

Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Caligula*. Mit einem Beitrag von Hans-Markus von Kaenel. Aufgrund der Vorarbeiten und Materialsammlungen von Hans Jucker. *Das Römische Herrscherbild*, Abteilung I, Band 4. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1989. 138 Seiten, 37 Skizzen, 4 Münztafeln und 47 Tafeln.

Das angezeigte Buch stellt, obwohl der Zählung nach Band 4, den als ersten erschienenen Band der Abteilung I der Reihe 'Das Römische Herrscherbild' dar. Es bildet somit den Auftakt derjenigen Abteilung, die bisher gefehlt hat und die der Ikonographie der Angehörigen der iulisch-claudischen Familie gewidmet ist; die älteren Abteilungen II und III hatten sich ja mit der Ikonographie der Kaiser (und ihrer Familien) der mittleren und späteren Kaiserzeit beschäftigt. Im Vergleich zu diesen tritt die Abteilung I mit einer veränderten Konzeption auf, die von den Herausgebern kurz umrissen wird (S. 7–9). Stand bei den älteren Abteilungen des 'Herrscherbildes' besonders die Suche nach dem 'wahren' Aussehen der Kaiser im Zentrum der Forschungen, so sind bei der Abteilung, die die Bildnisse der iulisch-claudischen Dynastie vorstellen soll, Gesichtspunkte in den Vordergrund getreten, die früher entweder von geringerem Gewicht waren oder in nur unzulänglicher Weise Beachtung gefunden hatten. Angesichts der großen Schwierigkeiten, die

die iulisch-claudische Ikonographie aufwirft, sind dies vor allem die beiden folgenden Aspekte: (1) Eine Klärung der Typologie der Porträts, d. h. eine Behandlung der Überlieferung der Typen und eine Rekonstruktion ihrer Urbilder vermittels einer Kopienrezension auf der Basis einer verbesserten und möglichst vollständigen Dokumentation der Denkmäler (ihrer corpusartigen Erschließung also). – (2) Eine zurückhaltende Beschäftigung mit den Identifizierungsproblemen der Bildnisse, die gerade bei den Porträts der iulisch-claudischen Epoche geboten zu sein scheint. – Demgegenüber kommt nach Meinung der Herausgeber der Interpretation von Werken der Glyptik für typologische Fragen eine sekundäre Bedeutung zu, für die Identifizierung sind sie aber ein wichtiges Hilfsmittel. Ähnliches gilt für die Heranziehung von Münzen, wobei hier zusätzlich eine Rolle spielt, daß die Münzdarstellungen gegenwärtig, von Ausnahmen abgesehen, noch einer Bearbeitung durch den Numismatiker harren; erst dann können sie vom Archäologen in ihrem Zeugniswert für die Porträtforschung richtig eingeschätzt werden.

Man wird diese prinzipiellen Überlegungen der Herausgeber nur unterstreichen können, bringen sie doch echte, dringende Anliegen der Porträtforschung zum Ausdruck. Wenn nicht auch noch Fragestellungen wie der soziale Kontext und die ideologische Aussage der Bildnisse zu Untersuchungsabsichten erhoben werden (was natürlich ausgesprochen wünschenswert wäre), so liegt dies nicht daran, daß den Herausgebern derartige Erkenntnisziele als irrelevant erschienen wären, sondern daran, daß dann die Homogenität der gesamten Reihe 'Das Römische Herrscherbild' gelitten hätte und daß den schon vor längerer Zeit mit der Bearbeitung der einzelnen Bände beauftragten Forschern eine zusätzliche Last aufgebürdet worden wäre, war doch solches zwischen ihnen und den ehemaligen Herausgebern der Reihe, M. Wegner und W. H. Gross, nicht vereinbart worden.

Den Band über die Ikonographie Caligulas hatte man ursprünglich H. Jucker übertragen, von dem auch grundlegende Vorarbeiten dafür geleistet worden waren. Infolge seines unerwarteten Todes am 9. März 1984 mußten jedoch für die Fertigstellung des von ihm begonnenen Werkes Autoren gefunden werden. In Hans-Markus von Kaenel und Dietrich Boschung fanden sich zwei Schüler Juckers, die aufgrund ihrer jeweiligen fachlichen Kompetenz, der eine auf dem Gebiet der Numismatik, der andere auf dem der Porträtforschung, beste Voraussetzungen für eine Fortsetzung der Arbeiten ihres Lehrers boten.

Der Text des Buches gliedert sich in drei Hauptteile, erstens in 'Das Caligulabildnis auf Münzen' von H.-M. VON KAENEL (v. K.) (S. 1–26), zweitens in 'Die Bildnisse des Caligula', den umfangreichsten Teil (S. 27–103), und drittens den Katalog der Porträts des Kaisers (S. 107–124), diese beiden Teile von D. BOSCHUNG (B.). Es folgen der Index (Allgemeines Register, Verzeichnis der Aufbewahrungsorte, Verzeichnis der antiken Schriftquellen und Inschriften) und schließlich der umfassende Tafelteil; dem ersten Hauptteil gehen zwei nützliche Tabellen voraus: 'Wichtige Lebensdaten des Caligula' und 'Stammbaum des Caligula'.

Als Vorarbeiten Juckers für den ersten Hauptteil lagen eine Foto- und Gipsabgußsammlung von Caligula-Münzen sowie ein umfangreiches, wenn auch noch nicht druckreifes Manuskript aus dem Jahre 1977/78 zum Thema vor. Da dieses teilweise durch die mittlerweile erzielten Fortschritte der numismatischen Forschung überholt war, verfaßte v. K., aufbauend auf eigenen Arbeitsergebnissen zur Münzprägung Caligulas (Schweizerische Num. Rundschau 66, 1987, 135 ff.), einen neuen, dem heutigen Erkenntnisstand gemäßen Text, der u. a. die nun gesicherte Datierung der Übernahme des Pater-Patriae-Titels (21. September 37 n. Chr.) berücksichtigt. Behandelt wird nur die Reichsprägung, stellt sie doch die eigentliche Basis der Erfassung des Caligula-Bildnisses auf den Münzen dar (S. 15 f.). Auf den folgenden Seiten (S. 17–19) wird die Chronologie der Reichsprägung, getrennt nach Edelmetall- und Aesprägung, untersucht. Die Edelmetallprägung umfaßt sieben gut datierbare Emissionen, zwei vor der Verleihung des Pater-Patriae-Titels (1. Emission: 1. Juli – 31. August 37 n. Chr. [Taf. A], 2. Emission: 1. September – spätestens 21. September 37 n. Chr. [Taf. B 1–4]), dann eine direkt im Anschluß an dieses Ereignis (3. Emission: Ende September – Dezember (?) 37 n. Chr. [Taf. B 5–7], die übrigen aus den Jahren 38/39, 40 und 41 n. Chr.). Geprägt wurden besonders Aurei und Denare mit dem Porträt des Kaisers. In der Aesprägung lassen sich fünf Emissionen unterscheiden, die erste setzte erst nach der eben genannten Ehrung ein und endete noch vor dem 17. März 38 n. Chr., die übrigen stammen aus den Jahren 38/39, 40 und 41 n. Chr. Geschlagen wurden vor allem Sesterzen, dann aber auch Dupondien und Asse mit dem Porträt Caligulas.

Nach dem Überblick über das zeitliche Gerüst der Reichsprägung Caligulas folgt eine Beschreibung des Münzbildnisses, d. h. eine 'Kopienkritik' der Münzporträts, auch hier getrennt nach Edelmetall- und

Aesprägung (S. 20–26). Es wird herausgestellt, daß in ersterer durchgängig das Rechts-, in letzterer stets das Linksprofil wiedergegeben ist. Dabei ist den Münzen ohne Kranz das Haarschema auf den Seiten des Kopfes deutlich ablesbar. Die Münzen, die das Bildnis bekränzt zeigen, verunklären die Zange, ein entscheidendes Merkmal der Frisur (es begegnet übrigens auf dem Kopf des Kaisers nur der Lorbeerkranz, nie der Eichenkranz). Aufgrund seiner Beobachtungen kommt v. K. zu der überzeugenden Schlußfolgerung, daß der Edelmetall- wie der Aesprägung jeweils ein und dasselbe Vorbild zugrundegelegen hat. Dieses wird für jedes Profil näher charakterisiert (S. 21 f.; 24). Außerdem schält sich klar heraus, daß die beiden Profile in bezug auf die Stirn- und Schläfenhaare einander nicht entsprechen, ein Ergebnis, das durch die freiplastischen Kopien des Haupttypus des Caligula-Bildes, der zweifellos mit den Münzporträts zu verbinden ist, bestätigt wird (S. 25); der Nebentypus hat in der Münzprägung offenbar keinen Niederschlag gefunden. Der wesentliche Unterschied zwischen Rechts- und Linksprofil auf den Münzen liegt darin, daß im Haar rechts die Zange deutlich hervortritt, hinter ihr eine fast waagerechte 'Sonderlocke' und oben auf der Schädeldecke eine weitere entsprechend gestaltete Locke auftaucht, daß im Haar links die Zange stärker ins Schläfenhaar eingeordnet ist und die Schläfenlocken anders gestaltet und ausgerichtet sind als rechts. Die Physiognomie ist jedoch einheitlich reproduziert, nur hinsichtlich der Kopfgestalt sind Abweichungen feststellbar. Eher quadratische und rundliche Formen stehen bei beiden Profildarstellungen neben rechteckigen und kantigen. Das Hauptergebnis seiner Forschungen formuliert der Verf. wie folgt: 'Damit ist klar, daß die Vorlage, die für die Stempelgraveure verbindlich gewesen war, zwei voneinander abweichende Profilansichten umfaßte und somit am ehesten plastisch zu rekonstruieren ist oder zumindest als zwei nach einem freiplastischen Vorbild gearbeitete Profilmodelle vorgelegen haben muß'. Und etwas weiter: 'Für die Wiedergabe des Kaiserbildnisses in der Gattung ›Münze‹ zeichnet sich somit eine ähnliche Situation ab wie für die Verbreitung des freiplastischen Bildnisses. Der offizielle Bildnistypus, in der Münzprägung ein einziger, der Haupttypus, wird nach einem plastischen Vorbild kopiert bzw. umgesetzt und kopiert. Durch vielfache Reproduktion in einer Masse von durch verschiedene Hände geschaffenen Stempeln entstehen Abweichungen und Varianten' (S. 26).

V. K.'s Untersuchung der Münzbildnisse Caligulas zeichnet sich durch klaren Aufbau, scharfe Beobachtungen, zwingende Argumentation wie knappe und präzise sachliche Diktion aus. Die Resultate der 'Kopienkritik' des Caligulabildnisses in der Edelmetallprägung und in der Aesprägung werden jeweils sichtlich zusammengefaßt (S. 21 f.; 24), ebenso auch das Gesamtergebnis dieser 'Replikenrecensio' (S. 25 f.). Auch der in der gebotenen Kürze gerichtete Blick auf das freiplastische Porträt des Kaisers fehlt nicht. Alles in allem also eine durch und durch sorgfältige und für den Porträtforscher ergiebige Behandlung der Reichsprägung des dritten iulisch-claudischen Kaisers.

An die gedrängte Behandlung der Münzbildnisse Caligulas durch v. K. schließt sich die umfangreiche Untersuchung der freiplastischen und glyptischen Porträts des Kaisers durch D. BOSCHUNG an (S. 27–103). Wie B. in seinem Vorwort darlegt, konnte er sich bei seiner Arbeit auf eine ansehnliche Materialsammlung stützen, die Jucker angelegt hatte; sie bestand aus Museumsnotizen und Fotografien. Text und Katalog (s. u.) sind jedoch selbständig von B. abgefaßt und in kritischer Auseinandersetzung mit den Aufsätzen seines Lehrers zur Prinzenikonographie der frühen Kaiserzeit entstanden (S. 27).

B. macht zunächst einige grundsätzliche Bemerkungen zu den Identifizierungsproblemen (S. 28–30). Er geht kurz auf Benennungsprobleme von Herrscher- und Prinzenbildnissen im allgemeinen, dann des Caligula-Porträts im besonderen ein und hebt die Bedeutung von Münzbildnissen für die Benennung von Porträttypen mit mehreren Repliken hervor. Die Forschungsgeschichte zum Caligula-Bildnis wird knapp referiert; dann skizziert B., warum bestimmte Porträts über das Zeugnis der Münzen hinaus als Darstellungen Caligulas in Anspruch zu nehmen sind. Es wird darauf hingewiesen, daß neben einem Haupttypus, zu dem nach Meinung des Verf. mindestens 26 rundplastische Marmorkopien gehören, noch mindestens eine weitere Replikenreihe hinzutritt, die vier rundplastische Kopien, einen Kameo und Glasphalerae umfaßt. Die typologische Untersuchung der freiplastischen und glyptischen Bildnisse des Kaisers erfolgt in Kapitel II (S. 31–70). Diese schließt eine Kopienkritik ein, denn nur so kann das hinter den Repliken stehende Urbild und die Spannweite seiner Rezeption ermittelt werden. Die Analyse der Porträts muß sich nach B. auf die Haaranordnung und die Physiognomie, aber auch auf die Kopfwendung erstrecken. Entscheidend für die typologische Gliederung der Bildnisse und die Einschätzung des Zuverlässigkeitsgrades der Kopien ist vor allem das Schema der Stirn- und Schläfenlocken, erst in zweiter Linie die Artikulierung der Gesichtszüge (S. 31 f.). Wie die Überlieferung eines Typus vorzustellen ist, verdeutlicht das Schema auf S. 31. Bei der

Replikenrecensio werden die Kopien eines Porträttypus nach dem für sie verwendeten Material behandelt, da nur ein solches Vorgehen eine Berücksichtigung ihrer dadurch hervorgerufenen Besonderheiten gewährleisten kann. Diese Überlegungen des Verf. sind nachdrücklich zu unterstreichen; nur so ist es möglich, ein tragfähiges Fundament für weitergehende Forschungen zu schaffen.

Von solchen methodischen Voraussetzungen ausgehend, unterzieht B. den Haupttypus des Caligula-Bildes einer ausführlichen und detaillierten Kopienkritik (S. 32–53). In Teil A bespricht er zuerst die Marmorrepliken, die den aussagekräftigsten Überlieferungsbestand repräsentieren (S. 32–48). Er unterscheidet (a) die Kerngruppe (Kat. 1–5), (b) der Kerngruppe nahestehende Repliken (Kat. 6–10), (c) abweichende Repliken des Haupttypus mit Mittelgabelung (Kat. 11–15), (d) Varianten des Haupttypus mit verschobener Haargabelung (Kat. 16; 17 [spanische Variante]; Kat. 18; 19 [Variante Kopenhagen 637a]; Kat. 20 [eine Weiterentwicklung des Haupttypus]) und (e) umgearbeitete Repliken des Haupttypus (Kat. 21–26). Die Stirnfrisuren werden durch Umzeichnungen, auf denen die wichtigen Locken durchnummeriert sind, dem Leser optisch leicht nachvollziehbar nahegebracht (Skizze 1–26). Zu dieser Einteilung der Marmorrepliken äußert sich der Verf. mit folgenden Worten (S. 32): 'Die fünf zur Kerngruppe zusammengefaßten Marmorrepliken zeigen ein differenziertes und auch in Details sehr ähnlich ausgeführtes Schema des Stirn- und Schläfenhaares. Die davon abweichenden Gestaltungsweisen der anderen Bildnisse des Haupttypus zeigen durchweg entscheidende Merkmale der Kerngruppe; die Angabe der Details variiert jedoch gegenüber Kat. 1–5 oder vereinheitlicht die dort gezeigten differenzierten Formen. Die Köpfe Kat. 6–20 vertreten unterschiedliche Varianten des Lockenschemas, ohne daß sich eine der Kerngruppe vergleichbare enge Verwandtschaft mehrerer Repliken ergibt. Wir dürfen daher davon ausgehen, daß die Haargestaltung von Kat. 1–5 das Vorbild am genauesten wiedergibt'. Diesen grundsätzlichen Äußerungen des Verf. ist nichts hinzuzufügen. Die von ihm vorgenommene Gliederung der Marmorrepliken und die darauf aufbauende Schlußfolgerung können nur auf volle Zustimmung stoßen.

Die Replikenrecensio der Kerngruppe (S. 32–35) verfährt systematisch nach den Kategorien 'Haar' und 'Physiognomie'. Die Kategorie 'Haar' wird nach den Bereichen 'Stirnmitte', 'Rechte Gesichtshälfte', 'Linke Gesichtshälfte', 'Zweite Lage des Stirnhaares' und 'Nackenhaar' untersucht. Die dann folgende Zusammenfassung der Beobachtungen begründet die besondere Stellung der Kopien Kat. 1–5 als Kerngruppe, in der Kat. 1 als zuverlässigste Replik gelten darf, was das Schema des Stirn- und Schläfenhaares betrifft. Die Ergebnisse wird man ohne weiteres akzeptieren, die Argumentation ist überzeugend. – Die Kategorie 'Physiognomie' wird in der Reihenfolge 'Kopfform/Stirn', 'Augenpartie/Nase' und 'Wangen/Mund' untersucht. Es kristallisiert sich heraus, daß die Physiognomie am genauesten von Kat. 1 und 5 überliefert ist. Da die Kopien dennoch in Einzelzügen nicht unerheblich voneinander abweichen, stellt B. eine endgültige Beurteilung zurück und widmet sich ihr erst nach Musterung aller Repliken des Haupttypus (S. 55). Die ansonsten den fünf Kopien der Kerngruppe gemeinsamen physiognomischen Merkmale werden am Ende der Betrachtung auf S. 35 aufgeführt. Außerdem wird festgestellt, daß die Kopfhaltung der Repliken Kat. 1–5 nicht einheitlich ist. Auch diese Resultate können nur bejaht werden.

An die Kopienkritik der Kerngruppe schließt sich die Behandlung 'Der Kerngruppe nahestehende Repliken' (S. 35–38) und 'Abweichende Repliken des Haupttypus mit Mittelgabelung' (S. 38–40) an. Auch hier sind die Stirnfrisuren durch Umzeichnungen gekennzeichnet. Beide Gruppen werden Replik für Replik mit der Kerngruppe verglichen. Deutlich zeigt sich das Spektrum der Veränderungen. – Können alle bislang ins Auge gefaßten Caligula-Bildnisse als Kopien/Repliken bezeichnet werden, so entziehen sich die sich untereinander eng zusammenschließenden Porträts Kat. 16, 17 einerseits und Kat. 18, 19 andererseits einer derartigen Klassifizierung (S. 40–43). Sie sind 'Varianten des Haupttypus mit verschobener Haargabelung'. Eine solche Einstufung der Bildnisse dürfte prinzipiell richtig sein. Hinsichtlich der Interpretation der 'Spanischen Variante' Kat. 16, 17 ist anzumerken, daß die Abweichungen der beiden Köpfe voneinander in der Frisur doch wohl größer sind, als B. herausstellt, besonders in ihrem linken Teil (andere Lockenführung [man beachte auch die Länge der Haarsträhnen], starke Vereinheitlichung der Locken bei Kat. 17); noch beträchtlicher scheinen die Unterschiede in der Physiognomie zu sein (D. HERTEL, *Madrid. Mitt.* 23, 1982, 260 f. Kat.-Nr. 1; 2; 275; 284 Taf. 40–42. – Im folgenden HERTEL, MM). Berücksichtigt man diese Einwände, so wird man weniger die erste vom Verf. vorgeschlagene Hypothese – ein den beiden Köpfen gemeinsames Vorbild –, sondern eher die zweite von ihm in Betracht gezogene Erklärung übernehmen wollen (S. 41). – Ganz und gar zutreffend sind die zur 'Variante Kopenhagen 637a' (Kat. 18; 19) vorgetragenen Überlegungen (Typenklitterung), wodurch die von mir vertretene Zuordnung von Kat. 18 (HERTEL,

MM 265 f. Anm. 19 Nr. 5) hinfällig wird (S. 41–43). Überzeugt hat mich auch die Deutung von Kat. 20 als 'Weiterentwicklung des Haupttypus' (S. 43 f.). – Schließlich wendet sich B. den 'Umgearbeiteten Repliken des Haupttypus', Kat. 21–26 zu (S. 44–48). In der Nachfolge Juckers (Jahrb. DAI 96, 1981, 245 ff.) werden die betreffenden Stücke als Umarbeitungen bestimmt und die Art und Weise der Umarbeitungsvorgänge zutreffend beschrieben (meine Äußerungen zu Kat. 21 und 22 und z. T. auch zu Kat. 23 und 27, Madrider Mitt. 270 Nr. 15 mit Anm. 25; 272 f. Nr. 25 mit Anm. 31; 268 f. Nr. 6–7; 276, sind zu revidieren). – Auch den Ergebnissen der Behandlung von Kat. 27–31 im Teil B 'Bronzerepliken des Haupttypus' (S. 48–51) kommt ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit zu.

Der anschließende Teil C (S. 51–53) behandelt die 'Kameen mit Bildnissen des Haupttypus' (Kat. 32–36), Darstellungen des Caligula, die alle einen Lorbeerkrantz tragen. Kat. 32 gehört wohl tatsächlich zum Haupttypus, wie B. deutlich macht, und nicht zum Nebentypus, wie ich vermutete (Madrider Mitt. 265 f. Anm. 19 Nr. 7). Dagegen dürfte Kat. 33 kaum als Bildnis des Caligula, sondern des Tiberius anzusprechen sein (so W.-R. MEGOW, Kameen von Augustus bis Alexander Severus. Antike Münzen u. Geschnittene Steine 11 [1987] 182 f. A 55 Taf. 14,5,6; im folgenden MEGOW, Kameen) und muß dann dem Adoptions-typus des Tiberius-Bildes zugewiesen werden (anders MEGOW). Zu Kat. 34 findet sich alles Wesentliche bei H. KYRIELEIS (Arch. Anz. 1970, 492 ff.). Den von B. zu Kat. 35 gemachten Bemerkungen ist nichts hinzu-zufügen; das gleiche gilt für die Interpretation des auf Claudius umgearbeiteten Caligula auf dem Stein Kat. 36.

Den Abschluß der Untersuchung des Haupttypus bildet Teil D 'Rekonstruktion des Urbildes und Überlegungen zu seiner Verbreitung' (S. 53–58). Dabei wird zuerst der Blick auf die Frisur, dann auf die Physiognomie gerichtet. Für beides legt der Verf. eine differenzierte Interpretation der Repliken vor. Sie gründet sich nicht auf die Analyse einer einzigen Kopie, sondern geht von mehreren Repliken aus, je nachdem bei welcher Kopie ein bestimmter Zug bzw. bestimmte Züge des Urbildes am zuverlässigsten reproduziert zu sein scheinen. Das Bild, das schließlich vom Urbild entsteht, beruht also auf einer 'Zusammenfügung' unterschiedlicher, an verschiedenen Repliken vorkommender Partien von Haar und Physiognomie; das Urbild wird sozusagen aus als vertrauenswürdig angesehenen 'Überlieferungsfragmenten' divergierender Provenienz 'rekonstituiert': 'Die bestmögliche Annäherung an den ursprünglichen Entwurf ergibt m. E. eine Mischung folgender Elemente: von Kat. 1 Kopfwendung, Stirn- und Schläfenhaar; Stirn, Brauen und Nase; von Kat. 3 das Nackenhaar; von Kat. 5 Gesichtsumriß, Mund, Wangen und Kinn' (S. 56). Um sich von dem so erschlossenen Urbild eine anschauliche Vorstellung machen zu können, müßte man es eigentlich aufgrund der Angaben des Verf. freiplastisch nachbilden, etwa entsprechend der Bronzerekonstruktion des Doryphoros in der Münchener Universität. Die Rekonstruktion der Form von Augen, Nase und Mund des Urbildes, die vom Verf. zunächst zurückgestellt wurde (S. 35), kann nun, nachdem ein Überblick über die gesamte Überlieferungslage gewonnen ist, von Kat. 1, 4 und 7–11, 16, 32 (Augen), Kat. 1, 4, 5 und 7, 9, 13, 15, 18, 20, 27 (Nase), Kat. 5 und 7, 12 (Mund) ausgehen (zu Kinn und Kopfwendung vgl. S. 55 f.). Die ermittelte Gestalt des Urbildes charakterisiert B. knapp und treffend auf S. 56. – Im folgenden Teil D entwirft B. eine Skizze vom Verbreitungsvorgang der Kopien und Varianten des Haupttypus; dabei wird noch einmal die große Bedeutung von Kat. 1 hervorgehoben, einer Replik, die ja in der Provinz angefertigt wurde, aber dennoch als beste Kopie zu betrachten ist (S. 57).

Auf die Untersuchung des Haupttypus folgt die nach Gattungen gegliederte Besprechung des ersten Nebentypus (S. 58–60), der nur wenige Kopien hat. Die Behandlung verdient volles Vertrauen (Kat. 40 ist sicherlich typologisch richtig eingeordnet; anders HERTEL, MM 265 f. Anm. 19 f.). Zustimmung kann auch die Interpretation der Büste Kopenhagen 637 (Kat. 43) und der New Yorker Büste (Kat. ? 46) beanspruchen (S. 60–62). Zu Recht hält B. Kat. 43 für antik; meine Einschätzung des Bildnisses als modern (HERTEL, MM 277) hatte zu sehr im Banne älterer Meinungen (z. B. Curtius, V. Poulsen, Groß) gestanden. Kat. ? 46 dürfte typologisch zu Kat. 43 gehören und nicht zum ersten Nebentypus. Ob beide Büsten jedoch Arbeiten ein und derselben Werkstatt darstellen (S. 61), ist zumindest fraglich.

Die Diskussion der Frage nach den Prinzenporträts des Caligula beschließt die typologische Erörterung (S. 62–70). Nach Ausweis der literarischen und epigraphischen Quellen sind seit 19 n. Chr., noch mehr seit 29 n. Chr., Bildnisse des Caligula zu erwarten (S. 80 ff.). Solche konnten bisher archäologisch nicht sicher nachgewiesen werden. Im Zusammenhang mit dieser Frage ist häufig die Meinung vertreten worden, daß der Haupttypus nicht erst anläßlich der Prinzipatsübernahme im Jahre 37 n. Chr., sondern schon vorher kreiert wurde (S. 63). Die genannte Fassung des Caligula-Bildes ist aber wohl erst 37 n. Chr. geschaffen

worden (vgl. S. 100). B. wirft zuerst einen Blick auf die Prinzenbildnisse der tiberischen Zeit und stellt dabei heraus, welche Replikenreihen sicher benennbar sind (S. 64 mit Anm. 50–52). Je drei Bildnistypen sind mit den Prinzen Drusus minor und Germanicus zu verbinden. Letzterem ist verschiedentlich auch ein vierter Porträttypus zugeordnet worden, der Typus Korinth-Stuttgart. Allerdings hat sich dagegen auch Widerspruch erhoben, ist ja dieser Typus auch auf einen der Söhne des Germanicus bezogen worden. Die Problematik läßt sich nun durch eine Neuinterpretation des Grand Camée de France lösen, wie B. meint (S. 64–68). Seiner Deutung liegt die Hypothese zugrunde, daß die Darstellung eine zeitlich einheitliche historische Situation wiedergibt. Dies muß jedoch keineswegs der Fall sein; es können auch verschiedene zeitliche und inhaltliche Ebenen miteinander verzahnt sein (vgl. z. B. die Gemma Claudia in Wien, MEGOW, Kameen 200 f. A 81 Taf. 31; 32,1.2). Sicher benannt sind nach B. die Figuren (10) Divus Augustus, (2) Livia, (1) Tiberius und (12) Drusus minor. 'Da Tiberius, im Zentrum sitzend und mit der Aegis bekleidet, die Hauptfigur ist, muß der Kameo tiberisch datiert werden. Drusus minor hat die Erde verlassen und weilt an der Seite des vergöttlichten Augustus; Livia thront dagegen noch an der Seite ihres Sohnes Tiberius. Der große Kameo in Paris muß daher nach dem Tod des Drusus minor im Jahre 23, aber vor dem Hinschied der Livia 29. n. Chr., entstanden sein' (S. 64 f.). Figur (11) wird dann zu Germanicus erklärt (Typus Gabii), die Figuren (3), (5) und (7) als Nero Germanici, Drusus Germanici und Caligula gedeutet, (3), da offenkundig die älteste, als der zuerst genannte der drei Söhne des Germanicus. 'Wenn die Datierung in die Jahre 23 bis 29 n. Chr. und die Benennung der schwebenden Offiziere (11 und 12) zutreffen, so müssen die drei Gepanzerten die Germanicus-Söhne Nero (3), Drusus III (5) und Gaius (7) darstellen, von denen die beiden älteren nach dem Tode des Onkels Drusus minor zu Kronprinzen aufstiegen' (S. 65). Die Figur (6) benennt er als Agrippina maior (S. 65 mit Anm. 61). Von dieser Interpretation der auf dem Pariser Kameo wiedergegebenen Personen aus identifiziert er den Typus Korinth-Stuttgart, der seiner Meinung nach weitestgehend mit dem Kopf von (3) übereinstimmt, mit Nero Germanici, den Typus Adolphseck, der nach ihm beträchtlich mit dem Kopf von (5) zusammengeht, mit Drusus Germanici. Diesen Typen der beiden Prinzenbilder gehen zwei weitere Fassungen voraus, die deren Knabenbildnisse darstellen, der Typus La Spezia-Dresden = Nero, und der Typus Paris-Madrid = Drusus (S. 66 f. mit Anm. 70; 71). (7) wird dann als das älteste bekannte Prinzenbild des Caligula gedeutet (S. 67 f.).

Die hier in gedrängter Form referierten Ergebnisse können m. E. nur z. T. akzeptiert werden. Über die als sicher identifiziert angenommenen Porträts (10), (2), (1) und (12) hinaus halte ich die Benennung von (7) und (6) für richtig. Wenig überzeugend sind m. E. die Datierung des Steins in tiberische Zeit und der Vorschlag, in der Figur (3) Nero Germanici erkennen zu wollen. Meine Gegenargumente seien hier im folgenden aufgeführt:

1. Die herausragende Rolle, die Tiberius (1) auf dem Grand Camée innehat, muß nicht auf eine Entstehung des Kameos in tiberischer Zeit hinweisen, sie ist auch bei einer postumen Datierung des Steins verständlich (s. u.). Außerdem scheint für einen solchen Ansatz die Art und Weise zu sprechen, in der Tiberius an Iuppiter angeglichen ist, die so weitgehend und so augenfällig zu sein scheint, wie es bei keinem der prunkvollen Staatskameen mit dem Porträt des Kaisers aus seiner Lebenszeit der Fall ist: Man vgl. die zurückhaltende Annäherung des Tiberius an Iuppiter auf dem Stein Kat. 45 und die etwas deutlichere, aber immer noch moderate Kennzeichnung des Prinzeps als Iuppiter auf dem Wiener Sardonyx (MEGOW, Kameen 279 f. C 20 Taf. 11,2.3). Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang zudem, daß die aus der Lebenszeit des Augustus und Caligula stammenden prunkvollen Staatskameen mit deren Darstellung als Iuppiter (in ähnlicher Pose), die Gemma Augustea (MEGOW, Kameen 155 ff. A 10 Taf. 3; 4) und der Wiener Chalzedon (Kat. 34) sich um einiges distanzierter im Hinblick auf die Angleichung der beiden Kaiser an Iuppiter verhalten. Es sei hier auch noch einmal an die bekannte Moderatio-Politik des Tiberius bezüglich der Überhöhung seiner Person erinnert (P. SCHRÖMBGES, Tiberius und die Res Publica Romana [1986] 227 ff.).

2. Agrippina maior (6) sitzt auf einem Sphingenthron. Ein solcher Thron ist, wie B. selbst schreibt (S. 95 f.), den Göttern vorbehalten (auf dem Stein Kat. 34 haben Caligula und die Dea Roma auf einem derartigen Thron Platz genommen). Die Mutter Caligulas wird also auf dem Grand Camée in besonderer Weise ausgezeichnet und so mit der Aura von Göttlichkeit umgeben. Sie wird auf dem Stein noch auf andere Weise hervorgehoben und als in enger Beziehung zum Göttlichen stehend bezeichnet, richtet sie doch sinnend ihren Blick nach oben auf den Divus Augustus (10), weist die vor ihr stehende Figur des Trojaionträgers (5) geradezu deiktisch in die gleiche Richtung und wendet der Divus Augustus sein Haupt der

aus den Figuren (6) und (5) bestehenden Gruppe zu, wobei Agrippina maior durch ihre Anbringung im Vordergrund des Reliefs, den Sphingenthron und die Gestik bevorzugt erscheint (der Tropaionträger nimmt im Vergleich zu ihr auch durch den Weisungsgestus eine zweitrangige Stellung ein). Hält man sich angesichts dieser Szene das zwischen ihr und Tiberius im Jahre 26 n. Chr. erfolgte Streitgespräch vor Augen, in dessen Verlauf sie sich ihrer Abstammung von Augustus und des folglich in ihren Adern fließenden göttlichen Blutes rühmte, worauf Tiberius mit großer Schärfe reagierte (TAC. ann. 4,52,1–4; vgl. SUET. Tib. 53), so legt dies eher nahe, den Kameo, der die auf den Divus Augustus bezogene Aura von Göttlichkeit der Agrippina maior zum Ausdruck bringt, in posttiberische Zeit zu setzen.

3. Wenn die Figuren (3), (5) und (7) wirklich Nero, Drusus und Caligula, die Söhne des Germanicus sein sollen und die Thematik des Steins in Paris auf die dynastische Situation zwischen 23 und 29 n. Chr. Bezug nehmen soll – besser gesagt zwischen 23 und 26/27 n. Chr., denn 26 zog sich Tiberius nach Campanien zurück, ein Jahr später siedelte er nach Capri über, 27 n. Chr. wurden Nero und Agrippina unter Bewachung gestellt –, dann befremdet die Anordnung und Herausstellung der drei Personen, wie sie nach B. auf dem Kameo vorgenommen worden wäre. Merkwürdigerweise sind (3) und (7), aber nicht (3) und (5) eng zusammengedrückt und zueinander in Beziehung gesetzt, d. h. Nero Germanici und Caligula, aber nicht Nero Germanici und Drusus Germanici gehören eng zusammen. Gerade diese beiden Prinzen würde man aber auf dem Stein zueinander in Beziehung gesetzt erwarten und Caligula, wenn überhaupt wiedergegeben, am Rande (z. B. bei Agrippina maior), sofern die Deutung des Verf. zutrifft. Nach dem Tode des Drusus minor im Jahre 23 n. Chr. wurden die beiden ältesten Söhne des Germanicus – im übrigen recht zurückhaltend – von Tiberius dem Senat als Kronprinzen präsentiert (TAC. ann. 4,3,1; 4,8,4.5), Caligula dagegen nicht; er war damals für die Thronfolge bedeutungslos (er erreichte erst im Jahre 31 n. Chr. den Rang des Thronfolgers, wie der Verf. selbst betont [S. 80 f.; 82; vgl. S. 100]). Nero und Drusus wurden zudem gleichzeitig und gemeinsam dem Senat vorgestellt (Nero kam aufgrund seines höheren Alters eine nur geringfügige Priorität zu). Demgegenüber wäre Nero nach der Interpretation des Verf. die maßgebliche Rolle in der Nachfolgeordnung zugewiesen, was mit dem Zeugnis der literarischen Quellen jedoch nicht übereinstimmt.

4. Feldherrliche Funktionen haben weder Nero Germanici noch Drusus Germanici ausgeübt. Die von Jucker auf Nero Germanici gedeuteten Glasphalerae können schon deshalb nicht auf diesen Prinzen bezogen werden, sie scheinen vielmehr Germanicus darzustellen (vgl. S. 67 mit Anm. 70 und D. BOSCHUNG, Bonner Jahrb. 187, 1987, 218 ff.; 245 f., Kat. 28–30).

5. Die trauernden Barbaren im unteren Register des Grand Camée, das Tropaion von (5), der trauernde Barbar am Bisellium (9) und die Waffen unter (3) verweisen auf einen entscheidenden römischen Sieg über barbarische Völker. Daß dieser Sieg der an zentraler Stelle befindlichen, als Feldherr gekennzeichneten und außerdem noch zum kriegerischen Heros hochstilisierten Figur (3) zu verdanken ist, dürfte kaum zu bestreiten sein. Damit kann aber nur auf den Sieg und den Triumph des Germanicus im Jahre 16 und 17 n. Chr. angespielt sein.

6. Auf eine solche Benennung von (3) deutet auch die Bewegung von rechtem Arm und rechter Hand, wodurch dem Kopf der Helm aufgesetzt wurde, wie des rechten Beins, wodurch wohl am ehesten ein Sich-in-Bewegung-Setzen gemeint ist, d. h. hier ist der Aufbruch eines Generals dargestellt. Die häufig vertretene Auffassung, daß damit der Antritt der Orientmission des Germanicus im Jahre 17 n. Chr. wiedergegeben sei, dürfte m. E. immer noch am wahrscheinlichsten sein.

7. Eine Stütze findet diese Interpretation in der gerüsteten Knabenfigur seitlich des Germanicus (7), die sich ebenfalls in Bewegung setzt. Bekanntlich hat der damals fünfjährige Caligula als einziger von den Söhnen des Germanicus den Vater begleitet (SUET. Cal. 10,1; TAC. ann. 3,2,3), und bekanntlich hat er als Kind Soldatenkleidung getragen (RE X [1917] 382 s. v. Iulius [Caligula] [GELZER]). (3) und (7) verweisen im übrigen noch durch ein weiteres Merkmal aufeinander, nämlich durch den Rundschild, den beide (und [12]) tragen, aber (5) nicht besitzt.

8. Für eine Benennung von Figur (3) als Germanicus spricht schließlich die von Jucker m. E. zu Recht vorgetragene Identifizierung des Pegasusreiters (11) mit Drusus maior (JUCKER, Jahrb. DAI 91, 1976, 218 ff.; 228 ff. Abb. 2c; 5; 6): Dem Kopf von (11) und der Büste im Kapitolinischen Museum sind wesentliche Züge von Haar und Physiognomie gemeinsam, u. a. auch die verschliffene Zange über der linken Schläfe (der Unterschied besteht allein darin, daß diese bei der Büste und anderen freiplastischen Repliken stärker nach hinten ins Haar hinein verschoben ist).

Ausgehend von den hier zusammengetragenen Indizien scheint mir folgende Interpretation des Grand Camée de France nahezuliegen: Aus verschiedenen Gründen empfiehlt es sich, den Kameo postum zu datieren. Da allem Anschein nach Caligula in der Darstellung eine wichtige Rolle zukommt, muß der Stein in caliguläischer Zeit entstanden sein. In retrospektiver, die historische Realität verkürzender Verklärung hat die Darstellung des Kameos den Aufbruch des Germanicus zu seiner Orientmission zum Gegenstand; beauftragt wird er dazu von Tiberius, begleitet von Caligula. Germanicus und Caligula werden auf dem Kameo als eng miteinander verbunden und wesensverwandt vorgestellt, handelt es sich doch bei ihnen um Vater und Sohn. Germanicus wiederum ist der Sohn des Tiberius, Caligula somit dessen bevorzugter Enkel. Das wird auf dem Pariser Kameo durch die Reihenfolge von der Mitte aus nach links (vom Betrachter aus gesehen) vorgeführt. Dieses dynastische Verhältnis wird durch den Tod des Drusus minor, letzteres verkörpert durch die schwebende Figur (12), für die Zukunft relevant. Daß es sogar Konsequenzen für die Gegenwart, d. h. für die Herrschaftsübernahme Caligulas, hat, zeigen der göttliche Tiberius und die göttliche Agrippina maior. Die zentrale Stellung, die Tiberius auf dem Grand Camée einnimmt, erklärt sich sowohl von dieser seiner Qualität wie seiner Rolle zu Lebzeiten, speziell im Jahre 17 n. Chr., her.

Ausgespart wurde bei der Gegenargumentation die Figur des Tropaionträgers (5). Sie ist merkwürdig isoliert von (3) und (7) und hat eher eine die Wichtigkeit des Rahmengeschehens (Sieg) und der Einzelszene (Göttlichkeit der Agrippina maior) unterstreichende Funktion. Das besagt, daß (5) im Vergleich zu (1), (2), (3), (7) und (6) wie auch (4) eine Person von eher zweitrangiger Bedeutung ist, wobei sie dennoch in einem Nahverhältnis zu Agrippina maior steht. Von daher läge eine Deutung auf Claudius nahe, was wiederum die Schlußfolgerung nach sich zöge, daß er dann in seiner Darstellung bewußt an Germanicus angeglichen worden wäre; immerhin wurde er in caliguläischer Zeit als *Germanici frater* nah an seinen Bruder herangerückt (Suet. Claud. 7). Unter Caligula hat ja zudem seine Stellung eine beträchtliche Aufwertung erfahren. (Suet. Claud. 7). Sie wäre dann allerdings auf dem Kameo über die Maßen gesteigert worden.

Was die Verbindung des Typus Korinth-Stuttgart mit dem Kopf der Figur (3) angeht, so stellt dies wohl nicht die einzig mögliche dar. M. E. läßt sich auch der Typus Gabii des Germanicus-Bildes (S. 64 mit Anm. 52) darauf beziehen. Allerdings möchte auch ich im Typus Korinth-Stuttgart am liebsten eine Darstellung des Nero Germanici sehen und im Typus Adolphseck eine solche des Drusus Germanici. In jedem Fall dürften die genannten Bildnisfassungen am ehesten diese beiden Prinzen wiedergeben. Da der Rez. mit B. den Typus Korinth-Stuttgart auf Nero Caesar beziehen, den Kopf von (3) aber als Kopie des Typus Gabii ansprechen möchte (abweichend vom Verf.), muß für das Problem des Backenbarts von (3) eine Lösung gefunden werden. Ein solcher Bart tritt ja keineswegs nur typusgebunden auf, ich verweise nur auf den Nero auf der Reliefplatte des Sebasteions von Aphrodisias (R. R. R. SMITH, *Journal Rom. Stud.* 77, 1987, 127 ff. Taf. 24–26), einer Replik des an sich bartlosen Typus Cagliari (M. BERGMANN u. P. ZANKER, *Jahrb. DAI* 96, 1981, 321 f.; U. W. HIESINGER, *Am. Journal Arch.* 79, 1975, 114 ff. Taf. 20–23 Abb. 28; 30; 33–40) und den Drusus maior an der Ara Pacis (E. LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale* [1983] 32 [mit Abb.]). Ein solcher Bart kann eben in speziellem Zusammenhang, so in militärischem (Nero/Aphrodisias, Drusus/Ara Pacis), auftauchen, indem er ja auch bei der Figur (3) erscheint (s. dazu BOSCHUNG, *Bonner Jahrb. a. a. O.* 219 f. mit Anm. 107, i). Vom Pariser Kameo her läßt sich m. E. der Typus Korinth-Stuttgart nicht benennen. Dennoch halte ich die Identifizierung von (7) mit Caligula für richtig (S. 67 f.). Ist also die Eruierung eines ersten Prinzenbildes Caligulas grundsätzlich möglich, so leider nicht der Nachweis freiplastischer Repliken, wie der Verf. richtig bemerkt (S. 67 f. mit Anm. 74).

Als ganz und gar gelungen muß die Argumentation zum Kameo Kat. 45 beurteilt werden, in dessen Hintergrundfigur der Verf. Caligula als Kronprinzen erkennt und den Stein zwischen 31 und 37 n. Chr. datiert (S. 68 f.). Auf diese Weise ist ein zweites Prinzenbild Caligulas erschlossen worden. Die Zuweisung des Kopfes in Neapel (Kat. ? 47) an den durch den Kopf der betreffenden Figur von Kat. 45 vertretenen Typus kann ich jedoch nicht nachvollziehen, fehlen der freiplastischen 'Kopie' doch bestimmte Merkmale wie die Vereinheitlichung der Stirnfrisur, das charakteristisch ausgebildete Gabel-Zangen-Motiv oben über der Schläfe, das breite Gesicht mit der recht weit zurücktretenden Stirnpartie und die fülligen Wangen. Ich sehe mich jedoch auch nicht in der Lage, einen anderen freiplastischen Kopf bzw. andere freiplastische Köpfe mit besagtem Porträt von Kat. 45 in Verbindung zu bringen.

Kapitel III 'Schriftquellen zum Erscheinungsbild des Caligula' widmet sich der Zusammenstellung und Auslegung der literarischen Überlieferung (1) zu Aussehen und Auftreten und (2) zur Kleidung des Kaisers

(S. 71–79). Hervorgehoben wird zu (1) der tendenziöse Tenor der Quellen, dennoch kann deutlich gemacht werden, daß in ihnen auch wertvolle historische Nachrichten enthalten sind (S. 71–73). Eingehend wird dann zu (2) auf die Besonderheiten der Kleidung Caligulas aufmerksam gemacht, das Auftreten des Kaisers im Götterkostüm richtig eingeordnet (S. 76), die Rolle des Triumphalornats, der Seidenchlamys u. a. zutreffend beurteilt (S. 77; 79): Bewußt verstieß Caligula provokativ gegen römisches Brauchtum, um seine Göttlichkeit bzw. seine außerordentliche Stellung und seine überragende Macht zu demonstrieren. – Kapitel IV 'Literarische und epigraphische Quellen zu Statuen des Caligula' (S. 80–83) gibt einen informativen Überblick über dem Kaiser dargebrachte Statuenweihungen, die nach anfänglicher Zurückhaltung bei Regierungsantritt bald an Menge zunahmen.

Das umfangreiche Kapitel V 'Zu den Bedeutungselementen der Caligulaporträts' handelt von den ideologischen Aussagen bestimmter Komponenten im Bildnis des Kaisers (S. 84–99). Zuerst wird die Rolle der Stirnfrisur des Haupttypus untersucht (S. 84–86). Sie wird als in der höfischen Ikonographie der tiberischen Zeit wurzelnd erkannt, eine konkretere Bedeutung will B. in ihr nicht sehen. Hier hätte man sich eine ausführlichere Behandlung, zumindest eine intensivere Diskussion des von mir vertretenen Deutungsvorschlages (HERTEL, MM 279 ff.) gewünscht, wobei sichere Ergebnisse allerdings erst nach der Bearbeitung der Bildnisse des Tiberius und der Prinzen des iulisch-claudischen Hauses zu erwarten sind. Was den ersten Nebentypus angeht, so kommt der Verf. zu einer Schlußfolgerung, wie ich sie schon, wenn auch in kürzerer Form, (a. a. O. 266 Anm. 20) vertreten habe. Es folgen einige knappe Bemerkungen zum Bart (S. 87), der bei Kat. 13, 34 und 41 zu sehen ist. Dieser ist in die Wangen eingepickt, macht den Eindruck des Unrasierten und wird überzeugend als Trauerbart, den sich Caligula anlässlich des Todes der Drusilla hat wachsen lassen, aufgefaßt. Daran schließt sich eine Besprechung der Kränze an (S. 87–89). Vier Porträts Caligulas sind ja mit der *corona civica* geschmückt. B. unterstreicht zu Recht, daß mit diesem Attribut Assoziationen wie 'ob cives servatos' und 'clementia' hervorgerufen werden sollten. Hingewiesen wird, ebenfalls zu Recht, auf die Nähe zum Eichenkranz Iuppiters. Knapp wird auch auf die Rolle der *corona civica* für Caesar, Augustus und Tiberius eingegangen. Ob eine Reihe von Porträts des Augustus mit diesem Kranz schon zu Lebzeiten des ersten Prinzeps entstanden sind, erscheint mir immer noch zweifelhaft; was die Münchner Büste betrifft (S. 88 Anm. 210), so halte ich sie auch jetzt noch für caliguläisch. Der Lorbeerkranz, der von sieben Caligula-Bildnissen getragen wird, dürfte verschiedene Aussagen gehabt haben, wohl auch die, den Bekränzten in eine sakrale Sphäre zu heben (S. 89). Weiterhin untersucht B. die Bedeutung der Kleidung an den Porträts Caligulas (A. Toga, S. 89 f.; B. Panzer, S. 90–92; C. Andere Gewänder, S. 92). Zur Rolle der Toga, auch zur Form *capite velato*, wird das dazu Bekannte knapp zusammengefaßt. Ebenso wird auf die Bedeutung der Darstellungen Caligulas im Panzer eingegangen und dabei auf die Beinamen des Kaisers als 'castrorum filius' und 'pater exercituum' hingewiesen. Außerdem gibt B. einen instruktiven Überblick über die Geschichte der Panzerbüste in iulisch-claudischer Zeit. S. 92 resümiert er das Wichtigste zu den anderen Gewändern des Kaisers. Unter der Überschrift 'Andere Attribute' (S. 92 f.) geht es um den Globus und seine Rolle als Glückssymbol. Die Bemerkungen des Verf. zu 'Stirnhaar', 'Bart', 'Kränzen', 'Kleidung' und 'Andere Attribute' beruhen im wesentlichen auf älteren Untersuchungen.

Der letzte Abschnitt von Kapitel V hat die Aufstellungsorte und den Gruppenzusammenhang der Porträts Caligulas, auch hier nach Gattungen (A. Münzen, S. 93–95; B. Kameen, S. 95 f.; C. Fundgruppen, S. 97–99) geordnet, zum Gegenstand. Auf den drei szenischen Münzbildern unter seinen Prägungen legitimiert sich der Kaiser durch die Abstammung von Augustus, die breite Zustimmung, die ihm von Senat, Ritterstand und Volk entgegengebracht wird und durch die Verbundenheit mit dem Heer. Auffällig ist, daß er selbst in militärischem Kontext mit ziviler Toga, Tunica und Calcei bekleidet wiedergegeben ist. Im Gegensatz dazu wird ihm auf dem Kameo, wo er mit *Dea Roma* vereint in Iuppiterpose auf dem Sphingenthron sitzt (Kat. 34), göttlicher Rang verliehen. Zusätzlich erscheint er als Garant von Wohlstand und Segen (Doppelfüllhorn). Der Schild wird überzeugend als *clipeus virtutis* apostrophiert, der dem Kaiser wohl 38 n. Chr. verliehen wurde. Eine ganz andere Aussage beinhaltet der Kameo Kat. 45, ist er doch Ausdruck des dynastischen Gedankens des frühen Prinzipats und speziell der Verbundenheit zwischen dem herrschenden Prinzen Tiberius und seinem Kronprinzen Caligula.

Mehrere Bildnisse Caligulas stammen aus Statuengalerien der kaiserlichen Familie, so Kat. 7, dann die Togastatue aus der Gruppe von *Veleia*, bei der der Kopf des Caligula nach dessen Ermordung durch einen solchen des *Claudius* ersetzt wurde, und Kat. 1. Mit diesen Porträts und ihrem Gruppenzusammenhang

setzt sich der Verf. S. 97–99 auseinander. Was Kat. 7 betrifft, so datiert er den Augustus spätaugusteisch, den Tiberius tiberisch, den Caligula caliguläisch. Die von ihm beschriebenen stilistischen Abweichungen zwischen dem Tiberius und Kat. 7 sind m. E. so geringfügig, daß sie einen unterschiedlichen zeitlichen Ansatz der beiden Köpfe nicht rechtfertigen. Sie als Werkstattarbeiten derselben, nämlich der caliguläischen Zeit in Anspruch zu nehmen, hat daher viel für sich. Daß sich der Augustus vom Tiberius und vom Caligula stärker unterscheidet, ist offenkundig. Aber muß er deshalb wirklich vorcaliguläisch sein? Zeigt er nicht doch, bes. in der Haarbildung, gewisse Ähnlichkeiten zu Caligula-Porträts wie Kat. 2, 4, 5 und 18 oder zu einem Claudius-Bildnis wie dem Kopf in Perugia (Inst. Neg. Rom 82.1198–1200) und dem Caligula-Claudius in Braunschweig (H.-R. GOETTE, Arch. Anz. 1986, 724 ff. Nr. 9 Abb. 11a–d)? – Eine sicher sukzessiv erweiterte Statuengruppe ist die von Veleia, wie es vor allem auch die Inschriften bezeugen; auf eine tiberische Phase folgte eine caliguläische mit Statuen des Caligula (s. o.) und der Drusilla. – Eine gewachsene Galerie sieht B. auch in der aus Kat. 1 und drei weiteren Bildnissen bestehenden Weihung; Der Tiberius und die Livia (?) sollen aus der tiberischen Epoche stammen, der sog. Germanicus aus mittelaugusteischer Zeit. Die stilistischen Unterschiede zwischen dem Caligula und den übrigen Porträts, auch dem Tiberius, sind kaum zu übersehen. Die Augenpartie des Tiberius stimmt aber physiognomisch nach meiner Meinung mit der von Caligula-Porträts nicht unbeträchtlich überein (vgl. Kat. 2, 11, 12), so daß einiges für eine Datierung dieses Kopfes in caliguläische Zeit sprechen könnte. In der Haarbildung ist diesem aber der sog. Germanicus sehr verwandt. Der Verf. möchte ihn auf den Augustusenkel und -sohn C. Caesar deuten, und zwar mit Hilfe des Kopfes der Prinzenfigur auf dem Larenaltar in Florenz (S. 98). Letzteres scheint mir allerdings zweifelhaft; einer Deutung auf einen Prinzen der iulisch-claudischen Dynastie sind im übrigen die Maße des Kopfes im Vergleich zu denen des Caligula nicht günstig, ist er doch sogar etwas größer, und bei ergänzter Toga über dem Haupt muß er noch größer gewirkt haben.

Die letzten beiden Kapitel geben in knapper Form eine Skizze der Entwicklungsgeschichte und eine Besprechung der wesentlichen Aspekte des Caligula-Bildes: VI 'Versuch einer kurzen Entwicklungsgeschichte des Caligulabildnisses' (S. 100 f.) und VII 'Zusammenfassende Wertung der Caligulabildnisse' (S. 102 f.). Im Kapitel VI wird betont, daß Caligula-Porträts durch epigraphische und literarische Quellen aus den Jahren 19–40 n. Chr. belegt sind, daß die Figur (7) auf dem Grand Camée de France das Knabenbildnis, die Hintergrundbüste auf dem Kameo Kat. 45 das Kronprinzenbildnis und der Haupttypus eine Weiterentwicklung des Kronprinzenbildnisses darstellt. Von diesem kann mit Sicherheit gesagt werden, daß er in der Regierungszeit des Kaisers kopiert wurde, d. h. zwischen 37 und 41 n. Chr. In diesem Zusammenhang werden auch die besser datierten Bildnisse aufgeführt, Kat. 13 und 34 (nach dem Tod der Drusilla im Jahre 38 n. Chr.), Kat. 28 und 30 wie auch Kat. 18, 19, 27 und 32 (nach der Kreierung des ersten Nebentypus, für den jedoch kein Datum ermittelt werden kann). B. stellt mit Nachdruck heraus, daß der Haupttypus wohl erst anläßlich der Prinzipsübernahme durch Caligula am 18. März 37 n. Chr. geschaffen worden ist (S. 100). Eine seiner freiplastischen Kopien, Kat. 25, zeichnet sich durch einen Eichenkranz aus. Dann wird der erste Nebentypus kurz charakterisiert und festgestellt, daß er nach dem Haupttypus in caliguläischer Zeit entstanden ist. Zwei seiner freiplastischen Kopien, Kat. 38 und 39, sind mit dem Eichenkranz geschmückt. Kat. 41 dürfte genauer zu datieren sein (nach dem Tod der Drusilla). Der Anlaß für die Schaffung des ersten Nebentypus ist nicht sicher zu eruieren (Annahme des Pater-Patriae-Titels im September 37 n. Chr.?). Am Ende des Kapitels wird noch einmal betont, daß der mutmaßliche zweite Nebentypus ebenfalls in caliguläischer Zeit entstanden ist (wann genau ist unklar). – Im letzten Kapitel wird deutlich gemacht, daß ein gewisser Widerspruch zwischen der Aussage der literarischen Quellen und der der archäologischen Denkmäler zu Aussehen und Auftreten des Kaisers (Überhöhung – Bürgerlichkeit) besteht. Dieser Widerspruch scheint aber z. T. durch den Überlieferungsbestand der Denkmäler hervorgerufen worden zu sein. Einige Anzeichen für überhöhende Repräsentationsformen im Bildnisvorrat sind im übrigen vorhanden (Kat. 34, 23, 14, 6, 25). Jedenfalls muß mit einem Nebeneinander von konventionellen und neuen Darstellungsweisen bei den Porträts des Caligula gerechnet werden, wie aus der Analyse aller zur Verfügung stehenden Quellengattungen zu schließen ist. Die Art der Selbstdarstellung, die gewählt wurde, hing offenbar vom Kontext ab. B. betont noch einmal die ikonographische Verwurzelung der beiden wichtigsten Bildnistypen in der höfischen Porträtkunst tiberischer Zeit. Außerdem wird auf die Gesamtbedeutung der vom Kaiser in seiner Repräsentation verwendeten Attribute und auf den gravierenden Unterschied zu ihrem Gebrauch durch Augustus eingegangen. Den in den beiden letzten Kapiteln zusammengetragenen Ergebnissen der Untersuchung ist vorbehaltlos zuzustimmen.

Das Gesamturteil kann m. E. nur positiv sein. Bestechend ist vor allem die umfassende und dennoch auf

das Wesentliche beschränkte Kopienkritik mit ihren zwingenden Schlußfolgerungen. Mit großem Erfolg konnten die Urbilder der Porträttypen erkannt und das Spektrum ihrer Rezeption umrissen werden. Auch die epigraphischen und literarischen Quellen sind sorgfältig auf ihren Zeugniswert hin analysiert worden. Klar und gut interpretiert wurden auch die Bedeutungselemente der Caligulaporträts. An einzelnen Punkten der Argumentation, besonders an der Deutung des Grand Camée de France, habe ich Zweifel laut werden lassen, die allerdings mein positives Gesamturteil nicht beeinträchtigen. Auch ist hervorzuheben, daß sich B. durch ein selbständiges und kritisches Urteil gegenüber seinem Lehrer auszeichnet, eine nicht geringe Leistung!

Zu guter Letzt seien noch einige Bemerkungen zum Katalog- und zum Tafelteil gemacht: Dem Katalogteil liegt die typologische Gliederung der Caligulabildnisse und die in der Untersuchung durchgeführte Untergliederung zugrunde, Kat. 1–45 bzw. Kat. ? 48 (S. 107–119 bzw. 120). Daran schließen sich die ikonographisch unergiebigsten Caligulaporträts, Kat. 49–52 (S. 120 f.), die neuzeitlichen Caligulabildnisse, Kat. *53–*55 (S. 121) und die fälschlich als Caligula benannten Porträts, Kat. *56–*96/–*99 (S. 121–124) an. Der Benennung Kat. 33, Kat. ? 47, Kat. *66 und *77 kann ich nicht folgen (vgl. HERTEL, MM 261 ff. Kat. 3; 272 Nr. 23 mit Anm. 30; 275; 284). Ein Caligulaporträt dürfte im übrigen auch das im Katalog nicht erscheinende Fragment im Kapitolinischen Museum, Mag. Inv. 1604 sein (K. FITTSCHEN u. P. ZANKER, Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse [1985] 15 Nr. 13 Taf. 15). Kat. *85 könnte Claudius im Typus Kassel darstellen (vgl. die Glasphalerae ALFÖLDI Typus III, BOSCHUNG, Bonner Jahrb. 187, 1987, 213 ff.; 248 ff. Kat. 35–41). Sicherlich richtig beurteilt ist Kat. 50 (falsch dagegen HERTEL, MM 276 mit Anm. 43). – Der Tafelteil beeindruckt besonders durch die Qualität, aber auch durch die Vollständigkeit der Dokumentation. Nach Möglichkeit wurden alle Seiten der Porträts abgebildet. Fraglos sind damit Maßstäbe für weitere Bände der Reihe und andere Porträtpublikationen gesetzt.

Der Band 4 der Abteilung I des 'Herrscherbildes' darf daher in allen seinen Teilen als vorbildlich angesehen werden.

Köln

Dieter Hertel