

Ralf von den Hoff

## Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n) Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts<sup>1</sup>

### I. Problemstellung

Die Relevanz antiker Bildnisse oder Porträts, d.h. visueller Darstellungen historischer Personen<sup>2</sup>, für die Geschichtsschreibung hat sich in den vergangenen Jahrzehnten grundlegend verändert. Seitdem Klarheit darüber herrscht, dass es sich – entgegen heutigem Verständnis – weder zwingend um Darstellungen äußerlicher oder gar photographischer Ähnlichkeit mit den Dargestellten handelt, noch um Bilder, die als Charakterstudien zu verstehen sind<sup>3</sup>, gelten antike Bildnisse als öffentliche Repräsentationsmonumente. Sie machten rühmende, positive Aussagen über die Porträtierten<sup>4</sup>. Als Repräsentationsbilder liefern sie Hinweise nicht zuerst auf die Biographie, sondern auf das Selbst- und Fremdverständnis der Dargestellten, auf die diesem je zugrunde liegenden Wertvorstellungen, auf sozialen Status und soziale Rollen. Zugleich waren sie keine funktionsneutralen ‚Kunstwerke‘, sondern Bestandteile der visuellen Kommunikation im Spannungsfeld von Auftraggeber, Dargestelltem und Betrachter.

Dass auch die Bildnisse der römischen Kaiser in dieser Weise als Repräsentationsbilder und Kommunikationsmedien zu verstehen sind, ist keine neue Erkenntnis. Sie hat sich in den letzten etwa 35 Jahren in dem Maße entwickelt, in dem ihre Erforschung methodisch auf eine feste Grundlage gestellt und dadurch klar wurde, wie stark sie in soziale und politische Diskurse einge-

<sup>1</sup> Für Hinweise und Diskussionen danke ich Ortwin Dally, Salvatore Ortisi, Gertrud Platz-Horster und Christian Witschel. Inge Kader schulde ich Dank für Photovorlagen des Münchner Museums für Abgüsse. Die umfangreiche Literatur zum römischen Herrscherbild kann hier nicht vollständig zitiert werden. Es wird auf ursprüngliche Urteile oder neuere Werke verwiesen, die ältere zu erschließen helfen. Da das Manuskript 2008 abgeschlossen wurde, konnten nicht im Einzelnen berücksichtigt werden: *Jane Fejfer*, *Roman Portraits in Context* (Berlin 2008) und *Götz Labusen*, *Römische Bildnisse. Auftraggeber, Anlässe, Aufstellungsorte* (Darmstadt 2010).

<sup>2</sup> *Richard Brilliant*, *Portraiture* (London 1991); *Martin Büchsel*, Einleitung, in: *Ders., Peter Schmidt* (Hg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts* (Mainz 2003) 9–17; *Shearer West*, *Portraiture* (Oxford 2004).

<sup>3</sup> Vgl. schon *Ernst Buschor*, *Bildnisstufen* (München 1947); *ders.*, *Das Porträt* (München 1960), sowie jetzt: *Luca Giuliani*, *Bildnis und Botschaft* (Frankfurt am Main 1986) 11–55; *Klaus Fittschen*, *Griechische Porträts* (Darmstadt 1988) 1–5; *Susan Walker*, *Griechische und römische Portraits* (Stuttgart 1999); zuletzt: *Ralf von den Hoff*, *Peter Schultz*, *Early Hellenistic Portraiture* (Cambridge 2007) 1–3.

<sup>4</sup> *Marianne Bergmann*, *Repräsentation*, in: *Adolf H. Borbein* u.a. (Hg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000) 166–188.

bunden waren<sup>5</sup>. Die Repräsentationsfunktion der Bildnisse als Träger ideologischer Aussagen stand dabei im Mittelpunkt, neuerdings auch ihre Bildsprache und die Semantik ihrer Stilformen und Ikonographie<sup>6</sup>. Für die Bewertung der Relevanz der Kaiserbildnisse als historische Zeugnisse gilt es aber in gleichem Maße, ihren Quellencharakter im Rahmen ihrer Kommunikationsfunktionen deutlich zu machen. Auch dazu haben Untersuchungen der letzten Jahrzehnte beigetragen. So herrscht nun weitgehend Klarheit über die Existenz offizieller Bildnistypen des Kaiserporträts<sup>7</sup>. Spätestens Paul Zankers „Augustus und die Macht der Bilder“ von 1987 hat deutlich gemacht, dass weder Verbreitung noch Aufstellung der omnipräsenten Kaiserbildnisse als gelenkte Propaganda funktionierten. Sie wurden vielmehr von Bürgern in Auftrag gegeben und gestiftet<sup>8</sup>. Dies geschah in der Tradition der Praxis statuarischer Ehrungen, die schon in der römischen Republik wichti-

<sup>5</sup> *Marianne Bergmann*, Marc Aurel (Frankfurt 1978); *Klaus Zanker*, Principat und Herrscherbild, in: *Gymnasium* 86 (1979) 353–368; *Thomas Pekary*, Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft (Das römische Herrscherbild III 5, Berlin 1985); *Paul Zanker*, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987); *Jean Charles Balty*, Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt (Mainz 1991); *Clifford Ando*, Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire (Berkeley 2000) 206–273; *Rolf Michael Schneider*, Gegenbilder im römischen Kaiserporträt, in: *Büchsel, Schmidt* (Hg.), Porträt (wie Anm. 2) 60–63; *Peter Stewart*, Statues in Roman Society (Oxford 2003); *Patrick Schollmeyer*, Römische Plastik (Darmstadt 2005) 30f., 36. – Frauen des Kaiserhauses: *Elisabeth Bartman*, Portraits of Livia (Cambridge 1999); *Susan Wood*, Imperial Women (Leiden 1999); *Annetta Alexandridis*, Die Frauen des römischen Kaiserhauses (Mainz 2004). – Forschungsgeschichte: *Jan Bazant*, Roman Portraiture. A History of its History (Prag 1995) mit Rez. *Luca Giuliani*, in: *Gnomon* 70 (1998) 153–156. – Methodische Grundlagen siehe unten Anm. 7 und 21. – Vgl. jetzt auch *Ortwin Dally*, Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie, oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?, in: *JdI* 122 (2007), 223–256.

<sup>6</sup> Zu Botschaft / Repräsentation, außer den in der vorherigen Anm. genannten Werken: *Paul Zanker*, Studien zu den Augustus-Porträts, Bd. 1: Der Actium-Typus (Göttingen 1973); *ders.*, Herrscherbild und Zeitgesicht, in: *Römisches Porträt*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 2/3 (1982) 307–312; *Dietrich Boschung*, Die Bildnisse des Caligula (Das römische Herrscherbild I 4, Berlin 1989) 84–99; *ders.*, Die Bildnisse des Augustus (Das römische Herrscherbild I 2, Berlin 1993) 61–65; *Roland R. R. Smith*, Typology and Diversity in the Portraits of Augustus, in: *JRA* 9 (1996) 41–47; *Charles B. Rose*, Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period (Cambridge 1997); *Marianne Bergmann*, Die Strahlen der Herrscher (Mainz 1998) 91–290; *Dietrich Boschung*, Gens Augusta (Mainz 2002). – Zur Bildsprache siehe unten Anm. 13. – Zur Semantik: *Tonio Hölscher*, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg 1987).

<sup>7</sup> Zur Typologie: *Otto Brendel*, Ikonographie des Kaisers Augustus (Nürnberg 1931); *Klaus Fittschen*, Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermenmuseum, in: *JdI* 86 (1971) 214–252; *Klaus Trillmich*, Zur Formgeschichte von Bildnistypen, in: *JdI* 86 (1971) 179–213; *Zanker*, Actium (wie Anm. 6); *Klaus Fittschen*, Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (Berlin 1977) 6f.; *ders.*, Die Porträts des Augustus, in: *Gerhard Binder* (Hg.), Saeculum Augustum, Bd. 3: Kunst und Bildersprache (Darmstadt 1991) 149–186; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 4–8, 51–61; *Dietrich Boschung*, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, in: *JRA* 6 (1993) 39–79; *Cecile Evers*, Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers (Brüssel 1994) 15–17; *Smith*, Typology (wie Anm. 6) 36–41; *Klaus Fittschen*, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (Mainz 1999) 10–12. – Zur Kreation dieser Typen s. unten Anm. 20f.

<sup>8</sup> Verbreitung und Omnipräsenz: *Klaus Vierneisel*, *Paul Zanker*, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom (München 1979) 58–60; *Pekary*, Kaiserbildnis (wie Anm. 5) 4–12; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 206–213. – Ablehnung des Begriffs ‚Propaganda‘ in Anwendung auf die römischen Kaiser: *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) passim, bes. 13, 332 („Es wurde nichts vorgeschrieben, es wurde nichts kontrolliert, und es gab keine Werbekampagnen“); *Gregor Weber*, *Martin Zimmermann*, Propaganda, Selbstdarstellung und Repräsentation, in: *Dies.* (Hg.), Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jahrhunderts n. Chr. (Historia Einzelschriften 164, Stuttgart 2003) 11–40; ausführlich diskutiert von *Christian Witschel*, Propaganda für den Prinzeips? Mechanismen der kaiserlichen Repräsentation im Imperium Romanum (unpublizierte Habilitationsschrift München 2004).



ger Faktor der Definition von und Konkurrenz um Sozialstatus waren<sup>9</sup>. Ihre zentrale Funktion bestand folglich in der Ehrung des Kaisers durch die Stifter. Sie dienten stifterlicher Selbstdarstellung ebenso wie dem Herrscherlob und der Loyalitätsbekundung. Kaiserporträts hatten im System des Prinzipats also Anteil an der für dieses System konstitutiven Demonstration von Konsens zwischen Herrscher und Bürgern und von *auctoritas* und Akzeptanz des Princeps<sup>10</sup>. Der „provizierte Applaus“, das komplexe Wechselspiel von kaiserlichem Anspruch und Bestätigung bzw. Steigerung dessen durch die Untergebenen, das für sämtliche Ehrungen gegenüber dem Kaiser zu beobach-



Abb. 1 a: Statue des Claudius, aus der Basilika von Herculaneum (48/49 n. Chr.) – Bronze; Neapel, Museo Archaeologico



Abb. 1 b: Inschrift der Statue Abb. 1 a.

<sup>9</sup> Götz Lahusen, Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse (Rom 1983) dort 129–143 auch zur grundsätzlichen Bedeutung von Ehrenstatuen in Rom; Luca Giuliani, Bildnis und Botschaft (Frankfurt am Main 1986); Markus Sehlmeier, Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit (Historia Einzelschriften 130, Stuttgart 1999); Jeremy Tanner, Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic, in: JRS 90 (2000) 18–50.

<sup>10</sup> Vgl. Dion Chrys. 31, 149. – Ehrung als zentrale Funktion der Kaiserbildnisse (vgl. Plin. paneg. 55, 6–8: *merita* als Grund, *gloria* als Folge): Zanker, Principat (wie Anm. 5) 359f.; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 91, 97f. – Akzeptanz und Konsens: Egon Flaig, Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im Römischen Reich (Frankfurt am Main 1992); vgl. Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 97; Ando, Ideology (wie Anm. 5) 7f.



Abb. 2: Statue des Augustus, aus Rom, Via Labicana (augusteisch) – Marmor; Rom, Museo Nazionale

ten ist<sup>11</sup>, konstituierte einen Kommunikationsprozess eigener innerer Dynamik, dessen Klärung Grundlage jeder Interpretation der Bildnisse sein muss<sup>12</sup>.

Es ist weiterhin festgestellt worden, dass man das ehrende Lob des Kaisers in Porträts unterschiedlich artikulierte: in Rom anders als in den Provinzen, am Forum anders als im Haus. Dies betrifft beispielsweise stark überhöhende ikonographische Elemente wie Götterattribute oder -tracht (Abb. 1 a; 7; 8; 12; 14–17)<sup>13</sup>. Bildnisse dieser Art standen in hellenistischer Tradition und im Widerspruch zum Ideal des zivilen Princeps und zur Ablehnung monarchischer Ansprüche im Prinzipat. Gleichwohl existierten sie. Zudem dominierten in unterschiedlichen Repräsentations- und Erscheinungskontexten des Kaisers unterschiedliche Rollenbilder – vom zivilen Herrscher (Abb. 2) bis zum Imperator (Abb. 3) –, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit änderten<sup>14</sup>. In Anbetracht dessen erscheint die Frage nach der ‚Richtigkeit‘ programmatisch-ideologischer Aussagen einzelner Bildnisse

<sup>11</sup> Weber, Zimmermann, Propaganda (wie Anm. 8) 28f. mit Verweis auf Andreas Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (Darmstadt 1977); vgl. auch Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 97f. – „Provozierter Applaus“: Tonio Hölscher, Augustus und die Macht der Archäologie, in: Adalberto Giovannini (Hg.), La révolution romaine après Ronald Syme (Entretiens sur l’Antiquité Classique 46, Genf 2000) 258.

<sup>12</sup> Umfassend hat dieses System Zanker, Augustus (wie Anm. 5) als Kommunikationsprozess beschrieben; zu Bildnissen ebd. 15–21, 46–52, 103–106, 132–140, 192–196, 229–231 sowie 332 („Selbstläufigkeit der Systembildung“), zusammenfassend jetzt Paul Zanker, Un’arte per l’impero (Rom 2002) 9–26. Zur Dynamik des Prozesses schon Alföldi, Repräsentation (wie Anm. 11). – Vgl. zur konkreten Rezeption römischer Bildnisse: Andrew P. Gregory, ‚Powerful Images‘. Responses to Portraits and the Political Use of Images in Rome, in: JRA 7 (1994) 80–99.

<sup>13</sup> Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6); Marianne Bergmann, Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse, in: Alexander Demandt (Hg.), Konstantin der Große (Trier 2006) 144–146, 155–159; Marianne Bergmann, Zur Bildsprache römischer Kaisermedaillen, in: Gerrud Platz-Horster (Hg.), Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein (Berlin 2008) 13–21; sowie: Christopher Hallett, The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 B.C.–A.D. 300 (Oxford 2005) 230–256; vgl. aber Roland R. R. Smith, Nero and the Sun-god, in: JRA 13 (2000) 532–542; Alexandridis, Frauen (wie Anm. 5) 2f.; sowie schon Zanker, Principat (wie Anm. 5) 353, 357; Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 234f., 313–315. Methodisch nicht weiterführend: Maria R. Alföldi, Bild und Bildersprache der römischen Kaiser (Mainz 1999) 50–57.

<sup>14</sup> Weber, Zimmermann, Propaganda (wie Anm. 8) 39; Christian Witschel, Verrückte Kaiser? Zur Selbststilisierung und Außenwahrnehmung nonkonformer Herrscherfiguren in der römischen Kaiserzeit, in: Christian Ronning (Hg.), Einblicke in die Antike (München 2006) 89–93; sowie ders. in seiner oben Anm. 8 genannten Habilitationsschrift, und Dally, Bild des Kaisers (wie Anm. 5); vgl. zu statuarischen Rollenbildern unten zu Anm. 65f., 72, 81, zu Münzen unten zu Anm. 33, zu Kameen oben Anm. 13, unten zu Anm. 35, 98f. usw.



Abb. 3 a: Statue des Augustus, aus der Villa der Livia bei Primaporta (kurz nach 20 v. Chr.) – Marmor; Rom, Museo Nazionale

obsolet ebenso wie die Behauptung ‚inoffizieller‘ Forderungen nach überhöhtem Status oder ‚offizieller‘ Wahrung von ‚scheinbar‘ republikanischen Zügen. Die Widersprüche waren vielmehr Teil des Kommunikationssystems und beruhten offensichtlich auf Bedingungen von Bildsprache, Charakter und Funktion der Repräsentationsmedien als Informationsträger. Historisch relevant können Bildnisse folglich nur interpretiert werden, wenn dieser mediale Charakter Berücksichtigung findet.

Grundlage der historischen Interpretation von Kaiserbildnissen muss mithin eine Systematik des Kommunikationsprozesses und der medialen Rolle der Bildnisse sein<sup>15</sup>. Schon vor nunmehr 30 Jahren hat Paul Zanker bis heute Gültiges zur kommunikativen Funktion römischer Kaiserbildnisse festgehalten, auf das sich hier aufbauen lässt. Gleiche Gültigkeit hat seine Feststellung behalten, dass „eine zusammenfassende Arbeit über die verschiedenen ‚Medien‘ des römischen Herrscherbildes fehlt“<sup>16</sup>.

Prolegomena zu einem System dieser Medien zu skizzieren, d.h. zu den kommunikativen Eigenschaften der Kaiserbildnisse als materielle Träger von Aussagen im Zusammenspiel von Nutzungsort und -zeit, Funktion, Form, Bildsprache, Ikonographie und Botschaft, ist das Ziel dieses Beitrages<sup>17</sup>. Der Untersuchung von Stifterinteressen und Botschaften als maßgeblichen Elementen der Kommunikation muss dies vorgeschaltet sein. Über die pauschale Zusammenfassung aller Bildnisse zu ‚Bildmedien‘ im Kontrast zu Schriftmedien geht es ebenso hinaus wie über die kunsttheoretisch begründete Differenzierung von ‚Gattungsspezifika‘ und Analysen der ‚Bildsprache‘<sup>18</sup>.



<sup>15</sup> Rudolf Leschke, Einführung in die Medientheorie (München 2003) 161–165 („generelle Medientheorie“); vgl. Werner Faulstich, Medientheorien, Göttingen 1991; sowie Joachim Paech, Medienwissenschaft, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft (Frankfurt am Main 2005) 79–96.

<sup>16</sup> Zanker, Principat (wie Anm. 5) 361 A. 16; bestätigt noch 2003 von Schneider, Gegenbilder (wie Anm. 5) 61 A. 18.

<sup>17</sup> Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwurf für eine Bildwissenschaft (München 2001) 17 definiert Medien als die stoffliche Ver-Körperung von Bildern. Zum rein Stofflichen kommen weitere Bestandteile vom Rezeptionskontext bis zur Wirkungsgeschichte, vgl. Manfred Faßler, Was ist Kommunikation? (Paderborn 21997) 132f.; Martin Schulz, Die Ordnungen der Bilder (München 2005) 96–124, bes. 122–124 (auch mit Kritik an der Anwendung des Luhmannschen Medienbegriffs für die bildhistorische Forschung).

<sup>18</sup> Vgl. Henner von Hesberg, Das griechische Relief als Medium, in: Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung (Köln 2003) 93–121, der von einem weniger kommunikativ, als gattungsspezifisch geprägten Medienbegriff ausgeht. Die Analyse bestimmter „Gattungsspezifika“ stellt gleichwohl eine der Grundlagen der Medialität von Bildern dar, auch wenn Medium und Gattung nicht identisch sind, vgl. aber Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 91 („Flächenkunst“ als ein „Medium“), 220 („Bildgattungen“

So soll eine Bewertungsgrundlage geschaffen werden für die historische Relevanz der Bildnisse im Hinblick auf ihren ideologischen Gehalt und ihre soziale Dimension. Beispielhaft wird vor diesem Hintergrund sodann ihre Bedeutung im Hinblick auf die Geschichte der Kaiser und der Prinzipatsideologie beleuchtet und zwar in einer diachronen Linie kaiserlicher Selbstdarstellung bis ins frühe 3. Jahrhundert und in einer synchronen Sicht auf Augustus und Tiberius, die die Relevanz kaiserlicher Bildnisse in der Anwendung des medialen Konzepts verdeutlichen soll.

## II. Kaiserbildnisse im Kommunikationsprozess

Kaiserbildnisse waren Träger von Informationen in einem dynamischen Prozess visueller Kommunikation und zwar in unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen, d.h. als unterschiedliche Medien. Ihr je spezifischer medialer Charakter stand im unmittelbaren Zusammenhang mit den Kommunikationsvorgängen, an denen sie partizipierten. Die äußeren Grundlagen dieser Vorgänge sind schnell referiert<sup>19</sup>: Der Kaiser in Rom verhalf zu bestimmten Anlässen einem programmatischen, u.U. neu geschaffenen Porträtmodell durch seine Akzeptanz zu offiziellem Charakter, wenn auch neuerdings zu Recht diskutiert wird, wie es zur Kreation dieser Bildnistypen, wie es zu Veränderungen ihrer Gestaltung kam<sup>20</sup>. Dieses Modell war auf den Kopf des Kaisers beschränkt und wurde maßgeblich für Kaiserbildnisse auf den Münzen<sup>21</sup>. In Form von Gipsabgüssen konnte es im Imperium Romanum verbreitet werden. Wollte ein Stifter ein Kaiserbildnis herstellen lassen, so war zu entscheiden, wo und wozu dieses Bildnis verwendet werden sollte: auf dem Forum (Abb. 1; 12), im Haus (Abb. 10), an einem Ringstein, als Kultstatue in einem öffentlichen Gebäude usw. Die dabei bedachte Funktion prädestinierte bestimmte Bildnisgattungen, d.h. Material, Größe, äußere Form als Statue (Abb. 1–3, 12), Büste (Abb. 8–10) oder Relief (Abb. 11; 15–17) usw., und legte auch den Kreis der Rezipienten des Bildnisses fest. Dies alles zusammen cha-

mit bestimmten Bildsprachen). Sie trennt die Bilder nach ihren „Ausdrucksformen“ in „offizielle“ und „poetische“ (220, 226f.), nun auch nach dem den Bildern eigenen „Umgangsstil“ (*Bergmann*, Bildsprache [wie Anm. 13]). Ich plädiere hier für eine stärkere Berücksichtigung des Kommunikativen als Ganzem gegenüber dem Aspekt der Bildsprache. Vgl. zu den kommunikationstheoretischen Grundlagen ohne Berücksichtigung des medialen Aspekts weiterhin: *Lambert Schneider* u.a., *Zeichen – Kommunikation – Interaktion*, in: *Hephaistos 1* (1979) 7–41.

<sup>19</sup> Das Folgende im Wesentlichen bereits bei *Zanker*, *Principat* (wie Anm. 5), sowie *Zanker*, *Augustuskatalog* (wie Anm. 8); zusammengefasst bspw. bei *Götz Lahusen*, *Zur Konzeption römischer Bildnisse*, in: *Wilhelm Schlink* (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraikunst* (Freiburg 1997) 57–101.

<sup>20</sup> Vgl. die oben Anm. 7 genannten Arbeiten zur Typologie, sowie: *Bergmann*, *Marc Aurel* (wie Anm. 5) 13f.; *Zanker*, *Augustuskatalog* (wie Anm. 8) 48–60; *Klaus Fittschen*, *Zur Entstehung und Funktion römischer Kaiserbildnisse*, in: *Kaisersaal, Ausstellungskatalog Köln* (Rom 1986) 19–24; *Fittschen*, *Prinzenbildnisse* (wie Anm. 7) 10–12; vgl. jetzt aber *Jane Fejfer*, *The Roman Emperor Portrait. Some Problems in Methodology*, in: *Ostraka 7* (1998) 45–56; *Schneider*, *Gegenbilder* (wie Anm. 5) 74f.

<sup>21</sup> *Bergmann*, *Marc Aurel* (wie Anm. 5) 22–27; *Klaus Fittschen*, *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae* (Göttingen 1982) 17–21, 34–68; *Hans M. von Kaenel*, *Münzprägung und Münzbildnis des Claudius* (Berlin 1986); *Joachim Raeder*, *Herrscherbildnis und Münzpropaganda*, in: *JdI 107* (1992) 175–196; *Boschung*, *Augustus* (wie Anm. 6) 59–61; *ders.*, *Caligula* (wie Anm. 6) 15–26 (Hans-Markus von Kaenel); *Fittschen*, *Prinzenbildnisse* (wie Anm. 7) 19f., 29–31, 48f., 52–55 u.ö.; vgl. aber *Evers*, *Hadrien* (wie Anm. 7) 19–25; *Fejfer*, *Problems* (wie Anm. 20) 46–50; *Fred C. Albertson*, *The Creation and Dissemination of Roman Imperial Portrait Types. The Case of Marcus Aurelius Type IV*, in: *JdI 119* (2004) 259–306.



rakterisiert das Medium, in dem das Kaiserbildnis geschaffen wurde<sup>22</sup>. Zur konkreten Umsetzung seiner Herstellung wurde das im Abguss vorliegende, in Rom geschaffene Kopfmodell der benötigten Größe angepasst kopiert<sup>23</sup>. Falls das Modell nicht als Abguss verfügbar war oder aus anderen, uns unbekanntem Gründen nicht verwendet wurde, orientierte man sich nur in bestimmten Zügen an anderen Bildnissen des Kaisers oder veränderte es lokalen Interessen gemäß<sup>24</sup>. Erkennbar blieb das Bildnis ohnehin durch eine Inschrift, die ihm auf Statuenbasis bzw. Büstenfuß oder an dem Monument, zu dem es gehörte, beigegeben war (Abb. 1 a–b; 10). Die Inschrift markierte – mit dem Kaisernamen oft im Dativ – das Bildnis als Ehrung für den Kaiser und benannte u.U. Anlass der Aufstellung, Qualitäten des Dargestellten und Namen von Auftraggeber und/oder Stifter, die dadurch ihre Loyalität zum Kaiser öffentlich kundtaten<sup>25</sup>. Für die Herstellung von Statuen und Büsten musste sodann über den zugehörigen Figurenkörper(teil) des Kaiserbildnisses entschieden werden, über Kleidung, Attribute, Haltung und Gesten (Abb. 1–3; 8–14). Dabei konnten auch rein lokale Besonderheiten berücksichtigt werden, wie Vespasian als Sphinx in Ägypten (Abb. 7). Wollte man den Kaiser gemalt oder im Relief in einer Handlungssituation zeigen, waren weitere Elemente wie Art der Handlung und Darstellungsmodus auszuwählen (Abb. 15–17). Passte man also schon das Kopfmodell lokalen Bedürfnissen an, so wurden für die Figurenkörper Modelle aus Rom kaum je geliefert oder angefordert, auch wenn bestimmte Darstellungsstandards von dort bekannt waren und vielfach aufgegriffen, aber auch abgewandelt wurden: der Kaiser als *togatus* (Abb. 2), der Kaiser im Panzer als *imperator* (Abb. 3; 9–11) oder kämpfend zu Pferd, stehend mit verhülltem Haupt beim Opfer (Abb. 2) usw. Dies alles war unabhängig vom Bildniskopf flexibel und legte die Rolle fest, die der Kaiser im Bild annahm<sup>26</sup>. Insgesamt fielen Auftraggeber und Stifter der Kaiserbildnisse also relativ viele Entscheidungen ohne zwingende Vorgaben aus Rom.

<sup>22</sup> Die übersichtlichste Zusammenstellung: Zanker, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 10f., 13–39; vgl. auch Pekáry, Kaiserbildnis (wie Anm. 5) 42–80. – Zu Aufstellungsorten: vgl. Labusen, Ehrenstatue (wie Anm. 9) 7–44; Hubertus Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen (Berlin 1981); Michaela Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen (Mainz 1987); Richard Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988); Christian Witschel, Statuen auf römischen Platzanlagen, in: Klaus Stemmer (Hg.), Standorte, Kontext und Funktion antiker Skulptur (Berlin 1995) 332–358; Jacob M. Højte, Roman Imperial Statue Bases from Augustus to Commodus (Aarhus 2005) 109–123; sowie unten Anm. 39 zu Bildnissen im militärischen Kontext. – Zu Aufstellungsanlässen von Ehrenstatuen: Labusen, Ehrenstatue (wie Anm. 9) 67–96.

<sup>23</sup> Bergmann, Marc Aurel (wie Anm. 5) 16 mit A. 31; Michael Pfanner, Über das Herstellen von Porträts, in: JdI 104 (1989) 157–257.

<sup>24</sup> Paul Zanker, Provinzielle Kaiserporträts (München 1983), sowie Dally, Bild des Kaisers (wie Anm. 5); vgl. Zanker, Principat (wie Anm. 5) 361: „Ohne diesen Verbreitungsvorgang direkt zu reglementieren, scheint doch dafür Sorge getragen worden zu sein, dass die offiziellen Typen schnell im ganzen Reich Verwendung fanden.“ Es gibt keine schlüssigen Gründe, gegen Zanker eine zentralistische Verbreitung der Kaiserporträtmodelle von Rom aus mit bindendem Charakter für die Bürger zu postulieren, wie bei Hans G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Berlin 1968) 14, 27; Ando, Ideologie (wie Anm. 5) 228–230; vgl. dazu jetzt Fejfer, Problems (wie Anm. 20); vgl. auch unten Anm. 28 zur Anfrage um Bildnisse in Rom, und Anm. 41 zur Abweichung von Bildnissen auf Militaria vom Bildnismodell.

<sup>25</sup> Zanker, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 4f. – Zu Statuenbasen und ihren Inschriften neben den unten Anm. 31 genannten Arbeiten und Christian Witschels Beitrag in diesem Band: Fejfer, Problems (wie Anm. 20) 51f.; Götz Labusen, Antike Schriftzeugnisse zum römischen Porträt, in: Martin Büchsel, Peter Schmidt (Hg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts (Mainz 2003) 42–46. – Seltener waren Kontext, Physiognomie und Frisur die einzigen Identifikationsmöglichkeiten, so auf Ringsteinen, Trinkgefäßen oder Waffen.

<sup>26</sup> Niemeyer, Studien (wie Anm. 24); Pekáry, Kaiserbildnis (wie Anm. 5) 84–100; Zanker, Principat (wie Anm. 5) 354–360, 367f.; Zanker, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 40–47; Boschung, Gens (wie Anm. 6) 192–

Der Entstehungsprozess römischer Kaiserbildnisse setzte folglich für den durch die Porträts konstituierten Kommunikationsprozess mehrere Bedingungen: Allenfalls im rekonstruierbaren Modell des Bildniskopfes liegt ein vom Kaiser legitimiertes Bildnis, also kaiserliche Selbstdarstellung vor. Über das Medium der Darstellung und weitere Bestandteile der Bildnisse entschieden die Stifter. In den Kaiserbildnissen zeigt sich damit das Image, das der Kaiser bei diesen genoss, das Bild, mit dem man ihn in je spezifischen Kontexten zu ehren glaubte<sup>27</sup>. Der Kaiser selbst als explizit zu Ehrender bekam äußerst viele dieser Bildnisse nie selbst zu Gesicht. Ihm konnte man seine Loyalität zumindest andeuten, indem man um seine *de iure* nicht notwendige Zustimmung zur Anfertigung des Bildnisses nachsuchte<sup>28</sup>. Kaiserbildnisse hatten also zwei Adressaten: Der Kaiser war ihr expliziter Adressat, sie erreichten aber in direkter Kommunikation tatsächlich nur diejenigen, für die sie im gewählten Verwendungskontext konkret sichtbar waren<sup>29</sup>. Der Princeps in Rom war allenfalls in der Lage, anhand der ihm überall – auch in Rom – gemachten Ehrungen, wenn er von ihnen Kenntnis erhielt, seine Stellung zu beurteilen und auszuwählen, ob er Teile dieser Angebote zur Selbstdarstellung, beispielsweise in einem neuen Porträtmodell, aufgriff. Durch solches Aufgreifen erhielten die Kaiserbildnisse wiederum neue Wertigkeit für die Bürger, die sie in der Folge stifteten<sup>30</sup>.

### III. Medien der Kaiserbildnisse:

#### Urheberschaft, Sichtbarkeit und Intensität der Ehrung

Im Hinblick auf das mediale System der Kaiserbildnisse und ihre Position als Informationsträger zwischen ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ bedeutet dies, dass drei Kategorien für die Bewertung entscheidend sind: die Urheberschaft des konkreten Bildnisses, die Sichtbarkeit des Bildnisses für die konkreten Adressaten und die Unmittelbarkeit der Ehrung gegenüber dem expliziten Adressaten. Unter diesen Kategorien lassen sich dann die sozialen Bedingungen der Kommunikation durch die Bildnisse in das System integrieren.

Auf der Ebene der *Urheberschaft* reicht das Spektrum von kaiserlichen Porträts über Bildnisse, deren Stifter offizielle Institutionen waren, Stifter aus unterschiedlichen sozialen Gruppen in Rom oder im Imperium bis zu den auf Stiferebene individuell in Auftrag gegebenen Porträts<sup>31</sup>. Die Skala

195; *Alexandridis*, Frauen (wie Anm. 5) 1–3; *Schollmeyer*, Plastik (wie Anm. 5) 36–45; sowie weitere Arbeiten zu Körpertypen der Kaiserbildnisse (siehe unten Anm. 65f., 72, 81).

<sup>27</sup> So schon *Zanker*, *Principat* (wie Anm. 5) 359.

<sup>28</sup> So bei *Plin. ep.* 10, 8f., oder man bemängelte die „Unähnlichkeit“ der Bildnisse gegenüber dem Kaiser, wie *Arrian. per. p. E.* 1, 3f., der deshalb ein Bildnis aus Rom erbittert: als *legatus Augusti* ein deutlicher Fall von Akzeptanzbekundung gegenüber dem Princeps, aber kein Beweis für die Regelhaftigkeit solcher Vorgänge; vgl. *Pekáry*, Kaiserbildnis (wie Anm. 5) 143–148.

<sup>29</sup> Zu Adressatenkreisen kaiserlicher Bildwerke: *Tonio Hölscher*, Staatsdenkmal und Publikum (Konstanz 1984); *Peter Lummel*, „Zielgruppen“ römischer Staatskunst (München 1991); *Reinhard Wolters*, *Nummi signati* (München 1999) 308–320; *Smith*, *Nero* (wie Anm. 13) 541f.

<sup>30</sup> Vgl. *Zanker*, *Augustus* (wie Anm. 5) 264–328; *Bergmann*, *Strahlen* (wie Anm. 6) 226–228.

<sup>31</sup> *Zanker*, *Principat* (wie Anm. 5) 359; sowie: *Labusen*, *Ehrenstatue* (wie Anm. 9) 97–111; *Fejfer*, *Problems* (wie Anm. 20) 52–54. – Wichtig sind hier die Statuenbasen: *Géza Alföldy*, *Römische Statuen in Venetia und Histria* (Heidelberg 1984); *Gerhard Zimmer*, *Locus datus decreto decurionum* (München 1989); *Evers*, *Hadrien* (wie Anm. 7) 27–53; *Højte*, *Bases* (wie Anm. 22) 167–187 mit *Rez.* von *Werner Eck* in: *Klio* 89 (2007) 524–528; zu den Bildnissen selbst vgl. die Kataloge/Register in den Bänden der Reihe „Das Römische Herrscherbild“.



beginnt beim offiziellen, vom Kaiser legitimierten Kopfmodell. Die seltenen, von ihm in Auftrag gegebenen Bildnisse werden ebenfalls seinen Selbstdarstellungsprinzipien gefolgt sein, doch hat sich kein sicheres erhalten<sup>32</sup>. Die Münzbildnisse könnten dazu gehört haben. Jedenfalls folgten sie dem Bildnismodell des Kaiserkopfes zumeist zuverlässig, auch wenn nicht sicher der Kaiser selbst Prägeherr war. Die Aes-Prägungen aus Rom markierten zudem durch ihre häufige Aufschrift SC – *senatus consulto*, wie immer dies konkret zu verstehen ist – einen Konsens zwischen Kaiser und Senat als Zeichen gegenseitiger Loyalität<sup>33</sup>. Sie gehörten mithin in das sozial gehobene, stadtrömische kaiser- und senatnahe Urheberschaftsumfeld. Die auf den Rückseiten dieser und der kaiserlichen Edelmetallprägungen gezeigten Bilder, bisweilen auch ganzfigurige Kaiserdarstellungen, sind deshalb u.U. als Reflexe realer Statuen, zumindest aber ideell als Ehrungen des Kaisers zu verstehen (Abb. 13–14)<sup>34</sup>. Etwa der gleichen Urheberschaft entstammen die großen ‚Staatskameen‘ (Abb. 16)<sup>35</sup>. Durch ihre nachantike Überlieferungsgeschichte ist klar, dass sie zum kaiserlichen Besitz gehörten. Die Kaiser ließen sie also entweder für sich herstellen oder, was wahrscheinlicher ist, erhielten sie als Geschenke. Explizite Zeugnisse für ihre Funktion fehlen. Eine Gemme diente als Neujahrs Geschenk an Commodus, ein Kameo als Teil eines Kästchens unklarer Funktion<sup>36</sup>. Zumindest die großen ‚Staatskameen‘ werden aufgrund ihres aufwändigen und teuren Herstellungsprozesses Geschenke sozial hochstehender Persönlichkeiten an den Kaiser gewesen sein. Schließlich befanden sich am Hof, auf dem Palatin, in Kaiservillen und kaiserlichen *horti*, rundplastische Kaiserbildnisse, doch kennen wir nur vereinzelte, wie die Augustusstatue aus der Villa der Livia bei Primaporta (Abb. 3) oder den Commodus aus den Horti Lamiani<sup>37</sup>. Ihre Aufstellung im unmittelbaren Lebensbereich

<sup>32</sup> Zum Kopfmodell siehe oben Anm. 20. – Zu vom Kaiser initiierten Bildnissen, wie Suet. Cal. 22, 2; Suet. Nero 25, 2; oder Cass. Dio 59, 4, 4, vgl. *Pekáry*, Kaiserbildnis (wie Anm. 5) 5f.

<sup>33</sup> *Wolters*, Nummi (wie Anm. 29), zu den SC-Beischriften 115–169; vgl. zu Münzbildern als Zeugnissen: *Kaenel*, Münzprägung (wie Anm. 21); *Walter Trillmich*, Münzpropaganda, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 474–528; *R.-Alföldi*, Bild (wie Anm. 13); *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 91–98; *Ando*, Ideology (wie Anm. 5) 215–228. – Verhältnis Münzbildnisse zu rundplastischen Kaiserbildnissen: siehe oben Anm. 21.

<sup>34</sup> *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 95.

<sup>35</sup> *Wolf-Rüdiger Megow*, Kameen von Augustus bis Alexander Severus (Berlin 1987); *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 219f., 226f.; *Erika Zwieler-Diel*, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007) 146–169, 201–206.

<sup>36</sup> Funktion von Kameen: *Wolf-Rüdiger Megow*, Zur Frage der Funktion kaiserzeitlicher Kameen, in: *Mathilde Avisseau-Broustet* (Hg.), La glyptique des mondes classiques (Paris 1997) 71–82; *Luca Giuliani*, Leggere un'immagine. Il Grand Camée de France e la successione di Tiberio, in: *Storicamente. Fonti e documenti* 2 (2006): [http://www.storicamente.org/01\\_fonti/immagini/giuliani.htm](http://www.storicamente.org/01_fonti/immagini/giuliani.htm) (29. 3. 2008); s. jetzt *Luca Giuliani*, in Zusammenarbeit mit *Gerhard Schmidt*, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo (München 2010); *Zwieler*, Gemmen (wie Anm. 35) 146f. („hofinterner Charakter“). – Gemme als Neujahrs Geschenk an Commodus: *Gerald Heres*, Römische Neujahrs Geschenke, in: *Forschungen und Berichte* 14 (1972) 185. – Die äußerst aufwändigen, großen ‚Staatskameen‘ sind analytisch deutlicher als bisher geschehen von kleineren Kameen anderer Funktion zu trennen, vgl. jetzt *Bergmann*, Bildsprache (wie Anm. 13) 14.

<sup>37</sup> Statue des Augustus aus Primaporta: *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) 192; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 179–181 Kat. Nr. 171; *John Pollini*, The Augustus from Prima Porta, in: *Warren G. Moon* (Hg.), Polykleitos, the Doryphoros and Tradition (Madison 1995) 262–282; *Allan Klynne*, Where to put Augustus? A Note on the Placement of the Prima Porta Statue, in: *AmJPhil* 121 (2000) 121–128; *Ingrid Laube*, Thorakophoroí (Rahden 2006) 118, 233 Nr. 50; siehe unten zu Anm. 72–77. – Büste des Commodus als Hercules: *Ralf von den Hoff*, Commodus als Hercules, in: *Luca Giuliani* (Hg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 115–135; vgl. jetzt: *Eckhard Meyer-Zwiffelhofer*, Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, Hercules Romanus, in: *Klio* 88 (2006) 189–215.

des Kaisers erforderte sicher dessen Zustimmung, die Urheber kennen wir aber nicht. Infrage kommen neben dem Kaiser und seiner *domus* auch hochrangige Römer oder Gäste. Sind neben dem Kaiser bei den Münzen und Kameen auch die Mitglieder der Senatsaristokratie, bei den höfischen Bildnissen u.U. auch hochrangige Fremde als Urheber von Kaiserbildnissen denkbar, so gehören Senat oder *populus Romanus* zu den offiziellen Institutionen als Stiftern von Ehrenstatuen besonders in Rom<sup>38</sup>. Bildnisse im militärischen Kontext, sei es an Waffen, an *signa*, als *imagines* oder im Lager, stellen ein Medium anderer Urheberschaft dar<sup>39</sup>. Deren Herstellung wird durch Vertreter hoher und mittlerer sozialer Schichten in Führungspositionen im Heer u.U. auch auf kaiserlichen Befehl erfolgt sein<sup>40</sup>. Zu unterscheiden sind offizielle Bildwerke, wie Statuen in Lagern, oder *imagines a signa* von individuellen Bildwerken, wie dem Schmuck von Ausrüstungsgegenständen (Abb. 11; 17). Auffällig ist, dass an Ausrüstungsgegenständen die kaiserlichen Kopfmodelle im Hinblick auf die Lockentypologie zuweilen ungenau befolgt wurden<sup>41</sup>. Allein mit der geringen Größe der Bildnisse kann dies kaum zusammenhängen, denn die noch kleineren Kaiserköpfe der Kameen folgten den Modellen durchaus. Möglicherweise waren die Modelle also bei der Herstellung nicht verfügbar, oder man hielt allgemein gehaltene ‚Bildnis‘-Köpfe für ausreichend, die man bei Nachfolgern aus der kaiserlichen *domus* zudem nicht ändern musste<sup>42</sup>. Es bleiben schließlich die vielen Bildnisse des Kaisers überall in Italien und den Provinzen (Abb. 1; 7; 9–10; 12). Ihre Urheber waren

<sup>38</sup> Zu offiziellen Ehrenstatuen: *Labusen*, Ehrenstatue (wie Anm. 9) 97–111.

<sup>39</sup> Eine umfassende Studie zu diesen Bildnissen fehlt; vgl. die Bemerkungen von *Michael Mackensen*, Ein vergoldetes frühkaiserzeitliches Gladiusortband, in: *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 65 (2000) 128–131. – Zu *signa* und Ehrenzeichen: *Wolf-Dieter Heilmeyer*, Titus vor Jerusalem, in: *RM* 82 (1975) 299–314; *Zanker*, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 21–25; *Dietrich Boschung*, Römische Glasphalerae mit Porträtbüsten, in: *BjB* 187 (1987) 193–258; *Lee A. Riccardi*, Military Standards, Imagines and the Gold and Silver Imperial Portraits, in: *AntK* 45 (2002) 86–100; *Janka Istenic*, A Uniface Medaillon with a Portrait of Augustus, in: *Germania* 81 (2003) 263–276; *Jochen Garbsch*, Phalerae, in: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 23 (Berlin 2004) 131–135; *Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron*, Der Kaiser ist immer und überall. Das Kaiserhaus auf Waffen und Orden, in: *Gabriele Uelsberg* (Hg.), *Krieg und Frieden. Kelten – Römer – Germanen* (Darmstadt 2007) 125–133. Umfassend, aber ohne Materialsammlung: *Jan Stäcker*, *Priniceps und miles*. Studien zum Bindungs- und Nahverhältnis von Kaiser und Soldat im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. (Hildesheim 2003) 153–217. Die Dissertation von *Kai Töpfer*, *Signa militaria*. Die römischen Feldzeichen während Republik und Prinzipat, 2006 in Mainz abgeschlossen, ist in Druckvorbereitung. – Zu Kaiserstatuen in römischen Lagern: *Tadeusz Sarnowski*, Zur Statuenausstattung römischer Stabsgebäude, in: *BjB* 193 (1993) 96–120, bes. 115–119 Tabelle 6; *Stäcker*, *Priniceps* 223–249; *Højte*, *Bases* (wie Anm. 22) 119, 182–184.

<sup>40</sup> Auch Edelmetallobjekte gehörten aber nicht nur Vertretern der höchsten Dienststränge, vgl. *Salvatore Orisi*, *Gladii* aus Pompeji, Herculaneum und Stabia, in: *Germania* 84 (2006) 369–385.

<sup>41</sup> So ist das sicher iulisch-claudische Bildnis der Signumscheibe von Niederbieber (Kaiser Augustus und die verlorene Republik [Mainz 1988] 564f. Nr. 390; Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer [Mainz 2000] 326 Nr. 31f.; *Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron*, Der Reiterhelm des Tortikollis, in: *BjB* 191 [1991] 233 Abb. 11; *Prittwitz*, Kaiser [wie Anm. 39] 131f. Abb. 98; siehe unten zu Anm. 103) lockentypologisch nicht einzuordnen (vgl. *Boschung*, *Caligula* [wie Anm. 6] 123 Kat. \*85: kein Caligula), ebenso wenig der Bildniskopf am Helm vom Typus Weiler aus Xanten (*Prittwitz*, Kaiser [wie Anm. 39] 129–132 Abb. 95–97); vgl. aber die vom Toledo Museum of Art (Inv. 2007.11) soeben erworbene Metallscheibe mit Panzerbüste des Augustus im Blätterkelch (Hinweis S. Orisi) und das 2003 von *Janka Istenic* (wie Anm. 39) publizierte Medaillon mit Augustusporträt in Ljubliana.

<sup>42</sup> Vgl. die ‚neutralen‘ Kaiser(?)-Bildnisse römischer Waagengewichte: *Hanna Philipp*, Zu einer Gewichtsbüste aus dem Kerameikos, in: *AM* 94 (1979) 137–159; *Hans Ulrich Nuber*, Waage mit Kaiserporträts aus Heidelberg-Neuenheim, in: *Fundberichte aus Baden-Württemberg* 6 (1981) 501–528; *Nobert Franken*, *Aequipondia* (Alfter 1994) 44–46, 54f.



Provinzverwaltungen, Städte und lokale Eliten, ja einzelne Bürger. Eine systematische Scheidung ist nur in lokaler Hinsicht, kaum sozial möglich, allenfalls indem Bildnisse aus reicher ausgestatteten Häusern (Abb. 10) von solchen im öffentlichen Raum (Abb. 1; 12) getrennt werden<sup>43</sup>. Mit Kaiserporträts auf Ringsteinen und Schmuck erreichen wir schließlich eine ganz individuelle Urheberschaft, aber eher in höheren sozialen Rängen, in denen man Ringe trug<sup>44</sup>.

Gruppirt man die Bildnisse in der Kategorie ihrer *Sichtbarkeit*, so verschieben sich die geschilderten Linien im Spannungsfeld zwischen höchster Visibilität im öffentlichen Raum, über Bildnisse in Tempeln bis zu regional und sozial stark eingeschränkter, oft nur häuslicher Sichtbarkeit, sowie zwischen Sichtbarkeit in Rom und außerhalb der Zentrale. Das vom Kaiser legitimierte Porträtmodell war auf höchste öffentliche Sichtbarkeit hin angelegt und in Gipsabgüssen verfügbar. Zusammen mit den Münzbildern, die überall kursierten, waren dies die Medien, die in den öffentlichen Raum Roms, Italiens und der Provinzen wirkten, wo sie jeder sehen konnte. Einen ähnlich hohen Grad an Sichtbarkeit erreichten die Statuen der Kaiser, die in Theatern, auf Fora oder in öffentlichen Gebäuden (Abb. 1; 12), in Heiligtümern und in Thermen standen, die sich in Läden und in vielen öffentlichen Arealen der Städte fanden, und Kaiserbildnisse an öffentlichen Monumenten. Die Sichtbarkeit solcher Bildnisse war gleichwohl regional unterschiedlich: Bildnisse in Rom waren für den Kaiser und den Senat selbst (potenziell) relativ sichtbarer als solche in den Provinzstädten, die zudem nicht jeden Bürger, sondern nur dortige lokale Gruppen erreichten. In geringerem Umfang öffentlich sichtbar waren Bildnisse im Heer (Abb. 11; 17), deren Rezeption zwar stark auf Soldaten beschränkt war, die aber gelegentlich die Provinzialbevölkerung erreichten. Wesentlich geringer hingegen war der Grad an Sichtbarkeit von Kaiserbildnissen im Haus, in Gärten, Atria und Lararien, wo sie jeweils nur bestimmte soziale und Gefolgschaftsgruppen der Hausbesitzer zu Gesicht bekamen (Abb. 10). Die Rezeption der im höfischen Kontext aufgestellten Bildwerke (Abb. 3) oder der dort verwahrten ‚Staatskameen‘ (Abb. 16) war gleichfalls auf den ‚häuslichen‘ Kontext beschränkt, hier aber auf den des Kaisers, seiner ‚Klienten‘ und diplomatischen Besucher, d.h. des Hofes. Allerdings bedeutet dies nicht, dass es sich um heimliche ‚Hofkunst‘ handelte. Ringsteine schließlich waren zwar äußerst private Besitztümer, aber offenbar auch in der Öffentlichkeit nicht unsichtbar<sup>45</sup>.

Kommen wir schließlich zur *Intensität als Ehrungen*, d.h. zur kommunikativen Nähe, die die Bildnisse gegenüber dem Kaiser als explizitem Adressaten erreichten. Als hochgradig unmittelbare Ehrungen sind diejenigen Kaiserbildnisse zu verstehen, die dem Kaiser in der direkten Kommunikation übergeben wurden, d.h. Kameen (Abb. 16) und andere Geschenke an ihn, u.U. auch Statuen im höfischen Bereich (Abb. 3). In weniger direkter Weise, aber noch immer unmit-

<sup>43</sup> Öffentlicher Raum: s. oben Anm. 22. – Kaiserbildnisse im Haus: Auch hier fehlt eine systematische Bearbeitung unter Einbeziehung derjenigen Büsten, die trotz fehlenden Fundortes sicher in einen häuslichen Kontext gehören; vgl. vorläufig *Neudecker*, Skulpturenausstattung (wie Anm. 22) 84–91; *Hans Jucker*, Die Bildnisstrafen gegen den toten Caligula, in: *Bettina von Freytag gen. Löringhoff* (Hg.), *Praestant interna*. Festschrift für U. Hausmann (Tübingen 1982) 110–118; *Giorgos Dontas*, Eine kleine Bronzestatuette Caligulas aus Kos, in: *Nezih Basgelen* (Hg.), Festschrift für Jale Inan (Istanbul 1989) 51–58; zu kleinformatigen Kaiserbildnissen jetzt: *Karsten Dahmen*, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (Münster 2001). Ob die Silberbüste Galbas aus Herculaneum hierher oder zu den Militaria gehört, ist offen: Die Silberbüste des Kaisers Galba, Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 1995).

<sup>44</sup> Kaiserbildnisse auf Ringsteinen: Plin. nat. hist. 33, 41; Ios. ant. Iud. 19, 251f.; Sen. benef. 3, 26, 1; vgl. *Catharina Maderna-Lauter*, Glyptik, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 441–473; *Zwierlein*, Gemmen (wie Anm. 35) 16f.

<sup>45</sup> Jedenfalls beziehen sich Ios. ant. Iud. 19, 251f. und Plin. nat. hist. 33, 41 auf die Sichtbarkeit solcher Ringe.

telbar erreichten ihn die Münzbildnisse (Abb. 13–14). Hier war der Kaiser zwar u.U. Adressat<sup>46</sup>, aber nur einer von vielen Rezipienten. Allenfalls mittelbar nahe kamen ihm hingegen Bildnisse im militärischen Kontext (Abb. 11; 17), wo ihm als Imperator allerdings die Rezipienten unmittelbar unterstanden<sup>47</sup>. Für die zeitweise militärisch tätigen Mitglieder der Kaiserfamilie waren sie u.U. aber unmittelbarer wahrnehmbar. Bei fast allen Statuen des Kaisers im öffentlichen Raum hingegen wurde der ehrende Charakter durch Inschriften zwar explizit deutlich (Abb. 1 a–b). Diese Bildnisse erreichten den Kaiser selbst aber weit weniger als das jeweilige lokale Publikum, wurden also nur äußerst mittelbar von ihm rezipiert. Schließlich müssen in Häusern der Bürger aufgestellte Kaiserbildnisse als äußerst mittelbare, vom Kaiser nicht mehr als solche wahrnehmbare Ehrungen verstanden werden.

#### IV. Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte: von Augustus zu Septimius Severus

Dasjenige Medium, das uns am zuverlässigsten Aufschluss über das kaiserliche Selbstbild geben kann, ist uns zugleich am schlechtesten erhalten: Das in Rom kreierte oder zumindest dort vom Kaiser legitimierte und verbreitete Kopfmodell des Herrscherporträts. Kenntnis haben wir von diesem lediglich indirekt, in Form der überall, oftmals mechanisch angefertigten Kopien. Gleichwohl lässt es sich aus diesen inzwischen äußerst zuverlässig rekonstruieren<sup>48</sup>. Eine Geschichte der römischen Kaiser anhand der von ihnen bewusst ausgewählten oder zumindest anerkannten Bildniskonzepte lässt sich im chronologischen Durchgang durch diese Bildnismodelle skizzieren, wie es bereits oftmals geschehen ist<sup>49</sup>.

Die Geschichte der kaiserlichen Bildniskonzepte beginnt mit dem am häufigsten kopierten Bildnisentwurf des Augustus, mit dem sogenannten ‚Primaportatypus‘ (Abb. 3 b), der aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Annahme des Titels Augustus im Jahre 27 v. Chr. geschaffen wurde<sup>50</sup>. Im Vergleich zu den vorherigen, die Republik dominierenden, stark individualisierten Bildnissen – und auch den älteren Bildnissen des Octavian – war dieser Entwurf revolutionär. Der Rückgriff auf klassisch-griechische Frisur- und Stilformen und die weitgehende Ausblendung individueller Züge und Altersmerkmale ließen das Bildnis als beispielhafte Verkörperung des „Erhabenen“, nicht durch Macht, sondern durch *auctoritas* ausgezeichneten Princeps erscheinen. Dieses Bild des ersten Princeps behielt weit über seine Regierungszeit hinaus Gültigkeit. Die unmittelbaren

<sup>46</sup> Zum Charakter der Münzbilder als Ehrungen s. oben Anm. 34. Hierfür spricht auch der bisweilen im Dativ gegebene Name des Kaisers: *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 94.

<sup>47</sup> *Stäcker*, Princeps (wie Anm. 39).

<sup>48</sup> Zur Methode s. oben Anm. 7 und 20, sowie *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 8–11.

<sup>49</sup> Beispielsweise *Zanker*, Principat (wie Anm. 5) 360–366; *Zanker*, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 100–113; *Klaus Fittschen*, *Paul Zanker*, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen, Bd. 1 (Mainz 1985); *Schollmeyer*, Plastik (wie Anm. 5) 49–62; *Ulla Kreiling* (Hg.), Im Antlitz der Macht (Erlangen 2003); *Paul Zanker*, Die römische Kunst (München 2007) 51f., sowie im E-Learning Programm VIAMUS des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen: [http://viamus.uni-goettingen.de/ft/e/\\_uni/d/05/index\\_html](http://viamus.uni-goettingen.de/ft/e/_uni/d/05/index_html) (31. 3. 2008).

<sup>50</sup> *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) 103–106; *Matthias Hofier*, Porträt, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 289–299; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 64f., 92–95; *Hölscher*, Bildsprache (wie Anm. 6) 33–37; *Klaus Fittschen*, Die Porträts des Augustus, in: *Gerhard Binder* (Hg.), Saeculum Augustum, Bd. 3: Kunst und Bildersprache (Darmstadt 1991) 149–186; *Pollini*, Augustus (wie Anm. 37) 262–282; *Smith*, Typology (wie Anm. 6) 41–47; *Boschung*, Gens (wie Anm. 6) 181f.



Nachfolger demonstrierten seine Akzeptanz durch eine weitgehende Angleichung, von Tiberius bis Claudius. Dies gilt für das ‚klassische‘ Frisursystem, nicht aber für die Physiognomie. Schon mit Tiberius (Abb. 4) wurde die visuelle Glaubhaftigkeit durch Einbeziehung von Alterszügen und naturalistischen, individuellen Elementen gesteigert, die eine gewisse Abkehr vom ‚zeitlosen‘ Augustusporträt markierten<sup>51</sup>. Neros 59 geschaffener dritter Bildnistypus (Abb. 5) stellte nach fast 90 Jahren den ersten radikalen Bruch mit diesem Konzept dar. Die luxuriöse Brennschneefrisur der *coma in gradus formata* und Leibesfülle wurden als Zeichen von Wohlstand zu programmatischen Aussagen<sup>52</sup>. Im Vierkaiserjahr 69 stand dieses Konzept zur Debatte gegen ein weiteres, auf individuelle und anti-luxuriöse Erscheinung setzendes. Mit Vespasian (Abb. 6–7) setzte sich das anti-neronische Modell durch, ohne dass aber ein neuer Anschluss an Augustus gesucht wurde – im Gegenteil: Mit dessen Erhabenheit hatte der schonungslose Naturalismus des Vespasian nichts zu tun, der lebendige Nähe des Princeps evozierte, an republikanische Bildnisse gemahnte und durch die zusammengezogenen Brauen nun auch die anstrengende *cura imperii* visualisierte. Unter Titus und Domitian hielt erneut die Luxus anzeigende Frisurmode und Gesichtsfülle, die Nero salonfähig gemacht hatte, Einzug ins Kaiserbildnis<sup>53</sup>. Auf visuelle Bezüge zu ihrem Vater Vespasian kam es beiden nicht an. Trajans schlichter Naturalismus des Gesichtes, die ‚nachdenkliche‘ Mimik und die betont einfache, unpräntentöse Haargestaltung (Abb. 8) kombinierten anschließend auf neue Weise visuelle Glaubhaftigkeit mit einer Angleichung an die Augustusfrisur, ein weiteres neues Konzept. Hadrian (Abb. 9) brach mit diesem sogleich wieder auf revolutionäre Weise<sup>54</sup>. Der Bart, den er ins Kaiserbildnis übernahm, blieb von nun an lange Standard, zunächst als semantisch multifunktionales, in Rom und den Provinzen unterschiedlich, mal als modischer, mal als militärischer oder als klassisch-griechischer Zug lesbares Zeichen<sup>55</sup>. Er wurde bei Hadrian kombiniert mit einer reichen, wiederum aus den luxuriösen Frisuren Neros und der späten Flavier weiterentwickelten Lockenfrisur. Antoninus Pius war der erste Kaiser seit Claudius, der mehr oder weniger bruchlos das Bildnis-Konzept seines Vorgängers fortsetzte. Er erweiterte es gleichwohl durch eine erhabenere, undynamische Kopfhaltung vermutlich als Zeichen von Stabilität. Im Laufe seiner mehr als zwan-

<sup>51</sup> Ebd. 185–190; vgl. *Boschung*, Bildnistypen (wie Anm. 7) 39–79. – Tiberius: *Luigi Polacco*, Il volto di Tiberio (Rom 1955); *Boschung*, Gens (wie Anm. 6) 187–190; *John Pollini*, A New Marble Head of Tiberius. Portrait Typology and Ideology, in: *AntK* 48 (2005) 55–71; ein Band der Reihe „Das römische Herrscherbild“ von Dieter Hertel ist im Druck. – Caligula: *Boschung*, Caligula (wie Anm. 6). – Claudius: *Anne-Kathrein Massner*, Zum Stilwandel im Kaiserporträt claudischer Zeit, in: *Volker Michael Srocka* (Hg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.) (Mainz 1994) 159–176.

<sup>52</sup> *Ulrich W. Hiesinger*, The Portraits of Nero, in: *AJA* 79 (1975) 113–124; *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 147–149; *Hermann Born*, *Klaus Stemmer*, *Damnatio memoriae*. Das Berliner Nero-Porträt (Mainz 1996); zu Nero und den Kaisern bis zu Vespasian: *Schneider*, Gegenbilder (wie Anm. 5).

<sup>53</sup> Titus, Domitian, Nerva: *Georg Daltrop* u.a., Die Flavier (Das römische Herrscherbild II 1, Berlin 1966); *Marianne Bergmann*, *Paul Zanker*, *Damnatio memoriae*. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva, in: *JdI* 96 (1981) 317–412.

<sup>54</sup> *Walter H. Gross*, Bildnisse Trajans (Das römische Herrscherbild II 2, Berlin 1940); *Max Wegner*, Hadrian (Das römische Herrscherbild II 3, Berlin 1956); *Evers*, Hadrien (wie Anm. 7); *Marianne Bergmann*, Zu den Porträts des Trajan und Hadrian, in: *Antonio Caballos*, *Pilar Leon* (Hg.), *Italica MMCC* (Sevilla 1997) 137–153; *Dietrich Boschung*, Ein Kaiser in vielen Rollen. Bildnisse des Traian, in: *Annette Nünnerich-Asmus* (Hg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative (Mainz 2002) 163–171.

<sup>55</sup> *Marianne Bergmann*, Zeittypen im Kaiserporträt?, in: *Römisches Porträt*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 2/3 (1982) 144f.; *Paul Zanker*, Die Maske des Sokrates (München 1995) 206–213; *Wolfgang Fischer-Bosert*, Der Porträttypus des sog. Plotin. Zur Deutung von Bärten in der römischen Porträtkunst, in: *AA* (2001) 137–152.

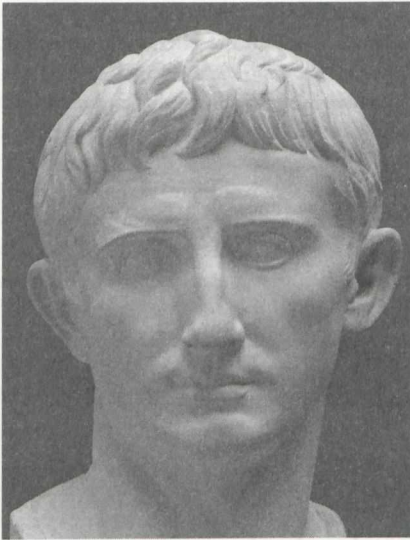


Abb. 3 b: Kopf der Statue Abb. 3 a – Gipsabguss  
Museum für Abgüsse München nach Marmor-  
bildnis in Rom, Museo Nazionale

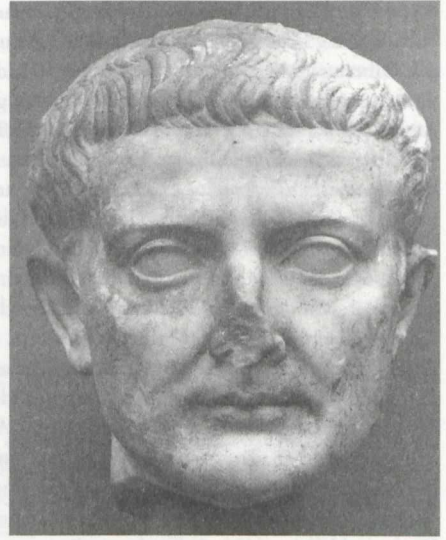


Abb. 4: Bildnis des Tiberius (tiberisch) – Marmor;  
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

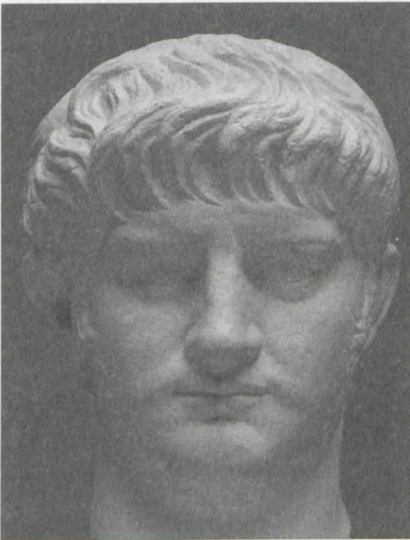


Abb. 5: Bildnis des Nero (kurz nach 59) –  
Gipsabguss Museum für Abgüsse München nach  
Marmorbildnis in Rom, Museo Nazionale

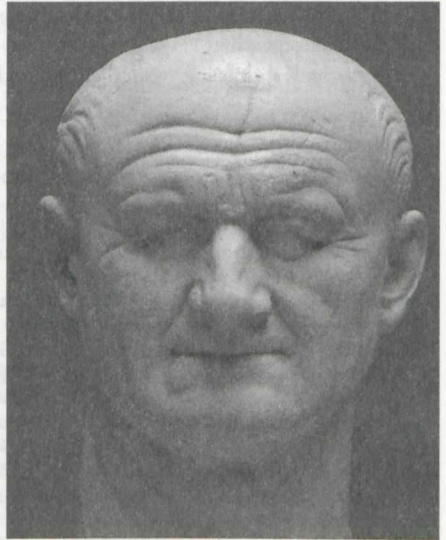


Abb. 6: Bildnis des Vespasian (vespasianisch) –  
Gipsabguss Museum für Abgüsse München nach  
Marmorbildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg  
Glyptotek



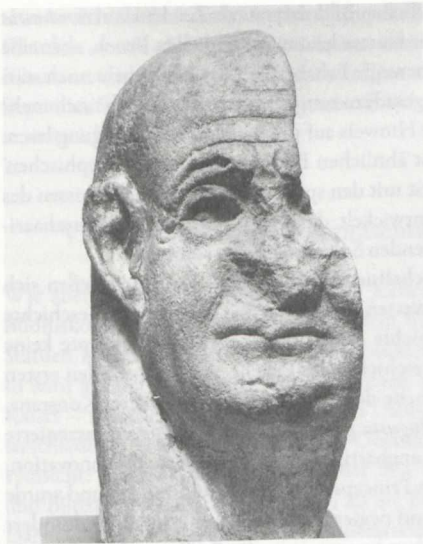


Abb. 7: Bildnis des Vespasian als Sphinx, aus Ägypten (vespasianisch) – Kalkstein; Kairo, Ägyptisches Museum



Abb. 8: Büste des Trajan (trajanisch) – Marmor; München, Glyptothek

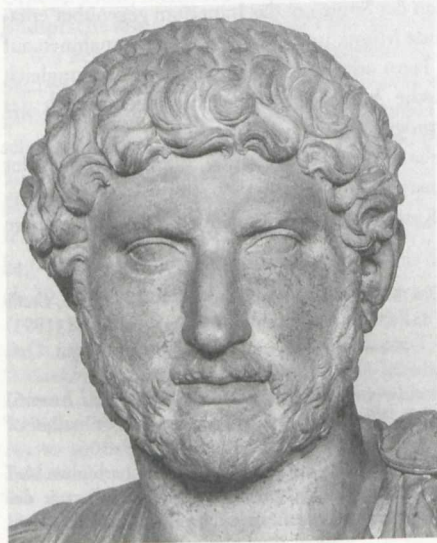


Abb. 9: Kopf des Hadrian auf einer Panzerbüste, aus Antium (hadrianisch) – Marmor; Rom, Musci Capitolini



Abb. 10: Panzer-Büste des Marc Aurel, aus der Villa von Lanuvium (antoninisch) – Marmor; Rom, Musci Capitolini

zigjährigen Regierungszeit veränderte er den maßgeblichen Bildnistypus als Zeichen von *constantia* zudem kaum<sup>56</sup>. Das Bildnis Marc Aurels (Abb. 10) bedeutete keinen prinzipiellen Bruch, aber eine Veränderung. Durch entspannte Mimik kam die unbewegte Erhabenheit des Herrschers noch stärker zum Ausdruck, durch das noch reicher gelockte, geradezu toupierte Haar zeigte sich noch mehr luxuriöse Pracht. Den längeren Bart konnte man als Hinweis auf philosophische Betätigung lesen, doch war dies nicht zwingend, wie die darin äußerst ähnlichen Bildnisse der ‚unphilosophischen‘ Regenten Lucius Verus und Commodus zeigen<sup>57</sup>. Erst mit den späten, kurzhaarigen Bildnissen des Septimius Severus wurde ein neues Bildniskonzept entwickelt, das über Caracalla zu den kurzhaarigen, unpräzise militärisch und energisch erscheinenden Soldatenkaisern führte<sup>58</sup>.

Der hier skizzierte Durchgang nimmt viele Pauschalisierungen in Kauf. Im Detail ließen sich die einzelnen kaiserlichen Bildkonzepte präziser bewerten. Deutlich wird aber für die Geschichte des Prinzipats zweierlei: Zum einen war die Geschichte der kaiserlichen Bildniskonzepte keine Geschichte der Traditionswahrung, sondern eine Geschichte der Brüche. Allenfalls in den ersten Jahrzehnten bis zu Nero und ansatzweise in der Epoche der Adoptivkaiser dominierte Konstanz, die eine Legitimierung durch *concordia* der *domus Augusta* gegenüber den Vorgängern inszenierte – bei den Adoptivkaisern im Prinzip nur durch die Langbärtigkeit –, sonst regierte die Innovation. Das Bildniskonzept des Augustus, das des ‚erhabenen Princeps‘, war kein Erfolgsmodell und wurde schon seit Tiberius abgewandelt, seit Nero weitgehend negiert, so sehr man bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. Bildnisse des ersten Princeps noch überall sehen konnte, ja neu aufstellte, auf Münzen gar bis ins 3. Jahrhundert neu prägte<sup>59</sup>. Das Innovative seiner Nachfolger wurde überall explizit sichtbar. Zum anderen kreisten die unterschiedlichen Bildniskonzepte um die Präsentation nur relativ weniger, leitmotivartiger und konträrer Grundprinzipien: Schlichtheit und naturalistisches Aussehen als Zeichen von glaubhafter Nähe auf der einen, Luxus und Wohlstand auf der anderen Seite waren zwei Pole, hinzu kam die Demonstration der Sorge um das Imperium gegenüber erhabener Ruhe des Herrschers durch eine entsprechende Mimik und die visuellen Bezugnahmen auf Moderscheinungen, wie die Gradus-Frisuren seit Nero oder der Bart seit Hadrian, der zugleich in bezeichnender Weise unterschiedliche semantische Anschlüsse an die kulturelle Vielfalt des Imperiums, des Militärs und der aktuellen Mode ermöglichte.

In den Bildniskopf-Typen greifen wir also relativ häufig wechselnde Bildniskonzepte der Herrscher, die zunächst unabhängig von deren sonstiger ideologischer Positionierung zu bewerten sind und eigene Geschichte(n) der römischen Kaiser zu schreiben erlauben. Diese Geschichte

<sup>56</sup> Max Wegner, Die Herrscherbilder antoninischer Zeit (Das römische Herrscherbild II 4, Berlin 1939); Cecile Evers, Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux, in: RM 98 (1991) 249–262; Adrian Stähli, Porträt des Antoninus Pius im Typus „Busti 284“, in: Hans-Peter Isler (Hg.), Drei Bildnisse (Zürich 1999) 39–57.

<sup>57</sup> Wegner, Antonine (wie Anm. 56); Bergmann, Marc Aurel (wie Anm. 5); Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 248–252; Fittschen, Prinzenbildnisse (wie Anm. 7); Fred C. Alberison, The Creation and Dissemination of Roman Imperial Portrait Types. The Case of Marcus Aurelius Type IV, in: JdI 119 (2004) 259–306.

<sup>58</sup> Dirk Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (Bonn 1972); Joachim Raeder, Herrscherbildnis und Münzpropaganda, in: JdI 107 (1992) 175–196; vgl. Marianne Bergmann, Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: Spätantike und frühes Christentum, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Frankfurt am Main 1983) 41–59.

<sup>59</sup> Das jüngste bekannte Augustusbildnis wurde im mittleren 2. Jahrhundert hergestellt: *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 169 Kat. Nr. 147; hadrianisch ist die Basis der Augustusstatue aus Perge: *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 261 Augustus 191. – Münzbildnisse des Augustus bis ins 3. Jahrhundert: *Zanker*, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 32.



erweist sich als dauerhafte Aushandlung des Kaiserideals, in der die Zeit zwischen Augustus und Claudius sowie die der Adoptivkaiser durch langsame Entwicklung innerhalb weitgehender Konstanz, die zwischen Nero und Hadrian indes durch steten Wandel geprägt war und in der Septimius Severus einen grundlegenden Bruch markierte. Eine feste, langfristig gültige Norm konnte sich nicht etablieren.

## V. Kaiserbildnisse als Repräsentationsmedien: Augustus und Tiberius

Wie aber sahen die Untergebenen die Kaiser, in welche Kontexte wurden die eben skizzierten Bildniskonzepte von ihnen gesetzt, indem die Kaiserköpfe in unterschiedlichen Bildmedien als Statuen, Büsten und Reliefs erschienen? Lenkt man den Blick zur medialen Vielfalt der Kaiserporträts so wird aus der Geschichte des kaiserlichen Selbstbildes die Geschichte der Bewertungen dieser Kaiser – zwischen Italien und Ägypten (Abb. 6–7), zwischen Villa und Forum (Abb. 1; 3) je unterschiedlich. Deren System in seiner Gesamtheit darzustellen bleibt ein Desiderat in zweifacher Hinsicht: einerseits als Geschichte der den Kaiserköpfen jeweils zugeordneten Körper, Büsten und Bildzusammenhänge, die anders als die Bildnisköpfe von lange gültigen, geradezu normierten Darstellungsformen geprägt war<sup>60</sup>, andererseits als Synopse der verschiedenen Erscheinungsformen jeweils eines Kaisers in unterschiedlichen Bildmedien. Hier lässt sich beides paradigmatisch nur in einem Zugriff auf eine kurze Zeitspanne illustrieren: am Beispiel des Augustus und des Tiberius, d.h. der etwas mehr als 60 Jahre der ersten beiden Generationen des römischen Prinzipats. Der medienspezifische Charakter jeder Darstellung bemisst sich anhand der skizzierten Kategorien Urhebererschaft, Sichtbarkeit und Ehrungsintensität in Relation zum Thema des Bildes, zu seiner Bildsprache und zur Rolle, die der Princeps in ihm annahm.

Wir kennen mehr als 200 rundplastische Bildnisse – oft nur Bildnisköpfe oder Büsten, seltener Statuen – des Augustus (Abb. 2–3) und etwa ebenso viele heute statuenlose Statuenbasen seiner ganzfigurlichen Bildnisse. Von diesen stammen etwa 112 Bildnisse aufgrund äußerer oder stilistischer Kriterien und über 100 Basen aufgrund ihrer Inschriften aus seiner Lebenszeit, also nur etwa 50 Prozent. Augustus wurde außergewöhnlich oft nach seinem Tod geehrt<sup>61</sup>. Michael Pfanners Schätzung zufolge ist mit einer ursprünglichen Gesamtzahl von um die 25 000 bis 50 000 statuaren Bildnissen des ersten Kaisers zu rechnen<sup>62</sup>. Die Zahl der erhaltenen Tiberiusbildnisse (Abb. 4) liegt etwa bei an die 100. Hinzu kommen um die 90 Statuenbasen dieses Kaisers, von denen mehr als 20 vor Regierungsantritt, insgesamt aber nur wenige nach seinem Tod entstanden sind<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Zanker, *Principat* (wie Anm. 5) 359; zu diesen Darstellungstypen *Niemeyer*, *Studien* (wie Anm. 24); *Lahusen*, *Ehrenstatue* (wie Anm. 9) 45–65, sowie unten Anm. 65f., 72, 81.

<sup>61</sup> Köpfe: *Boschung*, *Augustus* (wie Anm. 6) 107–194 (dort einschließlich der Reliefs und Kameen). – Basen: *Boschung*, *Augustus* (wie Anm. 6) 98f., 102 A. 519; *Højte*, *Bases* (wie Anm. 22) 133, 229–263, 591, dessen Zahlenangaben mit Vorbehalt zu bewerten sind, da sie sich nicht durchweg auf Statuenbasen beziehen, s. die *Rez.* von *Werner Eck* in: *Klio* 89 (2007) 524–528; eine neue Zusammenstellung von *Christian Witschel* zählt 141 Ehreninschriften für Augustus auf Basen oder basisförmigen Blöcken, von denen 26 postum zu datieren sind; vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

<sup>62</sup> *Michael Pfanner*, Über das Herstellen von Porträts, in: *JdI* 104 (1989) 178.

<sup>63</sup> Köpfe: s. oben Anm. 51; *Højte*, *Bases* (wie Anm. 22) 48 Abb. 9 mit A. 3, 82 mit A. 81; *Dieter Hertels* *Tiberius-Band* der Reihe „Das römische Herrscherbild“ ist im Druck, dort werden sich genaue Zahlen finden. Postume Tiberiusbildnisse sind offenbar bisweilen durch Umarbeitungen aus Caligulaporträts entstan-

Was die für diese Bildnisse zu Lebzeiten der beiden Kaiser verwendeten Statuenkörper angeht – die postumen Bildnisse seien zunächst ausgeklammert<sup>64</sup> –, so lassen sich keine signifikanten Unterschiede erkennen: Am häufigsten wurden sie in der Toga dargestellt, was ihre Rolle als Bürger, als *civilis princeps* in den Vordergrund rückte. Oftmals war dabei das Haupt verhüllt, ein Zeichen von *pietas* (Abb. 2)<sup>65</sup>. Dies galt auch für Darstellungen in Reliefs, an Bauten und Altären. Hier fassen wir die zentrale Rolle der ersten Kaiser in der Sicht ihrer Untergebenen. Als weitere wichtige Darstellungsform gilt die Reiterstatue, die den Kaiser als Imperator zeigte<sup>66</sup>. Bereits 43/2 v. Chr. erhielt Augustus eine solche Statue an den *rostra* des Forum Romanum<sup>67</sup>. Danach scheint die Darstellungsform für ihn jedoch an Bedeutung verloren zu haben, obwohl lokale Potentaten außerhalb Roms solche Statuen auch im 1. Jahrhundert n. Chr. erhielten. Nur zwei Basen von Reiterstatuen des Augustus, beide nicht aus Italien, sind bezeugt<sup>68</sup>. Die bronzene Statue aus dem Meer vor Euböia, die Augustus mit der Tunica ähnlich einem römischen Ritter zeigt, ist die einzige teilweise erhaltene<sup>69</sup>. Reiterstatuen des Tiberius fehlen bis auf drei Basen, keine aus Italien und alle drei vor der Regierungsübernahme entstanden<sup>70</sup>. Reiterstatuen waren also nach 27 v. Chr. für militärisch tätige Angehörige der *domus Augusta* oder potenzielle Nachfolger üblicher als für den regierenden Princeps und für diesen eher außerhalb Italiens<sup>71</sup>. Ein Mangel an Zeugnissen liegt auch für die *statua loricata*, die Panzerfigur, vor (Abb. 3 a), eine hellenistischen Vorläufern verpflichtete, im 1. Jahrhundert v. Chr. für Bürger in Italien und andernorts übliche Darstellungsform und später, schon bei Plinius (nat. 34, 18), für römische Bildnisse so typisch, dass man sie fälschlich als

den: Hans R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990) 34 A. 147 l, o, r; vgl. auch die postume Büste aus Ephesos, unten Anm. 73. – Basen: *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 133f., 263–288, 592; eine neue Zusammenstellung von Christian Witschel zählt 88 Ehreninschriften für Tiberius auf Basen oder basisförmigen Blöcken, von denen 24 vor 14 errichtet wurden, nur eine postum.

<sup>64</sup> *Hallett*, Nude (wie Anm. 13) 161–163 mit A. 3, 166–178 trennt nicht systematisch postume von lebenszeitlichen Bildnissen.

<sup>65</sup> Zu Togastatuen des Augustus: *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) 167–170; *Goette*, Toga (wie Anm. 63) 22 A. 97; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 96 mit A. 468–471; *Hallett*, Nude (wie Anm. 13) 160. – Togastatuen des Tiberius: *Goette*, Toga (wie Anm. 63) 34 A. 147 l, o, r; 35 A. 152. – Zum Konzept des *civilis princeps*: *Andrew Wallace-Hadrill*, Civilis Princeps. Between Citizen and King, in: *JRS* 72 (1982) 32–48.

<sup>66</sup> *Johannes Bergemann*, Römische Reiterstatuen (Mainz 1990); *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 35f.

<sup>67</sup> *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) 46–48; *Bergemann*, Reiter (wie Anm. 66) 161–163 L25.

<sup>68</sup> Ullia/Spanien (12 v. Chr.): *Bergemann*, Reiter (wie Anm. 66) 140 E63; *Boschung*, Gens (wie Anm. 6) 145f., 154 Tabelle I.-Nr. 9; *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 246 Augustus 105. – Termessos/Lykien (augusteisch): *Bergemann*, Reiter (wie Anm. 66) 154f. E127; *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 261 Augustus 192. – Die Inschrift aus Perusia/Umbrien (*Højte*, Bases [wie Anm. 22] 237f. Augustus 52) ist eine Bauinschrift (Hinweis C. Witschel). – Vgl. *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 97.

<sup>69</sup> *Bergemann*, Reiter (wie Anm. 66) 57–59; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 96, 110 Kat.-Nr. 7; eine postume Datierung ist nicht ganz ausgeschlossen. Hinzu kommen jetzt die Reste der augusteischen vergoldeten Reiterstatue aus Waldgirmes/Germanien, zu der sich 2009 neue Fragmente gefunden haben, die aber keinesfalls sicher Augustus darstellt: *Ludwig Wamser* (Hg.), Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer (Mainz 2000) 38–40; *Siegmar von Schnurbein*, Augustus in Germania and his New Town at Waldgirmes East of the Rhine, in: *JRA* 16 (2003) 93–107.

<sup>70</sup> Olympia: *Bergemann*, Reiter (wie Anm. 66) 154 E124; *Højte*, Bases (wie Anm. 22) 279 Tiberius 101. – Olympia: ebd. 279 Tiberius 99. – Pergamon: ebd. 284 Tiberius 130.

<sup>71</sup> Vgl. Reiterstatuen der Augustusenkel (*Bergemann*, Reiter [wie Anm. 66] 131f. E36, 140 E64–65), des Germanicus (ebd. 141 E71), oder postume Statuen des Drusus (ebd. 120 E1, 163 L27).



römische Erfindung ansah<sup>72</sup>. Für Tiberius ist keine sicher bezeugt<sup>73</sup>. Sieht man von den Bildnissen des Octavian vor 27 v. Chr. ab, so stammen nur zwei zu Lebzeiten gefertigte Bildnisköpfe des Augustus aufgrund ihres eckigen Brustausschnittes vielleicht von Panzerstatuen<sup>74</sup>. Eine Reihe von kopflosen Panzerstatuen besonders aus den senatorischen Provinzen des Ostens könnte aufgrund stilistisch gewonnener Datierungen Augustus zu Lebzeiten darstellen. Bildnisse von Prinzen wären aber gleichfalls denkbar, die auch in dieser Darstellungsform häufiger erscheinen<sup>75</sup>. Panzerstatuen für Augustus sind im Osten des Imperiums aber zumindest als Kultbild belegt, so in Pergamon<sup>76</sup>. Ansonsten steht in Italien die bekannte Panzerstatue aus Primaporta bei Rom (Abb. 3 a) weitgehend allein<sup>77</sup>. So oft sie auch als Signum des ersten Princeps abgebildet wird, sie ist für seine statuarische Repräsentation nicht charakteristisch, sondern eine Ausnahme, und zudem eine früh, bereits kurz nach 20 v. Chr. entstandene. Dies versteht man besser, wenn man den Grad ihrer Sichtbarkeit berücksichtigt: Sie stammt aus einer Villa im Besitz der Kaiserfamilie, also nicht aus dem öffentlichen Raum. Ihre Urheber gehören somit ins kaiserliche Umfeld; die Öffentlichkeit sah sie nicht. Die Imperatorenrolle, die Reiter- und Panzerstatuen repräsentierten – Statuentypen, die den Dargestellten über den zivilen Togatus erhoben (vgl. Cic. Phil. 9, 13) –, trat in den Bildnissen der ersten Principes also aufs Ganze gesehen besonders im Westen zurück<sup>78</sup>. Öffentlich sichtbar für die Bürger waren an unterschiedlichen Orten des Imperiums unterschiedliche Kaiserrollen, zumeist aber nicht der *imperator*, sondern der *civilis princeps*, anders als für das Herrscherhaus im höfischen Bereich und mit einem besonderen Akzent im Osten, wo die Vorstellung des Herrschers als Militär

<sup>72</sup> Klaus Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen (Berlin 1978); Laube, Thorakophoroi (wie Anm. 37) 101–212.

<sup>73</sup> Die Panzerbüste des Tiberiusporträts in Neapel, Museo Nazionale 6043 (Polacco, Volto [wie Anm. 51] 130 Taf. 26) ist ergänzt. – Die Büste des Tiberius aus Ephesos ist postum: Wolf R. Megow, Tiberius in Ephesos, in: ÖJh 69 (2000) 249–295.

<sup>74</sup> Augustus: Boschung, Augustus (wie Anm. 6) 97 mit A. 472, 143 Kat.-Nr. 75; sowie aus Lucus Feroniae (frühaugusteisch) 108f. Kat.-Nr. 4; Boschung, Gens (wie Anm. 6) 35 Nr. 1.1; vgl. aber ebd. 35 Nr. 3.2 Taf. 22, 2, eine Büste desselben Fundkontextes, die zu einer Togastatue gehört, aber eine ähnlich eckige Form zu haben scheint, allerdings mit Gewand auf der linken Schulter. – Die Panzerstatue aus Narona datiert Laube, Thorakophoroi (wie Anm. 37) 223–225 jetzt neronisch. – Zur Panzerstatue aus Cherchel s. unten Anm. 77. – Zu den frühen Panzerdarstellungen des Octavian: Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 61–65.

<sup>75</sup> Klaus Fittschen, Zur Panzerstatue aus Samaria Sebaste, in: Leonhard V. Rutgers (Hg.), What Athens has to do with Jerusalem (Leuven 2002) 12–14 A. 10–14; Laube, Thorakophoroi (wie Anm. 37) 102–115, 126–128, 136–139. – Vgl. beispielsweise die unsicher datierten oder Prinzen darstellenden julisch-claudischen Panzerstatuen wie Boschung, Gens (wie Anm. 6) 80–82 mit A. 499 (Merida), 91f. (Tarragona); Andreas Post, Römische Hüftmantelstatuen (Münster 2004) 290f. mit A. 936, 416f. Nr. V 4 (Luni); Laube, Thorakophoroi (wie Anm. 37) 127 (Caglari).

<sup>76</sup> BMC Greek Coins Mysia 139 Nr. 242–245 Taf. 38, 5; 142 Nr. 263–267 Taf. 38, 10f.; BMCRE I 196 Nr. 228 Taf. 34, 4; II 94 Nr. 449 Taf. 43, 11; Heidi Hänlein-Schäfer, Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers (Rom 1985) 81–84; Laube, Thorakophoroi (wie Anm. 37) 132–134.

<sup>77</sup> S. oben Anm. 37. – Die kopflose, überlebensgroße Panzerstatue aus Cherchel ist wohl nicht augusteisch bzw. nicht sicher ein Bildnis des Augustus, jedenfalls aber in einem Klientelstaat Roms errichtet; vgl. zu Benennung und Datierung: Klaus Fittschen, Zur Panzerstatue in Cherchel, in: JdI 91 (1976) 175–210; Stemmer, Panzerstatuen (wie Anm. 72) 10–12 I 5; Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 224–226; Tonio Hölscher, Claudische Staatsdenkmäler in Rom und Italien, in: Volker Michael Strocka (Hg.), Die Regierungszeit des Claudius (41–54 n. Chr.) (Mainz 1994) 100–102; Fittschen, Panzerstatue (wie Anm. 75) 14 A. 14; Post, Hüftmantelstatuen (wie Anm. 75) 414f. sowie die claudische Datierung und Claudiusbenennung bei Christa Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae IV: Porträtplastik (Mainz 2008) 101–114 Nr. 321 (mit Beitrag von W. Trillmich).

<sup>78</sup> Rose, Commemoration (wie Anm. 6) 74 A. 25; Hallett, Nude (wie Anm. 13) 163–166.

traditionell verwurzelt war, die Kaiser die Bildnisse aber kaum selbst sehen konnten. Militärische Rollen übernahmen überall zumeist andere Mitglieder der *domus Augusta*.

Anders ist dies lediglich bei solchen Bildnissen, die Ausrüstungsgegenstände und Ehrenzeichen der Militärs schmückten: Schwertscheidenmedaillons (Abb. 11), *phalerae* und andere Objekte dieser Art zeigten Augustus wie andere Mitglieder des Kaiserhauses frühzeitig im Panzer<sup>79</sup>. Dass



Abb. 11: Schwertscheidenmedaillon mit Panzerbüste des Augustus, aus dem Lager von Vindonissa (frühkaiserzeitlich) – Zinn-Blei-Legierung; Brugg, Vindonissa Museum

erst mit Caligula die rundplastische Panzerbüste des regierenden Kaisers auftauchte, vorher aber nur jüngere Mitglieder des Kaiserhauses in Panzerbüsten dargestellt wurden, und erst mit Nero die Panzerbüste des Princeps auf Münzen erschien<sup>80</sup>, bestätigt die im frühen Prinzipat systematische Beschränkung solcher imperatorischer Bilder auf bestimmte Medien und Gruppen von Dargestellten.

Zu den genannten Statuen kamen Bildnisse, die die Kaiser mit ideal-heroischen Statuenkörpern und/oder mythisch-heroischen Attributen zeigten (Abb. 12). Sie waren in der Republik gängige Münze, nicht um reale Götter zu zeigen, sondern um in hellenistischer Tradition allegorisch die überragenden Qualitäten der Eliten Roms und Italiens in Szene zu setzen<sup>81</sup>. Auch Augustus war dem zunächst gefolgt. Für Verstorbene Mitglieder der Gens Augusta und den Divus Iulius ist die Darstellung im göttergleichen Hüftmantel auch

weiter belegt<sup>82</sup>. In Anbetracht der demonstrativen Zurücknahme des Augustus seit 27 v. Chr. wird man jüngere Statuen des Princeps zu Lebzeiten in dieser Art weniger erwarten. Doch trifft dies nicht zu, wie man lange weiß. Der Freigelassene Marcus Varenus stiftete im zweiten Jahrzehnt v. Chr. *pro salute* des Augustus am Forum von Tivoli ein Augustusbildnis (Abb. 12). Kopflös erhalten, ist es durch die Inschrift sicher benannt. Es zeigt den Princeps im Typus des sitzenden Jupiter<sup>83</sup>. Es lag

<sup>79</sup> Vgl. Zanker, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 23 (Schwertscheidenmedaillons: Augustus, Tiberius), 22 (Schwertscheidenblech: Thronfolger); Boschung, Glasphalerae (wie Anm. 39) 193–258 (Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius und Thronfolger), sowie den Goldtondo in Toledo (Augustus; s. oben Anm. 41); zu Bildnissen an Militaria s. oben Anm. 39.

<sup>80</sup> Erste lebensgroße rundplastische Panzerbüste eines regierenden Princeps: Caligulabüste in Kopenhagen (Boschung, Caligula [wie Anm. 6] 118f. Kat. 43; zur postumem Tiberiusbüste aus Ephesos s. oben Anm. 73). – Nero: BMCRE I 215 Nr. 111f. Taf. 41, 1; Pierre Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*, Bd. 1 (Wetterer 1992) 250, 259; Wolters, Nummi (wie Anm. 29) 297 Abb. 139.

<sup>81</sup> Avelke Dähn, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen* (Marburg 1973); Catharina Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen (Heidelberg 1988); Post, Hüftmantelstatuen (wie Anm. 75); Hallett, *Nude* (wie Anm. 13). Zur metaphorischen Bedeutung solcher Darstellungen grundlegend: Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6); Bergmann, Konstantin (wie Anm. 13) 155–159.

<sup>82</sup> Frühe, ‚ideale‘ Statuen des Oktavian: Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 46–52, 61–65. – Divus Iulius: ebd. 43f. Abb. 25 a; Hallett, *Nude* (wie Anm. 13) 127f.; unsicher benannt sind die Hüftmantelfiguren rechts auf dem Relief in Algier: Post, Hüftmantelstatuen (wie Anm. 75) 413f. (mit älterer Lit. auch zur Benennung) und auf dem sog. Ravennarelie: ebd. 420f.; vgl. Hallett, *Nude* (wie Anm. 13) 120–132.

<sup>83</sup> Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 313f.; Maderna, Iuppiter (wie Anm. 81) 26, 173f. JT 14; Boschung, Augustus (wie Anm. 6) 97 A. 476, 98; Boschung, Gens (wie Anm. 6) 76f.; Hallett, *Nude* (wie Anm. 13) 67,



wohl dem Freigelassenen als sozialem Aufsteiger daran, möglichst auftrumpfend seine Loyalität zu demonstrieren, die Stiftungen anderer durch übermäßiges Herrscherlob zu überbieten und so soziales Prestige zu erwerben. Nur als akzeptable Huldigung des Princeps jedenfalls kann eine solche Statue verstanden worden sein. Ein zweiter zu Augustus Lebzeiten datierter Fall ist der Überrest einer Statue des Kaisers aus dem Demeterheiligtum von Pergamon. Schulterbausch und pathetische Kopfwendung imitieren die klassische Darstellung griechischer Helden wie Diomedes, so wie es im Späthellenismus in Ost und West für Bildnisstatuen ge­läufig war<sup>84</sup>. In benachbarten, politisch von Rom abhängigen Königreichen war die Situation nicht anders: Flavius Josephus berichtet von einer kolossalen Kultstatue des Augustus im Tempel für ihn und Roma in Caesarea Maritima in Judäa (Ios. bell. Iud. 1, 414). Sie sei der Statue des Zeus in Olympia ange­glichen<sup>85</sup>. Augustus saß also mit nacktem Oberkörper auf einem Thron. Der vom römischen Senat zum *basileus* erhobene Herodes legte so weit über die Rolle

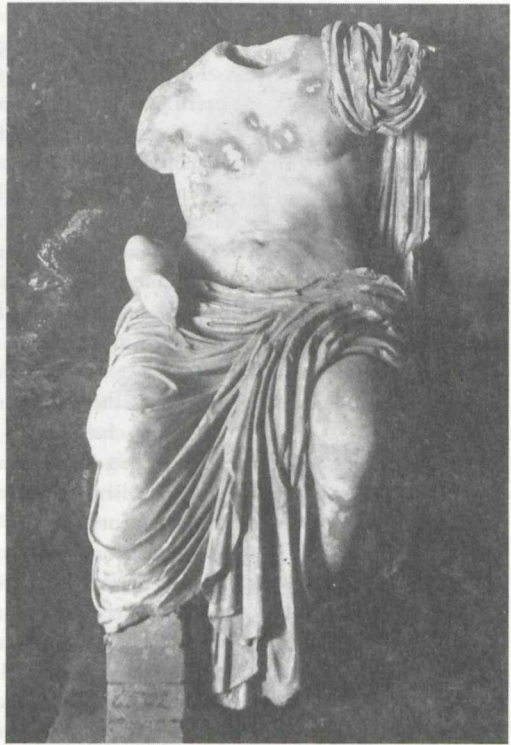


Abb. 12: Statue des Augustus, vom Forum in Tivoli (frühau­gusteisch) – Marmor; Tivoli

des *civilis princeps* hinausgehende Erwartungen in den ersten Princeps. In anderen Augustus-und-Roma-Tempeln im Osten – auch innerhalb des Imperium Romanum – wird dies ähnlich gewesen sein, wie u.a. die Augustusstatue im stehenden Jupitertypus vom Metroon, dem augusteischen Kaiserkulttempel in Olympia zeigt<sup>86</sup>. Der Charakter der Statuen als Kultbilder war, wie Varenus'

318 Nr. 81. – Zu Statuen im sitzenden Jupiterschema: *Maderna*, Iuppiter (wie Anm. 81) 24–32, 163–193; *Hallett*, *Nude* (wie Anm. 13) 166–170.

<sup>84</sup> *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 97, 155 Kat.-Nr. 107; vgl. *Maderna*, Iuppiter (wie Anm. 81) 93 (noch mit claudischer Datierung). – Zu Statuen im sog. Diomedes-Schema: ebd. 56–79, 196–222.

<sup>85</sup> *Hänlein-Schäfer*, *Veneratio* (wie 33.1); *Hallett*, *Nude* (wie Anm. 13) 163, 317 Nr. 66; *Maderna*, Iuppiter (wie Anm. 81) 26; *Detlev Kreikenbom*, *Griechische und römische Kolossalporträts* (27. Ergänzungsheft JdI, Berlin 1992) 73; *Boschung*, Augustus (wie Anm. 6) 97 A. 476.

<sup>86</sup> *Maderna*, Iuppiter (wie Anm. 81) 161f. JS 5; *Kreikenbom*, *Kolossalporträts* (wie Anm. 85) 68; *Boschung*, *Gens* (wie Anm. 6) 100–105 Nr. 33.1; *Hallett*, *Nude* (wie Anm. 13) 163, 317 Nr. 66; *Renate Bol*, Augustus – ‚Retter der Hellenen und des gesamten bewohnten Erdkreises‘, im Zeusheiligtum von Olympia, in: *Detlev Kreikenbom* u.a. (Hg.), *Augustus – Der Blick von außen* (Wiesbaden 2008) 358–360. – Zum stehenden Jupiterschema: *Maderna*, Iuppiter (wie Anm. 81) 18–24, 156–163; *Hallett*, *Nude* (wie Anm. 13) 160–163, 170–172; *Post*, *Hüftmantelstatuen* (wie Anm. 75).

Statue verdeutlicht, aber keine Bedingung für ihren überhöhenden Charakter<sup>87</sup>. Vielmehr lagen diesen Bildern hellenistische Herrschervorstellungen zugrunde. In solcher Form – ebenso wie in der Panzerfigur – drückte man herrscherliche Leistungsfähigkeit im Osten des Imperium schon früher gerne aus, wo die Bildnisse in erster Linie von dort Ansässigen, nicht vom Kaiser gesehen wurden. Dass dies aber, wie gesehen, auch in der Öffentlichkeit Italiens geschah, zeigt, dass solche hymnischen Ehrungen des Augustus keinesfalls alleine mit östlichen Traditionen im Zusammenhang standen – zumal diese Art der Ehrung erst unter ihm in Italien ihre Bedeutung eingebüßt hatte<sup>88</sup>.

Für Tiberius lässt uns die Aussage Suetons, er habe die Aufstellung seiner Bildnisse nur dann erlaubt, wenn diese „nicht unter den Götterbildern ständen“ (Tib. 26), ebenfalls kaum heroisch-ideale Statuen erwarten. Dem Diktum widerspricht der kolossale Tiberiuskopf, der zusammen mit ebenfalls vierfach lebensgroßen Statuen des Divus Augustus und der Göttin Roma sowie der Livia im Tempel des Augustus und der Roma in Leptis Magna stand<sup>89</sup>. Die Statuengruppe wurde zu Lebzeiten des Tiberius errichtet und ist inschriftlich als mit Thronen ausgestattet bezeichnet. Tiberius saß also, ohne dass wir wüssten, ob dies in Jupiterpose geschah, was bei einem Thron äußerst wahrscheinlich ist. Eine ähnlich kolossale Statue des Tiberius wurde zu Lebzeiten neben der des Divus Augustus aber auch in Italien, in Veji in Etrurien errichtet. Hier kennen wir den Statuentypus nicht<sup>90</sup>. Auch den Tiberius ehrten die Bürger in Italien und andernorts also durch überhöhende Statuen. Hier diente die divine Gestalt des Augustus, die auch in vermehrt heroisch-idealen und kolossalen Statuen zum Ausdruck kam, offenbar als Vehikel, um durch visuelle Gleichstellung und Nähe implizit auch den regierenden Princeps gleichsam als *Divi filius* zu erhöhen<sup>91</sup>.

Wie dies in Rom selbst geschah, kann die Statue verdeutlichen, die die Städte der Provinz Asia dem Tiberius als Dank für seine Hilfe kurz nach dem Erdbeben von 17 n. Chr. auf dem Forum Caesars errichteten, eine Ehrung östlicher Provinzialer im Herzen des Imperium und nicht nur dort für alle sichtbar, sondern auch auf Münzen<sup>92</sup>: Sie erscheint auf



Abb. 13: Sesterz mit Statue des Tiberius (22/23) – Bronze; Berlin, SMPK Münzkabinett

<sup>87</sup> Für die Frage nach dem divinen Charakter des Kaisers zu Lebzeiten und den Kaiserkult können solche Bildnisse also nicht pauschal herangezogen werden, vgl. aber *Manfred Claus*, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich* (Stuttgart 1999).

<sup>88</sup> Private Darstellungen mit Götterattributen setzten in Italien erst unter Claudius verstärkt ein: *Henning Wrede*, *Consecratio in formam deorum* (Mainz 1981); *Hallett*, *Nude* (wie Anm. 13) 199–204.

<sup>89</sup> Tiberius Leptis: *Rose*, *Commemoration* (wie Anm. 6) 182 Kat. 125.3; *Kreikenbom*, *Kolossalporträts* (wie Anm. 85) 78f., 186f. III 47; *Boschung*, *Gens* (wie Anm. 6) 8–18 Nr. 1.3.

<sup>90</sup> Tiberius Veji: *Kreikenbom*, *Kolossalporträts* (wie Anm. 85) 77, 187f. III 48; *Boschung*, *Gens* (wie Anm. 6) 48–51 Nr. 7.3.

<sup>91</sup> Vgl. *Bergmann*, *Strahlen* (wie Anm. 6) 103.

<sup>92</sup> Phlegon von Tralleis, *FGrHist B 257 F 36* (XIII); *BMCRE I 129 Nr. 70–73 Taf. 23, 16*; *Wolters*, *Nummi* (wie Anm. 29) 280 Abb. 122; vgl. *Kreikenbom*, *Kolossalporträts* (wie Anm. 85) 75f.; *Hugo Meyer*, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser* (München 2000) 113–121; *Bernhard Weisser*, *Die Basis von Pozzuoli*, in: *Adolf H. Borbein* (Hg.), *Antike Plastik 30* (München 2008) 105–160. – Vgl. zur Kolossalität augusteisch-tiberischer Kaiserbildnisse den Kopf der frühaugusteischen (?) Augustusstatue aus Rom (?), *Musei Vaticani Inv. 5137* (*Zanker*, *Augustus* [wie Anm. 5] 82 Abb. 60; *Kreikenbom*, *Kolossalporträts* [wie Anm. 85] 175f. III



Sesterzen des Jahres 22/23 (Abb. 13). Die Kolossalität der Figur war für den regierenden Princeps in Rom außerordentlich. Er sitzt zudem, doch nicht auf einem Thron, sondern auf der einem Magistrat zukommenden *sella curulis* und trägt entsprechend die Tunica mit der Toga. Gleichwohl hält er eine Schale zum Opfer in der rechten Hand, wie es für Götterbilder üblich ist, und stützt die linke Hand auf ein Szepter. Würde man die Figur der Tunica entkleiden, handelte es sich um Jupiter. Die Statue des Augustus auf den Divus-Augustus-Sesterzen (Abb. 14), deren Prägung etwa zeitgleich begann, wurde wohl schon kurz nach 14 aufgestellt, wir wissen aber nicht, wo in Rom dies geschah<sup>93</sup>. Anders als dem Tiberius sind dem vergöttlichten Princeps klare Hinweise auf seine übermenschlichen Qualitäten gegeben: Strahlenkrone und Thron. Der Divus Augustus, für den solche Attribute auch öffentlich in Rom eher unproblematisch waren, trägt gleichwohl Tunica und Toga, ist also nicht göttergleich mit nacktem Oberkörper gezeigt und auch sonst dem Tiberiuskoloss ähnlich. Unter Caligula erscheint Augustus oder der regierende Kaiser selbst hingegen wie Tiberius auf der *sella curulis*, aber mit einem Globus in der Hand; ähnlich sitzt später Claudius, dem schon zu seiner Regierungszeit im Münzbild wie der Dea Roma ein Waffenhaufen und gleichfalls ein überhöhter Globus des Weltherrschers unter der zivilen *sella* beigegeben werden<sup>94</sup>, eine Steigerung gegenüber der Darstellung des Tiberius, gleichwohl im Prinzip dieselbe Art der angedeuteten Überhöhung durch nur wenige ikonographische Hinweise. Die Bilderreihe verdeutlicht, dass auch in Rom innovative, über-bürgerliche Qualitäten in statuarischen Kaiserbildnissen im städtischen Raum und in von diesen Statuen abhängigen Münzbildern auf das Ideal des *civilis princeps* prallten und aufgegriffen wurden. Hier suchte man gleichwohl zurückhaltende, vermittelnde Lösungen, sogar für den Divus Augustus<sup>95</sup>. Selbst die Städte des Ostens, die Urheber der Tiberiusstatue, fügten sich den zivilen Vorgaben: Von ihren östlichen Konventionen nahmen sie in Rom Abstand.

Unter den nicht-statuarischen Bildmedien sind zunächst diejenigen zu nennen, die anders als Statuen und Münzen private Urheber und eine eingeschränkte, nicht öffentliche Visibilität hatten. Als Beispiel können die Silberbecher von Boscoreale aus der Regierungszeit des Augustus dienen, Luxusgeschirr aus einer campanischen Provinzstadt<sup>96</sup>. Auf dem Augustusbecher erscheint der regierende Princeps einmal im Feld im Gestus der *clementia*, auf der Gegenseite indes (Abb. 15) sitzt er wie Tiberius in der Statue auf dem Forum Caesars zwar in ziviler Tracht auf der *sella curulis*,



Abb. 14: Sesterz mit Statue des Augustus (tiberisch) – Bronze; Kunsthandel

32; *Boschung*, Augustus [wie Anm. 6] 119f. Kat.-Nr. 25), sowie *Kreikenbom*, Kolossalporträts (wie Anm. 85) 66–80.

<sup>93</sup> Divus Augustus Sesterze: BMCRE I 130 Nr. 74f. Taf. 23, 17; *Zanker*, Augustuskatalog (wie Anm. 8) 32; *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 107–108 Taf. 20, 3.

<sup>94</sup> Caligula: BMCRE I 160 Nr. 88–92 Taf. 30, 7f.; *Boschung*, Caligula (wie Anm. 6) 18f. Taf. C 7; *Wolters*, Nummi (wie Anm. 29) 148 Abb. 70. – Claudius: BMCRE I 186f. Nr. 157–159 Taf. 35, 7; *Tonio Hölscher*, Victoria Romana (Mainz 1967) 23 A. 124. – Zu Lebzeiten erhält später Nero auf lokalen Prägungen aus Alexandria bereits Strahlenkrone, Szepter und Thron wie Divus Augustus in Rom: *Bergmann*, Bildsprache (wie Anm. 13) 17 Abb. 10.

<sup>95</sup> Ähnliches konstatiert *Hallett*, Nude (wie Anm. 13) 225–229 auf anderer Grundlage.

<sup>96</sup> Boscoreale: *Zanker*, Augustus (wie Anm. 5) 231 Abb. 180 a; *Ann L. Kutner*, Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The Case of the Boscoreale Cups (Berkeley 1995).



Abb. 15: Silberbecher mit Bildnis des Augustus, aus Boscoreale (augusteisch) – Silber; Paris, Musée du Louvre



Abb. 16: Kameo („Grand Camée de France“) mit Bildnis des Tiberius (tiberisch) – Gipsabguss Museum für Abgüsse München nach Kameo in Paris, Bibliothèque Nationale de France



hält aber den Globus des Weltherrschers und empfängt eine Victoria von Venus, der Stammutter des iulischen Geschlechts, umgeben von Göttern und Personifikationen. Deutlicher als in der Öffentlichkeit Roms, allerdings in ähnlicher Form durch punktuelle Attribute sprengte man hier die Rolle des *civilis princeps*, diesmal im Bereich privater Repräsentation hochrangiger Bürger, denen die Silberbecher gehörten. An den Kaiser richteten sie sich nicht, vielmehr an die Teilnehmer eines *convivium*, denen sie im Haus die Loyalität des Besitzers gegenüber dem *Princeps* demonstrieren sollten.

Den aufwändigen ‚Staatskameen‘ in der Urheberschaft sozial hoch stehender Gruppen am Hof ist eine überhöhende Tendenz ebenfalls schon unter Augustus und Tiberius eigen<sup>97</sup>. Die Gemma Augustea, vermutlich um 12 n. Chr. geschaffen, ist ein Paradebeispiel<sup>98</sup>. Tiberius als Triumphator in der Toga links ist eher gewöhnlich, nicht indes der regierende Augustus in der Mitte thronend in Jupiterpose neben Dea Roma: eine weit über das bisher Gesehene hinausgehende Überhöhung. Auch dies indes wird durch den Augurenstab in der Hand an die magistratische Realität gebunden. Die Gemma Augustea war ein Angebot an Augustus’ imperiales Selbstverständnis. Er kam durch solche Medien direkt in Kontakt mit diesen Erwartungen. Auf dem wenig jüngeren Grand Camée de France (Abb. 16) sieht man zentral den nun regierenden Tiberius neben seiner Mutter Livia sitzend, auch er mit dem *lituus*, jetzt aber nicht nur in Jupiterpose, sondern sogar mit der Ägis des Jupiter bekleidet<sup>99</sup>. Um ihn herum finden sich, wie zuletzt Luca Giuliani überzeugend dargelegt hat, die potenziellen Nachfolger: die Söhne des Germanicus. Der Kameo diente wohl dazu, dem *Princeps* diese Nachfolgeregelung nahezu legen, die nur kurz in den späten 20er Jahren überhaupt relevant und damit gegenüber dem Kaiser präsentabel war. Man wird es positiv und huldig verstanden haben, den regierenden *Princeps* göttergleich vor seinen militärisch legitimierten Nachfolgern zu zeigen, und zwar in der unmittelbaren Ehrung an ihn unter äußerst eingeschränkter Öffentlichkeit.

Mit den Termini „metaphorisch“, „poetisch“ und „panegyrisch“ sind wesentliche Aspekte dieser Art des Redens über den Kaiser auf Kameen erfasst. Tatsächlich ist die Bildgattung darin der ‚Poesie‘, der Dichtung am meisten verwandt, wie Bergmann dargelegt hat. Die Aussage indes, dass die Sprache der Kameen „politisch kaum wörtlich zu nehmen“ sei, lässt fragen, wer und warum so „un-wörtlich“ über den Kaiser sprach und wie die nur graduell, nicht prinzipiell andersartige „un-wörtliche“ Sprache in götterähnlichen Statuen oder auf den Münzen zu erklären ist, wie die erkennbare Staffelung des Grades der Überhöhung in verschiedenen Medien<sup>100</sup>. Die Sache scheint komplexer, als dass man die Überhöhung der ersten *Principes* auf Kameen allein mit der Gattungstradition der Bilder oder ihre ‚dichterischen‘ Bildsprache erklären könnte.

Dafür spricht auch, dass mythisch-überhöhdendes Reden über den Kaiser noch in weiteren Bildmedien erkennbar ist, und zwar nicht in Rom und in größerer Öffentlichkeit sichtbar, nämlich an *signa* und Waffen, wo ja auch die Imperatorenrolle des *Princeps* deutlicher artikuliert wurde. Dort verwendete man beispielsweise den Peltaschild der Amazonen als ‚poetisches‘ Zeichen des Siegers wie auf Kameen<sup>101</sup>. Anspruchsvoll gibt sich das Mündungsrelief einer in Mainz gefunde-

<sup>97</sup> Vgl. zuletzt besonders die Studien von Marianne Bergmann, oben Anm. 6.

<sup>98</sup> *Zwierlein*, Gemmen (wie Anm. 35) 149–154.

<sup>99</sup> Ebd. 160–166; s. oben Anm. 36.

<sup>100</sup> Zitate bei *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 108, 220, 226–227 u.ö.; sie spricht jetzt, *Bergmann*, Bildsprache (wie Anm. 13) 18, von der „Stimmung“ der Bilder und ihrem „Stil des Umgangs“.

<sup>101</sup> Am Bildnistondo des Helms Typus Weiher in Bonn (s. oben Anm. 41) und auf der Gemma Claudia (*Zwierlein*, Gemmen [wie Anm. 35] 167).



Abb. 17: Schwertscheide des sog. „Schwert des Tiberius“ mit Bildnis des Tiberius, aus Mainz (tiberisch) – Silber; London, British Museum

nen Schwertscheide in London (Abb. 17)<sup>102</sup>: Die Aufschrift FELICITAS TIBERI benennt den Sitzenden als Tiberius, der vor ihm Stehende ist Germanicus, der 17 n. Chr. die dem Varus entrisenen *signa* wiedergewann. Im Hintergrund erscheint deshalb Mars Ultor. Schon 19 n. Chr. starb Germanicus, was die Herstellung des Reliefs datiert. Die zweifache Victoria markiert die Sieghaftigkeit des Tiberius, um dessen herausragende Rolle es offenbar ging. Dafür konnte man gegenüber einem Feldherrn wie Germanicus im Panzer keine andere Bildvokabel als die der Jupiterpose mit nacktem Oberkörper. Der Sitz des regierenden Princeps ist demzufolge nicht die *sella curulis*, sondern thronartig mit steinerner Basis – ganz anders als in der Statue der Städte Asiens in Rom. Das militärische Publikum, das das Bild sehen konnte, erforderte weder a priori eine solche Darstellung, noch legte die Bildgattung sie nahe oder existierte in diesem Bildmedium ein Bezug zu östlichen Bildkonventionen. Nimmt man noch hinzu, dass auch so außerordentliche Darstellungsmodi auf Militaria schon in iulisch-claudischer Zeit auftauchen wie der frontal gezeigte Kaiser oder kaiserliche Feldherr, der ‚metaphorisch‘ einen Fuß auf einen Unterlegenen setzt wie auf der Signumscheibe von Niederbieber – auf Münzen erst nach Nero, in der Großplastik erst unter Hadrian bezeugt<sup>103</sup> –, dann wird der besondere Charakter der militärischen Bildmedien noch

<sup>102</sup> ‚Schwert des Tiberius‘: Zanker, Augustus (wie Anm. 5) 234f. Abb. 183; Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.), Augustus und die verlorene Republik (Mainz 1988) 558–559 Nr. 383.

<sup>103</sup> Signumscheibe von Niederbieber: s. oben Anm. 41. – Das Treten des Kaisers auf einen Feind erstmals auf Münzen des Domitian (BMCRE II 363 Nr. 298 Taf. 71, 2; 381 Nr. 377 Taf. 75, 5; 386 Nr. 396 Taf. 76, 7) und des Trajan (BMCRE III 65 Nr. 242 Taf. 13, 13), rundplastisch zuerst in der Statue Hadrians aus Hierapytna, Istanbul, Archäologisches Mus. 50 (Max Wegner, Hadrian [Das römische Herrscherbild II 3, Berlin 1956] 67f., 71, 98 Taf. 13 a; 16 c), vgl. Eugenio La Rocca, ‚Clementia imperiale‘, in: Storia, letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo cristo (Florenz 1995) 213–233; Hans Peter Laubscher, Zur Bildtradition in ptolemäisch-römischer Zeit, in: Jdl 111 (1996) 225–248; sowie Birgit Bergmann in ihrer noch unpublizierten Münchner Magisterarbeit von 2002.



besser erkennbar. Im militärischen Urheber- und Rezipientenfeld war das überbordende visuelle Herrscherlob des regierenden Princeps wie auf den Kameen möglich und gewollt. Suetons Diktum vom bescheidenen Tiberius und dessen ‚republikanische‘ Interessen straft auch das Relief des sogenannten ‚Tiberiusschwertes‘ insofern Lügen, als dass viele Rezipienten eine solche Zurückhaltung nicht wollten.

Mit Hilfe der Kategorien Urheberschaft, Sichtbarkeit und Intensität der Ehrung lassen sich also Erscheinungsformen der Porträts der ersten beiden Kaiser in ein Raster einordnen, das ihre Medialität beschreibt und zu sozialen Bedingungen der Kommunikation und Aussagen über den Kaiser in Relation setzt. In den ‚Staatskameen‘ (Abb. 16) wird ebenso wie in höfischen Bildnissen der Diskurs um die Rolle des Princeps in gehobenen Schichten Roms und des Hofes deutlich. In solchen unmittelbaren Ehrungen waren unter der Bedingung äußerst eingeschränkter Visibilität überhöhende Aussagen an der Tagesordnung. Am Hof wurde zudem auch die Imperatorenrolle hervorgehoben (Abb. 3). Solche Bildnisse können indes nicht als ‚heimliche‘ Bekenntnisse zur ‚wirklichen‘ Rolle des Princeps verstanden werden. Vielmehr waren sie Zeichen unmittelbar übermittelter Loyalität von Stiftern, die in Rom wichtige Elemente kaiserlichen Machterhalts bildeten. Bildnisse auf Waffen und Militaria (Abb. 11; 17), unter der Urheberschaft der Besitzer oder verantwortlicher Militärs, besaßen eine weitgehend auf Soldaten beschränkte Visibilität außerhalb Roms, befanden sich aber im Besitz von dem Kaiser als Imperator unmittelbar Untergebenen, die natürlicherweise loyal zu sein hatten, zugleich aber wie die Senatorenschicht einen wesentlichen Machtfaktor markierten. Auch hier finden sich neben der naturgemäß betonten Rolle des Princeps als Imperator heraushebende Ikonographien schon in iulisch-claudischer Zeit<sup>104</sup>. Es sieht damit so aus, als sei die stark metaphorisch-überhöhende Ehrung des Kaisers und die Hervorhebung seiner militärischen Macht unter Augustus und Tiberius besonders da üblich gewesen, wo mit dem Kaiser sozial gleichrangige oder ihm *de iure* loyale Partner kommunizierten, die für seine Position äußerst relevante und gegebenenfalls auch kritische Machtfaktoren waren: im kaisernahen Bereich am Hof und im Heer. Die Stifter bezeugten ihre Loyalität dort mit besonderem Aufwand<sup>105</sup>.

Im Raum höchster Visibilität und geringster Direktheit der Ehrung hingegen, in der Öffentlichkeit der Städte, dominierte unter Augustus und Tiberius die Rolle des zivilen Herrschers (Abb. 2). Diejenige des Imperators war – besonders im Westen – stark ausgeblendet und den jüngeren Mitgliedern der *domus Augusta* übertragen. Die Imperatorenrolle der frühen Princeps war so in der öffentlichen Repräsentation visuell auffällig bedeutungslos. Dies mag mit den realen Einschränkungen der militärischen Macht des Kaisers in Italien und der negativen Erinnerung an die Bürgerkriege zusammenhängen. Wo öffentlich außerhalb des militärischen Kontextes stark heraushebendes Lob deutlich wurde, bezog es sich folglich eher auf die nicht-militärischen herrscherlichen, also jupiterähnlichen Qualitäten (Abb. 12; 16). In bestimmten Funktionszusammenhängen außerhalb Roms sahen Statuenstifter aber die militärische und die göttergleiche Erscheinung des Kaiserbildnisses als adäquate Ehrung an. Kaiserkultstatuen im Osten erlaubten divine und militärische Ikonographien zwanglos, doch war dies nicht zwingend gebunden an den tatsächlich Kult

<sup>104</sup> Die Unterscheidung „poetischer“ von „offiziellen“ Ausdrucksformen, wie bei *Bergmann*, Strahlen (wie Anm. 6) 220, greift hier nicht, eher der von *Bergmann*, Bildsprache (wie Anm. 13) 18f. jetzt favorisierte, durch die Umgebung der Bildnutzung geprägte Umgangsstil des ‚Sprechens‘ über den Kaiser.

<sup>105</sup> Ob dies Zeichen einer ihnen gegenüber eher labilen Machtposition des Princeps waren, bliebe zu untersuchen.

und den hellenistischen Hintergrund östlicher Prägung. Der Geltungsdrang eines Freigelassenen nämlich konnte auch in Italien zu einer überhöhenden Darstellung führen, aber außerhalb des direkten Sichtbarkeitsfeldes von Kaiser und Senatsaristokratie (Abb. 12). In Caesarea wirkte sich so der Geltungsdrang eines Klientelfürsten aus. In diesem Sinne könnte man ähnliche heraushebende öffentliche Bildnisse als Versuche besonderen Prestigegewinns von potenziell als randständig ansehbaren Stiftern sehen. Statuen des Augustus und Tiberius in Rom zeigen indes, dass auch im Zentrum ein Interesse an Überhöhung existierte, das aber offenbar aufgrund der großen direkten kommunikativen Nähe zu Kaiser und Senat und der hohen öffentlichen Ehrungsintensität nur zurückhaltend visuell umgesetzt wurde. Die Bildnisse im häuslichen Kontext sozial höher stehender Bürger zeichneten sich durch eine sehr geringe direkte Ehrungsintensität aus und waren äußerst eingeschränkt sichtbar. Auch in diesem Zusammenhang finden sich stark überhöhende Züge (Abb. 15). Die Demonstration von Loyalität zum Kaiser im Kreis sozial Gleichrangiger scheint ebenfalls eine extreme Herausstellung der Herrscherrolle begünstigt zu haben.

Eine Regelmäßigkeit in den Relationen zwischen Darstellungsform des Kaisers, Bildsprache, Aussage und Medium sowie sozialem Kontext ist mithin nicht auszumachen. Allenfalls ist festzuhalten, dass im militärischen Kontext die Imperatorenrolle des Princeps visuell wichtiger genommen wurde, im zivilen Kontext die zivile Rolle und die Heraushebung durch Jupiterangleichung. Bildnisse aus solchen sozialen Gruppen, die für den Princeps relevante Machtfaktoren waren, tendierten zu überhöhender Darstellungsweise (Kameen, Militaria), ebenso Bildnisse, die einzig in höheren sozialen Gruppen rezipiert wurden. Außerordentlich überhöhende Darstellungen setzte man insgesamt aber um so zurückhaltender ein, je direkter die Ehrung den Kaiser in breiter Öffentlichkeit erreichte (Statuen in Rom, Münzen). Zwar waren solche Ehrungen in der Öffentlichkeit eher seltener als unter geringer Sichtbarkeit (Kameen, Haus), andererseits in hoher Visibilität aber auch nicht grundsätzlich problematisch, sondern akzeptabel (Statuen, Militaria). Außerhalb Roms fanden sie sich vielleicht deshalb häufiger, weil man dort stärker um das soziale Prestige konkurrierte, das sich im Grad der Loyalität gegenüber dem Princeps bemaß, ebenso im Osten, wo es sich um lange geläufige Loyalitätsbekundungen gegenüber Herrschern handelte. Dass die ‚Flächenkunst‘ tendenziell eine überhöhende Bildsprache stärker berücksichtigte<sup>106</sup>, hat wohl nicht mit ihren spezifischen Bildtraditionen, sondern in erster Linie damit zu tun, dass sie in der Regel mehrfigurige Handlungskontexte zeigte, die zu expliziteren Aussagen nötigten.

Die Erwartungen an die Rollen der ersten Principes Augustus und Tiberius waren also äußerst divergent und äußerten sich unterschiedlich. Die vielfältigen kaiserlichen Bilderschenungen entsprachen weder zwingend der Selbstdarstellung der Herrscher, wie sie beispielsweise in den *Res Gestae* des Augustus oder ihren Bildniskopfmodellen zum Ausdruck kam, noch dem Urteil der Historiker, wie des Sueton über die Statuen des Tiberius. Die historische Relevanz der Kaiserbildnisse liegt in der herrscherlichen Ideologie ihrer Botschaft nur insofern der Bildniskopf als Selbstbild des Kaisers herangezogen wird. Den für die Bildnisse insgesamt verantwortlichen Stiftern scheint hingegen die Demonstration ihrer eigenen Loyalität das wesentliche, Bildsprache und Aussage bestimmende Anliegen gewesen zu sein, und nicht die faktische politische Rolle des Princeps. Es zeigt sich zudem, dass von einem konsistenten, normative Gültigkeit beanspruchenden Kaiserbild im visuellen Kommunikationssystem des frühen Prinzipats keine Rede sein kann. Vielmehr bestand die Leistungsfähigkeit des Systems darin, flexibel Bedürfnisse im Hinblick auf das Image des Kaisers und stifterliche Loyalitätsdemonstrationen zu ermöglichen. Weder war das Kriterium der

<sup>106</sup> Bergmann, Strahlen (wie Anm. 6) 91, 132.



Öffentlichkeit entscheidend für die Wahl der Darstellungsformen, noch war eine Hierarchie der vorbildlichen Rolle(n) der Kaiser – trotz der öffentlichen Dominanz der Rolle des *civilis princeps* – festgelegt. Vielmehr bedurften die Leitrollen des Princeps orts-, zeit- und kontextbezogen der Aushandlung in der direkten und indirekten Kommunikation zwischen Bürgern und Herrschern und der Bürger untereinander.

Wir können hier nicht fortfahren, die Medien der Porträts weiterer Kaiser zu untersuchen. Ziel zukünftiger Forschungen müsste es sein, das vorgestellte System zu prüfen und zu ergänzen, besonders durch differenzierte Studien zu einzelnen Medien, auch unter Berücksichtigung der Münzen und der Inschriften. Es bedarf der umfassenden Beschreibung der synchron für jeden Kaiser charakteristischen Summe der Kombinationen von Bewertungen in Kaiserbildnissen und eines diachronen Überblicks über die Veränderungen der Bildkonzepte und Rollenbilder der Kaiser in den Bildmedien<sup>107</sup>. Für eine linear vorgestellte Geschichte der Kaiserzeit sind die Kaiserbildnisse ein eher sperriges und komplexes Quellenmaterial. Indes: Sie sind anders als die meisten schriftlichen Zeugnisse Primärquellen, ohne aber frei von zeitgenössischen Bewertungen zu sein. In der Vielfalt gerade dieser Bewertungen als Teil des Diskurses um die Rolle des Kaisers kommt ein wichtiges, zur Normierung vieler Elemente der kaiserlichen Bildsprache seit Augustus gegenläufiges, als solches stärker zu untersuchendes Phänomen zum Tragen<sup>108</sup>. Durch die vorgeschlagenen Untersuchungen könnte sich diese Vielfalt zu einem Konzert von Vorstellungen summieren, das die Aushandlung der im Prinzipat als labilem politischem System gerade nicht normierten Rolle des Herrschers tatsächlich als dynamischen, sozial gegliederten, kommunikativen Prozess beschreibt.

<sup>107</sup> Ein entsprechender Versuch zu den Bildnissen des Caligula wurde im Archäologischen Anzeiger (2009) 1. Halbband, 239–263, vorgelegt.

<sup>108</sup> Die Normierung der Bildsprache hält Zanker, Augustus (wie Anm. 5) passim, bes. 329–333, für ein wesentliches Element der Stabilität des Systems.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1a: Deutsches Archäologisches Institut: D-DAI-ROM-1965.1268. – Abb. 1b: Deutsches Archäologisches Institut: D-DAI-ROM-1965.1273. – Abb. 2, 3a, 4, 8: Abteilung für Klassische Archäologie der Universität Freiburg, Photothek. – Abb. 3b, 5, 6, 16: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München. – Abb. 7: Deutsches Archäologisches Institut: D-DAI-KAIRO-F17880/1. – Abb. 9, 10: nach *K. Fittschen, P. Zanker*, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I (Mainz 1985) Taf. 50 Nr. 46; Taf. 80 Nr. 68. – Abb. 11: Kantonsarchäologie Aargau, Vindonissa Museum, CH-5200 Brugg. – Abb. 12: Deutsches Archäologisches Institut: D-DAI-ROM-1931.1420. – Abb. 13: Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinet. Foto: Lutz-Jürgen Lübke. – Abb. 14: nach *M. Bergmann*, Die Strahlen der Herrscher (Mainz 1998) Taf. 20, 3. – Abb. 15: Deutsches Archäologisches Institut: D-DAI-ROM-1942.1351. – Abb. 17: © Copyright the Trustees of the British Museum.