

Dieter HERTEL, Die Bildnisse des Tiberius. Das Römische Herrscherbild Abt. I Bd. 3, herausgegeben von Klaus Fittschen, Tonio Hölscher, Paul Zanker. Wiesbaden: Reichert Verlag 2013, XXII + 249 S., 11 Beil. mit 98 Strich-Abb., 142 Taf. mit 544 s/w-Abb.

Im Jahr 1939 begründete die Habilitationsschrift „Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit“ von Max Wegner die neue Schriftenreihe „Das römische Herrscherbild“ des Deutschen Archäologischen Instituts.¹ Zugrunde lagen zwei entscheidende Beobachtungen: Die große Bildniszahl zeigt, dass es sich nicht um Einzelschöpfungen handelt, sondern um Kopien, die sich aufgrund enger formaler Verbindungen in Gruppen zusammenfassen und auf „bestimmte verlorene Vorbilder“ zurückführen lassen. Nachweisbar sind teils mehrere Urbilder für Kaiser und Kaiserinnen. Diese Bildnisfassungen werden als „Bildnistypen“ bezeichnet. Ziel war nun die Zusammenstellung, vollständige Dokumentation und einheitliche Veröffentlichung aller bekannten Bildnisse römischer Kaiser und Kaiserinnen.

Eine grundlegende Weiterentwicklung der Porträtforschung durch Klaus Fittschen 1977² und Paul Zanker 1978³ hatte unmittelbare Auswirkungen auf die Reihe „Das römische Herrscherbild“. Umfangreiche Replikenlisten, typologische Klassifizierungen und kopienkritische Analysen sowie eine einheitliche fotografische Dokumentation erlaubten nun die Bestimmung von Veränderungen, präzisere Zuweisungen, die Unterscheidung von Kopien und Replikenreihen sowie Überlegungen zu Abhängigkeiten einzelner Bildnistypen von diversen Vorläufern. Im Vergleich der Kopien untereinander, der „Kopienrecensio“, lassen sich die engsten Übereinstimmungen herausarbeiten, die wohl am ehesten das Aussehen des Vorbildes – freilich nicht des Dargestellten – erschließen lassen. Die einem Urbild am nächsten kommenden Bildnisse schließen sich in der sog. Kerngruppe zusammen (s. S. XI).

Dieser sehr kleinteilige Weg ist von der anglo-amerikanischen Forschung in den letzten Jahrzehnten teils heftig kritisiert worden. Klaus Fittschen wendet sich im Vorwort der Herausgeber dieses Bandes allerdings gegen die Kritik, da die eigentlichen Kritikpunkte nie recht deutlich geworden sind: „Die typo-

¹ M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Herrscherbild II.4 (Berlin 1939). Es folgten bereits ein Jahr später W.H. Gross, Bildnisse Trajans, Herrscherbild II.2 (Berlin 1940) und R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Herrscherbild III.2 (Berlin 1940).

² K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach, AF 3 (Berlin 1977).

³ P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus, AbhGöttingen 3, Nr. 85 (Göttingen 1978).

logische Methode hat sich als der sicherste Weg erwiesen, diese Voraussetzungen [die Identifizierung und richtige Benennung, Anm. d. Rez.] zu schaffen, denn sie entspricht der historischen Genese dieser Bildwerke“ (S. XI).

Mit dem Buch von Dieter Hertel zu den Bildnissen des Kaisers Tiberius ist nun der dreizehnte Band der Reihe erschienen. 20 Jahre sind seit der letzten Veröffentlichung – den Bildnissen des Augustus von Dietrich Boschung – vergangen.⁴ Die Arbeit von Hertel stellt eine wichtige Erweiterung dar, lässt sich doch nun mit dem Werk von D. Boschung zu Augustus, der Zusammenstellung von Bildnissen Caesars durch P. Zanker⁵ und dem älteren Werk von D. Boschung zu den Bildnissen des Caligula⁶ sowie zu den Frisuretypen des iulisch-claudischen Kaiserhauses⁷ ein genereller Überblick über die Bildnisentwicklung und -verwendung der ersten Kaiser Roms im Rahmen des kaiserlichen Selbstverständnisses und der Propaganda gewinnen. Es steht zudem eine breite Materialbasis für weiterführende Fragestellungen zu Art und Umfang der Bildnisse des Tiberius, zur Rezeptionsgeschichte der einzelnen Bildnistypen, ihrer chronologischen und geografischen Verbreitung, der Frage nach Werkstätten und Kunstprovinzen,⁸ zur Ikonografie römischer Kaiser in der frühen Kaiserzeit, der geografischen Verbreitung von Porträts, ihrem Aussagegehalt und der Verbindung innerhalb der iulisch-claudischen Dynastie zur Verfügung.

Der Autor ist mit der Gattung der römischen Kaiserbildnisse der frühen Kaiserzeit bestens vertraut: In seiner 1982 veröffentlichten Dissertation geht Hertel den Fragen von Stil und Chronologie der Kaiser- und Prinzenbildnisse der iulisch-claudischen Dynastie nach,⁹ noch im selben Jahr erscheint ein Aufsatz zu den Bildnissen des Kaisers Caligula Typus Fasanerie in Spanien.¹⁰ Bereits in dieser Zeit beginnt Hertel mit der Zusammenstellung der Bildnisse des Tiberius, ausgehend von der iberischen Halbinsel (S. XIII).

Der vorliegende Band ist nun das Ergebnis dieser langen Forschungstätigkeit. Er gliedert sich wie folgt: Dem übersichtlichen Inhaltsverzeichnis (S. V-IX) folgt

⁴ D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Herrscherbild I.2 (Berlin 1993).

⁵ P. Zanker in: K. Fittschen/P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts, BeitrESkAr 4 (Berlin 2010) 19-26 Kat. 12f.

⁶ D. Boschung, Die Bildnisse des Caligula, Herrscherbild I.4 (Berlin 1989).

⁷ D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein kritischer Forschungsbericht, JRA 6, 1993, 39-79.

⁸ s. dazu im vorliegenden Band das Vorwort von K. Fittschen S. XI.

⁹ D. Hertel, Untersuchungen zu Stil und Chronologie des Kaiser- und Prinzenportraits von Augustus bis Claudius (Bonn 1982).

¹⁰ D. Hertel, Caligula-Bildnisse vom Typus Fasanerie in Spanien. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Kaisers Caius, MM 23, 1982, 258-293.

das Vorwort der Herausgeber Klaus Fittschen, Tonio Hölscher und Paul Zanker (S. XI f.), jenes des Autors (S. XIII f.) und das Abkürzungsverzeichnis der verwendeten Literatur (S. XV-XXII). Der Textteil des Bandes umfasst die Besprechung und Auswertung der Bildnisse in elf Kapiteln (S. 1-132) und den umfangreichen Katalog mit 234 aufgeführten Bildnissen (S. 135-228), von denen 189 sicher Tiberius zugewiesen werden können.¹¹ Es folgen Indices (S. 229-249) mit einem allgemeinen Register (S. 229-233), einem Nachweis der Museen – hier jeweils mit Angabe des Bildnistypus – (S. 234-240), einem Fundortverzeichnis (S. 241-244) sowie einem nach Tafeln sortierten Abbildungsverzeichnis. Es schließen sich elf Beilagen mit 98 Zeichnungen der Stirn- und Seitenfrisuren der Typen, Hauptgruppen und Repliken an. Auf den 142 Tafeln sind die Bildnisse – soweit möglich – mit Vorder- und Rückseite sowie den beiden Nebenseiten in sehr guten Aufnahmen abgebildet.

Ziel – so Klaus Fittschen im Vorwort der Herausgeber – ist die vollständige Dokumentation der Bildnisse, um eine Vorstellung von Umfang und Aussehen der Bildnisse und der historischen Person des Tiberius zu bekommen. Wesentlich dafür ist eine sichere Identifizierung der Bildnisse. Die Bestimmung der Vorbilder ist umso wichtiger, da schriftliche Quellen zum Anlass und zum Entstehungsdatum der Bildnistypen fehlen. Galten lange Zeit konkrete Anlässe und Aufträge der Kaiser oder ihres unmittelbaren Umfeldes als Auslöser für die Schaffung neuer Bildnistypen, wurde dies von Jane Fejfer in Zweifel gezogen.¹² Fittschen wendet sich auch noch einem ganz anderen, aber essentiellen Problem zu: Der Beschaffung der Abbildungsvorlagen. Zu Recht – und dies sei mit Nachdruck unterstrichen – kritisiert er die immer weiter steigenden Kosten für Fotografien, die grundsätzlich eine von Bildern abhängige Wissenschaft schmerzlich treffen.

Der eigentlichen Untersuchung der Bildnistypen des Tiberius ist eine Einleitung vorangestellt, in der die Forschungsgeschichte (S. 1-4), Erläuterungen und Bemerkungen zur Methode (S. 4-6) und zur Benennung (S. 6) behandelt werden. Kritisch bespricht Hertel die bisherigen Arbeiten, beginnend mit einer ersten umfangreicheren Zusammenstellung von Bildnissen, Schriftquellen zum Aussehen und zu den dem Tiberius errichteten Statuen durch J.J. Ber-

¹¹ Der Katalog umfasst 225 Nummern, hinzuzuzählen sind noch neun Darstellungen des Tiberius als Pharao (S. 225). Aufgenommen sind neun unsichere Bildnisse (Kat. 176-184), neun neuzeitliche Bildnisse (Kat. 185-193) sowie 27 bisher fälschlich erfolgte Zuweisungen (Kat. 194-220).

¹² J. Fejfer, *The Roman emperor portrait. Some problems in methodology*, *Ostraka* 7, 1998, 45-56.

noulli.¹³ Nachfolgend werden eher additiv die Werke zu Kaiserbildnissen der frühen Kaiserzeit angeführt und knapp charakterisiert und kritisiert, bisweilen ein wenig zu knapp. So wird die erste Monografie zu den Bildnissen des Tiberius von Luigi Polacco zwar genannt, zu ihrer Einschätzung allerdings lediglich auf die Rezension von W.H. Gross verwiesen.¹⁴ Ausführlich und ihrer Bedeutung Rechnung tragend werden freilich die bereits oben genannten Untersuchungen von Paul Zanker, Klaus Fittschen und Dietrich Boschung angesprochen; es handele sich geradezu um einen „Paradigmenwechsel“, der den vorliegenden Band entscheidend beeinflusst habe (S. 2). Die von Ulrich Hausmann in mehreren Aufsätzen entworfene Typologie dagegen ist eher unübersichtlich. Nachfolgend werden weitere Werke entsprechend ihren Gattungen zusammengefasst. Es folgen Kolossalporträts,¹⁵ statuarische Darstellungen,¹⁶ Idealstatuen mit Porträts,¹⁷ kaiserliche Gruppe,¹⁸ die Kleinkunst mit Kameen,¹⁹ kleinformatigen Bildnissen²⁰ und Münzen (S. 2f.). Zuletzt wendet sich Hertel dem Aufsatz von Jane Fejfer²¹ zu (S. 3f.). Diese geht von der Prämisse aus, dass Kaiserbildnisse und solche aus seinem Umfeld ohne besonderen Anlass durch

¹³ J.J. Bernoulli, *Römische Ikonographie II. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen 1. Das julisch-claudische Kaiserhaus* (Berlin 1886).

¹⁴ L. Polacco, *Il volto di Tiberio. Saggio di critica iconografica*, Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti, *Memorie* 67 (Rom 1955). – Rezension W.H. Gross, *Gnomon* 31, 1959, 518-527.

¹⁵ Zu D. Kreikenbom, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, 27. *Ergh. JdI* (Berlin 1992) s. die Rezension D. Hertel, *BJb* 197, 1997, 497f. Nicht berücksichtigt wurde allerdings B. Ruck, *Die Grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom* (Mainz 2007). S. dazu die Rezensionen von S.E. Wood, *BJb* 207, 2007, 417-419; B. Steinmann, *Gymnasium* 115, 2008, 200-202; E.M. Moormann, *BABesch* 84, 2009, 239f.; K. Fittschen, *GFA* 13, 2010, 1097-1104.

¹⁶ Berücksichtigt sind H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, *MAR* 7 (Berlin 1968); H.R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, *BeitrESkAr* 10 (Mainz 1990).

¹⁷ Berücksichtigt sind A. Dähn, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen* (Diss. Marburg 1973); C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, *Archäologie und Geschichte* 1 (Heidelberg 1988); A. Post, *Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende* (Münster 2004).

¹⁸ Berücksichtigt sind C.B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period* (Cambridge 1997); D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, *MAR* 32 (Mainz 2001).

¹⁹ Hertel (S. 3) kritisiert mit Verweis auf die Rezension von D. Boschung, *Gnomon* 63, 1991, 255-259 die von W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, *AMuGS* 11 (Berlin 1987), verwendete stilistische Methode, die „für eine Chronologie keine sichere Basis liefern kann“.

²⁰ K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* (Münster 2001).

²¹ S. Anm. 12.

Werkstätten im römischen Reich geschaffen wurden.²² Hertel lehnt dies entschieden ab, da bereits in der Grundstruktur des Prinzipats die Verwendung der Bildnisse im Rahmen herrscherlicher Selbstdarstellung und Propaganda angelegt ist. Beispielhaft dafür ist die Statue des Augustus von Prima porta. Diesem knappen Absatz kommt innerhalb der Forschungsgeschichte eine große Bedeutung zu, ist sie doch für nachfolgende Ausführungen Hertels zur Chronologie der Bildnistypen (S. 89-106), zur geografischen Verbreitung (S. 107f.), zur Interpretation von Elementen der Frisur, des Gesichtsausdrucks, der Verwendung von Kränzen und den statuarischen Schemata (S. 113-128) von entscheidender Bedeutung. Mithin möchte man nicht glauben, dass die Bildnisse quasi einem modisch-dekorativen Bedürfnis einzelner Personen oder Gemeinschaften entstammen.

Es folgen Erläuterungen und Bemerkungen zur Methode mit einer Begriffsdefinition (S. 4), Erklärungen zur Reihenfolge der zu besprechenden Elemente eines Bildnisses und zum wissenschaftlichen Vorgehen. Dabei hat die Ermittlung einer Kerngruppe und ihre Analyse Priorität (S. 5).²³ Bereits ein zweimal belegtes „charakteristisches, differenziert und kompliziert ausgeprägtes Frisurenmotiv“ darf auf ein Urbild zurückgeführt werden, wenn die Bildnisse nicht aus derselben Werkstatt stammen. Alterszügen kommt ein hoher Stellenwert zu, da der antike Betrachter mit den Bildnissen des Augustus in den Typen Prima porta und Paris, Louvre MA 1280 [Forbes] sowie den weiblichen Bildnissen des Kaiserhauses Idealisierung und Jugendlichkeit gewöhnt war. Die Frage der Alterszüge, ihrer Bedeutung und Einbindung in die Chronologie der Bildnisse greift Hertel später wieder auf (S. 89, 102-104, 120-123).

Ein letzter Abschnitt der Einleitung ist der Benennung gewidmet. Diese erfolgte grundsätzlich durch Münzbildnisse sowie mit Porträts gefundenen Inschriften des Einsatzkopfes Kyrene, Museum of Antiquities Inv. C 17031 a.b und des kolossalen Akrolithkopfes Tripolis, Archäologisches Museum (Kat. 29. 115) sowie einem Bildnis auf dem Mundstück einer Schwertscheide des sog. Schwerkes des Tiberius in London, British Museum GR 1866.8-6 (Kat. 168).

²² Anders dagegen J. Feifer, *Roman Portraits in Context*, ICON 2 (Berlin 2008) 3: „[...] portraiture became, not just the most widely disseminated but possibly also the most important art form with a pivotal role in expressing political ideology, social and intellectual identity.“

²³ In der nachfolgenden Besprechung der Bildnistypen (S. 9-80) folgt konsequenterweise keine Besprechung jedes einzelnen Bildnisses – ebenso auch nicht im Katalog –, sondern es wird ein Ergebnis der Analysen vorgelegt und die zugrundeliegenden Kriterien und Vergleiche werden ausführlich besprochen.

Hertel fasst die sechs bekannten Bildnistypen des Tiberius in drei Gruppen zusammen, die nun in den folgenden Kapiteln II bis IV besprochen werden. Die Einteilung basiert auf verwandten und/oder sich weiterentwickelnden Frisurenmotiven sowie den Alterszügen der Gesichter.

Der ersten Gruppe (Kapitel II) gehören die Typen Ephesos, Basel und Kopenhagen 623 an (S. 9-44). Ihr lassen sich insgesamt 48 Bildnisse zuweisen.²⁴ Der typologische Vergleich erfolgt anhand der rundplastischen und in der Reliefkunst zu findenden Bildnisse.²⁵ An den Beginn der typologischen Reihe setzt Hertel den Typus Ephesos. Im Aufbau der rechten Hälfte der Stirnfrisur und in der Physiognomie sind die Bildnisse vom Typus Basel eng mit diesem verwandt. Deutlich vom Typus Ephesos unterscheidet sich der Typus Kopenhagen 623, der aber einige Übereinstimmungen mit dem Typus Basel aufweist und somit ebenfalls zu dieser ersten Gruppe gezählt wird.

Die Besprechung der einzelnen Bildnistypen erfolgt konsequent in gleicher Form und Reihenfolge. In jeweils eigenen Abschnitten wird die Kerngruppe festgelegt, dann werden Frisurenmotiv mit Stirnfrisur, Haar über der Stirnfrisur, Seitenhaar rechts und Seitenhaar links verglichen. Hinzu kommen noch das Haar am Hinterkopf, die Haarbildung sowie Physiognomie und – wo bestimmbar – die Kopfhaltung. An die Zusammenstellung und Bewertung der Kerngruppe schließen sich die dieser Gruppe nächststehenden Repliken, entferntere Repliken oder Untergruppen an. Beispielweise wird beim Typus Ephesos die Gruppe Florenz kopienkritisch untersucht (S. 16-18) und ein Rekonstruktionsvorschlag des Vorbildes versucht (S. 19). Abgeschlossen wird die Untersuchung eines Typus durch die Rekonstruktion des Urbildes aus einzelnen, zuvor besprochenen und bewerteten Elementen der Bildnisse. Dieses sehr aufwendige und kleinteilige Verfahren, das auf einer genauen Beobachtung von Gemeinsamkeiten und kleinsten Veränderungen in der Anlage von Locken und Strähnen sowie einer daraus abgeleiteten Typologie basiert, mag wohl Auslöser der Kritik an dieser Methode gewesen sein. Betrachtet man die Kerngruppe des Typus Neapel (S. 9-13), so besteht sie aus lediglich drei Bildnissen.²⁶ Zwei dieser Bildnisse stammen aus Ephesos, also einem sehr begrenzten Raum. Dies könnte zu der Überlegung verleiten, dass es sich zumindest bei den beiden ephesischen Stücken um Bildnisse aus einer Werkstatt

²⁴ Typus Ephesos: 11/Typus Basel: 10 (eine Umarbeitung Kat. 20)/Typus Kopenhagen: 27.

²⁵ Es findet sich der Hinweis „Werke der Kleinkunst werden getrennt von den Kopien in Rundplastik und Reliefkunst behandelt“ (S. 9 Anm. 74). Warum dies so ist, mag sich der geneigte Leser denken können, eine klare Aussage fehlt an dieser Stelle wie auch bei der Behandlung dieser Objekte in Kapitel V (S. 81-88).

²⁶ Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Kat. 6); Selçuk, Archäologisches Museum Inv. 81/59/80 (Kat. 7); Selçuk, Archäologisches Museum Inv. 1359 (Kat. 8).

handelt und demnach die Übereinstimmungen spezifisch für diese Werkstatt sind. Dies könnte der Argumentation von Fejfer nutzen. Dagegen spricht freilich das in Neapel befindliche Stück. Andere Kerngruppen (S. 23-26, 32-35, 45-48, 53-56, 69-72) sind hier wesentlich eindeutiger. Die überzeugenden formalen Ähnlichkeiten – selbst in kleinsten Details – können nur mit einem zugrunde liegenden Vorbild, dem Urbild des jeweiligen Typus, erklärt werden. Und wo, wenn nicht in der Umgebung des Kaisers, sollten diese Urbilder geschaffen worden sein? Hier wurde sicherlich sehr bewusst entschieden, wann ein neuer Bildnistypus verbreitet wurde. Hertel räumt selbst ein, dass nicht immer die heute angenommenen Anlässe auch dem antiken Bedürfnis entsprochen haben müssen (S. 96).

Auch vom Typus Basel sind zehn, ausschließlich marmorne Bildnisse überliefert (S. 23-31; Kat. 12-21). Neben drei Bildnissen der Kerngruppe existieren vier weitere Kopien (Kat. 12, 14, 17, 18) und eine Variante (Kat. 19). Bei der Variante Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv. I 1407 wäre eine ausführliche Herausarbeitung der Kriterien, die zur Einstufung als Variante geführt haben, wünschenswert (S. 28). Ebenso bei der folgenden, durch eine Umarbeitung entstandenen Kopie Paris, Louvre MA 1244 (Kat. 20).

Mit 27 Bildnissen ist der Typus Kopenhagen 623, in der älteren Literatur auch als ‚Adoptionstypus‘ bezeichnet, zahlenmäßig am stärksten vertreten (Kat. 22-51). Auf ihn wird insbesondere in den folgenden Kapiteln immer wieder eingegangen.

Der zweiten Gruppe (Kapitel III) gehören die Typen Berlin-Neapel-Sorrent und Chiaramonti an (S. 45-68). Der Typus Berlin-Neapel-Sorrent ist mit zehn Bildnissen belegt (Kat. 52-61). Eine deutliche Mehrzahl mit 31 Bildnissen stellt den Typus Chiaramonti dar (Kat. 62-92). 23 dieser Bildnisse sind nicht umgearbeitet.

Die letzte Gruppe (Kapitel IV) besteht lediglich aus dem Typus Kopenhagen 624 (S. 69-80), der aber mit 34 Bildnissen am häufigsten vertreten ist (Kat. 93-126).

Der Bearbeitung der drei Gruppen folgen in Kapitel V die Bildnisse in der Kleinkunst (S. 81-87).²⁷ Hier werden insgesamt 50 Darstellungen angeführt (Kat. 127-169), hinzu zu zählen sind noch die Bilder der Glasphalerae, die aus zwei oder drei unterschiedlichen Matrizen stammen und die Typen Kopenhagen 623 und 624 wiedergeben (S. 85), sowie die Münzbildnisse (S. 86f.). Die umfangreichste Gattung stellen die geschnittenen Steine und die Glaspasten mit immerhin 47

²⁷ Geschnittene Steine und Glaspasten, Fayence, Glasphalerae, Bronzeblech, Silberbecher, Münzbildnisse.

Objekten dar (S. 81-85).²⁸ Lediglich drei frontale Bildnisse (Kat. 139, 140, 156) lassen sich typologisch zuweisen; sie zeigen den Typus Kopenhagen 623. Die anderen Bildnisse sind wohl ebenfalls auf diesen Typus zu beziehen, sind aber möglicherweise auch mit dem Typus Basel verwandt. Drei Bildnisse im Profil nach rechts (Kat. 128, 130, 142) sind mit den Typen Berlin-Neapel-Sorrent oder Chiaramonti der zweiten Gruppe zu verbinden, drei weitere (Kat. 131, 133, 149) mit dem Typus Kopenhagen 624 (S. 83). Auffällig ist, dass dies in gleicher Weise auch für die Münzbildnisse gilt.²⁹ Von neun Bildnissen im Profil nach links kann lediglich eines (Kat. 134) recht sicher dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent zugewiesen werden (S. 84). Neun Bildnisse sind nicht sicher zuzuordnen.

Neben einem Fayencekopf in Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 115.1937 (Kat. 166) und dem sog. Schwert des Tiberius in London, British Museum GR 1866.8-6 (Kat. 168) im Typus Kopenhagen 624 ist vor allem noch der Silberbecher Paris, Louvre MNE 956 (Kat. 169) aus der Villa von Boscoreale zu nennen. Auch wenn Hertel „das erhaltene Porträt des Tiberius im Triumphwagen“ für „typologisch ganz unergiebig“ hält (S. 88), so wären doch die im Katalog S. 213 zur Datierung gegebenen Informationen bei der Vorstellung des Bechers, spätestens aber bei der Besprechung der statuarischen Typen (S. 128) und ihrem Aussagegehalt für die Staatsideologie des Tiberius von großer Bedeutung. Hertel berücksichtigt nicht die Verbindung der auf den fast ausschließlich paarweise auftretenden Bechern dargestellten Szenen von Tiberius beim Triumph und Opfer sowie dem heroisierten Augustus auf dem zweiten Becher. Die aufwendig gestalteten Becher, das Darstellungsprogramm und der Fundkontext legen einen unmittelbaren Bezug zum Kaiser selbst nahe.

Bei den Münzbildnissen lassen sich zwei Emissionen mit rundplastischen Bildnissen verbinden (S. 86f.). Es handelt sich um die in Lugdunum im Jahr 10 n. Chr. und in Rom 10/11 n. Chr. geschlagenen Aes-Prägungen. Die Münzen aus Lugdunum sind aufgrund der Frisur entweder dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent oder dem Typus Chiaramonti verwandt. Der ältere der beiden Typen, also Berlin-Neapel-Sorrent, war zum Zeitpunkt der Prägung in Gebrauch, so dass sich hier ein *terminus ad* oder *ante quem* ergibt. Die Prägung aus Rom lässt sich recht sicher mit dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent verbinden.

Problematisch bleiben andere stadtrömische Aes-Prägungen: Jene des Jahres 15/16 n. Chr. könnte in der Darstellung des rechten Profils zwar mit dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent verbunden werden, aber Münzen derselben Emission mit linkem Profil lassen sich auch als vereinfachte Wiedergaben der Ty-

²⁸ Frontal: 12/Profil nach rechts: 17/Profil nach links: 9.

²⁹ S. Hertel S. 86f.

pen Basel, Kopenhagen 623 oder Chiaramonti verstehen (S. 87). Eine Prägung des Jahres 22/23 n. Chr. mit Tiberius im Profil nach links ist entweder mit dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent oder dem Typus Chiaramonti zu verbinden. Gleiches gilt für eine Emission des Jahres 34 n. Chr., die neben den beiden vorbezeichneten Typen auch noch den Typus Kopenhagen 624 aufgreifen kann. Mag man hierin eine Entwicklung von den jugendlicheren Bildnistypen zu den reiferen erkennen, so widerspricht dem die Edelmetallprägung des Jahres 18 n. Chr. aus Lugdunum, die auch in der Folgezeit geprägt wurde. Sie scheint sich stark an den Typus Kopenhagen 624 anzulehnen. Insgesamt bleiben beim Abgleich der Münzbildnisse größere Unsicherheiten, allerdings finden sich (in der von Hertel im Folgenden aufgestellten relativen Chronologie) nur spätere Bildnistypen, was wiederum ein Indiz für die anlassbezogene Schaffung römischer Kaiserbildnisse zu verstehen ist.

Der bedeutsamen Frage der Chronologie der Bildnistypen ist Kapitel VI gewidmet (S. 89-106). Zunächst werden Anhaltspunkte für eine relative Chronologie anhand der Alterszüge (S. 89-91) und aufgrund frisurentypologischer Merkmale (S. 91-96) erörtert, bevor sich Hertel in Abschnitt C der absoluten Chronologie zuwendet (S. 96-102). Hier werden in Unterkapiteln die sechs Bildnistypen einzeln besprochen. Nach der ersten Gruppe wird ein Zwischenkapitel zu möglichen Anlässen für die Entstehung der ersten drei Typen eingefügt (S. 99f.). Den Abschluss bildet eine Übersicht zur zeitlichen Verteilung der Bildnisse in der Prinzenzeit, der Prinzipatszeit und postumer Bildnisehrungen (S. 102-104).

Grundlage der relativen Chronologie bilden die bereits bei der Bestimmung und Beschreibung der einzelnen Bildnistypen in den Kapiteln II bis IV angesprochenen Altersmerkmale und -züge. Hertel nutzt diese als Grundlage, sieht aber in Anmerkung 146 auch die Problematik dieser Methode. Innerhalb der Bildnisfassungen lassen sich drei Gruppen unterscheiden: erstens eine Gruppe mit jugendlicher Physiognomie, eine zweite mit Zügen fortgeschrittenen Alters und drittens darüber hinausgehende Bildnisse. Der ersten Altersgruppe mit jugendlichen Zügen gehören die – bereits bei der Besprechung in dieser Weise zusammengefassten – Typen Ephesos, Basel und Kopenhagen 623 an. „Die einzigen Altersmerkmale sind bestimmte unter den Augen, außerdem die Nasolabialfalten“ (S. 89). Die Gesichter sind fleischig, die Wangen füllig; Furchen unter den Augen und straff ausgeprägte Nasolabialfalten sind nicht als Elemente von Pathosformeln zu verstehen, wie Hertel in Anmerkung 147 schlüssig darlegt. Demnach ist ein nicht allzu junger Mann dargestellt, der als Charakteristika Jugendlichkeit sowie Reife und Erfahrung besitzt. Der Hinweis auf Velleius 2,94,1-3 unterstützt die Überlegungen. Diese Charakterisierung findet sich auch bei anderen Porträts jugendlicher Prinzen. Hertel führt

dies im Folgenden mit Verweis auf Bildnisse des Drusus maior, des Germanicus Typus Gabii, des sog. Agrippa Postumus und des Nero Typus Cagliari aus (S. 90) – das vermeintlich Individuelle ist somit wieder Teil eines festgelegten Bedeutungsschemas. Die zweite Gruppe mit fortgeschrittenen Alterszügen umfasst die Typen Berlin-Neapel-Sorrent und Chiaramonti. Der Typus Berlin-Neapel-Sorrent ist gekennzeichnet durch ausgeprägte und straff wirkende Nasolabialfalten sowie sich deutlich vorwölbende Orbitalfalten. Unter den Augenlidern befinden sich Furchen. Der Typus Chiaramonti besitzt noch zwei horizontale Stirnfalten. Der Typus Kopenhagen 624 weist die stärksten Alterszüge auf. Die Orbitalfalten sind fleischig und hängend angegeben, die Nasolabialfalten wirken schlaff (S. 91).

Die frisurentypologischen Merkmale der Typen Ephesos,³⁰ Basel und Kopenhagen 623 weisen eine enge Beziehung zum Augustus Typus Paris, Louvre MA 1280 auf, dem somit eine Vorbildwirkung zugeschrieben werden kann/muss. Dies gibt gleichzeitig einen Hinweis, dass die erste Gruppe der Bildnistypen des Tiberius erst nach jenem des Augustus geschaffen wurden. Der Typus Ephesos weist die engsten Verbindungen zum Typus Paris, Louvre MA 1280 des Augustus auf. Der Typus Basel zeigt bereits größere Abweichungen, so ist das Zangenmotiv stärker betont. „Das könnte im übrigen daran liegen, daß sich hier der Einfluß des Primaporta-Typus niedergeschlagen hat“ (S. 92). Als Ausdruck der relativen Zeitfolge sieht Hertel auch die noch größere Abweichung des Typus Kopenhagen 623 (S. 92). Keine Merkmale verbinden diese drei ersten Bildnistypen mit jenen von C. Caesar Typus Korinth 135 und *f*clauTypus Modena-Capitol sowie L. Caesar Typus Korinth 136 und Typus Cassino-Karthago,³¹ was nahelegt, dass die Bildnistypen vor diesen geschaffen wurden (S. 93). Wenn nun der Augustus Typus Paris, Louvre MA 1280 eher 17 als 29 v. Chr. geschaffen wurde und der Typus Korinth 135 des C. Caesar um 6/5 v. Chr., dann ergibt sich hieraus ein Zeitfenster für die drei Bildnistypen Ephesos, Basel und Kopenhagen 623 des Tiberius (S. 94).³²

Die zweite Gruppe der Tiberius-Bildnisse mit den Typen Berlin-Neapel-Sorrent und Chiaramonti weist Verbindungen zu den Frisuren von C. und L. Caesar

³⁰ Dieser Typus weist die engsten Verbindungen zum Typus Paris, Louvre MA 1280 des Augustus auf.

³¹ Oder der Variante Velia-Busti, die L. Caesar oder Agrippa Postumus darstellen könnte.

³² Eher hypothetisch ist die Argumentation, dass wenn sich die Bildnistypen des Tiberius und des Drusus maior am Typus Paris, Louvre MA 1280 des Augustus orientierten, man bei der Schaffung der Bildnistypen der Enkel C. und L. Caesar bewusst auf andere Vorbilder zurückgreifen musste, also auf die Typen La Alcudia oder Primaporta. Dies entspricht eher unseren Vorstellungen einer Abgrenzung. Es wäre aber auch in Betracht zu ziehen, dass man auf die inhaltlichen Aussagen bzw. die Anlässe der Schaffung der beiden Bildnistypen des Augustus verweisen und C. und L. Caesar in diese Tradition stellen wollte.

auf, die ihrerseits direkt auf die Typen La Alcudia und Prima Porta des Augustus Bezug nehmen und somit vorher entstanden sein müssen (S. 92, 94f.).³³ Insbesondere der Typus Berlin-Neapel-Sorrent ist eng an die Bildnisse von L. Caesar im Typus Korinth 136 und im Typus Modena-Capitol angelehnt. So stimmen mit dem Typus Korinth 136 die Hauptgabelung und die geöffnete Zange rechts weitgehend überein, mit dem Typus Modena-Capitol die Kürze der Locken und der fast horizontale Abschluss (S. 95). Der Typus Chiaramonti weicht aufgrund seiner zwei reich gestalteten Zangen deutlicher ab. Den Überlegungen zur ersten Gruppe folgend wäre dies dann ebenfalls ein Indiz für eine relative Chronologie. Da die beiden Bildnistypen aber eine recht ähnliche Alterscharakteristik aufweisen, können sie nur in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sein. Für die Bildnisse des Tiberius im Typus Berlin-Neapel-Sorrent ergibt sich eine Datierung um oder nach 4 n. Chr., den zeitlichen Endpunkt markiert der Regierungsantritt des Tiberius 14 n. Chr.

Hier ist nun der letzte Bildnistypus Kopenhagen 624 anzusetzen, der sich deutlich absetzt (S. 95). Er ist gekennzeichnet durch eine schlichte, einheitliche Stirnfrisur, die keine Verbindung mehr zu Bildnistypen des Augustus, C. und L. Caesar aufweist. „Im Typus Kopenhagen 624 manifestiert sich also ein neues Tiberius-Porträt und damit auch ein neues Herrscherbild“ (S. 95).

Grundlage der absoluten Chronologie ist das Modell, dass zwischen Schaffung von Bildnistypen und bedeutsamen historischen Ereignissen ein Zusammenhang besteht. Hertel äußert sich zur Problematik dieser Annahme in Anmerkung 205, er trägt diesem Umstand aber bei der zeitlichen Verortung der Typen Ephesos, Basel, Kopenhagen 623 Rechnung, indem er drei unterschiedliche Datierungsmöglichkeiten aufzeigt (S. 99).³⁴ Hingegen lässt sich die Entstehung einzelner Bildnisse genauer ermitteln; die Angaben finden sich teils im Text, teils in den Katalogangaben. Hier wäre der Übersichtlichkeit halber eine einheitliche Zusammenstellung wünschenswert, die zeitlich genau fixierbare Stücke auflistet.

Keines der Bildnisse des Tiberius lässt sich in die Zeit nach Claudius, also das Jahr 54 n. Chr., datieren, das somit einen *terminus ante quem* darstellt. Für den Typus Ephesos existiert keine fest oder ungefähr datierte Kopie. Mit der Angleichung der Haargestaltung an polykletische Werke, z.B. den Diskophoros und den Doryphoros, wird durch *decor supra verum* auf die *virtus* hin-

³³ Zur Bestätigung verweist Hertel auf die absolute Chronologie, in der er den Typus Berlin-Neapel-Sorrent 4 n. Chr. datiert, also nachdem beide – C. und L. Caesar – bereits verstorben waren.

³⁴ Auf die Wiedergabe der Möglichkeiten sei an dieser Stelle verzichtet.

gewiesen – so ist es zumindest bei Velleius 2,94-97 für den jungen Tiberius belegt.³⁵ Der Typus dürfte der Prinzenzeit angehören und demnach vor der Thronfolgerzeit 4 n. Chr. zu datieren sein. Eine weitere Einschränkung stellt sicherlich das Exil auf Rhodos seit 6 v. Chr. dar. Man möchte nicht annehmen, dass ein Bildnistypus während der Exilzeit geschaffen wurde. Die enge Angleichung an das Bildnis des 9 v. Chr. verstorbenen Drusus maior und dessen ebenfalls enger Bezug zum Augustus Typus Paris, Louvre MA 1280 schränken den Zeitraum weiter ein. Steht der Typus in Verbindung mit der Übernahme wichtiger Ämter oder Funktionen, so kämen die Jahre 16/15 v. Chr. in Frage als Tiberius und Drusus maior zu *legati Augusti pro praetore* ernannt wurden. Tiberius als der im Rang höher Stehende wurde dann im Bildnis stärker an das Bildnis des Augustus angeglichen als sein Bruder (S. 97f.). Auch der Typus Basel ist nicht fest datiert. Die Haarbildung der Köpfe Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Inv. 252 (Kat. 13), Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 625 (Kat. 15) und Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6052 (Kat. 16) findet enge Vergleiche an der *Ara Pacis Augustae* in Rom, so dass ein Urbild wohl zwischen 13 und 9 v. Chr. geschaffen wurde.³⁶ Für den Typus Kopenhagen 623 ist die Eingrenzung dagegen deutlich schwieriger (S. 98): Glasphalerae zeigen, dass der Typus im letzten Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. und in spätaugusteischer Zeit verwendet wurde. Die Köpfe Mérida, Museo Nacional de Arte Romano Inv. 7.129 (Kat. 34) und Ventotene (Kat. 46) lassen sich in die Thronfolgerzeit zwischen 4 und 14 n. Chr. datieren, ebenso die Inschrift der Statue Kyrene, Museum of Antiquities Inv. C 17031 a.b (Kat. 29). Die engere Verbindung zu den Bildnissen der Augustus-Enkeln C. und L. Caesar ist nach deren Tod nicht mehr denkbar, aus historischen Gründen wäre wiederum eine Datierung vor 6 v. Chr. zu erwägen.

Diese Chronologie impliziert, dass es für Tiberius bereits vor der Adoption eigens für ihn konzipierte Bildnisweihungen gab. Dass im letzten Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. zahlreiche Bildnisweihungen belegt sind, legt die Existenz eigener Bildnisfassungen ebenfalls nahe.³⁷

Für den Typus Berlin-Neapel-Sorrent ergeben sich durch zwei Gruppeneinstellungen Hinweise auf die Datierung (S. 100): Der Kopf Avignon, Musée

³⁵ Hertel weist aber zurecht darauf hin, dass diese Konzept auch für Claudius nachzuweisen ist.

³⁶ Hertel ist sich nicht sicher, ob der Typus Basel direkt an der *Ara Pacis* dargestellt ist (S. 98).

³⁷ Hier wäre eine Auflistung oder mindestens die Nennung einer Zahl interessant, die sich der Leser so mühsam aus dem Katalog herleiten muss.

Calvet Inv. E 42 (Kat. 52) wurde zusammen mit dem des Drusus minor gefunden. Sollte nicht doch noch ein Germanicus dazu gehört haben, dann wäre eine Aufstellung in den Jahren 19 bis 23 n. Chr. zu erwägen. Ähnliches gilt für den Kopf Paris, Louvre MA 1255 (Kat. 58). Die bereits angesprochene Aes-Prägung des Jahres 10/11 n. Chr. aus Lugdunum gibt einen weiteren Anhaltspunkt (S. 86), so dass der Typus wohl mit der Adoption in Verbindung zu bringen ist. Die Datierung des Typus Chiaramonti kann sich nur auf einen Hinweis des Bildnisses Madrid, Museo Arqueologico Nacional Inv. 2.720 (Kat. 68) stützen, das zusammen mit einer Statue der Livia vor 25 oder 29 n. Chr. aufgestellt worden sein dürfte (S. 168). Da die Alterszüge jünger sind als beim Typus Kopenhagen 624 ist eine Datierung vor 14 n. Chr. und nach 4 n. Chr. anzunehmen und möglicherweise mit der Weihung des Concordia-Tempels in Rom 10 n. Chr., dem Triumph *ex Pannonis Dalmatisque* 12 n. Chr. oder der Verleihung des *Imperium proconsulare aequum* 13 n. Chr. zu verbinden (S. 101).

Für den Typus Kopenhagen 624 existiert die umfangreichste Evidenz für einen Nutzungszeitraum während des Prinzipats, insbesondere in frühtiberischer Zeit. Somit dürfte der Typus 14 n. Chr. im Zuge der Thronbesteigung geschaffen worden sein.³⁸

Die zeitliche Verteilung der Bildnisse zeigt, dass zwölf Bildnisse des Typus Kopenhagen 623³⁹ neben dem Typus Berlin-Neapel-Sorrent noch in spätaugusteischer Zeit verwendet wurden. Ohnehin nimmt dieser Bildnistypus einen führenden Rang unter den Prinzenbildnissen ein. Die Prinzipatszeit wird vom Typus Kopenhagen 624 dominiert, auch wenn der Typus Chiaramonti sich während des gesamten Zeitraums nachweisen lässt. In den Porträtgalerien wird mehrheitlich der Typus Kopenhagen 624 verwendet.

Hertel stellt die Frage, warum dem Bildnis zum Regierungsantritt (also Typus Kopenhagen 624) keine weiteren Bildnistypen mehr folgen, obwohl es genug Ereignisse gegeben hätte (S. 103). Zum einen sei es nicht zu einem Wandel im Selbstverständnis und der Selbstdarstellung gekommen, zum anderen seien die gesundheitlichen Probleme ab 26 n. Chr. möglicherweise dafür verantwortlich. Letzteres leitet Hertel aus Sueton, Tib. 67,1; 72,2,3 und Tacitus ann. 6,6,1 ab, ohne jedoch die Textstelle noch einmal kritisch auf tendenziöse Aussagen zu prüfen.

³⁸ Auf den Unterschied dieses Typus wurde von Hertel bereits auf S. 95 hingewiesen.

³⁹ Kat. 29, 32, 34, 36-39, 41, 43-46.

18 Bildnisse stammen aus der Zeit der Zeit von 37 bis 54 n. Chr., hier ist nun am häufigsten der Typus Chiaramonti mit elf Bildnissen belegt (von denen allein fünf die *corona civica* tragen). Weitere sind inschriftlich und literarisch bezeugt, so inschriftlich in Chieti, an einem Ehrenbogen in Rom, eine claudische Gruppe in Veji und ein Ehrenbogen in Kyzikos. Die inschriftlich überlieferten Bildnisweihungen sind geringer als jene des Augustus, aber mehr als bei Claudius (S. 104).⁴⁰ Die Bildnisse der nach-tiberischen Zeit zeigen, dass Tiberius für die Legitimation des Caligula und des Claudius nicht ganz unbedeutend war (S. 105). Lediglich drei Bildnisse stammen aus der Zeit nach Claudius, z.B. ist eines am Forum Traiani erschließbar.

Kapitel VII gibt eine Übersicht der geografischen Verteilung der Bildnisse (S. 107f.).⁴¹ Die Mehrzahl der Bildnisse des Tiberius ist in Italien gefunden worden – insgesamt stammen 69 Bildnisse aus Italien, neun aus Kleinasien, je sechs aus Gallien, Spanien und Griechenland, fünf aus dem westlichen Nordafrika, vier aus Ägypten und jeweils ein Kopf aus Dalmatien und Israel. Inschriftlich sind für Italien 47, für Kleinasien 43, für Griechenland 30, Spanien 14, Gallien acht und das westliche Nordafrika sieben Bildnisse belegt.⁴² Bei den beiden Typen Chiaramonti und Kopenhagen 624 stammen mehr als zwei Drittel aus Italien; ein Vergleich mit den Inschriften würde allerdings belegen, dass das Verhältnis weitaus ausgeglichener war. Ohnehin wäre es verwunderlich, dass der von Hertel direkt mit der Prinzipatszeit verbundene Typus Kopenhagen 624 (S. 102f.) zwar in Italien übermäßig häufig belegt, dafür aber während der gesamten Regierungszeit nur einen sehr geringen Niederschlag in den Provinzen gefunden hätte. Zwar wird im Folgenden auf die Problematik der Zuverlässigkeit der Überlieferung hingewiesen, diese aber nicht intensiver diskutiert.

In Kapitel VIII widmet sich Hertel der Rolle besonderer Gruppen bzw. Replikenreihen (S. 109f.). Einer kurzen Einführung mit dem Hinweis, dass es innerhalb der Typen Replikenreihen gibt, die das Grundschema der Stirnfrisur in besonderer Weise verändern oder variieren, also das Urbild freier kopieren als die Kerngruppe, folgt die Einteilung in zwei Schemata: eine Stirnfrisur mit

⁴⁰ Dies gilt es noch einmal sorgfältig zu prüfen, da für Augustus eine gute Materialbasis vorliegt, für Claudius allerdings eine adäquate Aufarbeitung fehlt.

⁴¹ Die Einteilung basiert auf der Zusammenstellung der Inschriften von J. Munk Høtje, *Roman Imperial Statue Bases from Augustus to Commodus*, *Arhus Studies in Mediterranean Antiquity* 7, *Acta Jutlandica* 80.2, *Humanities, Series* 78 (2005) 607-620, 644 Abb. G 2.

⁴² Beim Vergleich der Bildnisse und der inschriftlichen Zeugnisse ist die Überlieferungssituation zu berücksichtigen; Bronzestandnisse und -statuen sind nur selten erhalten geblieben. Die Inschriften für den östlichen Mittelmeerraum zeigen, dass mit einer größeren Anzahl an Bildnissen zu rechnen ist.

einer engeren Beziehung zu Bildnistypen anderer Mitglieder des iulisch-claudischen Kaiserhauses (S. 109) und solche, bei denen dies nicht der Fall ist (S. 110). Der ersten Kategorie sind folgende Bildnisse zuzuordnen: Die Gruppe Florenz des Typus Ephesos weist eine enge Verbindung zu Drusus maior auf. Im Typus Kopenhagen gibt es zwei Redaktionen: eine lehnt sich an L. Caesar im Typus Korinth 136, die andere an C. Caesar im Typus Korinth 135 an. Daneben gibt es mit dem Kopf Toronto, Royal Ontario Museum Inv. 916.1.7 (Kat. 45) eine Variante, die Augustus im Typus Primaporta zitiert. Diese Angleichungen weisen – so Hertel – auf bestimmte Phasen und/oder politische Konstellationen hin (Ob diese allerdings reichsweit galten oder lokalen Bedürfnissen entstammen, wird wohl nicht mehr zu klären sein.). Für das Bildnis Musei Vaticani, Museo Chiaramonti 400, XXIX 4, Inv. 1641 (Kat. 74) im Typus Chiaramonti kann in der Physiognomie eine Angleichung an den Haupttypus des Caligula festgestellt werden (S. 171).

Bei Replikenreihen, die keine direkte Beziehung aufweisen, nimmt Hertel eher die komplizierten Frisureschemata vereinfachenden Vorlagen an, die in den Werkstätten entwickelt wurden.

Nur recht kurz werden die Umarbeitungen in Kapitel IX angesprochen (S. 111). Insgesamt lassen sich 16 Umarbeitungen sicher nachweisen, davon neun aus einem Caligula und eine aus einem Caligula oder Seian. Die Umarbeitungen aus Bildnissen des Caligula sind ein wichtiges Zeugnis für das Prinzipatsverständnis des Claudius.⁴³ Die Bildnisse ergänzen das einseitige Bild der schriftlichen Zeugnisse. Hertel merkt zudem an, dass es durchaus weitere Umarbeitungen gibt, bei denen sich diese aber aufgrund ihrer Qualität oder der starken Beschädigung des Bildnisses nicht mehr erkennen lässt.

Den bisherigen Überlegungen zur Datierung, geografischen Verteilung und den Umarbeitungen folgt nun in Kapitel X die Interpretation einzelner Elemente der Bildnisse des Tiberius (S. 113-128). Zu diesen „Bedeutungsträgern“ gehören die Stirnfrisuren (S. 113-118), der Gesichtsausdruck (S. 118-120), die Altersdarstellung des Typus Kopenhagen 624 (S. 120-123), die ‚Schönheit‘ (S. 123f.), die Verwendung von Ehrenkränzen (S. 124f.) sowie die statuarischen Schemata (S. 125-128).

In der bisherigen Untersuchung wurde bereits mehrfach von Hertel aufgezeigt, dass der Typus Ephesos eine besondere Nähe zum Typus Paris, Louvre

⁴³ Hier verweist Hertel auch auf A. Winterling, *Caligula. Eine Biographie* (München 2003) 181-185.

MA 1280 des Augustus aufweist und dies wohl eine bewusste Anlehnung/ein Konzept gewesen sein muss. Diese Einschätzung wird von anderer Stelle jedoch mit dem Argument abgelehnt, dass der antike Betrachter dann ein Skizzenbuch zur Hand gehabt haben müsste, um solche engen Parallelen zu erkennen. Aber muss man sich nicht neben den aktiv geschaffenen Gruppenkompositionen in Form der Statuengalerien⁴⁴ ohnehin auch die Einzelstandbilder der Kaiser oder Angehöriger des iulisch-claudischen Kaiserhauses in räumlicher Nähe zu vergleichbaren Bildnissen vorstellen? Wie ist hier das Medium ‚Münze‘ zu verstehen? Nach Hertel wären solche Kombinationen durchaus vorstellbar;⁴⁵ ein Indiz mag die stadtrömische Gruppe von der Via del Babuino sein; die Köpfe des Augustus Typus Prima porta und des C. Caesar Typus Modena-Capitol weisen enge Parallelen auf (S. 114). Dies könnte möglicherweise auch eine Erklärung für die Gruppe Florenz des Typus Ephesos sein, die mit Bildnissen des Drusus maior Gemeinsamkeiten hat. Dies würde freilich auch eine gemeinsame oder zumindest räumlich nahe Aufstellung implizieren, so dass die Ähnlichkeiten erkennbar werden. Ähnliches könnte auch für den Typus Berlin-Neapel-Sorrent gelten, der einen engen Bezug zu den Enkeln des Augustus aufweist. Die Bildnisse von C. und L. Caesar zeigen nicht nur ein nahes Verwandtschaftsverhältnis, beide führen – insbesondere auf den Münzen – auch den Titel *Augusti filii*. Die Angleichung des Tiberius an diese Bildnisse lässt ihn ebenfalls zum *Augusti filius* werden – somit hat der Typus auch einen programmatischen Inhalt (S. 114f.). Der Typus Kopenhagen 624 bricht mit dieser Tradition, er orientiert sich an republikanischen Bildnissen von Angehörigen der Oberschicht, des Senatoren- und Ritterstandes (S. 115-117). Hertel führt nun zahlreiche Vergleiche an, u.a. den sog. Arringatore, das Porträt des M. Licinius Crassus, die Büste in der rechten Hand des sog. Togatus Barberini, Münzbildnisse des L. Iunius Brutus und des Numonius Vaala. Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass Tiberius also eine in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit geläufige Frisur aufnimmt, die sich vor allem bei Vertretern der republikanisch-optimatischen Politik findet (S. 116). Er stilisiert sich somit zum ersten Bürger der *res publica restaurata*. Eine auch in schriftlichen Zeugnissen belegte Programmatik (Cass. Dio 57,8,2; 57,7,2; Suet. Tib. 28-29; Vell. 2,126,2).

Zum Gesichtsausdruck als Bedeutungsträger verweist Hertel auf den Panegyricus des jüngeren Plinius für Kaiser Traian (S. 118). So gelten der verhaltene Ernst und die Entspanntheit als Chiffren herrscherlicher Tugenden wie der *clementia*, die für Tiberius immer wieder schriftlich bezeugt ist (S. 119). Der

⁴⁴ Hertel verweist S. 113 auf die Statuengalerien in Korinth (Augustus Typus Prima porta, C. Caesar Typus Korinth 135, L. Caesar Typus Korinth 136) und in Iesi (Tiberius Typus Chiamonti, Caligula, Augustus [nicht erhalten]).

⁴⁵ In diesem Zusammenhang wäre eine Überprüfung der inschriftlichen Zeugnisse und der Beziehungen ihrer regionalen Fundorte wünschenswert.

leicht geöffnete Mund, der sich ebenso bei Diogenes von Apollonia findet, ist ein Zeichen geistiger und körperlicher Leistungskraft (S. 120).

Die Altersdarstellung des Typus Kopenhagen 624 ist ungewöhnlich: Tiberius war zum Zeitpunkt des Regierungsantritts bereits 56 Jahre alt, und wenn auch der neu geschaffene Bildnistypus Alterszüge zeigt, so doch nicht die eines 56-jährigen. Der Typus Kopenhagen 624 unterscheidet sich von den republikanischen als auch kaiserzeitlichen Porträts mit Altersdarstellungen. Das Alter als Bildchiffre verweist auf Reife und Erfahrung – *auctoritas*. Laut Plinius steigern sie sogar die *maiestas* des Princeps.⁴⁶ Der Typus Kopenhagen 624 vereint diese *auctoritas* mit körperlicher Leistungsfähigkeit. Eng mit dem Alter ist dann auch die Frage der Schönheit im Bildnis des Tiberius verbunden. Sueton beschreibt das Gesicht des Kaisers als edel und schön.⁴⁷ Die Ebenmäßigkeit des Gesichtes ist eine Form männlicher Schönheit, sie steht sinnbildlich für die Tugenden des Kaisers (S. 124).

Neben dem eigentlichen Gesicht und der Frisur kann auch der Schmuck als Bedeutungsträger dienen – gemeint sind hier die Kränze:⁴⁸ Tiberius wird mit Lorbeer- und Eichenkranz dargestellt. Während die Münzen der Reichsprägung den Kaiser mit Lorbeerkranz zeigen, wird bei rundplastischen Darstellungen nur die *corona civica* verwendet. Allerdings sind diese Bildnisse alle postum. Dies entspricht der Überlieferung, wonach Tiberius die öffentliche Ehrung mit der *corona civica* zurückgewiesen hat. Auf drei Kameen ist sie jedoch sicher identifizierbar, auf einem weiteren denkbar. Die Kameen zeigen ausschließlich den Typus Chiaramonti. „Die höfische Steinschneidekunst hat offenbar andere Möglichkeiten zugelassen als das für die breite Öffentlichkeit gedachte rundplastische Bildnis“ (S. 125). Doch warum gibt es diesen Unterschied? Ist dies nicht ein weiteres Indiz, dass selbst Nuancen der Bildnisse Bedeutungsträger waren?

Ein letzter umfangreicher Abschnitt dieses Kapitels ist den verwendeten statuarischen Typen gewidmet (S. 125-128).⁴⁹ Zu Beginn seiner Regierungszeit

⁴⁶ Plin. paneg. 4,7.

⁴⁷ Suet. Tib. 68,1. So auch Vell. 2,94,3; 2,97,3 für den jungen Tiberius.

⁴⁸ Hertel verweist in seiner Anmerkung 391, dass die Untersuchung von B. Bergmann, Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie, ICON 6 (Berlin 2010) nicht berücksichtigt wurde. J. Rumscheid, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit, IstF 43 (Tübingen 2000).

⁴⁹ Hier fehlt aber eine Auseinandersetzung mit J. Feifer, Roman portraits in context, ICON 2 (Berlin 2008) 181-227, 373-429. Auch die Ausführungen von H.R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen, BeitrESkAr 10 (Mainz 1990) sind zu kurz gehalten.

erließ Tiberius das Verbot, ihm ohne seine Erlaubnis Porträtstatuen und -büsten aufzustellen. Dies zeigt das grundsätzliche Interesse des Kaisers an solchen Ehrungen. Ob er „sich aber dabei Beschränkungen auferlegt hat“ (S. 125) oder vielmehr sein Fokus auf der Einflussnahme auf den zu verwendenden Bildnistypus lag, ist wohl nicht mehr sicher zu klären. Verwendet wurden nackte Büsten, Hüftmantelstatuen, Sitzbilder im Iuppiter-Schema sowie Panzer- und Togastatuen. Die Darstellungen mit einer nackten Büste konzentrieren sich auf die Prinzenzeit; die Hüftmantelstatuen finden sich während des Prinzipats und postum, das Iuppiter-Schema schon im Prinzipat, aber vor allem postum. Togadarstellungen dagegen zu allen Zeiten. In Rom ist keine Hüftmantelstatue bekannt, lediglich literarisch ist eine Sitzstatue im Iuppiter-Schema überliefert (S. 127 Anm. 419f.). Die Steinschneidekunst bot bessere Möglichkeiten einer Überhöhung des Kaisers als Sieger oder Triumphator. Ein wenig zu knapp wird in diesem Zusammenhang der Grand Camée de France behandelt (S. 128; Kat. 147).

Den Abschluss der Untersuchung bildet Kapitel XI mit der Fragestellung des Verhältnisses der Bildnisse zur Wirklichkeit (S. 129-132). Wie in den vorangegangenen Kapiteln von Hertel detailliert gezeigt wurde, sind die Bildnistypen stark ideologisch geprägt und stilisiert. Es darf also nicht mit einem realistischen Bildnis gerechnet werden. Zum tatsächlichen Aussehen des Tiberius steht allerdings mit Sueton Tib. 68 eine literarische Quelle zur Verfügung. Die dort genannten Angaben können als vertrauenswürdig gelten. Hertel nennt hierfür folgende Begründungen (S. 130f.): die Beschreibungen sind nicht von Porträts abgeleitet, sie charakterisieren detaillierte und spezifische Eigenschaften, sie sind nicht panegyrischen oder pejorativen Charakters. Zudem war das Verhalten des Tiberius bereits bei der Thronbesteigung vorhanden, die Augenangaben werden durch andere Autoren bestätigt, die Schilderung des Gesundheitszustandes stimmt mit Tacitus überein. Drei Nachrichten sind für die Porträts von Interesse: Die großen Augen sind an den Bildnissen nicht ablesbar, der Gesichtsausdruck des Typus Kopenhagen 624 ist als stilisiert zu betrachten, da Tiberius Mitte der 20er Jahre des 1. Jhs. n. Chr. wie ein Greis ausgesehen haben soll, die *honor capitis* dürfte im Alter durch einen erwähnten Ausschlag gelitten haben. Zum Aussehen der Haare gibt es keine expliziten Nachrichten. Ob Tiberius – wie Augustus – bei Auftritten großen Wert auf sorgfältig gekämmtes Haar legte, ist nicht bekannt. Denkbar ist eine gezielte Herrichtung oder auch die Nutzung einer Perücke, die möglicherweise dem aktuellen Bildnistypus entsprach. Hier bleiben die Überlegungen aber weiterhin hypothetisch.

Diesem sehr detaillierten Textteil folgt nun der Katalog. Die Bildnisse werden jeweils mit Standort, Herkunft, Material, Maßangaben, Erhaltungszustand, kurzer Beschreibung wesentlicher Merkmale, Beurteilung, Datierung und Literaturverzeichnis vorgestellt. Verweise zur Aufnahme im Textteil sind vorhanden, ebenso zu Beginn die entsprechende Tafel. Der Katalog gliedert sich wie folgt: den Bildnissen aus Marmor und Bronze (Kat. 1-126), die bereits den sechs Typen zugewiesen sind, folgen die Bildnisse der Kleinkunst (Kat. 127-169), dann sechs typologisch nicht einzuordnende (Kat. 170-175) und neun unsichere Bildnisse (Kat. 176-184). Es folgen neuzeitliche Porträts (Kat. 185-193), fälschlich zugewiesene (Kat. 194-220), neun Bilder, die Tiberius als Pharao zeigen ohne Nummer und vier neu aufgetauchte Bildnisse (Kat. 221-225). Der Katalogist sehr übersichtlich gestaltet, die Texte sind auf das Wesentliche konzentriert, so dass er als wichtige Informationsquelle – unabhängig vom Text – für weitere Fragestellungen herangezogen werden kann.

Hertel hat mit diesem Band zu den Bildnissen des Tiberius ein sehr qualitativvolles Werk vorgelegt, das eine Lücke bei der Betrachtung römischer Herrscherbildnisse der frühen Kaiserzeit schließt, den Kennern römischer Porträts eine große Materialbasis erschließt und Impulse für weitergehende Fragestellungen enthält. Wünschenswert wäre – auch wenn dies nicht Ziel der Reihe ist – eine umfangreichere Auseinandersetzung mit den inschriftlichen Zeugnissen, die hinter den Bildnissen und den literarischen Quellen zurückstehen, sowie den Kontexten gewesen. Hilfreich wäre zudem die Nennung der Anzahl der Bildnisse bei den Fragestellungen (so muss der Leser diese mühsam aus den fettgedruckten Katalognummern abzählen). Dies schmälert den Wert und die Bedeutung der Arbeit freilich nicht.

Mag auch in Zeiten von Online-Datenbanken der Sinn und Wert solcher Publikationen bezweifelt werden, so stellen sie doch ein ausgefeiltes Kompendium mit Beschreibung, Bewertung und Interpretation dar, die eine fundamentale Basis für die Entwicklung und Bearbeitung weiterreichender Fragestellungen sind.

Dr. Frank Hildebrandt
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Leiter der Sammlung Antike
Steintorplatz
D-20099 Hamburg
E-Mail: Frank.Hildebrandt@mkg-hamburg.de