

Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1993. XV, 237 Seiten, 239 Tafeln, 5 Beilagen.

”Dieser Haarfall über der Stirne, an dem die Augustusporträts und ihre Gruppen sich so leicht erkennen lassen, ist eben keine ’Frisur’, sondern eine Überlieferung, die von den Bildhauern geschaffen wurde“ (O. BRENDDEL, *Ikonographie des Kaisers Augustus* [1931] 12). Dieser Satz, der am Beginn der modernen Porträtforschung steht, bezeichnet die Erkenntnis, daß hinter Herrscherbildnissen keine primär physiognomische Absicht, sondern ein künstlerisches Verfahren steht: römische Kaiserporträts, die in großer Anzahl gefertigt wurden, stimmen in Einzelzügen überein und geben so Gruppierungen zu erkennen, die ihrerseits auf ein maßgebliches Vorbild zurückzuführen sind. Solchermaßen mit dem Gesetz von Original und Serie konfrontiert, bietet die Vorstellung autorisierter Bildnisschöpfungen, die – analog den Münzbildern – aus politischen Anlässen geschaffen wurden, zugleich den einzig möglichen chronologischen Zugang.

Es ist wesentlich, daß der Autor des hier zu besprechenden Werkes diese methodische Komponente bereits am Beginn des Vorwortes unterstreicht: ”Meine Hauptanliegen sind Typenscheidung und Replikenrezension, Rekonstruktion und Datierung der Entwürfe des Augustus-Porträts“. Er tut dies – und hierin liegt der besondere Ansatzpunkt – im Falle des ersten römischen Kaisers, der möglicherweise auch als Begründer jener Methode der Porträtverbreitung angesehen werden darf, die für den weiteren Verlauf der Kaiserzeit kennzeichnend bleibt. Jener Octavian/Augustus war jedoch nicht von Anfang an Alleinherrscher, und auch die Etappen des Kaiserkultes sowie die damit verbundene Bildnisehrung sollten sich erst allmählich herausbilden. So stellt sich die lange Periode bis zur Prinzipatsverfassung Roms zugleich als komplizierter Weg der Porträtfindung dar.

Wenn also der Autor das Einleitungskapitel einer Programmatik des Herrscherbildes widmet und dabei eine wichtige Klärung terminologischer Begriffe vornimmt (S. 4–8: Bemerkungen zur typologischen Fixierung des frühkaiserzeitlichen Herrscherporträts), zudem sogar ein methodisches ’Glaubensbekenntnis’ ablegt (S. 8–10: Vom Zweck und Sinn des Lockenzählens [sic!]), so sind dies unverzichtbare Schritte, sie umgehen jedoch die Frage, ab wann und aus welchen Gründen es sich beim Augustusporträt gerade so verhält.

Bezeichnet das Einleitungskapitel vielleicht etwas apodiktisch eine mögliche Ausgangsposition, so setzt Verf. in Abschnitt II (S. 11–50: Die Typen des Augustus-Porträts) mit der eigentlichen Problemstellung an, und er tut dies in konsequenter Anwendung der von ihm bezeichneten Methode ”permanenten und konsequenten Vergleichens kleiner und kleinster Formdetails“ (S. 10), mit dem Ziel, das verschollene Vorbild zu rekonstruieren. Nimmt man die Aussagen des Abschnitts III (S. 51–65: Überlegungen zur Abfolge und zur Datierung der Bildnistypen des Augustus) schon etwas vorweg, so kündigt sich überraschende Ergebnisse an: diese betreffen vor allem die Bildnisse Octavians, für welche Porträteinheiten gesetzt werden, die einen schon gefunden geglaubten Konsens der Porträtforschung notwendigerweise wieder verlassen. Doch dies bedarf zunächst einer Rückschau auf die bisher gemachten Vorschläge.

1973 hat P. ZANKER (*Studien zu den Augustus-Porträts 1. Der Actium Typus*) – damals vorgestellt als Ausgangspunkt zu vorliegendem Thema – die Siegesmünzen der Schlacht von Actium als Erkennungszeichen für eine Bildnissfassung genommen, deren Konzeption im Zeitraum 36–29 v. Chr. liegen mußte. Eine im Anschluß notwendig gewordene Differenzierung dieses ’Typus’ (bereits BRENDDEL: Typus C – heute allgem. ’Octavian’-Typus) auf mehrere Versionen, vor allem aber eine Vordatierung der Fassung La Alcudia (Mallorca) auf ca. 40 v. Chr., ist von Zanker selbst vorgenommen worden (K. FITTSCHEN/P. ZANKER, *Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen 1* [1985] 1 f. Nr. 1; DERS., *Augustus und die Macht der Bilder* [1987] 51). Seither hat sich die Forschung mehrfach um eine Klärung der Abfolge dieser frühen Bildnisversionen bemüht, freilich ohne erkennbaren Erfolg. Vielleicht liegt es an der Fragestellung. Was wir der Münzpropaganda Octavians ablesen können (v. a. D. MANNSPERGER, *Die Münzprägung des Augustus* [1984]. In: G. BINDER [Hrsg.], *Saeculum Augustum 3* [1991] 348 ff.; W. TRILLMICH, *Münzpropaganda. In: Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausst.-Kat. Berlin* [1988] 474 ff.), ist eine mehr oder weniger gesicherte Abfolge von Ehrenmonumenten in Rom, dazu Profildarstellungen des aufstrebenden Heerführers auf der Münzvorderseite. Müssen wir deshalb für diesen Zeitraum autorisierte Porträtfassungen annehmen, und was besagt es, wenn mehrere Bildnisvarianten Übereinstimmungen aufzuweisen haben?

Die in jüngster Zeit angestellten Versuche (v. a. G. GRIMM, Die Porträts der Triumvirn C. Octavius, M. Antonius und M. Aemilius Lepidus. Mitt. DAI Rom 96, 1989, 347 ff.) zeigen, daß man je nach Fragestellung – etwa einer bedeutsamen historischen Zäsur in Verbindung mit den übrigens gar nicht so verlässlichen Münzbildern – zu einer variablen Anzahl von Octavianstypen gelangen kann. Verf. verhält sich – dies sei vorweg noch einmal betont – methodisch streng, seine Typenselektion ist nicht beliebig, und dennoch muß man sich angesichts der geringen Überlieferungszahl bei Typus B (Lucus Feroniae) und C (Béziers) fragen: Wo liegen hier die Kernpunkte einer getreuen Überlieferung?

Von den insgesamt drei Repliken des "Typus B" müssen der Einsatzkopf für eine Togastatue in Venedig (Kat. Nr. 5, Taf. 6) und der Londoner Kopf (Kat. Nr. 3, Taf. 4) mit Fragezeichen versehen werden. Ersterer verfügt zwar über ein besonderes Merkmal, nämlich sechs Sichellocken hin zur rechten Schläfe, doch ist die bewegte und differenziert-plastische Anordnung der übrigen Haarmotive kaum vom Mallorca-Kopf abzusetzen (bereits richtig P. ZANKER, Actium-Typus a. a. O. 17 f.). Der Kopf in London stellt eine insgesamt beruhigte Arbeit mit äußerst linear getrennten Haarmotiven dar, die nicht in allem mit dem Kopf im Antiquarium von Lucus Feroniae übereinstimmen; nicht zu vergessen der Primaporta-Ausdruck des Gesichtes. Bleibt der benennende Kopf aus dem *templum Divi Augusti* von Lucus Feroniae (Kat. Nr. 4, Taf. 5; vgl. A. M. SGUBINI MORETTI, Rendiconti [Roma] 55/56 [1985] 71 ff.), einem der ältesten Kaisersäle Italiens. Von den mitgefundenen Gewandstatuen weist lediglich ein Togatus einen Bildniskopf – mit frappanter Agrippa-Ähnlichkeit – auf. Dieser wird ein 'Zeitgesicht', vermutungsweise den Erstausstatter des Statuenzyklus L. Volusius Saturninus, consul suffectus des Jahres 12 v. Chr. meinen (ähnlich H. R. GOETTE, Studien zu röm. Togadarstellungen [1989] 30 f.). Die Gebäudestiftung, ein Annexbau zur Basilika der Stadt, ist aufgrund einer Inschrift mit den Volusii – konkret den Konsuln der Jahre 12 v. Chr. und 3 n. Chr. – zu verbinden und in ihrer zweiten Phase zwischen die Divinisierung des Kaisers und das Todesjahr des Patrons (d. h. 14–20 n. Chr.) zu setzen. Ob dieser genaue Sachverhalt für das hier angeführte Augustusporträt gelten kann, muß offen bleiben. Die aus dem Gebäude stammenden Inschriften (AE 1988, 544–559) führen Augustus zweifach – davon nur einmal als *Divus* – an; dazu kommt die Nennung des Agrippa Postumus, die nur vor dessen Verbannung 8 n. Chr. möglich ist. Mithin muß die erste Ausstattungsphase des Kultraumes sehr früh ansetzen. Denkbar wäre also eine Anknüpfung an eine frühe Bildnisvariante durch die Volusii selbst, denn der Kopf macht einen frühen Eindruck, gehört an den Beginn der Augustus-Reihe und ist auf jeden Fall unabhängig vom Mallorca-Bildnis zu sehen. Verf. trifft im Vergleich mit den Münzen des Q. Voconius Vitulus aus den späten vierziger Jahren (Taf. 238,1) mit vergleichbarer Anordnung der Sichellocken zweifelsfrei die richtige Verbindungslinie. Allerdings läßt sich, so der Autor zutreffend, "die Stellung der hier besprochenen Gruppe innerhalb der Augustus-Ikonographie der schmalen Materialbasis wegen zur Zeit nicht mit Sicherheit bestimmen" (S. 24).

Ein schwieriges, wenn nicht unlösbares Problem stellt auch der "Typus C" dar, der aus genau zwei überlieferten Köpfen besteht. Bei diesen wird jedoch ein ikonographischer Zusammenhang schlüssig, so daß nicht bloß von Ähnlichkeit oder zufällig abweichenden 'Provinzialismen' (gem. vom Octavianstypus) gesprochen werden kann, wie es noch vor nicht allzu langer Zeit geschehen ist (W. TRILLMICH, Bonner Jahrb. 174, 1974, 691). Die Rede ist von den Köpfen in Perugia (Kat. Nr. 1, Taf. 2) und Toulouse (Kat. Nr. 2, Taf. 3), von denen letzterer aus der Iuliegalerie von Béziers stammt und wohl die tiberische Zeitstufe vertritt. Der Kopf aus dem Theater von Spoleto im Museum von Perugia ist hingegen auf seine Weise ein Original. Bauinschrift und Ausführung des Theaters gehören in die spätrepublikanische Zeit und zeigen eine Verbindung zu den Calvisii, deren Unterstützung Octavians bekannt ist, auf (vgl. M. FUCHS, Untersuchungen zur Ausstattung röm. Theater [1987] 76). Diese stark hellenistisch geprägte, durch Pathosformeln sogar dem Pompejus-Porträt nahestehende Bildnisvariante, wird von Verf. als 1. Typus des Augustusporträts eingestuft. Korrekterweise wird hier keine Verbindungslinie zu politischen Stationen Octavians, somit einer stadtrömischen 'Urbild'-Version aufgegriffen; die Überlieferungslage würde dies bei bestem Willen nicht gestatten. Hingegen hält GRIMM a. a. O., mit nicht einfach nachzuvollziehender Argumentation, die Köpfe nach dem – gleichwohl nirgends belegten – Triumviratsbildnis Octavians geschaffen.

Ausgehend von diesen, für die Forschung wichtigen und neuen Problemstellungen, kommt nun die Frage nach der eigentlichen Prägeformel für das Octaviansbildnis auf. Verf. läßt sich hierbei vom Modell konkurrierender Porträtversionen leiten: "Von diesen verschiedenen Fassungen des Octavians-Porträts hat sich wohl nur die jüngste durchsetzen können, nämlich der Typus Alcudia" (S. 62). Betrachtet man die

politische Ausgangslage, so wirkt die Forderung nach einer verbindlichen, sich aus älteren Vorstellungen entwickelnden Bildnisversion für den faktischen Alleinherrscher Octavian im Westen (36–29 v. Chr.) nicht unlogisch. Verf. unternimmt den verdienstvollen Schritt (S. 11 ff.: A Typus Alcudia), zunächst aus der Vielzahl der Varianten des Octaviansporträts eine Kerngruppe auszusondern. Diese ist nicht groß (4 Kopien), zeigt aber, daß von einer verbindlichen Bildnisformel ausgegangen werden kann. Dazu kommen nun weitere Repliken und Nachschöpfungen unter dem Einfluß des Primaporta-Typus, die von einer, den Bildhauerateliers bekannten Vorlage sprechen lassen. Natürlich kann auch in diesem Fall das maßgebliche Original nicht bestimmt werden. Der Autor entwickelt ja bereits in den Vorbemerkungen die Vorstellung, daß es ein solches auch gar nicht gegeben habe, sondern daß es – technisch betrachtet – "Dutzende von Originalkopien eines Bildnistypus gegeben hat, die direkt nach dem Tonmodell des entwerfenden Künstlers gearbeitet wurden" (S. 5). Warum, so fragt man sich, entsprechen dann die wenigen erhaltenen Originalbronzen so wenig den Skizzen der 'Lockenzählmethode'? Der wohl bedeutendste Neufund auf diesem Gebiet, die Reiterstatue aus dem ägäischen Meer im Athener Nationalmuseum (Kat. Nr. 7, Taf. 25), darf nach wie vor als wichtiger Vertreter des Octavianporträts und als offiziell gearbeitetes Ehrenmonument gelten. Diese Originalkopie braucht auch gar nicht erst als späte Typenklitterung (unlängst J. BERGEMANN, Röm. Reiterstatuen [1990] 57 ff.) verstanden werden, sondern zeigt sehr gut die Möglichkeiten auf, die – rein künstlerisch – in der Verbreitung eines zeitgenössischen Entwurfs liegen.

Ähnlich selbständig konzipierte Nachschöpfungen scheinen für das Octavianbildnis geradezu kennzeichnend zu sein und dürfen nicht immer in einen späteren Kontext gestellt werden. So gehört das Augustusporträt der *scaenae frons* des Theaters von Volterra (Kat. Nr. 218, Taf. 206) mit guten Gründen der Erstausrüstung dieses 2/1 v. Chr. errichteten Baues an (FUCHS a. a. O. 100 f. C I 1). Frühe Bildnisse aus dem Herrschaftsbereich des Octavian im Westen des Reiches zeigen starke Vereinfachungen (z. B. der Kopf aus der Theaterportikus von Mérida: Kat. Nr. 13, Taf. 15), lassen aber immerhin die Übernahme eines Systems erkennen. Daß solche Köpfe als Exportstücke in Italien gearbeitet sein konnten, wird vom Autor selbst in Erwägung gezogen (S. 85 ff.: Augustusbildnisse aus dem Westen des Reiches). Für letztgenannten Kopf wird das um so wahrscheinlicher, als die Theaterstiftung von Mérida und damit verbunden, die der *porticus post scaenam* auf Agrippa in den Jahren 16/15 v. Chr. zurückzuführen ist (zu einer weiteren, spätaugusteischen Porträtreihe im *scellum* dieser Theaterportikus: D. BOSCHUNG, Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich. In: Stadtbild und Ideologie. Abhandl. Bayer. Akad. Wiss. München N. F. 103 [1990] 391 ff.).

Nicht gänzlich aus der Octavian-Ikonographie gestrichen werden darf schließlich ein Bronzekopf aus dem rätselhaften Depotfund der Via del Babuino in Rom (Kat. Nr. 220, Taf. 208 – Zusammenhang mit dem Typus Louvre MA 1280?), dessen Identifizierung im New Yorker Kunsthandel dem Autor gelungen ist. Läßt sich auch für die übrigen, z. T. qualitätvollen Bronzeporträts dieses Fundplatzes keine gesonderte Iuliergalerie postulieren (zum Kopf in den Musei Capitolini Inv. 1914: FITTSCHEN-ZANKER I a. a. O. 21 ff. Nr. 20 [C. Caesar?]), so können umgekehrt die Fundumstände in Rom nicht beliebig gewertet werden. Sollte – was im Ausschlußverfahren durchaus möglich wird – das Bronzeporträt tatsächlich den Kaiser darstellen, so kann nur der Schluß gezogen werden, daß mit dem Verhältnis von Original – Kopie – Variante selbst in der Hauptstadt sehr frei umgegangen wurde.

Für den aufmerksamen Leser des Katalogteiles dieser Arbeit stellt sich zunehmend die Frage, ob angesichts offener technischer Fragen, den – innerhalb der Forschung – getätigten Spekulationen um Verbreitung und Aufstellung von Porträts, schließlich den Problemen um chronologische Fixpunkte, die Suche nach dem Vorbild eines Typus tatsächlich das einzige Kriterium darstellen kann. Bedeutungsgeschichtlich und faktisch stellt sich die Porträtentwicklung doch etwas anders dar, doch muß einem Verf., der die – nüchterne 'Hilfsmethode' – Kopienrezension zur Prämisse erhebt, zugestanden werden, daß die Ergebnisse einem logisch nachvollziehbaren und historisch einwandfreien Modell entsprechen. Gerade die Bildnisse Octavians zeigen aber auch, daß sich die Kriterien für eine personengebundene Kennzeichnung gerade erst herausstellen, daß in ihnen variable Porträtformeln gesehen werden müssen, die für Italien und den Westen des Reiches gegolten haben. Gerade der Analyseteil der Arbeit (S. 83–91: V. Ein Mann mit vielen Gesichtern: Zur Rezeption der Bildnistypen im Imperium Romanum) steht nicht im Widerspruch zu dieser Meinung des Rez. Dies gilt auch für die im Zusammenhang mit der Bildnisabfolge angestellten Überlegungen (S. 55 ff.: Die motivische Verkettung von Bildnistypen). Denn daß Verf. ab dem politischen Wendepunkt 30 v. Chr. eine neue Bildniskonzeption für Octavian verlangt und diese auch konsequent aus älteren Vor-

bildern ableiten kann (vgl. S. 27 ff.: Typus Paris Louvre MA 1280, 55 ff.; 63 f.), ist ein wichtiges Ergebnis seiner Arbeit.

Die Kreation des sog. Saecular-Typus (Brendel Typus D, Typus Forbes) nun doch vor dem Haupttypus (Prima Porta) anzusetzen, ist nicht ganz neu (U. HAUSMANN, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts. In: ANRW II 12 [1981] 513 ff.), doch wird die Einigkeit, die in letzter Zeit bezüglich einer Grundeinteilung und Abfolge der Porträttypen erzielt worden war, damit wieder aufgegeben (vgl. die Ausführungen S. 51 ff.: Zum Stand der Diskussion). Als sicher konnte bislang nur gelten, daß die Anbringung dieser Porträtversion auf der Ara Pacis (13–9 v. Chr.), auf Münzen dieser Jahre sowie auf dem Larenaltar des Vicus Sandalarius 2 v. Chr. (Kat. Nr. 36, Taf. 67) einen jeweiligen Terminus ante quem darstellt. Alles übrige, vor allem die Gruppierung um die Saecularspiele des Jahres 17 v. Chr., blieb reine historische Spekulation (zusammenfassend, bereits mit teilweiser Aufgabe dieser Position K. FITTSCHEN, Die Bildnisse des Augustus [1983/87]. In: Saeculum Augustum a. a. O. 170 ff.). Nun bilden die Münzprägungen der Jahre 28/27 v. Chr., die Hausmann für eine Frühdatierung des Typus herangezogen hatte, zwar keine absolute Grundlage, sie zeigen jedoch eine Motivfolge auf. Der Zwischenschritt liegt tatsächlich im Münzvergleich: "M. Pfanner (Über das Herstellen von Porträts. Jahrb. DAI 104, 1989, 157 ff. bes. 208 ff.) hat überzeugend gezeigt, daß sich die Profillinien des Alcudia-Typus auf der einen Seite sowie des Typus Louvre MA 1280 andererseits genau entsprechen" (S. 58). Die übrige Argumentation erfolgt aus der genauen Stilanalyse von Alcudia- und Haupttypus einerseits, einer Hauptgruppe von Porträts um den Einsatzkopf im Louvre andererseits. Denn daß der Typus (D) im Louvre umgekehrt aus verschiedenen 'Redaktionen' (Stuttgart; Kopenhagen NYC 611) und Neuauflagen bestand, hatte man bereits früher beobachtet (vgl. FITTSCHEN a. a. O.). Die Merkmale der genannten Hauptgruppe von Porträts (schmale, zugleich bewegte Gesichtsbildung) lassen sich jedoch am ehesten aus einer Ableitung vom Octavianusporträt verstehen und bereiten zugleich Bestandteile des Haupttypus (noch nicht ausgebildete Haarzange) vor. Als Ergebnis läßt sich festhalten: "Von den drei betrachteten typologischen Gruppen muß jene um den Einsatzkopf Louvre MA 1280 (Kat. Nr. 44, Taf. 36. 37) die früheste sein. Sie ist nämlich in vielen Punkten vom Typus Alcudia abhängig . . . Die Replikengruppe um die Büste in Stuttgart geht auf eine Redaktion des Typus zurück, die unter dem Einfluß des Prima-Porta-Typus vorgenommen worden ist. Sie galt nun als verbindliche Formulierung dieses Typus und zwar spätestens seit 10 v. Chr., wie die Replik an der Ara Pacis zeigt. An sie knüpfte denn auch die Gruppe Kopenhagen 611 an, die eine noch spätere Modifikation des Typus spiegelt" (S. 37).

Stellt sich so ein breiter Entstehungsrahmen für eine weitere Porträtfassung Octavians-Augustus heraus, die vor allem für Italien bestimmt war (S. 84: "Die meisten Repliken des Typus . . . sind in Italien gefunden worden"), so gilt es im Folgenden die Bedingungen für den Haupttypus herauszuschälen; angesichts der reichen und kontroversen Forschungsliteratur kein leichtes Unterfangen. Der Autor läßt sich auch durch ca. 160 bislang gefundene Repliken der Prima-Porta-Version (Kat. Nr. 64–217) nicht entmutigen: seine Leitschiene bleibt die Kopienkritik, anhand derer sich mehrere Replikenstränge und sogar Werkstattserien herausstellen lassen. Dies bedeutet einen wichtigen Schritt zur Sicherung des Terrains, und auch die im Anschluß gegebenen chronologischen Verbindungslinien (S. 66–82: IV. Zur Datierung der Repliken) vermitteln einen soliden und lange vermißten Bezugsrahmen für das Augustusporträt.

Daß sich Verf. bei der in jüngster Zeit aktualisierten Frage nach der Entstehung des Prima-Porta-Typus nunmehr auf eine Rekonstruktion des Entwurfs zurückzieht (S. 41 ff.), darf freilich nicht überraschen. Punkte, die auf die Kernfrage einer Entstehung abzielen, finden sich etwas versteckt in den Auswertungen: Warum etwa läßt sich der "Prima-Porta-Typus nicht mehr als konsequente Weiterentwicklung älterer Bildnisfassungen verstehen" (S. 64)? Aus welchen Ursachen heraus haben viele Bildnisse aus Rom und Italien "erhebliche Abweichungen von den Vorgaben des Entwurfs aufzuweisen" (S. 84)? Weshalb – so könnte man fragen – sind die zuverlässigen Repliken aus dem Westen 'spät', die östlicher Werkstätten, "die unter Verwendung zuverlässiger Vorlagen in ihrer eigenen Manier arbeiteten" (S. 87), jedoch erstaunlich früh? Gleich zu letzterem Punkt, der direkt auf den durch B. SCHMALTZ postulierten Vorgang einer Entstehung des Prima-Porta-Bildnisses im griechischen Osten abzielt (Zum Augustus-Bildnis Typus Prima Porta. Mitt. DAI Rom 93, 1986, 211 ff.). Vorweg muß betont werden, daß es heute nicht mehr um eine Unterscheidung östlicher und westlicher Formensprache gehen kann oder um ein mutmaßliches Original der Panzerstatue von Prima Porta. Es geht um die Vor-Bedingungen für eine Porträtfassung, um einen historischen Kontext also.

”Für die Schaffung des Typus Prima Porta darf durch den Bronzekopf aus Meroe (Kat. Nr. 122, Taf. 195) und die östlichen Cistophoren eine Datierung vor 25 v. Chr. als gesichert gelten“ (S. 64). Soweit der heute gesicherte Boden! Der Versuch, für die frühesten Kopfrepliken ein Umfeld zu sondieren, ist weiterhin richtig. Leider ist die von SCHMALTZ (a. a. O. 220 f.) erkannte Verbindung des delischen Kolossalporträts im Prima-Porta-Typus (Kat. Nr. 92, Taf. 189) mit einer Inschrift, die eine Datierung zwischen 31 und 27 v. Chr. ergeben würde, nicht zu sichern. Dennoch lassen gleich mehrere Anzeichen von einem Auftreten dieses ”Prinzipatstypus“ (FITTSCHEN a. a. O. 165) im griechischen Osten sprechen. Die historisch belegte Tatsache, daß 29 v. Chr. in Pergamon und Nikomedien die ersten Kaiserkulstatten eingerichtet werden und Münzprägungen auch Wiedergaben der Kulstatuen, so des Augustus im Panzer bringen (vgl. H. HÄNLEIN-SCHÄFER, *Veneratio Augusti* [1985] 81 ff.), wird zumeist übersehen. Daß andere Städte folgten, wie Ephesos mit der Aufstellung einer Augustusstatue in einem Temenos 27 v. Chr. (D. KNIBBE, *Jahresh. Österr. Arch. Inst.* 50, 1972/75, Beibl. 15 ff.), entspricht der Forderung nach einem Statuentypus, der diesen neuen Bedingungen entsprechen konnte. Nicht aus der Welt geräumt ist auch die These, eine wiederverwendete Basis im Athenabezirk von Pergamon könnte eine solche Statue getragen haben (A. SCHÖBER, *Mitt. DAI Rom* 51, 1936, 104 ff.; HAUSMANN a. a. O. 570 f.). Einer Aufteilung des Typus Prima Porta in mehrere Bildnisversionen, vor allem den durch B. Schmaltz postulierten ”Prototypus“ schon vor 27 v. Chr., kann Verf. nichts abgewinnen. Kopienkritisch läßt sich diese auch nicht begründen. Dennoch bleibt die Tatsache, daß diese Porträtfassung, die als einzige ”ein übergreifendes Gesamtsystem“ (S. 64) aufzuweisen hat, auf den erwähnten Cistophoren ”zusammen mit der ersten Nennung des neuen Augustusnamens erscheinen. Dies ist ein weiteres gewichtiges Indiz für die Schaffung der neuen Bildnisfassung im Zusammenhang mit der veränderten staatsrechtlichen Stellung des Kaisers im Jahre 27 v. Chr.“ (S. 61).

Von hier aus ergeben sich höchst aufschlußreiche Einblicke in die vom Verf. erkannten Replikenstränge und Anhaltspunkte für eine Datierung. Erstaunlich bleibt dabei, wie wenige ’zeitgenössische’ Ausführungen des Prima-Porta-Typus zu sichern sind. ”Für die Statue aus Prima Porta (Kat. Nr. 171) ergibt sich aus dem Programm der Panzerreliefs eine Datierung bald nach 20 v. Chr.“ (S. 68; bereits K. FITTSCHEN, *Jahrb. DAI* 91, 1976, 203 ff.). Keineswegs mit einem absoluten Datum versehen sind die Bildnisse aus dem Fayum (Kat. Nr. 112, Taf. 79) und Mérida-2 (Kat. Nr. 130, Taf. 74), hingegen lassen sich aus den ersten Bildnisgalerien mit Mitgliedern des kaiserlichen Hauses in Italien ältere Augustusporträts auf stilistischem Wege trennen; so in Iesi (Kat. Nr. 105, Taf. 86) oder Cagliari (Kat. Nr. 82, Taf. 77). Größere Statuenbezirke in Basiliken oder Augustalenheiligtümern setzten in Italien jedoch erst mit den Nachfolgern des Augustus ein. Dies erklärt die große Anzahl von Kopien und Varianten nach dem Haupttypus des Augustusbildnisses aus dem 1. Jh. Auch eine Statuenehrung im Tempelbezirk kommt im Westen erst nach der Divinisierung des Kaisers in Frage. Interessant ist in diesem Zusammenhang die frühe Sitzstatue aus Minturnae (Kat. Nr. 131, Taf. 128), möglicherweise die Kultstatue des dortigen Tempels A. Auf eine besonders frühe, ’private’ Statuenaufstellung hat Verf. freilich verzichtet: das anlässlich der Rückkehr des Augustus (19 v. Chr.?) durch M. Varenus in Tivoli gestiftete Sitzbild hat sich erhalten (R. PARIBENI, *Not. Scavi Ant.* 1925, 250).

In Griechenland selbst sollte man bei einem dynastischen frühen Zusammenhang der Statuen aus der Basilika von Korinth um die Augustusstatue bleiben (skeptisch Verf.: Kat. Nr. 114), um einen ikonographisch genauen Ausgangspunkt zu gewinnen. Andere Versionen des Prima-Porta-Typus im Osten sind erstaunlich frei gestaltet und zeugen von einem ursprünglichen Verhältnis zum Vorbild (vgl. S. 87 f.). Bemerkenswert ist die Aussage des stilistisch eindeutig älteren Kopfes aus dem Kastro Tigani von Samos (Kat. Nr. 156, Taf. 176), dessen Bedeutung als ”originelles und einmaliges Kunstwerk“ Verf. unterstreicht. Hält man sich die völlig ’hellenistische’ Ausformung dieses Kopfes vor Augen und zugleich die bemerkenswerte Möglichkeit, daß dieses Bildnis im unmittelbaren Umfeld des Kaisers entstanden sein kann – Augustus verbrachte mehrere Winter in seinem Besitz auf Samos –, so bleibt die Suche nach den Anfängen einer Porträtgesinnung nicht vergebens.

Es versteht sich abschließend von selbst, daß viele Einzelergebnisse der vorliegenden Arbeit über die Bildnisse des Augustus nicht gewürdigt werden können. Daher empfiehlt es sich, nach einem Überblick über die Porträtfolge – verbunden mit einigen eigenständig vorgenommenen Ausweitungen – noch einmal auf das Konzept und die Arbeitsweise des Autors einzugehen. Zum groß aufgebauten Katalog- und Tafelteil der Arbeit haben viele Vorstudien u.a. P. Zankers, K. Fittschens und V. Kruse-Bertolds beigetragen. Verf. hat jedoch mehr hinzugeliefert als ”überprüft, ergänzt und aktualisiert“, wie er im Vorwort bescheiden anmerkt. Um 294 Augustusköpfe vorzustellen, bedarf es eines strengen Konzeptes, das in allen Teilen der

Arbeit sichtbar wird. So ist dem hier beschriebenen Weg der Kopienkritik, die zu einer motivisch begründbaren Abfolge der Bildnisschöpfungen und schließlichen Datierung der Repliken in ihrem jeweiligen geographischen Umfeld führt, unbedingt zuzustimmen. Auch ist es dankenswert, wenn der Katalogteil nicht nur die wesentlichen Literaturangaben zum jeweiligen Kopf enthält, sondern die Vielzahl der geschaffenen Datierungs- und Interpretationsmöglichkeiten mitanführt. Traditionalismen und schlichte Irrwege der Forschung werden auf diese Weise genauso sichtbar, wie eben auch Ansatzpunkte, die vielleicht doch zu überdenken wären. Daß gerade die jüngsten Forschungsmeinungen – und gerade beim Augustusporträt ist in den letzten Jahren beinahe alles wieder ins Wanken geraten – im Text auf jeweilige Einzelfragen verteilt und so neutralisiert werden, ist störend anzumerken.

Vorliegende "Bildnisse des Augustus" entsprechen dem Konzept eines Handbuches und geben auf ihre Weise einen Standard ab. Daß die Porträtköpfe des ersten Kaisers nicht bloß als Serienproduktionen verstanden werden dürfen, ist als vorsichtige Kritik hier schon angeklungen. Beachtet man die Umstände der Aufstellung und Stiftung solcher Statuen, deren Einbindung in architektonische Zusammenhänge, den Stellenwert solcher Figuren insgesamt, so treten technische Probleme auch wieder etwas zurück. Leider beschäftigt sich Verf. im Schlußkapitel der Arbeit (S. 92–103: VI. Zur Wirkung des Augustusporträts) zu sehr mit vorgefertigten Klischees. Ein genauerer Blick auf die ästhetische Dimension hätte gut getan.

Salzburg

Wolfgang Wohlmayr