

Paul Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, Dritte Folge Nr. 85, 1973).

Diese Göttinger Akademie-Abhandlung stellt eine Vorarbeit dar, wie Titel und Vorwort zeigen: nur ein Bildnis-Typus des Augustus (Octavian), wohl der früheste offizieller Geltung, ist behandelt; weitere Vorstudien werden in Aussicht gestellt sowie schließlich eine umfassende Behandlung sämtlicher rundplastischer Porträts des Augustus im Rahmen der Reihe 'Das römische Herrscherbild' angekündigt, die begleitet sein wird von einer Bearbeitung der Münzen und der übrigen Augustus-Bildnisse in der Flächenkunst durch W. H. Gross.

Man darf also beruhigt sein, die Behandlung des Augustus-Porträts in guten Händen und auf große Dimensionen berechnet zu wissen, denn die Probleme der Ikonographie dieses ersten Prinzepts gehören zu den schwierigsten der römischen Porträtforschung überhaupt. Woran das liegt, wird durch die hier zu besprechende Studie, die weit mehr bietet als eine rein ikonographische Untersuchung, schlaglichtartig erhellt. Man darf nicht vergessen, daß schließlich Augustus der erste war, der auf die systematische Verbreitung offizieller, an einen politisch-inhaltlich und formal festgelegten Typus gebundener Bildnisse des Herrschers Wert legte. Das hellenistische Königsbildnis kennt ja den Begriff des Typus kaum oder nur in Ansätzen und war, jedenfalls in der Rundplastik, immer wieder auf künstlerische Einzelleistungen angewiesen. Sinn und Wirkung des römischen Herrscherbildes dagegen liegen vor allem in der Typenbindung seiner in großer Zahl herzustellenden Wiederholungen; eine eigentlich künstlerische Leistung wurde nur für den einmaligen Entwurf eines Typus erforderlich. Dieses neue, repräsentative Bild des Herrschers als Verkörperung des Staates mußte erst eine eigene Form gewinnen. Seine Herkunft ebenso wie seine sehr schnelle Loslösung vom hellenistischen Königsporträt und dem daraus hergeleiteten römischen Adelsporträt der beiden letzten vorchristlichen Jahrhunderte hat Zanker im zweiten Teil seiner

Abhandlung in meisterlicher Kürze dargestellt. Augustus wählte als künstlerisches Mittel für die Schaffung 'seines' Herrscherbildes den klassizistischen Rückgriff auf bereits zeitlos-gültig gewordene Formen der griechischen Kunst; als Vehikel der von diesem Herrscherbild getragenen Aussage den Typus, dessen Reproduktion in einer möglichst gleichbleibenden Form nun freilich als ein völlig neuer Auftrag an die Künstler erst 'geübt' werden mußte.

Was sich aus alledem für die ikonographische Forschung an Unsicherheiten und methodischen Schwierigkeiten ergibt, ist leicht einzusehen. Zanker hat sich in diese Problematik regelrecht hineingeworfen; auch wo er seine Ideen, Ansätze und Lösungen nur skizzenhaft andeutet, ist das spürbar. Wenn trotz seiner Kompetenz im Einzelnen manche Frage offenbleibt und nicht jeder Vorschlag voll überzeugt, so liegt das nicht am Autor, sondern an dem außerordentlich schwierigen Gegenstand und der Tatsache, daß Zanker hier mit Mut und Einfallsreichtum vielfach terra incognita betreten hat.

Den methodischen 'Vorbemerkungen' zum ikonographischen Teil (S. 9–12) kann man nur vollinhaltlich zustimmen: es sind aufgrund historisch-politischer Erwägungen grundsätzlich nie allzu viele Bildnis-Typen zu erwarten; 'Zwischentypen' oder gleitende Übergänge einer Entwicklung vom einen Typus zum anderen gibt es nicht; Abweichungen vom ikonographischen Kanon müssen zumeist nicht typologisch, sondern aus den jeweiligen künstlerischen Gegebenheiten heraus oder aber als Ausdruck einer veränderten Bildnisauffassung verstanden werden. Unter diesen Voraussetzungen ist es unbedingt 'notwendig, den Begriff des Typus nicht zu eng zu fassen' (S. 11); für den Gang der Untersuchung wiederum ergibt sich daraus die Forderung nach einer sorgfältigen Rezension der Repliken, die allein eine Rekonstruktion des 'Urbildes' ermöglicht (S. 12).

Den schon geläufigen Faktoren für die Formwandlung eines Bildnis-Typus wie z. B. Zeitstil stellt Zanker einen weiteren an die Seite: den 'Verbreitungsvorgang' solcher Typen (S. 10 f.). Daß sich auf dem Wege durch die Ateliers und den Kunsthandel in die Städte der Provinzen oder in die Privathäuser an einem Bildnis-Typus Veränderungen und Abnutzungserscheinungen zeigen, dürfte ein ebenso einsichtiger wie wesentlicher Gesichtspunkt sein für die Beurteilung von 'Varianten', unter dem nun auch die Vorstellung von einer gelegentlichen Vermischung verschiedener Typen methodisch zulässig erscheint – wenn auch so etwas im Einzelfall oft schwer nachzuweisen sein wird.

Die 'kopienkritische' Rezension der insgesamt zwanzig von Zanker gesammelten Repliken (und Umbildungen) des Actium-Typus mit dem Ziel einer 'Rekonstruktion des offiziellen Bildnisses' und einer zeitlichen Anordnung der Wiederholungen stellt den einen Hauptteil des Buches dar (S. 13–32). Was im Rahmen dieser Voruntersuchung unmöglich geboten werden konnte und erst von der Vorlage bzw. Untersuchung des gesamten, riesigen Münzmaterials durch W. H. Gross zu erwarten ist, ist der Versuch, eine Formgeschichte des Augustus-Bildnisses in der Münzkunst zu erarbeiten und von da aus möglicherweise auch für die Rundplastik zu genaueren chronologischen Werten zu gelangen. Für die Zwecke des Verf. genügt ja auch vorerst die Feststellung (S. 33 f.), daß dieser Typus des Augustus-Bildnisses durch die Actium-Siegesprägung (Taf. 28–29,3) zu identifizieren ist¹, daß er zumindest auf den Münzen erst seit Actium erscheint und daß er in seiner Verwendung offenbar vorwiegend auf den Westen beschränkt war². Man meint allerdings, eine leichte Ungeduld des Verf. gegenüber dem numismatischen Material zu spüren, die auch in der Verbannung der Münzporträts an das Ende der ikonographischen Untersuchung zum Ausdruck kommt. Ausführlicheres Zitieren der einzelnen Münztypen in Anmerkungen und Tafelverzeichnis, vollständigere Verweise auf die gängigen Kataloge und Typenlisten und vor allem die Abbildung oder doch Beschreibung beider Seiten der behandelten Münzen hätten dem Leser die Kontrolle dieses Teiles erheblich erleichtert. Was z. B. auf dem Revers der Münze Taf. 28,1 dargestellt ist, läßt sich einfach nicht ermitteln. Man versteht natürlich auch, daß in ikonographischen Arbeiten die Abbildungen der Münzen nach Gesichtspunkten wie Kopfwendung angeordnet werden. Es wäre jedoch zumindest für den Archäologen wesentlich einfacher, wenn er das schwierige Material nach numismatischen Gesichtspunkten wenigstens grob geordnet vorfände, um es sich dann nach

¹ Die Auswahl der abgebildeten Stücke wird kritisiert von D. Mannsperger, in: *Aufstieg und Niedergang des römischen Weltreiches* (= ANRW) II : 1 (1974) 938 Anm. 44; ob zu Recht, kann ich bei dem gegenwärtigen Publikationsstand nicht beurteilen.

² Zur Problematik der Herkunftsstatistik bei den rundplastischen Repliken s. aber u. S. 689. Auch die Diskussion um den Prägeort der sog. Actium-Münzen ist noch nicht abgeschlossen. Für eine westliche Münzstätte plädiert jetzt vorsichtig auch Mannsperger a. O. 939 Anm. 47; dagegen werden die meisten dieser Münztypen von A. Banti-L. Simonetti, *Corpus Nummorum Romanorum IV* (1974) 19 ff. wieder versuchsweise einer bithynischen Münze zugewiesen. Vgl. zur Problematik auch Mannsperger, *Gymnasium* 80, 1973, 395 Anm. 45.

den ihm viel geläufigeren ikonographischen Kriterien unter Anleitung des Autors leicht selber gruppieren zu können. So aber tut man gut daran, bei der Betrachtung der Taf. 28–29 den bekannten, übersichtlich gliedernden Aufsatz von K. Kraft zu Rate zu ziehen³.

Dem originalen Entwurf des Augustus-Bildnisses vom Actium-Typus ikonographisch und zugleich zeitlich am nächsten stehen die Köpfe in La Alcudia auf Mallorca (Nr. 1), Florenz (Nr. 2) und im Kapitol (Nr. 3); typologische Beurteilung und Datierung dieser drei Repliken sind völlig überzeugend. Bereits diese Kerngruppe enthält ein Beispiel für die – offenbar schon früh mögliche – Umdeutung des Bildnis-Typus (S. 15 f.): der Kopf im Kapitol ist seiner Aussage nach kein eigentlich 'hellenistisches' Porträt mehr, sondern gehört dem eben in diesen frühen Jahren des Augustus sich ausbildenden 'römischen Herrscherbild' zu. Kunstgeschichtlich betrachtet vertritt diese erste Umdeutung des Actium-Typus die neue, klassizistische Stilrichtung, die bei der Konzeption des dann folgenden Prima-Porta-Typus dessen Form bestimmen sollte (S. 46).

Eine kurze Bemerkung zur Behandlung der Replik in La Alcudia (Nr. 1 Taf. 1–3) sei hier noch angeschlossen. Dieser sehr bedeutende Einsatzkopf ist nach dem wenigen, was wir bisher über das römische Porträt in Spanien sagen können, wohl nicht in Pollentia selbst gearbeitet, sondern zu irgendeinem Zeitpunkt dorthin importiert worden. Dafür scheint schon die nachträgliche Zurichtung des Halses besonders an der linken und auf der Rückseite zu sprechen, die für das Einsetzen in eine offensichtlich nicht für diesen Kopf gearbeitete Statue nötig wurde. Die künstlerische Herkunft der zumindest für die Rekonstruktion des Typus wohl wichtigsten Replik sollte vielleicht noch ausführlicher diskutiert werden; eine Klärung dieser Frage wäre notwendig nicht nur unter dem vom Verf. mit Recht hervorgehobenen Aspekt der Verbreitungswege von offiziellen Bildnis-Typen (S. 10 f.), sondern auch angesichts seiner interessanten Feststellung, daß keine bekannte Replik des Actium-Typus aus dem Osten stamme (S. 34). Diese Feststellung ist statistisch gesehen nicht ohne Schwächen⁴: von den 20 Exemplaren des Katalogs haben nur 13 einen verbürgten Fundort (nicht Herstellungsort!) in Italien oder in westlichen Provinzen; die beiden Stücke aus Albani-Besitz (Nr. 3 und 10) dürften immerhin in Italien gefunden sein, auch wohl der Kopf in den Uffizien (Nr. 2); Nr. 8 stammt sicher und Nr. 7 vielleicht aus italienischem Kunsthandel⁵. Der in mancher Beziehung seltsame Kopf in Venedig (Nr. 4) aber ist aus der Sammlung des Giovanni Grimani in das Museum gelangt; über die Herkunft des Kopfes in Wien (Nr. 13) ist nichts bekannt, und der Kopf von Mallorca (Nr. 1) muß – wie gesagt – nicht unbedingt im Westen gearbeitet worden sein.

Die weitere Rezension versucht vor allem, den Bedeutungswandel dieses Typus durch die zeitliche Anordnung der Repliken aufzuzeigen; kurz zusammengefaßt wird das Ergebnis auf S. 27. Hier ergeben sich gelegentlich Einwände gegen Zankers Datierungsvorschläge. Es kann bei deren Kritik nicht darum gehen, kleinlich um fünf oder zehn Jahre zu feilschen. Andererseits sind die auf den Datierungen der einzelnen Köpfe bzw. Gruppen aufbauenden Folgerungen für die Bedeutungsgeschichte dieses Bildnis-Typus oft so weitreichend, daß es auf stichhaltige Begründung des jeweiligen Zeitansatzes unbedingt ankommt.

Im Falle des Kopfes in Tripolis (Nr. 5) z. B. geht es dabei um wenige Jahre, und zwar wegen der wichtigen Frage, ob es sich bei diesem Bildnis wirklich um ein noch zu Lebzeiten des Kaisers geschaffenes handelt oder nicht. Dieser stark beschädigte, aber nicht überarbeitete Kopf stammt aus dem 'Calchidicum' von Lepcis Magna. Zwar ist das Gebäude nach der Stifterinschrift des Iddibal Caphada Aemilius⁶ im Jahre 11/12 n. Chr. fertiggestellt worden, und auch seine Beziehung zum Kaiserkult steht außer Frage⁷; doch daß der Kopf – weil dem Stil nach augusteisch – folglich vor diesem Datum gearbeitet sei (S. 18), ist kein zwingender Schluß. Was den Stil angeht, so fühlt sich der Rez. an die elegante Tiberius-Statue vom Foro Vecchio in Lepcis Magna erinnert⁸. Will man mit Zanker an einer sehr engen Beziehung des Augustus-Kopfes zum 'Calchidicum'

³ K. Kraft, Zur Münzprägung des Augustus, Sber. Wiss. Ges. Univ. Frankfurt 7, 1968 Nr. 5, 205 ff. (= Kraft).

⁴ Zu den Münzen s. o. S. 688 mit Anm. 2.

⁵ Zu dem Kopf in Providence (Nr. 7) vgl. hier Anm. 12; die Herkunftsangabe zu dem Londoner Kopf (Nr. 8) bei A. H. Smith, Cat. Sculpt. Br. Mus. III (1904) 150 Nr. 1878.

⁶ J. M. Reynolds – J. B. Ward Perkins, The Inscriptions of Roman Tripolitania (1952) Nr. 324. (= IRT).

⁷ Vgl. S. Aurigemma, AfrItal. 8, 1940, 17 f.

⁸ AfrItal. 8, 1940, 76 ff. Abb. 53–55; L. Polacco, Il volto di Tiberio (1955) 149 Taf. 40; H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968) 31. 103 Nr. 77 Taf. 25. – Die Statue ist keineswegs so sicher erst in claudische Zeit zu setzen, wie man allenthalben lesen kann.

festhalten, so bietet sich eher eine Verbindung an mit der im mittleren Raum dieses Gebäudes gefundenen Statuenbasis (IRT 325), die die Inschrift *DIVO AVGVSTO* trägt und zu der ein Gegenstück vom selben Fundort existiert (IRT 329), auf dem eine Statue des Tiberius stand. So scheint einiges darauf hinzuweisen, daß dieser Augustus-Kopf postum entstanden ist. Hierzu würde um so besser die Feststellung passen, daß das Porträt Anzeichen 'einer leichten Idealisierung' zeige (S. 18).

Etwas problematisch bleibt die Chronologie auch bei der Gruppe von Köpfen, die mehr oder weniger ausdrücklich der spätesten Zeit des Tiberius bzw. dem Caligula zugewiesen werden (Nr. 6 und 7; vgl. auch S. 27,2). Den Einsatzkopf aus dem Vorhangkanal des Theaters von Volterra (Nr. 6) möchte Zanker aus ikonographischen Gründen und mit Hilfe stilistischer Vergleiche (S. 19 mit Anm. 21–22) in die Spätzeit des Tiberius oder die Regierung des Caligula datieren. Der einige Jahre nach jenem an der gleichen Stelle gefundene weibliche Kopf⁹ gehört, wie Zanker zu Recht vermutet, aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Augustuskopf zu einer womöglich größeren Gruppe von Statuen, die in der Bühnenwand aufgestellt gewesen sein wird. Bei diesem Frauenporträt nun handelt es sich doch wohl um ein Bildnis der Livia im Nodus-Typus, dessen gelegentliche Weiterverwendung auch in tiberischer Zeit zwar nicht zu bestreiten ist¹⁰; man wird ihn aber kaum bis über die mittleren Jahre dieses Kaisers hinaus erwarten können. Die kühle, knappe Formensprache der tiberischen Kunst kommt in dem Frauenporträt – wie auch sonst öfter zu beobachten – noch deutlicher zum Ausdruck als bei dem dazugehörigen Augustuskopf. Auch ein Blick auf den allerdings überlebensgroßen zweiten Augustuskopf aus diesem Theater¹¹, der sicherlich schon in claudische Zeit gehört (so auch Verf. S. 28 mit Anm. 32), führt dazu, den Kopf Nr. 6 nicht allzu spät anzusetzen. – Der Kopf in Providence (Nr. 7)¹² scheint erstens nicht ganz vollendet zu sein; darauf deuten die stehengebliebenen Bohrlöcher, die die Trennung der Haarsträhnen über der Stirn nur vorbereiten sollten (eine Datierung ins 2. Jh. n. Chr. aufgrund dieser Bohrungen, wie sie von C. C. Vermeule und etwas abgemildert zuletzt von B. S. Ridgway a. O. 84 f. mit Anm. 2 vorgeschlagen wurde, ist rundweg abzulehnen). Zum anderen ist das Stück durch Restaurierung so beschädigt, daß der Versuch einer Datierung nach dem Stil (S. 20 mit Anm. 23 bis 25) fast hoffnungslos erscheinen muß. Mehr als die Aussage einer wahrscheinlich postumen Entstehung dieser Replik läßt sich daher kaum plausibel machen.

Von solchen Einwänden in einzelnen Fällen abgesehen, darf man sich dem allgemeinen chronologischen System des Verf. jedoch anvertrauen. Es ergibt sich dabei der Eindruck, als habe der Typus nicht lange festen Bestand gehabt, sondern als sei spätestens mit den postum geschaffenen Repliken, die die große Mehrheit der erhaltenen ausmachen, eine gewisse Auflösung seines ikonographischen Kanon eingetreten. Ganz isoliert, ja fast schon außerhalb dieses Typus (so auch Verf. selbst S. 11 mit Anm. 12) steht das Porträt auf der Statue in Paris (Nr. 14), das sehr wohl noch spätaugusteisch sein kann (S. 25; für die Datierung dieses Kopfes wäre vielleicht an die Statue des Kleomenes im Louvre zu erinnern, die nach dem Vorgang von L. Fabbrini, *ArchCl.* 13, 1961, 157 zuletzt von G. Säflund, *OpRom.* 9, 1973, 1 ff. mit Marcellus in Verbindung gebracht worden ist). Auch der nach Ansicht des Rez. verhältnismäßig frühe postume Kopf von Volterra (Nr. 6; vgl. hier S. 690) weicht in Gesichtsbildung und Haaranordnung nicht unwesentlich von der Hauptüberlieferung ab (S. 19).

Mit den Katalognummern 8–10 liegt dann bereits eine Seitenüberlieferung vor (S. 20): Gesicht und Frisur sind in gewissem Sinne 'klassisch' beruhigt. Daß hier eine typisch tiberische Redaktion des Typus vorliegt, leuchtet ohne weiteres ein; die Datierung einzelner Vertreter dieses Seitenzweiges bleibt schwierig. Es spricht nur für den Verf., wenn er auch im Falle des Londoner Kopfes (Nr. 8)¹³ oder des übel zugerichteten Fragments in der Villa Albani (Nr. 10) einen relativ präzisen Datierungsvorschlag ausspricht. Er setzt die Gruppe dieser drei Repliken in tiberische bis allenfalls frühclaudische (Lucus Feroniae, Nr. 9)¹⁴ Zeit.

⁹ FA. 18–19, 1963–64, 532 Nr. 7537; AA. 1970, 309 f. 308 Abb. 45–46.

¹⁰ Vgl. W. H. Gross, *Julia Augusta*, Abh. Ak. Wiss. Göttingen Nr. 52, 1962, 106 ff.

¹¹ FA. 12, 1957, 342 Nr. 5426; AA. 1970, 309. 308 Abb. 44.

¹² Vgl. jetzt auch B. S. Ridgway, *Catalogue of the Classical Collection* (Museum of Art, Rhode Island School of Design), *Classical Sculpture* (1972) 84 f. Nr. 32; 199–200 (Abb.). Dieser Kopf ist übrigens schon von V. H. Poulsen, *ActaArch.* 17, 1946, 12 Anm. 48 mit Brendels Typus C in Verbindung gebracht worden.

¹³ Bei diesem Kopf (vgl. auch hier Anm. 5) stehen sich zwei Aussagen über den Erhaltungszustand entgegen: die von Zanker (S. 20) zitierte von A. H. Smith ('quite intact') und die von L. Curtius '... ist stark überarbeitet und hat dadurch Alterszüge erhalten, die ihm gewiß ursprünglich fremd waren' (*RM.* 55, 1940, 55).

¹⁴ Dieser Kopf jetzt auch abgebildet *OpRom.* 9, 1973, 9 Abb. 7.

Eine weitere Umbildung des Typus vertreten nach Zanker (S. 22) zwei Repliken in Toulouse (Nr. 11) und Perugia (Nr. 12). In diesem Falle allerdings – zumal die 'Gruppe' fast zu klein ist – könnte man eher an zwei Wiederholungen des Typus denken, deren Verwandtschaft sich aus gewissen Provinzialismen erklärt, die den beiden Werken ohne Zweifel eigen sind. Besonders der Kopf aus Béziers (Nr. 11) scheint physiognomisch, zumindest in der Absicht des Bildhauers, nicht so sehr weit entfernt zu sein von der Hauptüberlieferung, und die Vereinfachung der Haarordnung bei gleichzeitig relativ treuer Erfassung der einzelnen plastischen Strähnen mag als typisch gelten für eine bestimmte provinzielle Tendenz zur Generalisierung ikonographischer Formeln. Der Zusammenhang dieses Porträts mit den übrigen Bildnissen der Gruppe von Béziers ist aus technischen und stilistischen Gründen, auf die Zanker selbst (S. 23) hinweist, nicht völlig sicher¹⁵ (war es ein wie die anderen zum Einsetzen gearbeiteter Kopf?); es wäre vielmehr zu fragen, ob dieses Bildnis nicht noch zu Lebzeiten des Augustus geschaffen sein könnte. – Schwer zu sehen ist ein enger ikonographischer Zusammenhang zwischen diesem und dem aus Spoleto stammenden Kopf in Perugia (Nr. 12), wie er vom Verf. (S. 23) hervorgehoben wird. An der Datierung dieses nur in Vorderansicht abgebildeten Porträts in die Zeit des späten Tiberius oder Caligula wird man ohne Autopsie nicht zweifeln wollen; ikonographisch aber scheint hier wiederum ein Provinzialismus vorzuliegen, der eine gutgemeinte, aber disziplinlos verwilderte Wiedergabe der offenbar als auffallend und charakteristisch verstandenen Lockenmotive (ähnliches wohl auch für den Wiener Kopf Nr. 13 zu vermuten) verbindet mit einer nicht gelungenen Darstellung der Physiognomie, worauf schon der extrem enge Augenstand hindeutet¹⁶.

Die Repliken Nr. 15–20 gehören in die späte Zeit des Tiberius oder sind erst unter Claudius entstanden. Der Datierung des kolossalen Porträts in Sevilla (Nr. 17; der Kopf stammt übrigens nicht aus Sevilla selbst, sondern aus Italica) in traianische¹⁷ oder gar hadrianische¹⁸ Zeit widerspricht Zanker zu Recht, besonders unter Hinweis auf das Format dieses Kopfes (S. 29 mit Anm. 35–36). – Die Datierung der merkwürdigen Büste aus Fondi (Nr. 18) ist überzeugend und sorgfältig begründet (S. 31 mit Anm. 38–42). – Ob der 'Galerie'-Zusammenhang der Augustus-Statue von Herculaneum (Nr. 19) mit der Claudius-Statue, die ein halbes Jahr später am gleichen Ort gefunden wurde¹⁹ und durch die wohl zugehörige Inschrift (CIL X 1416) ins Jahr 48/49 n. Chr. datiert ist, wirklich als so sicher gelten kann, wie allgemein behauptet wird, bleibe dahingestellt; die Entstehung der Augustus-Iuppiter-Statue in claudischer Zeit ist jedenfalls wahrscheinlich.

Unter ikonographischem Aspekt werden diese späten Repliken von Zanker zu einer Gruppe zusammengefaßt, die von dem inzwischen längst 'kanonisch' gewordenen Prima-Porta-Typus berührt ist; dies nun nicht als eine unbeabsichtigte Folge des Verbreitungsvorganges, sondern als das Ergebnis eines langsamen Bedeutungswandels des Augustus-Bildes (vgl. dazu auch Verf. S. 44–46). Es ist ein großes Verdienst, wenn Zanker dieses diffizile typologische Phänomen hier klar benennt und darstellt, wozu wegen der auch in günstigen Fällen unvermeidlichen methodischen Gratwanderung ein gewisser Mut gehört²⁰. Es ist dabei interessant, daß die Durchdringung des Actium-Typus mit Zügen des Prima-Porta-Typus nicht vor der späten Zeit des Tiberius oder gar erst unter Claudius erfolgte; dies ist vielleicht ein weiteres Anzeichen für eine merkwürdig isolierte Stellung (und Bedeutung?) dieses Typus. Weiterhin fällt auf, daß in dieser Gruppe sämtliche irgendwie ungewöhnlichen Vertreter des Actium-Typus versammelt sind: die beiden kolossalen Köpfe (Nr. 15 und 17), der immerhin auch deutlich überlebensgroße Kopf aus dem Theater von Mérida (Nr. 16), die einzige Marmor-Büste, noch dazu gleichfalls überlebensgroß (Nr. 18) und

¹⁵ Trotz H. Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit (Diss. Berlin 1960) 20 f.

¹⁶ Im Anschluß an die hier vorgetragenen Überlegungen zu diesen beiden Porträts wäre vielleicht die Frage zu stellen, ob es sich bei dem von Zanker (S. 26, c) ausgeschiedenen Bronzporträt von Azaila nicht doch um eine lokale Version des Actium-Typus handeln kann.

¹⁷ H. Drerup, *MM.* 12, 1971, 138 ff.

¹⁸ N. Bonacasa, *Due note sul ritratto imperiale dell' Egitto* (1971) 21–34, vergleicht den Sevillaner Augustuskopf (a. O. Taf. 12,1) mit dem von ihm für hadrianisch gehaltenen kolossalen Augustusporträt in Alexandria, ohne freilich eine entsprechende Datierung für das spanische Bildnis ausdrücklich vorzuschlagen (a. O. 25). Der von Zanker (S. 29 Anm. 36) zitierte Aufsatz von Bonacasa (*RM.* 79, 1972, 221–234) ist eine bis auf die Anordnung der Tafeln völlig unveränderte Dublette jener ein Jahr zuvor erschienenen Behandlung dieser Augustusporträts.

¹⁹ Neapel, *Mus. Naz. Inv.* 5593. K. Kluge – K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Großbronzen II* (1927) 97 f. Taf. 29; Niemeyer a. O. 109 Nr. 105 Taf. 39; B. Andreae, *Römische Kunst* (1973) Abb. 321.

²⁰ Wie problematisch und schwierig zu begründen hier jede einzelne Entscheidung ist, zeigt sich besonders deutlich bei der angehängten kurzen Behandlung der Bildnisse des Gaius und Lucius Caesar (S. 47–51); vgl. dazu auch hier Anm. 27.

das einzige bisher bekannte Miniaturporträt dieses Typus (Nr. 20). Eine alle Stücke umfassende Erklärung hierfür ist schwer zu geben; die vier kolossalen Porträts und das Iuppiter-Schema der herculanischen Bronzestatue (Nr. 19) entsprechen immerhin claudischen Vorstellungen von Divinisierung. Bei dem Bronzebüßchen (Nr. 20) wäre die auch vom Verf. (S. 32) hervorgehobene, nur mehr sehr lose Verbindung mit dem Actium-Typus womöglich nicht nur durch Einflüsse des Prima-Porta-Typus zu erklären, sondern durch die öfter feststellbare, allgemein geringere Typenbindung solcher Miniaturporträts.

Mit der Behandlung der den Actium-Typus wiedergebenden Münzporträts eröffnet der Verf. den zweiten Hauptteil (S. 33–46) seines Buches, der den Fragen nach der Herleitung, Bedeutung und Stellung dieses Typus innerhalb der Augustus-Ikonographie gewidmet ist. Hier ist auf wenigen Seiten eine große Menge sehr aktueller und origineller Beiträge zu grundsätzlichen Problemen der augusteischen Bildniskunst zu finden. Dieser Teil ist wegen seiner kompakten Kürze schwer zu referieren; wer mit römischen Porträts zu tun hat, wird ihn ohnehin lesen müssen. Zanker gelingt hier zunächst der Nachweis, daß der Actium-Typus eindeutig auf Formeln des hellenistischen Herrscherbildes zurückgreift (S. 34), und zwar auf eine relativ späte Stufe jener Bildniskunst, die die zufälligen Züge der tatsächlichen Physiognomie bewußt als Ausdrucksträger in die ansonsten pathetisch-ideale Darstellung integriert (S. 35 f.). Mit dieser Orientierung am 'realistischen' Königsbild des Hellenismus wiederum ist nicht etwa ein für Octavian spezifischer Anspruch verbunden; vielmehr stellt sich das Porträt des Actium-Siegers hiermit in eine lange Reihe römischer Aristokratenporträts des 2. und 1. Jhs v. Chr. (S. 36–39). Die dieses Thema betreffenden Beobachtungen übrigens verdienten doch, gelegentlich noch ausführlicher dargestellt und illustriert zu werden als es hier möglich war²¹. Immerhin führt Zankers Analyse bis zu der auf den ersten Blick erstaunlichen These, daß die bekannte Bronzestatue des sog. Thermenherrschers 'mit großer Wahrscheinlichkeit ... einen römischen Politiker des späteren zweiten Jahrhunderts v. Chr. darstellt' (S. 40).

Die Ableitung des Actium-Typus aus der hellenistischen Herrscherikonographie erfährt eine gute Bestätigung aus der Heranziehung von Darstellungen ganzer Statuen des Octavian aus diesen Jahren, wie sie durch einige Münztypen der 'Triumphalprägung' überliefert sind (S. 40–42). Die Beziehung der insgesamt vier hier wiedergegebenen Statuen auf Octavian nach seinem Sieg bei Actium steht wohl außer Zweifel²². Man sollte aber dabei nicht vergessen, daß keine dieser Statuendarstellungen einen ikonographisch eindeutigen Bezug gerade zu dem sonst ja nur als Kopf-Typus zu verstehenden Actium-Typus erkennen läßt. Die Panzerstatue in Ausfallstellung (S. 42 Taf. 29,5; Kraft Taf. 1,1) ist verbunden mit der Vorderseitendarstellung eines Venuskopfes; die Panzerstatue im Adlocutio-Gestus (Kraft Taf. 1,2) mit einem Kopf der Pax oder Concordia²³; die Octavian-Neptun-Statue (S. 41 Taf. 29,6; Kraft Taf. 1,3) mit einem Bild der Victoria. Die Münze schließlich, die auf dem Revers eine Statue Octavians auf einer mit Schiffschnäbeln geschmückten Säule zeigt (S. 40 f. Taf. 29,4; Kraft Taf. 1,15), trägt auf dem Obvers einen bekränzten männlichen Kopf²⁴, dessen Zugehörigkeit zum Actium-Typus des Octavian-Bildnisses keineswegs eindeutig ist. Ein Zusammenhang dieser Statuen mit dem (Kopf-)Typus Actium könnte vielmehr noch am ehesten von der Seite jenes Münzprogramms her begründet werden, in das zumindest die drei zuerst genannten Typen gehören und dessen innere Struktur K. Kraft überzeugend analysiert hat²⁵. Anders ausgedrückt: für die allgemeine 'politische Ikonographie' des Actium-Siegers Octavian und für die These von deren Herkunft aus hellenistischen Darstellungsschemata und Vorstellungen bieten die von den Münzen überlieferten Statuentypen die erwünschte Anschauung bzw. Bestätigung; mit der Porträtkonographie aber des Octavian-Bildnisses vom Actium-Typus im engeren Sinne können diese Darstellungen nur mit Vorsicht in Verbindung gebracht werden, wenn es auch wahrscheinlich ist, daß die eine oder andere dieser Statuen eben jenen Kopftypus verwandte.

²¹ Vgl. die m. E. zu enge Auffassung von Zankers Theorie bei D. Mannsperger, ANRW II: 1 (1974) 939 Anm. 47. – Spätestens bei diesem wichtigen Kapitel vermißt man übrigens einen Museumsindex der behandelten Werke.

²² Zu der Statue auf der Schiffschnabelsäule Zanker selbst S. 40 Anm. 96; zum Poseidon mit dem Aplustre Kraft 207 (von Zanker S. 41 Anm. 102 nach dem Sonderdruck zitiert) mit sehr guten Gründen.

²³ Zur Benennung Kraft 206 mit Anm. 2.

²⁴ Kraft 209 erwog für diesen Kopf eine Deutung auf Apollon, was aus ikonographischen Gründen kaum möglich sein dürfte; vgl. zu diesem Problem die treffenden Bemerkungen von D. Mannsperger, *Gymnasium* 80, 1973, 396 f. mit Anm. 51.

²⁵ Kraft 206 ff. Taf. 1,1–6; vgl. allerdings Mannsperger a. O. 395 Anm. 45.

Auf diesem Hintergrund noch eine weitere Bemerkung zum Kapitel der 'Statuentypen, mit denen Bildnisse des Actium-Typus verbunden wurden' (S. 40): Angesichts der kriegerischen oder sieghaften Pose, die jenen vier durch die Actium-Münzen überlieferten Darstellungen Octavians eigen ist, sollte man vielleicht das Vorhandensein von Repliken des Typus Actium im Schema *velatio capitis* doch nicht ganz so gering bewerten wie Zanker (S. 40) es tut. Gewiß, als für Octavian typisch oder irgendwie originell ist sein Auftreten in priesterlicher Funktion nicht zu verstehen. Es ist jedoch interessant, daß der Actium-Typus sehr schnell in sozusagen zivile Zusammenhänge gestellt werden konnte: schon die wohl früheste erhaltene und ikonographisch treueste Replik (La Alcudia; Nr. 1) stammt von einem Togatus mit *velatio capitis*, desgleichen die gute Wiederholung in Venedig (Nr. 4). Wahrscheinlich war auch die Replik in Providence (Nr. 7) mit einer solchen Togastatue verbunden, worauf die merkwürdig konvexe Zurichtung der Rückseite des Kopfes deutet²⁶; für die m. E. spätestens frühüberische Replik aus Béziers vermutet Zanker selbst (S. 22 Nr. 11) eine *velatio capitis*. Umgekehrt ist es vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß von den bisher festgestellten claudischen Repliken (vgl. hier o. S. 691 f.) keine einzige den ersten Prinzeips als Priester darstellt.

Insgesamt hat Zanker mit dieser Studie aufweisen können, daß das Augustus-Bildnis vom Actium-Typus an einem politisch wie kunstgeschichtlich gleichermaßen entscheidenden Drehpunkt entstanden ist. Seine Verbundenheit mit dem hellenistischen Herrscherporträt bzw. seine Einbindung in dessen Rezeption durch die römische Aristokratie der späten Republik bedeutet einmal den noch nicht vollzogenen Übergang zum Prinzipat; zum anderen aber auch – dies ist eine vom Verf. fast en passant getroffene höchst wichtige Beobachtung – 'ein entschiedenes Heraustreten aus dem Schatten des Divus Iulius' (S. 44), der in seinem Bildnis offensichtlich eine Abwendung von jenem hellenistischen Adelsporträt kundtun wollte (S. 38)²⁷.

Wohin die Entwicklung – politisch wie künstlerisch – geht, deutet das schon besprochene Porträt im Kapitel an, das eine erste 'klassizistische Korrektur' (S. 46) des frühen Augustus-Bildnisses erkennen läßt. Daß das römische Herrscherbild mit dem Actium-Typus noch nicht geschaffen ist, wird dann vollends deutlich durch den sehr instruktiven Vergleich mit dem bald darauf formulierten Prima-Porta-Typus (S. 44–46), der das Bildnis der gefestigten Herrschaft und des totalen Machtanspruches darstellt und ohne Zweifel auch in diesem Sinne konzipiert war. In seinem inhaltlichen und formalen Klassizismus verzichtet dieser neue Typus auf Ausdrucks- oder Programmträger wie die natürliche Physiognomie und das Pathos, die noch den Actium-Typus charakterisieren. Wie weit die Reduzierung eines hellenistischen Porträts auf den Inbegriff einer Staatsidee im Prima-Porta-Typus gelungen war, zeigt die kanonische Geltung dieser Formulierung des Augustus-Bildnisses über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg.

Berlin

W. Trillmich

²⁶ Ridgway a. O. (hier Anm. 12) 85 und Abb. S. 199, b.

²⁷ Offen bleibt vorläufig die Frage nach den doch zu erwartenden Bildnissen des Octavian vor Actium; deren Beantwortung kann freilich auch nicht im Rahmen einer solchen Vorstudie erwartet werden. In einem Exkurs (S. 47–51) zu den Bildnissen des Gaius und Lucius Caesar tut Zanker schon einen Schritt in Richtung dieses Problems: er führt den Nachweis, daß die von ihm auf diese beiden Prinzen bezogenen Bildnisse eben nicht den jungen Octavian darstellen können. Was sie an 'Augustischem' oder 'Octavianischem' enthalten, gehöre in den Zusammenhang einer späteren Thronfolge-Propaganda. Dies leuchtet ein, problematisch bleibt aber weiterhin nach Zankers eigenem Eingeständnis die Benennung der Bildnistypen auf den einen oder den anderen der beiden Prinzen (S. 50); außerdem ist hier nun auch bei der Herleitung der Haarmotive aus der Augustus-Ikonographie der Punkt erreicht, wo zwangsläufig die Argumentation nicht mehr wirklich stringent sein kann (so Zanker selbst S. 51; vgl. auch hier S. 691 mit Anm. 20). Zudem scheint ein Programm (S. 51) 'neuer Octavian' (Lucius) und 'neuer Augustus' (Gaius) in der Zeit dieser Thronfolge-Propaganda nicht sehr sinnvoll. Schließlich sollte man die typologische Analyse und deren programmatische Auswertung nicht zu sehr auf die Motive der Frisur konzentrieren: betrachtet man z. B. die auf Taf. 35 gegenübergestellten Köpfe der beiden Korinther Statuen, so zeigt sich gerade bei der Statue Nr. 135 (Taf. 35 a; 'Lucius') eine erhebliche Angleichung der Physiognomie an das Prima-Porta-Gesicht, während die Statue Nr. 136 (Taf. 35 b; 'Gaius') nichts derartiges erkennen läßt. M. E. könnte auch mit solchen Mitteln eine 'Hierarchie' in der vorgesehenen Thronfolge zum Ausdruck gebracht werden; der antike Betrachter zumindest – an den sich solche Gruppen ja wenden – mag derart deutliche physiognomische Zitate eher wahrgenommen und verstanden haben als etwa die Anspielung einer Haartracht auf einen längst nicht mehr allgemein bekannten und bereits umgebildeten älteren Bildnistypus.