

Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1986. 355 Seiten, 66 Abbildungen.

Dem besprochenen Buch liegt die im Sommer 1984 der Fakultät für Altertumswissenschaft und Orientalistik der Universität Heidelberg vorgelegte Habilitationsschrift des Verf. zugrunde. Die Thematik des Buches fügt sich einer immer mehr zunehmenden Forschungsrichtung in der klassischen Archäologie ein, in deren Mittelpunkt nicht so sehr die Interpretation der künstlerisch-ästhetischen Seite der archäologischen Denkmäler, sondern die Ermittlung ihres politik- und sozialgeschichtlichen Zeugniswertes steht, was besagt, daß die Aussagen literarischer Quellen zu historischem Inhalt und Kontext der archäologischen Denkmäler erhöhte Bedeutung gewonnen haben. Dieser 'Paradigmawechsel', wie man die Umorientierung des archäologischen Bemühens im Anschluß an T. S. Kuhn bezeichnen kann, hat die verschiedensten Forschungsbereiche des Faches betroffen. Seine Auswirkungen haben sich auch im Gebiet der Porträtforschung bemerkbar gemacht; die dort erreichten Fortschritte im Sinne politik- und sozialgeschichtlich relevanter Erkenntnisse sind wohl kaum zu übersehen, und es sieht so aus, als ob die Möglichkeiten zur Erreichung weiterer Resultate dieser Art noch keineswegs ausgeschöpft sind. Daß sich gerade die Gattung 'römische Porträtkunst' unter solchen Gesichtspunkten als besonders ergiebig erwiesen hat, liegt vor allem an zwei Umständen: Zum einen stellte die Porträtkunst das maßgebliche Selbstdarstellungsmedium des Kaiserhauses, der stadtrömischen, der italisch-munizipalen und der provinziellen Oberschicht wie auch der jeweiligen Unterschichten dar, zum anderen haben die genannten Personengruppen in z. T. reichem Maße auch anderweitige historische Zeugnisse hinterlassen. Das wachsende Interesse an historischem Inhalt und Kontext des römischen Bildnisses richtet sich dabei nicht nur auf Deutung der Frisuren, sondern anscheinend auch immer mehr auf die Interpretation physiognomischer Phänomene des Porträts. Diesem erst seit kurzer Zeit in den Gesichtskreis der archäologischen Wissenschaft getretenen Forschungsziel ist auch das Buch des Verf. verpflichtet. Es ist der erste monographische Versuch, nicht nur die politische Aussage der Frisur, sondern auch die des Gesichts methodisch begründet in den Griff zu bekommen. Das Augenmerk des Verf. richtet sich dabei besonders auf das römisch-republikanische Porträt.

Die Untersuchung gliedert sich in eine umfangreiche Einleitung von gut 44 Seiten, 7 ebenfalls meist recht umfangreiche analysierende Kapitel und ein achttes Kapitel, in dem die Charakteristika des republikanischen Aristokratenporträts des 1. Jahrh. v. Chr. zusammenfassend beschrieben und aus der politischen Situation der späten Republik heraus erklärt werden. Ausgangs- und Angelpunkt der Beobachtungen des Verf. bildet das Bildnis des Pompejus (1. Kap., S. 25 ff.; 2. Kap., S. 56 ff.; 6. Kap., S. 200 f.; 7. Kap., S. 233 ff.), von dem aus dann über die Behandlung der griechischen Bildnistradition (3. Kap., S. 101 ff.) das römische Porträt des 2. und 1. Jahrh. v. Chr. in den Blick genommen wird.

Die Einleitung ist breit angelegt (S. 11–55). Die darin geäußerten Überlegungen entzündeten sich an der Interpretation des Pompejus-Porträts durch L. Curtius und legen mit wünschenswerter Klarheit ihre zeitbedingten Voraussetzungen dar: Mommsens Deutung der Gestalt und Rolle des Feldherrn und Politikers (S. 25 ff.), das physiognomische Interpretationsmuster Lavaters (S. 49 f.). Im Rahmen dessen wird prinzipiell auf Curtius' Sicht antiker Kunst, dann auch des römischen Porträts eingegangen (S. 34 ff.): Curtius Erkenntnisziel lag darin, auf intuitivem Wege, unter Verzicht auf die Heranziehung von zeitgenössischen literarischen Quellen, die im Kunstwerk ausgedrückten ästhetisch-geistigen Ewigkeitswerte dem Menschen des 20. Jahrh. nahezubringen, eine Konzeption, die den Bestrebungen des 3. Humanismus entsprach. Was die römischen Porträts angeht, so hat Curtius darin objektive Charakterstudien der Künstler gesehen, denen es bei der Schaffung der Bildnisse darauf ankam, die tatsächliche psychische Verfassung des Dargestellten offenzulegen. Der Verf. stellt auch die Frage, wie hoch der Einfluß des 'Theoretikers' physiognomischer Interpretation zu Anfang des 20. Jahrh., nämlich Kassners, auf Curtius zu veranschlagen ist (S. 28–34). M. E. ist die Behandlung dieser Fragestellung ebenso wie die der Rolle des 3. Humanismus (S. 34–38) viel zu umfangreich geworden. Es bedarf wohl kaum mehrerer Seiten, um darzulegen, daß ein solcher Einfluß so gut wie nicht vorhanden war: 'Kassners Einfluß auf den Archäologen ist in jeder Beziehung gering' (S. 33).

Nach der kritischen Beschäftigung mit der Deutung antiker Kunst und speziell römischer Porträts durch Curtius legt der Verf. die methodischen und inhaltlichen Prämissen seiner Untersuchung des republikanischen Porträts als historischer Quelle dar (S. 49 ff.). Im Gegensatz zur Verwendung des Begriffes 'Physiognomik' durch Lavater entscheidet er sich für den Gebrauch des Terminus 'Pathognomik', den Lichtenberg in seiner Kritik des Lavaterschen Ansatzes in die Diskussion um die Interpretation des menschlichen Gesichts eingebracht hat. Damit will er zum Ausdruck bringen, daß es dem Porträtforscher vor allem darauf ankommen muß, die mimische Sprache des republikanischen Bildnisses zu entschlüsseln, liegt doch gerade darin ihre wesentliche Botschaft: 'Die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die beweglichen Gesichtsteile und die Gebärden signalisiert eine grundsätzliche Veränderung der Betrachtungsweise. Es geht nicht um die Diagnose eines Charakters, sondern um das Verstehen einer Botschaft. Der Bezugspunkt ist nicht mehr, wie bei Lavater, ein jenseitiger Gott, dessen schöpferische Absicht sich unabänderlich wie ein Siegel dem Antlitz der menschlichen Kreatur eingepreßt hat, sondern vielmehr der diesseitige Mensch, der Ausdrucksgebärden als Zeichen verwendet, die seinesgleichen verstehen und erwidern können' (S. 49 f.).

Der Verf. lenkt so das Interesse des Archäologen auf einen wichtigen Aspekt des Porträts, scheint mir diesen aber auch zu sehr zu verabsolutieren. Denn das 'Daß' und das 'Wie' des im Porträt zur Sprache Bringens konstanter physiognomischer Merkmale und von Zügen fortgeschrittenen Alters ist des Nachfragens durchaus auch wert. Trotz des programmatischen Tons in der Betonung der Rolle 'pathognomischen Forschens' muß der Verf. wenigstens in einem begrenzten Rahmen auch der Erörterung der beiden anderen von mir genannten Aspekte Raum geben, wie Kap. 8 'Physiognomische Vielfalt und pathognomisches Einheitsmuster: Funktion und Erscheinung republikanischer Bildnisse' (S. 239 ff.) und Kap. 5 'Römische Bildnisse' des 2. Jahrh. (II): 'Der rüstige Alte' (S. 190 ff.) zeigen. Die Rolle dieser Aspekte des republikanischen Porträts hätte demzufolge in der Einleitung erörtert werden müssen, da ja auf sie eben doch nicht ganz verzichtet werden konnte. Ihr Gewicht für die Deutung des republikanischen Bildnisses dürfte eher unterschätzt worden sein, denn auch für dessen 'Botschaft' sind alle drei Faktoren konstitutiv, wobei einzuräumen ist, daß dem 'pathognomischen' Aspekt des republikanischen Bildnisses große Bedeutung zukommt (und wohl größere als den beiden anderen angesprochenen Faktoren).

Die 'zeichenhafte' Funktion des republikanischen Porträts wird im folgenden mit Nachdruck hervorgehoben, dabei wird zudem näher ausgeführt, worin sie besteht und wie sie eruiert werden kann (S. 51 ff.). Es geht darum, das historische Umfeld des Bildnisses, d. h. den sozialen Status des Dargestellten und das

Publikum, an das sich die 'Botschaft' des Porträts richtete, zu kennen, wie auch das Vokabular herauszuarbeiten, mit dem zur Zeit seiner Entstehung die Aussage begriffen wurde (so schon S. 23 f.), d. h. es kommt nach Meinung des Verf. nur auf den Propagandacharakter des Bildnisses an, 'auf das Bildnis als Zeichen' (so die Überschrift des betreffenden Abschnitts des 1. Kapitels), nicht auf die tatsächliche äußere Erscheinung und das tatsächliche innere Wesen des Dargestellten: 'Um auf das Beispiel vom Pompeius zurückzukommen: was uns beschäftigt, sind weder seine äußere Erscheinung noch sein inneres Wesen, sondern lediglich die plakativen Schlagwörter, deren die pompeianische Propaganda sich zu seiner wirksamen Charakterisierung bedient hat, so wie sie damals wirksam gewesen und für uns heute noch greifbar sind' (S. 52). Dieser Leitgedanke der Untersuchung wird auf den folgenden beiden Seiten (S. 53–55) immer wieder in variiert Form herausgestellt: Das Ziel der Arbeit ist die Erfassung und Beschreibung der Rezeption des Porträts in seinem zeitgenössischen Kontext und in seiner zeitgenössischen Begrifflichkeit.

Daß diese rigorose Beschränkung des Erkenntniszieles nicht ganz unproblematisch ist, dürfte auf der Hand liegen. Immerhin ist es ja durchaus wichtig zu wissen, wie die in einem Bildnis wiedergegebene Person wirklich ausgesehen hat und wie ihr Wesen beschaffen war; nur dann ist der Grad der Stilisierung und damit auch die potentielle Wirkung des Porträts auf sein zeitgenössisches Publikum adäquat zu ermesen.

Der Verf. wendet sich im 2. Kap. 'Pompeius, der leutselige Kriegsheld: Das Bildnis im Kontext' (S. 56 ff.) dem Pompejus-Porträt zu. Nach der Klärung des Kontextes, in dem die Statue aufgestellt war, analysiert er den Porträtkopf, wobei er von den Kopien in Kopenhagen und New Haven ausgeht (S. 67 ff.; Abb. 1–4). Er konstatiert zu Recht eine deutliche Widersprüchlichkeit in der Konzeption des Bildnisses, die vor allem im Gegensatz von pathetischer Haar/Stirnpartie und ruhigem Gesicht zum Ausdruck kommt (S. 68), und betont zutreffend, daß sie nicht stilgeschichtlich zu erklären ist. Er folgt der bekannten Forschungsmeinung, daß das Bildnis in Haar/Stirnpartie auf das Alexander-Porträt zurückgreift und stellt zur Veranschaulichung dieser Feststellung den Alexander Pergamon/Istanbul neben den Pompejus (S. 71). Damit wird aber, wie der Verf. richtig sagt (S. 67 ff.), nur eine Komponente der Aussage dieses Porträts erfaßt.

Die Widersprüchlichkeit des Pompejus-Porträts findet, wie der Verf. überzeugend herausarbeitet, ihre Entsprechung in der 66 v. Chr. gehaltenen propompejanischen Rede Ciceros 'Pro lege Manilia', in der sowohl die *divina atque incredibilis virtus imperatoria* wie auch die *facilitas/mansuetudo* des Pompejus gepriesen werden (S. 72 ff.). Letztere ebenfalls zu loben, war notwendig, denn die Hervorhebung der ersteren allein hätte zu politischen Komplikationen geführt: Die auf dem Preis der *virtus imperatoria* beruhende Fürsprache für die Verleihung des außerordentlichen militärischen Kommandos gegen Mithridates an Pompejus konnte nur zum Erfolg führen, wenn es auch gelang klarzumachen, daß dieser 'friedlich-bescheidener Politiker' war (S. 77). Damit folgt Cicero einer rhetorischen Grundregel, die verlangt, *amplificatio* und *mitigatio* in einer Rede zu verbinden, um eine möglichst optimale Wirkung auf den Zuhörer zu erzielen (S. 76 ff.). In Anbetracht der extensiven *imitatio Alexandri* des Pompejus, die diesem geradezu in Fleisch und Blut übergegangen war, mußte auch Wert auf die Betonung bürgerlicher Tugenden gelegt und mußte mit dem Akzent auf dessen *facilitas/mansuetudo* in der Rede Ciceros *mitigatio* betrieben werden (S. 79 ff.; bes. S. 89 u. S. 87; S. 94 ff.). Ersteres richtete sich an die Adresse des Volkes und Heeres, letzteres an die des Senats und der Nobilität (S. 90 ff.), was sich in der Rede auch zeigt (S. 94 ff.). Daß die *imitatio Alexandri* und die Herausstellung der *imperatoria virtus* durch Pompejus für das politische System des spätrepublikanischen Rom ausgesprochen problematisch war, macht der Verf. natürlich deutlich (S. 92 f.).

Von diesem Hintergrund aus, vor allem unter dem Gesichtspunkt der rhetorischen Grundregel *amplificatio-mitigatio* und im Hinblick auf das Zielpublikum, an das sich das Bildnis richtete, wird die Gegensätzlichkeit des Pompejus-Porträts historisch verständlich, denn danach ist es offenbar 'konstruiert', trägt deshalb auch optimistische und populäre Züge (S. 97 ff.). Diese Interpretation der Eigenart des Pompejus-Bildnisses wird m. E. in prinzipiell stringenter Argumentation vorgetragen. Man wird der Deutung des Verf. im wesentlichen zustimmen wollen. Nicht greifbar ist mir allerdings im Porträt des Pompejus die *magna moderatio oculorum* (S. 97 f.). Und daß die Betrachtung der konstanten physiognomischen Merkmale nicht in die Überlegungen einbezogen ist, erklärt sich zwar durch die methodischen und inhaltlichen Prämissen des Autors, aber die Ausblendung dieses Faktors scheint mir ganz besonders angesichts des Pompejus-Porträts nicht gerechtfertigt zu sein: Diese Merkmale sind doch mehr als markant ausgebildet, d. h. auf ihre prägnante Wiedergabe muß es dem Auftraggeber angekommen sein. Die Frage ist dabei, ob das *os probum* (vgl. die diesbezüglichen Zeugnisse S. 270 Anm. 44 und S. 279 Anm. 161), 'das für Pompejus geradezu sprichwörtlich gewesen ist' (S. 98 f.) und das offenbar als Spezifikum seines Aussehens galt, nicht darauf,

d. h. auf die besondere Physiognomie des Pompejus zu beziehen ist. Das Pompejus-Bildnis unterscheidet sich neben den von Giuliani diskutierten Zügen doch auch dadurch von den anderen spätrepublikanischen Porträts, und seine besondere Physiognomie trägt ja maßgeblich zur Zwiespältigkeit in der Wirkung des Bildnisses auf den Betrachter bei.

Die hier vorgeschlagene Interpretation des *os probum* würde besagen, daß das Bildnis des Pompejus nicht durch und durch stilisiert ist, sondern daß es auch auf die Herstellung des Bezuges von Bild und Realität Wert legte. Gerade weil Pompejus ein *os probum* in der hier gedeuteten Art besaß und weil er sah, daß damit politisches Kapital zu gewinnen war, wurde dies gewinnbringend im Porträt zur Darstellung gebracht, zusammen mit Zügen wie der ἀναστολή und der *facilitas/mansuetudo*, die auch sein tatsächliches Äußeres und Verhalten charakterisierten.

Allerdings scheint die *imitatio Alexandri* im Gesicht des Pompejus nicht ganz überzeugend gewesen zu sein, wie PLUT. Pomp. 2 zu entnehmen ist (die betreffende Stelle wird vom Verf. leider weder vollständig zitiert [S. 270 Anm. 44] noch diskutiert). Obschon eine interessante Angabe in der antiken Literatur zum tatsächlichen Aussehen des Pompejus und der Wirkung seines Äußeren vorliegt, wird sie nicht in die Diskussion eingebracht, und das, obwohl der Verf. die Frage nach der Wirksamkeit des Pompejus-Porträts durchaus aufwirft (S. 99 f.).

Der Verf. versucht im 3. Kap. ('Die griechische Tradition: Wandel und Bedeutung der mimischen Ausdrucksformen', S. 101 ff.) die pathognomischen Voraussetzungen des republikanischen Porträts in der griechischen Ikonographie herauszuarbeiten, um zu einem besseren Verständnis der Mimik des römischen Bildnisses republikanischer Zeit zu gelangen: 'Durch einen summarischen Überblick über den Wandel der griechischen Mimik von der archaischen Zeit bis in den Hellenismus soll der historische Hintergrund gewonnen werden, vor dem auch der mimische Code römisch-republikanischer Bildniskunst zu verstehen sein wird' (S. 105). Er weist darauf hin, daß auch die pathognomische Aussage des griechischen Porträts entschlüsselt werden muß und macht am Beispiel gängiger Interpretationen des bekannten Bronzekopfes aus Delos im Athener Nationalmuseum deutlich, daß mit solchen auf intuitivem Wege gewonnenen, pseudohistorischen Deutungen der 'mimische Code' des Stückes nicht erfaßt wird (S. 101 ff.). Um dies zu erreichen, muß nach Meinung des Verf. grundsätzlich Rechenschaft über die Bedeutung pathognomischer Formeln in der griechischen Kunst abgelegt werden.

Zuerst geht es um die Mimik von Köpfen, die keine Porträts sind. Für die archaische Kunst stellt der Verf. die große Rolle der 'attributiven Mimik', d. h. einer situationsunabhängigen, einen konstanten Wesenszug zum Ausdruck bringenden Mimik, heraus (S. 105 ff.). Davon hebt er die 'situative Mimik', d. h. eine situationsgebundene, einen vorübergehenden Affekt anzeigende Mimik ab (S. 109), die sich im 5. Jahrh. v. Chr. in der Epoche des Strengen Stils entwickelte und nicht nur an Köpfen von Mischwesen, sondern auch an solchen von menschlichen Figuren auftritt (S. 117).

Für das Ende des 5. Jahrh. (Fries des Apollon-Tempels von Bassae) lassen sich offenbar zwei mimische Darstellungsweisen, die sich in jeweils spezifischer Kontraktion des ἐπισκύντον niederschlagen, feststellen: Die 'Mimik stürmender Angriffswut', der 'aktive Affekt', und die 'Miene schmerzlicher Bedrängnis', der 'passive Affekt' (S. 124 f.). Hervorgehoben wird auch die Rolle des geöffneten Mundes an Köpfen von Statuen des 5. Jahrh. v. Chr., worin ein Zeichen des den Menschen belebenden πνεῦμα erkannt wird (S. 126 ff.). Schließlich werden die Prinzipien hochklassischer Mimik und Verhaltensnormen charakterisiert (S. 129 ff.), die sich mit Begriffen wie εὐκοσμία, πρᾶξις und σωφροσύνη beschreiben lassen; als Träger solcher Werte wurde offenbar schon im 5. Jahrh. v. Chr. Perikles betrachtet (S. 131 f.).

Bei vielen der vom Verf. betonten Phänomene handelt es sich um solche, die von der bisherigen Forschung schon herauskristallisiert worden sind, so u. a. die Rolle der 'attributiven' und der 'situativen' Mimik (vor allem von Himmelmann) und das sich in der Kunst äußernde Selbstverständnis des attischen Politen der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. (vor allem von Protzmann). Überhaupt wird weder im Text noch in den Anmerkungen klar bzw. zu wenig klargemacht, wo ältere Ansätze und wo neue des Verf. vorliegen. Besonders gut aber scheint mir die wohl von ihm stammende Deutung des geöffneten Mundes als Zeichen von πνεῦμα zu sein, die er auch mit Quellenzitaten anschaulich belegt.

Im folgenden (S. 134 ff.) wird das griechische Porträt des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. mit seinen 'Pathosformeln' zum Gegenstand der Untersuchung gemacht (vorher waren Bildnisse nur punktuell besprochen wor-

den, so das des Themistokles und das des Perikles, S. 130 f.). Als erstes handelt der Verf. von der 'Miene des Klugen'. Warum die *σπουδαῖαι αἰ ὀφρῦες*, d. h. die vom xenophontischen Sokrates gerühmten 'ernsthaften Augenbrauen' eines Mannes (XEN. symp. 8, 3), der dort als die Verkörperung des soeben angesprochenen Bürgerideals beschrieben wird, mit kontrahierten Augenbrauen identisch sein sollen, ist mir jedoch nicht ersichtlich. Das wird auch nicht durch die Anführung des griechischen Spottwortes 'Geh nur in die Akademie, gleich wirst du weise und ernst (*σπουδαῖος*)' überzeugend (S. 134). Die auf der nächsten Seite resümierte Stelle bei Isokrates 1, 15 spricht außerdem gegen eine solche Deutung. Im übrigen meinen *συνοφροῦμαι* = 'die Augenbrauen zusammenziehen' und *σκυθροπάζειν* = 'finster blicken' ja wohl etwas anderes, und nur darin dürfte die *ἄσκησις ψυχῆς* = 'die Übung des Denkvermögens' zum Ausdruck gebracht sein (S. 136 f.). Wie dies in der Kunst aussieht, wird dann aber anhand der attischen Grabstele eines 'Intellektuellen' in Lyme Hall bei Stockport/Cheshire aus dem 4. Jahrh. v. Chr. (Abb. 24) und des Platon-Porträts (Abb. 25) überzeugend dargelegt, und wie dies in besonders gesteigerter Form aussieht, wird am Beispiel des Demosthenes-Bildnisses verdeutlicht (S. 136–140), dessen 'Botschaft' im übrigen richtig umrissen wird (S. 140). Überzeugend scheint mir auch die Deutung der hochgezogenen Augenbrauen beim Herrscherbild des 4. Jahrh. v. Chr. als Ausdruck von herrscherlicher *σεμνότης* zu sein, wie in dem Abschnitt 'Pathosformeln im Porträt: die Miene des Starken' aufgezeigt wird (S. 140 ff.).

Der Verf. will dann (S. 144 ff.) im Selbstverständnis des Menschen des 4. Jahrh. v. Chr. eine allgemeine Tendenz im Sinne zunehmender Schätzung emotional-leidenschaftlicher Verhaltensweisen wirksam sehen, und dies auch im politischen Bereich (Alexander der Große, für den Jähzorn, Tollkühnheit, Maßlosigkeit usw. charakteristisch waren), Eigenschaften, die nach seiner Meinung damals auch positiv bewertet wurden. Die wissenschaftliche Analyse und Beschreibung derartiger Verhaltensweisen gewann im 4. Jahrh. sicherlich an Bedeutung; daß man aber leidenschaftliches Übermaß prinzipiell als Wert empfand, kann wohl bezweifelt werden. Alexander war nur ein Einzelfall, begeistert hat man zudem auf seine eben genannten Charaktereigenschaften oft nicht reagiert, so z. B. Theophrast (S. 151; vgl. auch J. SEIBERT, Alexander der Große² [1981] 24 f.). Und als Ausdruck leidenschaftlichen Übermaßes können weder der Agias in Delphi noch das Alexander-Porträt gedeutet werden. Denn hier sind m. E. nicht 'übermäßiger Affekt und die Neigung zu extremen emotionalen Schwankungen als Charakteristika des außergewöhnlichen und über den Durchschnitt herausragenden Menschen' (S. 151) dargestellt (der Verf. hat dies nicht direkt aufeinander bezogen, scheint das aber dennoch so zu meinen, wie aus der darauffolgenden Erörterung der Bildwerke hervorgeht). Richtig ist dagegen sicherlich, daß der Kopf des Agias (S. 151 ff. Abb. 33), aber auch der Kopf des Alexander in Malibu (S. 153 ff. Abb. 34) das Ideal des *φιλόπονος* zum Ausdruck bringen wollen, aber das ist doch etwas anderes als die im 4. Jahrh. v. Chr. angeblich verbreitete Schätzung des übermäßigen Affekts usw. Die in diesen beiden Bildwerken wiedergegebenen Ausdruckswerte können wohl kaum mit Begriffen wie 'gesteigerte Expressivität' (S. 153) oder 'Streben nach Steigerung der expressiven Intensität' (S. 156) adäquat erfaßt werden. Selbstverständlich ist die *ἀναστολή* und das löwenhafte Haar Alexanders als Zeichen des 'wagenden Muts' des Königs (S. 154; S. 300 f. Anm. 217; PLUT. mor. 335 B), als 'Pathosformel', zu verstehen, aber das Gesicht ist anders konzipiert, ist es doch von Zügen wie *πόνος* und *πόθος* bestimmt (die Art und Weise, wie sich die *ὕψησις τῶν ὀμμάτων* im Bildnis gezeigt hat, ist für uns sowieso nur schwer auszumachen). Die Mimik der beiden Bildwerke kann nur in der eben gekennzeichneten Weise gedeutet werden, stehen doch solche Ausdruckswerte im Kontext des Emotional-Sentimentalen, des Schmerzlich-Gefühlvollen u. ä. und nicht in dem des Pathetischen. Der Begriff 'Besee- lung' kennzeichnet ihre Aussage vielleicht besser. Dies läßt sich m. E. auch dem Gesicht des Malibu-Kopfes (Abb. 34), ja selbst dem noch erheblich ausdrucksstärkeren Alexander Pergamon/Istanbul (Abb. 6) wie überhaupt den Gesichtern von Köpfen des 4. Jahrh. v. Chr. (H. DIEPOLDER, Die attischen Grabreliefs [1969]), dem Kaufmannschen Kopf (R. LULLIES–M. u. A. HIRMER, Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der Kaiserzeit³ [1979] Abb. 209) oder dem Hermes des Praxiteles (ebd. Abb. 227) ablesen. Und auch dem Gesicht des Alexander Schwarzenberg und dem des Kopfes der Azara-Herme im Louvre von Paris ist Pathos nicht anzusehen (wie der Verf. S. 155 selbst gesteht). Am ehesten äußert sich noch Pathos im Gesicht des Alexander auf den Tetradrachmen des Lysimachos (S. 155 Abb. 36), aber dies ist bezeichnenderweise ein postumes Bildnis. 'Gesteigerte Expressivität' und 'Streben nach Steigerung der expressiven Intensität' ist m. E. dagegen im Gesicht des Odysseus von Sperlonga zu erkennen (Abb. 53).

Im Alexander-Porträt aus der Lebenszeit des Königs ist anscheinend eine gewisse Widersprüchlichkeit (Haar – Gesicht) zu erkennen (wenigstens für uns), die sich aus der Darstellung unterschiedlicher Aspekte seines Wesens ergibt. Daß dies auf dem Hintergrund einer grundsätzlichen Änderung im Denken und Füh-

len des 'Menschen' des 4. Jahrh. v. Chr. zu sehen ist, dürfte klar sein. Die vom Verf. gegebene Darstellung der Verhaltensweisen des Menschen im 4. Jahrh. v. Chr. und die von ihm vorgelegte Interpretation des Agias und des Alexander in Malibu scheinen mir daher nur teilweise, nicht aber im Gesamtergebnis akzeptabel zu sein.

In dem die bisher gemachten Analysen zusammenfassenden und im Hinblick auf das hellenistische Bildnis erweiternden Abschnitt 'Das pathognomische Dreierschema: aktiver, passiver und neutralisierter Affekt' des 3. Kap. wird die in der Epoche des Hellenismus sich steigernde Expressivität der Mimik beschrieben (S. 156 ff.). Im Zusammenhang damit kommt der Verf. auf den delischen Bronzekopf zurück, in dem er nun, aufgrund der vorher angestellten Überlegungen zutreffend die Wiedergabe des *φύλοπονός* sieht. Er kann so zeigen, daß die gängigen Interpretationen des Stückes an seiner Aussage vorbeigehen (S. 161). Warum sich in dem Kopf aber zugleich 'ernste Besonnenheit' äußern soll (etwas, worauf bei der Analyse des Bildnisses weiter oben [S. 101 ff.] auch gar nicht hingewiesen worden ist), leuchtet mir jedoch nicht ein.

Nach dem 'Umweg' über die griechische Ikonographie (dies ist keineswegs negativ gemeint) wendet sich der Verf. in den Kap. 4–8 (S. 163–245) wieder dem römisch-republikanischen Porträt zu. In den Kap. 4 und 5 behandelt er Bildnisse, die seiner Meinung nach in das 2. Jahrh. v. Chr. datiert werden können; auch hier geht es nach der Diskussion chronologischer Probleme um die Entschlüsselung des 'mimischen Codes' der betreffenden Porträts. Allerdings nehmen nun Datierungsfragen von Bildnissen breiten Raum ein. Das erste Stück, auf das der Verf. sein Augenmerk richtet, ist der sog. Vergil, ein Porträttypus, der durch fünf Kopien vertreten ist (von denen sich zwei in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen befinden), und zwar in Kap. 4 'Römische Bildnisse des 2. Jahrh. (I): Würdiger Dichter und stürmische Helden' (S. 163 ff.; Replikenliste: S. 303 Anm. 1, a–e; Abb. 40–42). Es handelt sich dabei um ein Bildnis, das hinsichtlich der Datierung wie der Identifizierung umstritten ist. Da es nur in offenbar zeitlich unterschiedlich anzusetzenden Kopien vorliegt, ist eine Kopienkritik unverzichtbar. Eine solche unternimmt der Verf. auch, allerdings gerät sie viel zu knapp. Hier hätten viel eingehender die Datierungen der einzelnen Repliken besprochen und die Kritik der Wiederholungen im Hinblick auf die Ermittlung der besten Kopie bzw. auf die Herausarbeitung der Fragestellung betrieben werden müssen, ob nicht an der einen Replik diese Partie oder an der anderen Wiederholung jene Partie besser überliefert ist. Kriterien für die Gewinnung von Resultaten der hier angesprochenen Aspekte einer Kopienkritik sind durchaus vorhanden, und die Berechtigung, bei Porträttypen in dieser Weise zu verfahren, steht außer Frage.

Im übrigen ist in diesem Zusammenhang anzumerken, daß der Verf. bei allen republikanischen Bildnistypen, die von ihm erörtert werden, in zu geringem Maße die kopienkritische Methode praktiziert; so hätte z. B. bei der Besprechung der Pompejus-Bildnisse Kopenhagen und Venedig (S. 200 f.) das Problem diskutiert werden müssen, ob diesen Stücken zwei Originale oder nur ein einziges Original zugrundeliegt, d. h. ob man den Venezianer Kopf nicht auch als Variante bzw. Umbildung des Porträts in der Curie des Pompejus-Theaters verstehen kann.

Der Verf. legt seinen Ausführungen zum 'Vergil' die Kopie in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 621 (Abb. 41; 42) zugrunde, die er für die beste Replik hält und in das dritte Viertel des 1. Jahrh. v. Chr. datiert, ein chronologischer Ansatz, der m. E. zu Recht besteht. Bei dem Versuch, das Original des Typus zeitlich einzuordnen, stößt er selbstverständlich auf nicht geringe Schwierigkeiten, meint aber, ein Datum um die Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. vorschlagen zu können (S. 166). Die von ihm zum Vergleich herangezogenen Köpfe aus dem 2. Jahrh. v. Chr. liefern jedoch keine tragfähige Datierungsbasis; ich wenigstens kann keine überzeugenden stilistischen Ähnlichkeiten zwischen dem Kopenhagener Vergil einerseits und dem Kopf des Giganten vom Zeusaltar von Pergamon (Abb. 44), dem Bronzekopf aus Delos (Abb. 5; 45) und den beiden ebenfalls von dort stammenden Marmorporträts (Abb. 46; 47) andererseits erkennen. M. E. bestehen dagegen Beziehungen solcher Art zwischen dem 'Vergil' und dem sog. A. Postumius Albinus, man vgl. besonders die Kopie im Louvre (Abb. 54–56, vgl. auch die Abb. bei G. VON KASCHNITZ-WEINBERG, *Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen. Ausgewählte Schriften* 3 [1965] Taf. 121, 2), und zwar in Haar-, Inkarnat- und Augenpartiebildung, und dem Kopf des Fechters Borghese (B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der röm. Republik* [1948] Abb. 52 [Vorderansicht]; M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*² [1961] Abb. 686 [rechtes Profil]). Damit kommt man viel eher in die Zeit um 100 bzw. in den Anfang des 1. Jahrh. v. Chr. als in die Jahre um die Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. (zur Datierung des sog. A. Postumius Albinus s. w. u.). Daß so auch die vom Verf. ausgesprochene Deutung des sog. Vergil auf Ennius (S. 167 ff.) ins Wanken gerät, dürfte klar sein, denn diese hängt bei ihm vor allem von der Tragfähigkeit seines Datierungsansatzes ab.

Der Verf. möchte im 'Vergil' einen römischen Dichter erkennen, was, wie er zugibt, nur eine Deutungsmöglichkeit darstellt (S. 166 f.). Für das Schema der Stirnfrisur lassen sich auch unschwer griechisch-hellenistische Parallelen finden, so den Seleukos I. Nikator in Neapel, verschiedene Ptolemäerbildnisse, den Bias im Vatikan, in seitenverkehrter Anordnung zudem das Porträt Metrodors usw. Natürlich bedeutet das auch nach Meinung des Rez. nicht, daß im 'Vergil' kein Römer dargestellt sein kann. Aber muß es unbedingt Ennius sein? (Terenz scheidet aus, das dürfte einsichtig sein.) In Frage kämen doch auch Naevius, Plautus, Lucilius oder auch ein Annalist (z. B. Q. Fabius Pictor); wie stünde es außerdem mit Livius Andronicus? Und wenn schon Ennius als *alter Homerus* gepriesen wurde, so von Horaz (S. 169), warum dann keine 'Angleichung' des 'Vergil' o. ä. an das Bildnis Homers?

Offenbar hat es eine Statue des Ennius im oder am Scipionengrab an der Via Appia gegeben, von der übrigens in mehreren Quellen berichtet wird, daß P. Cornelius Scipio Africanus der Ältere (!) sie hat aufstellen lassen (CIC. Arch. 22; VAL. MAX. 8,14, 1; PLIN. nat. 7, 114). Darin stimmen die drei genannten Autoren, und das sind nicht die schlechtesten, überein, was vom Verf. gar nicht herausgearbeitet wird (vgl. S. 309 Anm. 33; 34). Daraus ergibt sich, sofern man diese Überlieferung beim Wort nimmt, für die Errichtung der Statue die Zeit vor dem Todesjahr des älteren Scipio (183 v. Chr.), und das widerspricht der Datierung des Originals des sog. Vergil durch den Verf.

Die Zuverlässigkeit der Quellen ist allerdings von einem Philologen (W. Suerbaum) prinzipiell in Zweifel gezogen worden, worauf auch der Verf. hinweist (S. 309 Anm. 34). Da dies so ist, hätten die in Frage kommenden Zeugnisse von ihm noch einmal auf ihre Aussagekraft hin überprüft werden müssen, gerade auch unter dem Gesichtspunkt des von mir gerade Gesagten. Außerdem ist die Datierung der Fassade des Scipionengrabes, wo das Standbild des Ennius gestanden haben könnte (sicher ist das nicht), keineswegs so eindeutig, wie es der Verf. gerne möchte. Angesichts einer solchen Überlieferungslage kann die vom Verf. verfochtene Datierung und Identifizierung des sog. Vergil nur auf Skepsis stoßen.

Auf diese Darlegungen folgt die Behandlung zweier Porträts der Münchener Glyptothek, die in der Forschung unter den Spitznamen 'Marius' und 'Sulla' laufen (S. 175 ff. Abb. 48–52). Sie sollen, um das Endergebnis der Untersuchung des Verf. gleich vorwegzunehmen, die Brüder L. Scipio Asiaticus ('Marius') und P. Cornelius Scipio Africanus Maior ('Sulla') darstellen und mit der Statue des Ennius an der Fassade des Scipionengrabes gestanden haben (S. 181 ff.). Sehr viel hängt auch hier wieder von der Tragfähigkeit des Datierungsansatzes des Verf. ab. Die Originale der beiden als augusteisch apostrophierten Kopien möchte der Verf. um die Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. datieren, unter anderem auch unter Hinweis auf das ja nach seiner Meinung jetzt gut datierte Ennius-Bildnis: 'Auf sicheren Boden führt aber ein Vergleich mit dem Ennius-Porträt' (S. 178). Dazu ist folgendes zu bemerken: 1. Hier kann von sicherem Boden gar nicht gesprochen werden (s. o.). 2. Ich sehe keine oder allenfalls nur geringe Ähnlichkeiten stilistischer Art zwischen dem 'Marius' und dem 'Sulla' einerseits (Abb. 49; 51; 52) und dem sog. Vergil andererseits. 3. Will man das Original des 'Sulla' zeitlich eingrenzen, so kommt man am ehesten in die letzten Jahrzehnte des 2. Jahrh. v. Chr. (so auch K. VIERNEISEL u. P. ZANKER, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom [1979] 84; 118 Abb. 8,1): Die Haarbildung des 'Sulla' geht beträchtlich über die des Alexander aus Pergamon (Abb. 6; vgl. auch LULLIES u. HIRMER a. a. O. Abb. 273) oder des 'Thermenherrschers' (170–150 v. Chr.; so m. E. überzeugend P. ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder [1987] 15 f. mit Abb. 1; 2) hinaus und hat wohl noch längst nicht die Stufe des 'Tivoli-Feldherrn' im Thermenmuseum (SCHWEITZER a. a. O. Abb. 66) erreicht; dieser ist nach 90 v. Chr. zu datieren (so auch der Verf. S. 329 f. Anm. 52). Für das Original des 'Marius' scheint mir ein Datum um 100 bzw. zu Anfang des 1. Jahrh. v. Chr. erwägenswert zu sein (vgl. auch VIERNEISEL u. ZANKER a. a. O. 85; 118 Abb. 8,2): Am nächsten scheint er dem 'Tivoli-Feldherrn' zu stehen (Haarkappe, Inkarnat), für die Gesichtsbildung kann der A. Postumius Albinus herangezogen werden, der nicht allzuweit vor diesem entstanden sein dürfte. Die Originale des 'Sulla' und des 'Marius' sind demnach wohl zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden.

Für eine Deutung des 'Sulla' als Bildnis des älteren Scipio hat auch die an diesem von Livius (28, 35, 6) gerühmte *promissa caesaries* (S. 181 f.) keine Beweiskraft, denn dies war offenbar ein Charakteristikum aller Römer der älteren Zeit, und wie lange sich die Sitte bei vielen von ihnen gehalten hat, wissen wir nicht. Daß sich Scipio darin von den anderen Römern seiner Zeit unterschieden hat, wie der Verf. behauptet, wird bei Livius zudem nicht gesagt. Auch der etwas weiter zitierten Silius-Stelle (8, 559 ff.; S. 184; S. 314 Anm. 83) kann somit für die Taufe des Münchener Porträts auf den älteren Scipio nichts entnommen werden. Der Verf. betont bei diesen Ausführungen ihren hypothetischen Charakter (z. B. S. 166 f.; S. 183:

'Mutmaßungen . . .'); allerdings hält ihn das nicht davon ab, wiederholt bestimmter im Tenor zu werden (vgl. z. B. S. 168: 'Es muß sich um einen Römer handeln'). Gern wird man dagegen übernehmen wollen, daß im 'Sulla' mit dem Rückgriff auf griechisch-hellenistische Vorbilder wie im Alexander-Porträt u. a. Kriegerisch-Heldenhaftes zum Ausdruck gebracht wird (S. 181 f.), daß so *atrocia, vis* und *ferocia*, also die *magnanimi viri, freti virtute et viribus*, die *fortissimi et clarissimi viri* der römischen Republik vorgestellt werden sollen (S. 185 ff. bes. S. 187 f.: 'Gegensätzliche Mimik: Tatkraft und Geistesgröße').

Das 5. Kap. 'Römische Bildnisse des 2. Jahrh. (II): der rüstige Alte' setzt sich mit der Darstellung von Zügen fortgeschrittenen Alters im republikanischen Porträt des 2. Jahrh. v. Chr. und mit der Rolle des *senex* in der republikanischen Gesellschaft, vor allem im Senatorenstand, auseinander (S. 190 ff.). Als Repräsentant des Greisenbildnisses figuriert der sog. A. Postumius Albinus, der ins mittlere bis spätere 2. Jahrh. v. Chr. datiert wird (S. 190 f.). Mir scheint ein Datum um 100 bzw. zu Anfang des 1. Jahrh. v. Chr. wahrscheinlicher zu sein (s. o.). In diesem Porträt, das eindeutig durch zahlreiche Züge fortgeschrittenen Alters charakterisiert ist, will der Verf. eine Darstellung des älteren Cato sehen (S. 191). Bewiesen bzw. plausibel gemacht werden kann dies m. E. jedoch nicht. Und immerhin erweckt doch auch erhebliche Zweifel an dieser Identifizierung, daß das Bildnis stark von der hellenistischen Ikonographie bestimmt ist, daß hier offenkundig ein 'Tatmensch', der sich durch *atrocia, vis* und *ferocia* auszeichnet (vgl. auch die anderen von mir o. angegebenen Zitate), wiedergegeben ist. Daß aber gerade Cato so dargestellt gewesen sein soll, ist wenig wahrscheinlich; sein eingefleischtes Altrömertum und seine dezidierte Antihaltung gegen das Griechentum sprechen dagegen. Ihn würde man sich viel besser in einem Bildnis in der Art des M. Licinius Crassus (Abb. 60–63) vorstellen können. Eine Miene, wie dieser sie zeigt, galt schon im 2. Jahrh. v. Chr. (und sicher auch früher, s. den 'Brutus' im Konservatorenpalast) als besonders ehrfurchtgebietend, eindrucksvoll und zudem Vertrauen einflößend, vgl. die vom Verf. S. 225 f. zitierte Terenz-Stelle (s. u.). Zu Recht wird jedoch vom Verf. die Bedeutung der Darstellung von Alterszügen im republikanischen Porträt und die wichtige Rolle des *senex* im republikanischen Rom herausgestellt (S. 191 f.; S. 193 ff.), ein Sachverhalt, der keineswegs neu ist, der aber mit aussagekräftigen Zitaten belegt wird (z. B. S. 196 u.). Ebenso richtig ist die Betonung der Rolle des *vir fortis et sapiens* und der *forma* eines solchen Mannes (S. 197 f.; S. 198 f.).

Das 6. und 7. Kap. setzen sich dann das republikanische Bildnis des 1. Jahrh. v. Chr. zum Thema (S. 200 ff.: 'Staatskrise und Pathosdämpfung: die Beruhigung der Bildnismimik in der späten Republik'; S. 221 ff.: 'Die strenge Miene der Macht: das spätrepublikanische Nobilitätsporträt'). Dort wird herausgestellt, daß in den Porträts des Pompejus und des Cäsar Tusculum-Aglié (Abb. 59) Beispiele für die Dämpfung der Leidenschaft im Bildnis vorliegen. Dies muß spätestens im Laufe des zweiten Viertels des 1. Jahrh. v. Chr. zu einer in Rom verbreiteten Strömung geworden sein (S. 205), wie durch Quellen, vor allem Cicero, anschaulich belegt wird: Der 'friedliche Optimat' zeichnet sich danach in Verhalten und Aussehen besonders durch *constantia* und *moderatio* (wie durch *temperantia, continentia, prudentia* u. ä.) aus (S. 215 f.), der 'populäre Gewaltmensch' durch *superbia, crudelitas* und *audacia* (S. 217 f.), was sich auch in seinem Gesicht äußert, *anhelitus moventur, vultus mutantur, ora torquentur*, und was nach Cicero Zeichen des Mangels an *constantia* sind (S. 215 ff.). Bildnisse in der Art des 'Marius' und 'Sulla' müssen also in dieser Zeit negativ bewertet worden sein. Daher 'gehen', so der Verf., das Pompejus- und Cäsar-Porträt durch 'Verhaltenheit der Mimik selbst über ein Dichterbildnis wie das des Ennius hinaus' (S. 204). Der Umschwung, der sich darin anzeigt, liegt in der Reaktion vieler Römer auf die Phase der Gewalttätigkeit gegen Ende des zweiten und im ersten Drittel des 1. Jahrh. v. Chr., wie der Verf. lebendig darlegt (S. 205 ff. 'Die Ambivalenz der virtus: das Militär als innenpolitischer Risikofaktor'). Daraus erklärt sich der Erfolg der *mansuetudo/facilitas* des Pompejus (S. 208) und der *clementia Caesaris* (S. 209 f.). Dies hat sich in der Mimik ihrer Bildnisse niedergeschlagen (S. 210), im entspannten, leise lächelnden Mund, worauf der Verf. treffend hinweist.

Damit stehen das Pompejus- und das Cäsar-Bildnis aber allein; der 'Normalfall' eines Aristokratenporträts sieht hinsichtlich der Mimik anders aus, wie im folgenden nachgewiesen wird (S. 221 ff.), besonders anhand des Porträts des M. Licinius Crassus (S. 223 ff. Abb. 60–63). Wie D. BOSCHUNG (Jahrb. DAI 101, 1986, 276 ff.) begründet der Verf. ansprechend die Identifizierung des Typus des sog. L. Calpurnius Piso mit Crassus (S. 223 f.; S. 234 ff.). Ferner dient dieses Porträt dazu, die 'Botschaft' der von ihm vertretenen Richtung des spätrepublikanischen Bildnisses zu entschlüsseln: Hier ist *tristis severitas* bzw. *tristis gravitas in voltu* (TER. Andr. 855 ff.) zum Ausdruck gebracht (S. 225; S. 327 Anm. 20), hier ist die *persona tam gravis*,

tam severa wiedergegeben (S. 225 ff.). Daß dies auch ein Ciceronisches Ideal ist, wird eindringlich ausgeführt (S. 227 ff.).

Letztlich ist auch das Cicero-Bildnis dieser Richtung verpflichtet, allerdings variiert es deren Mimik, demonstriert es doch mit dem leicht geöffneten Mund die *vis dicendi* des Politikers, so der Verf. S. 230 f. So verführerisch diese Interpretation auch ist, so läßt sich nach meiner Meinung doch auch eine mit ihr konkurrierende vertreten: Geht man davon aus (wie ich an anderer Stelle kurz darlegen werde), daß die Kopien des Cicero-Porträts auf die *imago* des schon verstorbenen Redners zurückgehen (eine Ehrenstatue in Rom ist ja nicht überliefert und die Statue in Capua [Cic. Pis. 11] kann nicht auf die uns bekannten Repliken bezogen werden [Züge weit fortgeschrittenen Alters der Wiederholungen!]), dann kann der schmerzlich verzogene Mund des Porträts, und um einen solchen handelt es sich doch wohl, man vgl. etwa den Alkyoneus vom Zeusaltar von Pergamon (LULLIES u. HIRMER a. a. O. Abb. 240), auch auf den vergeblichen Einsatz des Politikers für den Bestand der alten *res publica* bezogen werden; d. h. hier läge dann die 'sentimentalisierte' Steigerung der Miene des Demosthenes vor (vgl. Verf. S. 139 Abb. 26; 27).

Schließlich werden das Pompejus- und das Crassus-Porträt einander gegenübergestellt (S. 235 ff.). Crassus wird als Träger republikanischer Aristokratenideale und nicht als gefährlicher Machtmensch gekennzeichnet (daher die Betonung von *tristis severitas* bzw. *tristis gravitas* im Gesicht seines Porträts [S. 236]). Dagegen bringt das Bildnis des von politischem Machtdrang besessenen Pompejus die *imitatio Alexandri* und *mansuetudo/facilitas* zum Ausdruck (S. 237 f.). – An dieser Stelle möchte ich noch auf ein Nebenergebnis der Untersuchungen des Verf. hinweisen, auf die Absicherung der Benennung des Cicero-Porträts als Bildnis dieses Mannes (S. 324 ff. Anm. 6; S. 338 Anm. 38), die mir ganz und gar gelungen zu sein scheint.

Das letzte Kapitel, das 8., 'Physiognomische Vielfalt und pathognomisches Einheitsmuster: Funktion und Erscheinung republikanischer Bildnisse' (S. 239 ff.), spricht einen Aspekt des republikanischen Porträts an, in dem immer spezifisch 'Römisches' gesehen wurde, nämlich die Rolle der individuellen Physiognomie dieser Bildniskunst. Es ging ihr ja darum, 'individuelle Unverwechselbarkeit' darzustellen und 'auf der physiognomischen Ebene tritt uns – anders als auf der pathognomischen – ein breites Spektrum unterschiedlicher und kontrastreicher Möglichkeiten vor Augen. Zwischen pathognomischer Eintönigkeit und physiognomischer Vielfalt herrscht ein offensichtlicher Gegensatz, der präzise funktionale Gründe hat' (S. 240). Ersteres wird richtig mit der politischen Konkurrenzsituation der Politiker und der personalisierten Politik im republikanischen Rom, dem Bemühen der Politiker, das ganze Gewicht ihrer Person, die persönliche *auctoritas* ins Spiel zu bringen (S. 240–243), erklärt; daraus ergibt sich das *habitare in oculis* und das *forum premere* Ciceros (S. 243). Eine solche Argumentation wirft m. E. aber die Frage auf, wie es um das Verhältnis der individuellen Physiognomie des Bildnisses zum tatsächlichen Aussehen des Dargestellten bestellt war. Wenn das Porträt dazu diente, Individualität vorzuführen, wenn der Politiker immer wieder seine persönliche *auctoritas* in das politische Leben einzubringen hatte, dann fragt sich doch, ob nicht auch eine gewisse Kongruenz zwischen Porträt und dargestellter Person vorhanden gewesen sein muß. An dem Problem der 'Mimesis' des Bildnisses, das in der Einleitung so rigoros ausgeklammert worden ist (S. 52 ff.), kann eben doch nicht so leicht vorbeigegangen werden, wie es der Verf. getan hat. Der zweite Teil der eben zitierten Schlußfolgerung des Verf. wird ebenso zutreffend aus dem Mangel an politischen Programmen, an eigentlicher politischer Thematik und der daraus resultierenden Propagierung von aristokratischen Wertvorstellungen erklärt, die dem gesamten Senatorenstand als verbindlich galten und deren Einhaltung dazu berechtigte, an der Leitung des Staates maßgeblich teilzunehmen (S. 244 f.). Mit dieser Erklärung zweier Grundzüge des republikanischen Porträts aus den politischen Bedingungen der römischen Republik heraus endet die Monographie des Verf.

Abschließend sei folgendes bemerkt: Die Monographie des Verf. hat schwache und starke Parteien. Deutliche Schwächen zeigen sich nach Meinung des Rez. vor allem in der Interpretation der griechischen Porträts des 4. Jahrh. v. Chr. und in der stilistischen Behandlung, Datierung und Identifizierung republikanischer Porträts wie auch teilweise bei der Auslegung der in diesem Zusammenhang herangezogenen literarischen Quellen. Auch die sehr weitgehende Beschränkung des Verf. auf die pathognomische Thematik hat Kritik hervorgerufen. Allerdings hat der Verf. zu Recht in der Herausstellung dieser Thematik einen ganz wesentlichen Aspekt sowohl des griechischen wie des römisch-republikanischen Bildnisses in fruchtbarer Weise zum Gegenstand seiner Untersuchung gemacht. Darüber hinaus ist er gerade bei der inhaltlichen Analyse des römisch-republikanischen Porträts zu wichtigen Einsichten gelangt. Dies war nur durch die Verwendung des literarischen Quellenmaterials möglich, in dem sich der Verf. bestens auskennt. Zu würdi-

gen ist auch der Versuch, die Aussage des griechischen wie des römisch-republikanischen Porträts auf dem Hintergrund der jeweiligen historischen Situation zu verstehen. Trotz der hier laut gewordenen und z. T. entschiedenen Kritik an bestimmten Partien des Buches möchte ich ausdrücklich betonen, daß der Rez. in der Untersuchung des Verf. eine unverzichtbare Arbeit sieht, die die historisch orientierte Porträtforschung in wesentlichen Punkten weitergebracht hat.

Köln

Dieter Hertel