

*Eikones*. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Festschrift Hans Jucker. Antike Kunst Beiheft 12. Francke-Verlag, Bern 1980. 211 Seiten, 68 Tafeln.

Zur Gratulation des Schweizer Archäologen Hans Jucker fanden sich 31 Fachkollegen, eingeführt durch seinen Freund und Landsmann, den Altphilologen Thomas Gelzer, mit einem persönlich gehaltenen Curriculum vitae. Der Titel der Festschrift ist einem Spezialgebiet aus der Arbeit des Jubilars gewidmet, seinen umfangreichen Einzelstudien zum römischen Porträt. Aus der eingangs gebotenen Bibliographie geht hervor, daß die Porträtstudien keineswegs der einzige Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit sind; ein numismatisches oder etruskologisches Motto wäre für die Ehrung Juckers ebenso angemessen gewesen. Der griechische Titel *Eikones* soll wohl dem humanistischen Aspekt bei der Beschäftigung mit dem menschlichen Bildnis gerecht werden. Insgesamt werden die Beiträge dem Untertitel nicht ganz gerecht: solche zum hellenistischen Bildnis bleiben auffällig in der Minderzahl. Die Reihenfolge verläuft alphabetisch nach Autoren, unsere hier vorgelegte Besprechung spiegelt die Spannweite des Themas in seinem kunstgeschichtlichen Rahmen. Dieser wird eröffnet mit Überlegungen zu Vorläufern des Porträtgedankens in der griechischen Klassik durch J. Dörig und beschlossen mit einer stilkritischen Neuinterpretation der Goldbüste von Avenches und deren Zuweisung an Julian durch J. C. Balty. Themenwahl und Fragestellungen sind vielfältig. Sie reichen von Künstler- und Werkstattzuweisungen, Neuinterpretationen bekannter Komplexe mit Hilfe von Neupublikationen über Umdatierungen und methodische Hinweise zu Materialsammlungen und -erweiterungen sowie antiquarischen Beobachtungen. Randgebiete wie die republikanische oder konstantinische Münzprägung, die sich dem Archäologen nicht ohne Hilfe des Historikers und Numismatikers erschließen, erweisen sich von integraler Bedeutung. Andere wie die von E. Alföldi behandelten Spielsteine zeigen den Niederschlag offizieller Propaganda im volkstümlichen Bereich. (Im folgenden wird nicht auf sämtliche Artikel mit gleicher Ausführlichkeit eingegangen.)

B. Andreae weist mit seltener Klarheit der Argumentation sowie Dichte des methodischen Vorgehens dieselbe künstlerische Urheberschaft des Phylomachus sowohl am Antisthenes-Porträt wie am Kleinen Gallieranathem nach. Er vergleicht am Philosophen- und am Gigantenkopf dieselbe berechnend-psychologisierende Handhabung eines überlieferten Gattungstypus, insbesondere aber die Anlage des Haars mit dem Ergebnis größter 'struktureller, kompositorischer und handschriftlicher Ähnlichkeit'. Damit hat sich die Datierung des Antisthenes-Porträts, als dessen originaltreueste Kopie Andreae die aus der Hadriansvilla, Vat. Gall. geogr. herausarbeitet, gegen 170/60 v. Chr. verfestigt.

Von einigen hier erstmals publizierten Stücken gehört das von H. Möbius † vorgelegte Kopffragment eines kahlköpfigen alten Mannes wegen einer antiquarischen Besonderheit zu den interessantesten: Das von ihm ins 2. Jahrh. v. Chr. datierte Philosophenporträt weist auf der linken Stirnseite ein E auf, dessen Form von G. Daux ins 2. Jahrh. n. Chr. datiert wird. Möbius bringt den Kopf in Zusammenhang mit den E-Weihungen in Delphi, von denen Plutarch berichtet und von denen es Darstellungen auf hadrianischen Münzen gibt.

E. Berger löst den Florentiner Pompeius mit Hilfe einer unpublizierten Wiederholung in Basel aus der Reihe der Pompeius-Bildnisse und ordnet beider bronzenes Urbild dem frühen 1. Jahrh. v. Chr. zu; ihm steht der Basler Kopf noch nahe, während er die Florentiner Replik frühkaiserzeitlich ansetzt. Der Anflug hellenistischen Pathos' sowie die wahrscheinliche Zurichtung für eine Panzerstatue weisen auf die Gattung des Herrscherporträts und somit auf einen römischen Feldherrn des 2. Jahrh. v. Chr.

E. Alföldi-Rosenbaum legt eine wenig bekannte Bildnisgattung vor: Spielsteine aus Elfenbein und Knochen mit geschnitzten Herrscher-, Athleten- und Götterköpfen auf der Averse und oft nicht deutbarer Beschriftung auf der Reverse. Aufgrund der Motivik wird Alexandria als Ursprungsort dieses Spiels angenommen, das sich bald über das ganze Imperium verbreitete. Die vielfach groben und von den Münzporträts der betreffenden Herrscher zumeist willkürlich abweichenden Darstellungen sind ohne staatliche Aufsicht zu nichtoffiziellen Anlaß entstanden und haben kaum ikonographische und politische Aussagekraft. Ist der bekränzte, ausgesprochen porträthafte 'Hermes'-Kopf nicht eher ein siegreicher Athlet? Für das qualitativ weit herausragende Stück mit Strophion (Taf. 10,4) wird als Parallele ein Gipsköpfchen in Hildesheim gegeben; Strophion und Profillinie stimmen gut überein; beider Zuweisung an Ptolemaios IV.

scheitert aber an dessen abgewinkelter Stirn-Nasenlinie, wogegen die an Ptolemaios III. aufgrund der vorgeschobenen Nasenwurzel sehr überzeugt.

A. Alföldi † faßt seine Ergebnisse zur Verteilung der 1. und 2. stadtrömischen Münzmission vom Jahr 43 v. Chr. auf zwei verschiedene quattuorviri monetales zusammen und gibt für die 1. folgende Benennungen: Octavian, Brutus, Servilia, Pansa.

V. M. Strocka stellt für die Identifizierung der kolossalen Granitstatue eines Pharaos aus Karnak neue Kriterien auf und kommt zu der bislang noch nicht erwogenen Zuweisung an Augustus im Actium-Typus. Z. Kiss folgend, der die Statue auf Tiberius bezog, erweitert Strocka mit guten Gründen die Möglichkeiten ihrer ikonographischen Beurteilung über die Ptolemäerkönige hinaus auch auf die römischen Kaiser. Da das spröde Material sowie die hieratische Tradition der Gattung für individuelle Merkmale nach Art römischer Porträts kaum Spielraum lassen, sprechen solche, die dennoch vorhanden sind, eine um so deutlichere Sprache: Die Stilisierung der Lockenabfolge kann daher nicht ohne Bedeutung und zufällig sein; sie entspricht bis in Einzelheiten dem o. g. Porträttypus des Augustus.

Die Frühdatierung des Augustus von Prima porta erfährt durch F. Brommer eine neue Begründung. Er bezieht die Barfüßigkeit auf die 19 v. Chr. erfolgte Einweihung des Augustus in die eleusinischen Mysterien, welche Barfüßigkeit des Mysten vorschrieben. Die Zurschaustellung der 20 v. Chr. im Partherfeldzug zurückgewonnenen Feldzeichen war damals noch aktuell.

W. Gross greift den Bezug des Prinzenbildnisses Vatikan – Velia auf den Knaben Octavian, wie ihn zuletzt Kähler und Krininger vertraten, an und stützt den Bezug auf C. Caesar. Da dieses Kinderbildnis eine retrospektive Konstruktion nach dem Prima porta-Typus des Augustus ist und die Prinzenbildnisse der Augustus-Enkel ihrerseits Porträttypen des Augustus zitieren, wäre es nach Gross 'schlechthin grotesk', ein Knabenbildnis des Augustus anzunehmen, das, seinerseits erst durch die Prinzentypologie angeregt, in Rückkoppelung an deren Vorbild Augustus entstanden wäre. Angebliche literarische Belege für ein Knabenbildnis des Augustus werden entkräftet.

Die Gegenüberstellung des Platorinus-Denars des Agrippa – datiert zwischen 18 und 13 v. Chr. – mit dem Profil eines unpublizierten, 1957 beim Theater von Arezzo gefundenen Porträts durch L. Fabbrini widerspricht einer Identifizierung beider Profile nicht. Charakteristika wie der Ansatz eines Doppelkinns, das beschattete Auge und der vorkragende Stirnwulst stimmen überein. Die Gegenprobe wäre an den rundplastischen Typen Gabii und Venedig des Agrippa durchzuführen, die auf einen Emissionstypus wohl von 27 v. Chr. zurückgehen. Dem um ca. 10 Jahre fortgeschrittenen Lebensalter beim Arezzo-Typus kann zugute gehalten werden, daß der frontale Umriss nunmehr vom Jochbein abwärts schräg zuläuft, während an den früheren, vom Lebensalter her jüngeren Typen Gabii/Venedig hohe, steil abfallende Linien von Jochbein zu Kiefer nicht zu übersehen sind. Daß der deutliche Ansatz von Geheimratsecken der älteren Emission von 27 an der von 18/13 nicht wiederkehrt, ist eine Frage der Interpretation ihrer Vorlage-Typen. Weniger als Frage der Interpretation denn der Physiognomie meint man indessen den abweichenden, nach außen aufsteigenden Verlauf der gerunzelten Brauen beurteilen zu müssen. Hier stellte sich mit Nachdruck die Frage nach einem möglicherweise von Agrippa beeinflussten 'Zeitgesicht' (s. etwa die Marcellus-Porträts), mit der manch verfehlte Zuweisung (Pavia, Fulda, Mytilene) abgetan werden kann – wäre nicht der Togatus der iulisch-claudischen Kaisergruppe aus Caere. Diesen mit Fabbrini als Replik nach dem Typus Arezzo aufzufassen, ist schwer zu widerlegen. Diesem ist seinerseits der New Yorker Bronzekopf aus Susa (Turin) anzuschließen: Letzterer ist nicht nur in der Stirnfransenordnung mit dem Togatus Caere identisch; ihn zeichnet dazu der Vorzug aus, zusammen mit einer auf Agrippa bezüglichen Dedikationsinschrift gefunden worden zu sein. Mit den Vertretern Arezzo – Caere – New York (und den antiquarisch weniger gesicherten Wiederholungen in London und Berlin) liegt uns ein spätes Agrippa-Bildnis vor, das in starken Brechungen spähellenistisch-asianische bis augusteisch-klassizistisch-idealisierte Facetten aufweist. Die engere Familienähnlichkeit des Agrippa Postumus mit dem Typus Arezzo – Caere – New York als mit den Typen Gabii und Venedig stützt eine Zuweisung des ersteren an Agrippa zusätzlich. Ein neuerlicher Versuch, den Kopf in Arezzo typologisch einer losen, durch keine zwingenden Ausgangskriterien motivierten Reihe von Marc-Anton-Porträts anzuschließen (B. Holtzmann u. F. Salviat, *Bull. Corr. Hellénique* 105, 1981, 285 ff.), bedeutet keine überzeugende Alternative. Anschließend lehnt Fabbrini die Identifizierung

des Loricatus vom Ravenna-Relief mit Drusus maior durch Jucker ab und bekräftigt die alte Deutung Conzes auf Agrippa mit ikonographischen Argumenten (Mund, Doppelkinn, Stirnprofil, Kopfbau, Alter). Seine Darstellung wäre mit der genealogischen Rechtfertigung der Thronfolge Neros durch Agrippina minor motiviert.

U. Hausmann stabilisiert anhand neuer Aufnahmen die Identität des (von Jucker Drusus maior zugewiesenen) Kopfes im Allard-Pierson-Museum, Amsterdam, mit Tiberius, Typus 3 aufgrund des weniger weichen als etwas verkniffenen Mundprofils. Dazu sei hier noch auf das wichtige Indiz der deutlichen Tränensäcke hingewiesen.

P. Zanker stellt eine trajanische Feldherrnbüste vor, deren Bedeutung er durch eine Wiederholung sowie beider handwerkliche Zuweisung an die Werkstatt des Dezennalienbildnisses Trajans hervorhebt. Es muß sich um einen seiner Feldherrn im ersten Dakerkrieg handeln, von denen zwei mehrfach auf der Trajanssäule erscheinen und deren Namen Dio Cassius überliefert. Der Typ der Paludamentumbüste mit Schwertband beinhaltet für offizielle Kaiser- und Offiziersbildnisse eine mit Trajan aufkommende Propagierung des militärischen Aspekts. Dieser Büstentypus konnte dann als Chiffre für heroisierte Virtus im Sepulkralbereich allgemein verwendet werden. Trotz der Ausstrahlungskraft offizieller Bildnispropaganda auf das Privatporträt weist dieses doch erhebliche, von 'hautnahem' Realismus bis zu idealisierenden Formen reichende Unterschiede des Gehaltes auf, die mit Werkstatttraditionen und intendierter Selbstdarstellung ihre Erklärung finden.

G. Daltrop stellt eine seltene Gattung von Porträts auf Grabreliefs vor: Porträtbüsten von Ehepaaren – aus der Grabkammer oder dem Columbarium unmittelbar übertragen auf die Ausgestaltung von Grabaltären. Er weist insgesamt vier solcher Beispiele nach. Nahezu vollplastische Büsten werden raumverdrängend frontal-repräsentativ nebeneinander gereiht. Sie datieren in trajanische Zeit. Es gibt Vorläufer auf Grabsteinen. Die Entwicklung in hadrianisch-antoninischer Zeit verläuft in Richtung räumlich-illusionistischer Kompositionen, indem nun Reliefgruppen im dextrarum-iunctio-Schema in säulengerahmte Ädikulen gesetzt werden. Zwei der Beispiele sind von der Ehefrau in Auftrag gegeben worden.

M. Wegner stellt moderne, modern überarbeitete und antik unfertig belassene Porträts des Lucius Verus und Marc Aurel vor und gibt Hinweise zu deren Beurteilung (Nachweise uneinheitlich formuliert).

Über den von C. Vermeule vorgelegten Komplex bronzener Porträtstatuen aus Südwestkleinasien, die seit etwa 1960 in amerikanischen und europäischen Sammlungen auftauchten, erschienen die umfangreichen Recherchen J. Inans bereits in: *Istanbuler Mitt.* 27–28, 1977–1978, 267 ff. Taf. 74–98 und in: J. Inan u. E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei* (1979) 47 ff. Ein 1967 von der Museumsverwaltung Burdur beschlagnahmter Bronzeturso, der aus einer Raubgrabung im Sebasteion von Bubon/Lykien stammte, war der Schlüssel für die Lokalisierung der gesamten Gruppe versprengter Großbronzen, wie eine Reihe von Basisinschriften für Kaiserstatuen in situ bestätigte. Konkordanz der Kataloge:

Inan, <i>Istanbuler Mitt.</i> :	Vermeule:	Inan, <i>Istanbuler Mitt.</i> :	Vermeule:
1	–	9	F
2	B	10	D
3	E	11	J
4	R	12	C
5	G	13	–
6	A	14	–
7	H	15	Q
8	I	S. 273 Anm. 10	K L M N O P S T

Janine Balty liefert einen Beitrag zur vorgallienischen Ikonographie. Gleichzeitig mit M. Wegner (*Das röm. Herrscherbild III* 3 [1979] 84 Taf. 35) nimmt sie den Bronzekopf im Louvre inv. 3534 für Trebonianus Gallus in Anspruch, wobei sie sich insbesondere auf eine Marmorwiederholung in Skopje stützt. Diese methodische Absicherung hält Rez. in diesem Fall für überflüssig; für einen Kaiser spricht schon mit hoher Wahrscheinlichkeit das bronzene Material, für Trebonianus Gallus ebenso überzeugend das Profil der lan-

gen, spitzen Nase. Die Parallele in Skopje (mit 27 cm Kopfhöhe nur knapp überlebensgroß; von M. Bergmann u. U. Hausmann, *Gnomon* 53, 1981, 388 Anm. 16 tetrarchisch datiert) entbehrt mit der Nasenspitze des wichtigsten ikonographischen Indizes; sie ist ansonsten gegenüber der Bronze im Louvre so neutral charakterisiert, daß man mit der Benennung zurückhaltend sein wird. Auch alle anderen gesicherten Zuweisungen an Trebonianus Gallus bleiben ohne Wiederholungen, ausgewiesen durch das bronzene Material und Idealität der New Yorker und Istanbuler Statuen. In *Bonner Jahrb.* 81, 1981, 146 f. reihte Rez. dem Trebonianus-Porträt das Bronzegewicht der Bibliothèque Nationale, Paris, durch Lorbeerkranz und Mitteljuwel als Kaiser ausgewiesen, ein (E. Babelon u. J. Blanchet, *Cat. des bronzes antiques de la Bibl. Nat.* [1895] Nr. 848). Die Panzerbüste aus und in Antiochia (J. Inan u. E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei* [1979] Nr. 76 Taf. 68, vgl. *Rez. a. a. O.*) ist weder durch Material, Größe noch Herrscherattribute abgesichert und stimmt mit der ausgesprochen langen, spitzen Nase der Münzen weniger glücklich als die Bronzen überein. Die von J. Balty hier erstmals vorgeschlagene Identifizierung des Augustus Volusian mit dem bärtigen Bronzekopf in Thessaloniki verdichtet ihrerseits die Ikonographie der vorgallienischen Epoche. Besonders der lockige Bart widerspricht seiner Zuweisung an Alexander Severus durch D. Pandermalis; das spannungsarme, dünne Oberflächenleben, die linearen Werte an Stirn und Brauen weisen auf die Richtigkeit der neuen Datierung (ähnlich Hausmann a. a. O.). Die von Rez. früher auf Volusian bezogene Gruppe Wien – Rom, Thermenmuseum hat K. Fittschen überzeugend dem 2. Jahrzehnt zugeordnet (*Jahrb. DAI* 84, 1969, 230; s. auch *Rez.*, *Jahrb. DAI* 97, 1982, im Druck). Mit der Bestimmung eines rundplastischen Porträts als Volusianus unterstreicht J. Balty die schon anderweitig mehrfach begründete Vorverlegung der 'gallienischen Renaissance'. Es wiederholt sich indessen das von den Kaiser-Augustus-Paaren (Philippus Arabs – Philippus minor; Valerian – Gallienus) her bekannte Phänomen, daß die klassizistische Form nur auf das Bildnis des Thronfolgers Anwendung findet; die noch nachzuweisenden Porträts der Decius-Söhne werden von dieser Regel keine Ausnahme erbringen. Danach würden das Volusian- wie das frühe Gallienusporträt nur eine Tradition fortsetzen und dürften nicht als Anzeiger einer 'Renaissance' gewertet werden. Indirekt abhängig oder unabhängig von dieser Tradition äußert sich das bekannte Phänomen der 'gallienischen Renaissance' mit nachhaltiger Deutlichkeit unbestritten aber erst während der länger andauernden gallienischen Epoche. Ob ihr geistiger Hintergrund tatsächlich schon durch Trebonianus gelegt wurde, bliebe nach J. Baltys Andeutungen ausführlicher zu belegen.

K. Fittschen gibt treffende Stilanalysen zur Unterscheidung severischer von gallienischen Porträts nach einer über seine früheren Arbeiten hinausreichenden, abgewogenen Methode, welche seine lange Anm. 8 eigentlich überflüssig macht; bezieht sich der in ihr behandelte Komplex doch nur auf die von Rez. als anfechtbar kritisierte Spezialmethode der reinen Haaranalyse. Er behandelt zwei wenig bekannte Beispiele aus dem 2. Jahrzehnt des 3. Jahrh., Vertreter eines durch den Alleinherrschertyp Caracallas geprägten Zeitgesichts mit zerwühlter Stirn und angespanntem Blick (hierzu s. *Rez.*, *Jahrb. DAI* 97, 1982, Gruppe II). Das gehäufte Auftreten derselben physiognomischen Motive ist so erstaunlich nicht; man denke z. B. an die antoninische basedowartige Augenbildung oder die tetrarchischen Nasolabialwülste (M. Bergmann, *Studien zum röm. Porträt des 3. Jahrh. n. Chr.* [1977] 139; 145). Im Zusammenhang mit dem Zeitypus der Caracalla-Physiognomie wirft Fittschen die Frage nach Ursprung und Inhalt der im 3. Jahrh. sich verstärkenden realistischen Stilströmung auf. Wenn er kurz hervorhebt, daß bei der Verwendung des herkömmlichen Begriffspaares Realismus – Klassizismus letzterer nicht alle nichtrealistischen Porträts abdeckt, so wird das Wesen des Realismus durch diese ausschließende Kategorisierung ebensowenig erfaßt. Dieser mindestens in gleichem Maße belastete Begriff ist in hohem Grad ambivalent. Wie N. Himmelmann wohl richtig gesehen hat, bestimmt ein expressionistischer Grundzug die plastische Kunst des gesamten 3. Jahrh. (*Festschr. Matz* [1962] 110). Daher ist es unrichtig, von zwei äquivalenten Strömungen zu sprechen. Da andererseits die Stilgeschichte des 3. Jahrh. weder stetig noch folgerichtig verläuft, Umbrüche, Moderationen und Gegenströmungen hart aufeinander zu prallen scheinen, ist von vornherein mit der Vielschichtigkeit der vordergründig mit Schlagworten wie 'Realismus' und 'Klassizismus' bezeichneten Phänomene zu rechnen. Ihre jeweilige Erscheinungsform erfordert in der Zusammenschau sowohl mit gleichen wie verwandten und andersartigen Beispielen eine Analyse ihrer künstlerischen Komponenten (der Form, des Typus, des Ausdrucks), um formalhistorische Abhängigkeiten und beabsichtigte Aussagen zu unterscheiden und zu begreifen. Die Überlagerung von Altersangabe, Haartracht, Physiognomie, Mimik, Zeitgesicht, Typus, Formbehandlung führt jeweils zu variablen Ausdrucksmöglichkeiten, deren Interpretation mit der Überstülpung einer nur peripher zutreffenden Klassifizierung nach einem der übergreifenden Alternativbe-

griffe nicht gedient ist. Fittschen macht die Angabe von emotional oder altersbedingten Stirnfalten zum Kriterium eines realistischen Porträts. Nach diesem Gesichtspunkt hat es realistische Fassungen immer schon gegeben, wie Fittschen an Beispielen nachweist. Es ist aber doch die Frage, ob die Gleichung: Stirnfalten = Realismus mit der hier angenommenen Ausschließlichkeit aufgeht; mit anderen Worten, ob Stirnfalten a) tatsächlich einziges oder wenigstens Hauptkriterium aller realistischen Porträts sind und b) alle Porträts mit Stirnfalten (etwa auch Mantua: A. Levi, *Sculture greche e romane* [1931] Nr. 125. – Korfu: Arch. Ephemeris 1960, 142 ff.; Mon. Piot 54, 1965, 118 ff. – Brüssel: Röm. Mitt. 68, 1961, Taf. 39. – Rom, Mus. Cap.: B. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale* [1958] Abb. 40 und der Claudius Worcester: Bergmann a. a. O. Taf. 32,1–3) tatsächlich realistisch einzustufen sind und nicht trotz Stirnfalten ein Ideal von Ebenmaß und Gelassenheit ausdrücken. Sogar die frühen klassizistischen Typen des Gallienus bleiben nicht ohne Stirnfaltenangabe. In der Gesichtsbildung decken sich mit letzteren der Philippus Arabs in Kopenhagen und der Priester im Louvre (Bergmann a. a. O. Taf. 37,6; 17,1). In welche Kategorie gehören sie? Wie dünn ist tatsächlich die klassizistische Haut des frühen Gallienusporträts, greifbar lediglich an den sorgfältiger modellierten Stirnfransen.

Will man die Senatskaiser und ihnen anzuschließende Privatbildnisse wie Rom, Thermenmus.: B. Felletti Maj, *Mus. Naz. Romano. I ritratti* (1953) Nr. 294; 315. – Malmö: *Opuscula Romana* 2, 1960, Taf. 26; 27. – New York, Slg. Murray Crane: D. v. Bothmer, *Ancient Art in New York Private Coll.* (1961) Nr. 121. – Warschau, Mus. Narodowe: A. Sadurska, *Les portraits romains dans les coll. pol.* (1972) Nr. 46. – London, Sion House: F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (1923) Nr. 111. – Paris: Bergmann Taf. 17,1 in die realistische Gruppe einreihen, so wird man oft statt Stirnfalten andere Kriterien realistischer Typen wie den soldatischen Kurzhaarschnitt, die Mimik geschürzter Brauen, knochige Altersphysiognomien benennen müssen. Sicher spielt bei der Beurteilung realistischer oder nichtrealistischer Kategorien auch die Behandlung der Oberfläche eine maßgebliche Rolle: z. B. Stirnfalten in weichen Übergängen bei polierter Oberfläche (die früheren Gallienustypen; New York: G. Richter, *The Metropolitan Mus. of Art. Roman Portraits* [1948] Nr. 94) oder stärker eingetieft bei matter Oberfläche (Decius Capitol u. a.). Die Formbehandlung am New Yorker Kopf ist klassizistisch; Typus und Physiognomie realistisch. Wenn Fittschen behauptet, daß der klassizistische Stil während der Epoche der jugendlichen Kaiser weitgehend auf deren eigene Porträts beschränkt bleibt, mithin Rom, Museo Capitolino: L. Goldscheider, *Roman Portraits* (1973). – Ebd. Colombe Nr. 24. – London, Brit. Mus.: Smith, *Cat. Sculpture III* Nr. 1921. – Cambridge, Fogg Art Mus.: G. Hanfmann, *Observations on Roman Portraiture* (1953) Taf. 2 Abb. 3; 4. – Florenz: G. Mansuelli, *Gall. d. Uffizi. Le sculture* 2 (1961) Nr. 152 dem Realismus zurechnet, so bilden nicht Stirnfalten dessen Kriterien, sondern allein die soldatische Kurzhaarfrisur. Die letztgenannten fünf Beispiele sind gewiß nicht typisch realistische Porträts. Vielmehr scheint sich in ihnen das zwar jugendliche, aber dazu auch mimisch gemäßigte, programmatisch klassizisierende offizielle Kaiserbildnis des Alexander Severus widerzuspiegeln. So zeichnet sich bei näherem Hinsehen am Privatporträt die bekannte Tendenz aufs neue ab: Das jeweilige offizielle Kaiserbildnis wirkt in hohem Maß stilbildend auf das Privatporträt, typisierend auf das Zeitgesicht. Wenn das realistische Porträt im 3. Jahrh. mehr und mehr in den Vordergrund tritt, so deshalb, weil seit Caracalla immer wieder soldatische Physiognomien das offizielle Kaiserbildnis stellen; bezeichnenderweise treten aber realistische Porträts im Früh- und Spätseverischen auffallend zurück. Damit ist nicht der seit L'Orange eingebürgerten Annahme vom Nach- und Gegeneinander zweier getrennter Stilformen das Wort geredet; es bleibt vielmehr von Epoche zu Epoche zu prüfen, wie weit sich die autogene Grundform entwickelt hat und welche programmatisch-typologischen Absichten – nach Physiognomie und Programm des jeweiligen Kaisers häufig wechselnd – ihr aufgesetzt wurden. Zur komplexen Frage des Realismus im 3. Jahrh. s. auch Rez., *Jahrb. DAI* 97, 1982, (Anm. 59).

K. Schauenburg erläutert den gleitenden Sinngehalt zwischen Tod und Schlaf auf römischen Kindersarkophagen anhand eines Beispiels aus Ostia mit dem Porträt eines nackten schlafenden Knaben.

H. Cahn macht zwei Silberdenare römischer Prägstätte aus Augst mit dem Kopf Constantinus II. von 337/338 bekannt. Ihnen sind in gewissem Umfang individuelle Gesichtszüge ablesbar. Nur die frühesten Münzen der Brüder Crispus und Constantinus II. geben physiognomische Unterscheidungen an, die sich aber mit zunehmendem Alter verlieren. Die numismatischen Voraussetzungen für namentliche Unterscheidungen von rundplastischen Porträts der Constantinssöhne sind denkbar gering.

H. Jucker selbst hat den stilkritischen Versuch J. C. Baltys, die Goldbüste des Marc Aurel von Avenches als Julian Apostata zu interpretieren, in einer Schrift der Schweizerischen Kommission für provinzial-

römische Archäologie mit dem sprechenden Titel 'Marc Aurel bleibt Marc Aurel' (1981) nach guter, alter kopienkritischer Methode widerlegt: Stirn- und Augenfaltenangabe, ja die Führung des Schnurrbartes, letztlich auch die hochgestrichene Stirnrolle – wie an Detailaufnahmen über den Schläfen deutlich wird – schließen sowohl eine Identifizierung mit Julian als auch eine Datierung ins 4. Jahrh. aus.

Die Beiträge sind von unterschiedlicher Problematik. Viele zeichnet eine abgerundete Eindeutigkeit der Interpretation aus. Manche lassen methodisch zu weiten Spielraum, als daß ihr Ergebnis für weitere Forschungen verbindlich sein könnte. Einige berühren bislang übersehene Fragen und fordern so zu weiterführender Erörterung auf. Insgesamt zeichnet den Band eine Fülle neuer Gedanken aus, er erhält sein Gewicht durch eine Reihe von Neupublikationen und bleibt von Wert nicht zuletzt durch manch fundierten Schritt zu festen wissenschaftlichen Ergebnissen.

Berlin

Jutta Meischner

Die erste Hälfte des Buches ist eine Geschichte der Kunst der Antike, die von der Prähistorie bis zur Renaissance reicht. Die zweite Hälfte ist eine Geschichte der Kunst der Neuzeit, die von der Renaissance bis zur Gegenwart reicht. Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist.

Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist. Es enthält viele interessante Informationen über die Kunst der Antike, der Renaissance und der Neuzeit. Die Autoren haben sich Mühe gegeben, die Kunstgeschichte so zu erklären, wie sie ist, und nicht nur zu beschreiben. Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist.

Die Kunstgeschichte ist eine sehr interessante Disziplin, die sich mit der Entwicklung der Kunst über die Jahrhunderte hinweg beschäftigt. Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist. Es enthält viele interessante Informationen über die Kunst der Antike, der Renaissance und der Neuzeit. Die Autoren haben sich Mühe gegeben, die Kunstgeschichte so zu erklären, wie sie ist, und nicht nur zu beschreiben. Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist.

Das Buch ist eine sehr gute Einführung in die Kunstgeschichte, die für alle, die sich für die Kunst interessieren, geeignet ist.