

Marc Aurel bleibt Marc Aurel

Autor(en): **Jucker, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin de l'Association Pro Aventico**

Band (Jahr): **26 (1981)**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-244161>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Marc Aurel bleibt Marc Aurel

Hans JUCKER

Anfang vorigen Jahres hat Jean Charles Balty die Goldbüste aus Avenches (Abb. 1-10)¹ neu datiert und umbenannt²: sie gehöre nicht der mittleren Kaiserzeit an, sondern sei spätantik und stelle Iulianus Apostata (Kaiser 360-363 n. Chr.) dar, nicht Marcus Aurelius (161-180 n. Chr.), den Max Wegner und Paul E. Schazmann unabhängig voneinander bald nach der Entdeckung in dem Bildnis erkannt hatten³. Balty ist ein so bedeutender Porträtforscher, dass seine These ernst genommen werden muss; deren historische und kunstgeschichtliche Konsequenz würde,

wenn sie sich bewähren sollte, so weit reichen, dass sie ohne Verzug und unvoreingenommen geprüft werden muss. Darum bemühte sich ein Kurzvortrag, den ich am 11. Oktober 1980 in der Jahresversammlung der schweizerischen Kommission für provincialrömische Archäologie in Nyon hielt. Gerne folge ich nun der Einladung H. Böglis, jenes Referat hier zu veröffentlichen. Die Umsetzung von der Rede zur „Schreibe“ verlangt aber doch einige Änderungen, Ergänzungen und einen gewissen wissenschaftlichen Apparat.

1. Grundsätzliches zur Porträtkunde

Jeder Versuch, ein römisches Porträt zu identifizieren, geht von einem ersten Eindruck aus, der sich auf das visuelle Gedächtnis stützt. Es ist derselbe Vorgang, der sich unwillkürlich vollzieht, wenn wir jemandem begegnen, den wir ansprechen sollten, vielleicht aber längere Zeit nicht mehr gesehen haben. Zündet der Funke nicht gleich und ruft uns den Namen ins Gedächtnis, so helfen wir diesem durch Er-Innern nach. Für die Porträt-Ikonographie weisen diese reflexartigen Schritte nur in die Richtung, welche die Forschung zunächst einschlagen wird; deren wissenschaftliches Verfahren aber ist vor allem

das der Kopienkritik, wie sie die klassische Archäologie seit Heinrich Brunn und Adolf Furtwängler zur Erschliessung verlorener klassischer Meisterwerke entwickelt hat. Erst der Furtwänglerschüler Ludwig Curtius hat sie in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts in konsequenter Weise auf die Klassifizierung römischer Bildnisse, vor allem des iulisch-claudischen Kaiserhauses, angewendet; aber auch er hat noch allzuoft Impressionen und Intuitionen Raum gegeben, vor allem dann, wenn es ihm um die Identifizierung mit historischen Persönlichkeiten ging⁴. Curtius' Schüler Otto Brendel brachte

¹ Alle Aufnahmen der im Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne, verwahrten Büste hat J. Zbinden vom archäologischen Seminar der Universität Bern gemacht. Für grosszügig erteilte Erlaubnis und Hilfe habe ich Direktor R. Wiesendanger und Restaurator L. Roth zu danken. Im folgenden benutze ich die Abkürzungen der Archäologischen Bibliographie des Deutschen Archäologischen Instituts von 1979, S. X ff. und des Archäologischen Anzeigers 1980, 615 ff.

² J. Ch. BALTY, Le prétendu Marc-Aurèle d'Avenches, in: Eikones, Festschrift H. Jucker, 12. Beiheft „Antike Kunst“, Bern 1980, 57-63 Taf. 17-19. Vgl. H. BÖGLI, Marc-Aurèle

contesté, in: Aventicum 1980/1, 7; A.-M. GRABER, Le buste en or d'Avenches contesté. Ce n'est peut-être pas Marc-Aurèle; Referat eines Vortrags von J.-Ch. Balty in Lausanne, in der Tageszeitung „24 Heures“ vom 27. Mai 1980.

³ M. WEGNER, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild II. Abt. Bd. 4, Berlin 1939, 11.104. 122.169 Taf. 27 (Im folgenden: WEGNER, Herrscherbildn.). P. SCHAZMANN, Buste en or représentant l'empereur Marc-Aurèle trouvé à Avenches en 1939, in: ZSchwArch 2, 1940, 69-93.

⁴ Vgl. R. LULLIES, Schriften von Ludwig Curtius (1974.1954). Eine Bibliographie, Mainz 1979, bes. 31 ff.

schon 1931 mit strenger Methode Ordnung in die frühe Ikonographie des Augustus und irrte sich dabei, wie ich glaube, nur in der Benennung des Knabenbildnisses. Schon Brendel gründete die Datierung der verschiedenen Porträtschöpfungen auf deren erstes Erscheinen in den Münzprägungen⁵. Der Umstand, dass die methodischen Grundlagen der modernen Ikonographie so eng mit der alten Münchner und Heidelberger Schule verbunden sind, mag teilweise daran schuld sein, dass sie im ausserdeutschen Sprachgebiet noch keineswegs allgemein anerkannt und verstanden werden. Man wird sich diese Tatsache vor Augen halten müssen, wenn man die hier vorgetragenen kritischen Überlegungen liest.

Alle Porträts römischer Kaiser und Prinzen, Augustae und Prinzessinnen, die auf uns gekommen sind, fallen unter den Begriff der Kopie. Ein besonders qualitativ volles Werk als Original zu bezeichnen, ist Willkür; denn von Original darf man eigentlich nur bei einem „*al vivo*“ geschaffenen Bozzetto und direkten Umsetzungen in dauerhaftes Material sprechen. Der Nachweis solcher Primärschöpfungen ist aber bisher noch nie gelungen. Bei offiziellen Darstellungen der Herrscher und Angehörigen ihres Hauses werden sie aus Gold, Silber, Bronze oder — wohl seltener — Marmor bestanden haben. Neue Bildnisschöpfungen, welche die aktuelle Erscheinung von Herrschern und deren Angehörigen festhielten, mögen aus bestimmten Anlässen — wie Regierungsantritt, Jubiläen, Triumphen, Heirat und dergleichen — in Auftrag gegeben worden sein. Nicht jedesmal scheint das Modell dem Künstler dafür „*gesessen*“ zu haben; denn nicht selten stellen wir fest, dass ältere Fassungen durchscheinen, die neuen „*Originale*“ also aus schon existierenden Werken entwickelt wurden. Daher fällt es oft schwer zu entscheiden, ob Kopien, die nach solchen Kreationen hergestellt worden sind, wirklich auf eigenständige Urbilder zurückgehen oder lediglich als Varianten von Repliken angesprochen werden sollten, die keinen eigenen Quellenwert besitzen und keine oder nur eine geringe eigenständige Aussage anbieten. Es ist wiederum die vergleichende Kritik der Kopien, die uns am besten über das Aussehen der den Repliken zugrunde liegenden Archetypen belehren kann. Wir werden dabei dem gesuchten Urbild in der Regel umso näher kommen, je mehr Exemplare wir in die Untersuchung einbeziehen können.

⁵ O. BRENDEL, Ikonographie des Kaisers Augustus. Erster Teil, Diss. Heidelberg 1931.

⁶ Vgl. z.B. C. M. KRAAY, *The Aes Coinage of Galba*, NNM 133, New York 1956. H.-M. von Kaenel, Untersuchungen zu den Münzbildnissen des Claudius, Diss. Bern 1978, demnächst in AMuGS.

⁷ Vgl. etwa H. JUCKER, Römische Herrscherbildnisse aus

Das gleiche Gesetz gilt auch für die Beurteilung des Originalitätsgehalts eines Münzporträts. Die Münzprägung konnte zwar die Abschläge der einzelnen mit Stichen und Teilpunzen hergestellten Prägestöcke rein mechanisch vervielfältigen, die Stempel aber entsprechen recht gut den Wiederholungen eines rundplastischen Porträts, aber nur die Stempelentwürfe, beziehungsweise die ersten nach ihnen geschnittenen Urstempel stehen auf der Stufe eines plastischen Bildnisoriginals, von denen übrigens die Porträts fast aller Prägeentwürfe abhängen. Wie die Stempelvergleichende Methode sollte auch die Analyse von Herrscherporträts in Vollplastik oder Steinrelief „*Stammbäume*“ (Stemmata) ergeben, wie sie die Numismatik seit Imhoof-Blumer für die griechischen, heute mehr und mehr auch für die römischen Münzuntersuchungen zu erstellen sucht⁶. Dem Gelingen solchen Bemühens steht allerdings die vergleichsweise geringe Zahl erhaltener Skulpturen im Wege. Wie in der Münzprägung zeigt sich auch in der Rundplastik, dass sich die Werkstätten der Provinzen und Randgebiete, jedenfalls in der frühen und wohl auch noch in der mittleren Kaiserzeit, zur Hauptsache darauf beschränken, die Porträtvorbilder der Reichskapitale zu imitieren. Für beide Gattungen gilt indessen, dass die Genauigkeit des Kopierens ungefähr proportional zum Abstand von Rom ab- und das Durchsetzungsvermögen der „*Stildialekte*“ zunimmt⁷. Wer im Zentrum für die Wahl der Münzbilder letztlich verantwortlich war, wissen wir leider ebensowenig, wie wir über die Personen oder Kommissionen Bescheid wissen, die über die Herstellung von Bildnisoriginalen der Machthaber entschieden. Erst in der Spätantike sagen die Schriftquellen einiges aus über die Aussendung von Porträts und Porträtmodellen⁸. Die meisten „*Kaiserbildermacher*“ werden, fern von der *urbs* und den Provinzhauptstädten keine solchen Primärvorlagen zur Verfügung gehabt haben, sondern sich mit dem Reproduzieren von Reproduktionen mehr oder weniger entfernten Grades haben begnügen müssen. Diese Produktion wird sich allerdings auf die grösseren Orte konzentriert haben, wo sich einzelne Ateliers spezialisieren konnten. Führend blieb aber Rom und seine Umgebung, wo sich auch anspruchsvolle Besteller etwa in der Provence, in Spanien und Nordafrika eindeckten. Relativ geringer erscheint dagegen der stadtrömische Export im künstlerisch traditionsreichen Osten des Mittelmeers.

Ägypten, in: ANRW II 12, Vorabdruck Berlin 1979, Erscheinen auf 1982 geplant. Einreichungstermin war Sommer 1969! Zu den Münzbildnissen des Caligula DERS., Caligula, in: Das röm. Herrscherbild, in Vorbereitung.

⁸ Vgl. vor allem H. KRUSE, Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reich, Paderborn 1934.

Münzbilder wie öffentlich aufgestellte Herrscherporträts sind eminent politische Manifestationen. Allzuleicht vergisst man, dass die vom Kaiser selbst, wenn nicht befohlenen, so doch zweifellos kontrollierten Darstellungen seiner Erscheinung zunächst einmal verkünden, wie dieser gesehen werden wollte, und erst in zweiter Linie, wie er wirklich aussah. So erklärt sich keineswegs nur aus dem Zeitstil, dass Augustus und Tiberius lebenslang als Männer gezeigt wurden, die auf der Höhe ihrer Lebenskraft stehen, sondern diese ihre ideale Jugendlichkeit war durch den Willen der am Ende ihrer Regierungszeit ja recht bejahrten Regenten diktiert. Sie sollte dem Volk Vertrauen in Festigkeit und Dauer von Regierung wie System einflößen. Darum auch behielt Augustus den Bildnistypus von 27 v. Chr., den wir nach der Statue von Prima porta bezeichnen, bis an sein Lebensende als den massgeblichen bei, während andere wie der im Südrelief der Ara Pacis (9-13 v. Chr.) verwendete neben jenem nur selten auftritt⁹. Verschiedene Bildnisfassungen lösen einander demnach nicht immer einfach ab, sondern sie konnten auch nebeneinander kopiert werden. Sicherlich wurden Knabenbildnisse nicht mehr wiederholt, wenn der Dargestellte mittlerweile erwachsen war, und ebenso ältere Typen, wenn ein neuer in revolutionierender Weise von ihnen abwich, wie etwa derjenige, den Nero 59 von sich schaffen liess und der mit der iulisch-claudischen Bildnistradition radikal brach¹⁰.

Der Bedarf an Herrscherbildnissen, zumal an solchen des Inhabers der obersten Staatsgewalt selbst, war enorm. Man hat geschätzt, dass allein in Rom etwa tausend Statuen des Augustus gestanden haben müssen. Achtzig silberne, die ihm in verschiedener Gestalt errichtet worden waren, liess er selber zu Weihgeschenken umschmelzen. Die Municipien waren verpflichtet, ein Kaiserbild aufzustellen; aber in den meisten gab es zweifellos mehrere, neben den von der Gemeinde gestifteten, wohl nicht weniger private Ehrungen. Jedes Fahnenheiligtum eines Truppenlagers brauchte sein Kaiserbild. Divi und Divae erhielten eigene Tempel oder wurden in bestehenden anderer Götter geweiht. Mit der Zunahme der göttlichen Verehrung auch der lebenden Kaiser wuchs die Nachfrage nach deren Kultbilder. Der Bürger

sollte mindestens eines in seiner Hauskapelle haben, um ihm seine Reverenz zu erweisen¹¹. Den Statuenreichtum des antiken Rom und der Städte und Städtchen seines Reichs in Ost und West können wir uns kaum mehr vorstellen. Wenn im konstantinischen Rom in einem gewiss unvollständigen Verzeichnis allein 3785 Bronzestatuen von Kaisern und Feldherren gezählt werden¹² und davon nur der reitende Marc Aurel und höchstens ein Dutzend Köpfe und Kopffragmente auf uns gekommen sind, von denen übrigens die meisten schon um 300 nicht mehr zu sehen waren, so mag man abschätzen, wie gering und zufällig der erhaltene Bestand ist.

Dass bei derart massenhaftem „Konsum“ die Qualität der Erzeugnisse selbst in der Hauptstadt nicht selten litt, versteht sich zwar von selbst, wird uns aber zudem gerade für die antoninische Zeit von dem aus dem numidischen Cirta stammenden Hauslehrer des Prinzen Marcus in einem an seinen Zögling gerichteten Brief besonders anschaulich vor Augen geführt. Fronto schreibt ihm aus Rom: „Du weisst, dass in allen Wechselstuben, Läden, Schenken, ‚Lauben‘, Eingängen und Fenstern immer und überall eure (des Kaisers Pius und des Adressaten Marcus) Bildnisse öffentlich ausgestellt sind; schlecht gemalt zwar die meisten und in schlichter, um nicht zu sagen miserabler Weise modelliert und gemeisselt. Dennoch“, so fährt er freundlich-ergeben fort, „mein Blick fällt unterwegs nie auf Dein Bildnis, mag es Dir noch so unähnlich sein, ohne dass mein Mund sich zu einem Lächeln öffnet“¹³.

Auch von den „auf den ersten Blick“ ansprechbaren Herrscherporträts sind zugestandenermassen die wenigsten wirklich bedeutende Kunstwerke. Dass wir sie trotzdem erkennen, liegt offenbar weniger in den künstlerischen Fähigkeiten als im handwerklichen Können ihrer Verfertiger, in der Beherrschung der Kopiertechnik begründet. Diese scheint sich erst in späthellenistischer Zeit voll entwickelt zu haben. Mit daran liegt es auch, dass es nur unzulänglich gelingt, Replikenreihen früh- und hochhellenistischer Diadochenporträts aufzustellen und die Dargestellten zu identifizieren.

Mochten die Römer beim Guss von Grossbronzen bis zu einem gewissen Grad schon mechanische Vervielfältigungstechniken ange-

⁹ Vgl. zuletzt K. VIERNEISEL — P. ZANKER, Die Bildnisse des Augustus, Herrscherbild und Politik im kaiserzeitlichen Rom. Ausstellungskatalog, München 1979. S. WALKER — A. BURNETT, The Image of Augustus, British Museum London 1981. U. HAUSMANN, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts, in: ANRW II 12, Vorabdruck Berlin 1980, soll 1982 erscheinen.

¹⁰ U. W. HIESINGER, The Portraits of Nero, AJA 79, 1975, 119. H. JUCKER, Iulisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als „Palimpseste“, JdI 96, 1981, 287 f. M. BERGMANN — P. ZANKER, „Damnatio memoriae“. Umgearbeitete Nero- und Domitianporträts, ebenda 321 ff. Es muss wiederholt

werden, dass der Kopf Modena Abb. 8 wie alle Repliken, die das Jünglingsgesicht mit der Frisur III verbinden, modern sind, also Abb. 7 und, mit Frisur IV, Abb. 11.

¹¹ L. FRIEDLAENDER, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms III⁹, Leipzig 1920, 57 ff. Th. PEKARY, Goldene Stauen der Kaiserzeit, RM 75, 1968, 144 ff. DERS., Der römische Bilderstreit, FrühMitAltSt 3, 1969, 13 ff. DERS., Statuae meae... argenteae steterunt..., in: Monumentum Chiloniense, Festschr. E. Burck, Amsterdam 1975, 96 ff.

¹² CIL XII 6038. PEKARY, FrühMitAltSt 3, 1969, 14 mit Anm. 13.

¹³ FRONTO, Epist. 4, 12, 6 (ed. van den Hout I 67).

wandt haben, so behelfen sie sich jedenfalls beim Kopieren in Stein mit dem manuellen Verfahren, die Vorbilder, die zumeist in Gipsabgüssen, Tonausformungen oder schon irgendwo aufgestellten Skulpturen bestanden haben werden, durch Punktieren in die ausgewählten Blöcke zu übertragen. Genau so wurden auch Repliken griechischer Idealplastik hergestellt. Der Vorgang besteht darin, dass bestimmte Stellen von fixierten Achsen aus abgetastet und durch Schwenken auf den im Groben zugehauenen Stein übertragen werden, um hier mit Meissel und Bohrer eingetieft zu werden. Die zwischen den Messpunkten liegenden Partien mussten dem Modell nach freiem Augenmass angeglichen werden. Je dichter die Punktierung war, umso genauer fiel die Kopie aus. Bisweilen vergass der Bildhauer am Schluss die warzenartigen Messpunkte, die — wie die Vermessungspunkte einer Grabung — bis zuletzt stehen bleiben mussten, zu entfernen. Bei dem 1976 erworbenen, kleinasiatischen Kopf des Marc Aurel im Frankfurter Liebieghaus (Abb. 11-13) erkennen wir zwei solche Erhebungen mit zentraler Bohrung auf der Stirn und eine dritte im Bart, dort wo dieser sich zu teilen beginnt¹⁴. Die Wahl der Einmessungsstellen auf der Stirn ist schwer zu verstehen¹⁵; umso mehr empfindet man den Mangel einer systematischen Untersuchung solcher Spuren des Werkvorgangs.

Am genauesten lassen sich natürlich klare, linear begrenzte Einzelformen „abschreiben“, und das sind vor allem die Haare. Darum sind bei römischen Kopien nach griechischen Idealstatuen ebenso wie bei zeitgenössischen oder wenig älteren Porträts die Frisuren das verlässlichste und am leichtesten kontrollierbare Kriterium für die Bestimmung der reproduzierten Originale. Diese Regel gilt insbesondere für die Anordnung der Stirnhaare. Die seitlichen Schläfenpartien erweisen sich dagegen nicht selten als weniger sorgfältig übertragen, während die Rückseiten der Köpfe gar meistens nur im Rahmen eines allgemeinen Schemas untereinander übereinstimmen. Bisweilen ist hier auch ein solches kaum oder nicht mehr erkennbar, dies vor allem darum, weil römische Plastik in der Regel vor Wänden oder in Nischen aufgestellt wurde und überhaupt viel mehr als die griechische auf eine Schauseite hin orientiert ist (vgl. Abb. 13).

¹⁴ Für die Aufnahme danke ich G. Fittschen-Badura, für andere P.C. Bol, der mir die Reproduktionserlaubnis erteilte. Gesamthöhe 46 cm, etwas überlebensgross. Ausführliche Veröffentlichung M. BERGMANN, Marc Aurel, Liebieghaus Monographie 2, Frankfurt 1978. Hier auch zum Kopierverfahren, zu Verbreitung und Typologie.

¹⁵ Ein spätantik wiederverwendeter Marcuskopf in Kyrene weist den unteren Messpunkt auch im Bart, die beiden oberen aber, wie es scheint sinnvoller, im Haar über der Stirn auf. S. STUCCHI, Attività della Missione archeol. ital. a Cirene, ASAte 39/40, 1961/62, 663 f. Abb. 7. WEGNER, Boreas, 1, 1978, 151 f.

Aussenstehende Kollegen pflegen den präzisen Vergleich der Frisuren als „Lockenphilologie“ oder „Lockenzählerei“ zu verspotten. Wie gross aber die Bedeutung gerade der Stirnhafrisur für die Römer selbst war, erhellen zwei Phänomene in besonders eindrücklicher Weise. Aus psychologisch leicht verständlichen Gründen lag Augustus viel daran, dass seine präsumptiven Thronfolger ihm möglichst ähnlich sahen. Diesem Bedürfnis wurde dadurch Nachachtung verschafft, dass man offenbar verordnete, Gaius und Lucius Caesar hätten in ihren Bildnissen nur leicht variierte Moden ihres Gross- und Adoptivvaters zu tragen¹⁶. Die zweite, vielleicht noch leichter überzeugende Beobachtung ist die, dass bei der Umarbeitung von Porträts von der Memorialstrafe verfallenen Herrschern auf solche von Nachfolgern vor allem die vordere Haarpartie umgeformt wurde, während die Ähnlichkeit der Physiognomie bei derlei „Palimpsesten“ nicht immer überzeugt. Der Hinterkopf blieb, gemäss dem soeben erwähnten Aufstellungsprinzip, bisweilen sogar unverändert stehen¹⁷. Als Gradmesser der Kopistentreue und für das Erkennen der dargestellten Person spielte demnach der Haarrahmen des Gesichts eine besondere Rolle. Andererseits können Gesichtszüge und -proportionen bei verschiedenen Kopien unter der gleichen Frisur in erstaunlichem Masse abweichen. Selbst Zeichen verschiedener Lebensalter finden sich bei Repliken des gleichen Typs: eine Warnung vor dem beliebten Verfahren, die Entstehung der Originale nach dem geschätzten Alter der Dargestellten zu datieren!¹⁸ Gewiss, auch die „lockenphilologische“ Methode muss *cum grano salis* angewandt werden. Die Physiognomie, von der ja unser „erster Eindruck“ ausging, darf man natürlich nicht einfach vernachlässigen, wie es sich eingeschworene „Lockenzähler“ mitunter erlaubten und noch erlauben. Das wird schon deswegen leicht gefährlich, weil Herrscherfrisuren, wie schon gesagt, von Prinzen übernommen wurden; zudem kann man immer wieder feststellen, dass die Moden des Hofes auch im breiten Volk schnell nachgeahmt werden und sich sogar eigentliche Zeitgesichter herausbilden, die zu endloser Verwirrung der Herrscherikonographie geführt haben — leider nicht nur in sogenannt populären Büchern¹⁹.

¹⁶ Dazu ausführlich A. MASSNER, Bildnisangleichung, Untersuchungen zur Entstehung und Wirkung des Augustusporträts, Diss. Bern 1977, im Druck.

¹⁷ H. JUCKER, JdI 69, 1981, 236 ff. bes. 315 f. BERGMANN-ZANKER, ebenda 317 f.

¹⁸ Am ältesten sieht Augustus m.E. in der Reliefbüste der ihm als *divus* geweihten Ara von Palestrina aus (F. ZEVI, Proposta per l'interpretazione dei rilievi Grimani, Prospettiva 7, 1976, 38 ff. Abb. 4), obwohl das Urbild des Typs von Prima Porta, dem diese tiberische Kopie angehört, um 27 v. Chr. entstanden sein muss.

¹⁹ Zuletzt etwa H. BENGTON, Die Flavii, München 1979, Abb. 1-3 richtig, 4-5 falsch benannt.

2. Die Sonderbedingungen für die Entstehung der Goldbüste

Anscheinend ist bisher kaum beachtet, dass in der Schweiz ausser der Marcusbüste kein einziges sicheres Kaiserbildnis gefunden worden ist. In der unmittelbaren östlichen, nördlichen und westlichen Nachbarschaft ist es nicht wesentlich anders bestellt. In Aventicum stand immerhin eine Gruppe von Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses, die sicherlich nicht am Ort entstanden, jedenfalls nicht von lokalen Bildhauern gemeisselt worden ist²⁰.

Die Reste einer Kolossalstatue aus den Thermen von Aix-les-Bains sind früher auf Constantius I., aber von Gjödesen auf Otho bezogen worden, was mehr stilistische als ikonographische Schwierigkeiten bereitet²¹. Aus Lyon ist ein bekränzter Reliefkopf zu nennen, der Tiberius im Adoptionstypus darstellte²². Im Odeum von Vienne fand sich die Stirnpartie eines hervorragend gearbeiteten, zweifellos italischen, wohl stadtrömischen Neroporträts. Es zeigt Spuren der Umarbeitung auf Domitian und scheint nach dessen *damnatio memoriae* in Stücke geschlagen worden zu sein²³. Der mit Eichenkranz geschmückte, postume Augustus ist importiert oder das Werk eines zugewanderten Bildhauers. Dasselbe gilt für den überlebensgrossen Kopf der Antonia maior, von dem nur die Augen-Stirnpartie erhalten ist²⁴. Nach langem zeitlichem Abstand folgt dann die berühmte Magnentius Büste, die schon einer verwandelten Welt angehört²⁵. Weiter südwärts stossen wir erst in

Vaison auf eine grössere Zahl von Herrscherbildnissen. Hierher gehören der frühe Kopf des Tiberius in Avignon²⁶, eine vorzügliche Statue des Claudius, deren obere Schädelkalotte von einem Porträt des Caligula stammen könnte²⁷, das Fragment eines Claudiuskopfes²⁸, die Panzerstatue, die wie der Kopf in Vienne wohl von Nero auf Domitian umgeändert worden ist²⁹, und schliesslich das bekannte Statuenpaar Hadrian und Sabina³⁰. Ein Traian in Avignon soll aus Carpentras stammen³¹, der jugendliche Marcus, dem ersten, dem wir seit Avenches auf dem Weg rhoneabwärts begegnen, aus Méthamis (Vaucluse)³². Man muss noch weiter nach Süden vorrücken, um wieder antoninische Herrscherbildnisse zu finden³³.

Diese sehr überschlagsmässige Umschau, die auch die Inschriften ausser Acht lässt, lehrt immerhin, dass in Helvetien und der benachbarten früher und intensiver romanisierten Lugdunensis und Narbonensis statuarische Kaiser- und Prinzenporträts nur aus der iulisch-claudischen Dynastie in einiger Dichte erhalten sind, und dies in einem Zahlenverhältnis, das doch wohl Rückschlüsse auf den ursprünglichen relativen Bestand erlaubt. So ist es einigermaßen wahrscheinlich, dass ein Porträtmacher, der in Aventicum den Auftrag erhielt, eine Büste des Marcus anzufertigen, in einige Verlegenheit geriet darüber, wie er sich ein Modell beschaffen sollte.

²⁰ M. BOSSERT-D. KASPAR, Eine iulisch-claudische Kultgruppe in Avenches, BAssProAventico 22, 1974, 17 ff. H. LIEB, BRGK 40, 1959, 137 f. Nr. 42 denkt bei den Fragmenten einer dünnen Inschriftplatte aus lokalem Stein an die Verkleidung des Sockels einer Britannicus-Statue. Das ist sehr unwahrscheinlich. Die Ehreninschrift setzt überhaupt kein Porträt voraus. Vgl. ferner A. LEIBUNDGUT, Die römischen Bronzen der Schweiz, II Avenches, Mainz 1976, Nr. 135 ff. 165 ff. 176. Unter den Fragmenten von Grossstatuen im Augster Bronzehort können natürlich auch solche von Kaiserstatuen liegen, nachweisbar scheint das nicht zu sein. Vgl. R. FREI-STOLBA, Die Provincia Germania Superior im Bilde der jüngeren Forschung, ANRW II 5, Berlin 1976, 390 Anm. 347.

²¹ ESPERANDIEU, Recueil XI 7805. M. GJÖDESEN, De tre kejserne, Meddelelser GlypKøb 16, 1959, 26 Abb. 13, dem sicheren OthoKoloss in Ostia (R. CALZA, Scavi di Ostia V, I ritratti, Rom 1964, Nr. 65 Taf. 37; dazu V. POULSEN, Gnomon 38, 1966, 86) physiognomisch und in der Frisur verwandt; aber die Pupillen sind als stehende *lunulae* eingetieft! Ungemein harte Modellierung: Ev. wiederverwendet? GJÖDESEN a.O. Abb. 14 f. in Nîmes ist ein hadrianisches Privatporträt.

²² ESPERANDIEU, Recueil II 1748. Nach freundlicher Mitteilung A. Audins, dem ich auch für Photos zu danken habe, hat J. Charbonneaux schon die richtige Benennung ausgesprochen. Der Caracalla in Lyon ist eine Leihgabe des Louvre.

²³ H. JUCKER, Jdl 96, 1981, 304 ff. Abb. 74.

²⁴ ESPERANDIEU, Recueil III 2596. und XII 8008, Be-

nennung nachgewiesen durch D. Kaspar. Für die Prinzenporträts in Genf inv. 8935 und C 186 ist nach I. RILLIET-MAILLARD, Les portraits romains du Musée d'art et d'histoire, Genava 26, 1978, 23 ff. Nr. 6 und 9 die Provenienz nicht zu sichern. Zu Nr. 9 anderswo.

²⁵ ESPERANDIEU, Recueil III 2619. R. DELBRUECK, Spätantike Kaiserporträts, Berlin 1933, 175 f. Taf. 76f.

²⁶ ESPERANDIEU, Recueil III 2581. F. SALVIAT, Pour un regard nouveau, DossAParis Nr. 41, 1980, 26.

²⁷ ESPERANDIEU IX 6772. Zuerst richtig benannt von A.v. Vietinghoff in seiner Claudiuskartei, jetzt SALVIAT a.O. 32 f. JUCKER, Jdl 96, 1981, 276 Anm. 108.

²⁸ Zuerst erkannt von A.v. Vietinghoff, unveröff.

²⁹ ESPERANDIEU IX 6766. SALVIAT a.O. 91 ff. BERGMANN-ZANKER, Jdl 96, 1981, 373 f. Abb. 43. Bei SALVIAT wäre zu berichtigen: 12 f. 35 beide Köpfe nicht Caesar, Marc Anton bleibt fraglich, zumal da ohne Replik; 20 Augustus nicht „plus âgé“, sondern frühagusteisch; der „Pépéuc“ in Béziers kann kein Augustus gewesen sein; 44.57.62 f. nicht Octavia, sondern Livia; 45.71-73 unmöglich die gleiche Frau wie 44, aber wohl auch nicht Octavia; 46.56.60 f. nicht Livia; 58 wegen der Togaform unmöglich Marcellus, sondern ev. ein claudischer Prinz, z.B. Nero; 69 nicht C. Caesar, sondern ev. ein Sohn des Germanicus; 80 nicht Agrippina minor, sondern Privatperson.

³⁰ ESPERANDIEU IX 6750.6768. M. WEGNER, Hadrian, Berlin 1956, 115 Taf. 14a. 130 f. Taf. 41b.

³¹ ESPERANDIEU III 2560.

³² ESPERANDIEU III 2564. WEGNER, Herrscherbildn. 169. Zum Hadrian in Nevers DERS., Hadrian, 103.

³³ Z.B. WEGNER, Herrscherbildn. 151.

Schazmann schloss aus dem formalen Befund der Goldbüste, dass sie ein gallorömisches Werk sei, und er meinte, ihren nordalpinen Ursprung in der Technik der Materialbearbeitung, die er aus keltischer Tradition erklärte, bestätigen zu können. Ich vermag dieses Argument nicht zu beurteilen, halte den provinziellen Ursprung indessen aus stilistischen Gründen für unbestreitbar und sehe auch nicht, dass er jemals ernstlich bestritten worden ist, jedenfalls nicht von Archäologen, die an den zeitgenössischen Ursprung glaubten. Immerhin wäre es erwünscht, das Rohmaterial auf seine Provenienz hin zu analysieren. Ein Grabstein in der Kirche von Amsoldingen bietet wohl schwerlich gerade den Namen des Künstlers, lehrt aber immerhin, dass Goldschmiede in Avenches Verdienstmöglichkeiten fanden. Er nennt gleich zwei Berufsleute: Camillius Polynicus, der mit 73, und Camillius Paulus, der schon mit 33 Jahren starb. Der Vater, der einen griechischen Beinamen trägt, rühmt sich lydischer Herkunft. Er muss in das in Aventicum beheimatete Geschlecht der Camillii aufgenommen worden sein und brachte es hier zu Erfolg und Ehrenämtern in der Korporation der Zimmerleute³⁴.

Auch ein zugewanderter, im griechischen Osten ausgebildeter Fachmann wird schwerlich oft in seiner Karriere den Auftrag erhalten haben, ein grösseres Porträt herzustellen — mit 17,4 cm Kopfhöhe erreicht die Marcus-Büste immerhin gute dreiviertel Lebensgrösse³⁵ —, sondern vor allem Schmuck, Beschläge, wenn's hoch kam etwa Tafelgeschirr fabriziert, sich oft aber wohl nur mit Veredelung von Bronzen befasst haben. Die Blattvergoldung wie die des gegossenen Barbarinnenkopfes war doch gewiss Sache eines *aurifex*³⁶. Notwendigerweise fehlte den *aurifex* in einer kleineren Provinzstadt die Erfahrung im genauen Reproduzieren grossformatiger Rundplastik jeglicher Art. Die mit unserem Marc Aurel schon öfter zusammengebrachte und bisher einzige wirkliche Parallele, die Goldbüste des Septimius Severus aus dem westthrakischen Didymoteichon, im Museum von Komotini, ist, an stadtrömischer Kunst gemessen, nur wenig unbeholfener. Auch sie ist getrieben und nur acht Zentimeter kleiner (Abb. 14)³⁷.

Wie aber auch die Vorbilder für diese aus Goldplatten getriebenen Bildnisse beschaffen waren,

ihre Umsetzung konnte sich nicht auf das bewährte Punktierverfahren stützen. Wenn ich den Zustand des Avencher Originals und die Angaben Schazmanns, beziehungsweise seiner Gewährsleute richtig verstehe, wurde das Blech zuerst von der Rückseite her — die allmählich zur schwer zugänglichen Innenseite wurde — bis zur ungefähren Rohform herausgetrieben und diese dann von aussen mit einer gezähnten Punze im Detail ausmodelliert (Abb. 7-8.10). Schon das für Herrscherbildnisse seltene unterlebensgrosse Format verbot die direkte Übertragung von Massen, die bei dem ermittelten Arbeitsvorgang auch nicht sehr hilfreich gewesen wären. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass alles aus freier Hand und nach blossen Augenmass geschah.

Balty vergleicht die Goldbüste aus Avenches mehrfach mit der silbernen des L. Verus aus dem Schatz von Marengo um die Unvereinbarkeit ihres Stils zu Beweisen (Abb. 15-16)³⁸. Auch Schazmann zog die Silberbüste natürlich heran, nur in anderem Sinn. Die Oberfläche der Verusbüste ist völlig glatt, also nicht von aussen gehämmert, sondern wahrscheinlich von innen in eine Matrizie getrieben. Nur das, was bei Bronze-güssen in Hartarbeit ausgeführt ist, scheint auch hier eingeschlagen oder -graviert zu sein, so etwa die Federn des Panzers, teilweise die Faltenränder und deutlich die Innenstruktur der Haarbüschel. Das Format ist überdies lebensgross, die Masse des Kopfmodells konnten also direkt und ohne Umrechnung auf der Patrizie abgesteckt werden. Die Herstellung erfolgte wohl in Oberitalien. Leichte Provinzialismen fehlen auch hier nicht. Sie fallen bezeichnenderweise besonders in der flächigen Gestaltung und gelegentlich etwas schiefen Innenzeichnung des Panzers auf, der wohl ganz das Werk des lokalen Meisters ist.

Als letzte grundsätzliche Prämisse, die für eine adäquate Beurteilung des Avencher Kaiserbildnisses nötig ist, sei schliesslich an folgendes Phänomen erinnert, dass sich ja nicht auf die römische Kaiserzeit beschränkt: Die sogenannte „Volkskunst“ der Kunstzentren³⁹ ist der Provinzialkunst in manchem wesensmässig verwandt. Beide wenden sich an ein Publikum, das vergleichbare und gemeinsam andere Voraussetzungen mitbringt als die Adressaten, an die sich

³⁴ E. HOWALD-E. MEYER, Die römische Schweiz, Zürich 1940, 268 f. Nr. 236. G. WALSER, Die römischen Inschriften von Amsoldingen, ASchw 3, 1980, 107 f.

³⁵ Gesamthöhe 33,54 cm, Gesicht, nach eigenen Massen, 15,3 cm, Höhe der Büste 15,5 cm, deren Breite 29,7 cm. Abstand Ohr-Ohr 11,7 cm, äussere Augenwinkel 7,9 cm, innere 2,5 cm.

³⁶ Avenches inv. 381. R. BIANCHI BANDINELLI, Das Ende der Antike. München 1971, Abb. 163. LEIBUNDGUT, Die röm. Bronzen II 59 f. Nr. 39 Taf. 44 f.; oberitalischer Import?

³⁷ Bitten um Photos blieben unbeantwortet. G. DAUX,

Chronique des fouilles, BCH 89, 1965, 683 u. 92, 1968, 927 ff. Abb. 20 (danach unsere Abb.). A. VAVRITSAS, Gold Bust from Didymoteichon, AAA 1, 1968, 194 ff. Farbige Abb. als Frontispiz. A. M. McCANN, The Portraits of Septimius Severus, MemAmAc 30, 1968, 143 Nr. 29 Taf. 40. WEGNER, Boreas 1, 1978, 150 f. Bei Balty nicht erwähnt.

³⁸ Für Photos habe ich der Direktion des archäologischen Museums Turin zu danken. G. BENDINELLI, Il tesoro di argenteria di Marengo, Turin 1937, 11-16 Abb. 5-8 Taf. 2-5. WEGNER, Herrscherbildn. 248 Taf. 41. F. BRAEMER, Sculptures en métal battu et repoussé de la Gaule romaine et des régions limitrophes, RA 1968, 327 ff. Abb. 1-3. Büste Avenches Abb. 4-6. Balty a.O., bes. 59 mit Anm. 17 Taf. 17.2.

die politische Hof- und Staatskunst in erster Linie oder jedenfalls auch wendet und denen sie gerecht werden muss, wenn sie sich nicht dem Vorwurf plebeiiischen Geschmacks oder barbarischer Roheit aussetzen und so verächtlich machen will. Die breite Masse der grossstädtischen Bevölkerung und die kleinen Beamten, Gewerbetreibenden, Bauern und Soldaten der peripheren Gebiete erwarten von der bildenden Kunst vor allem erzählende Aussage und bereichernden Schmuck von Bauten und Mälern, aber weniger die Befriedigung eines von der traditionellen „klassischen“ Bildung anerzogenen ästhetischen Anspruchs. Die Künste beider Zonen verfügen zwar über ihre eigene Thematik und Motivtraditionen, lehnen sich aber formal und stilistisch meistens doch an die „Hochkunst“ an. Solcherlei Nachahmung besteht weiterhin in der Übernahme des Lineaments, das aus den modellierten oder gemalten dreidimensionalen Vorbildern herausgelesen wird, wobei sie ihre Sicherheit am leichtesten in der Zuflucht bei Symmetrie oder überhaupt geometrischen und ornamentalen Schemata findet. Damit vollzieht sich ein Abbau des Plastischen. Die Bindungen an die Gegebenheiten des Materials und die Bedingungen der Technik bestimmen in weit höherem Mass die Gestaltung als beim Meister einer Kunst griechischen Herkommens, wie sie von den Auftraggebern jener Kreise gefordert wird, die etwas von Polyklet und Praxiteles, von Polygnot und Apelles verstehen oder meinen verstehen zu müssen.

Die inhaltliche Verständlichkeit eines figürlichen Bildwerks allein genügte den Angehörigen der genannten Bereiche weitgehend. Provinzielle Herrscherbildnisse, deren Identifizierung uns heute zu schaffen macht, auch wenn sie von bekannten Modellen abgeleitet sind, konnten die Zeitgenossen ebenso mühelos erkennen wie Fronto, wenn er jenen billigen Machwerken in Rom begegnete; denn sie wussten, wer dargestellt sein sollte und konnten es zudem in der Regel wohl noch aus Inschriften entnehmen wie vermutlich Arrian, der im fernen Trapezunt eine Hadrianstatue vorfand, die „in der Gebärde zwar ansprechend war — denn sie wies auf das Meer

hin — als Porträt aber weder ähnlich noch sonst schön“, so dass er sie ersetzen liess⁴⁰. Von den flüchtig modellierten und gewiss auch gemalten Kaiserporträts der Hauptstadt ist wenig oder nichts erhalten; manche bewahrte Kopie aus den Randgebieten des Reiches aber hätte der Hauslehrer des Prinzen Marcus vielleicht nicht weniger verächtlich — und doch unter ebensolcher Gemütsbewegung angeschaut. Jeder um die Ikonographie der Mitglieder der römischen Herrscherhäuser bemühte Archäologe könnte solche Problemstücke aus dem Stegreif aufzählen. Ich greife nur einige Beispiele heraus: Einen Augustus, mehrere Porträts Neros, Vespasians, Hadrians und Caracallas aus Ägypten, solche Neros, Traians, des Septimius Severus und Caracalla aus Kleinasien, des Germanicus, Caligula, Hadrian und Septimius Severus (Abb. 14) aus Griechenland und je eines bronzenen Nero und Hadrian aus Flüssen Englands⁴¹. Wenn es sich dabei um Werke aus Schulen griechischer Tradition handelt, ist ein hohes künstlerisches Niveau keineswegs ausgeschlossen. Die Schwierigkeiten beruhen dann allein auf Ungenauigkeit, übergrosser Freiheit, oft wohl gar Freihändigkeit der Kopien.

Es lässt sich ferner vielfältig belegen, dass Kunst der Spätzeit diesen gleichen Linearisierungs-, Ornamentalisierungs- und Abbaugesetzen unterliegt. Einen ersten Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in der Tetrarchenzeit, die allen Herrschern zum Verwechseln ähnliche kubische Schädel gibt. Die Münzporträts (Abb. 21)⁴² und die nach diesen sicher benannten Marmorbildnisse Iulians des Abtrünnigen (Abb. 17-20)⁴³ verraten wieder mehr Sinn für lebendige Plastizität und Individualität der Formen und kommen damit dem Stil der mittleren Kaiserzeit wieder näher. Kein Wunder darum, dass Köpfe aus Phasen spätantiker Renaissance nicht selten zwischen hundert und zweihundert oder mehr Jahre zu früh datiert werden und umgekehrt⁴⁴. Balty ist denn auch keineswegs der erste und einzige, der die Büste von Avenches für spätantik hält. Er erwähnt selbst: „E.J. Bickermann était arrivé aux mêmes conclusions de son côté, avec la même fermeté“⁴⁵, und Schazmann hatte die Frage eines

³⁹ Vgl. unter vielen R. MEYER, Soziologische Überlegungen zum Problem der Volkskunst (referat im Rahmen einer Seminarübung), HASB 3, 1977, 52 ff. R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo*, Rom 1978, 41 ff.

⁴⁰ ARR., *Peripl.* M. Eux. 1, 3 f.

⁴¹ V.M. STROCKA, Augustus als Pharao, in: *Eikones*, 177 ff. Taf. 60. JUCKER, in: ANRW II 12 (Vorabdruck) Abb. 18.20.22.24 f. 28 f. 43.51. DERS., *Jdl* 96, 1981, 251 Abb. 1.307 f. Abb. 75 f. INAN-ALFÖLDI-ROSENBAUM, a.O. Nr. 36, aber Typ I.39.63.68. V. POULSEN, *Les portraits romains I*, Kopenhagen 1962, Nr. 55. M. WEGNER, Hadrian (1956) 93 Taf. 26b.

⁴² BANK LEU AG, Auktion 28, 1981, 581, Solidus Konstantinopel. Für die Aufnahme danke ich S. Hurter. Vgl. Balty a.O. Taf. 18,2 mit falschem Zitat: MMAG 17, 1957, 637 statt 620.

⁴³ Louvre MND 1887 und MA 1221 für Photos und Reproduktionserlaubnis habe ich F. Baratte zu danken. Vgl. BALTZ a.O. Taf. 17,3.18,3-4.

⁴⁴ BALTZ kennt diese Schwierigkeiten natürlich, a.O. 60 mit Anm. 26. Vgl. u.a. H. JUCKER, *Verkannte Köpfe*, Mus-Helv 16, 1959, 275 ff. H. VON HEINTZE, Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilistischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert, *JbAChr* 14, 1971, 61 ff.; dazu M. BERGMANN, *JbAChr* 15, 1972, 223 f. K. FITTSCHEN, *GGA* 225, 59. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei, Mainz 1979, zu Nr. 154. Soeben M. BERGMANN, *Gnomon* 53, 1981, 189 zu Nr. 201.

⁴⁵ BALTZ a.O. 57 Anm. Vorbemerkung.

späten Ansatzes schon ausführlich erörtert, gelangte aber zu einer ebenso entschiedenen Ablehnung. A. Alföldi sprach mir mehrmals von seiner Absicht, das Porträt als konstantinisch zu erklären, ohne dass er freilich an der Benennung gezweifelt hätte; vielmehr dachte er, dass es als mahnende Erinnerung an den „guten Kaiser“ geschaffen worden sei und hier in der Helvetierstadt die-

selbe Aufgabe gehabt hätte wie die beiden Sitzstatuen des Marcus (Abb. 22) und Hadrians auf den Rostren in Rom, wo sie uns das Ansprache-Relief auf dem Konstantinsbogen zeigt⁴⁶. Vor Jahren bat mich gar einmal eine Kunsthistorikerin aus Übersee um Photos, weil sie nachweisen wollte, dass das goldene Bildwerk aus Aventicum ein christliches Reliquiar gewesen sei.

3. Warum die Büste nicht Iulian, sondern Marc Aurel, und zwar in seinen späten Regierungsjahren darstellt

Zunächst zur Ansicht, es könnte Iulianus Apostata dargestellt sein. Sie ist am leichtesten zu widerlegen; denn alle für Iulian mit guten Gründen in Anspruch genommenen Porträts zeigen den Kaiser mit von Schläfe zu Schläfe in die Stirn fallendem Haar, schon die Münzen, die den Ausgangspunkt jeder Benennung bilden müssen, lassen daran keinen Zweifel (Abb. 17-21)⁴⁷. Bei der Goldbüste aber ist es umgekehrt von der Stirn her nach oben gebürstet. Nach den „lockenphilologischen“ Grundsätzen, die bei der Klassifizierung und Bestimmung von Porträts zu beachten sind, wäre danach die Iulian-These nur noch zu retten, wenn für die Büste ein neuer, bisher nicht belegter Porträttypus des Apostaten postuliert werden könnte, was aber wiederum auf die methodische Barriere stösst, dass dazu die physiognomische Verwandtschaft bei weitem nicht ausreicht. Zudem hat Balty auf meine ihm brieflich mitgeteilten Bedenken geantwortet, dass er auf die Benennung weniger Gewicht lege als auf die spätantike Entstehung an sich. Im übrigen aber, so schrieb er, sei die Frisur des Avencher Porträts zu wenig klar, um mit ihr einen Beweis zu führen. Ein genaueres Studium des Originals lässt aber keinen Zweifel darüber offen, wie der *aurifex* die Locken um die Stirn gruppieren wollte. Die neuen Detailaufnahmen J. Zbindens zeigen völlig eindeutig, dass sie sich von der Haut weg nach oben rollen und dort auslaufen (Abb. 8-9).

Dieses gestäubte Haar ist zugleich das Hauptkriterium des letzten Porträttyps des Marcus Aurelius, was schon Wegner in seinem Band über die antoninischen Herrscherbildnisse herausgestellt hat⁴⁸. Bei allen vorangehenden Typen drehen sich die Haarbüschel von aussen nach innen gegen Stirn und Schläfen hin und rahmen diese so, dass sie ihren eigenen Ansatz verdecken. So ist es schon beim Knabenporträt und dann beim Jungmännerbildnis mit dem kurzen Wangen-, Schnauz- und Kinnbärtchen. Nur bei der früheren Variante des Haupttyps erkennt man in der Vorderansicht wenigstens, wo die Locken an den Schläfenpartien angewachsen sind. Beim berühmtesten Marcus-Standbild, dem Reiter vom Capitol, und weiteren ebenso frisierten Köpfen werden auch diese Stellen fast restlos verdeckt⁴⁹. Der Modewechsel, das heisst die Einführung des letzten Porträttyps, lässt sich aufgrund der Münzbildnisse nicht sicher datieren, fand aber auf jeden Fall zwischen dem Ausscheiden des Mitregenten Lucius Verus 169 und dem Triumph von 176 n. Chr. statt; denn auf den Reliefplatten des aus diesem Anlass errichteten Ehrenbogens herrscht er schon ausschliesslich⁵⁰.

Auf die Versuche, die Vertreter dieser letzten Schöpfung nach zwei Varianten zu scheiden, brauchen wir hier nicht einzutreten, da sie für unsere Frage nichts ergeben und sich der vielen Zwischenstufen wegen auch als etwas pro-

⁴⁶ H. P. L'ORANGE, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1949, 82 ff. Taf. 14f. 21a (danach unsere Abb.)-b. M. WEGNER, Hadrian, Berlin 1956, 106. H. KÄHLER, Rom und seine Welt, München 1958/60, 389 Taf. 262, mit evident unrichtiger Umbenennung des Hadrian auf Antoninus Pius. R. BIANCHI BANDINELLI, Rom. Das Ende der Antike, München 1971, Abb. 69.

⁴⁷ Vgl. oben Anm. 43. Zu den beiden Statuen in Paris, von denen eine ein Lokalfund ist, und der Kopfreplik in Thasos BALTY a.O. 60 Anm. 27, mit älterer Literatur. Ferner A. ALFÖLDI, Some portraits of Julianus Apostata, AJA 66, 1962, 403 ff. Taf. 118 f. R. JONAS, A Newly Discovered Portrait of the Emperor Julian, AJA 50, 1946, 277 ff. Taf. 13 f.; das Köpfchen mit der „Diadem“-Schnur ist schwerlich antik.

⁴⁸ WEGNER, Herrscherbildn. 45 Taf. 25b-29.30 Variante. DERS., Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius

bis Commodus, Boreas 1, 1978, 153 Taf. 16.2. Replik Tunis 177 Taf. 14.2. Wegner bezeichnet die Panzer-Paludamentum-Büste Imperatori 38 (Taf. 26) als Leitstück des Typus mit den auswärts gerollten Locken, BERGMANN, Marc Aurel, 40 ff. zählt ihn als Typ IV und unterscheidet Variante A und B, mit Replikenlisten. Zuletzt A. STAVRIDIS, Portrait de Marc-Aurèle de Gortyne au musée d'Héraclion, RM 87, 1980, 347 f. Taf. 126: Typ III mit provinziellen Freiheiten. F. ALBERTSON, The Sculptured Portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius (A.D. 161-180), Diss. Bryn Mawr Coll. 1980, blieb mir unzugänglich.

⁴⁹ Vgl. WEGNER, Herrscherbildn., Taf. 14-25E. DERS., Boreas 1, 1978, Taf. 14.1.15-16.1. BERGMANN, Marc Aurel, Abb. 22-32.

⁵⁰ WEGNER, Herrscherbildn., Taf. 28. BERGMANN, Marc Aurel, Abb. 35 f.

blematisch erweisen. Bei beiden Versionen jedenfalls können eine oder zwei horizontale Furchen quer durch die Stirn laufen, die den vorangehenden Typen durchwegs fehlen. Auch unsere Goldbüste besitzt sie. Es sind Alterzeichen, wie auch die „Zornesfalten“ über der Nasenwurzel und die „Krähfüsse“ neben den äusseren Augenwinkeln. Dazu kommen zwei tiefere und eine flachere Kerbe unter dem rechten Auge, die, auf eine reduziert, nur bei einem der Köpfe der Triumphalreliefs wiederkehren⁵¹. Von diesem Detail abgesehen hat der Meister des Kopfes aus dem Vestalinnenhaus in Rom (Abb. 23)⁵² alle diese Falten und Fältchen sorgfältig verzeichnet und zur Steigerung des sorgenvoll-nachdenklichen Ausdrucks eingesetzt. Er stellt uns den „Vater des Vaterlandes“ vor Augen, der sich in der Hingabe an seine Pflicht aufopfert, so wie ihn seine „Selbstgespräche“ kennen lehren. Der Kleinasiate, der den Kopf Abb. 11-13 geschaffen hat, gab diesem zwar die gleiche Wendung, die aber weit weniger expressiv wirkt, weil er die Haut straffer und beweglicher modelliert hat. Er meinte seinen Kaiser in griechischem Sinne idealisieren zu sollen; vielmehr, er tat es wohl einfach, weil er so erzogen und geschult war. Seinem Formempfinden gemäss wendete er auch den Drillbohrer äusserst sparsam an, während der zweifellos in hohem Auftrag stehende „Römer“ mit diesem Instrument Haar und Bart unruhig durchwühlt hat. Dennoch lässt sich die typologische Übereinstimmung nicht übersehen. Anders als Unterschneidungen und Bohrungen liessen sich Falten als lineare Elemente leicht eintragen. Wenn ein Kopist sie wegliess, möchte man Absicht vermuten. Alle Köpfe Iulians zeigen den Kaiser des mittleren 4. Jh. nun aber faltenlos. Wie hätte unser Goldschmied sie erfinden sollen, und zudem genau so, wie der alternde Marcus sie besass? Mir will scheinen, es sei eigentlich damit schon bewiesen, dass er diesen ersten Philosophenkaiser darstellen wollte, und zwar nach einer Vorlage, die auf das gleiche Urbild zurückging wie der Kopf aus dem Vestalinnen-„Kloster“ (Abb. 23) und der soeben genannte des Pan-nenus vom Ehrenbogen.

⁵¹ WEGNER, Herrscherbildn. Taf. 28d. McCANN, MemA-mAc 30, 1968, Taf. 41, 1. BERGMANN, Marc Aurel, Abb. 36.

⁵² Rom, Museo Naz. Romano, Inv. 638. B.M. FELLETTI MAJ, I ritratti, Rom 1953, Nr. 218: Kopf H. 35 cm. Nase ergänzt. WEGNER, Herrscherbildn. 194 (irrt. Inv. 688) Taf. 29. Hier nach Inst. Neg.

⁵³ M. BERGMANN, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., Bonn 1977, Taf. 13.

⁵⁴ G. LAHUSEN, Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse, RM 85, 1978, 385 ff. In Abweichung von Pekárys Folgerungen (oben Anm. 11) weist Verf. nach, dass zwischen reinem Gold und Vergoldung zu scheiden ist. Zu den beiden Goldbüsten aus Avenches und Didymoteichon S. 390 mit Anm. 55 f. C. LETTA, Le *imagines Caesarum* di un *praefectus castrorum Aegypti* e l'XI coorte pretoria, Athe-

Noch an einem anderen typologischen Punkt geht der Gedanke an Iulian an den Gegebenheiten vorbei. Dieser hat seine Frisur immer so eingerichtet, dass die Ohren frei bleiben (Abb. 18.20.21). Bei der Goldbüste sind die oberen Ohrränder verdeckt, wiederum genau so wie bei den Vertretern des letzten (Abb. 2.3.5) und ähnlich schon des vorletzten Marcus-Bildnisses. Nur noch einmal fallen in der Folgezeit Strähnen beim mittleren Porträt des Gallienus über die Ohrmuscheln⁵³. Selbst bei den langhaarigen späten Köpfen Konstantins geschieht dies nicht, auch bei keinem seiner Söhne oder Nachfolger, nicht bei Theodosius oder dessen Söhnen. Weiter brauchen wir wohl nicht zu suchen. Und auch den Schnurrbart hat der Apostat ganz anders gestutzt als der Mann unserer Büste, die indes-sen — trotz Baltys Einwand — auch in diesem Detail mit den Marcus-Köpfen des letzten Typs im wesentlichen übereinstimmt.

Dass dieser Mann ein Kaiser gewesen sein muss, das allerdings wird durch das pure Gold bewiesen, aus dem er besteht⁵⁴. Iulian wurde zwar als Caesar, nie aber als Augustus ohne Diadem dargestellt. Dann und wann erscheinen freilich auch in nachkonstantinischer Zeit Augusti ohne dieses Insigne, auf Münzen etwas häufiger als in der Rundplastik⁵⁵. Das Fehlen des Diadems wäre also kein sicheres Argument gegen eine spätantike Datierung des Avencher Bildnisses. Doch die Büste mit dem Federpanzer, der sich — im Unterschied zu dem des L. Verus (Abb. 15) — nur zwischen den Schulterklappen zur Aegis verwandelt, und dem kleinen, über die linke Schulter geworfenen Paludamentum hat weder der „Abtrünnige“ noch ein christlicher Kaiser des 4. oder 5. Jh. je getragen oder tragen können. Die verlorene Fibel, von der nur Befestigungs- und kreisrunde Auflegespuen erhalten sind (Abb. 10), kann schwerlich von der Art gewesen sein, wie diese Zeit sie erforderte⁵⁶.

Dennoch wollen wir die Frage noch prüfen, ob vielleicht doch ein anderer Kaiser des 4. oder 5. Jh. gemeint sein könnte. Allein, auch hier entscheidet wiederum schon die Frisur; denn es gibt keinen einzigen Augustus, weder auf Münzen,

naeum Pavia 56, 1978, 14 ff., in ähnlichem Sinn wie Lahusen, wobei allerdings die scharfe Scheidung zwischen *imago* und *statua* nicht durchführbar ist, vgl. R. DAUT, *Imago*. Zum Bildbegriff der Römer, Heidelberg 1975, 38 f. 55 ff.

⁵⁵ DELBRUECK, Spätantike Kaiserporträts. 62 ff. 83 zu Taf. 9.87 f. zu Taf. 12 usw.

⁵⁶ Auf der Büsteninnenseite ein goldener Nietenkopf. Die Oberflächenspuen bestehen aus einem inneren krustigen Belag (Rost?) von 15 mm Durchm., um den konzentrisch ein dünnerer lederbrauner von 36 mm Durchm. liegt. Zu den spätantiken Scheibenfibeln DELBRUECK, Spätantike Kaiserporträts, Sachregister 251. Dagegen hier die Panzerbüsten Taf. 48 (neuerdings zu Unrecht als modern verdächtigt) als Caesar mit kleiner Rundfibel. 76 f. 93.102 nach ALFOLDI a.O. Iulian II.

Gemmen, Elfenbeinschnitzereien oder in einer anderen Kunstgattung, der das Haar zurückgestrichen trüge wie der aus Avenches, – ja überhaupt kein Männerporträt der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit, das der Goldbüste wenigstens darin entspräche. Deren Frisur war vom 3. bis zum 5. Jh. nie wieder Mode. Marcus ist nach den Flaviern der einzige römische Kaiser, der das Haar rings um die Stirn zurückschürfte. Schon an dieser elementaren Feststellung scheitern also von vorneherein alle Möglichkeiten einer nachseverischen Datierung.

Nun war freilich Marc Aurel krauslockig, unser Augustus ist es nicht, ja der Hinterkopf (Abb. 4.9) zeigt überhaupt eine formale Behandlung, die weder in der Spätantike noch unter der antoninischen Dynastie ihresgleichen hat, sondern vielmehr an Frisuren der frühen Kaiserzeit erinnert. Zum Beispiel ein Drusus Minor sah von hinten etwa so aus⁵⁷. Es war zwar schon davon die Rede, dass die römischen Kopisten die vom Betrachter abgewandte Seite ihrer Werke summarisch auszuführen pflegten; doch hier stossen eigentlich zwei verschiedene Stilepochen zusammen. Es scheint kaum ein Zweifel möglich: Der Avencher Goldschmied verwendete für das Hinterhaupt eine alte Formel, die an die Treibarbeit geringe Anforderungen stellte. Er konnte sie auf dem Forum seines Wohnorts finden, wo jene iulisch-claudische Gruppe stand. Dieses Behelfs hätte er sich schwerlich bedient, wenn sein Modell rundherum ausgeführt gewesen wäre. Fassen wir hier vielleicht einen Hinweis darauf, dass es bloss ein gemaltes En-Face-Porträt war?

Wie genau gibt nun aber die Vorderseite die Frisur des Modells wieder? Unterhöhlungen und tiefe Trennfurchen, die im Marmor vor allem westlicher Provenienz den Eindruck stark mitbestimmen, liessen sich durch freihändige Hämertechnik kaum erzielen. Ausser dem allgemeinen Schema von Haar- und Barttracht bleibt darum bei der nordgriechischen Goldbüste (Abb. 14) nicht mehr viel von severischem Stil übrig. Zweifellos konnte der norditalische Künstler des Verus-Porträts (Abb. 15-16) mehr als seine Kollegen aus Didymoteichon und Aventicum. Sein Stil wirkt darum „barocker“⁵⁸. Schon das — gemäss mündlicher Überlieferung — seiner Zeit mitgefundenen Pendant einer Lucillabüste macht deutlich, dass in seiner Heimat Porträtaufträge an *aurifices* nicht ganz vereinzelt waren. Doch auch bei dieser der „Hochkunst“ eng verpflichteten Kopie bleiben die Locken, vor allem auf dem

Kopf, viel dichter geschlossen als bei den Repliken in Marmor⁵⁹. Dass die Grenzen der plastischen Einzelformen hier weniger scharf sind als in Stein oder Bronze, ist vor allem technisch bedingt. War das Vorbild unserer Goldbüste gemalt, wie wir schon erwogen haben, so würde sich die ineinanderfliessende Oberflächenstruktur teilweise auch damit erklären. Sobald wir die Anlage des Haarkranzes aber genauer analysieren, zeigt sich, dass die kritischen Kennzeichen auch hier vorhanden sind.

Da fällt einmal das — immer vom Bildnis aus gesehen — etwas links von der Stirnmitte aufsteigende leierförmige Lockenmotiv auf (Abb. 1.6), das allen Repliken gemeinsam ist, sonst aber genau in der Gesichtssachse steht (Abb. 11); beim Frankfurter Kopf schwingen die beiden „Flügel“ flacher und weiter aus, bei dem im Thermenmuseum (Abb. 23) verlaufen sie steiler und mit knapperer Öffnung in der Mitte. Beiderseits schliessen sich, in der Zahl unterschiedlich, aufstrebende Büschel an, deren letztes jeweils über den Ohrtrand fällt. Auch hier zeigen sich gewisse Variationsspielräume.

Augenscheinlich sind die Stirn zu niedrig und der Bart zu kurz geraten⁶⁰. Das sind wohl auch die beiden Elemente, welche die Physiognomie am meisten „verfremden“ und mehr als 1800 Jahre hinterher die Betrachter in Verlegenheit brachten. Gleich nach der Wiederentdeckung hat man an Antoninus Pius gedacht, dessen Bart allerdings noch kürzer und mehr halbrund geschnitten war. Der vorletzte Bildnistyp schreibt Marc Aurels Bart anfänglich ungefähr dem Umriss ein, wie ihn die Goldbüste gibt⁶¹, bei der auch die mittlere Trennung zumindest angedeutet ist; aber in der Typenfolge steigt die Stirn seit der beginnenden Bärtigkeit immer höher auf⁶². Auf ältere Fassungen werden weder unser *aurifex* noch der Verfertiger seines Vorbildes rekurriert haben. Vielmehr erklären sich beide Abweichungen von der Norm aus den Schwierigkeiten der Treibtechnik. Beide dienen der Reduktion der Längsausdehnung des Kopfes, der von innen herauszutreiben war, erleichtern somit die Arbeit und setzen das nach aussen hin notwendigerweise dünner werdende Blech — durchgehende Messungen fehlen leider — weniger der Gefahr des Reissens und Perforierens aus. Gerade auch der Bart des goldenen Septimius Severus (Abb. 14) ist — nicht etwa durch sekundäre Beschädigung — deformiert: Die linke Spitze ist wesentlich breiter ausgefallen als die rechte. Mit

⁵⁷Vgl. z.B. K. FITTSCHEN, Katalog der antiken Skulpturen im Schloss Erbach, AF 3, Berlin 1977, Taf. 16,2.

⁵⁸BALTY a.O. 62 r.

⁵⁹WEGNER, Herrscherbildn., Taf. 42 ff. Vgl. auch die Iuppiterbüste vom Kleinen St. Bernhard, BRÄMER, RA 1968, 333 f. Abb. 7-9.

⁶⁰Vgl. BALTY a.O. 58.

⁶¹WEGNER, Herrscherbildn. Taf. 19 f., 31-33. Länger bei Taf. 21-23. Nochmals verwandelt in einer 3. Version Taf. 24-25a.

⁶²WEGNER, Herrscherbildn. Taf. 18 ff.

diesen Konzessionen an Technik und Material geht beim Marc Aurel die unübersehbare Geometrisierung der Umrisse von Gesicht und Schädel zusammen. Die Vorderansicht wirkt ausgesprochen eiförmig. Im abgeflachten Ober- und Hinterkopf zeigt sich der eingangs erwähnte Verlust an Volumen. Es ist wiederum eines der Stilphänomene, die in zeitlicher wie räumlicher Distanz von Blüte und Zentrum einer Hochkunst auftreten.

Auf die Formensprache haben sich die Verfechter einer späten Entstehung der Goldbüste vor allem berufen. Allein, es gibt weit und breit nichts, was im 4. oder 5. Jahrhundert einem mit funktionierendem Peilgerät ausgestatteten „Stilgefühlsschifflein“ einen Ankerplatz böte. Bei Baltys Entscheid spielen die starre, frontale Haltung des Kopfes und die „fixité du regard“ eine wichtige Rolle. Diese Augen, liest man da, blicken „loin vers des sphères impénétrables“⁶³. Neigung zur Frontalität zählt zwar einerseits zu den charakteristischen Zügen spätantiker, aber ebenso wieder peripherer Kunstübung; andererseits setzt die frontale Herauswendung aus dem Bild auch in Rom gerade unter Marc Aurel ein. Dafür liefert die Reliefsäule ein berühmtes Beispiel⁶⁴. Man sollte jedoch über diesen Punkt besser erst unter Berücksichtigung von Aufstellungsart und Verwendung urteilen, worauf wir noch zurückkommen wollen. Frontalität gehört ja seit archaischer Zeit zur repräsentativen Funktion des Kult- und Verehrungsbildes.

Geht aber der Blick wirklich nach Art spätantiken transzendenten Schauens ins Unendliche? Weder Balty noch Schazmann haben bemerkt, dass der „Gute Kaiser“ ganz einfach einwärts schielt, was niemals beabsichtigt gewesen sein kann. Vielmehr wird dieser Eindruck durch die falsche Anwendung der Formel hervorgerufen, mit der römische Bildhauer seit der späten Regierungszeit Hadrians die Pupille wiedergeben. Plastische Andeutung der Augensterne war in Metall da nötig, wo das Auge nicht in farbigem Material — wie in Abb. 24 — eingesetzt wurde, weil man Metall nicht wie Marmor bemalen konnte. Besagte Formel bestand in einer mondsi-

chelförmigen Vertiefung, die einen Lichtreflex andeuten soll. Sie ist keine hadrianische Erfindung, sondern schon weit früher bei Terrakotten zu finden. Ihrer illusionistischen Aufgabe gemäss muss sie auf beiden Augen gleich orientiert sein, sich also nach links oder nach rechts öffnen. Bei unserer Büste aber stehen die beiden *lunulae* axialsymmetrisch mit der Öffnung nach aussen in den ovalen Irisumrissen. Beim linken Auge umgreift sie zudem einen Punkt, den ich sonst nirgends wiederfinden kann. Umgekehrte konzentrisch ausgerichtete Böglein zeigt noch der italische Cereskopf aus Terrakotta im Zürcher Kunsthause, während die aus der gleichen Matrize gezogenen „Schwestern“ diesen Fehler vermeiden⁶⁵. Ein drittes Mal kann ich ihn nicht belegen. Unzweifelhaft ist dem Goldschmied in diesem Detail ein Versehen unterlaufen, was wiederum darauf hindeutet, dass er auf dem Feld des Porträts ungeübt war, aber wohl auch, dass er kein plastisches Modell besass. Spätantik werden die Pupillen häufiger bohnen- oder nierenförmig, kreisrund oder — dies vor allem im Osten — sphärisch wiedergegeben⁶⁶, niemals aber, wie es scheint, als stehende Bögen; wenn es aber Bögen sind, dann hängen sie oder neigen sich nur wenig zur Seite. Auch die Augenbildung verbietet demnach einen spätantiken Ansatz und bestätigt zugleich den provinziellen Ursprung.

Vor dem Original — Balty kennt nur galvanoplastische Nachbildungen — verliert schliesslich auch das Urteil der Unbeweglichkeit und Starre der Modellierung seinen Boden. Unter Berücksichtigung der materiellen und optischen Sonderbedingungen des Goldes als des plastischen Rohstoffs und trotz der peripheren Entstehung erweist sich zumindest die Oberflächenbewegung des Gesichts sogar als erstaunlich kräftig, sobald sie dem lebendigen Licht ausgesetzt wird. Stirn und Wagen sind energisch durchgebildet, und zum Beispiel die Nasolabialfalten erscheinen weit weniger nur wie Striche als bei einzelnen von Balty verglichenen Köpfen des 4. Jh. Damit erübrigt es sich auch, den oben erwähnten Gedanken an ein spätantikes Marcusporträt noch eigens zu widerlegen.

⁶³ BALTY a.O. 63.

⁶⁴ KÄHLER, Rom und sein Imperium, 333 Taf. 230.

⁶⁵ A. HOCHULI-GYSEL, Der Cereskopf im Zürcher Kunsthause, AntK 17, 1974, 109 ff. Taf. 25 f.

⁶⁶ H.P. L'ORANGE, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Oslo 1933, 7.11.22 f. 30.33.49.57.65. und Taf.

4. Die Form der Büste

Abstrakt-ornamental wie der Gesichtsumriss ist auch der Büstenausschnitt, überdies viel zu klein im Vergleich zu dem, was in der zweiten Hälfte des 2. Jh. üblich war. Er steht auf trajanischer Stufe⁶⁷. Der untere Rand bildete das Segment eines Kreises, dessen Zentrum in der Bartspitze liegt und der über der Stirn die Haargrenze tangiert. Schazmann hat die Kleinheit der Büste aus provinzieller Verzögerung erklärt und zugleich auf Befestigung im Medaillonrahmen einer *imago clipeata* geschlossen. Doch eine solche Montierung ist auszuschließen. Bei Bildnisschilden kann der rückwärtige Büstenrand nicht so tief hinabreichen (Abb. 2.3), sondern er muss den Reliefrand berühren, sonst kippt das Porträt vornüber. Anders liegt der Rand des ganzen Büstenabschnitts etwa bei der Bronzestatue Traians in Hannover in einer Ebene, so dass er durch die Ausbohrungen auf einen flachen Grund genagelt werden konnte⁶⁸. In Dôle gibt es eine Bronzestatue gleicher Form (Abb. 24-26)⁶⁹. Sie stellt eine Göttin, vielleicht Venus dar. Die Schultern greifen zwar weniger tief herab, und die Rückseite ist vernachlässigt, ja verkümmert; aber eine Anbringung in einem Schildrand ist auch deswegen unmöglich, weil der Kopf in einem Winkel von 45 Grad heraus- und den Rahmen oben weit überragen würde. Die kleinen Löcher auf den Schulterhöhen und der verstärkende Blattrand sprechen vielmehr für eine Befestigung auf einer Holzunterlage, die mit einem Fuss für freie Auf-

stellung eingerichtet gewesen sein dürfte. Der verlorene vergoldete Bronzestempel, von dem Schazmann meint, dass er durch die Löcher und zum Teil erhaltenen Klammern auf der Innenseite der Goldbüste fixiert war, muss, ähnlich wie der Blätterkelch bei der Göttin in Dôle, zur Verstärkung und wahrscheinlich zugleich Verbindung mit einer Aufstellvorrichtung gedient haben. Auch diese möchte ich mir als aus Holz gedrechselten und geschnitzten Sockel vorstellen. So wäre das Kaiserbild leicht transportabel. Ob man es sich zum Schutz gegen Verbeulung mit einer Masse gefüllt zu denken hat, wie sie bei dünnwandigen Treibarbeiten meistens vorkommt, lässt sich aus Spuren, die sich im Innern erhalten hätten, nicht mehr erschliessen; umsonst habe ich es mit dem Bronchoskop abgesucht.

Ebensowenig wie die Büsten in Avenches und Dôle eignete sich die des Septimius Severus aus Didymoteichon (Abb. 14) als *imago clipeata*, und für die Unterbringung in dem nischenartigen Gehäuse eines Signums, wie es Vavritsas erwog⁷⁰, wäre die Ausarbeitung der Rückseite ebenso widersinnig. Auch hier ist das Büstensegment viel zu knapp für die bisher unbestrittene Entstehungszeit um 200 n. Chr. und wohl weniger funktional als durch die provinzielle Entstehung und technisch bedingt. Die Ausgangsform der Treibarbeit wird am zweckmässigsten kreisförmig gewählt worden sein.

5. Die Funktion der goldenen Kaiserbüste

Ein Papyrus berichtet uns von transportablen Götterbildern, mit denen die Priester offenbar zu den Gläubigen reisten. Mit dieser Usanz darf man wohl zusammensteckbare ägyptische Büsten des Serapis und eine des Antinous aus Alabaster zusammenbringen⁷¹. Reicher fließen die Nachrichten, die von nur temporärer Aufstellung und Verwendung von Kaiserbildern sprechen. Die älteste ist, soviel ich sehe, in der berühmten Korrespondenz zu finden, die Plinius wegen der Be-

handlung der Christen in Bithynien mit Traian führte. Wenn Leute angeklagt werden, sich zu dem neuen Glauben zu bekennen, — so erfahren wir da —, dann soll das Bild des Kaisers aufgestellt werden. Opfern sie davor Weihrauch und Wein und anerkennen es damit als Götterbild, so sollen sie freigesprochen werden⁷². Vor allem bedurfte es bei völkerrechtlichen Akten, bei denen der Kaiser selbst nicht anwesend sein konnte, dessen Porträts, etwa bei der Unterwerfungs-

⁶⁷ Vgl. etwa L. GIULIANI, in: 150 Jahre Preussische Museen. Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980, 78 f. Nr. 52, wozu Verf. anderswo.

⁶⁸ W. H. GROSS, Das Bronzestatue Traians in Hannover, in: Niederdeutsche Beitr. z. Kunstgesch. 10, 1971, 9 ff. 25 Abb. 21 mit Hinweis auf die Nagellöcher bei der Avencher Goldbüste. Vgl. allg. R. WINKES, *Clipeata imago*, Bonn 1969; 73 ff. zum bronzenen Exemplar in Ankara mit Kranzrahmen (nicht Traian). L. BUDDE, *AntPl IV*, 1965, 103 ff.

⁶⁹ Aufnahmen des Verf. H. JUCKER, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Olten 1961, 204 f. Abb. 143 f.

⁷⁰ VAVRITSAS, *AAA* 1, 1968, 196 Abb. 4.

⁷¹ JUCKER, *Bildnis im Blätterkelch*, 88 zu St 33. Vollständige Abbildungen CH. W. CLAIRMONT, *Die Bildnisse des Antinous*, Rom-Neuchâtel 1966, 42 ff, Nr. 15 Taf. 14 f. Diese Antinousbüste jetzt in Stuttgart, Württemb. Landesmus. H. JUCKER, *Aegyptiaca*, *JbBernHistMus* 41/42, 1961/62 Abb. 46 f. W. HORNBOSTEL, *Sarapis*, Leiden 1973, 112 f. 183.240 f. Taf. 138 ff. H. HOFFMANN, *Ten Centuries that Shaped the West*, Mainz 1971, 72 ff. Nr. 72.

⁷² PLIN., ep. 10, 96, 5 f. J. P. ROLLIN, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*, Bonn 1979, 136 ff.

zeremonie des Vertreters eines fremden Volkes. Häufiger musste es bei Gerichtsverfahren eingesetzt werden, notwendigerweise allerdings erst, seit unter Hadrian die republikanischen Magistrate durch den kaiserlichen Verwaltungsapparat abgelöst wurden, also jedenfalls von antoninischer Zeit an. Das älteste Zeugnis einer solchen Verhandlung bietet denn auch Apuleius aus Madaura⁷³. Nach Rollins Ansicht hätte das Bild dabei den Herrscher nicht eigentlich vertreten, was dessen Beamten zugefallen sei, sondern lediglich eine „symbolische Bekräftigung“ des Rechtsvollzugs bedeutet⁷⁴. Von dieser iuristischen zu einer mehr repräsentativen Funktion des Kaiserbilds, über die uns Inschriften aus Athen und Ephesos unterrichten, besteht indessen kaum ein wesentlicher Unterschied. Es ist wohl kein Zufall, dass sich auch diese Quellen auf das 2. Jh. n. Chr. beziehen.

Als besonders anschaulich und instruktiv erweist sich ein in Stein gemeisselter Brief, mit dem Marc Aurel und sein Sohn und Mitregent Commodus (seit 177 Augustus) auf eine Frage der athenischen Gerasie geantwortet haben: „... Was die Bildnisse angeht, die ihr von uns und unseren Gattinnen machen lassen wolltet in Gold oder Silber oder am besten aus Bronze, dann versteht es sich, das es Bilder sein sollen, die man gemeinhin Büsten (*protomai*) nennt. Und ihr sollt sie in mässiger Grösse ausführen, alle vier (d.h. von Marcus, Faustina — †176 —, Commodus und Crispina) gleich gross, so dass es leicht ist, sie bei euren Festen zu jeder Versammlung zu bringen wo und wann immer ihr wollt, so zum Beispiel zu den Volksversammlungen“⁷⁵. Die huldvolle Genehmigung des Gesuchs betont dann nochmals, die Büsten sollten nur aus Bronze bestehen, und mit der gleichen, nachdrücklichen Bescheidenheit, dass die Ehreninschriften an den Sockeln nicht den Anschein göttlicher Verehrung erwecken dürften. Wir können uns keinen besseren Kommentar zur Büste aus Avenicum wünschen, dem nur offenbar gestattet wurde, Gold zu verwenden. Statuetten aus Silber dagegen scheinen die Bilder Traians und der Plotina gewesen zu sein — mit darum vielleicht, weil sie ein Privatmann gestiftet hatte —, die man im reichen Ephesos zu den Versammlungen und bei Prozessionen trug. In der Zwischenzeit aber wurden sie dort im Artemistempel aufbewahrt⁷⁶.

Was liegt also näher, als in unserer Avencher Büste ein solches transportables Kaiserbild zu sehen, das im Cigognier-Tempel bereitstand, um bei gegebenem Anlass dorthin gebracht zu werden, wo man es brauchte, vielleicht auch, es bei Geburtstagsfesten im Kaiserhaus oder Regierungsjubiläen in feierlichen Prozessionen durch die Stadt und von Tor zu Tor zu tragen, wie wir es aus Ephesos hören? Ich würde auch nicht zögern zu glauben, dass es das einzige blieb bis zum Ende der Stadt oder des heidnischen Glaubens in ihr. Der Sitzfigur des Marcus, die zur Zeit Konstantins an prominentester Stelle des Forum Romanum stand, sind wir schon begegnet (Abb. 22). Wie lange sie damals diesen Platz schon behauptet hatte, wissen wir nicht; aber auch von Konstantin selbst wird gesagt, dass er Marc Aurel und dessen Vater sogar durch goldene Statuen ehrte⁷⁷. Aus seiner Zeit könnte auch das sonderbare Pasticcio stammen, das neben der Apsis des spätrömischen Audienzsaals in Kyrene ausgegraben wurde. Der Kopf, auch ein Repräsentant des letzten Typs, war in eine umgearbeitete Frauenstatue eingelassen worden⁷⁸. Noch — und gerade auch — Iulianus Apostata eiferte neben Alexander dem Grossen dem ersten „Philosophenkaiser“ nach⁷⁹. Und in der späten Biographie des Marcus lesen wir, dass „noch heute“ in vielen Privathäusern Statuen des Marcus Aurelius unter denen der Penaten stünden⁸⁰. Einen besseren Repräsentanten der Idee von Kaiser und Kaisertum hätten die *Aventicensenses* gar nicht finden können. Nach jedem Regierungswechsel eine neue, ebenso kostbare Büste anfertigen zu lassen, durfte ihnen nicht zugemutet werden. Jedermann wusste dass die Goldbüste im Haupttempel den Kaiser darstellte⁸¹.

Man nimmt meistens an, dass äussere Gefahr Ursache war, das kostbare Bild des Marcus im Boden zu verstecken. Wann dies geschah, wissen wir nicht. Nach F. Koenigs neuen Untersuchungen der Fundmünzen aus Avenches wäre ein Zeitpunkt nach den Alamanneneinfällen nicht auszuschliessen⁸². Vielleicht waren es Tempelpfleger oder die Priester selbst, die ihre Pflicht mit diesem letzten Verzweiflungsakt zu erfüllen suchten, wer weiss, ob nicht gar aus Frucht vor christlichen Ikonoklasten?

⁷³ APUL., Apol. 85.

⁷⁴ ROLLIN a.O. 117 ff.

⁷⁵ J.H. OLIVER, The Sacred Gerasia, Hesperia Suppl. VI, Athen 1941, 111, 32 ff. 116. Hier nach der englischen Übersetzung des vom Verf. ergänzten Textes. Wichtig auch der Kommentar mit Heranziehung der ephesischen Inschrift.

⁷⁶ OLIVER a.O. 117. H. BLANCK, GGA 223, 1971, 90 f. auch zur Funktion der Kaiserbüsten allgemein. Zur Terminologie R. DAUT, *Imago*. Zum Bildbegriff der Römer, Heidelberg 1975.

⁷⁷ Script. Hist. Aug., Heliog. 2.

⁷⁸ S. STUCCHI, L'Agora di Cirene I, Rom 1965, 316 ff. Taf. 56, 3 f. Vgl. oben Anm. 15.

⁷⁹ Jul., ad Them. 253. A.G.W. BOWERSOCK, Julian the Apostate, Duckworth 1978, 15.

⁸⁰ Script. Hist. Aug., Marcus, 18,6.

⁸¹ H. PHILIPP, Zu einer Gewichtsbüste aus dem Kerameikos, AM 94, 1979, 155 ff. schreibt den Büstengewichten mit Kaiserköpfen diese fortdauernde repräsentative Kraft zu. 155 Anm. 97: Verwahrung der Kaiserbüste im Tempel.

⁸² F. KOENIG, Fundmünzen aus Avenches. Maximinus I Thrax bis erste Tetrarchie (235-305 n. Chr.). Diplomarbeit Bern 1979, wird z.Z. ausgeweitet und statistisch ausgewertet.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

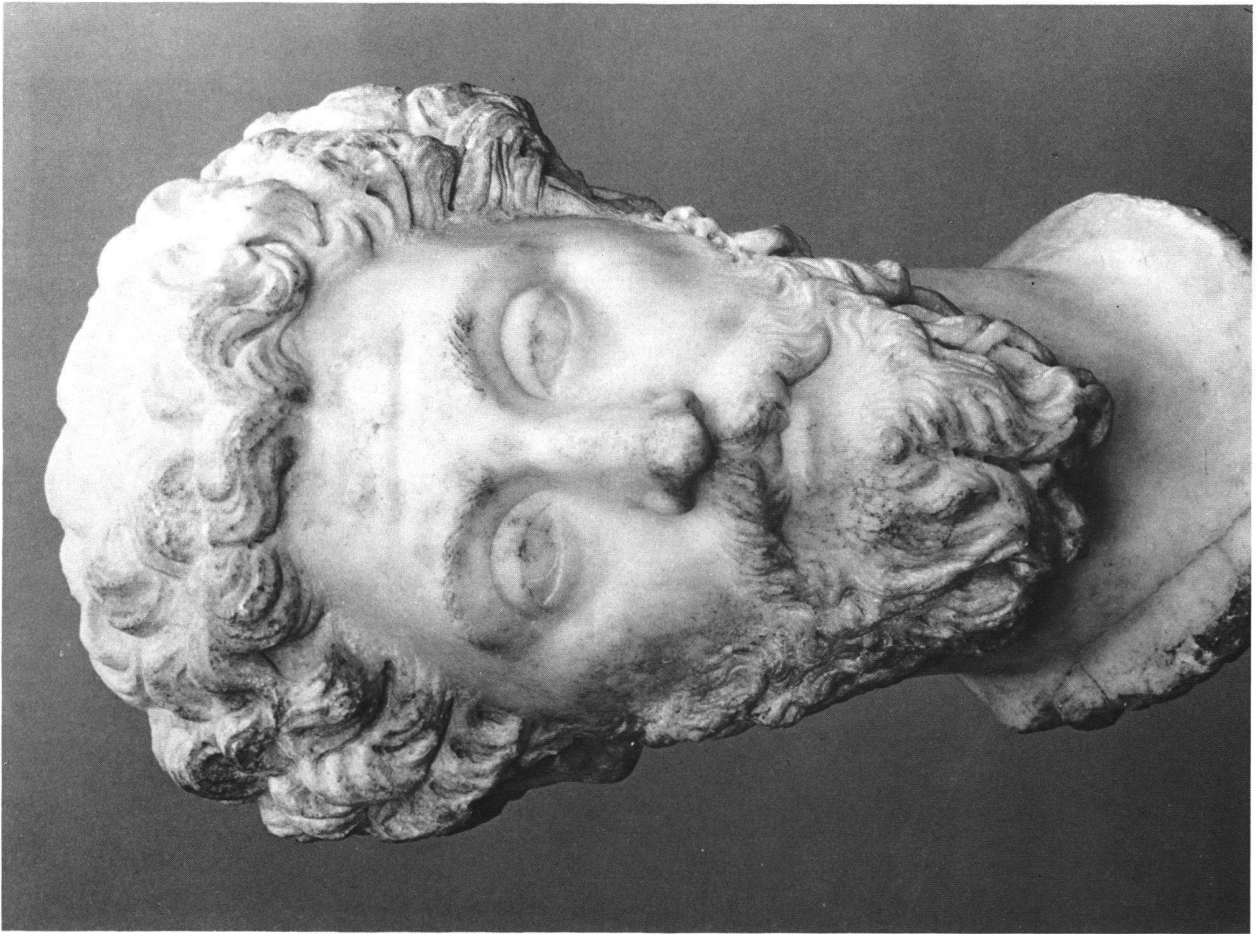


Abb. 11



Abb. 12

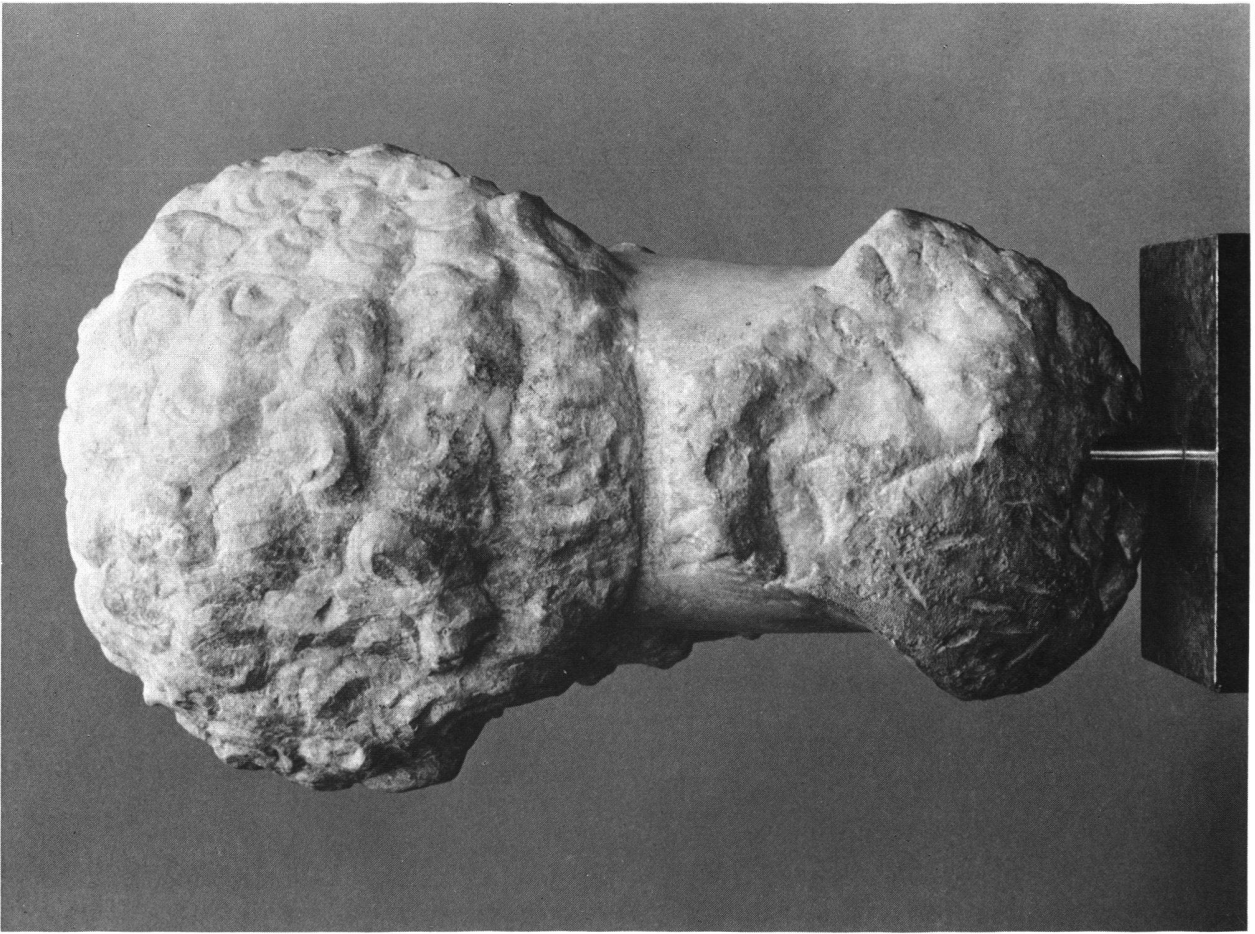


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16

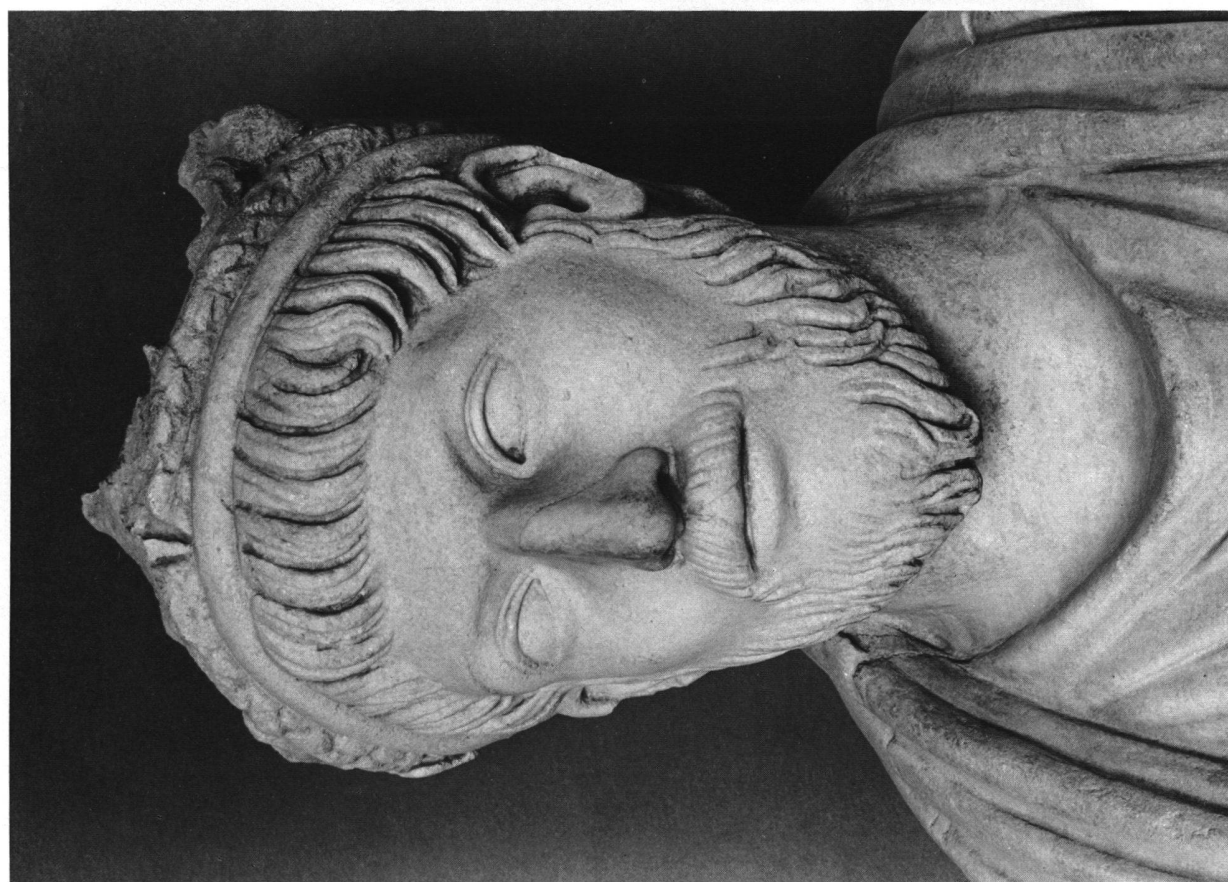


Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1-10

Goldbüste des Marc Aurel in Lausanne. Photos J. Zbinden.

Abb. 11-13

Marmorkopf des Marc Aurel in Frankfurt, Liebighaus. Photos G. Fittschen-Badura.

Abb. 14

Goldbüste des Septimius Severus aus Didymoteichon, in Komotini(?). Repro nach BCH 92, 1968, 927 Abb. 20.

Abb. 15-16

Silberbüste des Lucius Verus aus Marengo in Turin, Museo Archeologico. Photos des Museums.

Abb. 17-18

Kopf der Iulian-Statue, Paris, Louvre MA 1121. Museumsphotos.

Abb. 19-20

Kopf der Iulian-Statue, Paris, Louvre MND 1887. Museumsphotos.

Abb. 21

Solidus des Iulianus II, Konstantinopel. Leu AG, Zürich, Auktion 28, 5./6.5.1981, Nr. 581. Photo S. Hurter.

Abb. 22

Kopf der Sitzstatue links auf der Rednerbühne, Oratio-Relief des Konstantinbogens. Repro nach H.P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens, Berlin 1949, Taf. 21a.

Abb. 23

Kopf des Marc Aurel, Rom, Thermenmuseum, Inv. 638. Nach Inst. Neg.

Abb. 24-26

Bronzebüste, Dôle, Museum. Photos des Verf.