 4). Bei höherer handwerklicher Qualität ist das Trajansporträt in Wirkung und Aussage dem Hadrian aus Leptis Magna unmittelbar vergleichbar. Als Vorbild diente eine Wiederholung des wahrscheinlich dritten offiziellen Bildnisses Trajans<sup>92</sup>, von dem eine Replik im Louvre (Taf. 10, 3) eine gute Vorstellung gibt<sup>93</sup>. Die Zugehörigkeit des Kolossalkopfes zu diesem Typus ergibt sich aus den – trotz starker Vereinfachungen – eindeutigen Übereinstimmungen in der Stirnhaar-Stilisierung und aus der detaillierten Wiedergabe der Mund-Kinnpartie. Ganz vom Vorbild abweichend sind dagegen die übergroßen Augen gebildet, die auch tiefer und wirkungsvoller unter den kantiger geformten Brauenbögen liegen. Die Untergliederung der Stirnlocken in einzelne Strähnenkompartimente ist zu einer gleichförmigen, das Gesicht rahmenden Reihung vereinfacht. Der Blick des Betrachters soll ganz auf die neue Aussage gelenkt werden, die in dem machtvollen Blick liegt und in der frontalen Ausrichtung zum Ausdruck kommt. Die individuellen Züge treten in der Gesamtwirkung zurück, obwohl sie im Mund und in den Kinnfalten dem Vorbild sehr genau nachgebildet sind. Das ist gerade angesichts des kolossalen Formates bemerkenswert. In einem solchen Falle, wo genaues Beobachten der Vorlage und entschiedene, in ihrer Wirkung kalkulierte Abweichungen an ein- und demselben Bildnis nebeneinander auftreten, muß sich der Bildhauer, bzw. sein Auftraggeber ‚etwas gedacht‘ haben.

Das Bedürfnis nach einem machtvoll wirkenden Erscheinungsbild des Herrschers tritt zwar nur selten in so exemplarischer Weise zutage wie an den Bildnissen des Hadrian aus Leptis

---

<sup>91</sup> H. Jucker, SchwMBI 13/14, 1964, 89 Abb. 10. L. Foucher, Hadrumetum (1964) 148f. Taf. 10c.d. W. H. Gross in RE Suppl. X (1965) 1109.

<sup>92</sup> Zum Typus: J.-Ch. Balty, Cahiers de Mariémont 8/9, 1977/78, 45ff. Balty hat die Eigenständigkeit dieses Typus gegen W. H. Gross, Bildnisse Trajans (1940) richtig erkannt. Jedoch ist der Typus m. E. vor dem Dezennalienporträt entstanden. Vgl. dazu meine Begründung in Fittschen-Zanker I Nr. 41.

<sup>93</sup> Paris, Louvre MA 1250. W. H. Gross, Bildnisse Trajans (1940) 71 f. Nr. 9, 125 Taf. 86. Balty a. O. 47 Abb. 5, 8, 12.

Magna (Taf. 9) und des Trajan in Sousse (Taf. 11). Doch sprechen zwei äußerliche Eigenarten ebenfalls für eine Tendenz der Bildhauer in Nordafrika, den herrscherlichen Rang der Kaiser, über den die stadtrömischen Vorlagen so wenig sagen oder gänzlich schweigen, deutlicher zu kennzeichnen, ihre Bildnisse von denen anderer Sterblicher eindeutiger abzuheben. Zum einen wurde in keinem anderen Teil des Imperium das kolossale Format so häufig angewandt, und zwar nicht nur an Kultbild-Statuen in Tempeln, wie die sicheren Funde aus Theatern zeigen. Zum andern tragen die Kaiserbildnisse aus Nordafrika im 2. Jh. n. Chr. noch häufiger als in andern Provinzen Lorbeer- oder Eichenkränze mit Medaillons, was unter den stadtrömischen Bildnissen derselben Zeit nur sehr selten bezeugt ist<sup>94</sup>. Die Kränze gewinnen durch ihre Größe häufig den Charakter von ‚Kronen‘. Gelegentlich scheint ihre Schwere die frontale Haltung geradezu zu erzwingen, so insignienhaft wirken sie auf den Köpfen. Wie sehr diese Kaiserkränze als Zeichen der Erhöhung empfunden wurden, zeigt sich daran, daß man sie in Nordafrika in einzelnen Fällen sogar auf Götter- und Heroenhäuptern findet<sup>95</sup> (Taf. 20, 4). Das kaiserliche Ehrenzeichen vermag sogar die Wirkung des Götterbildes zu steigern!

Das Bildnis des Lucius Verus aus dem Theater von Dougga<sup>96</sup> (Taf. 18, 2) darf trotz seines kolossalen Formates (52 cm) als eine erstaunlich genaue Wiederholung des offiziellen Bildnisses (Taf. 18, 3–4) gelten. Aus den gestauten Formen der rechten Gesichtshälfte läßt sich eine leichte Wendung nach rechts erschließen. Der hohe Lorbeerkranz hebt jedoch die ‚zivile‘ Wirkung des detailreich geschilderten Gesichtes weitgehend auf. Durch die Vereinfachungen im Haargewirr der toupierten Locken und ihre gröbere Ausführung wirken Haar und Bart stärker als Rahmen und betonen das Maskenhafte des Gesichtes. Der Vergleich mit dem Kolossalkopf aus dem Dionysos-Theater in Athen (Taf. 18, 1) drängt sich auf. Der griechische Bildhauer hat das Gesicht offenbar bewußt gerade seiner charakteristischen Züge entkleidet, um den Kaiser nach überkommenem Geschmack schöner und bedeutender erscheinen zu lassen. Der handwerklich kaum weniger versierte nordafrikanische Bildhauer dagegen hält sich fast ängstlich an die Vorlage. Durch die Hinzufügung des großen Kranzes verändert aber auch er nicht nur die Proportionen und die ästhetische Wirkung, sondern auch die Aussage. Dabei ist der in diesem Fall bekannte Kontext entscheidend: Aus einem mitgefundenen Fuß und einer Hand mit Globus läßt sich eine Sitzstatue im Jupiterschema, aus dem Fundort eine zentrale Aufstellung in der Mittelnische des *scaenae frons* über dem Durchgang erschließen. Eine Vorstellung von der Gesamtwirkung geben die beiden Sitzstatuen des Marc Aurel und Lucius Verus aus Bulla Regia (Taf. 19) (s. unten).

Ein Bildnis des Antoninus Pius aus Kedime im Louvre<sup>97</sup> (Taf. 15) kann als Beispiel für die Wirkung des Kranzes bei einem lebensgroßen Kopf dienen. Der Bildhauer folgt seiner Vorlage, was die Wiedergabe des Gesichtes anlangt, ebenso getreulich wie der Meister des Lucius Verus aus Dougga. Aber durch den breiten und schweren Kranz gerieten ihm die Proportionen ins Breite. Der Kranz gewinnt über den massigen, wenig gegliederten Haarbüscheln ein übergroßes Gewicht, das die differenzierten Formen des Gesichtes in der Wirkung ganz zurücktreten läßt. Auch hier verstärkt die frontale Ausrichtung des Kopfes, die eine Ausarbeitung auf den Seiten

<sup>94</sup> Wegner, Herrscherbildnisse 284. W. Oberleitner, JbKSWien 69, 1973, 129ff. Vgl. z. B. den überlebensgroßen Antoninus Pius im Vatikan, Chiaramonti 505, Amelung, Vat. Kat. I 644 Taf. 69.

<sup>95</sup> Vgl. z. B. einen Saturn in Utica: A. Lézine, Utique (1970); einen Herakles in Gauckler u. a., Cat. du Musée Alaoui. Suppl. (1910) Taf. 39, 3; einen Jupiter in Guelma, hier Taf. 20, 4.

<sup>96</sup> Tunis, Musée du Bardo C 1045. Carton, Le Théâtre de Dougga (1902) 78ff. Taf. 10, 1. A. Golfetto, Dougga (1961) 32 Anm. 1. Abb. 4. P. Romanelli, Topografia e Archeologia dell' Africa Romana (1970) 292 Taf. 228. Wegner, Verzeichnis II 63 Taf. 4, 4.

<sup>97</sup> Paris, Louvre 1184. Wegner, Herrscherbildnisse 137. Wegner, Verzeichnis I 111 („vielleicht nordafrikanische Sonderbildung in Anlehnung an Vatikan, Croce Greca 595“).

überflüssig machte, den Eindruck. Ähnliches gilt für die in Timgad gefundenen, leicht überlebensgroßen Porträts des Aelius Verus<sup>98</sup> (Taf. 17, 1–2) und Lucius Verus<sup>99</sup> (Taf. 17, 3–5) mit ihren hohen Lorbeerkrönen. Sie waren wahrscheinlich gemeinsam auf dem Forum der Stadt aufgestellt. Ihre – verglichen mit dem Antoninus Pius aus Kedime (Taf. 15, 1–2) – einheitlichere Aussage im Sinne eines entrückten, hieratischen Herrscherbildes beruht auf dem Verzicht auf eine detailliertere Beschreibung der Physiognomie und auf der Verbindung von frontaler Ausrichtung und Anhebung der Köpfe.

An den beiden Sitzstatuen aus Bulla Regia<sup>100</sup> (Taf. 19) sind die schweren Kränze mit stärker umgebildeten Bildnissen verbunden. Das gilt vor allem für den Kopf des Lucius Verus (Taf. 20, 1–3). Im Gegensatz zu dem Akrolith aus Dougga (Taf. 18, 2) sind Gesicht und Haare hier stark vereinfacht und auch in den Proportionen verändert wiedergegeben. Der Bildhauer hat das individuelle Gepräge und den wachen unmittelbaren Ausdruck des Vorbildes (Taf. 18, 3–4) ganz aufgegeben und statt dessen Mund und Augen in neuer Weise zu Ausdrucksträgern gemacht. Der Mund ist jetzt weit geöffnet. Die charakteristischen schmalen Augen sind durch ‚normal‘ geformte ersetzt<sup>101</sup>, deren weite Öffnung durch hochgewölbte Brauen (statt der fast horizontal geführten des Vorbildes) betont wird. Das Stirnhaar ist in wenige breite Strähnenbüschel geordnet. Diese züngeln flammenartig nach oben und betonen so den von jedem Gegenüber abgewandten, nach oben gerichteten Blick. In der Art der Veränderung des Vorbildes, in der Anwendung einfacher Ausdrucksmittel und in seiner hieratischen Wirkung läßt sich das Bildnis an den Hadrian in Leptis Magna (Taf. 9) und den Trajan in Sousse (Taf. 11) anschließen.

Der leicht nach links gewandte Kopf der Statue des Marcus weist ähnliche Formen der Ausdruckssteigerung auf (Taf. 19, 4; 22, 2). Als Vorlage diente eine Wiederholung des letzten offiziellen Bildnisses mit nach oben gekämmtem Stirnhaar<sup>102</sup> (Taf. 22, 2). Die Abhängigkeit ist bei genauem Vergleich trotz der beträchtlichen Vereinfachungen im Duktus fast jeden Lockenbüschels erkennbar. Im Gesicht sind die physiognomischen Züge des Marcus weniger stark verändert als die des Lucius Verus, aber auch hier ist eine deutliche Veränderung und Ausdruckssteigerung in der Augen-Brauen-Partie unverkennbar.

Die Köpfe der beiden Statuen aus Bulla Regia erlauben in exemplarischer Weise Einblicke in das Vorgehen nordafrikanischer Werkstätten bei der Anfertigung von Kaiserporträts. Obwohl der Meister der beiden Sitzstatuen seine Porträtsvorlagen sowohl in der Stirnhaarstilisierung als auch in den Gesichtsformen zu vereinfachen und im Ausdruck zu verändern versuchte, ging er in jedem Detail vom jeweiligen Vorbild aus. Zwar ähneln sich die Stirnlocken der beiden Bildnisse in der Art der Vereinfachung und im Duktus sehr, gleichwohl sind die Grundformen der jeweiligen Vorlage noch gut zu erkennen. Dasselbe gilt für die physiognomischen Züge, obwohl die beiden maskenhaften Gesichter einander so ähnlich sind. Der Bildhauer bleibt den offiziellen Bildnissen in ganz anderer Weise verhaftet als ein kleinasiatischer oder griechischer

<sup>98</sup> Panzerstatue des Aelius Verus in Timgad, Museum. Höhe des Kopfes 42 cm. A. Ballu-R. Cagnat, Musée de Timgad (1903) 14f. Taf. 3, 3. – Zur Ikonographie vgl. N. Hannestad, *Analecta Romana* 7, 1974, 67ff., vgl. dort die differenziertesten Repliken Taf. 3–6, um eine Vorstellung vom Urbild zu gewinnen. Fittschen-Zanker I Nr. 58.

<sup>99</sup> Lucius Verus, Timgad, Museum. Höhe 36 cm. Ballu-Cagnat a. O. 15f. Taf. 4, 3. H. B. Wiggers-M. Wegner, *Caracalla-Balbinus* (1971) 87. K. Fittschen, *JdI* 86, 1971, 225 (L. Verus). Wegner, *Verzeichnis* II 61.

<sup>100</sup> Romanelli a. O. 292 Taf. 227. Niemeyer a. O. (Anm. 2) 60 Taf. 33 (Marc Aurel). Fittschen, *BJbb* 170, 1970, 550. A. Beschaouch u. a., *Les Ruines de Bulla Regia* (1977) 123f. Abb. 125 (L. Verus). Wegner, *Verzeichnis* I 177; II 64. – Zur Datierung der Gruppe: Bergmann, *Marc Aurel* 42. – Die Fotos verdanke ich Neila Ouertani.

<sup>101</sup> Hierin ähnlich der kolossale Lucius Verus aus dem Theater von Leptis Magna: G. Caputo-G. Traversari, *Le Sculture del Teatro di Leptis Magna* 95f. Nr. 74 Taf. 80/81.

<sup>102</sup> Zum Typus: Bergmann, *Marc Aurel* 22ff., 41. – Das hier abgebildete Exemplar: Rom, Museo Capitolino Salone 32. Dazu demnächst Fittschen-Zanker I Nr. 68.

Meister mit entsprechend starken Veränderungsabsichten. Seine Umbildung erweist sich als das Resultat von Einzelkorrekturen, nicht einer einheitlichen Neukonzeption.

Deshalb ist es bei handwerklich nicht erstklassigen nordafrikanischen Arbeiten meist unmöglich zu entscheiden, ob die entsprechenden Abweichungen und Formvereinfachungen primär der Unfähigkeit eines lokalen Bildhauers zuzuschreiben sind oder ob eine eigene Aussageabsicht vorliegt. Denn daß die nordafrikanischen Porträtateliers oft große Schwierigkeiten hatten, die komplizierten Formen der offiziellen Bildnisvorlagen im Detail und als plastische Gesamtform zu erfassen und nachzubilden, wird ja auf Schritt und Tritt deutlich. Ein gutes Beispiel dafür bietet ein überlebensgroßes Porträt des Commodus aus Markouna bei Lambaesis<sup>103</sup> (Taf. 24, 3). Der Bildhauer wiederholte eine gute Vorlage des letzten Bildnistypus des Commodus<sup>104</sup> (Taf. 24, 4) und übernahm von diesem selbst die unterschiedliche Proportionierung der beiden Gesichtshälften. Wie bei den anderen bereits betrachteten nordafrikanischen Bildnissen betreffen die Vereinfachungen vor allem die komplizierten Formen der kleinteiligen Bohrarbeit in Stirn- und Barthaar. Ausgehend vom Haarduktus der größeren Locken am offiziellen Bildnis kommt er zu einer einfacheren Abfolge gleichförmiger, nach oben eingedrehter Voluten. Und in ähnlicher Weise ordnet er von einem ‚Mittelscheitel‘ ausgehend das Gewirr der Bartlöckchen. Diese simplen Strukturen des Haarrahmens tragen nicht unwesentlich zu der veränderten Wirkung des Gesichtes bei. Die feinen Hebungen und Senkungen des Inkarnates sind dem Bildhauer beim Nachbilden erstarrt, die lebendige physiognomische Schilderung des Augen- und Brauenbereichs ist zu einem abstrakten Liniensystem aus parallelen Kurven und Linien geronnen. Durch den starren Blick erhält das Gesicht einen den Betrachter fixierenden Ausdruck. Daß man diesen aber nicht ohne weiteres als beabsichtigte Veränderung interpretieren darf, zeigt ein überlebensgroßes Bildnis des Septimius Severus in Tunis<sup>105</sup> (Taf. 27, 2) noch deutlicher. Der Bildhauer war bestrebt, seine offenbar detaillierte Vorlage, ein Porträt des sog. Serapis-Typus<sup>106</sup> (Taf. 27, 3), getreulich zu wiederholen. Er legte sich im Gegensatz zum Meister des Commodus aus Markouna nicht einmal vereinfachte Lockenformeln zurecht. Der völlige Verzicht auf die Verwendung des Bohrers ist im Zusammenhang mit mißglückten Bildungen wie dem schiefen Mund und den groben Faltenangaben als Zeichen eines nur mäßigen bildhauerischen Vermögens zu werten. Daß selbst solche, auch im Rahmen nordafrikanischer Kaiserbildnisse<sup>107</sup> schwachen Köpfe vom modernen Betrachter als ausdrucksstark empfunden werden, hängt wohl mit unseren neuzeitlichen ästhetischen Erfahrungen und Dispositionen zusammen<sup>108</sup>. Daß man aus einem solchen Bildnis als Einzelmonument keine bewußten Aussagen über den Kaiser herauslesen kann, liegt auf der Hand, zumal entsprechende Formcharakteristika auch an Privatporträts vergleichbaren Qualitätsniveaus zu finden sind<sup>109</sup>. Aber daß den Bewohnern der nordafrikani-

<sup>103</sup> Paris, Louvre 1163. – Wegner, Herrscherbildnisse 86, 261 Taf. 56a. Wegner, Verzeichnis II 88.

<sup>104</sup> Zu den Bildnis-Typen des Commodus: Wegner, Herrscherbildnisse 66; Fittschen in Fittschen-Zanker I Nr. 74ff. Zur hier abgebildeten Replik Vatikan, Sala dei Busti 287 Inv. 706; Wegner, Herrscherbildnisse 72 Taf. 55.

<sup>105</sup> Tunis, Musée du Bardo C73. Höhe 43 cm. A. M. Mc Cann, MAAR 30, 1968, 176f. Nr. 94 Taf. 80 (mit früherer Lit. ‚Postum‘). L. Foucher, BullArchParis NS. 6, 1970, 202 Abb. 14. D. Söchting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 214 Nr. 119. U. Hausmann, Gymnasium 79, 1972, 254 (postum). W. Hornbostel, JdI 87, 1972, 375 Abb. 16. – Die von einigen Autoren vermutete postume Entstehung des Kopfes gründet sich allein auf den Stil, dieser ist jedoch seiner provinziellen Formen wegen chronologisch nicht auswertbar.

<sup>106</sup> Zum Typus zuletzt K. Fittschen, Indiana University Art Museum Bulletin 1 Nr. 2, 1978, 28ff. – Zur hier abgebildeten stadtrömischen Wiederholung in Rom, Museo Capitolino Imp. 38 Inv. 461 demnächst Fittschen-Zanker I. Nr. 83.

<sup>107</sup> Die nordafrikanischen Bildnisse des Septimius Severus sind zusammengestellt bei Foucher a. O.

<sup>108</sup> Charakteristisch z. B. das Urteil von Mc Cann a. O. über den Septimius Severus-Kopf in Tunis, hier Taf. 27, 2: „the power of the expression comes from the life of the abstract forms and the intensity of the frontal gaze“.

<sup>109</sup> Vgl. z. B. F. G. de Pachtère, Musée de Guelma (1909) Taf. 7, 5 und 6; hier Anm. 43; Gauckler u. a., Cat. du Musée Alaoui Suppl. (1910) Taf. 40, 2. Foucher a. O. Taf. 7 Abb. 29, 30.

schen Städte häufig solche Bildnisse vor Augen standen, verdient durchaus in die Überlegungen einbezogen zu werden. Von der Botschaft des offiziellen Bildnisses enthält ein Kopf wie der Septimius Severus in Tunis (Taf. 27, 2) jedenfalls kaum mehr etwas und Arrian hätte hier sicher ähnlich wie vor der Hadriansstatue in Trapezunt geurteilt. Aber ein Einheimischer für den die Frage ‚ähnlich‘ oder ‚unähnlich‘ nicht relevant war, mag einen Kopf dieser Art durchaus als ‚herrscherlich‘ empfunden haben. Wenn er mit hieratischen Bildnissen, wie den oben betrachteten, vertraut war, kann sich der vor jenen erfahrene Eindruck auch beim Anblick dieses Bildnisses eingestellt haben.

Eine Vorlage desselben Bildnistypus des Septimius Severus wiederholt ein kolossaler Kopf aus Markouna<sup>110</sup> (Taf. 27, 1). Er folgt dem offiziellen Porträt, bedenkt man das Format, ziemlich getreu. Dennoch ist an der eigenständigen Aussage hier kaum zu zweifeln. Die flächigere und plastische Anlage läßt den Kopf breiter und massiger erscheinen. Durch die Betonung der Licht-Schatteneffekte mittels reicher Bohrarbeit in Haupt- und Barthaar wird die maskenhafte Wirkung des Gesichtes, das die differenzierteren Formen des Vorbildes vermissen läßt, erheblich gesteigert. Der Kopf ist leicht zur Seite und nach oben gewandt. Das zeigen zwar auch mehrere stadtrömische Repliken, und vielleicht war dieser Zug sogar dem Urbild des Typus eigen. Aber durch den die Bewegung betonenden, steil nach oben gerichteten Blick, die Vergrößerung der Augen und des Mundes mit seinen nach unten weisenden Winkeln ergibt sich eine expressive Gesamtwirkung, die sich von der stadtrömischen Bildnisse weit entfernt und die man nicht mehr lediglich als ‚zufälliges‘ Nebenergebnis der Übersetzung ins größere Format und in eine einfachere Formensprache erklären kann.

Noch eindeutiger in der Aussage ist das 229 n. Chr. entstandene postume Bildnis des vergöttlichten Septimius Severus in Djemila<sup>111</sup> (Taf. 28, 1–2). Der Kolossalkopf ist über einen Meter hoch und stammt aus dem Severertempel in Djemila. Dem Porträt liegt eine Variante des letzten Bildnistypus zugrunde<sup>112</sup>. Einen guten Vergleich mit einer stadtrömischen Vorlage bietet ein Septimius Severus-Porträt in der Münchner Glyptothek<sup>113</sup> (Taf. 28, 3). Die Stirnhaare sind wie üblich stark vereinfacht wiedergegeben. Die physiognomischen Details fielen weitgehend der Monumentalisierung zum Opfer. Frontalität und Betonung der Augen mit dem ziellos nach oben gewandten Blick bewirken ein übermenschliches, den Betrachter überwältigendes Bildnis. Aus demselben Tempel ist eine ähnlich konzipierte Julia Domna erhalten geblieben<sup>114</sup>.

In diesem Falle haben wir es mit einem gesicherten Kultbild eines vergöttlichten Kaisers zu tun. Das ist sicher auch bei dem einen oder anderen der übrigen nordafrikanischen Kaiserporträts der Fall gewesen. Aber die gesteigerten Darstellungsformen waren ja keinesfalls auf Kultbilder oder postume Bildnisse beschränkt. Sie scheinen etwas über die Qualität der Herrscher überhaupt auszusagen. Und das überlebensgroße Format ist dabei ein bildnerisches Mittel neben anderen, um die Kaiser machtvoll darzustellen und ihre Bildnisse von denen anderer Sterblicher abzuheben.

Aber könnten dann nicht stadtrömische Bildnisse vergöttlichter Kaiser als Vorbilder für die gesteigerten Darstellungsformen in nordafrikanischen Städten gedient haben? Die wenigen sicheren Darstellungen divinisierten Kaiser, die in Rom gefunden wurden, sprechen gegen diese Vermutung. Interessanterweise haben sich ja keine festen Bildformen für die Köpfe vergöttlich-

<sup>110</sup> Paris, Louvre 1119 Höhe 64 cm. Mc Cann a. O. 178 Nr. 97 Taf. 82 (seitenverkehrt). H. P. L'Orange, *Apotheosis in ancient Portraiture* (1947) 79, 84 Abb. 58. Foucher a. O. 202 Taf. 4, 16. Soechting a. O. 198 Nr. 94.

<sup>111</sup> Djemila, Museum Höhe 1,10 m. Mc Cann a. O. 153 Nr. 45 Taf. 53 (seitenverkehrt!). Soechting a. O. 224 Nr. 133 (dort m. E. typologisch falsch eingeordnet).

<sup>112</sup> Vgl. Fittschen a. O. 41 Anm. 31.

<sup>113</sup> München, Glyptothek 353: Mc Cann a. O. Nr. 101 Taf. 87, 1–2. Soechting a. O. 193f. Nr. 88.

<sup>114</sup> Julia Domna, J. Meischner, *Das Frauenporträt der Severerzeit* (Diss. Berlin o. J.) 47.

ter Herrscher in Rom herausgebildet. Sieht man vom Caesar-Porträt des Typus Vatikan-Pisa<sup>115</sup> ab, so gibt es keinen postumen Bildnistypus eines Herrschers. Die Bildhauer versuchten die neue Qualität der Vergöttlichten zwar gelegentlich durch kolossales Format und durch den Ausdruck intensivierende Bildzeichen aus dem Repertoire des hellenistischen Pathosporträts, wie z. B. aufgerissene Augen, darzustellen, aber den hieratischen Tendenzen der nordafrikanischen Kaiserporträts Vergleichbares findet man in Rom selbst nicht. Als Beispiel für eine im Ausdruck gesteigerte Darstellung soll hier das in Rom gefundene Bildnis des Divus Antoninus Pius aus der Sammlung Farnese<sup>116</sup> (Taf. 16, 2) dienen. Der Bildhauer wiederholte in kolossalem Format den Bildnistypus ‚Formia‘ (Taf. 16, 1). Die sanfte Kopfwendung und das kleinteilige modische Haargelock sind getreulich nachgebildet. Ja, die detailreiche Beschreibung der Physiognomie scheint mit dem Vorbild verglichen eher noch bereichert zu sein. Nur durch die weit geöffneten Augen und eine leichte Verstärkung der Brauenkontraktion versuchte der Bildhauer den Kaiser als *Divus* zu charakterisieren. Das führte im Vergleich zu den machtvollen überpersönlichen nordafrikanischen Bildnissen zu einer merkwürdig zwiespältigen Wirkung des Ausdrucks. Denn die ‚Götter-Augen‘ liegen wie Fremdkörper in dem unverändert wiederholten ‚Priniceps-Gesicht‘. Sie wirken eher erschrocken als machtvoll. Das scheint symptomatisch. Schon die zahlreichen postumen Augustusbildnisse<sup>117</sup> aus Rom zeigen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – keine überzeugende oder gar einheitliche Bildform für das höhere Sein des Divus. Und das selten angewandte und im Rahmen der physiognomischen Schilderung isolierte Ausdruckselement der vergrößerten Augen wirkt auch in den Augustusporträts<sup>118</sup> nicht überzeugend, weil es nicht im Rahmen entsprechender Gesamtkompositionen vorgetragen wird. Die Divinisierung war in Rom eine politische Einrichtung, die der traditionellen Religion widersprach. Sie scheint im Bereich der Porträtkunst keine bildprägende Kraft gehabt zu haben. Von Rom und den italischen Städten her können die Tendenzen zum unbewegt Hieratischen der nordafrikanischen Kaiserporträts also kaum angeregt sein.

Wohl aber sind die in nordafrikanischen Städten im 2. Jh. n. Chr. mehrfach nachzuweisenden oder zu erschließenden kaiserlichen Sitzstatuen im Jupitertypus, wie wir sie in Leptis Magna (Taf. 9), Bulla Regia (Taf. 19, 1–2) und Dougga (Taf. 18, 2) kennengelernt haben, wahrscheinlich von den entsprechenden Kaiserstatuen aus den italischen Städten übernommen<sup>119</sup>. Meist diente diese Darstellungsform dort der Heraushebung der verstorbenen oder vergöttlichten Kaiser im Rahmen einer julisch-claudischen Familiengalerie. In diesem Statuenschema liegt eine seit Alexander d. Gr. bekannte Formel für die Übermenschlichkeit, für die im Kaiser wirksamen göttlichen Kräfte, für den Kaiser als Stellvertreter Jupiters vor. Es ist bezeichnend, daß man im 2. Jh. n. Chr. gerade diesen Statuentypus in den nordafrikanischen Städten bevorzugt hat, der anderswo im Reich nach dem Ende der julisch-claudischen Dynastie kaum mehr nachweisbar ist<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> Caesar Vatikan-Pisa: F. S. Johansen, *AnalRom* 4, 1967, 25, 28 Taf. 1, 6. Helbig I Nr. 158.

<sup>116</sup> Neapel, Mus. Naz. 6078 (ex Farnese). Guida Ruesch 248 Nr. 1029 (vielleicht aus den Caracalla-Thermen). Wegner, *Herrscherbildnisse* 135 Taf. 4b. Wegner, *Verzeichnis I* 108f. Taf. 12, 2 (linkes Profil).

<sup>117</sup> Eine Zusammenstellung einiger postumer Augustusbildnisse gibt H. v. Heintze in ‚In memoriam O. J. Brendel‘. *Essays on Archaeology and the Humanities* (1976) 146f. Den Ausgangspunkt dieses Aufsatzes bildet ein wohl flavischer Reliefkopf. Ich sehe nicht, wie eine Augustusbenennung zu begründen wäre. – Vgl. *Die Bildnisse des Augustus* (Ausstellung Glyptothek München 1979) 64ff.

<sup>118</sup> Überlebensgroßer Kopf New York, Metr. Mus. 21.88.94. G. M. A. Richter, *Roman Portraits* (1948) Nr. 16 mit Abb. ‚Die Bildnisse des Augustus‘ a. O. 66f. – Toulouse, Musée Saint-Raymond. Esperandieu, *Recueil II* (1908) Nr. 955. ‚Die Bildnisse des Augustus‘ a. O. 71.

<sup>119</sup> Niemeyer a. O. (Anm. 2) 104 Nr. 83ff.

<sup>120</sup> Die beiden Sitzstatuen des Marc Aurel und Hadrian auf den Rostra des Forum Romanum, die auf dem Konstantinsbogen dargestellt sind, zeigen die ‚thronenden‘ Herrscher bezeichnenderweise in der Toga (H. P. L’Orange-A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* [1939] S. 82f. mit Taf.).

Ich versuche die z. T. disparaten Einzelbeobachtungen zusammen zu sehen: Für die nordafrikanischen Kaiserporträts läßt sich erst im 2. Jh. n. Chr. ein Bild gewinnen. Dieses weicht von dem der Porträts aus Kleinasien und Griechenland/Kyrene völlig ab. Die offiziellen Bildnisse waren hier überall verbreitet. Das bezeugen die Importstücke<sup>121</sup> und die z. T. sehr getreuen lokalen Wiederholungen, unter denen sich selbst überlebensgroße Bildnisse befinden. Das handwerkliche Niveau weist aufs Ganze gesehen größere Schwankungen auf als in Kleinasien und Griechenland. Vor allem ist der Formverlust aufgrund mangelhaften bildhauerischen Könnens hier häufiger anzutreffen als dort. Erstarrung der Formen, Verlust an individuellen Einzelzügen und unbeholfene Versuche, den Ausdruck zu beleben, verleihen manchem Bildnis eine eigene Wirkung, die sich jedoch als bloße Folge beschränkter handwerklicher Ausdrucksmöglichkeiten erklären läßt. Daneben aber gibt es eine Anzahl von Bildnissen, an denen bestimmte neue formale Eigenarten vereinzelt oder kombiniert zu beobachten waren: frontale Ausrichtung des Kopfes, Betonung der Augen, Maskenhaftigkeit des Gesichtes, Anhebung des Kopfes und nach oben gewandter Blick. Ob diese Eigenarten als bewußt eingesetzte bildnerische Mittel zu werten sind, oder ob sie sich lediglich als Konsequenz von Formvereinfachungen bzw. Formverlust ‚ergaben‘, läßt sich auch bei diesen Bildnissen häufig nicht entscheiden. In einzelnen Fällen jedoch ist an einer bewußt vom Vorbild abweichenden Konzeption unter Verwendung dieser Ausdrucksmittel ebensowenig zu zweifeln wie an der vom Bildhauer bzw. Auftraggeber damit verbundenen Intention, ein machtvoll wirkendes Herrscherbild zu gestalten. Daß es sich bei diesem Ausdruckswillen jedoch nicht um isolierte Einzelfälle, sondern um eine allgemein verbreitete Tendenz handelte, zeigte sich an den weit verbreiteten schweren Kränzen, der Bevorzugung des kolossalen Formats und des Statuenschemas ‚Juppiter-Typus‘.

Im Gegensatz zu ihren kleinasiatischen Kollegen konnten die in ihrer Bildkultur primär vom kaiserzeitlichen Rom abhängigen nordafrikanischen Werkstätten jedoch auf keinerlei eigene Bildtraditionen zurückgreifen, um ihre oder ihrer Auftraggeber abweichende Vorstellung vom Kaiser zu realisieren. Der eigene Ausdruckswille hatte es unter den gegebenen Umständen, beim Fehlen einer eigenen ‚Sprache‘, sehr viel schwerer, sich gegen die Übermacht der bis ins Detail definierten römischen Vorbilder durchzusetzen.

Die bei der Veränderung der offiziellen Bildnisse angewandten bildnerischen Mittel sind elementare und zeitlose Ausdrucksformen. Man findet sie in der römischen Kaiserzeit vielfach und vor allem in Gegenden des Reiches und in Schichten der Bevölkerung, in denen die auf wirklichkeitsnahe und organisch funktionale Naturwiedergabe abzielende hellenistisch-römische Bildsprache wenig verbreitet war. Das gilt für Teile Syriens (vgl. S. 39) ebenso wie für weite Gebiete der Provinzen im Westen und Norden des Reiches, ja selbst für seit langem romanisierte Städte in Italien und Spanien<sup>122</sup>. Auch in Nordafrika werden sie von Ateliers, die für breitere Schichten arbeiteten, überall angewandt. Vor allem auf den zahlreichen Votivstelen für Saturn<sup>123</sup>, aber auch an den anspruchsloseren Bildnissen (Taf. 10, 1–2, S. 19) und an Grabste-

<sup>121</sup> Vgl. z. B. die Bildnisse des Antoninus Pius, Domitian und eines julisch-claudischen Prinzen in Constantine: G. Doublet-P. Gauckler, Musée de Constantine (1892) Taf. 6.

<sup>122</sup> Hier könnte man den ausdrucksstarken und so schwer einzuordnenden Kolossalkopf in Bologna nennen, den Kaschnitz (Röm. Bildnisse [1965] S. 67 Taf. 44, 2; 45, 1; 46, 1) vielleicht nicht zu Unrecht auf Marc Anton bezogen hat. Neuere Lit. findet man bei E. Fabricotti, Galba (1976) 66ff. Taf. 13. – In Spanien sei auf den wohl umgearbeiteten (aus Caligula?) Kolossalkopf in Sevilla verwiesen: Garcia y Bellido, Mus. Arqu. de Sevilla. Cat. Retratos Rom. (1951) 12f. Nr. 9. Zuletzt mit Lit. Fabricotti a. O. 63 Taf. 12.

<sup>123</sup> M. Leglay, Saturne Africain. Monuments I, II (1961/1966). Ders., Saturne Africain. Histoire (Bibl. Ecole franç. d'Athènes et de Rome Nr. 205, 1966). – Auch die hellenistisch-römischen Schemata bärtiger Gottheiten werden in ähnlicher Weise verändert, vgl. z. B. Gauckler u. a., Cat. du Musée Alaoui. Suppl. (1910) Taf. 23, 2.

len<sup>124</sup> stößt man allenthalben auf frontale Darstellungsweise, auf überdimensionierte Augen, Umrißbetonung u. ä. Das sind leicht ablesbare Zeichen, die je nach lokalem handwerklichem Niveau und Grad der Rezeption hellenistisch-römischer Vorlagen sehr verschiedenartige Ausprägung haben und von sehr unterschiedlichem Informationsgehalt sein können. Das Zeichen der überdimensionierten Augen besaß offenbar eine besondere Ausdruckskraft, diente der Intensivierung, der Vergegenwärtigung und betonte deshalb auch die Bedeutung des so Dargestellten. Die Anwendung dieser elementaren Zeichen bei der Nachahmung der römischen Kaiserbildnisse bedeutete jedenfalls, ob es nun absichtlich geschah oder nicht, eine Umsetzung der komplizierten Vorlagen in eine einfachere, für breitere Schichten der Bevölkerung leichter ablesbare Bildsprache, deren Elemente durch private und kultische Denkmäler vertraut waren. Dabei war für einen einfachen lokalen Steinmetzen natürlich die Nachahmung des römischen Vorbildes mit einer Übersetzung in seine Formensprache, so rudimentär und elementar sie sein mochte, identisch. Anders bei einem guten Bildhauer, der imstande war, seine Vorlage einigermaßen getreu zu wiederholen. Wenn er individuelle Züge tilgte, den Kopf frontal ausrichtete und die Augen überdimensioniert darstellte, veränderte er seine Vorlage bewußt. Und die dabei verfolgte Absicht kann keine andere gewesen sein als die, den Kaiser für den Betrachter eindrucksvoller zu gestalten. Wenn auch ein solcher Meister sich elementarer Ausdrucksformen bediente, so weil er sie für geeignet hielt, dem Bildnis des Kaisers mehr Gewicht zu geben. Ein starker Ausdruckswille versucht hier offenbar das geschlossene, differenzierte Formensystem der römischen Kaiserporträts aufzubrechen. Es entstehen merkwürdige *mixta composita* aus den wirklichkeitsnahen Formen der Vorlagen und den diese durchsetzenden elementaren Bildzeichen. Es handelt sich dabei um eine Art ‚Stammeln‘, nicht um eine eigene ‚Sprache‘ wie in Kleinasien. Umso ernster muß man den sich hier äußernden Ausdruckswillen nehmen.

---

<sup>124</sup> Du Coudray la Blanchère-P. Gauckler, Musée Alaoui (1897) Taf. 22ff. – Ballu-Cagnat, Musée de Timgad Taf. 3 Nr. 4 und 5. – R. Cagnat, Musée de Lambèse (1895) Taf. 4. – R. P. Delattre, Musée de Guelma (1909) Taf. 2.

## VI. Vereinzelte Kaiserbildnisse aus anderen Provinzen

Die an den Kaiserporträts aus den nordafrikanischen Städten beobachteten Phänomene findet man vereinzelt auch in verschiedenen, weit auseinanderliegenden Provinzen, in denen eine ähnliche Traditionsarmut in der Bildniskunst herrschte, vor allem im Norden des Reiches. Die an den reichen nordafrikanischen Funden einigermaßen zuverlässig analysierbaren komplementären Kategorien ‚Formverlust‘ und ‚Ausdruckssteigerung mittels elementarer Bildformen‘ vermögen auch zum Verständnis dieser im konkreten ikonographischen Zusammenhang meist befremdenden und nicht selten zu Fehlinterpretationen verleitenden Bildnisse beizutragen.

Ägyptische Bildhauertradition im Umgang mit hartem Material hat man an dem überlebensgroßen Kopf des Antoninus Pius aus dem an der Grenze zu Oberägypten gelegenen Hermoupolis Magna (Taf. 16, 3) feststellen wollen<sup>125</sup>. Das aus alabasterartigem Stein gefertigte Bildnis erinnert indes eher an die nordafrikanischen Kaiserporträts. Von intendierter Ausdrucksteigerung wird man freilich allenfalls hinsichtlich der frontalen Ausrichtung und Anhebung des Kopfes sprechen können. Denn in der Wiedergabe des Gesichtes folgte der Bildhauer seinem Vorbild<sup>126</sup> (Taf. 12) in fast ängstlicher Weise, wie man an den abgescrägten Brauen, den Nasen-, Mund- und Stirnfalten und selbst an den für eine Stuckauflage vorbereiteten Rohformen der Stirnhaare sieht. Die maskenhafte Starre des Ausdrucks ist hier die Folge der formelhafte Vereinfachungen im Detail.

Der Kopf steht unter den in Ägypten gefundenen Kaiserporträts hellenistisch-römischer Darstellungstradition allein. Diese weisen, wie die erst vor kurzem veröffentlichte Studie von H. Jucker<sup>127</sup> bestätigt, kaum allgemein verbreitete spezifische Formeigenheiten auf, die über längere Zeit hin kontinuierlich tradiert worden wären. Dabei sehe ich von den bekannten handwerklichen Besonderheiten ägyptischer Werkstätten ab (Anstückungstechnik, Stuckergänzung u. ä.). Die bei einem Teil der Bevölkerung noch lebendige altägyptische Herrschervorstellung fand ihren Ausdruck in den fast unverändert wiederholten Pharaonendarstellungen. Für die Einwohner griechischer Kultur dagegen hatten die Ptolemäerbildnisse offenbar keine fortlebende Tradition des Herrscherbildes begründen können, was angesichts des großen Qualitätsgefälles zwischen den wenigen Werken der alexandrinischen Hofkunst und den übrigen kleinformatigen Herrscherbildnissen<sup>128</sup> nicht verwundert. Jedenfalls fällt auf, wie viele der im Land gearbeiteten Kaiserporträts sehr detailliert an den stadtrömischen Vorlagen ausgerichtet sind. Das gilt für die Wiedergabe der wirklichkeitsnah geschilderten Physiognomie und der Modefrisuren ebenso wie für die technische Arbeitsweise der römischen Ateliers. Daneben findet man vereinzelt vor allem in der frühen Kaiserzeit auch Umbildungen, die in kleinasiatischer oder griechischer Bildnis-Tradition stehen. Die offiziellen Bildnistypen werden gelegentlich sogar in die

---

<sup>125</sup> Kairo Ägypt. Museum Inv. J. E. 41650. Höhe 38 cm. P. Graindor, *Bustes et Statues-Portraits d'Egypte Romaine* (o. J.) 53 Nr. 13 Taf. 12. Wegner, *Herrscherbildnisse* 17, 88, 130, 283. G. Grimm, *Kunst d. Ptolemäer- und Römerzeit im Ägypt. Museum Kairo* (1975) Nr. 22 Taf. 37, 40, 41. Wegner, *Verzeichnis I* 104. H. Jucker in *ANWR II*, 12, 2 (1981) 667 ff. Taf. 47 Abb. 42.

<sup>126</sup> Es war eine Wiederholung des Haupttyps des Überlieferungszweiges ‚Vatikan Croce Greca‘: Wegner, *Herrscherbildnisse* Taf. 4a. Hier Anm. 53.

<sup>127</sup> Jucker a. O. mit der früheren Lit., vor allem der Arbeit von Graindor a. O.

<sup>128</sup> Vgl. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (1975).

Darstellung der Kaiser im Pharaonenschema übernommen, während die hieratischen Formen der altägyptischen Bildnisse umgekehrt nicht rezipiert werden. Dabei gewinnen ausdrucksstarke offizielle Bildnisse gelegentlich eine andere Dimension. Man denke an das eindrucksvolle Beispiel der kleinen Vespasian-Sphinx in Kairo<sup>129</sup> oder die Statuen des Caracalla-Pharao mit Bildnissen<sup>130</sup> in Anlehnung an den letzten Bildnistypus (Taf. 25, 4), bei denen der Ausdruck herrscherlicher Wut vereinfacht und die frontale Ausrichtung in hieratischer Weise verstärkt wiedergegeben wurde, wie bei dem überlebensgroßen Granitkopf in Philadelphia (Taf. 29, 3).

Im Gegensatz zu dem Antoninus Pius aus Hermoupolis Magna handelt es sich bei dem 82 cm hohen Kolossalkopf aus Beziers in Toulouse<sup>131</sup> (Taf. 16, 4) um ein sehr expressives Werk. Der Kopf ist aus einem lokalen Stein gearbeitet, das Haar nur um die Stirn artikuliert, der Bart lediglich mittels einer aufgerauten und geriefelten Oberfläche angegeben. Im Gegensatz zu Haar und Bart, die klar von der Haut abgesetzt sind, hat der Bildhauer das großflächig, aber kraftvoll modellierte Gesicht sorgfältig geglättet. Das spricht gegen die allgemeine Annahme einer unfertigen Arbeit, mit der der Kopf bisher aus der Diskussion ausgeschieden wurde. Die Haare über der Stirn könnten stuckiert oder mit einem großen Kranz bekrönt gewesen sein. Für die Benennung Antoninus Pius sprechen nicht nur die Proportionen, die Formen von Stirnhaar und Bart und die Art der Stirnumrahmung, sondern auch ein typologisches Detail wie die abstehenden und hochgekrümmten Locken an der linken Schläfe. Die kaiserliche Physiognomie ist aber nicht nur vereinfacht, sondern gleichzeitig im Ausdruck intensiviert wiedergegeben. Durch die hochgezogenen Brauenbögen werden die – hier allerdings nicht vergrößerten – Augen betont. Bei der frontalen Ausrichtung des Kopfes, der als Akrolith wahrscheinlich zu einer Kultstatue gehört hat, bekamen die Haare eine das glatte Gesicht heraushebende Rahmenfunktion. Trotz der sehr rohen Formen darf man eine ähnliche Ausdrucksabsicht wie bei den entsprechenden nordafrikanischen Kolossalbildnissen vermuten.

Eine „großartige Steigerung des Ausdrucks“ konstatierte Wegner bei einem provinziellen Bildnis des Marc Aurel aus Gerasa (Jordanien) im Dominikanerkloster von Jerusalem<sup>132</sup> (Taf. 23, 1), das mit seltener Einmütigkeit als vom dritten Bildnistypus („Thermenmuseum 726“)<sup>133</sup> abgeleitet klassifiziert worden ist, obwohl die Stirnlocken zu unförmigen Klumpen vergrößert und der Bart nur cursorisch ausgeführt ist. Doch die Abhängigkeit von der Vorlage bleibt hier in jeder Einzelform sichtbar. Die Ausdruckssteigerung beruht einerseits auf der pathetischen Kopfdrehung, die man im Zusammenhang mit den kleinasiatischen Kaiserporträts sehen kann. Während hierin eine bewußte Hervorhebung des Herrscherlichen liegt, ist das bei der für unsere Sehgewohnheit sehr viel wirkungsvolleren Betonung der aufgerissenen, von kräftigen, plastisch artikulierten Brauen überwölbten Augen nicht unbedingt der Fall. Denn hier handelt es sich – ähnlich wie bei den betrachteten nordafrikanischen Kaiserporträts – nach Ausweis zahlreicher syrischer Skulpturen, wie dem Taf. 23, 2 abgebildeten Relief in Damaskus,

<sup>129</sup> Jucker a. O. 31 f. Taf. 32.

<sup>130</sup> Jucker a. O. 55 ff. Abb. 51–52. Z. Kiss, MDAIK 31, 2, 1975, 293 ff. Zum hier abgebildeten Caracalla im Philadelphia Univ. Museum zuletzt: Z. Kiss in Acts 1st ICE (1976) 377 ff. H. B. Wiggers-M. Wegner, Caracalla-Balbinus (1971) 76. – Das verglichene stadtrömische Exemplar des Typus Taf. 29, 4: Vatikan, S. d. Busti 292 Inv. 711. Wiggers-Wegner a. O. 82. Zur Selbstdarstellung Caracalla's vgl. Verf., Gymnasium 86, 1979, 365 mit Lit.

<sup>131</sup> Esperandieu I 343 Nr. 528, 10. O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus (1931) 58 Nr. 3. Wegner, Herrscherbildnisse 18, 151, 283. V. Poulsen, ActaArch 17, 1946, 7. W. H. Gross, Julia Augusta Abh. Akad. Göttingen Nr. 52 (1962) 109. M. Clavel, Béziers et son territoire dans l'antiquité (1970) 502 Abb. 62, 63. Wegner, Verzeichnis I 121 („etwa nicht antik? Ikonographisch wertlos“).

<sup>132</sup> Wegner, Herrscherbildnisse 176 Taf. 33. A. Rumpf, BJB 155/56, 1955/6, 133. Vermeule, Imperial Art 395, 14. A. de Franciscis, RM 79, 1972, 332. Wegner, Verzeichnis I 149.

<sup>133</sup> Zum Typus Bergmann, Marc Aurel 23, 41 (Variante des 3. Bildnistypus). Fittschen-Zanker I Nr. 65 ff.

um ein gängiges Ausdrucksmittel der lokalen Werkstätten<sup>134</sup>. Es ist bezeichnend, daß der Kopf in seiner komplexen Formenmischung M. Wegner an Spätantikes erinnert hat und von A. Rumpf gar als retrospektives Bildnis des 4. Jh. n. Chr. bezeichnet worden ist.

Nicht anders ist es erst vor kurzem J. Ch. Balty<sup>135</sup> ergangen, als er in der bekannten Goldbüste des Marc Aurel aus Avenches (Taf. 22, 3) einen veritablen Julian Apostata erkennen zu können meinte. Obwohl die Bemerkungen Balty's über die von den übrigen Bildnissen des Marcus abweichende Physiognomie und über die spätantike Wirkung der Büste durchaus zutreffend sind, ist der von ihm gezogene Schluß falsch. Wir haben an mehreren Beispielen gesehen, wie problematisch das Argument ‚Ähnlichkeit‘ bzw. ‚Unähnlichkeit‘ – der Haupteinwand Balty's gegen die Benennung Marc Aurel – bei der Bestimmung von Kaiserbildnissen ist und wie stark Formvereinfachungen infolge beschränkten handwerklichen Vermögens oder als Mittel der Ausdruckssteigerung in provinziellen Bildnissen individuelle Züge und stilistische Befunde zu verändern vermögen. Doch die Goldbüste gewährt trotz solcher Veränderungen genügend Anhaltspunkte, um den typologischen Zusammenhang mit den offiziellen Bildnissen Marc Aurels zu sichern. Die Analyse wird allerdings dadurch erschwert, daß wir es mit einer Typenklitterung zu tun haben, wie man sie gerade unter den provinziellen Kaiserporträts nicht selten antrifft. Die Stirnhaarstilisierung läßt sich vom vierten und letzten (Taf. 22, 2), der kurze Bart und Einzelheiten der Physiognomie (Augenform, Falten unter den Augen) vom dritten Bildnistypus Marc Aurels ableiten<sup>136</sup>. Zudem ist der Kopf als eine Art Maske konzipiert. Denn der flachgewölbte Hinterkopf weist platte, vielleicht an einem julisch-claudischen Modell orientierte Haarsträhnen auf, die die in der komplizierten Technik nur sehr schwer wiederzugebenden hochgewölbten Löckchen ersetzen mußten<sup>137</sup>. Das über der Stirn hochgekämmte Haar läßt Einzelheiten des Vorbildes wie den Wirbel über der Stirnmitte und die weit nach seiner Linken gezogene Locke noch deutlich erkennen. Auch die Bewegungsrichtung der Schläfenlocken entspricht dem vierten Typus. Vergleicht man die ebenfalls vereinfachte Version des Stirnhaares an der Sitzstatue aus dem Theater in Bulla Regia (Taf. 22, 4 S. 32), so wird der typologische Zusammenhang vollends evident. Der provinzielle, raetische (?) Goldschmied<sup>138</sup> scheint nach einer (gezeichneten?) Vorlage gearbeitet zu haben, die das offizielle Bildnis in der Variante mit Alterszügen wiederholte<sup>139</sup>. Von ihr hat er die wohl frei eingetragenen Stirn- und Augenfalten übernommen. Bei aller Veränderung der Proportionen sind auch im Gesicht deutliche Reste der individuellen Physiognomie Marc Aurels, wie sie die offiziellen Bildnisse zeigten, ‚stehen‘ geblieben. So die breiten oberen Augenlider, die besondere Führung der hochgeschwungenen Brauen und die kurze, volle, vom Bart eng umrahmte Unterlippe. Das alles sind Elemente, die von den Münzbildnissen Julians völlig abweichen, besonders aber verbieten die nach vorn gekämmten Stirnhaare des Apostaten einen Vergleich<sup>140</sup>. Aber auch stilistisch weicht m. E. das

<sup>134</sup> Damaskus, Garten des National-Museums Inv. 7622. Die Photographie des Reliefs verdanke ich S. Diebner. Vgl. S. Abdul-Hak-A. Abdul-Hak, *Cat. du Département des Antiquités Gréco-Romaines au Musée de Damas* (1951) Taf. 36, 37. – M. Dunand, *Le Musée de Soueida* (1934) bes. Taf. 24–26. – N. Glueck, *Deities and Dolphins* (1966) Taf. 130, 131.

<sup>135</sup> J. Ch. Balty in ‚Eikones‘. Festschrift H. Jucker (1980) 57 ff. Taf. 17–19. Dort ein Verzeichnis der Lit. zur Goldbüste von Avenches. – Dagegen jetzt ausführlich mit eingehender Begründung der Identifizierung mit Marc Aurel: H. Jucker, *BAssProAventico* 26, 1981, 5 ff.

<sup>136</sup> Zu den Bildnistypen Marc Aurels: Bergmann, *Marc Aurel* 40 f., dort auch zu einem Fall von Typenklitterung.

<sup>137</sup> Vgl. die Rückseite des bronzenen Hadrian in London, hier S. 16. Zu ‚falschen‘ Hinterköpfen K. Fittschen in ‚*Praestant Interna*‘. Festschrift Hausmann (1982) 119.

<sup>138</sup> Vgl. H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961) 277 f.

<sup>139</sup> Bergmann, *Marc Aurel* 32 f., 40 f.

<sup>140</sup> Dasselbe gilt für die beiden Bildnisstatuen im Louvre (Balty a. O. 60 Taf. 17, 18), deren Benennung und Datierung alles andere als gesichert ist, vgl. Bergmann, *AChr.* 1973, 217. Zuletzt Jucker a. O. Abb. 17–20 (Julian), m. E. gehören beide Statuen dem 2. Jh. n. Chr. an.

Gesicht der Goldbüste trotz aller provinziellen Verfremdung von den Bildnissen des 4. Jh. erheblich ab, wobei deren höherer Grad an Abstraktion und deren einheitlichere Formulierung entscheidend sind. Aber man sollte hier auf die problematischen Stilargumente besser ganz verzichten, der typologische Zusammenhang ist entscheidend. Die plastische Akzentuierung der Augen der Goldbüste entspricht ganz dem an stadtrömischen Marmorbildnissen der Antoninenzeit üblichen. Doch hat der Goldschmied, wie Jucker überzeugend feststellte<sup>141</sup>, die beiden Halbmondchen nicht wie üblich parallel, sondern gegeneinander gesetzt eingetieft. Deshalb wirkt der Blick nicht gerichtet sondern ziellos. Zusammen mit der frontalen Ausrichtung des Kopfes bewirken sie den hieratischen Ausdruck, der an spätantike Bildnisse erinnert. Ein guter Teil der Wirkung geht zweifellos zu Lasten der durch die Treibetechnik<sup>142</sup> noch gesteigerten Schwierigkeiten des Künstlers, seine Vorlage differenziert genug wiederzugeben. Aber man kann sich denken, daß der veränderte Ausdruck im Hinblick auf die kultisch-juristischen Funktionen eines solchen transportablen Kaiserbildnisses<sup>143</sup>, vor dem unter Umständen ein über Leben und Tod entscheidender Eid zu leisten war, als adäquat empfunden wurde.

Für eine vorsichtige inhaltliche Ausdeutung der hieratischen Züge an der goldnen Marcus-Büste lassen sich auch die wenigen erhaltenen Köpfe von bronzenen Kaiserstatuen aus den Nordprovinzen ihrer Qualität wegen ins Feld führen<sup>144</sup>. Das Hadrians-Porträt aus der Themse haben wir bereits kennengelernt (Taf. 6, 3 S. 16) und gesehen, wie stark die formale Vereinfachung der Vorlage zusammen mit der frontalen Ausrichtung im Sinne einer herrscherlichen Aussage wirkt. Das erst vor kurzem aufgetauchte überlebensgroße Bildnis des Alexander Severus aus dem Noricum in Bochum<sup>145</sup> hat bei weitaus genauerer Wiedergabe des römischen Vorbildes allein durch den starren Blick und die massige Wirkung des Volumens als Folge der frontalen Ausrichtung einen ähnlichen Effekt. Zwei Bronzobildnisse des Gordian III in Bonn und Sofia<sup>146</sup> lassen sich anschließen.

Das Qualitätsgefälle zwischen solchen Bronzen<sup>147</sup> und direkten Importstücken aus Rom oder Italien<sup>148</sup> auf der einen und den lokalen Produkten aus einheimischem Steinmaterial auf der anderen Seite war in den Nordprovinzen offenbar besonders steil. Das gilt auch, wenn man bedenkt, daß die meisten dieser Kalk- und Sandsteinköpfe mit einer Stuckschicht überzogen und daß Qualität und Eigenarten innerhalb dieser Gruppe keineswegs einheitlich waren.

Im Falle des kolossalen Kaiserkopfes aus der Colonia Claudia Savaria<sup>149</sup> (Taf. 28, 4) z. B.

<sup>141</sup> Jucker a. O. 15. Vgl. P. Schatzmann, *Zschr. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte* II (1940) 69–93 Taf. 25/26.

<sup>142</sup> Vgl. dazu F. Braemer, *RevArch* 1968, 327 ff.

<sup>143</sup> Vgl. H. Blanck, *GGA* 223, 1971, 91 f. Jucker a. O. 16.

<sup>144</sup> Teilweise zusammengestellt bei G. Gamer, *Kaiserliche Bronzestatuens aus den Kastellen und Legionslagern an Rhein- und Donaugrenze des römischen Imperiums* (Diss. München 1963).

<sup>145</sup> B. Andreae in M. Imdahl-N. Kunisch, *Plastik* (1979) 98 ff.

<sup>146</sup> M. Wegner, *Gordianus III bis Carinus* (1979) 21 Taf. 6 (Kopf aus dem Kastell von Niederbieber bei Bonn) 28. Sofia: Gute Abb. bei R. Bianchi-Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica* (1970) Abb. 300. – Vgl. jetzt auch den bronzenen Macrinus in Belgrad: V. Kondic, *JRS* 63, 1973, 46 ff. Taf. V–VIII. – Aus d. 1. Jh. v. Chr. den bronzenen Nero aus der Alde im Brit. Mus.: Zuletzt bei H. Jucker, *Jdl* 96, 1981, 307 f. Abb. 75/76.

<sup>147</sup> Sie stammen wahrscheinlich aus Werkstätten, die in größeren Zentren der Provinz ansässig waren, vgl. Gauer a. O. 78. – Auch Marmorbildnisse der Art des Lucius Verus aus Ptuj (P. Petru, 6. Kongreß Arch. Jugoslavija (1963) II 75 Abb. 5. J. Mikl-Cürk, *Das Altertum* 14, 1968, 88. Wegner, *Verzeichnis* II 55) werden aus solchen zentralen Werkstätten stammen.

<sup>148</sup> Man denke an Bildnisse wie den Caesar aus Nijmegen, den Vespasian in Trier oder den Septimius Severus aus Maastricht: ‚Römer am Rhein‘ (Ausstellungskatalog des Röm.-Germ. Museums Köln 1967) Taf. 18, 23, 26.

<sup>149</sup> Szombathely, Musée Savaria, Inv. 35. – Z. Kádár, *ArchErt* 87, 1960, 16 Taf. 8f. A. Mócsy-T. Szentlélek, *Die römischen Steindenkmäler von Savaria* (1971) Nr. 223 Taf. 181. Wegner, *Verzeichnis* II 96 („kein Commodus“). J. G. Szilagyi, *La plastique de l'époque romaine en Pannonie I.–III. siècle* (1976) Nr. 2.

bemühte sich der Bildhauer durchaus, individuelle Züge und mimische Bewegung wiederzugeben. Bei dem Dargestellten handelt es sich aber nicht um Aelius Verus, wie bisher angenommen wurde, sondern um Septimius Severus (der übrigens 193 n. Chr. in Savaria zum Kaiser proklamiert worden ist). Mit dessen erstem Bildnistypus stimmen die Proportionen, die Stirnhaare mit den charakteristischen knappen Haarwinkeln und die Form von Schnurr- und Wangenbart sehr gut überein. Auch die hier überstark betonte doppelte Stirnfalte findet man an einigen Wiederholungen des Typus wieder. Ein unterlebensgroßer Marmorkopf in Budapest (Taf. 27, 4)<sup>149a</sup> stellt wohl ebenfalls Septimius Severus dar, denn das Haar folgt eindeutig dem sog. Serapistypus (Taf. 27, 3 Anm. 106), wobei die Stirnlocken der Version mit Korkzieherlocken folgen<sup>150</sup>. Der Ausdruck des in den Proportionen stark veränderten Gesichtes weicht von den stadtrömischen Vorbildern ab, gibt den Kaiser mit streng gekerbtem Mund wieder.

In anderen Fällen kann man eine Identifizierung nur noch mittels der Proportionen und der allgemeinen Haar- und Bartform im Ausschlußverfahren versuchen. So könnte in einem lebensgroßen im Kastell Contra-Aquincum<sup>151</sup> gefundenen, nach oben gerichteten Kopf durchaus Marc Aurel dargestellt sein (Taf. 23, 3–4). Denn nur für ihn ist der bogenförmige Stirnabschluß zusammen mit der entsprechenden Bartform überliefert. Vielleicht kannte der Steinmetz ein sehr ‚unähnliches‘ Marcus-Porträt des dritten Bildnistypus. Aber in einem solchen Falle ist natürlich die Grenze zur Spekulation schon überschritten. Auch für den vor 10 Jahren in Benningen/Württemberg gefundenen lebensgroßen Sandsteinkopf (Taf. 25, 5–6) kommt Marc Aurel in Frage<sup>152</sup>. Zum bogenförmigen Stirnhaar und den Bartformen kommen hier überdimensioniert große Augen, die Proportionen und Gesamteindruck gegenüber dem Kopf aus Aquincum stark verändern. Im Vergleich mit den expressiven Augen nordafrikanischer Bildnisse fällt die nach außen vorquellende Form auf. Da diese von keltischen Skulpturen bekannt ist, könnte es sich hier um ein indigenes Formelement handeln. Freilich zeigt der von Künzl gezogene Vergleich mit dem bekannten keltischen Kopf aus Gloucester, daß wir bei dem Benninger Kaiserporträt keinesfalls von einer durchgehenden Umsetzung des Vorbildes in einheimische ‚Formen‘ sprechen können; vielmehr haben wir es mit einem im Grunde stillosen *mixtum compositum* zu tun. Daß es sich bei dem Benninger Kopf aber tatsächlich um ein Kaiserbildnis handelt, legt der Kranz mit dem Stirnjuwel nahe. Einen aufschlußreichen Vergleich bietet ein überlebensgroßer Kalksteinkopf aus Brigetio<sup>153</sup> an der Nordgrenze Pannoniens (Taf. 25, 3). Auch hier zeigt ein noch größerer, ungeschickt aufgesetzter Kranz den Kaiser an. Wie beim Kaiserbildnis aus Benningen sind die Augen überdimensioniert und vorquellend wiedergegeben. Bei dieser Übereinstimmung in Qualität und Formensprache ist die abweichende Proportionierung der Gesichter, besonders die sehr hohe Stirn des Kopfes aus Brigetio auffallend. Wie schon Pelikan gesehen hat, spricht dieser Zug im Ausschlußverfahren am ehesten für die Benennung Commodus. Die vereinfachte Wiedergabe des Stirnhaares in Rollenform erinnert an entsprechende Umsetzungen komplizierter Vorlagen an nordafrikanischen Kaiserporträts oder auch am bronzenen Hadrian aus der Themse (Taf. 6, 3).

Hier läßt sich der problematische überlebensgroße Kopf aus Königen in Stuttgart anschließen<sup>154</sup> (Taf. 25, 4). Er stammt von einer Hercules-Statue aus Sandstein, denn am selben Fundort

<sup>149a</sup> Budapest, Musée des Beaux Arts. Ausstellungskatalog, *L'art de l'Époque romaine en Pannonie* (Székesfehérvár 1980) Abb. 17.

<sup>150</sup> Vgl. Mc Cann a. O. 175 Cat. Nr. 90 Taf. 77, 3–4. Zum Typus vgl. die Lit. hier Anm. 106.

<sup>151</sup> K. Sz. Póczy, *Städte in Pannonien* (1976) Abb. 71. – J. G. Szilagy, *La plastique de l'époque romaine en Pannonie I.–III. siècle* (1976) 18 Nr. 1 mit Abb. Wegner, Verzeichnis I 142.

<sup>152</sup> E. Künzl, *Fundber. Baden-Württemb.* 3, 1977, 317ff.

<sup>153</sup> O. Pelikan, *Sbornik Fil. Fak. Brno* 10, 1961, 180ff. Taf. 14, 1.

<sup>154</sup> Neuere Lit.: Wegner, *Herrscherbildnisse* 271f. U. Hausmann, *Römerbildnisse* (1975) 46 Abb. 69. Künzl a. O. 320f. H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig* (1972) 98 Anm. 46. Wegner, Verzeichnis I 95.

wurde ein nach den Maßen zugehörnder Arm mit Löwenfell gefunden. Auch das Gesicht zeigt zumindest in der breiten Nase Züge der Hercules-Ikonographie. Der Kopf gilt gewöhnlich als Darstellung des Commodus-Hercules. Als Argumente für diese Deutung ließen sich der Bart und der schwere Kranz mit dem Medaillon anführen. Aber beide Indizien sind nicht zwingend. Auch scheint zweifelhaft, ob man in der Brauenführung einen Rest der kaiserlichen Physiognomie sehen darf. Da das römische Kaiserporträt die Vermischung von Götter- bzw. Heroenphysiognomie und Herrscherphysiognomie – anders als das hellenistische Herrscherbild – nicht kennt, muß die Commodus-Identifizierung als sehr fraglich gelten. Aber die hieratische Wirkung der in den Ruinen des Fahnenheiligtums des römischen Kastells gefundenen<sup>155</sup> Statue ist mit der entsprechender Kaiserstatuen durchaus vergleichbar. Und wie bei dieser hat auch hier die auf der frontalen Haltung, der Anhebung des Kopfes, den großen Augen und dem geöffneten Mund beruhende hieratische Wirkung zu einer späten Datierung verführt<sup>156</sup>.

„Kaiserporträts wie die von Benningen und Köngen legen schonungslos die Grenzen der Künstler und Kunsthandwerker bloß, die hier im 2. und 3. Jh., wenige Kilometer hinter der obergermanischen Grenze gearbeitet haben“ (Künzl). Für uns sind sie gleichwohl wichtige Zeugnisse für Verbreitung und Verformung des Herrscherbildes. Daß die wenigen bisher gefundenen Köpfe aus lokalem Stein<sup>157</sup> in ihren Eigenheiten für eine in den Nordprovinzen verbreitete Art die Kaiser darzustellen vielleicht als repräsentativ gelten können, zeigen die Übereinstimmungen zwischen den in Württemberg und Ungarn gefundenen Bildnissen. Die Kaiserbildnisse aus Contra-Aquincum und Köngen(?) stammen aus Kastellen und ihre Größe spricht für eine repräsentative Aufstellung. Das bedeutet, daß zumindest im 2. Jh. den Legionären neben den qualitätvolleren Bronzestatuen solche elementaren Vergegenwärtigungen der Kaiser ohne individuelle Züge vor Augen standen.

<sup>155</sup> Ph. Filzinger-D. Planck-B. Cämmerer, *Die Römer in Baden-Württemberg* (1976) 333 ff.

<sup>156</sup> J. Bracker in *„Römer am Rhein“* (1967) 145 A 30 Taf. 30.

<sup>157</sup> Vgl. auch G. Bordenache, *Wiss. Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität Jena. Gesellsch.-Sprachwiss. Reihe* 14.1, 1965, 90 Abb. 2 (Marc Aurel? aus Tomis in Sofia). – *Starinar* NS. 19, 1968, 100 (Lucius Verus?). – W. Jobst, *Antike Welt* 72, 1976, 20 Abb. 3 (Marc Aurel? aus Carnuntum). M. Wegner, *Verzeichnis I* 143.

## VII. Folgerungen

Nehmen wir an: Einer der antoninischen Kaiser hätte wegen sich häufender Klagen in der Art von Arrians Beschwerde über unähnliche und unwürdige Kaiserbildnisse seine Hofbildhauer auf eine ausgedehnte Inspektionsreise in Sachen Kaiserstatuen durch die Provinzen des Reiches geschickt. In dem Rapport der Heimgekehrten wäre wohl zunächst festgestellt worden, daß die Statuenschemata – vor allem die Panzerstatuen, die heroisch nackten Statuen und die Togastatuen – in der Regel den stadtrömischen Normen entsprächen, und daß sie auch in der Ausführung meist passabel seien. Den Körper hatte ja auch Arrian an der Hadriansstatue in Trapezunt nicht bemängelt. Aber was die Bildnisse der Kaiser selbst anlangt, hätten die Experten von einer ‚Vielgesichtigkeit‘ zum Teil grotesker Art zu berichten gehabt. Zwar habe man überall im Reich gute stadtrömische Arbeiten angetroffen und auch immer wieder Bildnisse einheimischer Meister gefunden, die von dem Bemühen um genaue Wiedergabe der stadtrömischen Vorlagen zeugten, aber das niedrige Niveau vieler Ateliers vor allem in den nördlichen und westlichen Provinzen sei doch beklagenswert. Selbst an Orten alter Kulturtradition habe man neben wenigen guten viele gerade noch erträgliche und leider auch viele völlig unzureichende Bildnisse gefunden. Der Kommission seien große Unterschiede in den einzelnen Reichsteilen aufgefallen. Die Bildnisse im alten Griechenland seien zwar oft nicht besonders ähnlich, aber wenigstens zumeist würdig. In Nordafrika mache sich die Verbindung mancher Werkstatt zu Rom günstig bemerkbar, aber viele der kolossalen Bildnisse dürfe man nicht aus der Nähe ansehen. Sie wirkten zwar von Ferne durchaus eindrucksvoll, seien aber oft kaum ähnlich und entsprächen vor allem gar nicht der einfachen Art wie der Kaiser sich zu geben liebe. In Kleinasien aber seien die Verhältnisse besonders problematisch. Hier akzeptierten viele Bildhauer die römischen Vorlagen einfach nicht und gerade die besseren Meister änderten sie völlig ab. Auf Befragen sagten diese, sie empfänden die römischen Bildnisse als nicht ‚königlich‘ genug. Um eine Vereinheitlichung der kaiserlichen Erscheinung in den Provinzen zu erreichen, schlage man vor, die Herstellung von Kaiserporträts in bestimmten Regionen und Städten, wo die Bildhauerkunst zu wenig entwickelt sei, ganz zu verbieten und die Bestellung von Kaiserbildnissen aus Rom oder aus größeren Städten mit anerkannt guten Ateliers anzuordnen. Den renitenten Kollegen aus Kleinasien aber sei nur beizukommen, wenn man ihnen Musterbildnisse zur Verfügung stelle, die von einem der Ihren entworfen seien und die ihrem eigenartigen Geschmack Rechnung trügen.

In Wirklichkeit wäre natürlich eine solche Aktion undenkbar gewesen. Sie lag außerhalb des Blickfeldes und der Interessen der Kaiser. Aber die Überlegung mag eine Vorstellung von dem geben, was und wie ein römischer Experte des 2. Jh. n. Chr. das Phänomen vielleicht hätte wahrnehmen können. Die Kaiser ließen zwar offizielle Bildnisse anfertigen und stellten diese den Bildhauerfirmen in Rom und im Reich zwecks Vervielfältigung zur Verfügung. Sie kümmerten sich aber trotz der hohen politisch-sakralen Bedeutung der kaiserlichen Imago nicht um die Verbreitung der Vorlagen, geschweige denn um deren Rezeption in den Provinzen. Es gab offenbar keinen mit solchen Aufgaben der kaiserlichen Selbstdarstellung betrauten Apparat. Lediglich in einzelnen, durch Bitten oder Klagen brieflich an den Kaiser herangetragenen Fällen wurde die kaiserliche Administration tätig. Und das gilt wohl für die meisten Bereiche kaiserlicher Repräsentation. Der Kaiser bzw. seine Beauftragten bestimmten zwar den Gehalt und nahmen zu bestimmten Zeiten wie gleich zu Beginn Augustus auch auf die Form der von ihnen in Auftrag gegebenen Monumente Einfluß. Sie kümmerten sich jedoch nicht um die Weiterverbreitung der in diesen zum Ausdruck gebrachten Aussagen.

In den offiziellen Bildnissen wurde das Selbstverständnis der Kaiser anschaulich gemacht, aber dieses hielt sich immer im Rahmen der Principats-Ideologie. So unterschiedlich hier die Akzente gesetzt waren – ob auf eine Aura von Erhabenheit abgehoben wurde, wie im Augustus-Bildnis, oder auf Leistung, Tatkraft und Bürgernähe wie bei Vespasian oder auf aristokratische Vornehmheit und Pflichterfüllung wie bei den Antoninen – immer bleibt die Selbstdarstellung an den Herrschaftsstil des Principats gebunden<sup>158</sup>. Und dieser schließt die Zurschaustellung von herrscherlicher Pose und persönlichem Machtwillen aus. Die Frage nach dem Zielpublikum dieser Selbstdarstellung geht in gewisser Weise ins Leere. Man könnte allenfalls auf die Führungsschicht, den Senat verweisen. Aber die Frage stellte sich wohl nicht in dieser Form. Zum guten Princeps gehörte, seit Augustus es exemplarisch vorgelebt hatte, ein entsprechendes, an republikanischen Normen orientiertes Verhalten im Umgang mit dem Senat und der stadtrömischen plebs. Und dieser Stil schloß auch eine Selbstdarstellung ein, die nicht selbstherrlich oder omnipotent wirkte. Der Stil der Selbstdarstellung blieb unberührt von der tatsächlichen Machtstellung des Princeps und der gerade unter den Antoninen zunehmenden sakralen Aura um den Kaiser (Ausbau des Zeremoniells, Vergöttlichung von Familienmitgliedern etc.)<sup>159</sup>.

Die Untertanen, die in hohem Maße verehrungsbereit waren und von denen z. B. beim Opfer vor der kaiserlichen Imago eine Anerkennung der göttlichen Kräfte im Herrscher sogar gefordert wurde, waren als Adressaten der Selbstdarstellung des Kaisers bei der Bildniskonzeption nicht im Blick. Für die Bewohner des Reiches aber waren die Kaiser keine *principes inter pares* sondern allmächtige Herrscher, denn die Principats-Ideologie wird im Reich nur von wenigen verstanden worden sein. Selbst ein Mann wie Appian (Hist., praef. 6/23), der Zugang zu den Kaisern hatte und die historischen Zusammenhänge kannte, sah die Princepsrolle als formale Etikette an:

καὶ ἔστιν ἡδε ἡ ἀρχὴ μέχρι νῦν ὑφ' ἐνὶ ἄρχοντι, οὗς βασιλέας μὲν οὐ λέγουσιν, ὡς ἐγὼ νομίζω, τὸν ὄρκον αἰδούμενοι τὸν πάλαι, αὐτοκράτορας δὲ ὀνομάζουσιν, ὃ καὶ τῶν προοκαίρων στρατηγῶν ὄνομα ἦν· εἰσὶ δὲ ἔργῳ τὰ πάντα βασιλεῖς.

Und Cassius Dio (53, 17, 2) führt seinen Lesern zur Zeit des Septimius Severus das absolutistische Regiment der Kaiser eindringlich als Positivum vor Augen und erklärt dabei die tatsächlichen Titel als historische Verbrämungen.

Nun könnte man denken, daß die Ablehnung oder zumindest sehr mangelhafte Rezeption der offiziellen Bildnisse z. B. im Osten im Laufe der Zeit in Rom zu Überlegungen Anlaß gegeben hätte und daß man auf diese für die Herrschaft ja positiven Bedürfnisse eventuell in Form von entsprechenden Musterbildnissen reagiert hätte. Aber das war bezeichnenderweise nicht der Fall. Es läßt sich, soweit ich sehe, kein einziger von den stadtrömischen Vorlagen etwa in Form eines Pathosbildnisses oder einer hieratischen Maske abweichender *Bildnistypus* in einer Provinz oder in einem Reichsteil nachweisen: Man dachte also weder bei der Konzeption der offiziellen Bildnisse an die Untertanen im Reich, noch nahm man ihre Reaktion auf die römischen Kaiserporträts zum Anlaß von Korrekturen oder zur Herstellung von Sonderformen, die an bestimmten Zielgruppen orientiert gewesen wären.

Andererseits wird man aus der vergleichsweise großen Einheitlichkeit der in Rom und Italien gefundenen Kaiserbildnisse natürlich auch nicht auf eine dem Principats-Stil entsprechende Herrschervorstellung schließen dürfen. Hier wie in manchen Städten Griechenlands und Kleindiens war vielmehr das allgemeine handwerkliche Niveau der Werkstätten so hoch, das Kopie-

<sup>158</sup> Verf., Gymnasium 86, 1979, 353 ff. Bergmann, Marc Aurel 29 ff.

<sup>159</sup> Vgl. M. Hammond, The Antonine Monarchy (1959) 203 ff. Fr. Taeger, Charisma II (1960). Beaujeu, La Religion romaine à l'apogée de l'empire (1955). R. Frei-Stolba, MusHelv 26, 1969, 18 ff.

ren komplizierter Vorlagen so vertraut und wohl auch die Autorität der Vorlagen wegen ihrer ‚Ähnlichkeit‘ so groß, daß größere Abweichungen selten waren. Aber selbst in den hauptstädtischen Ateliers kommt es nicht nur immer wieder zu Modernisierungen der Modefrisur, sondern gelegentlich auch zu Versuchen, das offizielle Bildnis intensiver, lebensnäher oder auch herrscherlicher zu gestalten. Man denke z. B. an die Veränderungen des Gesichtes an der entsprechenden Variante des vierten Bildnistypus Marc Aurels<sup>160</sup> oder die emphatischen Kopfbewegungen gerade an vereinzelt qualitätvollen Bildnissen des Hadrian, Lucius Verus oder Septimius Severus<sup>161</sup>.

Bedenkt man die Sache von Seiten der Untertanen in den Provinzen, an die Kaiser und Hofbildhauer in Rom bei der Konzeption der Bildnisvorlagen so wenig dachten, so haben wir es mit einem komplizierten, von Ort zu Ort, von Werkstatt zu Werkstatt und wohl auch von Auftraggeber zu Auftraggeber differierenden Geflecht von Bedingtheiten und Erwartungen zu tun.

Das Vorhandensein guter Vorlagen und die Fähigkeit des einzelnen Bildhauers diese nachzubilden sind die elementarsten Voraussetzungen für eine getreue Rezeption der offiziellen Vorbilder. Ob eine gute Vorlage zur Verfügung stand oder nicht, läßt sich zwar im Einzelfall meist nicht herausfinden. Man stellt aber an den Bildnissen selbst immer wieder fest, daß gute Vorlagen auch in entlegenen Orten vorhanden waren und daß es zu besonders starken Abweichungen auch in Städten kam, in denen das Vorhandensein guter Vorlagen nachzuweisen ist. Bei repräsentativen Aufträgen wie kolossalen, für Theaterfassaden und Tempel bestimmten Statuen hätten die meist über direkte Beziehungen nach Rom verfügenden Auftraggeber aus der munizipalen Aristokratie<sup>162</sup> dieses Problem jedenfalls lösen können. Es scheint indes bei solchen Aufträgen in der Regel nicht ausschlaggebend für die ‚Unähnlichkeit‘ der Kaiserbildnisse gewesen zu sein. Die mangelhaften bildhauerischen Fähigkeiten dagegen standen in allen Teilen des Reiches in vielfältigsten Abstufungen einer getreuen Rezeption der Vorlagen im Wege. Die offiziellen Kaiserporträts waren durchwegs komplizierte Formgebilde. Sie vermittelten alle eine differenziert gesehene, individuelle Physiognomie, ein ‚nahansichtiges‘ Bild vom Herrscher als Individuum. Schwächere Bildhauer scheiterten aber gerade in diesem Bereich, wo jede Vereinfachung und Vergrößerung zu einem einschneidenden Formverlust führte. Jede Reduzierung der physiognomischen Details bedeutete aber inhaltlich gesehen eine Abschwächung des entscheidenden Elementes der kaiserlichen Selbstdarstellung im Sinne des Principats-Stils und – auch wenn es völlig ungewollt geschah – die Übermittlung eines un- oder überpersönlicheren Bildes vom Herrscher. Da bildhauerisch gekonnte, willentliche Umbildungen in allen Teilen des Reiches ebenfalls durch ihre weniger individuell geprägten Gesichter von den offiziellen Vorbildern abweichen, kann man hierin eine durchgehende Eigenart provinzieller Kaiserporträts sehen. Im gleichen Sinne wirkt sich die Vereinfachung der komplizierten Modefrisuren aus. Diese enthalten zwar in der Regel keine dezidierten Aussagen, aber sie unterstreichen, daß der Kaiser ein wirklicher Zeitgenosse und kein höheres Wesen ist. Auch sie sind deshalb wesentlicher Bestandteil des Princeps-Bildes.

Aber auch ein im Gestalten komplizierter Formzusammenhänge versierter Bildhauer konnte die römischen Vorlagen nur dann einigermaßen getreu nachbilden, wenn seine eigenen Gestaltungsgewohnheiten denen des fernen Hofbildhauers nicht zu sehr zuwiderliefen. Hier setzten die

<sup>160</sup> Bergmann, Marc Aurel 26 ff.

<sup>161</sup> Vgl. z. B. Wegner, Hadrian Taf. 2 (Panzerbüste). Ders., Herrscherbildnisse Taf. 44. A. M. McCann, The Portrait of Septimius Severus (MAAR 30, 1968) Cat. 44 Taf. 53.

<sup>162</sup> Zu den munizipalen Bauherren von Theatern vgl. demnächst M. Fuchs in ihrer Diss. über die statuarische Ausstattung römischer Theater.

Formtraditionen der griechischen und östlichen Werkstätten der Rezeption des Kaiserporträts von vorneherein offenbar unüberwindliche Grenzen, vor allem was die detaillierte deskriptive Erfassung der Gesichter und ModEFRISUREN anlangt. Auch wenn ein an die römischen Bildnisse gewohnter Auftraggeber die Unterschiede an den Produkten einer griechischen oder kleinasiatischen Werkstatt im Sinne von ‚Unähnlichkeit‘ wahrgenommen und auf Korrekturen gedrungen hätte: die Bildhauer wären kaum imstande gewesen ihn zufrieden zu stellen. Sie konnten nur in ihrem ‚Stil‘, der in Kleinasien gleichsam der einer anderen Zeit war, arbeiten. Die eigenen Formtraditionen der Ateliers in den griechischen und hellenisierten Gebieten des Reiches starben zwar im Laufe der Kaiserzeit langsam ab und manche Künstler konnten sie angesichts der römischen Modelle auch teilweise neutralisieren, aber in der Regel bedeuteten sie doch zumindest einen starken ästhetischen Filter, der die Rezeption wesentlicher Elemente der Form und damit auch der Aussage der Vorlage verhinderte. Diese ästhetische Korrektur wirkte sich, was die Aussage anlangt, nicht auf alle Kaiserbildnisse gleich aus. So konnte die ‚Botschaft‘ der Augustusporträts zu einem wesentlichen Teil (Jugendlichkeit, Schönheit) trotz Formveränderungen rezipiert werden, während mit den gewollt unmittelbar gesehenen ‚häßlichen‘ und angestregten Zügen des Vespasiansporträts auch die von ihnen getragene Aussage verloren ging (S. 23) oder eine andere Bedeutung erhielt. Die affektgeladene Wut- und Kraftgebärde des letzten Caracalla-Bildnisses dagegen konnte als ‚herrscherlich‘ verstanden und wohl deshalb in den verschiedensten Teilen des Reichs zumindest ‚sinngemäß‘ wiederholt werden<sup>163</sup> (vgl. Taf. 29, 3–4). An die Stelle der eliminierten oder zurückgedrängten ‚Princeps-Gesichter‘ traten immer – und zwar an den provinziellen Bildnissen aller Regionen – Aussagen allgemeinerer und überpersönlicher Art.

Eine Umgestaltung trat ein, wenn der Bildhauer in einer ausgeprägten ikonographischen Herrscherbild-Tradition stand, wie das vor allem in kleinasiatischen Werkstätten der Fall war. Hier verband sich das Eingebundensein des Bildhauers in eine Kunsttradition mit einer festgeprägten Vorstellung vom Herrscher, die er mit seinen Mitbürgern teilte. Dies wird dazu geführt haben, daß jeder Zug der römischen Vorlage, der sich im Sinne dieser Tradition verstehen ließ, z. B. bewegtes Haar oder konzentrierter Ausdruck, spontan mit ‚anderen Augen gesehen‘, und so das ‚Fremde‘ schon beim Anblick übersetzt wurde. Um verstanden zu werden und erfolgreich zu sein, mußte ein Bildnis den Erwartungen entsprechen, die man in der entsprechenden Stadt vom Herrscher hegte. Das römische Vorbild konnte deshalb im Osten nicht selten nur noch als Orientierung über das physische Aussehen des fernen Herrschers dienen. Seine spezifischen inhaltlichen Aussagen aber, die Art wie der Kaiser sich in der Tradition des Principats-Stils sah, wurden überhaupt nicht rezipiert und wohl meist gar nicht als solche wahrgenommen. Der Kaiser wird hier oft wie ein βασιλεύς dargestellt. Seine eigene Selbstdarstellung wird so durch eine fremde – gemessen an der politischen Wirklichkeit längst veraltete – ersetzt. Denn solche Pathos und Energie verkündenden Bilder entsprachen dem zwar überaus mächtigen, aber fernen und seine Macht indirekt und bürokratisch ausübenden römischen Kaiser in keiner Weise mehr<sup>164</sup>. Sie konnten deshalb auf die Dauer auch nicht zu einer Alternative zu den – auch im Rom des 2. Jahrhunderts n. Chr. – nicht mehr wirklichkeitskonformen Principats-Bildnissen werden. Ihr langsames Verblässen und Verschwinden wird so verständlich. Andererseits macht das Beispiel Herrscherbild auch deutlich, wie lange die alten griechischen und hellenisierten Teile des Reiches in einzelnen Kunstgattungen, mit denen traditionelle Aussagen verbunden

<sup>163</sup> Vgl. z. B. H. B. Wiggers-M. Wegner, Caracalla bis Balbinus (1978) Taf. 12, 20, 21 P. Collart, Philippe. Ville de Macedoine (1937) 515f. Taf. 88. Hier Anm. 130.

<sup>164</sup> Fergus Millar, The Emperor in the Roman World (1977).

waren, resistent geblieben sind gegen die von Rom verbreiteten Modelle der Einheitskultur des Imperium.

Im Falle einer so einheitlichen Kulturtradition, mit einer festgeprägten, lebendig tradierten und dem Publikum noch vertrauten Kunstsprache, kann sich der Bildhauer in selbstverständlicher Übereinstimmung mit den Wünschen und Erwartungen seiner Auftraggeber und Mitbürger befunden haben, wenn er die als unzureichend empfundene römische Vorlage ‚übersetzte‘. Das dabei gelegentlich (vgl. Taf. 29, 1–2; 30, 1.3–4; 13, 3–4; 6, 2) zutage tretende individuelle Gestaltungsvermögen gegen die römische Norm zeigt das Vorhandensein eines erstaunlichen schöpferischen Potentials. Neben diesem bis ins 2. Jh. n. Chr. andauernden Trend finden wir aber auch in Kleinasien qualitätvolle Bildnisse einheimischer Künstler, die den stadtrömischen Vorlagen einigermaßen detailliert folgen. Hier könnte man den Einfluß von Auftraggebern vermuten, die auf ‚ähnliche‘ Kaiserbildnisse Wert legten, weil sie die stadtrömischen Bildnisse in Rom und anderswo tausendfach gesehen hatten und als hohe Beamte vielleicht sogar den Sinngehalt dieser Bildnisse verstanden.

Sehr viel komplexer müssen die Einwirkungen von Publikumserwartungen und Auftraggeberinteresse auf die Bildhauer und deren Reaktionen auf diese in den nordafrikanischen Städten gewesen sein. Die Künstler kannten hier in der Regel keine andere Formsprache als die von den stadtrömischen Vorbildern und Ateliers gelernte, in der auch die Kaiserbildnisse konzipiert waren. Und die guten Meister waren auch technisch imstande und gewohnt, genau und detailliert zu kopieren. Sie waren aber, wie die einzelnen Bildnisse mit den bewußt von den Vorlagen abweichenden Eigenarten zeigten, durch Publikum und/oder Auftraggeber mit Erwartungen konfrontiert, die mit treuem Kopieren nicht zu befriedigen waren. Die Vorstellungen von einem machtvollen Herrscher, die zu diesen Erwartungen führten, müssen, nach den betrachteten Bildnissen zu urteilen, an verschiedenen Orten und über längere Zeit hin bestanden haben. Sie werden auch auf anderen Gebieten beobachtet. So hat Kneissl in seiner Arbeit über die kaiserlichen Siegestitulaturen<sup>165</sup> festgestellt, daß im 2. Jh. n. Chr. die Inschriften in den nordafrikanischen Städten hinsichtlich der Häufigkeit in der Verwendung von Siegesbeinamen, die die Gestalt des Kaisers als möglichst machtvoll erscheinen lassen sollen, das in Rom Übliche bei weitem überschritten haben. Und Etienne und Fishwick haben in ihren Studien zum Kaiserkult in den westlichen Provinzen gerade für das zweite Jahrhundert ein besonders hohes Maß von Verehrungsbereitschaft konstatiert<sup>166</sup>.

Rechnet man mit einer vielerorts, wenn auch nicht überall, verbreiteten anonymen und nicht unbedingt reflektierten Erwartung eines machtvollen Herrscherbildes, so muß diese doch bei Entscheidungen, wie bei der Formulierung von Inschriften und der Festlegung von Aufträgen für Kaiserstatuen (Größe, Statuenschema) zumindest einen gewissen Grad von Bewußtheit von seiten des Auftraggebers erreicht haben. Und ein entsprechender Wunsch könnte z. B. den so gut kopierenden Bildhauer des kolossalen Trajanskopfes in Sousse (Taf. 11) durchaus zu seiner Umgestaltung veranlaßt haben. Der Bildhauer kann aber auch als Mitglied seiner Gesellschaft die entsprechenden Erwartungen geteilt und von sich aus nach Umbildungsmöglichkeiten gesucht haben.

Ob in diesem Sinne ‚von sich selbst‘ aus oder durch die Auftraggeber veranlaßt, die Bildhauer standen hier vor einem überaus schwierigen Problem. Im Gegensatz zu den kleinasiatischen Bildhauern wollten oder sollten sie ja etwas Neues formulieren und das gegen Vorbilder, die alle

<sup>165</sup> P. Kneissl, Die Siegestitulaturen der römischen Kaiser (1969) 183 ff.

<sup>166</sup> R. Etienne, Le culte impériale dans la péninsule ibérique (1958) 75 f., 359 f. D. Fishwick, The Development of Provincial ruler Worship in the Western Roman Empire in ANRW 16, 2 (1978) 1201 ff.

Autorität beanspruchen konnten. Beim Fehlen einer alternativen Formensprache mußten sie auf elementare Ausdrucksmittel zurückgreifen, wie sie in bescheidenen Werkstätten gebräuchlich waren, die für einfache Bedürfnisse arbeiteten und sich einer leicht ablesbaren, nur aus wenigen Bildelementen bestehenden Sprache bedienten. Gleichzeitig wollten und konnten sie sich aber doch nicht von der römischen Formtradition, in die sie eingebunden waren, lösen. Es mußte also zu eigenartigen Formvermischungen kommen, denn ein synthetisches Bildnis in einer neuen Sprache konnte unter diesen Voraussetzungen nicht zustande kommen. Die nordafrikanischen Kaiserbildnisse zeigen exemplarisch, wie schwer es gerade für die qualitätvollen Werkstätten in künstlerisch unmittelbar von Rom abhängigen Reichsteilen war, eine eigene Aussage zu formulieren: Die von Rom her vorformulierte Kultur verhinderte lange eigenes Sprechen und Bilden.

Die Tendenzen der an einzelnen nordafrikanischen Kaiserporträts zu beobachtenden Umbildungsversuche erweisen sich im nachhinein als zukunftsweisend, denn sie nehmen wesentliche Ausdruckselemente der spätantiken Kaiserbildnisse, wie die frontale Ausrichtung und die unpersönliche, hieratische Maskenhaftigkeit vorweg. Da das neue spätantike Herrscherbild unter Maxentius und Konstantin unvermittelt, ohne daß man eine schrittweise Herausbildung beobachten könnte, in Erscheinung tritt, hat man schon seit langem die Einwirkung provinzieller Vorbilder auf hauptstädtische Werkstätten vermutet. Allerdings dachte man dabei meist an den Osten<sup>167</sup>.

Trotz ähnlicher Ausdruckselemente ist jedoch eine unmittelbare formale Abhängigkeit der ersten spätantiken Herrscherbildnisse in Rom von provinziellen Kaiserporträts aus Städten Nordafrikas oder anderer nicht hellenisierter Provinzen nicht nachzuweisen, und es ist auch nicht notwendig eine solche anzunehmen. Zum einen bleibt das Phänomen in den entsprechenden Provinzen auf Einzelwerke verschiedener Formkontamination beschränkt. Es kommt nicht zu wirklichen Formsynthesen, zu einem provinziellen Bildnisstil bzw. einem wirklich durchgeformten Herrscherbild, das als solches hätte exemplarisch wirken können. Zum anderen sprechen die offiziellen römischen Kaiserporträts des 3. Jhs. bis hin zu Gallien von ganz anderen Qualitäten der Herrscher<sup>168</sup>. Die damals beliebten Bildnisse der ‚Soldatenkaiser‘, die auf Befehlenskönnen und Durchsetzungsvermögen abheben, sind, wenn man den wenigen erhaltenen provinziellen Wiederholungen vertrauen will, in den Provinzen besser verstanden worden als die abgeklärten Porträts der Antoninen. Vor allem aber sind die Bildnisse Konstantins d. Gr.<sup>169</sup> im Gegensatz zu den provinziellen ‚Tastversuchen‘ des 2. Jh. n. Chr. konsequent durchgeformte Gebilde. Die neuen Aussagen vom Herrscher sind hier in einer einheitlichen Sprache formuliert, die keine zeitliche oder räumliche Nähe des Betrachters mehr zuläßt und den Herrscher in einen übermenschlichen Raum hebt. Diese neue Formel für das Herrscherbild wurde nach vielfältigen Versuchen gefunden, die in die gegensätzlichsten Richtungen gingen. Sie enthielt nichts mehr von dem komplizierten Principats-Stil, sondern zeigte den Kaiser als übermächtige Instanz in hieratischer Unberührbarkeit.

Dieses neue, spätantike Herrscherbild wurde, soweit man es verfolgen kann, in den Provinzen bereitwillig rezipiert. Es entsprach ja auch im Gegensatz zu den Princeps-Bildnissen der wirklichen Macht und Machtverwaltung. Es scheint die Erwartungen der Untertanen in Ost und West

<sup>167</sup> Vgl. zusammenfassend mit früherer Lit.: E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (1977) 7f. H. Brandenburg, *RM* 86, 1979, 450.

<sup>168</sup> M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jh. n. Chr.* (1977).

<sup>169</sup> W. v. Sydow, *Zur Kunstgeschichte der spätantiken Porträts im 4. Jh. n. Chr.* (1969) mit Rez. Bergmann, *JbAChr.* 1973, 214ff. Für neuere Lit. vgl. auch H. v. Heintze, *RM* 86, 1979, 399ff.

gleichermaßen befriedigt zu haben. Den Bewohnern einzelner afrikanischer und westlicher Provinzstädte jedenfalls kann es inhaltlich nach dem, was wir gesehen haben, kaum mehr etwas Neues gesagt haben.

Erst durch die endgültige Abkehr der Kaiser vom Principats-Stil wurde die grundlegend veränderte Selbstdarstellung in den neuen offiziellen Bildnissen möglich. Den römischen Hofbildhauern stand dazu ihre differenzierte Sprache zur Verfügung, die in einem langen Prozeß einen hohen Grad von Abstraktion gegenüber der früheren naturnahen Formensprache gewonnen hatte<sup>170</sup>. Dies erlaubte eine synthetische Einbindung der elementaren Ausdrucksmittel, zu denen nordafrikanische Bildhauer schon 200 Jahre früher gegriffen hatten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dieser Situation und angesichts der neuen Aufgabe, vor die das veränderte kaiserliche Selbstverständnis die Bildhauer stellte, provinzielle Kaiserbildnisse anregend gewirkt haben. Aber das ist keine notwendige Voraussetzung. Denn die Findung der elementaren Ausdrucksformen ist bei entsprechender Aufgabe auch spontan denkbar, wie es, wenn unsere Interpretation das Richtige träge, in den Provinzen der Fall gewesen war.

---

<sup>170</sup> Vgl. dazu M. Bergmann, *Jahrb. Akad. Göttingen* 1980, 24–27.

## Tafelverzeichnis

- Taf. 1, 1–2 Hadrian. Vatikan, Museo Chiaramonti 392, Inv. 1230. Mus. Vaticani, Archivio Fotografico XIV. 16. 18/19  
1, 3–4 Hadrian. Rom, Konservatorenpalast Scala Inv. 817. – Fotos G. Fittschen-Badura
- Taf. 2, 1.3 Hadrian. Antalya, Museum Inv. 3875. – Foto J. I. 77/c–8; 77/E–12.  
2, 2.4 Hadrian. Antalya, Museum Inv. A. 3861. – Foto J. I. 90. 1. 22; E 1, E 2
- Taf. 3, 1.3.5 Hadrian. Algier, Musée St. Gsell. – Foto S. Diebner  
3, 2.4.6 Hadrian. Sousse, Museum. Inst. Neg. Rom 64. 422–5
- Taf. 4, 1 Hadrian. Tripolis, Arch. Museum. – Inst. Neg. Rom 61. 1792  
4, 2 Unbekannter. Toulouse, Musée Saint-Raymond. – Foto Marburg 32644  
4, 3–4 Unbekannter. Athen, National-Museum 249. Inst. Neg. Athen ‚N. M. 122 a–b‘
- Taf. 5, 1.3 Hadrian. Athen, National-Museum Inv. 3729. – Inst. Neg. Athen 70/1495–6  
5, 2 Hadrian. Rom, Museo Capitolino, S. d. Imp. 25 Inv. 443. – Foto G. Fittschen-Badura  
5, 4 Hadrian Olympia, Museum. Foto Inst. Neg. Athen Ol 3398
- Taf. 6, 1 Hadrian. Kyrene, Museum F–4044. – Foto Dept. Ant. 13071/36  
6, 2 Hadrian. Perge, Magazin Inv. 49. – Neg. E. Rosenbaum XV 32/33  
6, 3 Hadrian. Bronze. London, Brit. Mus. Foto Brit. Mus. PS 114539  
6, 4 Hadrian. Istanbul, Archäol. Museum 585. – Foto Forschungsarchiv für römische Plastik Köln 106/4
- Taf. 7, 1 Hadrian. Istanbul, Archäol. Museum 585. – Inst. Neg. Istanbul 64/111.73/19  
7, 2 Hadrian. Olympia, Museum. – Foto Heege 719
- Taf. 8, 1 wie 7, 1  
8, 2 Hadrian. Tripolis, Museum. – Foto Gruppo di Ricerca sulle antichità dell’Africa settentrionale del C. N. R., Florenz  
8, 3–4 wie 6, 3
- Taf. 9 wie 8, 2
- Taf. 10, 1–2 Unbekannte. Hermenköpfe vom ‚Mercato‘ in Leptis Magna. Reprod. aus R. Bianchi-Bandinelli u. a., Leptis Magna (1963) Abb. 71–72  
10, 3 Trajan. Paris, Louvre MA 1250. – Foto des Museums  
10, 4 Trajan. Sousse, Museum. – Inst. Neg. Rom 64.421
- Taf. 11 Trajan. Sousse, Museum. – Inst. Neg. Rom 64.420
- Taf. 12, 1 Antoninus Pius. Castle Howard. – Foto Forschungsarchiv für römische Plastik, Köln Neg. Nr. 1665/13  
12, 2–4 Antoninus Pius. Rom, Mus. Cap. Imp. 26 Inv. 446. – Foto G. Fittschen-Badura
- Taf. 13, 1–2 Antoninus Pius. Izmit, Museum Inv. 689. – Fotos J. I. 25/D–1; E–4  
13, 3–4 Antoninus Pius. Adana, Museum. – Fotos E. Rosenbaum, Warburg Institut London XVII 84  
13, 5 Sardes, Magazin. – Foto Sardesexpedition Prof. Hanfmann
- Taf. 14, 1 Antoninus Pius. Castle Howard. – Foto Forschungsarchiv für römische Plastik, Köln Neg. Nr. 1664/37  
14, 2 Antoninus Pius. Korinth, Museum. – Foto Corinth Excavations 8–1798  
14, 3–4 Antoninus Pius. Olympia, Museum. – Foto Inst. Neg. Athen Ol. 2159/60
- Taf. 15, 1–2 Antoninus Pius. Paris, Louvre MA 1184. – Fotos des Museums
- Taf. 16, 1 Antoninus Pius. Rom, Thermenmuseum Inv. 627. – Foto G. Fittschen-Badura  
16, 2 Antoninus Pius. Neapel, Mus. Naz. 8078. – Foto Anderson 23025

- 16, 3 Antoninus Pius. Kairo, Ägypt. Museum Inv. J. E. 41650. Foto D. Johannes  
 16, 4 Antoninus Pius (?). Toulouse, Musée Saint Raymond 30.003. – Abb. nach M. Clavel, Béziers et son territoire dans l'antiquité (1970) 502 Abb. 62
- Taf. 17, 1–2 Aelius Verus. Tingad, Museum. – Fotos Forschungsarchiv für römische Plastik Köln 552/6–7  
 17, 3–5 Lucius Verus. Tingad, Museum. – Fotos Forschungsarchiv für römische Plastik Köln Neg. Nr. 559/5–7
- Taf. 18, 1 Lucius Verus. Athen, Nationalmuseum 350. – Foto Inst. Neg. Athen ,NM. 578'  
 18, 2 Lucius Verus. Tunis, Bardo-Museum c 1045. – Inst. Neg. Rom 61, 629  
 18, 3–4 Lucius Verus. Rom, Mus. Capitolino Imp. 31 Inv. 452. – Fotos G. Fittschen-Badura
- Taf. 19, 1 Lucius Verus (aus dem Theater von Bulla Regia). Tunis, Bardo-Museum. – Foto des Museums  
 19, 2–4 Marc Aurel (aus dem Theater von Bulla Regia). Tunis, Bardo-Museum. – Fotos: Taf. 19, 2 Foto des Museums; Taf. 19, 3–4 Inst. Neg. Rom 78.460/1
- Taf. 20, 1–3 wie Taf. 19, 1. – Foto. Neila Ouertani  
 20, 4 Jupiter. Guelma, Theater. – Foto S. Diebner
- Taf. 21, 1 Marc Aurel. London, Brit. Mus. 1464. – Foto Oehler 148–70R  
 21, 2 Marc Aurel. Rom, Museo Torlonia 552. – Gabinetto Fotogr. Naz. E 36761  
 21, 3–4 Unbekannte. Kyrene, Museum. – Fotos D. White
- Taf. 22, 1 Marc Aurel. Kyrene, Museum. – Foto D. White  
 22, 2 Marc Aurel. Rom, Museo Capitolino, Salone 32. – Foto G. Fittschen-Badura  
 22, 3 Goldbüste Marc Aurel. Avenches, Museum. – Foto Archäolog. Seminar Bern  
 22, 4 Kopf von Taf. 19, 2–4. – Foto N. Neila Ouertani
- Taf. 23, 1 Marc Aurel. Jerusalem, Dominikanerkloster. – Foto Inst. Neg. Rom 39. 778  
 23, 2 Grabrelief. Damaskus, Nationalmuseum Garten Inv. 7622. – Foto S. Diebner  
 23, 3–4 Marc Aurel (?). Budapest, Museum von Aquincum. – Abb. 3 Fotos des Museums, Abb. 4 nach K. Sz. Peczy, Städte in Pannonien (1976) Abb. 71
- Taf. 24, 1 Commodus. Kyrene, Museum C 17011. – Inst. Neg. Rom 58. 2391  
 24, 2 Commodus. Rom, Museo Capitolino Imp. 10 Inv. 454. – Foto G. Fittschen-Badura  
 24, 3 Commodus. Paris, Louvre 1163. – Inst. Neg. Rom 79. 446  
 24, 4 Commodus. Vatikan, S. d. Busti 287, Inv. 706. – Mus. Vat. Arch. Fot. XXI. 24. 16
- Taf. 25, 1–2 wie Taf. 24, 3. – Foto G. Fittschen-Badura  
 25, 3 Commodus (?). Komárno, Museum (aus Brigetio). – Foto J. Krátky, Nitra  
 25, 4 Commodus-Hercules oder Hercules. Stuttgart, Württ. Landesmuseum (aus Köngen) Inv. R 102, 2. – Foto des Museums  
 25, 5–6 Marc Aurel (?). Stuttgart, Württ. Landesmuseum Inv. R 70, 33, 44 (als Leihgabe im Heimatmuseum Benningen). – Fotos d. Museums
- Taf. 26, 1, 2 Septimius Severus. Athen, Nationalmuseum 3563. – Inst. Pos. Rom 37. 4428/9  
 26, 3–4 Septimius Severus. Vatikan, S. d. Busti 291 Inv. 710. – Mus. Vat. Arch. Fot. XXXI. 24. 94–95
- Taf. 27, 1 Septimius Severus. Paris, Louvre 1119. – Inst. Neg. Rom 40. 349  
 27, 2 Septimius Severus. Tunis, Bardo-Museum C 73. Inst. Neg. Rom 61. 631  
 27, 3 Septimius Severus. Rom, Museo Capitolino Imp. 38 Inv. 461. – Foto G. Fittschen-Badura  
 27, 4 Septimius Severus (?). Budapest, Museum der Schönen Künste – Abb. nach Ausstellungskatalog L'Art de l'Epoque romaine en Pannonie (Székesfehérvár 1980) Abb. 17
- Taf. 28, 1–2 Septimius Severus. Djemila, Museum. – Foto S. Diebner  
 28, 3 Septimius Severus. München, Glyptothek 353. – Foto Koppermann 353, 1  
 28, 4 Septimius Severus. Szombathely, Musée Savaria Inv. 35. – Foto des Museums
- Taf. 29, 1 Augustus. Samos Tigani, Museum (Höhe 49,5 cm). – Foto H. Weber  
 29, 2 Titus. Izmir, Kulturpark-Museum (aus Ephesos). – Inst. Neg. Istanbul Neg. Nr. 5223  
 29, 3 Caracalla. Philadelphia, University Museum. – Foto des Museums  
 29, 4 Caracalla. Vatikan, S. d. Busti 292 Inv. 711. – Mus. Vat. Arch. Fot. XXXII. 152. 19
- Taf. 30, 1 Vespasian. Baltimore, Walters Art Gallery 23. 119. – Foto des Museums  
 30, 2 Vespasian. Florenz, Uffizien Inv. 1914, n. 127. – Inst. Neg. Rom 77348  
 30, 3–4 Nero (?). Paris, Louvre Br. 22. – Fotos des Museums

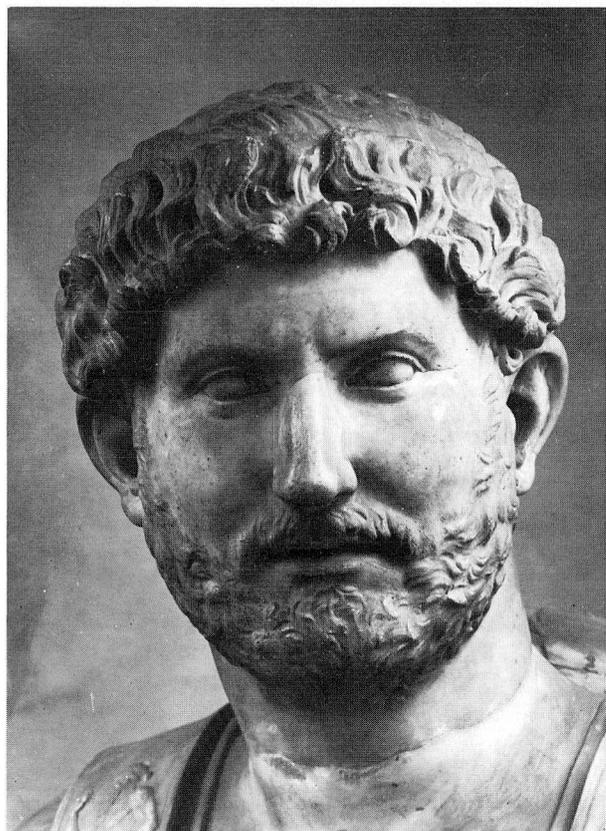
## Museums-Index

- Adana, Museum  
Antonius Pius: 21 Anm. 54; 48 Taf. 13,3–4
- Algier, Musée St. Gsell  
Hadrian: 13 Anm. 18 Taf. 3,1.3.5  
Hadrian: 13 Anm. 20
- Antalya, Museum  
Hadrian: 12 Anm. 13.14; Taf. 2,1.3  
Hadrian: 12 Anm. 13.14; 16; Taf. 2,2.4
- Athen, Nationalmuseum  
Inv. 249, Unbekannter: 14 Anm. 26 Taf. 4,3–4  
Inv. 350, Lucius Verus: 27 ff. Anm. 78; 31 Taf. 18,1  
Inv. 3563, Septimius Severus: 29 Anm. 88.89  
Taf. 26,1.2  
Inv. 3729, Hadrian: 14 ff. Anm. 29 Taf. 5,1.3
- Baltimore, Walters Art Gallery  
Vespasian: 23 f. Anm. 63; 47 f. Taf. 30,1
- Beirut, Amerikanische Universität  
Inv. 4996, Hadrian: 14 Anm. 25
- Bochum, Kunstsammlungen der Ruhruniversität  
Bronzekopf des Alexander Severus: 41 Anm. 145
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum  
Bronzekopf des Gordian III: 41 Anm. 146
- Budapest, Musée des Beaux Arts  
Septimius Severus: 42 Anm. 149 a Taf. 27,4
- Budapest, Museum von Aquincum  
Marc Aurel(?): 42 Anm. 151 Taf. 23,3–4
- Castle Howard  
Antoninus Pius: 21 Anm. 51 Taf. 12,1; 14,1
- Damaskus, Nationalmuseum  
Inv. 7622, Grabrelief: 39 f. Anm. 134 Taf. 23,2
- Djemila, Museum  
Septimius Severus: 34 Anm. 111 Taf. 28,1–2
- Florenz, Uffizien  
Inv. 1914, n. 127, Vespasian: 23 Taf. 30,2
- Guelma, Theater  
Jupiter: 31 Anm. 95 Taf. 20,4
- Istanbul, Archäologisches Museum  
Inv. 585, Hadrian: 17 Anm. 37–39 Taf. 6,4; 7,1; 8,1
- Izmir, Kulturparkmuseum  
Titus: 23 Anm. 64.65; 48 Taf. 29,2
- Izmit, Museum  
Inv. 689, Antoninus Pius: 21 Anm. 52 Taf. 13,1.2
- Jerusalem, Dominikanerkloster  
Marc Aurel: 39 Anm. 132 Taf. 23,1
- Kairo, Ägyptisches Museum  
Inv. J. E. 41650, Antoninus Pius: 38 f. Anm. 125  
Taf. 16,3  
Inv. R 24.36500, Vespasian-Sphinx: 39 Anm. 129
- Komarno, Museum  
Commodus(?): 42 Anm. 153 Taf. 25,3
- Korinth, Museum  
Antoninus Pius: 26 Anm. 76; 29 Taf. 14,2
- Kyrene, Museum  
Inv. C 17011, Commodus: 28 f. Anm. 85 Taf. 24,1  
Inv. C 58001, Hadrian: 15 Anm. 52  
Inv. F 4044, Hadrian: 15 f. Anm. 31; 26 Taf. 6,1  
Marc Aurel: 27 Anm. 82 b Taf. 22,1  
Unbekannte: 28 Anm. 81 Taf. 21,3–4
- Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire  
Goldbüste des Marc Aurel aus Avenches: 40  
Anm. 135 Taf. 22,3
- Leptis Magna, 'Mercato'  
Unbekannte: 19 Anm. 43; 36 Taf. 10,1–2
- London, Britisches Museum  
Inv. 1464, Marc Aurel: 27 Anm. 82 Taf. 21,1  
Bronzekopf des Hadrian: 16 f. Anm. 35; 42 Taf. 6,3;  
8,3–4
- München, Glyptothek  
Inv. 353, Septimius Severus: 34 Anm. 111 Taf. 28,3
- Neapel, Nationalmuseum  
Inv. 6075, Hadrian: 12 Anm. 16  
Inv. 6078, Antoninus Pius: 35 Anm. 116 Taf. 16,2
- Olympia, Museum  
Hadrian: 15 Anm. 30; 17 ff. Anm. 38.40 Taf. 5,4; 7,2  
Antoninus Pius: 27 Anm. 77 Taf. 14,3–4
- Paris, Louvre  
Inv. Louvre 1119, Septimius Severus: 34 Anm. 110  
Taf. 27,1  
Inv. Louvre 1163, Commodus: 33 Anm. 103  
Taf. 24,3; 25,1–2  
Inv. MA 1184, Antoninus Pius: 31 f. Anm. 97  
Taf. 15,1–2  
Inv. MA 1187, Hadrian: 13 Anm. 22  
Inv. MA 1250, Trajan: 30 f. Anm. 93 Taf. 10,3  
Inv. BR 22, Nero(?): 22 ff. Anm. 61.62.72; 48  
Taf. 30,3–4

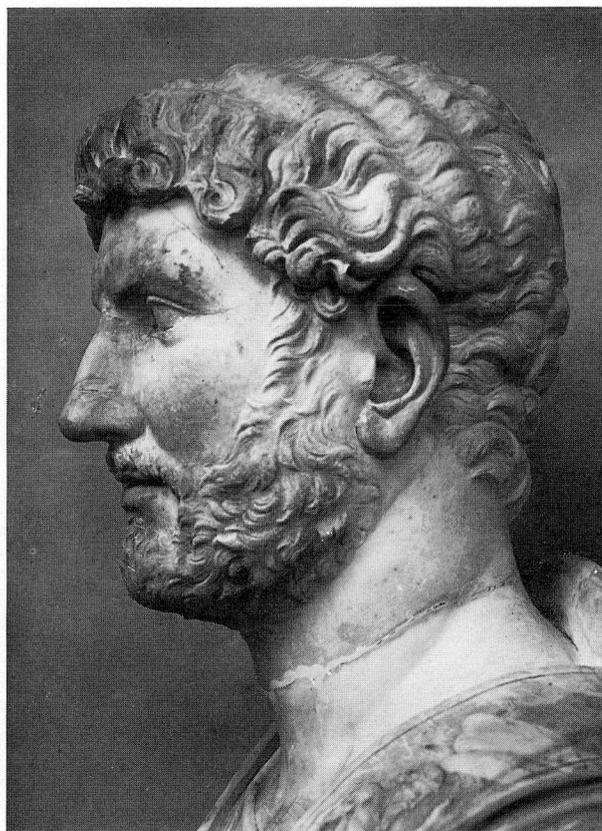
- Perge, Magazin  
 Inv. 49, Hadrian: 15 ff. Anm. 34; 21 Taf. 6,2
- Philadelphia, University Museum  
 Caracalla: 39 Anm. 130; 47 Taf. 29,3
- Rom, Kapitolisches Museum  
 S.d.Imp. 10, Commodus: 28 Anm. 85 Taf. 24,2  
 S.d.Imp. 25, Hadrian: 13 Anm. 19.20; 15 Taf. 5,2  
 S.d.Imp. 26, Antoninus Pius: 21 Anm. 51 Taf. 12,2–4  
 S.d.Imp. 31, Lucius Verus: 28.31 f. Taf. 18,3–4  
 S.d.Imp. 38, Septimius Severus: 33 Anm. 106; 42  
 Taf. 27,3  
 Salone 32, Marc Aurel: 27; 32 Anm. 102; 40 Taf. 22,2
- Rom, Konservatorenpalast  
 Scala Inv. 817, Hadrian: 11 Anm. 10; 15 ff. Taf. 1,3–4
- Rom, Museo Torlonia  
 Inv. 552, Marc Aurel: 27 Taf. 21,2
- Rom, Thermenmuseum  
 Inv. 627, Antoninus Pius: 21 Anm. 51; 35 Taf. 16,1  
 Inv. 726, Marc Aurel: 39 Anm. 133
- Rom, Vatikan  
 S.d. Busti 287, Commodus: 33 Anm. 104 Taf. 24,4  
 S.d. Busti 291, Septimius Severus: 29 Anm. 89  
 Taf. 26,3.4  
 S.d. Busti 292, Caracalla: 39 Anm. 130; 47 Taf. 29,4  
 Mus. Chiaramonti 392, Hadrian: 11 f. Anm. 11.15; 18  
 Taf. 1,1–2  
 S. Rotonda 253, Hadrian: 19 Anm. 45
- Samos, Tigani Museum  
 Augustus: 22 Anm. 60; 24; 48 Taf. 29,1
- Sardes, Grabungsmagazin  
 Antoninus Pius: 21 f. Anm. 55 Taf. 13,5  
 Faustina maior: 22 Anm. 56
- Sofia, Archäologisches Nationalmuseum  
 Gordian III.: 41 Anm. 146
- Sousse, Museum  
 Trajan: 30.32.48 Taf. 10,4; 11  
 Hadrian: 12 Anm. 21 Taf. 3,2.4.6
- Stuttgart, Württ. Landesmuseum  
 Inv. R 70.33,44, Marc Aurel(?): 42 Anm. 152  
 Taf. 25,5–6  
 Inv. R 102,2, Commodus-Hercules(?): 42 f.  
 Anm. 154–156 Taf. 25,4
- Szombathely, Musée Savaria  
 Inv. 35, Septimius Severus: 41 f. Anm. 149 Taf. 28,4
- Timgad, Museum  
 Aelius Verus: 32 Anm. 98 Taf. 17,1–2  
 Lucius Verus: 32 Anm. 99 Taf. 17,3–5
- Toulouse, Musée Saint Raymond  
 Inv. 30.003, Antoninus Pius: 39 Anm. 131 Taf. 16,4  
 Unbekannter: 13 f. Anm. 24 Taf. 4,2
- Tripolis, Museum  
 Hadrian: 13 Anm. 23; 19 Anm. 44 Taf. 4,1  
 Hadrian: 18 ff. Anm. 41; 30 ff. Anm. 35 Taf. 8,2; 9  
 Marc Aurel und Lucius Verus (aus dem Theater): 19  
 Anm. 46
- Tunis, Bardo-Museum  
 Inv. C 73, Septimius Severus: 33 ff. Anm. 105  
 Taf. 27,2  
 Inv. C 1045, Lucius Verus: 31 f. Anm. 96; 35 Taf. 18,2  
 Lucius Verus: 32 Anm. 100; 35 Taf. 19,1; 20,1–3  
 Marc Aurel: 32 Anm. 100; 35; 40 Taf. 19,2–4; 22,4

Tafeln





1



2

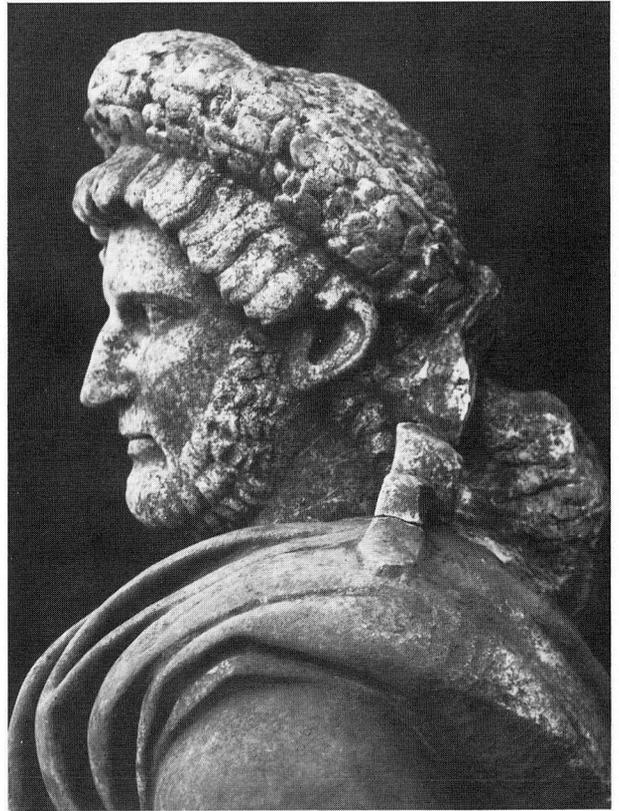
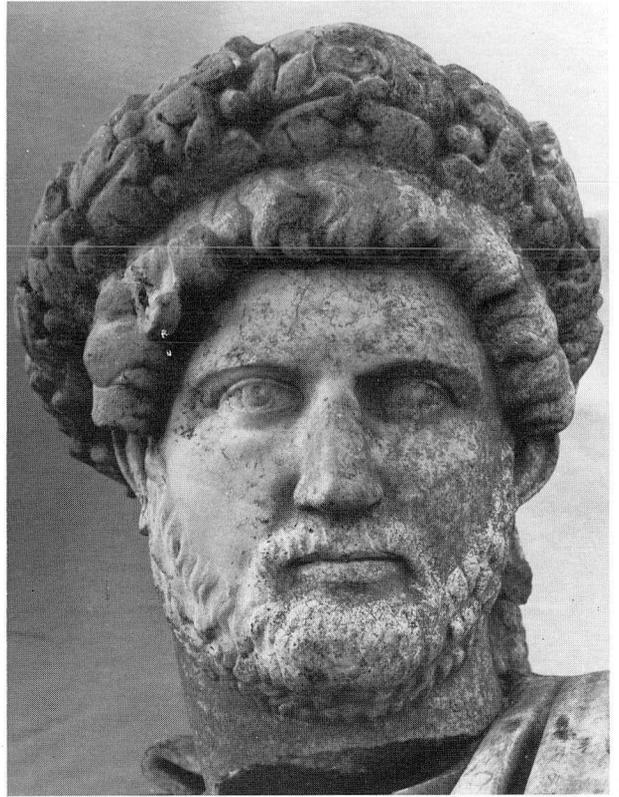


3

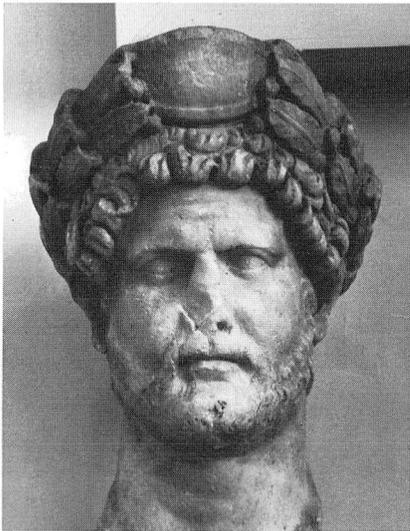


4

Hadrian. 1-2 Vatikan, Museo Chiaramonti. 3-4 Rom, Konservatorenpalast



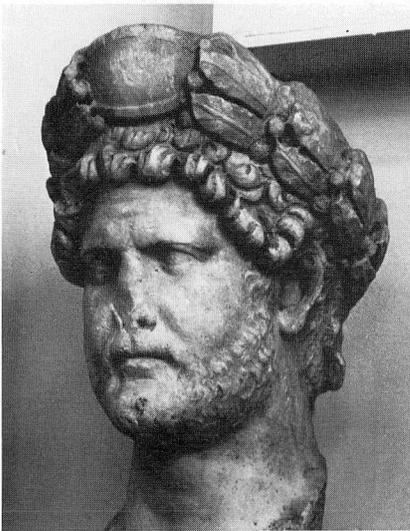
Hadrian. 1.3 Antalya, Museum. 2.4 Antalya, Museum



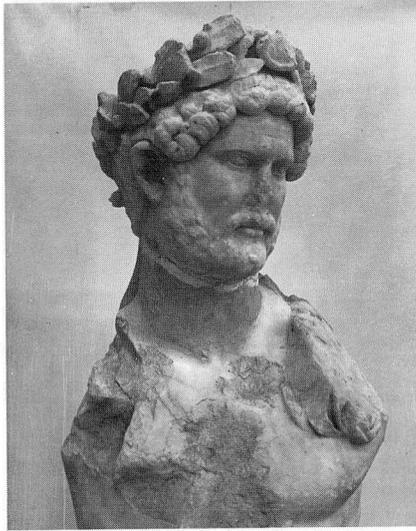
1



2



3



4



5

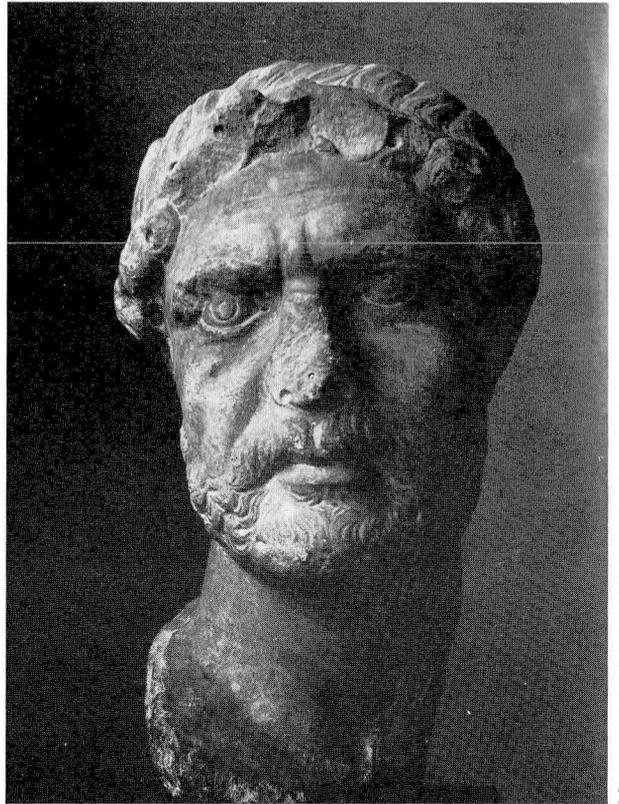


6

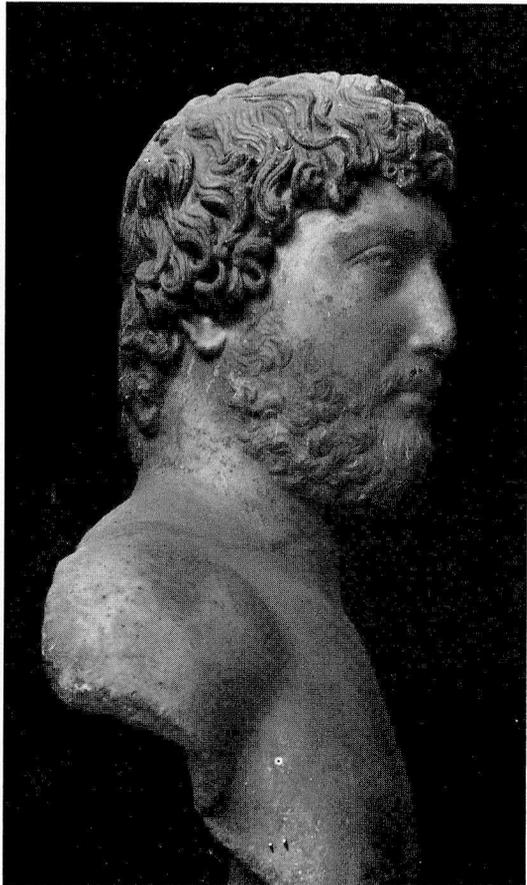
Hadrian. 1.3.5 Algier, Musée St. Gsell. 2.4.6 Sousse, Museum



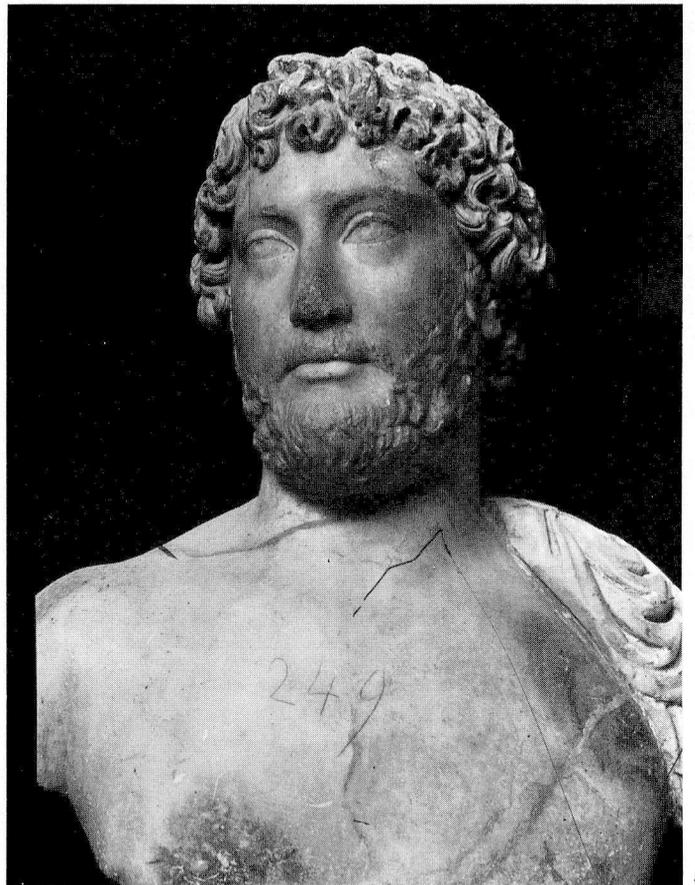
1



2

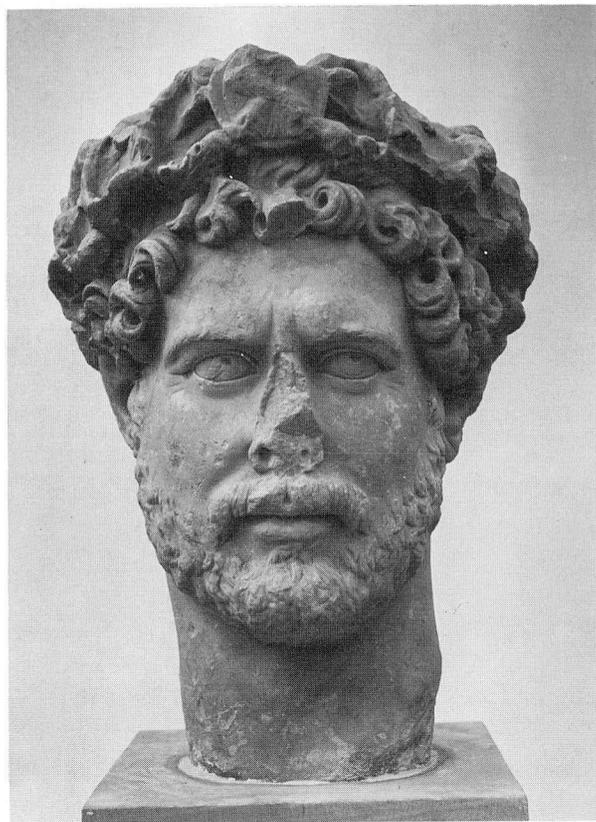


3

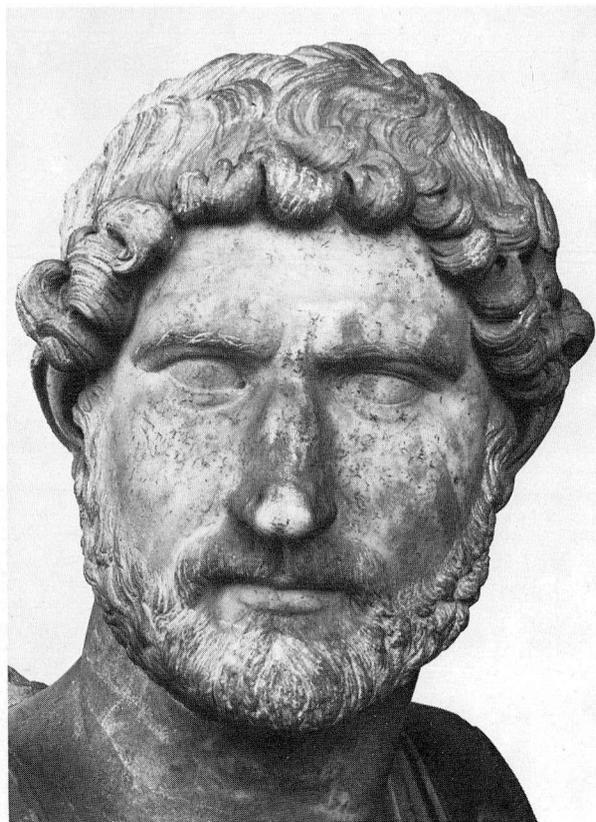


4

1 Hadrian. Tripolis, Museum. 2 Unbekannter. Toulouse, Musée Saint Raymond. 3-4 Unbekannter. Athen, Nationalmuseum



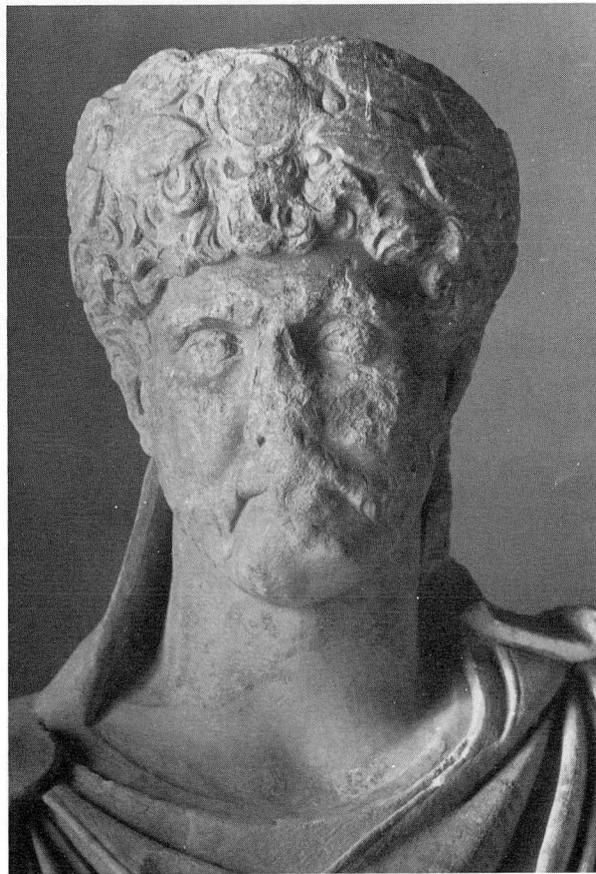
1



2

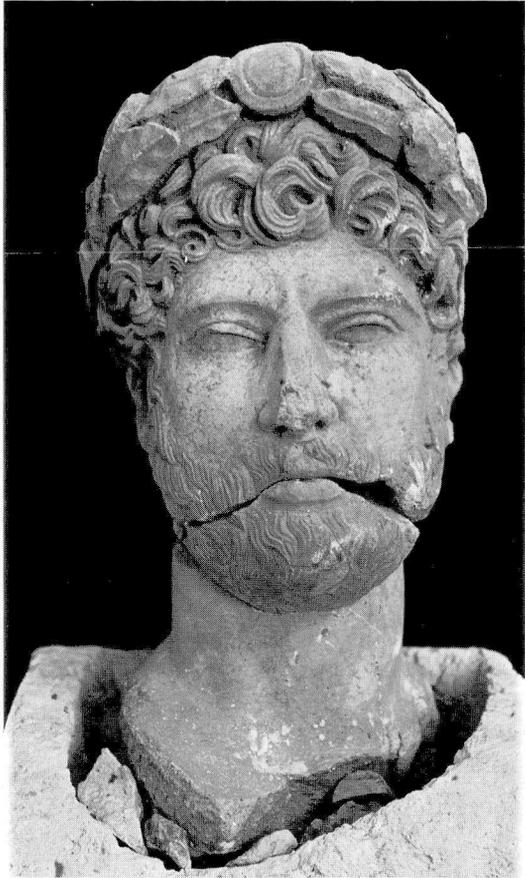


3

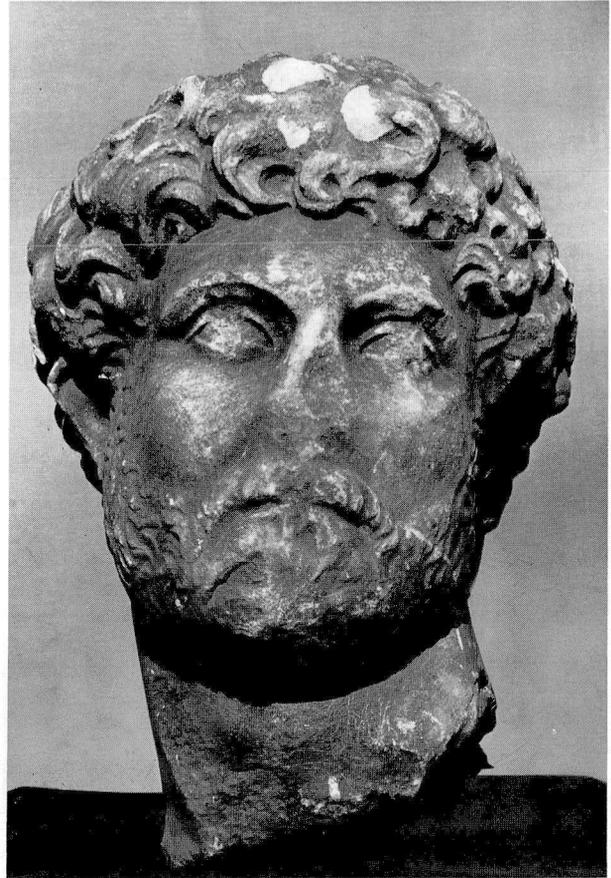


4

Hadrian. 1.3 Athen, Nationalmuseum. 2 Rom, Kapitolisches Museum. 4 Olympia, Museum



1



2



3



4

Hadrian. 1 Kyrene, Museum. 2 Perge, Museum. 3 London, Brit. Mus. 4 Istanbul, Archäol. Museum



Hadrian. 1 Istanbul, Archäol. Museum. 2 Olympia, Museum



1



2



3

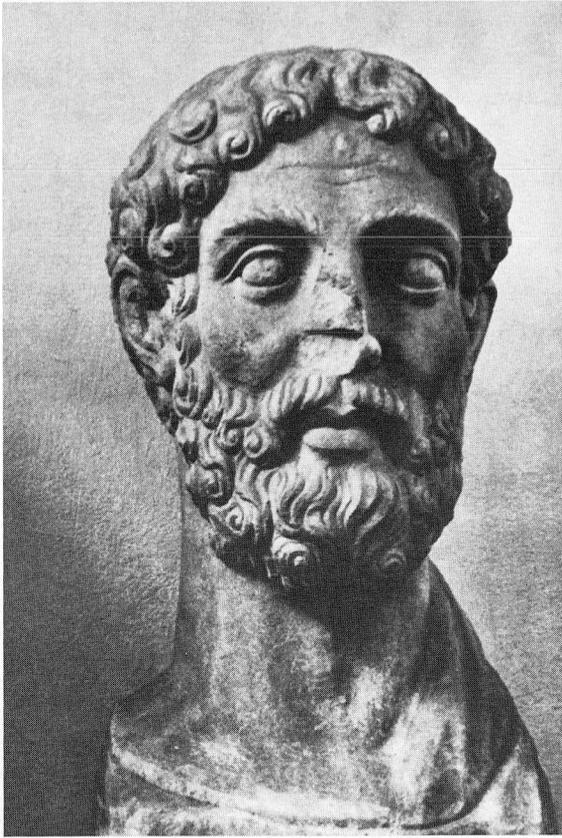


4

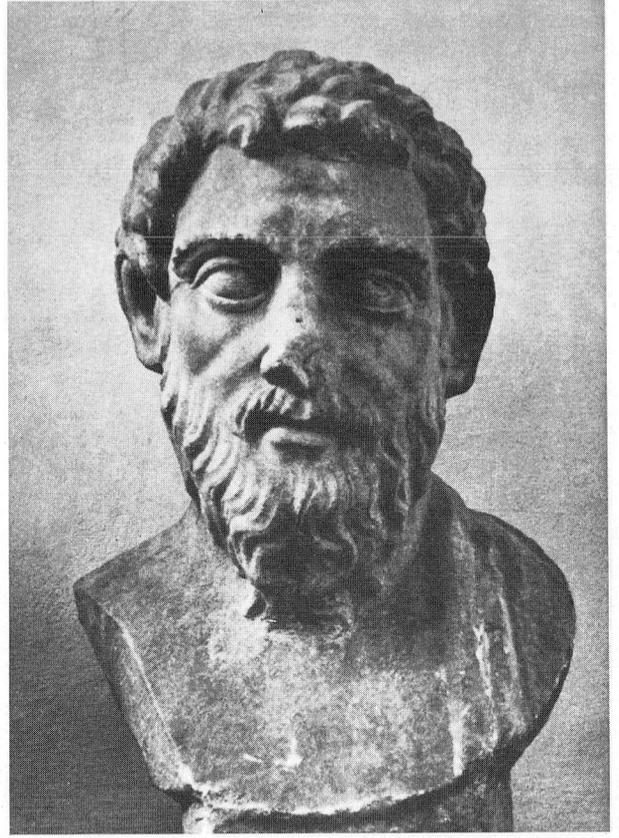
Hadrian. 1 Istanbul, Archäol. Museum. 2 Tripolis, Museum. 3-4 London, Brit. Mus.



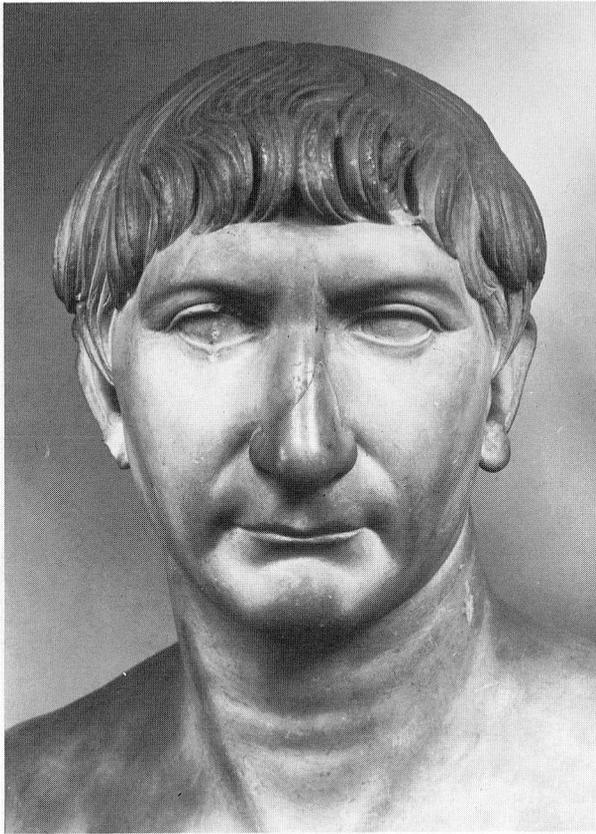
Hadrian. Tripolis, Museum (aus Leptis Magna)



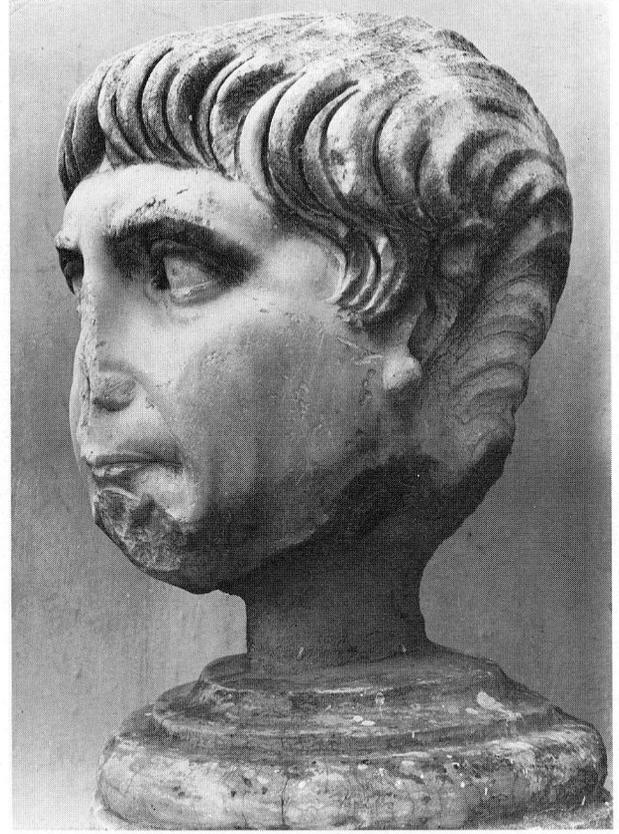
1



2

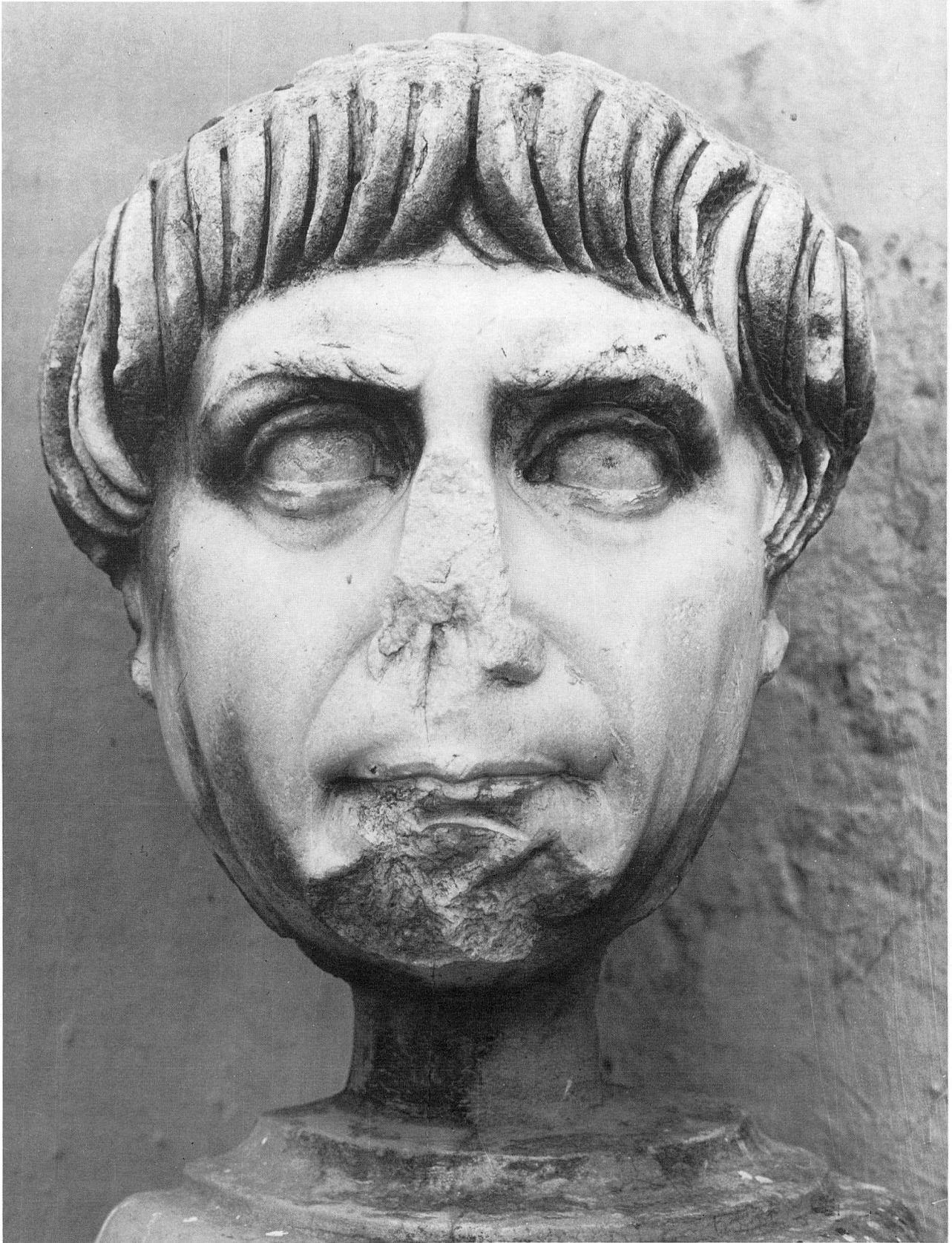


3



4

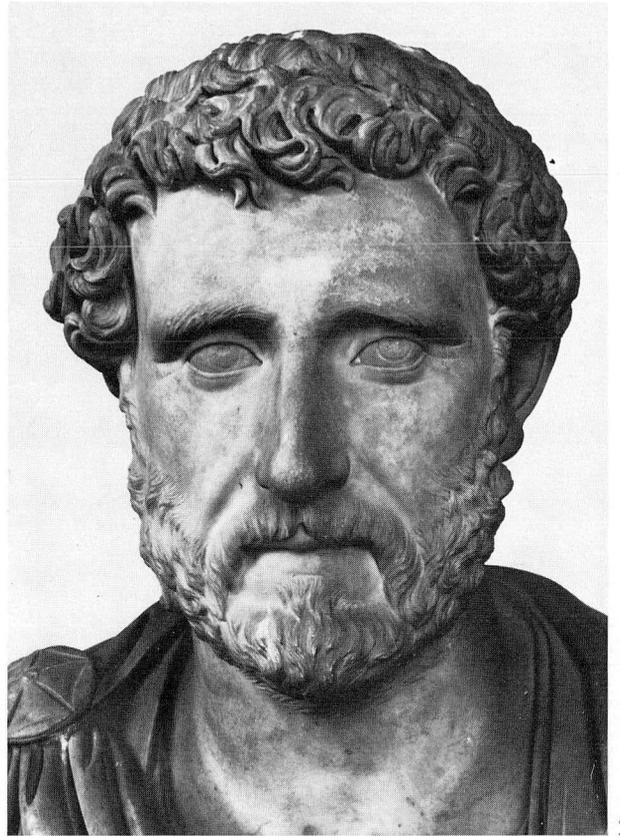
1-2 Hermenköpfe. Leptis Magna, Mercato. 3 Trajan. Paris, Louvre. 4 Trajan. Sousse, Museum



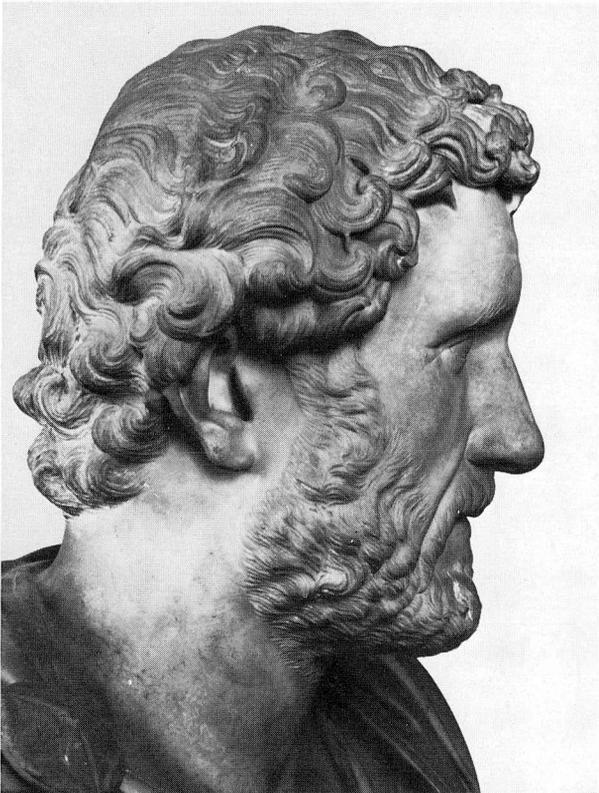
Trajan. Sousse, Museum



1



2

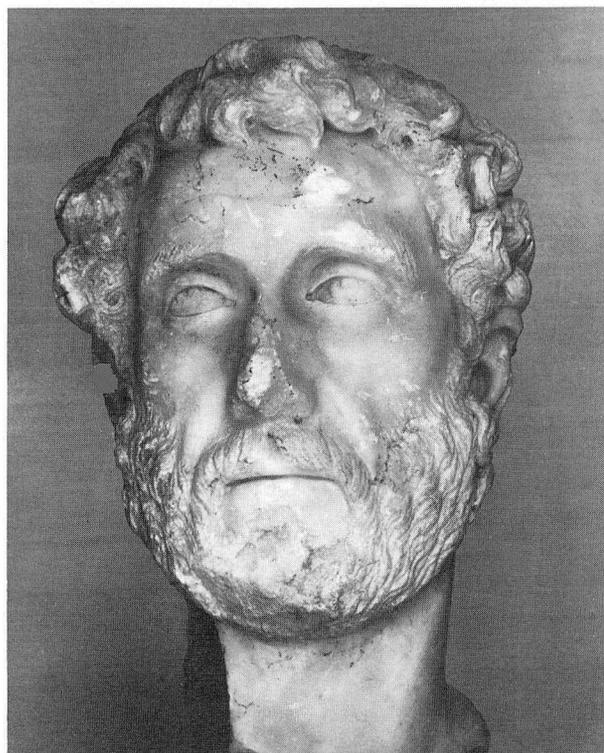


3

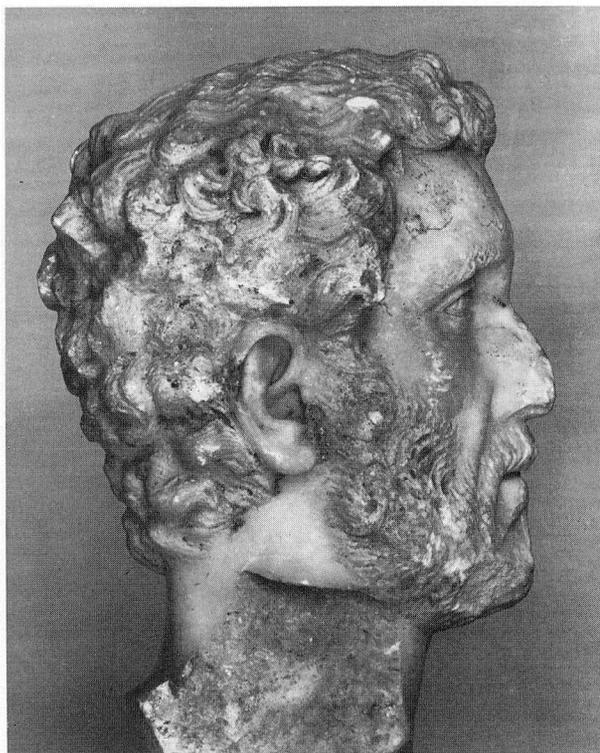


4

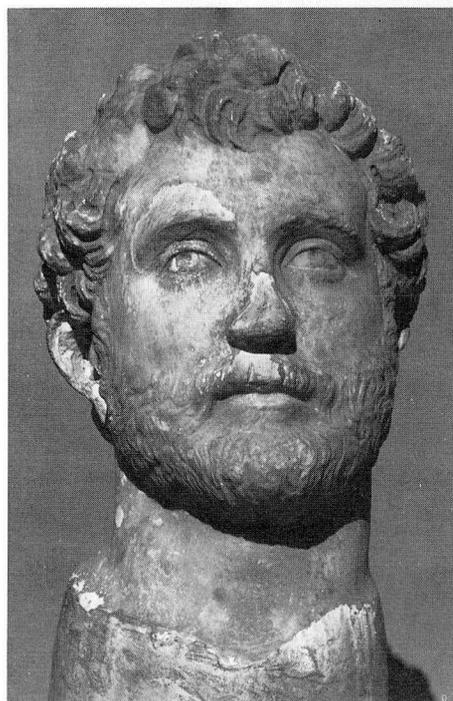
Antoninus Pius. 1 Castle Howard. 2-4 Rom, Kapitolisches Museum



1



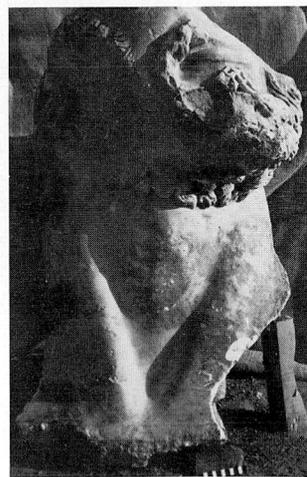
2



3

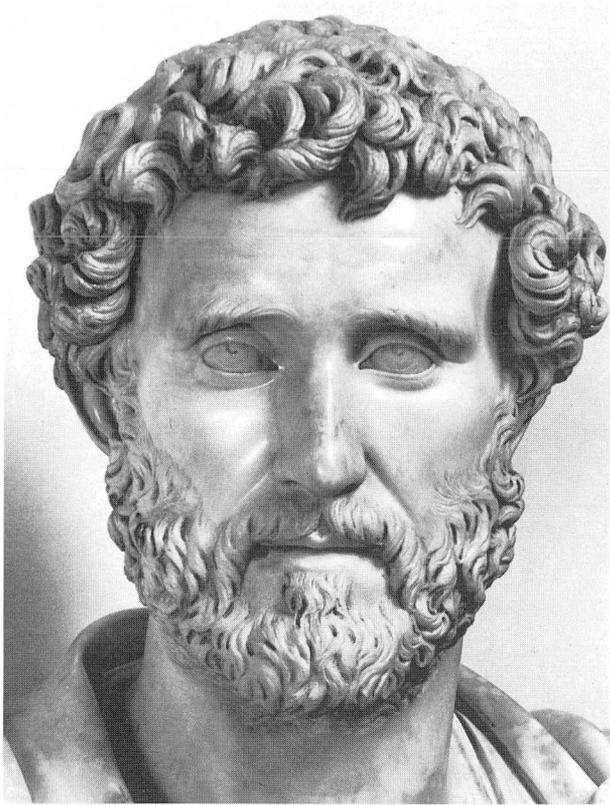


4

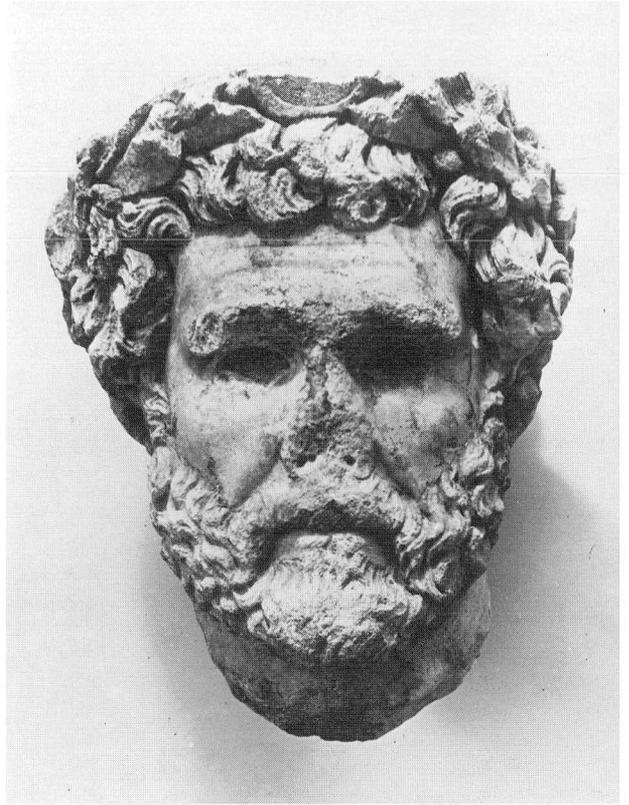


5

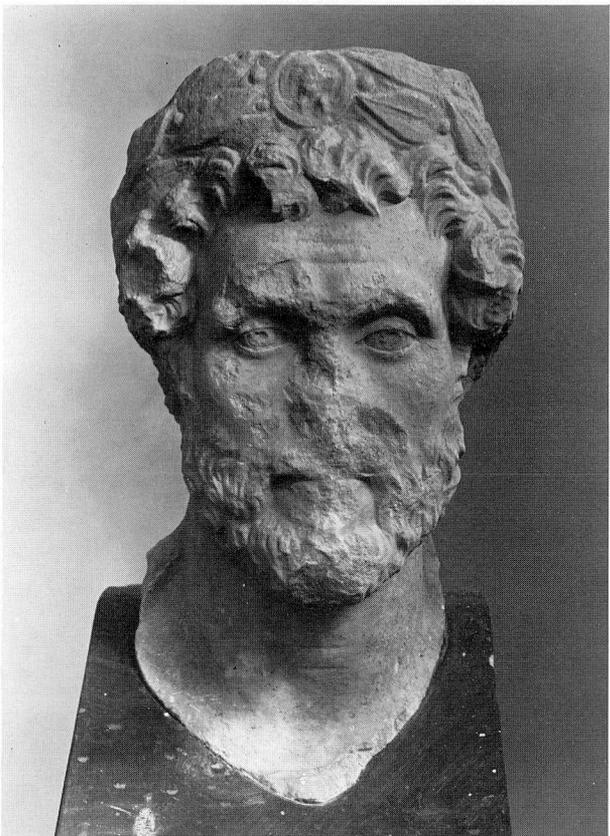
Antoninus Pius. 1-2 Izmit, Museum. 3-4 Adana, Museum. 5 Sardes, Grabungsmagazin



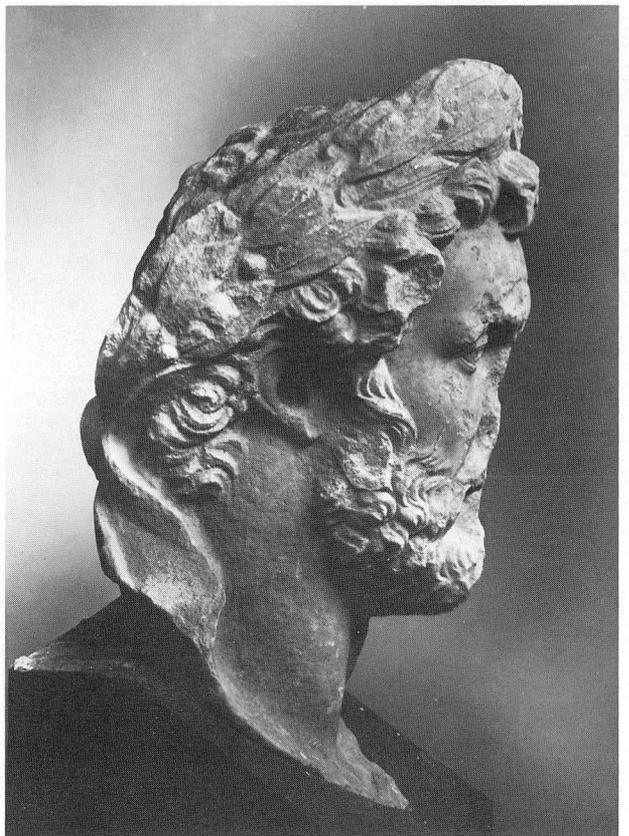
1



2

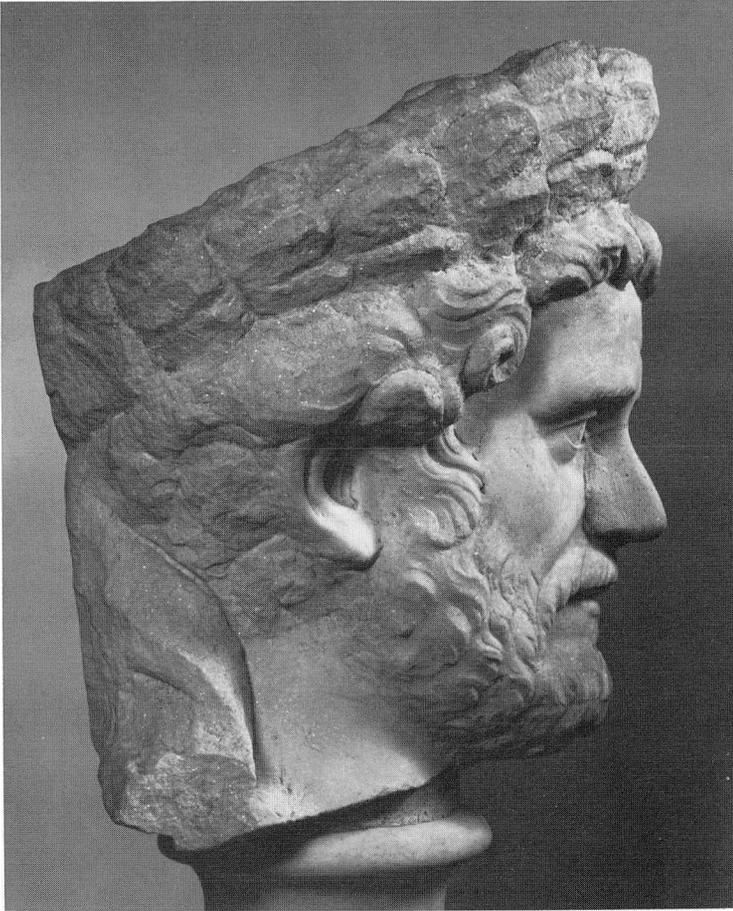


3

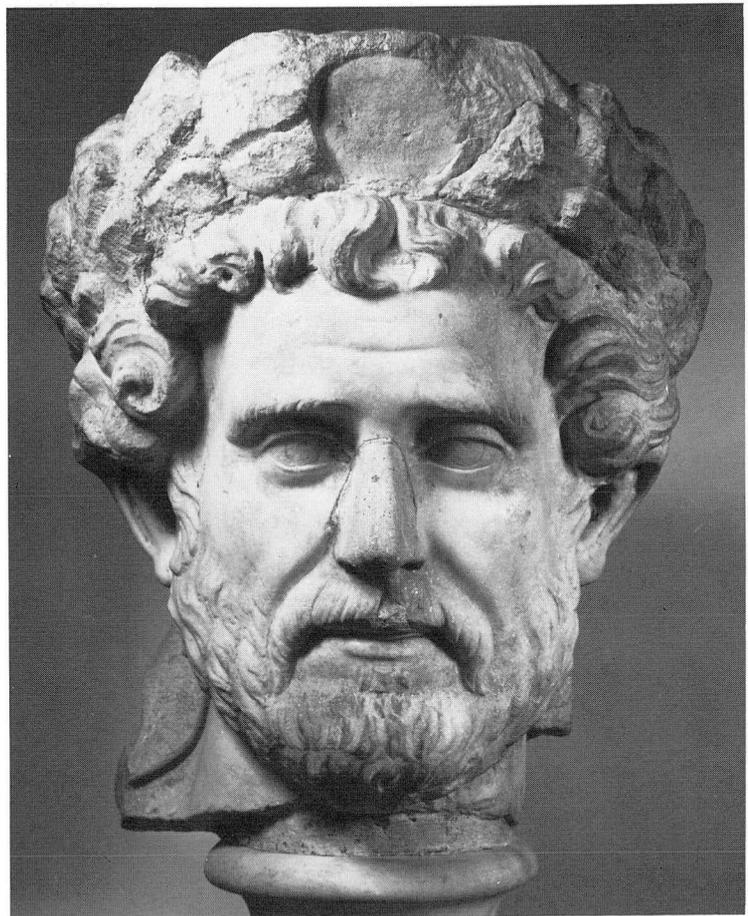


4

Antoninus Pius. 1 Castle Howard. 2 Korinth, Museum. 3-4 Olympia, Museum

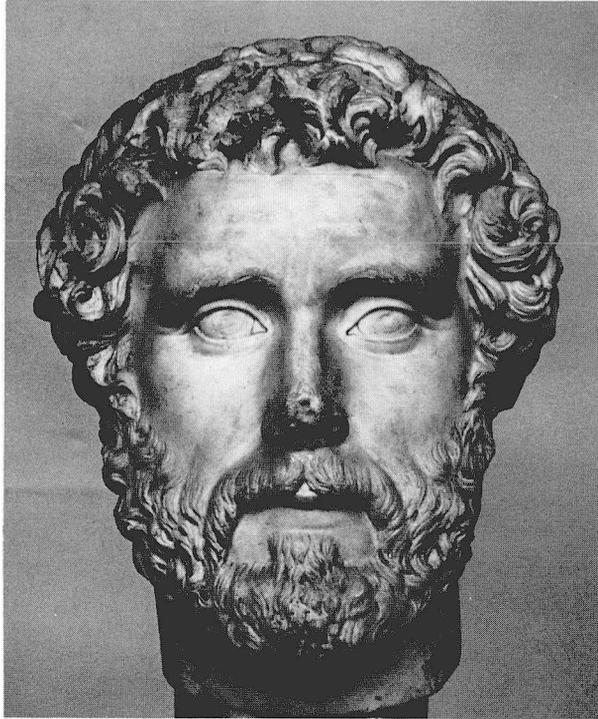


1

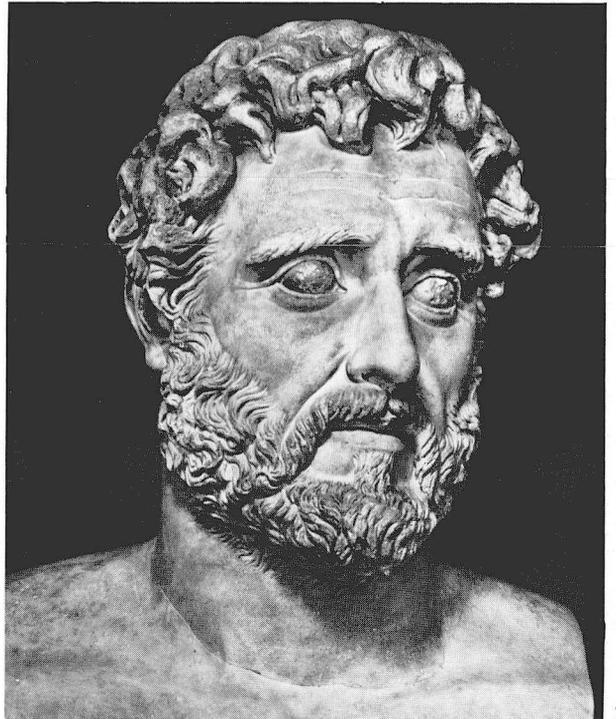


2

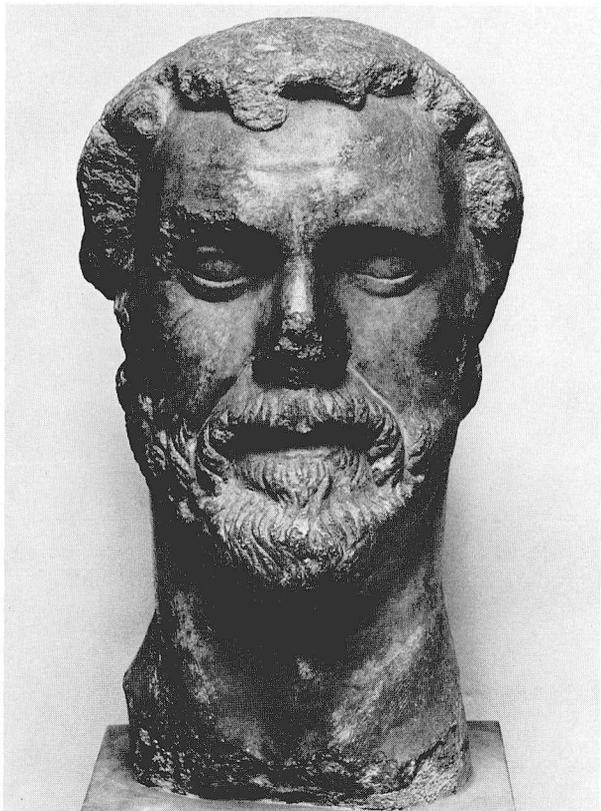
Antoninus Pius. Paris, Louvre (aus Kedime, Nordafrika)



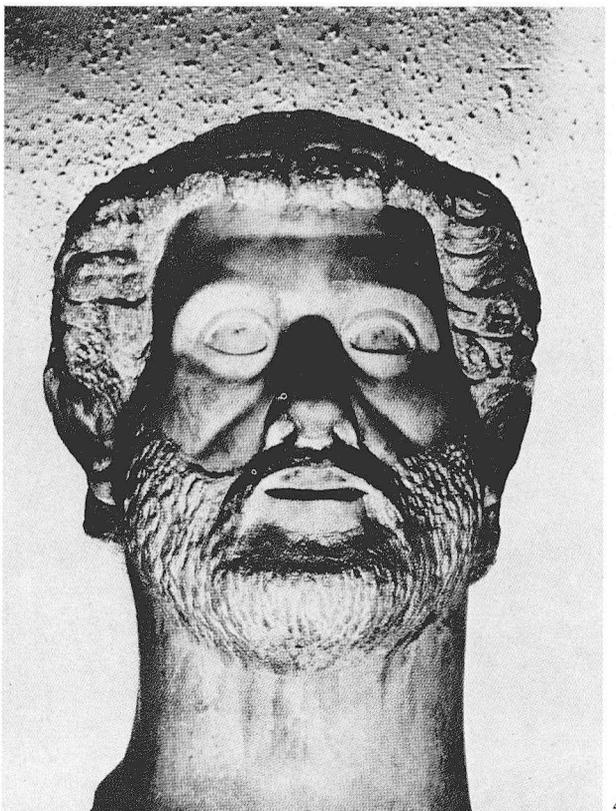
1



2

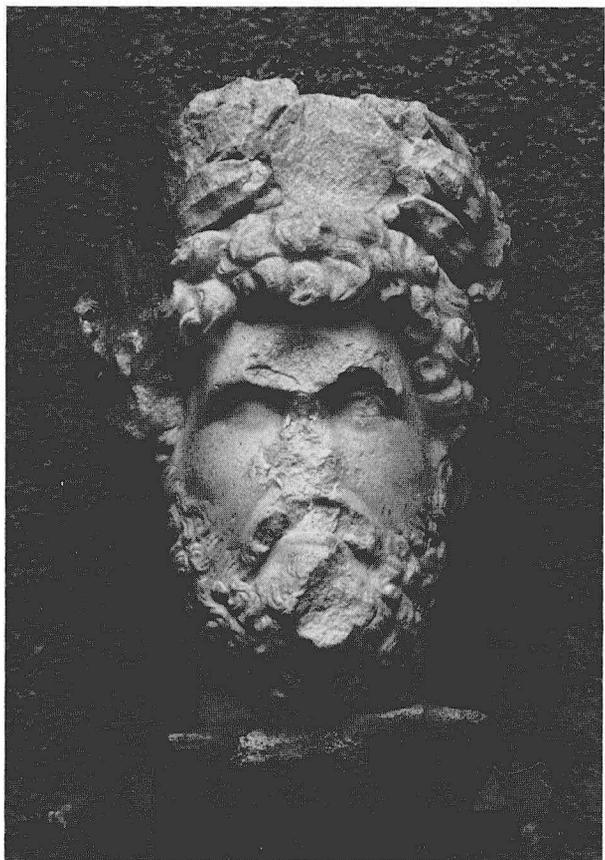


3



4

Antoninus Pius. 1 Rom, Thermenmuseum. 2 Neapel, Nationalmuseum. 3 Kairo, Ägypt. Museum. 4 Toulouse, Musée Saint Raymond



1



2



3

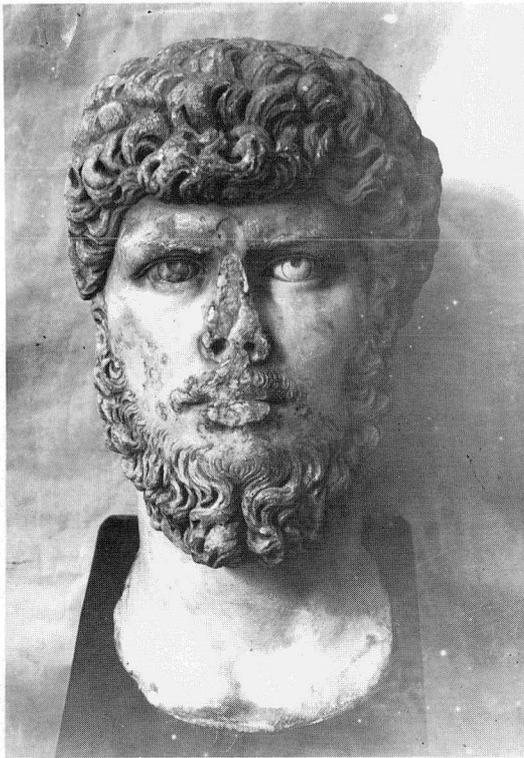


4

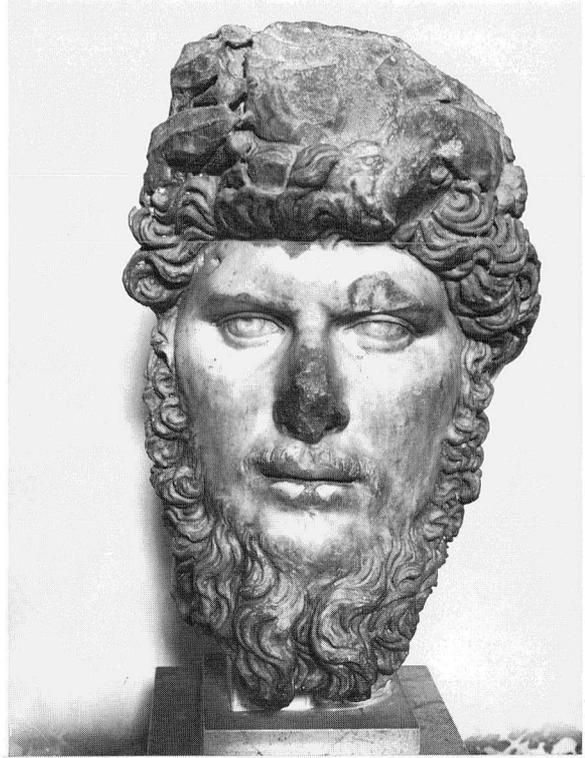


5

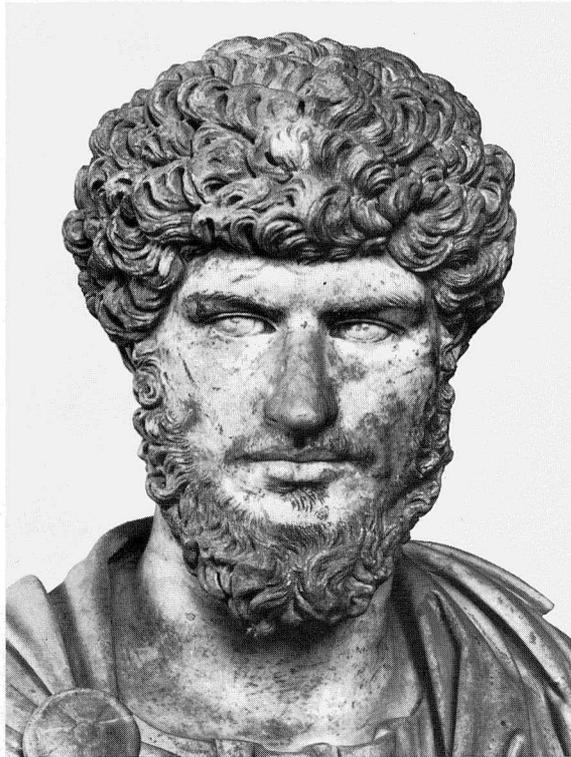
1-2 Aelius Verus. Timgad, Museum  
3-5 Lucius Verus. Timgad, Museum



1



2

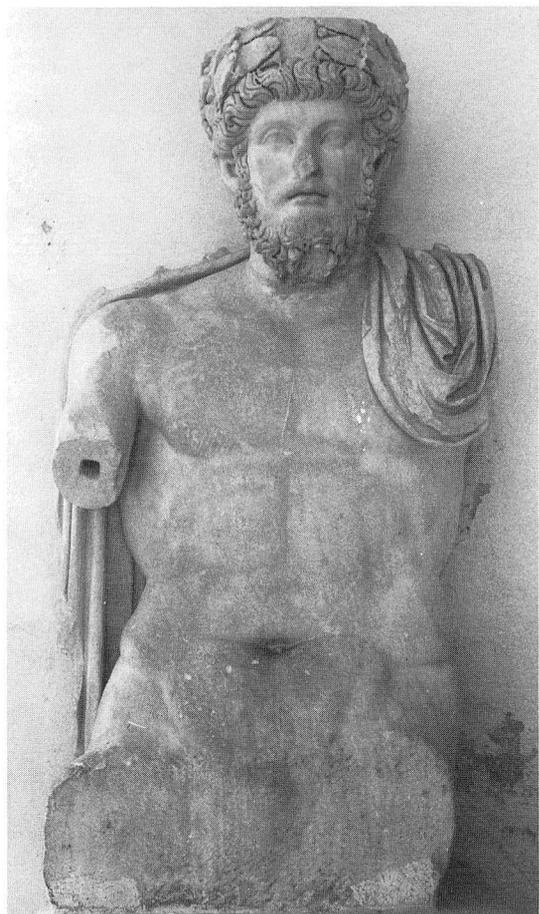


3



4

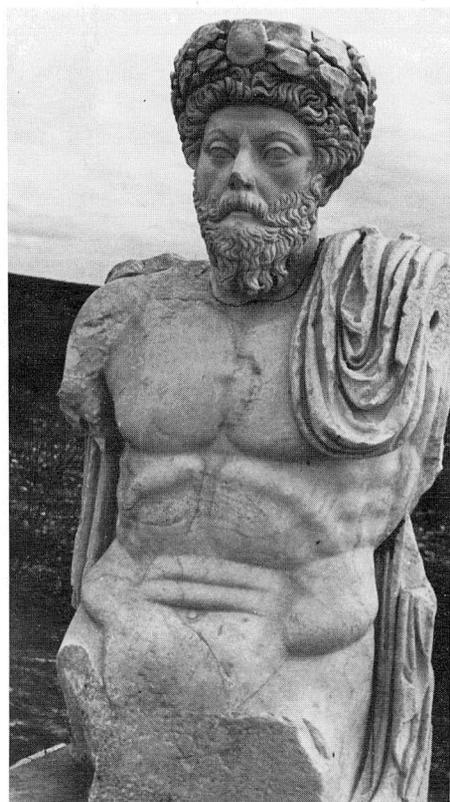
Lucius Verus. 1 Athen, Nationalmuseum. 2 Tunis, Bardo-Museum (aus Dougga). 3-4 Rom, Kapitolisches Museum



1



2



3

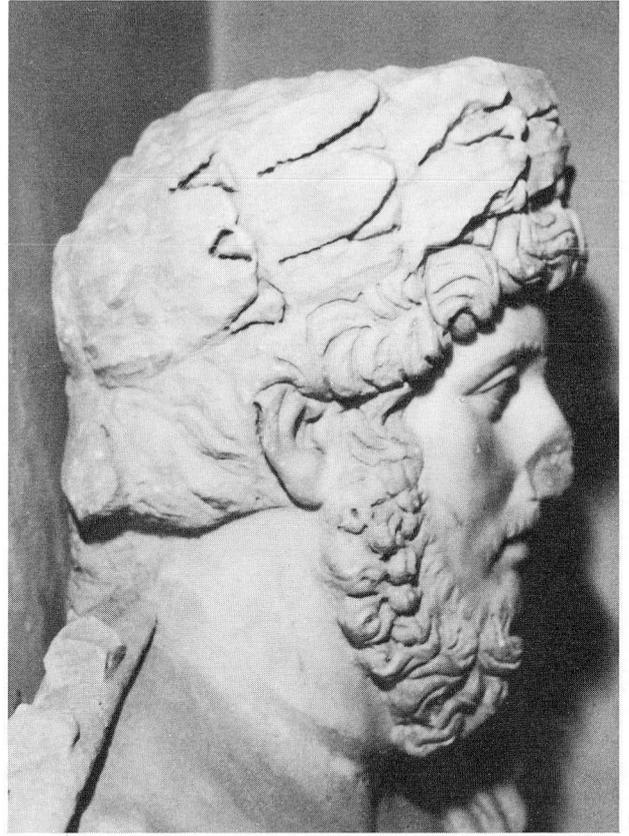


4

1 Lucius Verus. Tunis, Bardo-Museum (aus Bulla Regia). 2-4 Marc Aurel. Tunis, Bardo-Museum (aus Bulla Regia)



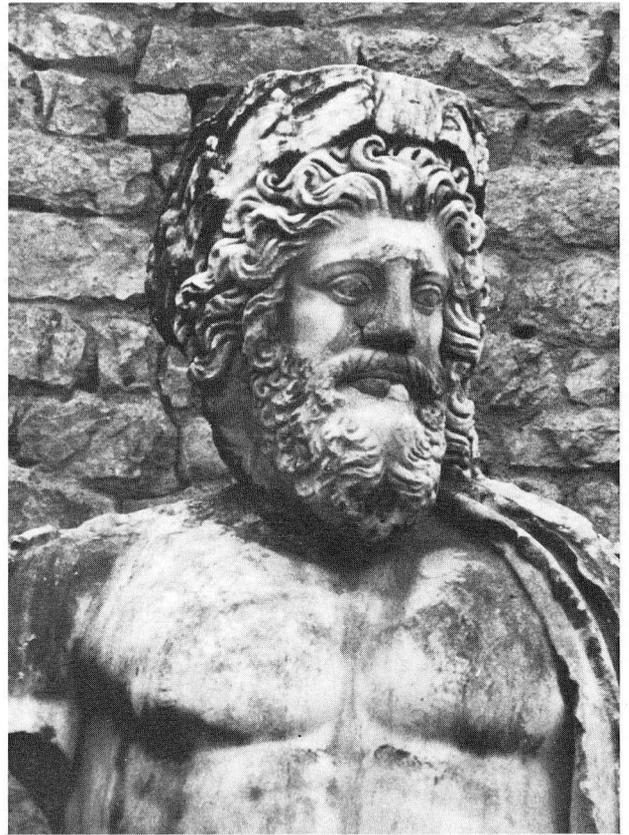
1



2



3

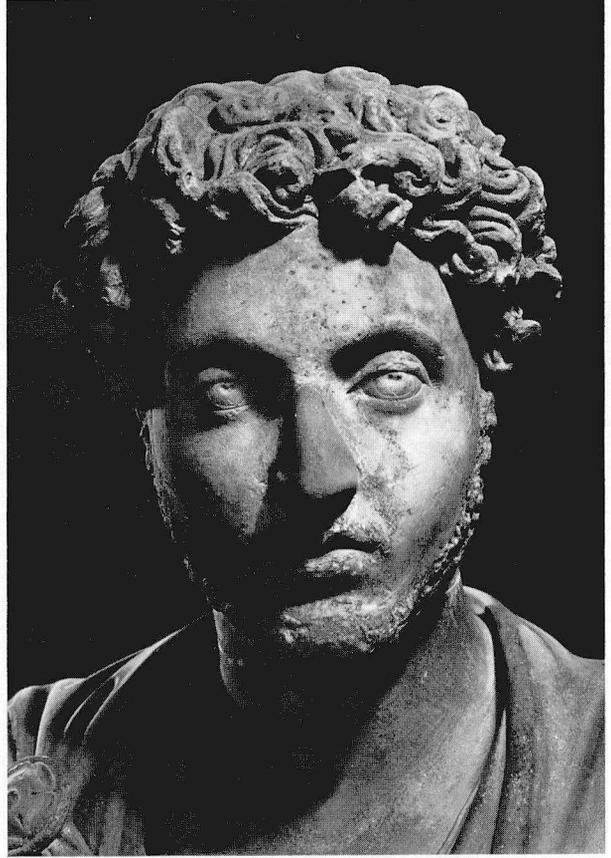


4

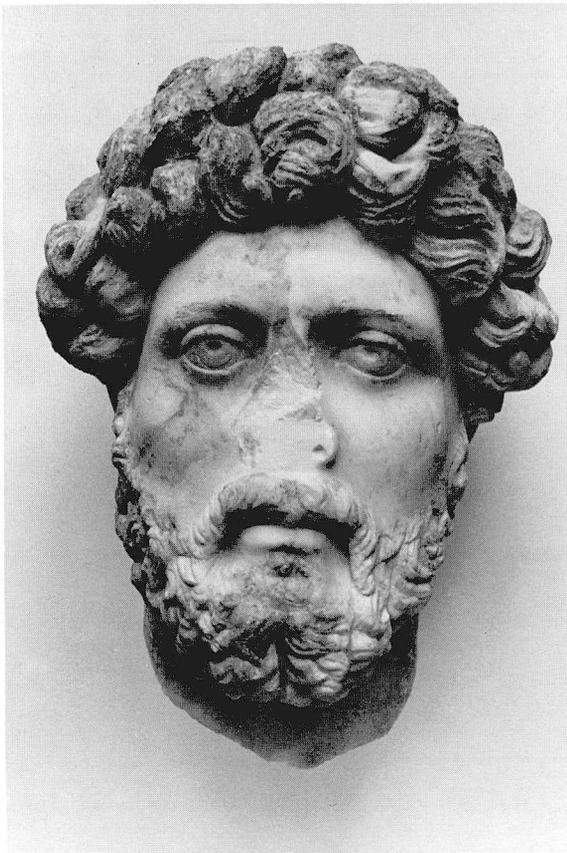
1-3 Lucius Verus. Tunis, Bardo-Museum (aus Bulla Regia). 4 Jupiter. Guelma, Theater



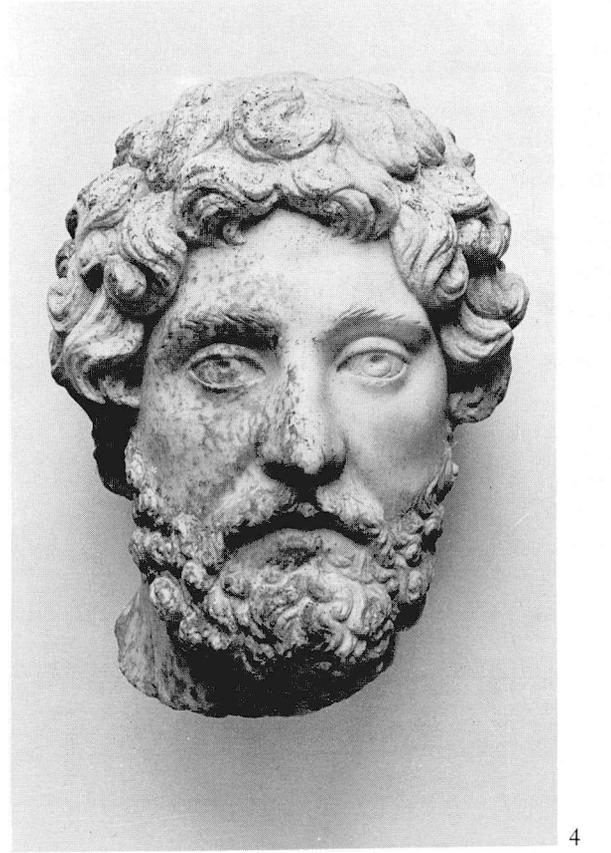
1



2



3



4

1 Marc Aurel. London, Brit. Mus. (aus Kyrene). 2 Marc Aurel. Rom, Museo Torlonia. 3-4 Unbekannte. Kyrene, Museum



1



2



3



4

Marc Aurel. 1 Kyrene, Museum. 2 Rom, Kapitolinisches Museum. 3 Goldbüste aus Avenches. 4 Tunis, Bardo-Museum (aus Bulla Regia)



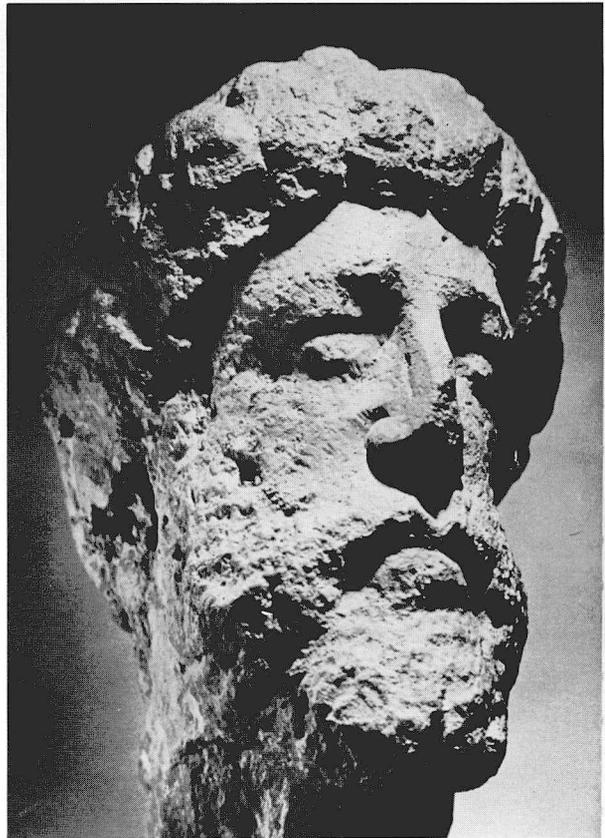
1



2



3



4

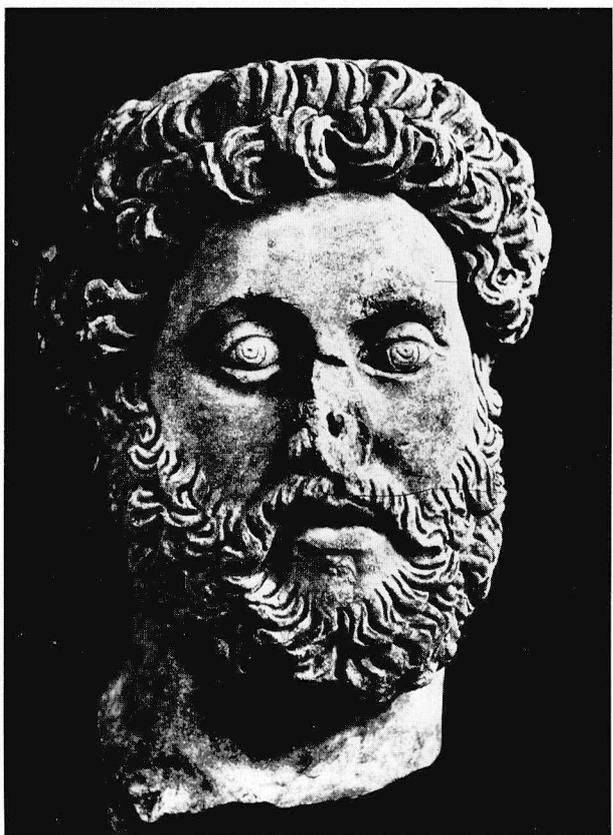
1 Marc Aurel. Jerusalem, Dominikanerkloster. 2 Grabrelief. Damaskus, Nationalmuseum. 3-4 Marc Aurel (?). Budapest, Museum von Aquincum



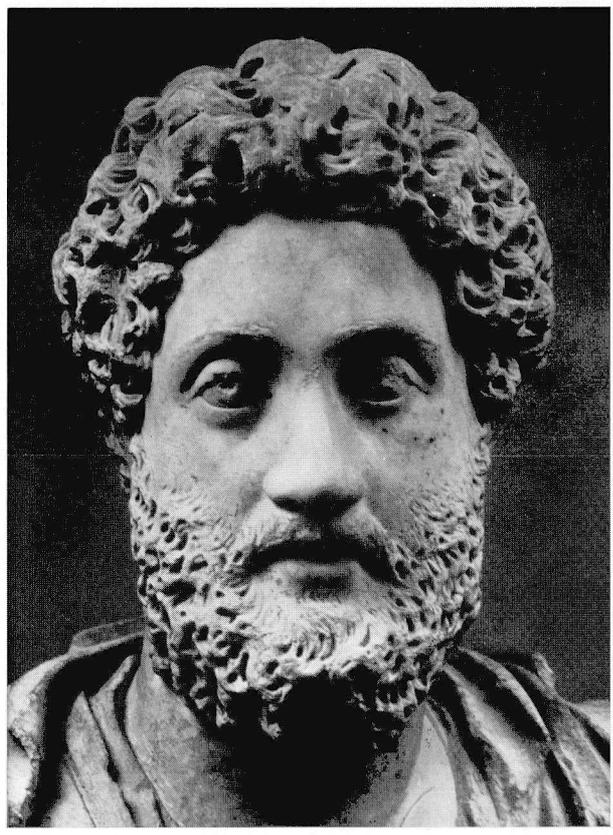
1



2



3



4

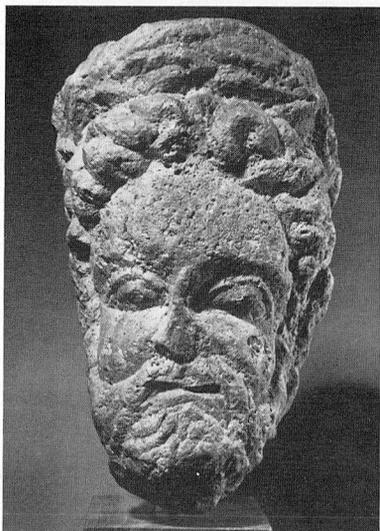
Commodus. 1 Kyrene, Museum. 2 Rom, Kapitolinisches Museum. 3 Paris, Louvre (aus Markouna bei Lambaesis).  
4 Vatikan, Sala dei Busti



1



2



3



4

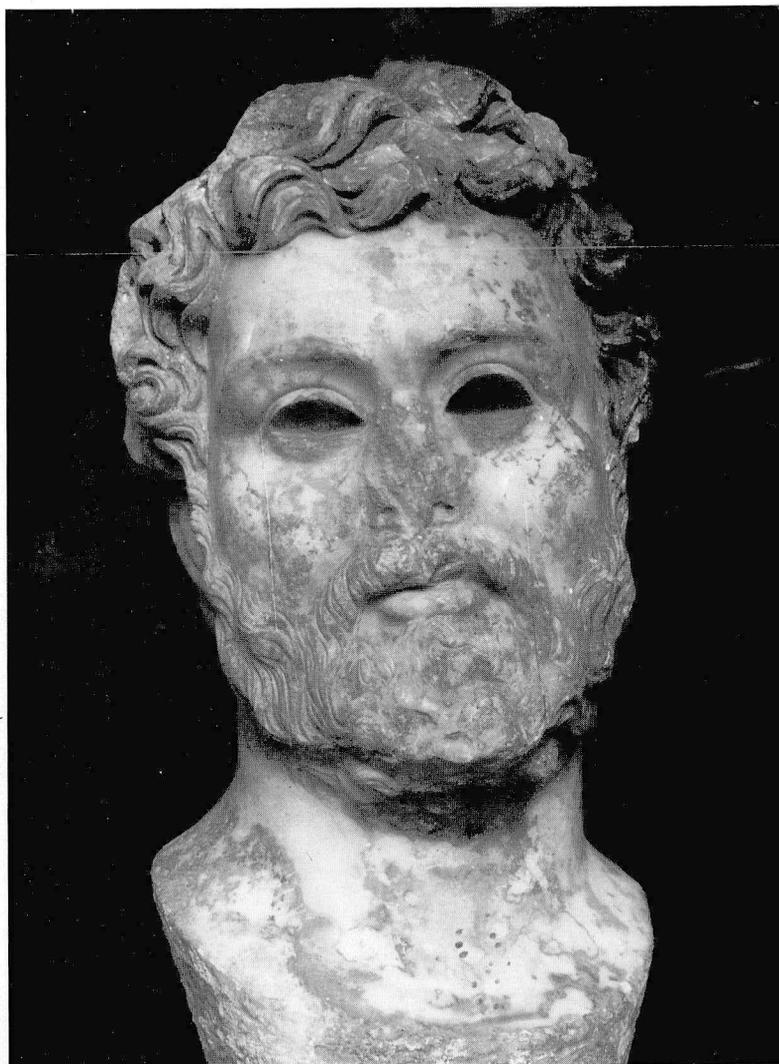


5

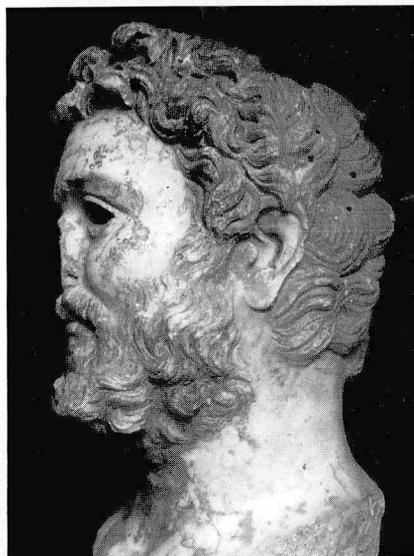


6

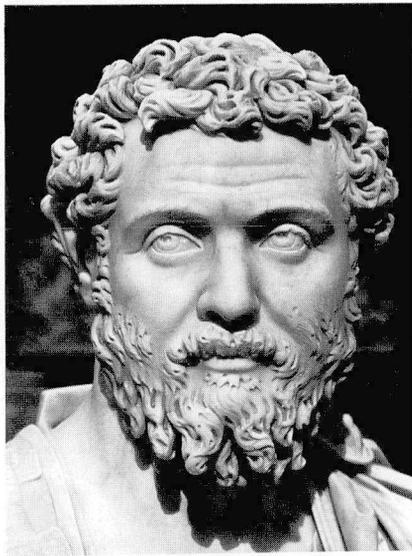
1–2 Commodus. Paris, Louvre. 3 Commodus (?) aus Brigetio. 4 Commodus-Hercules (?). Stuttgart, Württ. Landesmuseum (aus Köngen). 5–6 Marc Aurel (?). Stuttgart, Württ. Landesmuseum (aus Benningen)



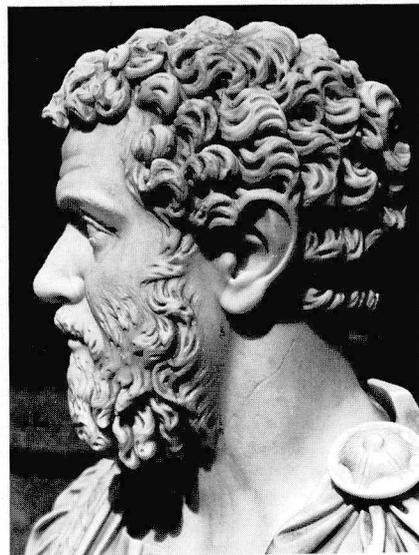
1



2

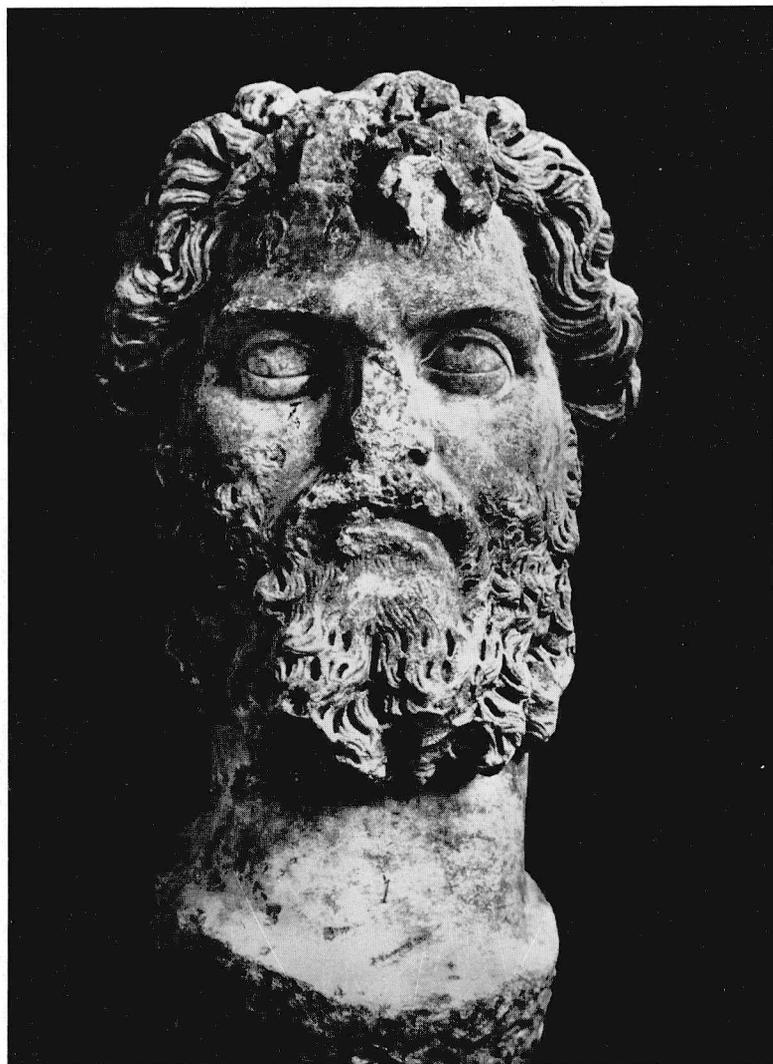


3

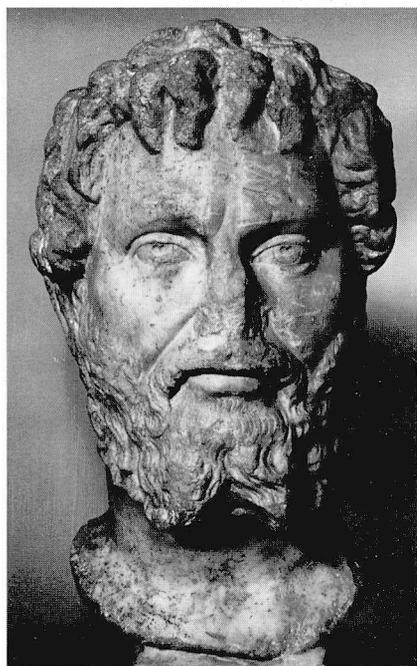


4

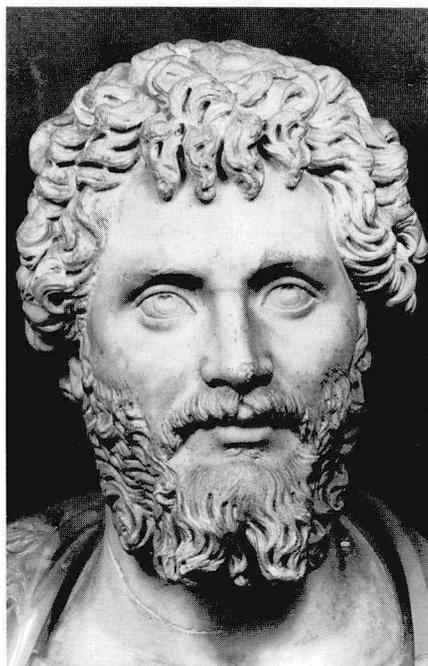
Septimius Severus. 1-2 Athen, Nationalmuseum. 3-4 Vatikan, Sala dei Busti



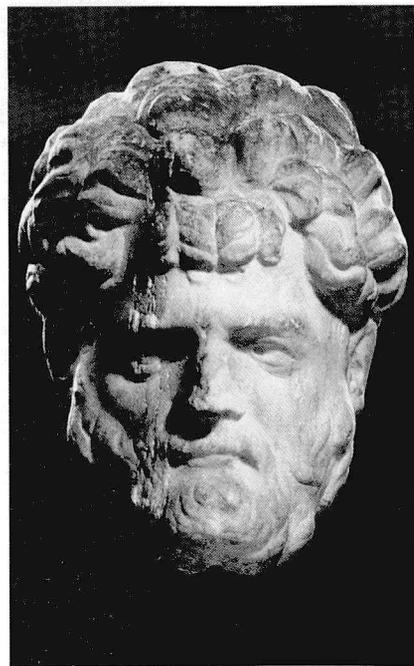
1



2

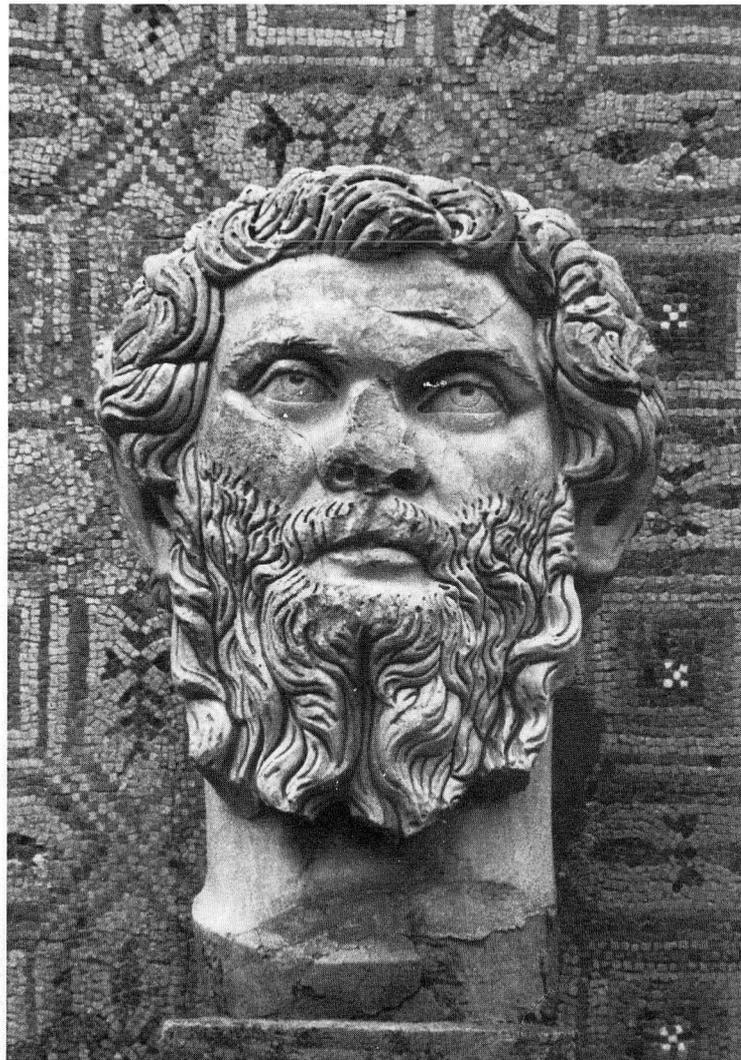


3



4

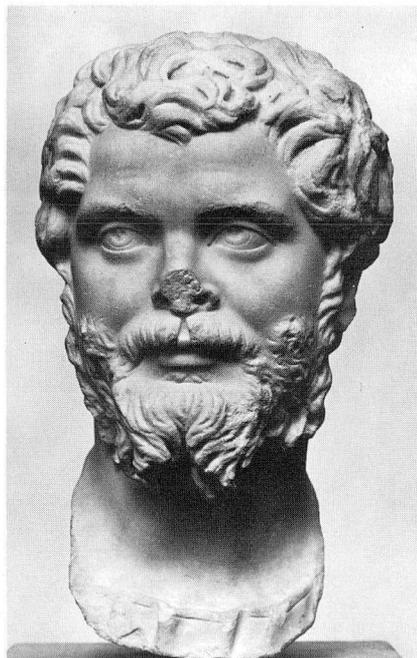
Septimius Severus. 1 Paris, Louvre. 2 Tunis, Bardo-Museum. 3 Rom, Kapitolisches Museum. 4 Budapest, Museum d. Schönen Künste



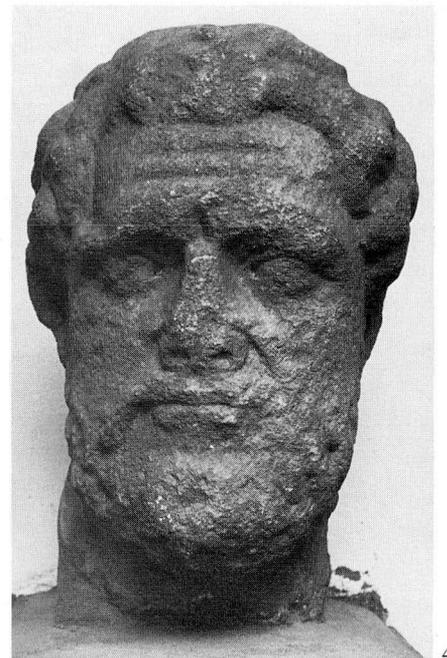
1



2



3



4

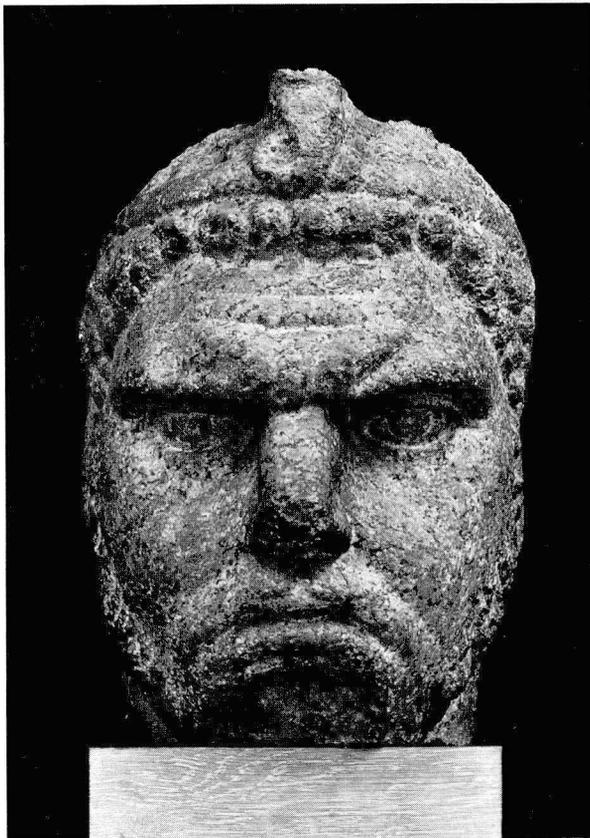
Septimius Severus. 1-2 Djemila, Museum. 3 München, Glyptothek. 4 Szombathely, Musée Savaria



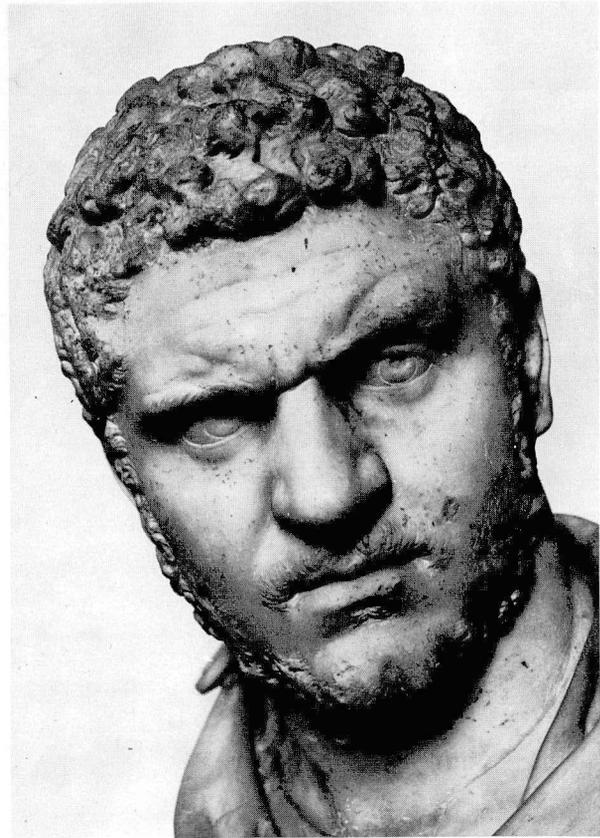
1



2

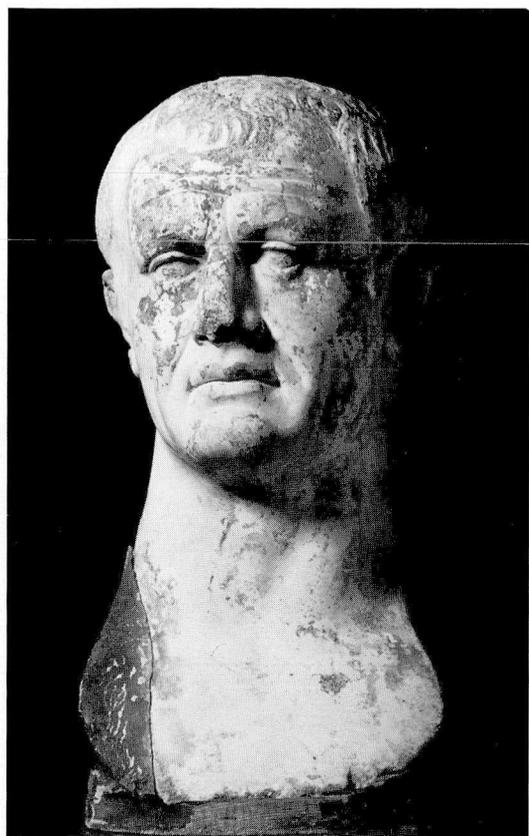


3



4

1 Augustus. Samos, Tigani Museum. 2 Titus. Izmir, Kulturparkmuseum. 3 Caracalla. Philadelphia, Univ. Museum.  
4 Caracalla. Vatikan, Sala dei Busti



1



2



3



4

1 Vespasian. Baltimore, Walters Art Gallery. 2 Vespasian. Florenz, Uffizien. 3-4 Nero (?). Paris, Louvre







ISSN 0005-710X

ISBN 3 7696 0085 1