

Hans Georg Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser. Monumenta Artis Romanae VII. Gebr. Mann, Berlin 1968. 116 Seiten, 48 Tafeln.

Die hier zu besprechende Arbeit versucht, die Standbilder römischer Kaiser als Zeugnisse ihrer Zeit zu erschließen und zu interpretieren. Damit fügt sie sich in eine aktuelle Strömung der archäologischen Forschung ein: Auch in anderen Teilbereichen dieser Disziplin, etwa der Erforschung der römischen Wandmalerei oder der Sarkophagplastik, setzt sich immer stärker die Erkenntnis durch, daß die Denkmäler der Kaiserzeit zunächst als Produkte eben dieser Zeit betrachtet und verstanden werden müssen, bevor sie – was bisher meist allein interessierte – für die Wiedergewinnung der griechischen Kunst, auf die fast alle Denkmäler der Kaiserzeit irgendwie bezugnehmen, herangezogen werden können. Ziel dieser Forschungsrichtung ist also die Darstellung einer Entwicklungsgeschichte der kaiserzeitlichen Kunst. Dazu gehört auch die sogenannte Idealskulptur, die in besonderem Maße unter dem Aspekt des Kopiencharakters untersucht und darum als Zweig der kaiserzeitlichen Kunst noch nicht recht gewürdigt worden ist.

Die Erschließung dieser Idealskulptur ist das Ziel der Studien des Verf. (S. 9 ff.). Er geht diese Aufgabe allerdings nicht direkt an; um 'für die stilistische Einordnung verlässliche Kriterien zu finden, Antworten auf Fragen nach Inhalt und Bedeutung vorzubereiten sowie den historischen und soziologischen Standort der Statuen zu ermitteln' (S. 11), wendet er sich zunächst nur dem 'statuarischen Idealporträt der römischen Zeit' zu, 'das nach den Bildkategorien sowohl wie auch sehr wahrscheinlich nach den Werkstätten und Entstehungsorten mit der jeweils zeitgenössischen allgemeinen Idealplastik auf das engste verbunden ist' (S. 11). Verf. schränkt seine Arbeit allerdings noch weiter auf einen Teilbereich der statuarischen Idealporträts ein, nämlich das 'statuarische Idealporträt der römischen Kaiser', weil das eine 'weitgehende Entlastung von Vorfragen der chronologischen Fixierung der zu behandelnden Denkmäler und der Identifizierung der Dargestellten' (S. 11) gestattet und weil, 'bedingt durch die soziologische Struktur des römischen Imperiums, die ideologische Grundhaltung des regierenden Kaisers und seines engeren Umkreises für die Kunstübung im Reich von größter Bedeutung ist, daß also gerade von diesem im Umfang eingeschränkten Material in besonderem Maße verbindliche Auskünfte erwartet werden dürfen' (S. 11). Hinzu kommt, daß es für diese Statuen eine literarische, epigraphische und numismatische Überlieferung gibt, die es gestattet, den Zeugniswert des archäologischen Quellenmaterials zu überprüfen.

So kommt es, daß in der vorliegenden Arbeit von der Idealplastik der Kaiserzeit selbst nicht die Rede ist. Man wird gegen diesen vom Verf. eingeschlagenen Weg nichts einwenden, da er geeignet ist, die Ausgangsbasis für die genannte Aufgabe zu festigen und zu verbreitern. Auch werfen die nun behandelten Denkmäler selbst soviel Fragen auf, daß ihre monographische Behandlung auf jeden Fall lohnt. Die Erwartungen des Lesers werden noch dadurch ausdrücklich gesteigert, daß der Verf. seine Arbeit 'programmatisch' verstanden wissen will (S. 13).

Angesichts der Fülle der vom Verf. angeschnittenen Fragen und der programmatischen Zielsetzung schien es den Rez. nötig, die Ergebnisse dieses Buches ausführlicher zu diskutieren.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, Text mit Anmerkungen, Katalog der den Studien zugrunde gelegten Kaiserstatuen und Tafelteil. Der Text selbst ist ebenfalls dreigeteilt; nach der Einleitung, die Forschungsstand und Zielsetzung darlegt, wird zunächst die literarische Überlieferung über die Kaiserstatuen behandelt; die beiden folgenden, eigentlich archäologischen Teile erörtern die Aufstellungsorte dieser Statuen und ihre Typologie.

Im ersten Teil über die literarische Überlieferung (S. 14–27) wird zunächst (S. 14 f.) gesichtet, in welchen Formen kaiserliche Bildnisse vorkommen. Es wird festgestellt, daß die Bildnisstatuen gegenüber den 'Abkürzungsporträts' (auf Münzen, Medaillons oder in Büstenform) die vollkommenste Form der bildlichen Darstellung der Kaiser sind. Ob diese Feststellung dazu berechtigt, auch die archäologische Interpretation auf diese Gruppe von Denkmälern allein zu stützen (S. 27), wird zum Schluß noch einmal zur Sprache kommen.

Das folgende Kapitel über die Stellung des Kaisers im Reich (S. 15–17) resumiert den Stand der historischen Forschung. Bekannte Tatsachen referieren auch die Abschnitte über die Funktion der kaiserlichen Statuen in der Öffentlichkeit (S. 20–22) und im Kult (S. 22–26). Der Verf. stützt sich dabei auf Material-

sammlungen u. a. von Mommsen, Friedländer, Alföldi und Kruse, die jedoch quantitativ wie qualitativ erheblich vermehrt werden können. Da Th. Pekàry eine umfassende Untersuchung über Statuenaufstellungen in der Kaiserzeit nach literarischen und epigraphischen Quellen vorbereitet, braucht hier nur auf einzelne Punkte eingegangen zu werden. Verf. betont (S. 20) die große Geschwindigkeit, mit der kaiserliche Bildnisse verbreitet worden sind, und die daraus erkennbare Wichtigkeit für die kaiserliche Propaganda. Sein Beispiel, die Erhebung Gordians III. im Sommer 238 n. Chr. ist allerdings schlecht gewählt: daß der Bronzekopf dieses Kaisers in Bonn (J. Bracker, Bestimmung der Bildnisse Gordians III. [Diss. Münster 1965] 29 ff.) nach einem Münzbild gearbeitet worden ist, hält auch Rez. für möglich, doch kann dieser ungewöhnliche Weg nicht im Zeitdruck der plötzlichen Erhebung Gordians zum Kaiser gewählt worden sein (S. 20 Anm. 83); da das Bildnis einen Schnurrbart besitzt, den Gordian nach Ausweis der Münzen erst seit 242 n. Chr. getragen hat (Rez., *Jahrb. d. Inst.* 84, 1969, 211 Anm. 18), ist es mehrere Jahre nach der Thronbesteigung entstanden. Nach einer Profilvorlage ist es also wohl nur gearbeitet worden, weil ein plastisches Vorbild nicht aufzutreiben war. Auch ist die zuerst von Bracker (a. O. 18) aufgebrachte These, der sich Verf. S. 21 Anm. 84 anschließt, die schnelle Verbreitung von Kaiserbildnissen, zumal im 3. Jahrh., sei nur durch die Existenz von 'Normalbossen' möglich gewesen, nicht nötig. Das von Friedländer beigebrachte Beispiel von 1500 in 3 Jahren hergestellten und verschickten Napoleonbüsten (S. 21 Anm. 84) beweist, daß es auch ohne solche 'Porträt-Rohlinge' ging.

Wichtiger sind die diesen beiden Abschnitten vorangestellten Bemerkungen über das Bildnisrecht (S.18–20), wichtig deshalb, weil es sich fragt, ob es das überhaupt gegeben hat. Hier wäre es freilich nötig gewesen, die literarische Überlieferung erneut kritisch zu prüfen. Verf. stützt sich auf das seit Mommsen bekannte Material, das er jedoch nicht in allem exakt auswertet (es ist zu hoffen, daß die oben erwähnte Arbeit von Th. Pekàry auch in dieser Frage eine Klärung herbeiführt). Wenn Verf. z. B. hinsichtlich des Bildnisrechts von Privatpersonen aus Suet., Tib. 26,1 den Schluß zieht (S. 18 Anm. 56), Tiberius habe die Aufstellung von Statuen und Bildnissen von seiner Erlaubnis abhängig gemacht, so übersieht er, daß es sich um Bildnisse des Tiberius selbst handelt (das geht auch aus Cass. Dio LVII 9,1 hervor; richtig Verf. S. 24 Anm. 135). Das Verbot Caligulas (Suet., Gaius 34,1), ohne seine Erlaubnis Bildnisse Lebender aufzustellen, rechtfertigt die Annahme eines besonderen Bildnisrechts für Privatpersonen ebenfalls nicht (S. 18 Anm. 57), da diese Maßnahme bei Sueton im Zusammenhang mit anderen Wahnsinnstaten des Kaisers genannt wird (Stürzung der Denkmäler berühmter Römer, Vernichtung der Gesänge Homers und Vergils). Im Gegenteil, die neue Vorschrift Caligulas setzt voraus, daß eine solche Erlaubnis vorher nicht nötig war, was von Cass. Dio LX 25, 2 bestätigt wird. Wenn ebendort überliefert wird, daß Claudius die Aufstellung von privaten Statuen in der Öffentlichkeit von der Erlaubnis des Senats abhängig machte (mit Ausnahmen, die nicht einmal diese voraussetzten), stellt das offenbar eher eine Maßnahme gegen übertriebene Bildnisaufstellungen dar als den Versuch, das Bildnisrecht der Bürger unter Kontrolle zu bringen (S. 18 Anm. 58). Die Existenz bestimmter Vorschriften für die Statuenaufstellung (S. 18 Anm. 66) läßt sich auch nicht aus Tac., ann. I 74 erschließen: ein Prätor von Bithynien wird unter Tiberius in ein Verfahren wegen Majestätsbeleidigung verwickelt, nachdem er sein eigenes Standbild auf einem höheren Platz aufgestellt hatte als die Statuen der Kaiser. Er hat damit aber offensichtlich nicht gegen eine bestimmte Vorschrift verstoßen (er wurde nämlich freigesprochen), sondern hat nicht den Respekt gegenüber dem Kaiser gewahrt, der in einer Monarchie selbstverständlich ist.

In materieller Hinsicht lassen sich also für Privatpersonen keine Vorschriften bei der Statuenaufstellung in der Kaiserzeit nachweisen. Daß dagegen in formeller Hinsicht die Aufstellung von Statuen (sowohl von Kaisern wie von Privatpersonen) durch Privatpersonen in der Öffentlichkeit (Plätzen, öffentlichen Gebäuden, Tempeln) der Erlaubnis der Magistrate (Senat, Magistrate der Munizipien, Provinzialverwalter, Priesterkollegien, vor allem und in zunehmendem Maße des Kaisers) bedurfte, versteht sich eigentlich von selbst. Aus der magistralen Stellung der Kaiser ergibt sich gleichfalls, daß sie selbst diese Erlaubnis nicht brauchten. Sie konnten daher mit den von ihnen selbst aufgestellten Statuen ihre propagandistischen Absichten ungehindert verfolgen. Daß sie versuchten, diese Ziele auch bei den von privater Seite vorgenommenen Dedikationen durchzusetzen, ist sehr naheliegend. Wie gern sich die Privatleute diesen Wünschen freiwillig unterworfen haben, ist nicht nur literarisch belegt (Plin., ep. 10,8), sondern wird durch das Phänomen bestätigt, daß die in privaten Villen gefundenen Kaiserbildnisse durchweg den offiziellen Typen entsprechen. Im übrigen scheint im privaten Bereich, zu dem auch der sepulkrale gehört, völlige Freiheit bei der Bildnisaufstellung geherrscht zu haben (vgl. z. B. Plin., ep. 1,17). Auch in bezug auf Materialien der Statuen, d. h. vor allem Silber und Gold, hat es offenbar keine Unterschiede zwischen Kaisern und Bürgern gegeben, wie erst jüngst Th. Pekàry nachweisen konnte (*Röm. Mitt.* 75, 1968, 144 ff.). Im Gegenteil, durch den Verzicht auf solche Statuen konnte Augustus sogar propagandistische Vorteile ziehen, wie Verf. einleuchtend vermutet (S. 19 f.).

Ein echtes, ausschließlich kaiserliches Bildnisrecht bestand somit nur in der Münzprägung und im militärischen Bereich. Beide Sonderrechte sind aus der kaiserlichen Stellung ohne weiteres verständlich.

Unterschiedliche 'Rechte' zwischen Kaiser und Bürger hinsichtlich der Statuenaufstellung sind im übrigen

also nicht erkennbar. Das entspräche auch gar nicht dem Wesen der Prinzipatsverfassung: der Kaiser will nur als *primus inter pares* erscheinen, auch in der Kunst. Schon hier zeigt sich also ein entscheidender Fehler in der Ausgangsposition des Verf.: abgesehen von einzelnen Sonderformen gibt es keine Unterschiede in der statuarischen Darstellung von Kaisern und Privatpersonen. Was die vom Verf. behandelten Denkmäler von der übrigen statuarischen Porträtsplastik der Kaiserzeit unterscheidet, sind nicht etwa rechtliche oder, wie sich zeigen wird, formale Aspekte, sondern allein die Tatsache, daß es sich um Bildnisse von Kaisern handelt. Ihre Isolierung von den Darstellungen der Angehörigen der kaiserzeitlichen Aristokratie und des 'Großbürgertums' muß das vom Verf. angestrebte Verständnis der statuarischen Denkmäler dieser Zeit zwangsläufig verzerren.

Das zeigt sich bereits im zweiten Kapitel, in dem die Aufstellungsorte der auf uns gekommenen Kaiserstatuen gemustert werden (S. 28–37). Da die Zahl dieser Werke mit gesichertem Fundplatz nicht sehr groß ist, bezieht Verf. gelegentlich auch Funde mit ein, bei denen nur Kopf oder Torso erhalten geblieben sind (z. B. Pergamon: S. 30 Anm. 168. – Merida: S. 33 f. Anm. 229–230. – Ephesus: S. 35 Anm. 244). Es ist verständlich, daß er so die Basis seiner Beweisführung zu erweitern sucht. Aber warum ist er darin nicht konsequent verfahren? Die Zahl der an den genannten Plätzen gefundenen Kaiserporträts ließe sich jedenfalls erheblich vermehren und dürfte gerade auch für die Fragestellungen des Verf. sicherere Antworten oder gar neue Aspekte liefern. Für das eine Ziel, stilistische Kriterien für die Ordnung anderer Denkmälergruppen zu gewinnen, wäre es nötig gewesen, die Statuengruppen, die auch Verf. als wichtig hervorhebt, insgesamt einzubeziehen. Es führt doch nicht weiter, in den Anmerkungen aufzuzählen, welche Statuen sonst noch an dem betreffenden Ort gefunden wurden und wen sie darstellen, wenn nicht untersucht wird, ob sie stilgleich, also gleichzeitig sind, ob sie die Datierung der intakt erhaltenen Kaiserstatuen fixieren helfen und ob sie also für die Stilgeschichte einen verlässlichen Fixpunkt abgeben können. Allein die Statuengalerien der iulisch-claudischen Dynastie bieten Stoff für eine umfangreiche (und dringend nötige) Monographie.

Für das andere Ziel, die inhaltliche Deutung der Statuen, wäre die Betrachtung der vollständigen Gruppen ebenso nötig. Das zeigt sich besonders bei der vom Verf. aufgeworfenen Frage (S. 29), ob Kaiserstatuen auch im Verband mit Statuen von Göttern oder Personifikationen aufgestellt worden sind. Das könnte z. B. in Merida der Fall gewesen sein (S. 33 Anm. 229–231): vom Bühnenhaus des Theaters stammen drei Panzerstatuen, ein Kopf des Augustus und je eine Statue des Pluto, der Ceres und der Proserpina. Verf. meint: 'ein innerer Zusammenhang . . . ist jedoch nicht anzunehmen' und resümiert dann (S. 36): 'bezeichnet ist . . . das Fehlen unmittelbar zugehöriger Götter und Heroengestalten, wenigstens im ersten und zweiten nachchristlichen Jahrhundert'. Aber wo wird dafür der Beweis erbracht? Hätte es nicht zu den Aufgaben gehört, solchen Fragen mit Argumenten nachzugehen? Die Gruppierung von Kaiserstatuen mit solchen von Göttern des Ackersegens und der Fruchtbarkeit ergäbe doch ein vorzügliches und leicht verständliches Programm.

Gravierender noch scheint Rez., daß Verf. keine Konsequenzen daraus zieht (S. 33 Anm. 214; 42), daß kaiserliche Statuen auch mit Statuen von Privatleuten im Verband stehen konnten (Herodes-Atticus-Exedra: S. 35 Anm. 245. – Nysa: S. 31 Anm. 193. – Caere: S. 34 Anm. 233. – Parma: S. 32 f. Anm. 214), daß also die Prinzipatsidee in solchen Gruppen auch bildlichen Ausdruck finden konnte. Bei der Gruppe in Olympia ist noch deutlich, wie eine solche gemeinsame Aufstellung protokollarisch arrangiert wurde (die Kaiserstatuen hat Herodes dediziert, die seiner Familie die Stadt Elis).

Als Ergebnis dieses Kapitels sieht der Verf. 'die Gewißheit, mit der die in der monumentalen Überlieferung erhaltenen Bildnisstatuen der römischen Kaiser nunmehr als vollgültige Träger des offiziellen Repräsentationswillens interpretiert werden dürfen' (S. 35). Aber war das jemals zweifelhaft? Und was nützt diese Einsicht, wenn man feststellen muß, daß an allen für Kaiserstatuen nachgewiesenen Orten auch die Standbilder von Privatpersonen gestanden haben und deren Repräsentationswillen bekundeten?

Im umfangreichen letzten Kapitel (S. 38–64) behandelt Verf. die Kaiserstatuen selbst, nach Typen geordnet. Auf die selteneren, Reiterstandbilder, Statuen im griechischen Mantel und im großen Paludamentum geht er nicht ausführlicher ein (S. 39 f.). Zu der einzigen sicheren Reiterstatue eines Kaisers, die des Marc Aurel, kommt nun eine weitere des Kaisers Nerva, ebenfalls aus Bronze, hinzu, die bei Bajae gefunden wurde und von A. de Franciscis publiziert wird. Da der jetzige Kopf nicht der ursprüngliche ist, könnte ursprünglich Domitian dargestellt gewesen sein.

Ausführlich diskutiert Verf. die Togastatuen (S. 39–43). Er hebt die Veränderung hervor, die die knappe republikanische Toga mit Beginn der Kaiserzeit durch eine größere Stoff-Fülle und eine reichere Drapierung erfährt, und äußert die bestechende Vermutung, daß diese Veränderung vom ersten Princeps selbst herbeigeführt worden sein könnte. In dessen Politik würde eine solche Maßnahme in der Tat gut passen (Suet., Aug. 40). Der Beweis dafür wäre allerdings, da die literarische Überlieferung nicht ausreicht, nur durch eine sorgfältige Sichtung und chronologische Ordnung des Denkmälerbestandes möglich, die der Verf. jedoch nicht unternimmt.

Angesichts der Schwierigkeit, kopflose Togastatuen als die von Kaisern zu erweisen, bemerkt Verf. (S. 42), daß das allein möglich sei, wenn sie aus Porphyrt sind (Kat. Nr. 23–26.28). Ob das auch für die frühe Kaiserzeit gilt, bleibt noch zu prüfen (vgl. z. B. die weibliche Büste in Reggio C.: G. Pesce, 31, 1937, 151 ff., die kaum eine Kaiserin darstellt).

Zur Typologie der Togastatuen stellt Verf. fest (S. 43), daß die einfachen Togastatuen in der Regel den rechten Arm erhoben haben, was als Gestus der *Adlocutio* gedeutet werden muß. An den Statuen mit bedecktem Haupt (*capite velato*) ist dieser Arm dagegen gesenkt und wohl mit einer Spendeschale zu ergänzen. Diesen Statuen widmet sich der Verf. ausführlicher (S. 43–47). Mit Recht stellt er fest (S. 43 f.), daß die Bedeckung des Hauptes der römischen Opfervorschrift entsprach, daß also jeder römische Bürger sich in dieser Tracht darstellen lassen konnte (und auch dargestellt worden ist) und daß es also nicht angeht, in Kaiserstatuen dieses Typus den Kaiser als *Pontifex Maximus* dargestellt zu sehen, wie es in der Forschung häufig geschieht.

Um so weniger ist es verständlich, daß Verf. nun mit einer neuen, ebenfalls speziellen Bedeutung solcher Kaiserstatuen aufwartet: sie sollen Darstellungen des Genius des Kaisers sein (S. 44–46). Der Spendegegestus dieser Statuen sei so zu verstehen wie bei den opfernden Göttern der Griechen: 'es ist die göttliche Person, die sich selbst im Spendegegestus vollzieht, „in der Selbstdarstellung ihrer eigenen Heiligkeit“' (S. 45). Wirkliche Beweise werden dafür jedoch nicht vorgebracht. Aus der Tatsache, daß Geniusstatuetten (Taf. 2,2) auch als *togati capite velato* wiedergegeben sind, läßt sich dieser Schluß nicht ziehen. Einerseits fragt sich, welche Erscheinung die primäre ist, Togastatuen oder in die Toga gekleidete Geniusfiguren. Zum anderen fehlt den Geniusstatuetten gerade das, was die Statuen auszeichnet, die Porträts. Mit der Kleinheit dieser Werke ist das nicht zu erklären, denn Porträtzüge fehlen auch den beiden lebensgroßen Geniusdarstellungen im Vatikan (S. 45 Nr. 2 Taf. 1,2) und in Berlin (S. 45 Anm. 339). Auch gibt es genügend Darstellungen von Kaisern (und Privatleuten) in der Toga *capite velato*, die die Geniusdeutung keineswegs zulassen, nämlich die vielen Reliefbilder mit der Darstellung echter Götteropfer im Kreise von Opferdienern, Offizieren und Soldaten (vgl. z. B. I. Scott Ryberg, *Mem. American Acad.* 22, 1955, Taf. 12.15.16.25.27.35–39.41.48.49). Diese Bilder machen auch den Sinn der Statuen deutlich, die gewissermaßen nur abgekürzte Darstellungen solcher Opfer sind: sie versinnbildlichen die pietas der Kaiser, wie jüngst H. v. Heintze richtig bemerkt hat (Helbig 4 III Nr. 2300), also genau das Gegenteil von dem, was der Verf. meint. Wenn gerade in julisch-claudischer Zeit dieser Typus häufig verwendet wird (Kat. Nr. 1.3–10), so beweist das, daß gerade am Anfang des Prinzipatszeit der Pietas-Gedanke eine zentrale Rolle in der kaiserlichen Propaganda gespielt hat. Daß diese Deutung auch für die Darstellung von Privatpersonen gilt, hat G. Rodenwaldt (Abh. Berlin 1935, 3,6 ff.) am Beispiel der Sarkophage des 2. Jahrh. nachgewiesen.

Zum Schluß dieses Abschnittes (S. 46 f.) versucht Verf. zu zeigen, wie Togastatuen der Kaiser von solchen von Privatpersonen auch ohne die erklärende Inschriften unterschieden werden konnten, und zwar mit Hilfe der heute meist verlorenen Bemalung. Aber abgesehen von der Triumphaltoga, die wohl tatsächlich den Kaisern allein vorbehalten war (vgl. jedoch SHA. Gord. IV 4), konnten die anderen farbigen Standes- und Amtsabzeichen (*praetexta, clavi*) eben auch von Personen getragen werden, die nicht zur kaiserlichen Familie gehörten. Das gilt auch für die contabulierte Toga des 3. Jahrh., die kein Beweis für die Standeszugehörigkeit ihres Trägers sondern allenfalls für seinen Reichtum liefert.

Sodann behandelt Verf. die Panzerstatuen, die bisher am häufigsten untersuchte Gruppe kaiserlicher Standbilder (S. 47–54). Zunächst resumiert er auf der Grundlage der Forschungen vor allem von C. C. Vermeule die griechischen Vorstufen dieses Typus. Auf das älteste bisher bekannte Beispiel einer Panzerstatue mit erzählendem Panzerrelief, die Statue in München (S. 49 Anm. 387), folgt schon die Statue von Prima Porta, die die Verwendungsmöglichkeiten dieses Statuentypus als Träger kaiserlicher Propaganda bereits voll ausgeprägt vorführt. Das Bildprogramm auf den zeitlich folgenden Werken wird immer einfacher und bleibt seit antoninischer Zeit geradezu stereotyp (in diese Reihe fügt sich auch die Nerostatue Taf. 12,1 ein, dazu unten zu Nr. 37). Verf. bedauert das Fehlen einer systematischen Behandlung der Bildersprache dieser Werke (S. 49 Anm. 391), tut aber selbst kaum etwas, diesem Mangel abzuwehren, obwohl das zu den Zielen seines Buches gehört. So bezeichnet er etwa das Motiv des Palladions zwischen Viktorien als symbolkräftig, definiert das aber nicht näher (S. 49). Die Vorstellung vom Palladion als dem Symbol für die Weltherrschaft Roms wurde schon unter den julisch-claudischen Kaisern propagiert (vgl. unten zu Nr. 45 und 100). Unter Hadrian wird diese Idee bewußt aufgegriffen (Kat. Nr. 52. 53 Taf. 17,2 und 18 sowie G. Lugli, *Roma Antica* [1946] 234 ff. Abb. 61). Daß auf der Panzerstatue in Knossos (Nr. 56 Taf. 19) das Palladion durch die Gestalt der Roma ersetzt ist, bestätigt diesen Zusammenhang. Eule und Burgschlange als Attribute des Palladions bzw. der Roma stellen in der Tat eine Beziehung zu Athen her, aber doch wohl nicht als Ausdruck der 'ehrerbietigen Unterordnung dieser Stadt' (S. 49), sondern im Gegenteil, um zu zeigen, daß die mit dem Besitz des Palladions gesicherte Wohlfahrt des Staates nicht nur auf Rom beschränkt ist, sondern für das ganze Reich gelten soll.

Als wesentlich bei der Beurteilung der Panzerdarstellung erscheint dem Verf. die Frage nach ihrem Wirklichkeitswert (S. 50 f.). Er unterscheidet deshalb Panzer mit einfachem Schmuck ('nicht-erzählenden

Symbolzeichen' S. 50), die auch in Wirklichkeit getragen werden konnten, von solchen mit reichem erzählendem Bildschmuck, die nie getragen worden seien, denen bezeichnenderweise das *cingulum* als Zeichen der Befehlsgewalt fehle, die also mehr die Schöpfung einer imperialen Hofkunst seien. Rez. hält diese Trennung für wenig sinnvoll, da sie den Eindruck erweckt, als könnte der einfache, auch in Wirklichkeit getragene Panzerschmuck nicht auch etwas über die offizielle Prinzipatsideologie aussagen. Das trifft aber nicht zu, wie Verf. selbst vorher am Beispiel der Greifensymbolik erleutert (S. 50).

Diese Trennung hat zur Folge, daß sie den Verf. bei der Erörterung der Typologie der Panzerstatuen (S. 51 f.) mehrfach in die Irre führt: Es stimmt nicht, daß nur an kaiserlichen Panzerstatuen die Löwenfellstiefel vorkommen; sie konnten auch von nichtkaiserlichen Militärs getragen werden, wie zahlreiche Sarkophage beweisen (z. B. Rodenwaldt a. O. Taf. 1.2; A. Vaccaro Melucco, *Studi Misc.* 11, 1966, Taf. 10.12.16; Helbig⁴ III Nr. 2354). Wenn zum Panzer die *calcei senatorii* getragen werden, so ist das (bei Privatpersonen wie bei Kaisern) nicht als Ausnahme in der Kleiderordnung zu verstehen, sondern stellt ein Bildprogramm dar: der Dargestellte will seine militärischen und seine zivilen Funktionen in einem Bild vorführen. Nackte Füße sind kein Beweis für den göttlichen Status eines Kaisers (vgl. unten zu Nr. 36). Auch in der Ausrüstung mit Waffen ist eine Unterscheidung von kaiserlichen und privaten Panzerstatuen nicht zu finden (S. 52). Allein die Aegis (S. 51), die Gestalt unterworfenen Barbaren (S. 52) oder Attribute wie Bürgerkrone (S. 53) oder Adler sind bisher nur an kaiserlichen Statuen belegt.

Wieder fällt auf, daß Verf. versucht, die Panzerstatuen von nichtkaiserlichen Amtspersonen als Ausnahmen hinzustellen (S. 53). Wie die Statue des Holconius Rufus (S. 50 Anm. 399) zeigt, konnte schon ein einfacher *tribunus militum* so dargestellt werden.

Im letzten Abschnitt behandelt Verf. diejenigen Porträtstatuen, die nicht dem Bilde der Wirklichkeit entsprechen, sondern dem von Heroen und Göttern angeglichen sind, also die statuarischen Idealpoträts (S. 54–64). Hier interessiert den Verf. weniger die Frage nach ihrer Bedeutung als die nach ihrer formalen Herkunft, d. h. nach den möglichen Vorbildern. Er neigt zu der Auffassung, daß sich die kaiserzeitlichen Idealstatuen soweit von griechischen Vorbildern entfernen, daß ein formaler wie inhaltlicher Zusammenhang nicht mehr erkennbar ist. Um diese Auffassung wirklich überzeugend vorzutragen, wäre allerdings eine ausführlichere Argumentation nötig gewesen, die auch die von der bisherigen Forschung erarbeiteten Kriterien (Kopie, Kopistenvariante, Umbildung etc.) zu berücksichtigen gehabt hätte.

Zwar kann Verf. nicht leugnen, daß die Statuen im Hüftmantel (S. 57 f. Nr. 71–81 Taf. 23–26) polykletischen Vorbildern recht nahestehen; aber muß es gleich 'abwegig erscheinen, hinter einzelnen dieser Statuen klassische Vorbilder zu suchen', weil 'das statuarische Motiv verändert, die statuarische Konzeption unter anderem durch den Hüftmantel erweitert' ist, der 'als Bedeutungsträger zur Komposition gehört' (S. 58)? Was ist denn überhaupt mit der Feststellung gewonnen, daß diese Statuen nicht auf griechische Vorbilder zurückgehen (was in dieser Form ohnehin nicht haltbar ist)? Wichtiger und aufschlußreicher dürfte doch die Frage sein, wie diese Vorbilder verändert werden und warum. Es fragt sich ferner, was denn nun der zusätzliche Mantel für eine Bedeutung trägt. Verf. stellt fest, daß der Hüftmanteltypus gern für die Darstellung heroisierter Toter verwendet worden ist. Das ist richtig. Der Prototyp dürften die Statuen des Julius Caesar sein, wie sie auf Reliefs in Ravenna (G. Hafner, *Röm. Mitt.* 62, 1955, 160 ff. Taf. 6) und Algier (P. Zanker, *Forum Augustum* 20 Taf. 27) und auf Münzen überliefert sind (in dem S. 58 Anm. 496 genannten Denar ist Caesar zu erkennen, dem Augustus den Apotheose-Stern aufsetzt, nicht Agrippa). Aber mit dieser Verwendung ist doch die Bedeutung des Mantels noch nicht gefunden! Eine Erklärung ergibt sich vielleicht aus folgender Überlegung: Einige der Statuen sind mit einem zweizipfeligen Mantel angetan, der im Schnitt also der römischen Toga angeglichen ist. Soll damit der Mantel nicht mehr ausdrücken, als daß der in heroischer Nacktheit Dargestellte nicht etwa Grieche sondern Römer ist? Als eine Art Chiffre wäre er damit nur Attribut der Statue, deren alte Bedeutung dadurch nicht unmittelbar ausgeschaltet wird.

Auch für die beiden nächsten Statuentypen im Schema des sitzenden (S. 59 f. Nr. 83–94 Taf. 28–31.33) und des stehenden Jupiter (S. 61 f. Nr. 95–99 Taf. 32.34.35) kann Verf. die Abhängigkeit von älteren Vorbildern nicht direkt bestreiten. Für den ersten kommt das (republikanische) Jupiterbild des Apollonius in Betracht (S. 59 Anm. 506/7), der zweite ist bisher nur auf hellenistischen Münzen faßbar (S. 61 Anm. 530). Beide Typenreihen setzen erst unter Claudius ein (dahin gehört auch die Augustusstatue in Minturnae, die keineswegs zu Lebzeiten des Augustus entstanden ist; vgl. unten zu Nr. 83). Daß die Abweichungen gegenüber den Vorbildern einen bestimmten Sinn haben und nicht unbedingt besagen, daß es keine Vorbilder gab, kann die Gegenüberstellung der Sitzstatuetten des Augustus und des Claudius aus *Leptis Magna* (Nr. 89.90 Taf. 30.31) gut zeigen. Nur die Augustusstatue besitzt das Jupiterschema rein, die Claudiusstatue weicht in Arm- und Beinsetzung und in der Manteldrapierung ab. Obwohl beide die Jupiterpose haben, wird Augustus als *divus* durch die engere Anlehnung an den Jupitertypus gegenüber dem lebenden Kaiser hervorgehoben.

Dieselben Einwände erheben sich gegen die Behandlung der Kaiserstatuen nach klassischen Vorbildern, vor allem nach dem Diomedes (S. 62), dem Doryphoros (S. 62) und dem Ares Borghese (S. 63). Sind die

Statuen Nr. 107 Taf. 40 und Nr. 110 Taf. 41 im 'statuarischen Motiv' wie auch in den Details der Körperbildung' vom 'angeblichen Urbild' wirklich 'weit entfernt' (S. 62), soweit, daß sich die mit dem Urbild verbundene Deutung nicht mehr assoziativ einstellen konnte? Es wäre danach einem antiken Betrachter nicht möglich gewesen zu erkennen, daß sich Augustus, Trajan und Hadrian im Bildtypus des Palladionbewahrers Diomedes darstellen ließen?

Den Schluß des Textteiles bildet der Katalog (S. 82–114), in den, nach Statuentypen geordnet, 130 Statuen und Statuenfragmente aufgenommen sind. Hinzuzufügen sind einige Statuen, die Verf. nur noch im Text berücksichtigen konnte (S. 30 Anm. 161: es handelt sich nicht um eine Panzerstatue des Marc Aurel sondern des L. Verus. – S. 50 Anm. 400: Caracalla. – S. 60 Anm. 519 Taf. 33: siehe hier zu Nr. 83). Zu diesem Katalog sind im einzelnen viele Bemerkungen und Einwendungen zu machen, die Rez. im folgenden in der Reihenfolge der Katalognummern aufführt. Sie betreffen vor allem die Fragen der Ikonographie und stilistischen Einordnung, also Fragen, die gerade für das Ziel des Verf. von Bedeutung sind.

Nr. 1 (Taf. 1,1): Die Datierung der Augustusstatue in Korinth in spätaugusteisch-frühtiberische Zeit scheint Rez. auch durch die von Verf. zitierte Lit. noch nicht ausreichend begründet. Historisch läge eine Datierung in die volle augusteische Zeit näher, da unter Tiberius die beiden Thronfolger Germanicus und Drusus II. propagiert werden, nicht die Augustusenkeln Gaius und Lucius. Zur knappen Formulierung der Toga vgl. etwa den Altar in den Uffizien aus dem Jahr 2. n. Chr. (Scott Ryberg a. O. Taf. 16,31).

Nr. 3: Die Benennung als Augustus, die Verf. für möglich hält, scheidet deshalb aus, weil zur selben Galerie die Augustusstatue Nr. 100 gehört (vgl. C. Pietrangeli, Bull. Com. 72, 1946–48, 57 ff.). Zur Datierung siehe zu Nr. 100.

Nr. 8 (Taf. 3,1) und S. 32 f.: Die Porträtgalerie aus Velleia ist nicht einheitlich, wie jüngst erst wieder C. Saletti, *Il Ciclo Statuario della Basilica di Velleia* (1968) 87 ff. gezeigt hat. Die Statue des jungen Nero (Saletti a. O. Taf. 35–38) setzt neben einer caliguleischen Weihung auch eine aus claudischer Zeit voraus.

Nr. 10 (Taf. 4,2): 'Die Benennung dieser Statue als Claudius' läßt sich 'durch den Vergleich mit der Statue desselben Kaisers im Mantel aus Aquileia (Kat Nr. 34 Taf. 10,1)' natürlich nicht beweisen. Das ist nur mit Hilfe des Porträts möglich. Die Abbildung reicht freilich zur Klärung dieser Frage nicht aus. Die Abbildung in R. Valenti, *Museo Naz. di Zara* (1932, *Itinerari dei Musei*) 8 Taf. 30 rechts läßt eher an Tiberius denken, was auch L. Polacco, *Volto di Tiberio* (1955) 138 meinte. Claudius könnte in der dritten Statue aus Aenona (J. Bankó – P. Sticotti, 18, 1895, 55 f. Nr. 3) dargestellt gewesen sein. Sie entspricht im Typus den Claudiusstatuen Nr. 95 und 96 (das Zitat muß Arch. epigr. Mitt. aus Oesterr. 18, 1895, 55 (!) heißen, ebenso unter Nr. 98: S. 53 f.).

Nr. 17 und S. 31 Anm. 193: Die Statue des Marc Aurel aus Nysa ist durch die mitgefundenen Inschriften in das Jahr 146 n. Chr. datiert (P. Strack, *Untersuchungen zur röm. Reichsprägung des 2. Jhs. III* [1937] 2 Anm. 1). Die mitgefundene Panzerstatue ohne Kopf sellt nach Wegners einleuchtenden Vermutung (*Herrscherbildnisse* 156) Antoninus Pius, nicht L. Verus dar (Verf. S. 31 Anm. 193). Es ist ausgeschlossen, daß der ältere Marc Aurel in der Toga, der jüngere L. Verus dagegen im Panzer wiedergegeben war.

Nr. 18 (Taf. 6,2): Die Identifizierung dieser Statue als die des Marc Aurel aus seinen späten Regierungsjahren ist nicht ganz problemlos. Zwar passen die physiognomischen Züge (Augen) recht gut, die Haare sind jedoch ganz anders als sonst bei Bildnissen dieses Kaisers. Wegner nimmt deshalb eine nachträgliche Überarbeitung an. Es fragt sich, ob das nötig ist. Nach Galen XVII 2,150 ließ sich Marc Aurel aus hygienischen Gründen während der Pest 168/69 die Haare kurz schneiden. Es liegt nahe anzunehmen, daß er diese Frisur auch während der folgenden Feldzüge beibehielt, ebenso wie seine Generäle (Pompejanus: I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* [1967] Taf. 54–59). In die offizielle Bildniskunst Roms ist davon nichts gedrungen. Es erscheint also nicht unmöglich, das die Statue in Sevilla diese militärische Frisur wiedergibt. Die Annahme einer späteren Überarbeitung wäre dann unnötig, die bei einem Kaiser von der Beliebtheit eines Marc Aurel ohnehin nicht sehr wahrscheinlich ist.

Nr. 19 (Taf. 7,1): Daß die Togastatue Marc Aurels in London postum ist und mit der Statue des Septimius Severus (Kat. Nr. 65 Taf. 21,4), ebenfalls aus Alexandria, zusammen aufgestellt worden ist, ist bisher bloße Vermutung. Zum Beweis wären Detailvergleiche, vor allem der Porträts, nötig gewesen.

Nr. 20. 102. 130: Verf. folgt der Deutung, die H. v. Heintze den drei Statuen in der Villa Doria Pamfili gegeben hat (*Antike Plastik I* [1962] 7 ff.). Danach wären in dem Togatus (Nr. 20) der Usurpator M. Fulvius Macrianus, in den beiden Heroenstatuen (Nr. 102. 130) seine beiden Söhne Macrianus und Quietus zu erkennen. Diese Deutung ist jedoch nicht haltbar. Die drei Porträts sind in Physiognomie und Typologie (Nase, Frisur) einander so ähnlich, daß in allen drei Figuren dieselbe Person gemeint sein muß. Daß das Porträt des Togatus etwas mehr Alterszüge aufweist als die der heroischen Statuen, ist durch den Habitus, die römische Staatstracht, leicht zu erklären. Da die Statuen stilistisch in die Zeit gegen 260 n.

Chr. gehören, muß man sich fragen, wie es die Angehörigen wagen konnten, unter den Augen des rechtmäßigen Kaisers Bilder der Gegenkaiser und Staatsfeinde aufzustellen. Entscheidend aber ist: mit den Münzbildnissen der beiden Söhne (R. Delbrueck, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus Taf. 18,1,2. – RIC. V 2 Taf. 20,1–6) haben die Porträts der heroischen Statuen keinerlei Ähnlichkeit. Sie sind zudem viel älter als die beiden Gegenkaiser, die auf den Münzen noch unbärtig sind. Da auch keine anderen Kaiser für die Identifizierung der drei Statuen in Frage kommen, müssen sie aus der Liste der Kaiserstatuen ganz ausscheiden.

Sie sind gleichwohl für die vom Verf. intendierte Fragestellung hochinteressant: Da die drei Statuen nach ihrem Fundort gemeinsam aufgestellt waren und nach ihrem Stil aus der gleichen Werkstatt stammen, ist hier der seltene Fall eines privaten Statuenprogrammes erhalten. Derselbe Mann läßt sich einmal als römischer Bürger (Nr. 20), einmal als Krieger (Nr. 102), und einmal als Jäger (Nr. 130) darstellen. Die beiden letzten Statuen sollen seine *virtus* verkörpern, wie sie auf Löwenjagdsarkophagen des 3. Jahrh. in *persona* oder in der Handlung vorgeführt wird (G. Rodenwaldt, Jahrb. d. Inst. 51, 1936, Taf. 2–4; Vaccaro Melucco, Studi Misc. 11, 1966, Taf. 1–23). Die Togastatue repräsentiert die römische Staatsgesinnung; auch sie wird auf Sarkophagen gerade gallienischer Zeit gefeiert (Konsul-Sarkophag Neapel: N. Himmelmann-Wildschütz, Festschr. F. Matz [1962] 110 ff. Taf. 31/2; V. M. Strocka, Jahrb. d. Inst. 83, 1968, 221 ff. Abb. 1–6. – Frgt. in Berlin: Rez., Arch. Anz. 1969, 301 ff. Abb. 1–3). Es muß sogar gefragt werden, ob nicht noch weitere Statuen zu diesem Zyklus gehört haben, die andere für diese Zeit typische Wertvorstellungen symbolisieren. Zu erwarten wäre etwa, analog zum Konsul-Sarkophag in Neapel (Konsul in Festtoga, Philosoph im Mantel, Bürger in 'kleiner' Toga, Bürger in der Toga des Kultes) die Statue als Feldherr im Panzer, als Philosoph oder als Opfernder in der Toga *capite velato*. Ein solches Statuenprogramm ist für den Kaiser Tacitus tatsächlich überliefert (SHA. Tac. 16): auf einer Tafel war Tacitus als *togatus, chalmydatus, armatus, palliatus* und im *venatorio habitu* gemalt. Für die enge Beziehung bürgerlicher und kaiserlicher Formen der Selbstdarstellung sind die genannten Beispiele sehr bezeichnend.

Als Detail sei noch bemerkt, daß der Togatus Nr. 20 zwar einen Goldring trägt, wie er den Rittern zukommt, sein Schuhwerk entspricht aber dem der Senatorier. Da auch Senatsmitglieder den Goldring tragen durften, gehört der Dargestellte also wohl eher zur Aristokratie als zum Ritterstand.

Nr. 21 (Taf. 8,1): Verf. erkennt in der Togastatue in Syrakus den Kaiser Maximianus Herculeus. Seine Beweisführung ist jedoch nicht akzeptabel. Ausgehend von der Auffassung, daß in tetrarchischer Zeit den physiognomischen Merkmalen bei der Identifizierung von Kaiserbildnissen keine große Rolle mehr zukomme, greift er eine gut abgebildete Münze heraus und basiert darauf seine Zuweisung. Daß z. B. die Haare in Kontur und Stil davon völlig abweichen, wird nicht beachtet. Die fehlende Augenbohrung wird mit dem Hinweis auf die (wohl unvollendete) Balbinusstatue (Kat. Nr. 125 Taf. 46) als großgriechisches Erbe bezeichnet. Wie ein Kopf der fraglichen Zeit aussieht, kann die mit mehr Recht auf diesen Kaiser bezogene Panzerstatue in Leiden (Kat. Nr. 64 Taf. 22) zeigen. Dagegen spricht an der Statue in Syrakus alles für die bisher vertretene Datierung in hadrianische Zeit: zur Toga vgl. etwa die Statue des Trajan Kat. Nr. 15. Der etwas hölzerne Gesichtsschnitt begegnet auf manchen Hadriansbildnissen griechischer Provenienz (vgl. M. Wegner, Hadrian Taf. 13a. 25b). Gegen einen Kaiser überhaupt sprechen die einfachen *calcei* (vgl. RE 3, 1343).

Nr. 22 (Taf. 7,2): Die Benennung der Statue in der Villa Doria Pamfili als Diocletian kann nach wie vor nicht als gesichert gelten, wie überhaupt die ganze Diocletiansikonographie noch offen ist. In der Beurteilung des Cameobildnisses in Dumbarton Oaks möchte man Verf. zustimmen.

Nr. 23–26: Der Vorschlag des Verf., in den Gegenständen, die die Togati des diocletianischen 5-Säulen-Monuments auf dem Relief vom Constantinsbogen in ihrer Linken halten, Füllhörner zu sehen, leuchtet ein. Ob allerdings die in der Nähe dieses Denkmals gefundenen Porphyrtatuen diese Togati sind und wirklich in tetrarchischer Zeit gearbeitet worden sind, nicht, wie bisher angenommen, im frühen 2. Jahrh., bleibt abzuwarten. Man darf dem von H. Kähler, Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum (1964) Anm. 99 angekündigten Nachweis der späten Entstehung mit Spannung entgegensehen.

Nr. 27 (Taf. 8,2): Verf. übernimmt ohne Diskussion die von R. Calza vorgetragene Deutung der Statue als die des Kaisers Maxentius, obwohl er L'Orange zitiert, der diese Benennung ablehnt, u. a. mit dem Hinweis, die Statue sei früher entstanden. Dieser Hinweis läßt sich nur bestätigen. Sichere Bildnisse des Maxentius sind aller Wahrscheinlichkeit nach in den Köpfen L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts Abb. 137–140 und H. Brising, Antik Konst i Nationalmuseum Stockholm 131 Nr. 106 mit Taf. zu erkennen. Sie passen jedenfalls typologisch gut zu den Münzbildnissen des Kaisers und gehören stilistisch in diese Zeit. Davon weicht der Kopf der Ostienser Statue erheblich ab: die Haare sind in kurzen, gekräuselten, plastisch erhabenen Locken gegeben, wie es von flavischen Kaiserbildnissen bekannt ist (M. Wegner u. a., Die Flavier Taf. 16,18), aber auch noch an späteren Privatporträts vorkommt (G. Daltrop, Stadtröm. männl. Privatbildnisse traj. und hadrian. Zeit Abb. 26.32.40.63). In diese

Zeit gehört auch die Toga (vgl. F. W. Goethert, *Rom. Mitt.* 54, 1939, 210 ff. Taf. 50/51), die mit tetrarchischem Stil jedenfalls nichts zu tun hat (vgl. z. B. den opfernden Kaiser auf der Decennalienbasis, Kähler, a. O. Taf. 3.4). Wenn A. Giuliano (*Catalogo dei Ritratti Romani del Museo Prof. Lateranense* 81 f.) mit Hinweis auf diese Statue versucht, die Statue des Dogmatius als Werk des 4. Jahrh. zu erweisen, so liegt darin eine richtige Erkenntnis: auch die Statue des Dogmatius ist älter und gehört wohl ins 2. Jahrh., wie zuerst Goethert gezeigt hat (a. O. 216 ff.).

R. Calza (Not. Scavi 1941, 224 Anm. 1) hat ihre Datierung u. a. mit einem Hinweis auf die Mantelstatue in Bukarest gestützt, die L'Orange (a. O. 22 Nr. 4 Abb. 47.49) in die Zeit um 270, Calza um 300 n. Chr. angesetzt hat. Diese Statue konnte anlässlich einer Ausstellung in Köln (Römer in Rumänien [1969] 246 G 91) studiert werden. Der Stil des Kopfes (Buckelhaare, Gesichtsmodellierung) weisen in die Zeit Caracallas (in der die antiken Gebiete des heutigen Rumänien in besonderer Blüte standen). Dies Werk kann also die Spätdatierung der Statue in Ostia nicht bestätigen.

Es ist dagegen möglich, daß der Kopf in spätantiker Zeit überarbeitet worden ist; darauf könnten der gepickte Bart und die Angabe der Pupillen deuten. Ein Kopf in Kopenhagen, der auch aus trajanischer Zeit stammt, zeigt eine verwandte Bearbeitung (H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen*² [1969] 123 Nr. 11 Taf. 30). Doch scheinen solche Stilmittel auch schon im frühen 2. Jahrh. gelegentlich vorzukommen (Daltrop a. O. Abb. 8. 26). – Gegen einen Kaiser spricht auch hier das Schuhwerk.

Nr. 29: Es ist keinesfalls sicher, daß der auf Valens bezogene Kopf jemals zur Statue gehörte, wie aus der vom Verf. zitierten Lit. deutlich hervorgeht. Jedenfalls stammt die Statue nicht aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.; sie könnte also allenfalls von Valens wiederverwendet worden sein.

Nr. 31 (Taf. 9,1) und S. 29: Der Kaiser hält kein Ährenbündel, sondern einen Lorbeerzweig in der Hand, der gebildet ist wie an der Ara Pacis in der Hand der Prozessionsteilnehmer. Dies, der Kranz auf dem Kopf und die durchaus weltliche Tracht machen deutlich, daß der Kaiser hier nicht als 'Synnaos Theos' (S. 29) sondern als Gläubiger dargestellt ist. Die griechische Tracht ist offenbar mit Rücksicht auf den griechischen Kult und die griechische Umgebung gewählt worden. Dem scheint auch der Pinienkranz zu entsprechen, der hier kaum eine Beziehung des Kaisers zu den istsmischen Spielen andeuten soll (vgl. auch Kat. Nr. 106).

Nr. 32/33 (Taf. 9,2): Trotz der neuen Kopfreplik in Thasos (P. Lévêque, *Mon. Piot.* 61, 1960, 105 ff. Abb. 1–3) scheint Rez. die Benennung der beiden Statuen im Louvre als Julian Apostata, die Verf. ohne Diskussion akzeptiert, noch nicht endgültig bewiesen. Die Nase, die bisher nur an dem Kopf in Thasos überliefert ist (an beiden Statuen ist sie ergänzt), ist stärker gebogen als auf den Münzbildnissen dieses Kaisers. Der Kopfschmuck ist nicht das Perlendiadem der Münzen; darüber können auch nicht die scharfsinnigen Argumente von A. Piganiol (*Byzantion* 13, 1938, 243 ff.) hinweghelfen. Dagegen ist dieser Schmuck inzwischen von vielen östlichen Porträts bekannt (J. Inan – E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* Taf. 65.85.87.103.121.127.132.137 f. 157; P. Graindor, *Bustes et Statues-Portraits d'Egypte Romaine* 88 Nr. 37 Taf. 31), die alle Priester darzustellen scheinen, jedenfalls keine Kaiser sind. Gravierender scheint Rez. jedoch der Stil zu sein: sowohl nach der Mantelform wie nach den Porträts dürfte eine Datierung in die Mitte des 4. Jahrh., d. h. 150 Jahre von der ganz ähnlichen Mantelstatue Hadrians (Kat. Nr. 31 Taf. 9,1) und den Bildnissen trajanisch-hadrianischer Zeit (vgl. Daltrop a. O. Abb. 22.28.45.57; Inan-Rosenbaum a. O. Taf. 65.103) entfernt, nicht möglich sein (vgl. auch M. Bieber, *Proc. Am. Philos. Soc.* 103,3, 1959, 398 f. Abb. 39.40). Statt sich mit der Annahme eines Klassizismus im 4. Jahrh. zu begnügen, hätte Verf. entsprechend seiner Zielsetzung gerade einer solchen Frage nachgehen müssen. (Dieser Einwand gilt auch der Behandlung derselben Statue durch W. v. Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.* [1969] 70 ff., der ebenfalls an der Benennung auf Julian festhält).

Nr. 36 (Taf. 10,2): Verf. folgt der Spätdatierung der Augustus-Statue von Prima Porta und erkennt in der Darstellung auf dem Panzer eine besondere Hervorhebung des Tiberius. Endgültig gesichert ist das jedoch nicht. Falls der Eber vor der weiblichen Figur rechts tatsächlich das Legionszeichen der legio XX Valeria Victrix ist, ist damit die Beziehung auf Tiberius noch nicht erwiesen, wie auch die Gestalt des Feldherrn ohne das historisch 'Hinzugewußte' als die des Tiberius nicht erkennbar ist. Auch fragt sich, wenn eine Würdigung des Tiberius beabsichtigt war, warum im übrigen ein so rein augusteisches Programm dargestellt worden ist.

Unter den Argumenten, die für eine postume Datierung der Statue vorgebracht worden sind, muß jedenfalls eines ausscheiden, die nackten Füße (S. 51 zu Nr. 36.45 und Anm. 416; ausführlich W. H. Groß, *Zur Augustusstatue von Prima Porta*. *Nachr. Akad. Göttingen* 1959, 8, 159 ff.): auf dem Relief von Ravenna (siehe S. 545) trägt die allgemein als Claudius bezeichnete gepanzerte Figur ebenfalls keine Schuhe. Dasselbe gilt für den opfernden Feldherrn auf der Ara von Civita Castellana (Scott Ryberg a. O. Taf. 7,16). Entweder konnten Opfer also tatsächlich in dieser Kleidung durchgeführt werden oder die nackten Füße waren nur eine Chiffre in der Kunst, etwa mit der Bedeutung 'besondere Frömmigkeit.'

auf der Ara von Civita Castellana (Scott Ryberg a. O. Taf. 7,16). Entweder konnten Opfer also tatsächlich in dieser Kleidung durchgeführt werden oder die nackten Füße waren nur eine Chiffre in der Kunst, etwa mit der Bedeutung 'besondere Frömmigkeit.'

Ob das zweite der von Groß beigebrachten Argumente (a. O. 160 ff.) für postume Datierung, die großen Augen, einer Kritik standhält, bleibt bis zur Vorlage aller antiken Augustusporträts abzuwarten. Zwingende Gründe, die Statue weit von dem auf dem Panzer geschilderten Zeitpunkt abzurücken, sind bisher nicht vorgelegt worden.

Nr. 37 (Taf. 12,1): Die Datierung der inschriftlich benannten Panzerstatue des Nero 'in das 1. Jh. n. Chr.' ist verwunderlich. Entweder ist Nero als Thronfolger oder als Kaiser dargestellt, beide Annahmen lassen eine genauere Datierung zu. Nun ergibt allerdings eine Prüfung der Inschrift, die Verf. unterlassen hat, daß die Titulatur von Nero und seinem Adoptivvater Claudius so ungewöhnlich ist (vgl. PIR. ² III Nr. 129), daß sie zu Lebzeiten Neros kaum denkbar ist. Hält man dagegen Inschrift und Statue für postum, so erklärt sich auch, warum die Statue typologisch den Panzerstatuen des 2. Jahrh. so ähnlich ist, während sie im 1. Jahrh. ein Fremdkörper ist. In das 2. Jahrh. würde auch die Statuenstütze (Baum mit Füllhorn) besser passen (vgl. F. Muthmann, Statuenstützen 211 und 215 f. und hier Nr. 60.62). Nero scheint also in einer Statuengalerie des 2. Jahrh. Platz gefunden zu haben. Zu dieser zunächst befremdlichen Feststellung vgl. die Meinung Trajans (Aur. Vict., Caes. 5,2; Epit. 5,2). Nebenbei: die Statue trägt nicht die einfachen calcei sondern die calcei senatorii; es fehlt ein Paar der corrigiae, eine Ungenauigkeit, die im Osten auch sonst vorkommt (Inan-Rosenbaum Nr. 144 Taf. 83).

Nr. 38 (Taf. 12,2): Unter den vielen für die Panzerstatue in Cherchel vorgeschlagenen Daten folgt Verf. dem Ansatz in domitianische Zeit, obwohl dafür von seinem Gewährsmann keine stichhaltigen Gründe beigebracht worden sind; seine eigenen mit Verweis auf Kat. Nr. 40.41 Taf. 14,1 überzeugen nicht (Statuenstütze, Pteryges). Die Deutung des bildlichen Schmuckes bedeutet sogar einen Rückschritt gegenüber dem bisherigen Wissensstand: einen 'gepanzerten Caelus' gibt es nicht ('Caelus' für die Büste des Mars auch schon bei H. Oehler, Schulterbaustypus 60). Dem Problem der Deutung und der Datierung wird Rez. an anderer Stelle nachgehen.

Nr. 45: Verf. hält an der Benennung der Statue als Domitian fest, obwohl G. Daltrop überzeugende Argumente dagegen vorgebracht hat. Wäre es in diesem Fall, da Verf. keine Gegenargumente bringt, nicht besser, das Stück aus der Diskussion zu lassen oder wenigstens zu versuchen, mit Hilfe des Stils eine Entscheidung herbeizuführen? Rez. scheint nach der Ähnlichkeit mit caliguleisch-claudischen Panzerstatuen (Giuliano, Catalogo dei Ritratti Romani del Museo Prof. Lateranense Nr. 28/9 Taf. 18) eine Datierung in diese Zeit ohne weiteres möglich. Eine Datierung nach dem Thema des Panzerreliefs ist jedoch kaum zulässig, da dessen historische Aussage ja erst aus der Zeitstellung ermittelt werden soll.

Nr. 46 (Taf. 14,4): Die Panzerstatue in Parma hält Verf. gegen Wegner für eine Darstellung Nervas. Die Porträtfrisur entspricht tatsächlich in den wesentlichen Zügen (Mittelgabelung der Haare, Schläfenhaare) den Nervabildnissen (M. Wegner u. a., Die Flavier Taf. 36.38.39a.40). Ob dagegen der Kopf ursprünglich Domitian darstellte oder einen früheren Kaiser, hängt von der Datierung der Panzerstatue ab, die nur durch eine stilistische Untersuchung möglich ist.

Bei den folgenden Panzer- und Idealstatuen der Kaiser des 2. Jahrh. (Nr. 47–63. 106–113) fällt auf, daß Verf. die Frage der Typenzugehörigkeit der Bildnisse nicht einmal berührt, obwohl dadurch gewisse Aufschlüsse über die Feindatierung zu gewinnen sind. So hat man für die Statue Marc Aurels Nr. 60 nach den Angaben des Verf. einen Datierungszeitraum von 40 Jahren, nach dem Porträt läßt sich diese Spanne jedoch auf die 10 Jahre um 150 n. Chr. eingrenzen (siehe zu Nr. 62).

Nr. 57: Der Hadriankopf in Perge fügt sich durchaus in die Reihe der Hadriansbildnisse im 1. Typus (Wegner, Hadrian Taf. 2–4 = Typus Stazione Termini) mit seinen gegenläufigen Stirnhaarschnecken ein und bestätigt mit seiner inschriftlichen Datierung vorzüglich den von Wegner auf anderem Wege gewonnenen Ansatz dieses Typus.

Nr. 62: Die Panzerstatue aus Khamissa (Thubusicum Numidarum), deren jetziger Aufenthaltsort auch Rez. unbekannt ist (jedenfalls nicht Khamissa, eher Guelma), stellt nicht Lucius Verus dar, wie bisher allgemein, so auch vom Verf., angenommen wird, sondern eindeutig Marc Aurel. Das Bildnis ist eine Replik des zweiten Bildnistypus dieses Kaisers (Wegner, Herrscherbildnisse 37 f. Taf. 16a.17a.b.18). Dieser Typus, der Marc Aurel als Caesar darstellt, war von 145 bis 160 n. Chr. gültig. Nach der Länge des Bartes ist die Einengung der Wiederholung aus Khamissa auf das Jahrzehnt um 150 n. Chr. möglich. Der Rest einer zweiten Panzerstatue vom Forum in Khamissa stellt demnach nicht Marc Aurel, sondern den regierenden Kaiser Antoninus Pius dar. Aus der Datierung der Marc-Aurel-Statue läßt sich vielleicht sogar der Anlaß der Aufstellung beider Statuen erschließen: 152 n. Chr. wurde ein schon acht Jahre währender Krieg in Mauretanien siegreich beendet. Die Statuen könnten von den Bürgern aus Dank

dafür aufgestellt worden sein, wofür besonders das große Füllhorn neben Marc Aurel spricht. Die Panzerstatue Marc Aurels in Alexandria (Kat. Nr. 60 Taf. 21,1), die nach dem Bildnis und dem Statuentypus geradezu eine Replik der Statue aus Khamissa ist, könnte aus demselben Anlaß aufgestellt worden sein. Wenn die auf dem Forum von Khamissa gefundene Inschrift ILAlg. 1229, die von der Renovierung zweier Kolossalstatuen spricht, sich tatsächlich auf diese beiden Panzerstatuen bezieht, läßt sich deren Geschichte noch um eine wesentliche Erkenntnis bereichern: die Restauration fand im Jahre 361/2 statt, also unter der Regierungszeit des Kaisers Julian Apostata. Sie böten also das bisher einzigartige Beispiel, die Erneuerungspolitik dieses Kaisers auch archäologisch zu belegen.

Nr. 71 (Taf. 23): Verf. datiert die Augustusstatue in Arles nach dem Baudatum ihres Aufstellungsortes. Wer sagt denn, daß Theater und Statue gleichzeitig sind? Eine postume Aufstellung der Augustusstatue ist ohne weiteres möglich und nach dem Stil auch sehr wahrscheinlich.

Nr. 72: Die Datierung und Benennung der mit einem Kopf des Septimius Severus versehenen Bronze-
statue in Brüssel ist doch nicht so sicher, als daß man sie zwischen zwei Augustusstatuen anordnen könnte (Nr. 71.73)!

Nr. 74 (Taf. 24,1): Verf. datiert die Tiberiusstatue nach der mitgefundenen Statue des Fundilius Doctus. Aber wodurch ist diese so sicher in die Mitte des 2. Jahrh. datiert? Geht der Beweisgang nicht umgekehrt? Oder muß man nicht, wenn man die Tiberiusstatue für postum hält, ein wirklich datiertes Werk vergleichen?

Nr. 75 (Taf. 24,4): Sind Statuenstützen bereits so gut datierbar, daß es möglich ist, solche tiberischer Zeit von denen aus claudischer Zeit zu unterscheiden? Spricht nicht die nachträgliche Anstückung des Eichenkranzes, der am ehesten claudisch ist (vgl. Verf. S. 105 zu Nr. 87) für die Datierung der Statue in tiberische Zeit?

Nr. 83 (Taf. 29,1): Die Sitzstatue des Augustus, die sich heute im Antiquarium von Minturnae befindet und die leider unvollständig abgebildet wird, wird vom Verf. unvollständig beschrieben: unter dem Mantel (oder Velum ?) liegt ein Eichenkranz (gut sichtbar Not. Scavi 1938 Taf. 18). Die Kombination von Gewand und Kranz ist also durchaus dieselbe wie beim Tiberius aus Cerveteri (Nr. 87 Taf. 29). Wegen des Eichenkranzes sind die vom Verf. S. 30 Anm. 163 und S. 60 Anm. 510 gezogenen Schlußfolgerungen, daß die Sitzstatue des Augustus (und die der mitgefundenen Livia) zu Lebzeiten des Augustus, ja sogar in der 'Frühzeit des Prinzipats' entstanden sei, also nicht mehr aufrecht zu halten. Diese Datierung war ohnehin unverständlich angesichts der Feststellung (Kähler, Augustus von Prima Porta 19f.; Groß a. O. 160), daß Augustus im Westen des Reiches die göttliche Verehrung seiner Person zu seinen Lebzeiten verhindert hat. Auch diese Statue ist also caliguleisch-claudisch.

Zu den kaiserlichen Sitzstatuen gehört auch die aus dem Theater von Bulla Regia in Tunis (Taf. 33), die Verf. nur im Text (S. 60 Anm. 519) erwähnt. Seine Bedenken zur Benennung sind unnötig: eindeutig ist der Kaiser Marc Aurel dargestellt. Das Porträt ist eine Replik des letzten (vierten) Bildnistypus (Wegner, Herrscherbildnisse Taf. 25b. 26–29), dessen Entstehung gewöhnlich mit dem Triumph des Jahres 176 n. Chr. verbunden wird. Da die Statue aus Bulla Regia Teil einer Familiendarstellung war, zu der auch Lucius Verus gehörte, fragt sich, ob dieser Typus nicht schon aus Anlaß des Triumphes über die Perser im Jahre 166 entstanden sein kann.

Nr. 100 (Taf. 36): Die Datierung der Augustusstatue aus Otricoli in das Jahr 2 v. Chr. basiert auf der Benennung der mitgefundenen Knabenstatue als jungen Claudius. Diese von Ch. Balty, Mon. Piot. 53, 1963, 95 ff. vorgeschlagene Benennung ist jedoch zu unsicher, um darauf die Chronologie der ganzen Gruppe zu stützen. Umgekehrt, aus dem Stil dieser Togastatue sowie der unter Nr. 3 besprochenen scheint hervorzugehen, daß der bisherige Ansatz in claudische Zeit bestehen bleiben kann.

Nr. 101 (Taf. 37,1): Die Benennung der Statue aus Karthago als Hadrian ist sehr zweifelhaft, wie Wegner gezeigt hat. Das Gegenargument des Verf., 'daß gerade in der Provinz kanonische Bildnisse keineswegs zu erwarten sind', wird den Tatsachen nicht gerecht, wie das oben zu Nr. 60.62 und zur Sitzstatue aus Bulla Regia Gesagte deutlich machen kann.

Nr. 102 siehe zu Nr. 20.

Nr. 104 (Taf. 38): Verf. folgt in der Benennung der Statue V. Poulsen, der Lucius Verus vorgeschlagen hatte. H. v. Heintze (Rom. Mitt. 73/74, 1966/67, 222 f.) hat Elagabal erkennen wollen. Beides scheint Rez. nicht überzeugend. Stilistisch ist der Kopf der Statue neben den Jugendbildnissen Marc Aurels (Wegner, Herrscherbildnisse Taf. 15–18) nicht möglich. Ebenso ausgeschlossen ist ein Ansatz in die Nähe der Bildnisse Caracallas als Kaiser. Die Gestaltung der Haare ist dagegen am ehesten mit der der Jugendbildnisse Caracallas vergleichbar (L. Budde, Jugendbildnisse Taf. 10–19), was eine Datierung der Statue

gegen 200 n. Chr. nahelegt. Ein Kaiser ist jedenfalls nicht dargestellt. Das muß nicht heißen, daß nicht auch Kaiser in der Gestalt des Asklepios wiedergegeben werden konnten (vgl. etwa die Weihung des Arztes Xenophon an den Kaiser Nero als Asklepios in Kos: R. Herzog, *Kos XI* f. 57 f.). Die Statue in Kopenhagen gehört in den Bereich der 'Privatapotheose'.

Nr. 114: Reichen die vom Verf. beigebrachten Argumente ('aus stilistischen Gründen muß die Statue im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein') aus, die kopflose Statue des Pompejus Spada als die des Hadrian zu bezeichnen? Die bisherigen Benennungsvorschläge reichen von Domitian bis Severus Alexander! Derselbe methodische Einwand gilt streng genommen auch für die kopflose Statue aus Argos Kat. Nr. 113.

Nr. 119 (Taf. 43,1): Verf. hält an der Benennung der Jünglingsstatue aus Praeneste als Lucius Verus fest. Sie ist indes sehr fraglich, wie auch H. v. Heintze gemeint hat. Physiognomisch hat das Porträt mit den gesicherten Bildnissen des Kaisers nicht viel zu tun. Nach dem Stil der Haare würde man den Kopf auch eher nach als vor 160 n. Chr. ansetzen (vgl. die Gegenüberstellung Wegner, *Herrscherbildnisse* Taf. 17b.c). Beide Gesichtspunkte machen eine Deutung auf L. Verus und damit überhaupt auf einen Kaiser ganz wahrscheinlich.

Nr. 122 (Taf. 44,1): In der Apollonstatue aus Fratocchie kann Geta nicht dargestellt sein, dessen Bildnisse inzwischen gut bekannt sind (Budde, *Jugendbildnisse* Taf. 20.21 und 7). Das Bildnis ist stilistisch auch früher anzusetzen. Wenn überhaupt ein Kaiser dargestellt ist (dafür spricht allerdings der Lorbeerkrantz), bleiben nur einer der antoninischen Prinzen (Galerius, Annius Verus) oder Lucius Verus übrig, dessen Jugendbildnisse noch nicht sicher erkannt sind.

Nr. 123 (Taf. 45): Die Benennung der Statue in der Galleria delle Statue als Macrinus ist keineswegs sicher. Wenn dieser Kaiser zu Recht in zwei Köpfen im Museo Capitolino und im Museo Nuovo Capitolino erkannt werden darf (L'Orange a. O. 93 Abb. 239), ist sie sogar unmöglich. Nach dem Stil der Haare und dem Gesichtsschnitt liegt eine Datierung in die Zeit des Severus Alexander um 230 n. Chr. näher. Vermutlich ist also kein Kaiser dargestellt.

Nr. 124 (Taf. 44,2): Die Statue des Severus Alexander in Neapel ist nicht für diesen Kaiser gearbeitet worden, wie das angestückte Gesicht beweist. Vermutlich war vorher Elagabal dargestellt (vgl. Rez. – P. Zanker, *Arch. Anz.* 1970, 248 ff. Abb. 1–3.5).

Nr. 126 (Taf. 47): Verf. bezeichnet die heroische Statue im Louvre wieder als Pupienus, obwohl bereits Bernoulli ausreichende Argumente gegen diese Deutung vorgebracht hat, Argumente, die noch heute wörtlich wiederholt werden können. Das Gegenargument des Verf., 'daß gerade im 3. Jh. n. Chr. eine einheitliche Bildprägung für das Porträt eines einzelnen Kaisers gar nicht zu erwarten ist', wird der Situation der Bildkunst im 3. Jahrh. bis hin zu Probus keineswegs gerecht: die erhaltenen und benennbaren Kaiserbildnisse, etwa des Severus Alexander, des Gordian, der beiden Philippi und des Gallien, sind untereinander ebenso Repliken wie die Kaiserporträts der beiden Jahrhunderte vorher, setzen also eine einheitliche Bildprägung durchaus voraus. Das gilt für die Bildnisse des Pupienus, die uns bisher in 5 Repliken bekannt sind (Felletti Maj, *Iconografia Romana Imperiale* 135 ff. Nr. 119–122; dazu H. P. L'Orange, *Römische Keisere* 94 mit Abb.), ganz besonders. Die Unterschiede dieser Bildnisse zu dem der Statue im Louvre betreffen nicht nur die Physiognomie; auch der Stil, z. B. in der Gesichtsbildung und Haarbildung, ist grundverschieden. Die Statue gehört nach den gedrehten, aufgebohrten Locken in spätantoninisch-frühseverische Zeit.

Aus den gleichen physiognomischen und stilistischen Gründen ist es auch ausgeschlossen, in der Sandsteinstatue aus Köngen eine Darstellung des Pupienus als Hercules zu erkennen (S. 29 Anm. 157). Die Deutung auf Commodus ist stilistisch wie typologisch immer noch die wahrscheinlichste.

Daß die Statue im Louvre überhaupt einen Kaiser wiedergibt, ist ganz unwahrscheinlich. Nach dem Stil kämen nur Pertinax, Didius Julianus und Albinus in Frage, die jedoch aus physiognomischen Gründen ausscheiden. Auch die Größe der Statue (2,20 m) ist kein Beweis für die Darstellung eines Kaisers: sie ist noch um 11 cm geringer als die des Celsus Polemaianus aus Ephesus (2,31 m; vgl. Verf. S. 51 Anm. 415). Angesichts des Füllhorns muß gefragt werden, wie denn die Standbilder der Großen des Reiches, etwa eines Plautianus oder eines Papianus, ausgesehen haben. Konnten sie es nicht durchaus wagen, Bildelemente der kaiserlichen Bildnispropaganda auch für ihre eigenen Statuen zu verwenden?

Nr. 127 (Taf. 48,2): Die Benennung der Statue ist umstritten. Die Namen Decius und Aemilianus sind genannt worden, ebensogut ließe sich eine Ähnlichkeit mit Philippus Arabs nachweisen. Nach dem, was Rez. zu Nr. 20 ausgeführt hat, besteht keine Notwendigkeit, überhaupt einen Kaiser zu erkennen. Dasselbe gilt auch für die beiden Statuen Nr. 128 Taf. 48,1 und Nr. 129, die keine besondere Ähnlichkeit mit den Kaisern besitzen, deren Namen für die Benennung vorgeschlagen worden sind.

Nr. 130 siehe zu Nr. 20.

Betrachtet man nun die vom Verf. in Text und Katalog angewendete Methode und die damit gewonnenen Ergebnisse, so fällt auf, wie wenig er sich bemüht, die stilistische Fixierung der einzelnen Werke und die Identifizierung der dargestellten Personen, jedenfalls der des in dieser Hinsicht weniger erschlossenen 2. und 3. Jahrh., wirklich zu beweisen. Er beruft sich vielmehr meist auf bisher vorgebrachte Meinungen und prüft sie selbst dann nicht, wenn ihnen widersprochen worden ist. Seine eigenen Versuche zeigen, daß er mit den Problemen der Porträtforschung nicht sehr vertraut ist. Seine Auffassung, durch die Beschränkung des Materials auf die Kaiserstatuen sich die Arbeit der 'chronologischen Fixierung' und der 'Identifizierung der Dargestellten' (S. 11) ersparen zu können, stellt sich als folgenschwerer Irrtum heraus: noch kann diese nicht als getan gelten, wie die oben beigebrachten Beispiele illustrieren. Es ist dem Verf. also nicht gelungen, für den ersten Teil seiner Zielsetzung, 'für die stilistische Einordnung (der Idealplastik)' verlässliche Kriterien zu gewinnen.

Es ist zu fragen, ob sich das mit dem vom Verf. behandelten Material überhaupt realisieren läßt. Er stützt seine Studien auf 130 Kaiserstatuen, die sich auf vier Jahrhunderte verteilen. Diese Zahl, die unter Abzug der fälschlich in diesen Kreis einbezogenen Werke der Zahl der z. Z. bekannten Kaiserstandbilder etwa entsprechen dürfte, ist viel zu klein, um darauf eine Geschichte der Stil- und Bedeutungsentwicklung und der anderen vom Verf. genannten Aspekte aufzubauen. Das ist nur möglich unter Einbeziehung der Bildnisköpfe der Kaiser und ihrer Angehörigen, von denen weit über tausend erhalten sind. Das setzt allerdings voraus, das man sich dem mühseligen Geschäft der Ikonographie, Typologie und Stilbestimmung unterzieht. Diese Feststellung ist nicht neu. Es ist darum eigentlich unverständlich, warum Verf. in seiner Einleitung mit einem Anspruch auftritt, dem er im Folgenden so gar nicht gerecht wird.

Wäre es nicht sinnvoller gewesen, sich mit einem oder wenigen der vom Verf. angestrebten Ziele zu begnügen und diese dann gründlich durchzuarbeiten? Dann hätte Verf. die Möglichkeit gehabt, zahlreiche der Probleme, die die Kaiserstatuen selbst stellen, nicht nur beim Namen zu nennen, sondern auch wirklich zu lösen, etwa die Fragen nach dem Zeitpunkt und den Gründen für das Einsetzen der großen Toga, die Thematik der Panzerreliefs, die Frage nach der Abhängigkeit der Statuen von älteren Vorbildern, die Geschichte ihrer formalen Veränderungen mit dem damit verbundenen Bedeutungswandel, die Unterschiede zwischen Kaiserstatuen und Statuen von Privatleuten, d. h. eine Zusammenstellung und Interpretation kaiserlicher Symbole und Insignien. Alles das in einem Buch zu behandeln und zu klären – dafür ist der Zeitpunkt noch nicht gekommen.

Leider ist auch die technische Ausrüstung des optisch sehr ansprechenden Buches nicht dazu angetan, die schwerwiegenden Einwendungen wettzumachen und es zu einem Kompendium der römischen Kaiserstatuen zu machen, was leicht möglich gewesen wäre (und was Verf. hinsichtlich Katalog und Tafelteil wohl auch im Auge gehabt hat, vgl. S. 7): es fehlen Indices der behandelten Denkmäler und antiken Textstellen; es fehlen Verweise vom Katalog zum Text, zuweilen auch von Text zum Katalog und innerhalb des Kataloges. Die Tatsache, daß die Anmerkungen dem Text hinten angefügt sind und auf Bildunterschriften verzichtet wurde, erschwert die Benutzung und sollte in wissenschaftlichen Büchern, zumal wenn sie nicht ganz billig sind, vermieden werden.

Als Verdienst des hier besprochenen Buches bleibt jedoch, daß es die z. Z. brennenden Probleme der Kunst der römischen Kaiserzeit zur Diskussion gestellt hat. Für eine ganze Fülle von Untersuchungen hat Verf. damit entscheidende Anregungen gegeben. Sie zu nutzen wird Aufgabe der kommenden Forschung sein.