

TONIO HÖLSCHER

Patris similem . . . aetatis salva differentia.
**Synchronismen und Dynastiebildung in den Bildnissen der Familie
des Augustus***

[Taf. LXV–LXVII]

Familienähnlichkeit als Botschaft

Als Octavian, der kommende Kaiser Augustus, im Jahr 29 v.Chr. die neue Curia des Senats einweihte, stattete er den Saal mit bedeutungsvollen Bildwerken aus. Auf dem Podium an der Stirnwand, wo die Consuln den Vorsitz des Gremiums ausübten, erhob sich auf einer Säule die berühmte Statue der Victoria auf dem Globus, die im Zentrum der römischen Macht die politische und militärische Herrschaft über den orbis terrarum repräsentierte.¹ An den Wänden waren zwei ältere griechische Gemälde angebracht, die in dem neuen römischen Kontext offensichtlich eine aktuelle Botschaft darstellten.² Das eine zeigte die Personifikation der Nemea, auf einem Löwen sitzend, und daneben einen Greis, über dessen Kopf ein Votivpinax mit der Darstellung einer Biga zu sehen war. Dies Bild, das in der originalen Funktion wohl einen Sieg in den Spielen von Nemea gefeiert hatte, scheint in der Zweitverwendung in Rom auf Octavians Sieg gegen Antonius hingewiesen zu haben, dessen Sternzeichen der Löwe war. Der Gründungs-Sieg des neuen Princeps bei Actium wurde bekanntlich in den folgenden Jahren als wichtigstes Fundament seiner Macht proklamiert.³ Nemea könnte dabei eine Anspielung auf Nemesis, die Göttin der gerechten Rache, enthalten haben, entsprechend der Rolle als „Rächer“ (*Ultor*), die Octavian in seinen frühen Jahren spielte. Das andere Bild stellte, wie Plinius angibt, einen „jungen Sohn“ dar, „der seinem alten Vater ähnlich sah, trotz des Unterschiedes des Alters; darüber ein fliegender Adler, der eine Schlange gepackt hielt“. Damit wird offensichtlich in dem neuen römischen Kontext auf die Verwandtschaft zwischen Caesar und seinem adoptierten Sohn Octavian verwiesen. Dies Verhältnis zwischen dem „Divus Iulius“ und dem „Divi filius“ war die zweite Grundlage des Charismas des jungen Herrschers.⁴ Der Adler mit der Schlange deutete als altes Zeichen für den Sieg guter Mächte gegen das Böse auf eine ruhmreiche Zukunft. So verstanden, repräsentierten die beiden Bilder die zentralen Tugenden der *virtus* und der *pietas*, die Leitmotive im politischen Image des Augustus werden sollten: die Mannhaftigkeit des militärischen Sieges und die Ehrerbietung gegenüber dem göttlichen Vater.

* Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen sind implizit in den Arbeiten von P. Zanker, K. Fittschen, D. Boschung und anderen enthalten. Sie sollen dazu dienen, einige Konsequenzen aus diesem Ansatz zu thematisieren und zur Diskussion zu stellen.

¹ HÖLSCHER 1967, 6–17.

² Plinius, *Naturalis historia*, XXXV 27 f. Zur Deutung, s. HÖLSCHER 1989, 327–333.

³ HÖLSCHER 1985, 81–102.

⁴ HAHN 1985, 12–28.

Dass die Söhne ihren ruhmreichen Vätern an Tugenden und Leistungen gleichen, sie womöglich noch übertreffen sollten, war ein Grundprinzip der gentilizischen Führungsschicht des republikanischen Rom. Die Erziehung der römischen Elite und die Ausbildung ihres Habitus im Denken und Handeln beruhte sehr wesentlich auf dem Vorbild der Väter und der Nachahmung durch die Söhne.⁵ Diese Vorbildlichkeit der Väter blieb auch dann weiterhin in Geltung, nachdem in den letzten Jahrhunderten der Republik die Ausbildung der jungen Männer stärker im griechischen Sinn intellektualisiert worden war. Für die Frage der „Angleichung“ an den Vater ist es von Bedeutung, dass die anzustrebenden Tugenden auch in der äußeren Erscheinung der Personen gesehen wurden. Von Cornelius Lucius Scipio Barbatus rühmt die Inschrift auf seinem berühmten Sarkophag, dass er „von seinem Vater Cnaios abstammte“ (*Cnaiuod patre prognatus*) und dass „sein Aussehen seiner Tugend gleich kam“ (*quoius forma virtutei parisuma fuit*).⁶ Schon in dieser Frühphase der gesellschaftlichen Normenbildung kam es zu einer Gleichsetzung von Abstammung, Tugenden und physischer Erscheinung. Aus diesem Grund liegt es nahe, dass die Gleichrangigkeit von Söhnen mit ihren Vätern auch in der Physiognomie erkannt wurde. Eine solche Ähnlichkeit war somit nicht nur ein natürlicher Tatbestand, sondern ein ideelles und sogar ideologisches Phänomen. Dies war die Botschaft, die in dem Gemälde in der Curia mit Bezug auf Caesar und Octavian-Augustus zum Ausdruck gebracht wurde: Der Sohn glich dem Vater, ungeachtet des Unterschieds des Alters.

Hier lag eine Herausforderung für die Bildhauer römischer Porträts. Lange Zeit wurde die römische Porträtkunst vor allem wegen ihres physiognomischen Realismus bewundert. Als dann seit den 1960er Jahren immer mehr die politischen, sozialen und ideologischen Aspekte der römischen Bildnisstatuen in den Vordergrund des Interesses traten, spielten diese realistischen Züge meist nur noch eine untergeordnete Rolle.⁷ Erst in letzter Zeit kommen Stimmen auf, die die erkennbare Wiedergabe der Physiognomie als zentrale Aufgabe des römischen Porträts betonen.⁸ Unter dem Gesichtspunkt der Familien-Ähnlichkeit bekommt die realistische Gestaltung eine zusätzliche, nun wieder ideologische Bedeutung.

Grundsätzlich ist bei einem Porträt, ohne Kenntnis der porträtierten Person, nicht zu erkennen, wie weit es der wirklichen Physiognomie entspricht. Erkennen lässt sich nur die Absicht einer individuellen Darstellungsweise. Immerhin liegt die Annahme nahe, dass individuelle Züge die Erkennbarkeit der tatsächlichen Person bewirken sollten. Bei Angehörigen einer und derselben Familie ist mehr oder minder starke Ähnlichkeit oft von der Natur vorgegeben, aber die Künstler können sie auch im Bildwerk noch verstärken. Diese Strategie der ikonographischen „Bildnisangleichung“ ist häufig mit ideologischen Intentionen eingesetzt worden.⁹

⁵ SCHOLZ 2005, 121–148.

⁶ *CIL* I, Nr. 6–7.

⁷ Am explizitesten GIULIANI 1986, 51–55, der sich bewusst ist, dass er damit um seiner Fragestellung willen andere zentrale Aspekte des Porträts ausblendet.

⁸ Ein Vorläufer, in der Forschung zu wenig beachtet, ist BRILLIANT 1991. Neuerdings RAECK 2003, 29–42; DILLON 2006, 90–95.

⁹ MASSNER 1982, mit z.T. riskanten Interpretationen.

Besonders pointiert treten diese Phänomene in den Herrscherbildnissen zu Beginn der Kaiserzeit auf. Zum einen wurden Porträtstatuen seit Augustus mit einem neuen programmatischen Impuls in umfassender Weise zur Festigung der Herrschermacht eingesetzt. Dabei muss die Darstellung nicht nur des Princeps, sondern auch seiner näheren Angehörigen als der führenden Familie schon früh im Vordergrund gestanden haben. Ein Mittel zu diesem Zweck war die Errichtung von Bildnisgalerien des Kaisers mit ausgewählten Mitgliedern der gens Augusta. Dabei lag die Aussage bereits in der Zusammenstellung, gewöhnlich in hierarchischer Konstellation.¹⁰ Darüber hinaus stellt sich aber die Frage, ob die Zusammengehörigkeit der kaiserlichen Familie auch physiognomisch sichtbar gemacht worden ist. In der Tat lässt sich zeigen, dass Octavian-Augustus jeweils zu bestimmten Zeiten mit auffallend ähnlichen Zügen dargestellt wurde wie die ihm nahe stehenden männlichen Mitglieder der Familie.

Die vielfältigen erhaltenen Bildnisse des Augustus und seiner Familie sind allerdings eine problematische Grundlage, um nach sichtbarer Familienähnlichkeit zu fragen. Zum einen sind die meisten Bildnisstatuen einzeln aufgestellt gewesen oder zumindest nicht mehr in einem Zusammenhang als Gruppen greifbar. Und bei den erhaltenen Gruppen von Bildnissen muss damit berücksichtigt werden, dass die Werkstätten die Porträts nicht neu für die betreffende Konstellation schufen, sondern überlieferte Vorbilder in traditionellen Bildnis-Typen benutzten. Diese typenhaften Vorbilder konnten sie nicht für die zu schaffende Gruppe auswählen, sie mussten sich zweifellos an die oft heterogenen Modelle halten, die in der Werkstatt vorhanden waren.

Aus diesem Grund wird hier ein anderer Weg beschritten. Die Bildnistypen des Kaisers und seiner Angehörigen gehen bekanntlich auf Urbilder zurück, die in Rom offenbar nach sehr bewussten Konzepten geschaffen worden sind, und deren Entstehungszeit von der Forschung mit annähernder Sicherheit bestimmt worden ist.¹¹ Die Frage geht nach Synchronismen dieser Urbilder: Wenn sich zeigen lässt, dass Porträts des Kaisers und seiner „Nachfolger“, die zur gleichen Zeit oder in einem engeren zeitlichen Horizont neu geschaffen wurden, konzeptionell verwandt sind oder sich gar aufeinander beziehen, dann kann auf intentionale „dynastische“ Ähnlichkeit geschlossen werden.

Caesar und Octavian: Divus Iulius und Divi filius

Von Caesar sind zwei sichere Bildnistypen identifiziert worden, die nach den zahlreichen Repliken auf berühmte Urbilder zurückgehen müssen.¹² Ein erster Typus, nach der bekanntesten Replik aus Tusculum benannt, muss nach seinem trockenen Realismus

¹⁰ Dazu grundlegend BOSCHUNG 2002, *passim*.

¹¹ Zuerst erkannt von O. Brendel (BRENDDEL 1931). Definition der Methode: ZANKER 1973, 9–12; FITTSCHEN 1991, 156–161; BOSCHUNG 1993a, 4–10. Abgewogene Erklärung für ein nicht-deutschsprachliches Publikum bei SMITH 1996, 31–34. S. auch unten, S. ###.

¹² Zu den Bildnissen Caesars, s. CURTIUS 1932, 212–241; BOEHRINGER 1933; SCHWEITZER 1948, 105–109; HERBIG 1959, 1–14; SIMON 1952, 124–151; SIMON 1957, 295–299; JOHANSEN 1967, 7–68; FAEDO 1984, 133–137, Nr. 68; FITTSCHEN, ZANKER 2010, 19–26, Nr. 12–13 (P. ZANKER).

noch zu Lebzeiten des Dictators entstanden sein.¹³ Der knochige Schädel mit der hohen, fast haarlosen Stirn, dem eingesattelten Scheitel und dem weit ausladenden Hinterkopf, das hagere Gesicht mit kleinen fixierenden Augen und sich verschließendem Mund sind in den knapp pointierten, kantigen Formen der ausgehenden Republik wiedergegeben. Ob eine der schriftlich überlieferten Bildnisstatuen das Urbild war, ist nicht mehr zu erkennen.¹⁴

Eine zweite Version, nach Repliken im Camposanto von Pisa und im Vatikan benannt, wird allgemein zu Recht nach Caesars Tod datiert¹⁵ [Abb. 1a]. Sie zeigt ihn mit einem harmonischer gerundeten Schädel, vollem Haar über der Stirn und reicher modelliertem Gesicht: offensichtlich weniger extrem individuell, mit Tendenz zur Idealisierung. Die besten Repliken, in Pisa und im Vatikan, zeigen untereinander gewisse Unterschiede. Der Pisaner Kopf ist in der Modellierung des Gesichts stärker auf Kontraste hin angelegt: Die Wangen und Schläfen, von einer „dünnen“ Haut überzogen, sind stärker eingesenkt, das Kinn stärker zugespitzt, der Mund schmaler geschlossen, die Augen stärker gewölbt, weiter geöffnet und nach außen gerichtet, die Stirn markanter über der Nase zusammengezogen. Dem gegenüber macht der vatikanische Kopf, mit einem verhalteneren Blick und weniger angespannter Muskulatur, einen etwas ruhigeren Eindruck. Eine genauere Rezension der Repliken, mit dem Ziel einer Rekonstruktion des Urbilds, kann an dieser Stelle nicht unternommen werden. Jedenfalls weisen die Stilformen, die lebendige Modellierung des Gesichts, die klar geordneten Stirnlocken mit antithetischen Gabel- und Zangenmotiven, ebenso die geschichteten Haarpartien an der Seite, in die frühen Jahre des Octavian-Augustus, etwa die ersten beiden Jahrzehnte nach Caesars Tod. Eine genauere Datierung innerhalb dieser Phase ist aufgrund des Stils schwer möglich; hier können nur historische Überlegungen weiter führen.¹⁶

Die Neufassung eines Bildnisses nach dem Tod ist eine exzeptionelle Maßnahme. Darum dürfte bei Caesar ein besonders herausragender Anlass dazu geführt haben.¹⁷ Eine erste Bildnisstatue Caesars wurde sehr rasch nach seinem Tod von Antonius auf dem

¹³ JOHANSEN 1967, 34–38; FITTSCHEN, ZANKER 2010, 23–26, Nr. 13 (P. ZANKER). Neue Replik aus Pantelleria: SCHÄFER 2004, 19–22. Nur damit es nicht in der Forschung verloren geht, sei auf ein Graffito-„Bildnis“ in Terracina hingewiesen, das wahrscheinlich Caesar darstellt, vielleicht sogar aus oppositioneller Perspektive: SOLIN 1981, 359–361.

¹⁴ Zu den überlieferten Bildnisstatuen Caesars, s. JOHANSEN 1967, 13–19; SEHLMAYER 1999, 225–238; ZANKER 2009.

¹⁵ JOHANSEN 1967, 25–33; FAEDO 1984; FITTSCHEN, ZANKER 2010, 19–23, Nr. 12. Der Kopf in Pisa ist modern überarbeitet, gibt aber m. E. wegen seiner guten Erhaltung den Gesamteindruck dieses Typus am besten wieder. M. E. ist ein Kopf mit Eichenkranz in Thasos als

Variante dieses Typus hinzuzufügen: CHAMOIX 1953, 131–138.

¹⁶ Datierung bei JOHANSEN 1967: „poco precedente o successivo alla morte di Cesare“. Eindeutig für postume Datierung zuerst CURTIUS 1932, 223–225: um 20 v.Chr.; SCHWEITZER 1948, 110: um 30 v.Chr.; ZANKER in FITTSCHEN, ZANKER 2010, 21: um 40 v.Chr.

¹⁷ Etwas anderes sind die fiktiven Porträts früherer Zeiten, die seit der Republik als Ehren- und Grabbildnisse aufgestellt wurden: Bei ihnen wurde nicht ein älteres zeitgenössisches Bildnis durch eine neue Version ersetzt. In der Kaiserzeit sind bisher keine neuen postumen Bildnistypen von Herrschern nachweisbar.

Forum errichtet, mit einer Inschrift *parenti optime merito*.¹⁸ Da sie bereits im Oktober 44 v.Chr. stand, dürfte wenig Zeit für die Entwicklung eines neuen Konzepts des verstorbenen Dictators geblieben sein; wahrscheinlicher kopierte man eines der vorhandenen Bildnisse. Zwei berühmte Bildnisstatuen wurden für Caesar in frühaugusteischer Zeit aufgestellt: im Tempel des Divus Iulius, der von den Triumvirn 42 v.Chr. gemeinsam begonnen worden war und von Octavian 29 v.Chr. eingeweiht wurde; und im Pantheon, das von Agrippa 27 v.Chr. begonnen und 25 v.Chr. vollendet wurde.¹⁹ Das Kultbild im Tempel am Forum wird auf Münzen von 36 v.Chr., also in der Phase der Planung, in der Toga capite velato dargestellt, mit dem lituus als Attribut des augurium, auf dem Scheitel trägt es den Stern von Caesars Apotheose. Dass die vielleicht erst später begonnene, 29 v.Chr. geweihte Statue tatsächlich so aussah, ist möglich, kann allerdings nicht mit voller Sicherheit vorausgesetzt werden.²⁰ Die Bildnisstatue im Pantheon war in der Cella zwischen den Göttern aufgestellt; daher wird man sie vermutlich stehend und in idealer Erscheinung vorstellen, etwa mit Hüftmantel oder ganz nackt.

Wenn in frühaugusteischer Zeit ein neuer Bildnistypus für den Divus Iulius geschaffen wurde, so liegt es sehr nahe, dass dies für eine dieser beiden berühmten Bildnisstatuen geschah. Grundsätzlich spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass das neue augusteische Caesar-Bild für die frühere der beiden Statuen, im Tempel des Divus Iulius, konzipiert wurde, der im Auftrag von Octavian selbst entstanden ist.²¹ Wenn das Kultbild in der Form wie auf der antizipierenden Münze gestaltet war, so müsste in diesem Fall geschlossen werden, dass Kopien ohne *velatio* und Stern hergestellt und verbreitet wurden, was gängiger Praxis entspricht: Derartige attributive Charakterisierungen gehörten bekanntlich nicht fest zum Bildnistypus und konnten je nach Intention der Aussage zugefügt und weggelassen werden.²² Weniger wahrscheinlich wäre es, wenn Octavian noch einen alten Typus hätte verwenden lassen und erst Agrippa kurz darauf einen neuen initiiert hätte.

¹⁸ Cicero, *Ad familiares*, XII 3, 1. SEHLMAYER 1999, 242–245.

¹⁹ Kultbild im Tempel des Divus Iulius: ZANKER 1972, 12 f. mit Anm. 56, Abb. 15; HÄNLEIN-SCHÄFER 1985, 261 f.; *LTUR* III (1996), 117, s.v. „Iulius, Divus, Aedes“ (P. GROS). — Caesar-Statue im Pantheon: Cassius Dio, *LIII* 27, 3.

²⁰ ZANKER 1972, Anm. 56, macht darauf aufmerksam, dass neben den oft abgebildeten Münzen, die das Kultbild mit *velatio* und lituus wiedergeben, andere Prägungen erhalten sind, auf denen es im Hüftmantel, mit nacktem Oberkörper und mit unverhülltem Haupt erscheint; vgl. GRUEBER 1910, 580 f., Nr. 32–37, Taf. CXXII 4–5. Die dort gegebene Begründung dafür, dieser zweiten Version den Vorzug zu geben, ist zwar kaum stichhaltig, doch spricht auch nichts dagegen (HÄNLEIN-SCHÄFER 1985). Zu geplanten Bauwerken in der Münzprägung, s. PRAYON 1982, 319–330, zum

Caesar-Tempel bes. 321 f. Das berühmteste Beispiel für Divergenz zwischen antizipierendem Münzbild und tatsächlicher Ausführung ist die bekrönende Statue auf der Traians-Säule, PRAYON 1982, 328 f.

²¹ So angedeutet bei HÖLSCHER 1984, 209, Anm. 109; HÖLSCHER 1989, 328.

²² Dass die *velatio* nicht zum Kernbestand von Typentraditionen gehört, ist bei allen Bildnistypen des Augustus geläufig. Im übrigen muss man annehmen, dass von einem typenbildenden Urbild Zweitfassungen des Kopfes hergestellt wurden, die dann der Ausgangspunkt für die Verbreitung in Gipsabgüssen wurden. Wenn bei dem Urbild der Hinterkopf verhüllt war, konnte er bei der Zweitfassung ohne Verhüllung nachgearbeitet werden. Ohnehin wurden bei der Replizierung von Kaiserköpfen vor allem die vorderen Lockenpartien genauer kopiert, die Hinterköpfe wurden vielfach freier gestaltet, s. BOSCHUNG 1993a, 6 f.

Zum vermutlichen Zeitpunkt dieses neuen Caesar-Typus Camposanto, um 30 v.Chr., präsentierte Octavian sich nicht nur durch die Weihung des Caesar-Tempels, sondern auch auf seinen Münzprägungen als „*Divi filius*“.²³ Für seine Bildnisstatuen war zu dieser Zeit ein Porträttypus in Geltung, der anscheinend bereits um 40 v.Chr. geschaffen und danach verbreitet worden war, der sog. Octavians-Typus, auch nach dem Fundort einer Replik in Mallorca als Alcudia-Typus benannt [Abb. 1b]. Dieser Typus, dessen plastische Wirkung vielleicht am besten in einer Replik in Florenz überliefert ist, stellt Octavian jugendlich, mit bewegt modelliertem Gesicht, intensiv blickenden gewölbten Augen und locker geworfenen Haaren dar, als entschlossenen, dynamischen Heerführer.²⁴ Für welche Bildnisstatue Octavians dieser Typus geschaffen wurde, ist nicht zu klären; aber man kann sich die berühmte Reiterstandbild von 43 v.Chr. auf dem Forum vielleicht mit diesem Typus vorstellen.²⁵

Das neue Bildnis des Divus Iulius wurde vermutlich nicht zusammen mit dem Bildnis des Octavian geschaffen, aber es scheint auf diesen Typus zu antworten. Die leichte, aber entschiedene Wendung des Kopfes auf dem schlanken langen Hals mit ausgeprägtem Adamsapfel, die bewegte Modellierung des dünnhäutigen Gesichts, die markante Bildung des geschlossenen Mundes und des prononcierten Kinns und nicht zuletzt der starke Blick passen gut zu dem Octavians-Typus. Dass das Haar bei Caesar etwas stärker geordnet ist und mit waagerechter Begrenzung über der Stirn anliegt, kann entweder stilgeschichtlich auf die etwas spätere Entstehungszeit und die allgemeine Entwicklung zu ruhigeren Formen zurückgeführt werden; oder es ist inhaltlich ein Ausdruck für Caesars väterliche Würde gegenüber dem dynamischen Impetus des jugendlichen Machthabers. Jedenfalls entsprechen diese Bildnisse einander so gut wie keine anderen der beiden Männer. Wenn das Reiterstandbild Octavians auf dem Forum mit dem Octavians-Typus dargestellt war und das Kultbild des Divus Iulius in dem Tempel mit dem neuen Caesar-Typus erschien, dann war der Bezug zwischen dem vergöttlichten Vater und seinem jugendlich charismatischen Sohn auch in der konkreten lokalen Gegenüberstellung erfahrbar.

Dass ein historisches (oder mythisches) Vorbild nach dem Muster und aus der Perspektive eines gegenwärtigen Herrschers konstruiert wird, ist ein vielfach bekanntes Phänomen. Zur Zeit Alexanders des Großen und unter seinem Einfluss nehmen der Gott Dionysos und die Helden Herakles und Achill neue Züge an, die dem Bild des Königs und Feldherrn entsprechen. Aeneas wandelt sich unter Augustus zur Verkörperung familiärer

²³ *BMC Emp.* I 97–101, Nr. 590–616.

²⁴ Erste Identifizierung des Typus: BRENDDEL 1931, 40–62. Danach ZANKER 1973, *passim*; FITTSCHEN, ZANKER 1985, 1–3, Nr. 1–2 (P. ZANKER); FITTSCHEN 1991, 161–165 und 174–176; BOSCHUNG 1993a, 11–22 und 110–123, zur Datierung 51–65, bes. 61–63. Boschung stellt in seiner sorgfältigen Rezension der Repliken den Kopf in Alcudia (Kat.-Nr. 6) wegen der differenzier-testen Darstellung der Haare als beste Wiedergabe des Urbildes heraus. Dagegen scheint mir die plastische

Modellierung an dem Kopf Florenz (Kat.-Nr. 10) differenzierter als die flachere Bildung mit linearen Falten an dem Kopf in Alcudia. Für den Gesamteindruck ziehe ich daher den Kopf in Florenz vor.

²⁵ Velleius, II 61, 3; Appian, III 51; Cassius Dio, XLVI 29, 2; Cicero, *Ad Brutum*, XVI 7. BERGEMANN 1990; SEHLMAYER 1999, 249–251. Rückführung des Octavians-Typus auf dies Standbild erwogen von FITTSCHEN 1991, 164.

pietas, wie sie vom Kaiser selbst als Leitbild präsentiert wurde. Dasselbe gilt für historische Leitbilder. Caesar soll als Vor-Bild erscheinen, an dem Octavian sich orientiert. Damit er aber diese Rolle übernehmen kann, wird er an den Nachfolger angeglichen.

Augustus, Tiberius und Drusus: Der Princeps und seine Stiefsöhne

Bald nach dem Sieg von Actium 31 v.Chr. wurden neue Bildnisse des Princeps geschaffen, die seiner neuen Rolle als stabilisierender, autoritativer Alleinherrscher zum Ausdruck bringen sollten. Der erste Typus, nach der besten Replik im Louvre Nr. MA 1280 benannt, zeigt ein völlig neues Konzept: Die Physiognomie ist entspannt, ruhig, ausgeglichen, der Blick stärker gesenkt, konzentriert und besonnen, die Stirn nur von zwei waagerechten Falten durchzogen, die Sorge um das Wohl der Untertanen ausdrücken, die Haare geschlossener und ruhiger, über der Stirn in sanften Strähnen einheitlich nach rechts gestrichen²⁶ [Abb. 3b].

Die Entstehung des Typus, der zum ersten Mal mit sicherer Datierung an der Ara Pacis (13–9 v.Chr.) bezeugt ist, wurde vielfach in die Zeit der Saecularfeier (17 v.Chr.) angesetzt und als programmatischer Ausdruck der damals ausgerufenen *aurea aetas* gedeutet. Dietrich Boschung hat jedoch mit guten Gründen ein früheres Datum um 29 v.Chr., nach der Rückkehr aus dem Osten, als Sieger von Actium und Eroberer von Alexandria, vertreten. Die Begründung geht dahin, dass der Typus Louvre MA 1280 in der Wiedergabe des Gesichts wie in der Anlage der Haare an den Octavians-Typus anschließt, während der bald darauf entstandene Typus Prima Porta einen markanten Neuansatz darstellt. Diese Datierung scheint, wie sich zeigen wird, durch den Kontext der „Prinzen“-Porträts des Tiberius und Drusus gestützt zu werden. Der junge Princeps wird jetzt nicht mehr als energischer Kämpfer in eigener Sache, sondern als besonnener Lenker der *res publica* präsentiert. Mit diesem Image entspricht er der Nachricht, er habe sein sechstes Konsulat 28 v.Chr. „nach den alten Normen der Väter“ durchgeführt.²⁷

Zur selben Zeit muss sich die Frage gestellt haben, in welcher Form die weiteren Mitglieder der Familie und des sich bildenden „Hofes“ um den Princeps darzustellen waren. Besonders bei den männlichen Personen war zu entscheiden, wie das Verhältnis zu Octavian-Augustus visuell zum Ausdruck gebracht wurde. Das betraf insbesondere die Söhne seiner Gemahlin Livia aus deren erster Ehe, Tiberius und Drusus, sowie den Sohn seiner Schwester Octavia, Marcellus, und weiterhin seinen „zweiten Mann“, den Heerführer Agrippa.

Öffentliche Bildnisstatuen der drei „Prinzen“ sind spätestens seit den Gründungsjahren des Prinzipats zu erwarten. Marcellus und Tiberius, beide 42 v.Chr. geboren, ritten beim actischen Triumph des Octavian 29 v.Chr. auf den Beipferden neben der Quadriga des Triumphators. Beide begleiteten Augustus 27 v.Chr. als Militärtribunen in den

²⁶ FITTSCHEN, ZANKER 1985, 7–10, Nr. 8–9 (P. ZANKER); FITTSCHEN 1991, 170–172 und 178–180: Datierung 17 v. Chr.; BOSCHUNG 1993a, 38–50 und 51–65, bes. 64 f.: Datierung 29 v.Chr.

²⁷ Cassius Dio, LIII 1, 1 f. SCHMITTHENNER 1962, bes. 31–35.

cantabrischen Krieg. Marcellus kehrte 25 v.Chr. vorzeitig zurück, um Augustus' Tochter Iulia zu heiraten. Seit diesen Jahren müssen sie, ebenso wie der vier Jahre jüngere Drusus, mit Porträtstatuen geehrt worden sein.²⁸

Die frühesten Bildnistypen des Tiberius, nach Exemplaren in Basel und Ephesos benannt, dürften mit hoher Wahrscheinlichkeit in diesen Jahren entstanden sein. Ein Kopf in Kopenhagen vom Typus Basel zeigt Züge, die dem Alter von etwa fünfzehn Jahren entsprechen [Abb. 3a]. Diese von Dietrich Boschung vertretene Datierung ist kürzlich von Dieter Hertel in seiner neuen Bearbeitung der Bildnisse des Tiberius bestritten worden, der die Entstehung der Typen Ephesos und Basel in die Zeit der ersten militärischen Kommandos des Tiberius (und des Drusus) an den Nordgrenzen um 16/15 v.Chr. setzt. Als Begründung führt er zum einen die Ähnlichkeit mit dem Augustus-Typus Louvre 1280 an, den er mit einem Teil der Forschung um 17 v.Chr. datiert. Zum anderen erkennt er an den erhaltenen Exemplaren Falten bzw. Furchen unter den Augen und von der Nase zum Mundwinkel, die er als Zeichen von fortgeschrittenem Alter deutet. Hertel hält den Typus Ephesos für etwas früher, weil er etwas näher an dem Bildnis des Augustus sei und der Typus Basel schon auf spätere Bildnistypen des Tiberius hinführe. Entgegen dieser Argumentation scheint jedoch der Kopf in Basel mit seinen pausbackigen Formen noch unabweislich kindliche Züge aufzuweisen; die „Falten“ — m. E. eher: Mulden — unter den Augen und von der Nase zum Mund gehen nicht über die Köpfe der Kinder an der Ara Pacis hinaus. Eine Entstehung in höherem Alter, zur Zeit der Mission des Tiberius zu den Parthern 20 v.Chr. oder der Feldzüge im Norden ab 16/15 v.Chr. ist daher kaum plausibel. Da von dem Typus Ephesos keine derart kindliche Version erhalten ist, könnte doch der Typus Basel die frühere Version des ersten Bildnisses des Tiberius sein. Das Gesicht des Typus Basel ist sanft gewölbt, der Ausdruck zurückhaltend. Bemerkenswert ist die Frisur, mit einer Gabelung über dem linken Auge, von wo die Haare in flachen Strähnen nach rechts gestrichen sind und sich dort leicht nach unten einbiegen. Das entspricht, wie in der Forschung bereits früher angemerkt wurde, in auffallender Weise dem Augustus-Bildnis vom Typus Louvre MA 1280. Da jedoch die Datierung dieses Typus keinen gesicherten Fixpunkt darstellt, kann sie kaum ein zwingendes Argument für die Entstehung der ersten Bildnisse des Tiberius abgeben. Die m. E. plausible frühe Entstehung des Tiberius-Typus Basel stellt eher ein zusätzliches Argument für die frühe Datierung des Augustus-Typus Louvre 1280 dar.²⁹

²⁸ So BOSCHUNG 1990, 374.

²⁹ Neubearbeitung der Porträts des Tiberius: HERTEL 2013. Ich danke Dieter Hertel herzlich, dass er mir Einblick in das Werk vor dem Druck gegeben hat. Dass ich für die ersten fassbaren Porträttypen des Tiberius zu einer anderen Datierung komme, möge er mit Nachsicht aufnehmen. — Zur Frühdatierung des Typus Basel, s. BOSCHUNG 1990, 369–377, Nr. 252; BOSCHUNG 1993b, 56 f. Weiterhin zu den frühen Porträts des Tiberius: MEGOW 2000, 249–295. — Kinderbildnisse an der Ara Pacis: ROSSINI 2006, 72 (Abb.); POLLINI 1987, Taf. 6,

3–4. Offensichtlich ist der früheste Bildnistypus des Tiberius dann unter Wahrung der „typologischen“ Merkmale dem steigenden Alter angepasst worden, wie die weiteren Exemplare des Typus Basel bezeugen; in diesem Sinn dürfte dann auch der Typus Ephesos als leichte Variante für den inzwischen herangewachsenen Tiberius geschaffen worden sein. Eine ähnliche Anpassung eines jugendlichen Bildnistypus an das steigende Alter ist bekanntlich bei Marc Aurel zu beobachten: BERGMANN 1978, 22.

Gut vergleichbar ist weiterhin das Bildnis des vier Jahre jüngeren Drusus. Der einzige Bildnistypus des 9 v.Chr. verstorbenen Prinzen besitzt dieselbe Gabel über dem linken Auge und weich nach rechts gestrichenes Stirnhaar [Abb. 3c]. Die Gesichtszüge wirken etwas älter als bei dem Tiberius-Kopf in Basel. Das liegt wohl daran, dass der Bildnistypus den Veränderungen des heranwachsenden Prinzen angepasst wurde. Für seine frühen Porträtstatuen kann man eine jugendlichere Version desselben Typus erwarten.³⁰

Darüber hinaus scheinen die beiden Prinzen-Bildnisse sich auch durch die Kopfwendung aufeinander zu beziehen: Die meisten Repliken des Tiberius-Typus Basel sind nach links, die des Drusus nach rechts gedreht. Das dürfte auch für die Urbilder gelten. Wenn ihre Bildnisse als Paar aufgestellt wurden, so hätte Tiberius demnach — von den Bildnissen her gesehen — als älterer auf der rechten, der jüngere Drusus auf der linken Seite gestanden. Eben so sinnvoll war diese Wendung nach innen, wenn die Prinzen zu Seiten eines Bildnisses des Augustus aufgestellt werden sollten.

Die Entstehungszeit der frühen Bildnis-Typen des Tiberius und Drusus scheint der des Augustus vom Typ Louvre MA 1280 zu entsprechen. Die erschlossenen Datierungen in den frühen 20er Jahren stützen sich gegenseitig. Der Kaiser und seine beiden Stiefsöhne wurden offenbar in enger Abstimmung zueinander konzipiert. Wenn ihre Bildnisstatuen in diesen Typen nebeneinander aufgestellt wurden, war die Ähnlichkeit nicht zu übersehen.

In den realen Kontexten auf den öffentlichen Plätzen des Reiches wird man nicht immer solche idealen Zusammenstellungen vorgenommen haben: Oft werden die Aufträge weitere Figuren umfasst haben, die die schöne Harmonie störten; in anderen Fällen werden die Werkstätten nicht immer die zusammenpassenden Bildnistypen der betreffenden Personen zur Hand gehabt haben. Das ändert aber nichts an dem Ergebnis, dass die ursprünglichen Konzepte die Ähnlichkeit zum Thema machten, und dass sie Aufstellungen ermöglichten, in denen diese Ähnlichkeit evident wurde.³¹

Augustus, Caius und Lucius: Der Herrscher und seine Nachfolger

Bald nach der Begründung der Alleinherrschaft muss der dritte und berühmteste Bildnistypus des Augustus entstanden sein, der nach dem bedeutendsten Exemplar an der Panzerstatue von Prima Porta benannt wird [Abb. 5b]. *Terminus ante quem* ist bekanntlich eine Replik aus Bronze, die bereits 25 v.Chr. von äthiopischen Truppen bei einem Einfall in Oberägypten geraubt und in Meroe als Beutestück vor dem Eingang zu einem öffentlichen

³⁰ FITTSCHEN, ZANKER 1985, 27–29, Nr. 22 (K. FITTSCHEN); BOSCHUNG 1993b, 51.

³¹ In demselben zeitlichen Horizont müssen Bildnisse des Marcellus entstanden sein, die jedoch noch nicht mit Sicherheit identifiziert sind. M. E. ist der Vorschlag von P. Zanker, den Bildnistypus eines jungen Mannes mit weiter geographischer Verbreitung, der nach dem Stil in frühagusteischer Zeit entstanden ist [Abb. 4],

als Marcellus zu deuten, nicht nur überzeugend, sondern ohne Alternative: FITTSCHEN, ZANKER 1985, 19–21, Nr. 19; BOSCHUNG 1993b, 47 f. Neue Argumente demnachst von J.-A. Dickmann. Wenn diese Identifizierung zutrifft, dann gehört auch dies Bildnis in einem allgemeinen Sinn in die Reihe der „Prinzen“ mit seitwärts gestrichenem Haar.

Bau vergraben worden war. Als wahrscheinliche Zeit der Entstehung des Typus kann die neue Begründung des Herrschertums im Januar 27 v.Chr. angenommen werden.³²

Der Typus Prima Porta zeigt Augustus, wie oft beschrieben wurde, in einer neuen alterslosen Erhabenheit und Würde. Das Gesicht, mit klar abgesetzten Einzelformen, strahlt souveräne Ruhe und Autorität aus. Das Haar, mit eingerollten Sichellocken, ist zu einem präzise gestalteten System von Gabeln und Zangen geordnet. Der Gesamteindruck, der klassisch griechischen Stilformen, insbesondere denen des Polyklet nahe kommt, kann im Sinn eines oft zitierten Passus bei Quintilian mit den Leitbegriffen *gravitas* und *sanctitas*, und darüber hinaus mit *dignitas*, *auctoritas* und *maiestas* umschrieben werden.³³ Dieser Typus fand im Lauf der Zeit die stärkste Verbreitung im Reich.

An diesen Typus des Augustus schließen, wie längst gesehen wurde, die Bildnisse seiner Enkel und Adoptivöhne Caius und Lucius an. Deren frühe Bildnistypen sind vor allem durch die Statuengruppe aus der Basilica von Korinth zu erkennen, in der die beiden „Prinzen“ mit Augustus vereinigt sind [Abb. 5a und 5c]. Welche der beiden Statuen welchen der beiden jungen Männer darstellt, scheint noch nicht eindeutig geklärt zu sein. Wenn für die Statuen in Korinth dieselbe Anordnung gilt wie für die Bildnistypen des Tiberius und Drusus, dann dürfte der (von den Statuen her gesehen) rechte Prinz Caius, der linke Lucius sein. Jedenfalls erscheinen beide mit ihren klar gewölbten Gesichtsformen und der markanten Ordnung der Locken in Gabeln und Zangen wie jugendliche Varianten des *Princeps*. Weitere Köpfe des Gaius, die die Stirnlocken noch stärker reduzieren, sind dem Augustus-Typus Prima Porta so ähnlich, dass sie früher für Jugendbildnisse der *Princeps* gehalten wurden.³⁴

Agrippa: ein Gegenbild

Agrippa, der bis zu seinem Tod 12 v.Chr. der „zweite Mann“ im Staat war, erscheint in seinen Porträts bekanntlich in einem diametral entgegengesetzten Bild: als robuster und durchsetzungsfähiger Heerführer [Abb. 2]. Zur Entstehungszeit des Typus, in den 30er Jahren, passte er damit zu dem dynamischen Octavian in seinem frühen Bildnistypus. Unterschiedlich ist vor allem der Eindruck der Altersstufen, auffallend vor allem angesichts des tatsächlich gleichen Alters: Octavian erscheint als jugendlicher Held, Agrippa als „gestandener“ militärischer Haudegen. Später werden die Unterschiede dann grundsätzlich: Während für den

³² ZANKER 1973, 42–45; FITTSCHEN, ZANKER 1985, 3–7, Nr. 3–7 (P. ZANKER); FITTSCHEN 1991, 164–170 und 176–178; BOSCHUNG 1993a, 27–37, zur Datierung 51–65, bes. 63 f.

³³ Quintilian, *Institutio oratoria*, V 12, 20. ZANKER 1973, 45 f.

³⁴ Zu C. und L. Caesar, s. SIMON 1963, 1–18; SIMON 1976–1977, 101–109; ZANKER 1973, 47–51; FITTSCHEN 1991, 182–186; POLLINI 1987; BOSCHUNG 1993b, 52–54; BOSCHUNG 2002, 185–187. — Zu der Gruppe in Korinth, s. BOSCHUNG 2002, 64–66, mit dem Nachweis, dass die Statuen des Augustus und der Prinzen nicht gleichzeitig

gearbeitet wurden; eine gemeinsame Aufstellung ist damit nicht gesichert, allerdings auch nicht ausgeschlossen. Die meisten der genannten Forscher beziehen die Statue Korinth 136 auf Caius, 135 auf Lucius. Die Maße sind, wie eine Nachmessung ergeben hat, genau gleich, sind also kein Indiz für eine eventuelle Hervorhebung des älteren Caius. Die Wendungen der Köpfe lassen allerdings erkennen, dass in der antiken Aufstellung (von den Figuren aus gesehen) Nr. 136 rechts und 135 links stand. Da rechts in der Regel hierarchisch übergeordnet ist, könnte das darauf weisen, dass 136 Caius darstellte.

Principes neue Bildnistypen entwickelt wurden, die seine Rolle als Herrscher zum Ausdruck brachten, blieb Agrippa in seinem Image weitgehend konstant. Nicht die geringste Absicht ist zu erkennen, ihn physiognomisch mit Augustus in Verbindung zu bringen. Darin kann nur die Absicht einer bewussten Rollenteilung gesehen werden: Augustus tritt mit der erhabenen Autorität des Herrschers auf, Agrippa mit der aktiven Energie des Feldherrn.³⁵

Die Unterschiede setzen sich offenbar in der nächsten Generation fort. Das Porträt des Agrippa Postumus ist zwar nicht sicher nachgewiesen, aber mit großer Wahrscheinlichkeit in einem jugendlichen Kopftypus identifiziert worden, der mehrfach kopiert wurde und darum einen der „Prinzen“ des Kaiserhauses darstellen muss — und der deutliche physiognomische Ähnlichkeit mit Agrippa aufweist³⁶ [Abb. 6]. Wenn das zutrifft, so wäre dem schwach belichteten jungen Mann im Porträt die Ähnlichkeit mit dem Kaiser und die klassizistische Heldengestalt versagt geblieben, durch die seine älteren Brüder Caius und Lucius ausgezeichnet worden waren.

Schlussbemerkungen

Realität und Kunst. Die Angleichung von individuellen Bildnissen an Vor- und Leitbilder ist ein Phänomen von großer bildkünstlerischer, gesellschaftlicher und politischer Reichweite. Das Spektrum umfasst hauptsächlich die folgenden Aspekte:

Das allgemeine „Zeitgesicht“, wie es Paul Zanker an Porträts der römischen Kaiserzeit aufgezeigt hat, ist zunächst ein Phänomen der Bildkunst, die die vielen individuellen Physiognomien in Richtung auf ein aktuelles Ideal hin zu stilisieren vermag. Es ist aber zugleich auch ein Phänomen des gesellschaftlichen Habitus, der dazu führen kann, dass individuelle Personen ihre tatsächliche physische Erscheinung durch Haar- und Barttracht, Kosmetik, Mimik, Gesten und Bewegung nach einem bestimmten Leitbild in Szene setzen. Das bedeutet nicht, dass physiognomische und bildkünstlerische Stilisierung in einem Verhältnis von Realität und Abbild stehen; vielmehr sind die menschliche Physiognomie und die Materie der Bildkunst zwei analoge Medien, in denen nach ihren spezifischen Möglichkeiten visuelle Bedeutungen generiert werden können.³⁷

Bei dem Phänomen des Zeitgesichts können die Kaiser oder andere prominente Personen die Rolle eines Leitbildes spielen, an dem sich Privatporträts mehr oder minder orientieren können.³⁸ Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass dies ein reines Phänomen der Bildkunst ist, weil in der Realität die Unterschiede der Physiognomien keine überzeugende Angleichung an das individuelle Aussehen des Herrschers zulassen. Dagegen lassen heutige Erfahrungen von gesellschaftlichen Leitfiguren, etwa Prinzessin Diana, erkennen, dass eine spezifische Orientierung an Individuen auch in der Lebenswelt möglich ist.

³⁵ JOHANSEN 1971, 17–48; FABBRINI 1980, 96–107; BOSCHUNG 1993b, 50; ROMEO 1998; FITTSCHEN, ZANKER 2010, 29–33, Nr. 16 (P. ZANKER, P. CAIN). Bei Zanker die Beobachtung und Deutung der Unterschiede zum Bildnis des Octavian.

³⁶ FITTSCHEN, ZANKER 1985, 25 f., Nr. 21; BOSCHUNG 1993b, 54–56.

³⁷ ZANKER 1982, 307–312. Zur Realität des „Zeitgesichts“, s. vorläufig HÖLSCHER, LAUTER 1995, 16–23.

³⁸ ZANKER 1982; MASSNER 1982.

Die Angleichung von Porträts im Rahmen der iulisch-claudischen Familie geht jedoch deutlich über reale Selbststilisierung hinaus. Caesar und Octavian-Augustus standen nicht in einem natürlichen Verhältnis von Vater und Sohn; eine enge Familienähnlichkeit ist daher eher unwahrscheinlich. Tiberius und Drusus als Stiefsöhne waren mit Augustus in keiner Weise blutsverwandt. Am nächsten ist die Verwandtschaft zu Gaius und Lucius, den Söhnen seiner Tochter Iulia und des Agrippa. Immerhin aber lässt das Bildnis von deren Bruder Agrippa Postumus mit seiner physiognomischen Ähnlichkeit zu seinem Vater zweifeln, ob bei Caius und Lucius der kaiserliche Großvater tatsächlich so stark physiognomisch durchgeschlagen ist. Die Ähnlichkeit von deren Bildnissen mit dem Kaiser charakterisiert offenbar weniger die natürlichen Enkel als die politischen Adoptivöhne und präsumtiven Nachfolger. Bekanntlich waren nur Caius und Lucius, nicht aber Agrippa Postumus von Augustus adoptiert und für eine politische Zukunft vorgesehen worden.

Typologie und Botschaft. Nach zünftiger archäologischer Methodik werden die Bildnisse römischer Kaiser und ihrer Familien nach Porträttypen identifiziert. Die Definition eines Porträttypus wird in erster Linie aufgrund der Anordnung der Haarlocken vorgenommen.³⁹ Diese Ordnungen von Locken sind kein realistisches Element der Physiognomie. Der Realität entspricht wohl die allgemeine Frisur mit kurz geschnittenem Haar und Locken, die in die Stirn fallen. Doch eine bestimmte Anordnung von Gabeln und Zangen ist ein rein bildkünstlerisches Schema: Sie kann sich zwar in der Realität einmal zufällig so ergeben, wie ein Porträttypus sie zeigt, aber grundsätzlich ist die Formation von Locken im konkreten Leben dem Zufall unterworfen: Kein Mensch trägt festgelegte Lockenformationen als ständiges Signet seiner Person. Frisurentypen sind daher rein wissenschaftliche Instrumente der ikonographischen Analyse.

Diese Methode des „Lockenzählens“ wird heute vielfach als pedantische Klassifizierung kritisiert und als deutsche Obsession belächelt.⁴⁰ Sofern diese Kritik die Methode als solche ins Visier nimmt, ist sie töricht, soweit sie deren Anwendung betrifft, ist sie z.T. verständlich. Unerlässlich ist die Analyse der Lockenformen für die Identifizierung der dargestellten Personen und den Nachweis von Replikenreihen, und auf dieser Grundlage einerseits für die Rekonstruktion der Urbilder und andererseits der Mechanismen und Wege der Diffusion und Rezeption. Die Bedeutung der Details von Frisurentypen liegt zunächst

³⁹ Zur Methode s. die Arbeiten oben, Anm. 11.

⁴⁰ Bezeichnenderweise vor allem in mündlichen Diskussionen; schriftlich scheint der Mut nicht sehr ausgeprägt zu sein. — J. Fejfer (FEJFER 2008, 407–419) hat Zweifel geäußert, wie weit neue Porträttypen immer auf kaiserliche Initiative und zu bedeutenden historischen Anlässen entstanden sind. Ich stimme zu, dass man daraus kein Postulat machen sollte; vor allem die Aufträge für Bildnisstatuen sind in der Regel nicht als „Selbstdarstellung“ von den Geehrten selbst, sondern als Ehrung von anderen Institutionen und Personen ausgegangen; s. dazu auch DALLY 2007, 223–257.

Jedenfalls aber wird man von der Voraussetzung ausgehen können, dass die Verbreitung von Bildnistypen von wichtigen zentralen Bildnisstatuen ausgegangen ist; dass diese zu bedeutenden Anlässen errichtet wurden, wird man zumindest nicht ausschließen. Im Fall der postumen Caesar-Statuen liegt der Fall ohnehin anders: Zum einen wurden sie in der Tat postum zu seiner (Ver-)Ehrung aufgestellt; zum anderen gab es außer seinen politischen Erben nicht viele Personen, die Anlass für eine solche Ehrung gehabt hätten. Darum kommen vor allem die Statuensetzungen Octavians und Agrippas in Frage.

nicht darin, dass sie ein wesentliches Element der bildlichen Aussage sind, sondern darin, dass die Haare das feingliedrigste und zugleich präziseste Element des Kopfes sind: Die Formen des Gesichts sind weit weniger spezifisch und werden darum beim Kopieren wesentlich leichter verändert als die Haarlocken, deren Motive relativ stabil bleiben und leicht zu erkennen sind. Die Porträtforschung würde ohne „Lockenzählen“ in reine Intuition zurückfallen.

Andererseits sollte man die Methode nicht verabsolutieren: Zwar sind Frisur und Bart für die Botschaft eines Porträts von großer Bedeutung, aber die Details der Lockenmuster von Zangen und Gabeln sind zumeist gewiss nicht wesentlich für die Wirkung und Aussage.⁴¹ Wenn heutige Forscher ein Bildnis durch die Konstellation der Locken identifizieren, dann heißt das nicht, dass antike Betrachter ebenso verfahren sind. Sie wurden in aller Regel durch die Inschrift oder den Kontext der Aufstellung informiert - und werden jedenfalls schwerlich ein Repertoire von Lockenreihen der verschiedenen Mitglieder des Kaiserhauses im Kopf gehabt haben, die sie an den Bildnissen wiedererkannt hätten. Auch die Angleichung von Bildnissen an bestimmte Vor- und Leitbilder konnte kaum durch Details von Frisuren evident gemacht werden: Einerseits sind gerade die Frisurentypen des iulisch-claudischen Kaiserhauses z.T. einander so ähnlich, dass sie nur mit größter wissenschaftlicher Akribie zu unterscheiden sind; andererseits kann derselbe Frisurentypus in verschiedenen Repliken so unterschiedlich ausfallen, dass die Ähnlichkeit bei nicht-wissenschaftlicher Betrachtung schwer wahrnehmbar wird.

Die antiken Betrachter waren keine archäologischen Porträtforscher, sie waren sicher auf klare visuelle Evidenz angewiesen. Die hier zur Diskussion gestellten Beobachtungen beruhen darum nicht auf Details von Frisurentypen, sondern auf dem Gesamtkonzept der Bildnisse, in dem die Frisur ein mehr oder minder wichtiges Element darstellte. Wie sehr es in der Antike auf solche Gesamtkonzepte ankam, zeigt sich in dem Phänomen, dass ein Porträttypus in der Gesamtwirkung an einen anderen angeglichen werden konnte, trotz abweichender Lockenordnung. So haben Bildnisse des Augustus vom Octavians-Typus z.T. durch großflächige und härtere Modellierung von Gesicht und Haar einen „steinernen“ Ausdruck wie der Typus *Prima Porta* erhalten.⁴² Selbst der diametral verschiedene Porträttypus des Agrippa wird in späteren Exemplaren an die Klassizität des Augustusbildnisses angeglichen; damit wird offenbar nach der Heirat mit Augustus' Tochter Iulia im Jahr 21 v.Chr. seine stärkere Einbindung in die kaiserliche Familie vor Augen gestellt.⁴³ Besonders deutlich wird die Divergenz zwischen Frisurentypus und Gesamtkonzept bei den „Prinzen“ Caius und Lucius: Das eine der beiden Bildnisse kann wegen der dreifachen Mittellocke vom Octavians-Typus, das andere wegen der einfachen Mittellocke vom *Prima Porta*-Typus des *Princeps* abgeleitet werden. Es würde aber wenig Sinn ergeben, wenn man

⁴¹ In diesem Sinn BOSCHUNG 1989, 85: „Dieser Befund“ (Ähnlichkeit der Lockenschemata bei Tiberius, Caligula und Claudius) „warnt ... vor dem Versuch, das Lockenschema als Ausdruck eines konkreten Programms ausdeuten zu wollen“.

⁴² BOSCHUNG 1993a, 15–17.

⁴³ ROMEO 1998, bes. 69–84; FITTSCHEN, ZANKER 2010, 30–32, zu Nr. 16 (P. ZANKER).

darin bei dem einen „Prinzen“ Reminiszenzen an das Image eines Feldherren, bei dem anderen an das eines autoritativen Herrschers sehen wollte. Beide Anordnungen der Locken sind offenbar als reine Schemata verwendet und in ein Gesamtkonzept integriert, das sie als Nachfolger des Augustus in der Auffassung des Typus Prima Porta präsentiert.⁴⁴

Die hier zusammengestellten drei Stufen synchroner Konzepte von Porträts der iulisch-claudischen Familie unterscheiden sich auf den ersten Blick: Zuerst Octavian und sein göttlicher Vater mit dynamisch bewegter Physiognomie; dann der Princeps und seine Stiefsöhne mit seitwärts gelegtem Haar in den gemäßigten Formen einer Familie, die ihre Führungsrolle im Staat im scheinbaren Rahmen republikanischer Traditionen ausüben will; schließlich der Alleinherrscher, später mit seinen Adoptivöhnen, in der zeitlosen Klassizität der unbestrittenen Autorität.

Dies sind unmittelbar eingängige visuelle Konstruktionen einer Dynastie. Sie reichen bis in die mittlere Zeit des Augustus. Danach, mit den späteren Bildnistypen von Caius, Lucius und Tiberius, dazu von Germanicus und Drusus dem Jüngeren, werden die Entwürfe komplizierter und die Wechselbeziehungen vielfältiger. Dies ist ein neues Thema.⁴⁵

Literatur

- | | |
|-----------------|---|
| BERGEMANN 1990 | J. BERGEMANN, <i>Römische Reiterstatuen</i> , Mainz. |
| BERGMANN 1978 | M. BERGMANN, <i>Marc Aurel</i> [= <i>Liebieghaus Monographie 2</i>], Frankfurt am Main. |
| BOEHRINGER 1933 | E. BOEHRINGER, <i>Der Caesar von Acireale</i> , Stuttgart. |
| BOSCHUNG 1989 | D. BOSCHUNG, <i>Die Bildnisse des Caligula</i> , Berlin. |
| BOSCHUNG 1990 | D. BOSCHUNG, „Prinzenporträt des Tiberius“, [in:] E. BERGER (ed.), <i>Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen</i> [= <i>Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel IV/3</i>], Mainz, 369–377. |
| BOSCHUNG 1993a | D. BOSCHUNG, <i>Die Bildnisse des Augustus</i> [= <i>Das römische Herrscherbild I/2</i>], Berlin. |
| BOSCHUNG 1993b | D. BOSCHUNG, „Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht“, <i>Journal of Roman Archaeology</i> 6, 39–79. |
| BOSCHUNG 2002 | D. BOSCHUNG, <i>Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des iulisch-claudischen Kaiserhauses</i> , Mainz. |
| BRENDEL 1931 | O. BRENDEL, <i>Ikongraphie des Kaisers Augustus</i> , Nürnberg. |

⁴⁴ ZANKER 1973, 47–51.

⁴⁵ S. dazu BOSCHUNG 1989, 84–86. Dort 85: „Der Prozess der Angleichung der verschiedenen Bildnisversionen ist vorerst nicht in seinen Einzelheiten

zu erfassen“; gleichzeitig aber wichtige Beobachtungen zur Bedeutung der Bildnisähnlichkeit zwischen Caligula und seinem Vater Germanicus.

- BRILLIANT 1991 R. BRILLIANT, *Portraiture*, Cambridge, MA.
- CHAMOIX 1953 F. CHAMOIX, „Un portrait de Thasos: Jules César“, *Fondation Eugène Piot, Monuments et memoires* 47, 131–138.
- CURTIUS 1932 L. CURTIUS, „Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie, 2: C. Iulius Caesar“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 47, 212–241.
- DALLY 2007 O. DALLY, „Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie — oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 122, 223–257.
- DILLON 2006 Sh. DILLON, *Ancient Greek Portrait Sculpture*, Cambridge.
- FABBRINI 1980 L. FABBRINI, „Marco Vipsanio Agrippa. Concordanze e discordanze iconografiche. Nuovi contributi“, [in:] I. JUCKER, R. A. STUCKY (eds.), *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis* (Festschrift H. Jucker) [= *Antike Kunst*, Beiheft 12], Bern, 96–107.
- FAEDO 1984 L. FAEDO, „Testa di Gaio Giulio Cesare“, [in:] S. SETTIS (ed.), *Camposanto monumentale di Pisa, Le Antichità*, Modena, 133–137.
- FEJFER 2008 J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin – New York.
- FITTSCHEN 1991 K. FITTSCHEN, „Die Bildnisse des Augustus“, [in:] G. BINDER (ed.), *Saeculum Augustum* 3, Darmstadt, 149–186.
- FITTSCHEN, ZANKER 1985 K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 1, Mainz.
- FITTSCHEN, ZANKER 2010 K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 2, Mainz.
- GIULIANI 1986 L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft*, Frankfurt am Main.
- GRUEBER 1910 H. A. GRUEBER, *Coins of the Roman Republic in the British Museum* 2, London.
- HAHN 1985 I. HAHN, „Augustus und das politische Vermächtnis Caesars“, *Klio* 67, 12–28.
- HÄNLEIN-SCHÄFER 1985 H. HÄNLEIN-SCHÄFER, *Veneratio Augusti*, Rom.
- HERBIG 1959 R. HERBIG, „Neue Studien zur Ikonographie des Caius Julius Caesar“, *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 4, 1–14.
- HERTEL 2013 D. HERTEL, *Die Bildnisse des Tiberius. Das Römische Herrscherbild*, Wiesbaden.
- HÖLSCHER 1967 T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*, Mainz.
- HÖLSCHER 1984 T. HÖLSCHER, „Actium und Salamis“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 99, 187–264.
- HÖLSCHER 1985 T. HÖLSCHER, „Denkmäler der Schlacht von Actium“, *Klio* 67, 81–102.

- HÖLSCHER 1989 T. HÖLSCHER, „Griechische Bilder für den römischen Senat“, [in:] H.-U. CAIN, H. GABELMANN, D. SALZMANN (eds.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz, 327–333.
- HÖLSCHER, LAUTER 1995 T. HÖLSCHER, R. LAUTER, *Formen der Kunst und Formen des Lebens, Ostfildern-Ruit*.
- JOHANSEN 1967 F. S. JOHANSEN, „Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura“, *Analecta Romana Instituti Danici* 4, 7–68.
- JOHANSEN 1971 F. S. JOHANSEN, „Ritratti marmorei e bronzei di Marco Vipsanio Agrippa“, *Analecta Romana Instituti Danici* 6, 17–48.
- MASSNER 1982 A.-K. MASSNER, *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts* [= *Das römische Herrscherbild IV*], Berlin.
- MEGOW 2000 W.-R. MEGOW, „Tiberius in Ephesos. Überlegungen zum frühaugusteischen Prinzenporträt“, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* 69, 249–295.
- POLLINI 1987 J. POLLINI, *The Portraiture of Caius and Lucius Caesar*, New York.
- PRAYON 1982 F. PRAYON, „Projektierte Bauten auf römischen Münzen“, [in:] B. VON FREYTAG GEN. LÖRINGHOFF *et alii* (eds.), *Praestant interna, Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen, 319–330.
- RAECK 2003 W. RAECK, „Rolle und Individuum im frühen griechischen Porträt“, [in:] M. BÜCHSEL, P. SCHMIDT (eds.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz, 29–42.
- ROMEO 1998 I. ROMEO, *Ingenuus Leo. L'immagine di Agrippa*, Rom.
- ROSSINI 2006 O. ROSSINI, *Ara Pacis*, Mailand.
- SCHÄFER 2004 Th. SCHÄFER, „Caius Iulius Casear“, [in:] R.-M. WEISS, Th. SCHÄFER, M. OSANNA (eds.), *Caesar ist in der Stadt. Ausstellung Hamburg*, Hamburg, 19–22.
- SCHMITTHENNER 1962 W. SCHMITTHENNER, „Augustus' spanischer Feldzug und der Kampf um den Principat“, *Historia* 11, 29–85.
- SCHOLZ 2005 P. SCHOLZ, „Imitatio patris statt griechischer Pädagogik — Überlegungen zur Sozialisation und Erziehung der republikanischen Senatsaristokratie“, *Jahrbuch des Historischen Kollegs*, 2005 (2006), 121–148.
- SCHWEITZER 1948 B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig – Weimar.
- SEHLMAYER 1999 M. SEHLMAYER, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit*, Stuttgart.
- SIMON 1952 E. SIMON, „Das Caesarporträt im Castello di Agliè“, *Archäologischer Anzeiger*, 1952, 124–151.

- SIMON 1957 E. SIMON, „Neue Literatur zum Caesarporträt“, *Gymnasium* 64, 295–299.
- SIMON 1963 E. SIMON, „Das neugefundene Bildnis des Caius Caesar in Mainz“, *Mainzer Zeitschrift* 58, 1–18.
- SIMON 1976–1977 E. SIMON, „Der Mainzer Kopf nach 15 Jahren“, *Mainzer Zeitschrift* 71–72, 101–109.
- SMITH 1996 R. R. R. SMITH, „Typology and diversity in the portraits of Augustus“, *Journal of Roman Archaeology* 9, 31–47.
- SOLIN 1981 H. SOLIN, „Caesar und P. Clodius Pulcher in Terracina“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 43, 359–361.
- ZANKER 1972 P. ZANKER, *Forum Romanum*, Tübingen.
- ZANKER 1973 P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträts*, 1: *Der Actium-Typus*, Göttingen.
- ZANKER 1982 P. ZANKER, „Herrscherbild und Zeitgesicht“, [in:] *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens* [= *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 2–3], 307–312.
- ZANKER 2009 P. ZANKER, „The irritating statues and contradictory portraits of Julius Caesar“, [in:] M. GRIFFIN (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Malden, MA, 288–314.

TONIO HÖLSCHER

Institut für Klassische Archäologie
Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg
tonio.hoelscher@zaw.uni-heidelberg.de

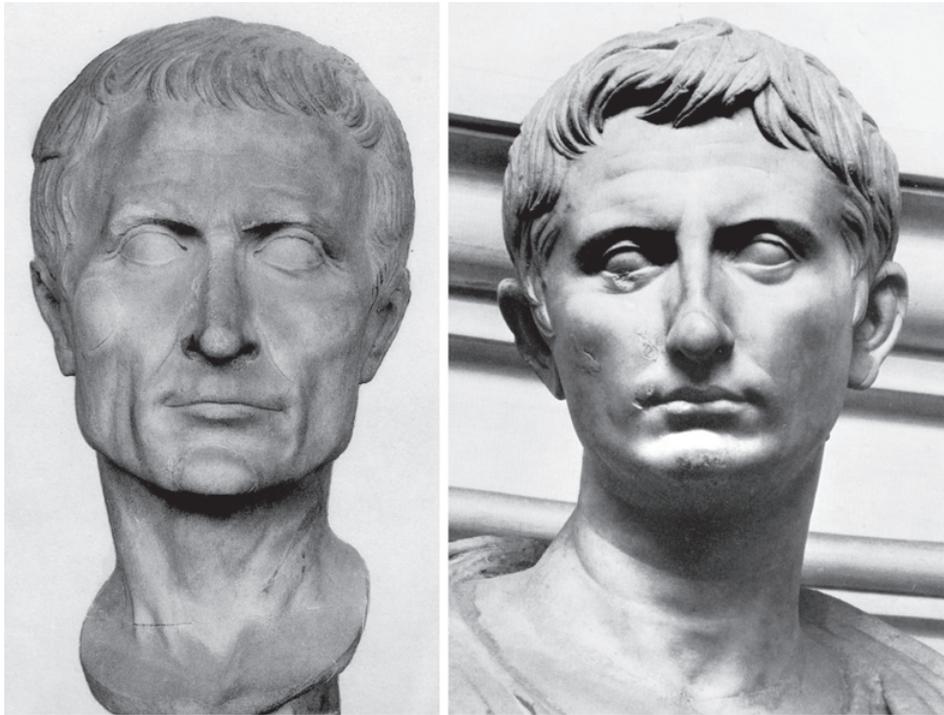


Abb. 1a–b.

- a) Caius Iulius Caesar. Pisa, Camposanto (Foto nach EA 202);
b) Octavian / Augustus. Florenz, Galleria degli Uffizi (Foto DAI Rom)

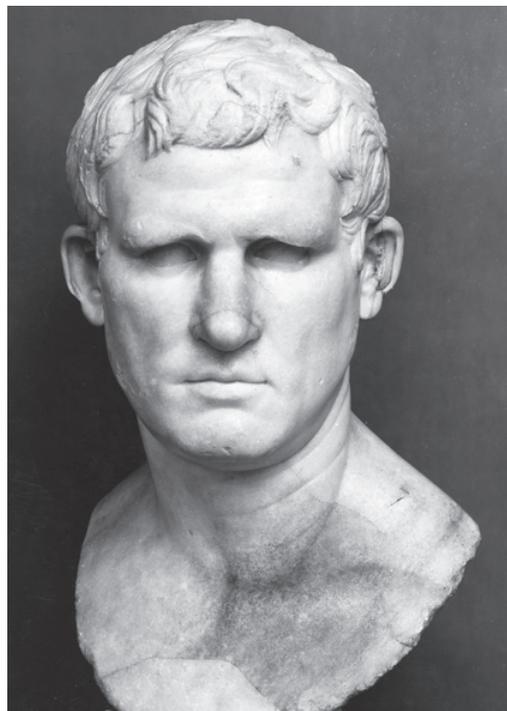


Abb. 2. Agrippa. Paris, Musée du Louvre (Foto Chuzeville)

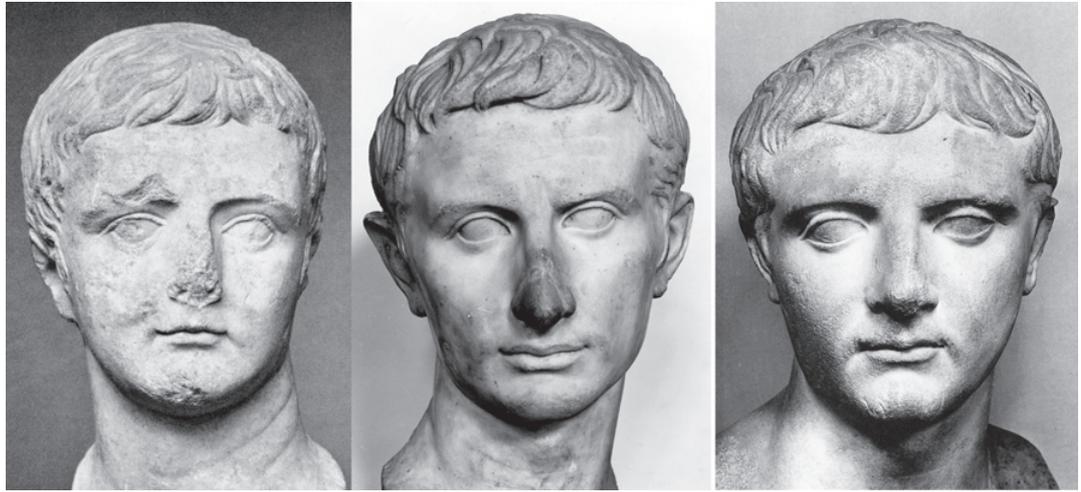


Abb 3a-c.

- a) Tiberius. Kopenhagen (Foto Ny Carlsberg Glyptotek);
- b) Octavian / Augustus. Paris, Musée du Louvre (Foto Chuzeville);
- c) Drusus maior. Rom, Musei Capitolini (Foto G. Fittschen-Badura)

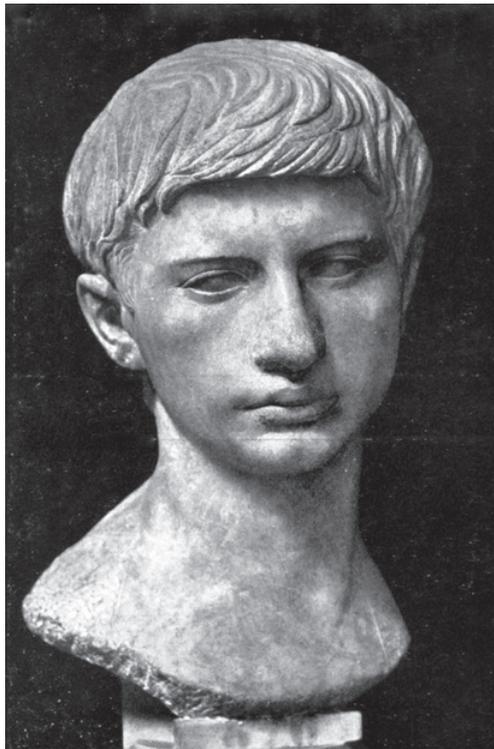


Abb. 4. Marcellus (?). Napoli, Museo Nazionale (Foto Alinari)

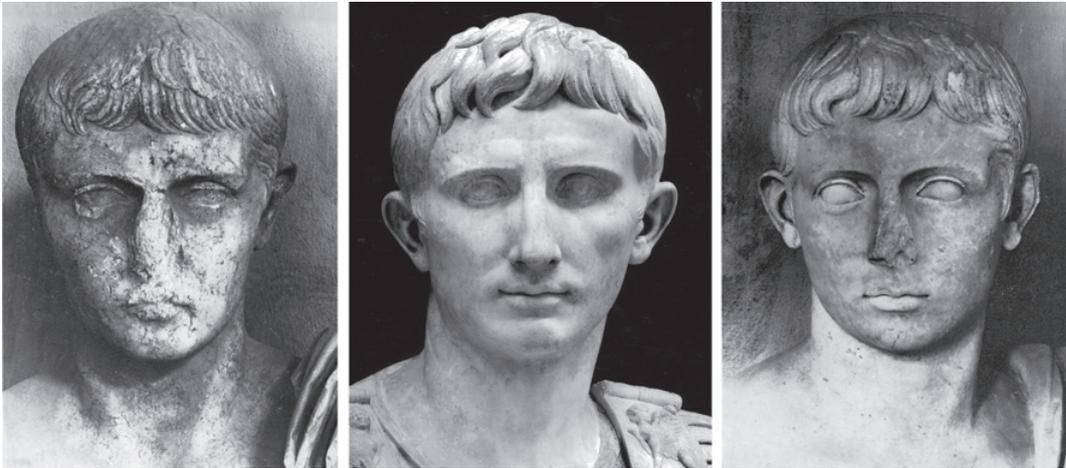


Abb 5a-c.

- a) Caius Caesar. Korinth, Museum (Foto American School in Athens);
- b) Augustus, Statue von Prima Porta. Rom, Musei Vaticani (Foto Musei Vaticani);
- c) Lucius Caesar. Korinth, Museum (Foto American School in Athens)

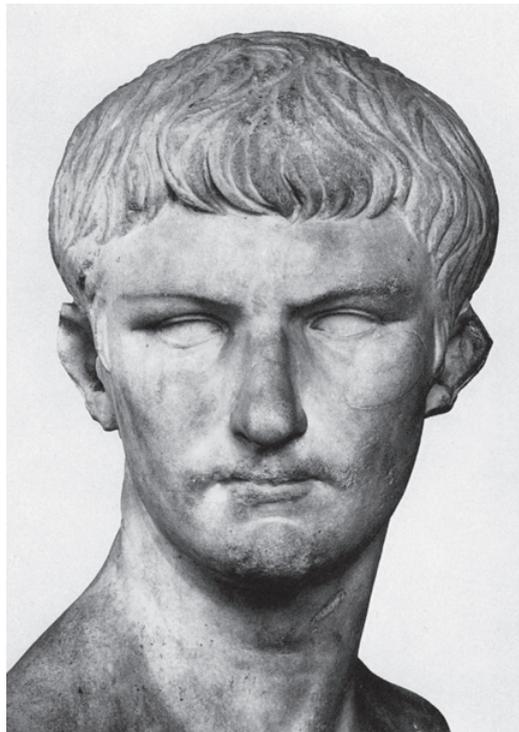


Abb. 6. Agrippa Postumus (?). Rom, Musei Capitolini (Foto G. Fittschen-Badura)