Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 5 (1976)

Artikel: Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna
Autor: Jucker, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835544

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna

Hans JUCKER

Es gibt in der antiken Kunst eigentliche Vexierbilder. Die Antworten auf die Fragen, die sie uns aufgeben, scheinen auf der Hand zu liegen; aber vor jedem entschiedenen Zugriff weichen sie zur Seite und lassen neue, schwierigere Probleme sichtbar werden, die uns auf vielfach verzweigte Wege locken und immer wieder vor neue Konfigurationen stellen, bis wir plötzlich das Rechte sich zum Rechten schlagen und das Falsche wie von selbst sich ausscheiden sehen. Wir denken hier nicht an die wirklich grossen, bedeutenden Kunstwerke, denen gegenüber der Verstand am Ende resignieren darf. Der Teil eines Architekturreliefs im Kreuzgang von San Vitale zu Ravenna (Fig. 1), der die Forschung seit über 200 Jahren irritiert und mit dem wir uns

Abkürzungen:

Alföldi, *Lorbeerbäume*	A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus, Antiquitas*, Rh. 3, Bd. 14 (Bonn, 1973).
Andreae, *Römische Kunst*	B. Andreae, *Römische Kunst* (Freiburg, Basel, Wien, 1973).
Bernoulli, *Römische Ikonographie*	J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II 1 (Berlin, Stuttgart, 1886).
Conze, *Augustusrelief*	A. Conze, *Die Familie des Augustus. Ein Relief in S. Vitale zu Ravenna. Zur Begrüssung der 25. Versammlung deutscher Philologen, Schulmänner und Orientalisten* (Halle, 1867).
Fabbrini I	L. Fabbrini, „Il ritratto giovanile di Tiberio e la iconografia di Druso Maggiore", *BollArte*, 49 (1964), 315 ff.
Fabbrini II	L. Fabbrini, „Addenda iconographica. Tre nuove attribuzioni per la iconografia di Druso Maggiore", *BollArte*, 52 (1967), 67 ff.
Fink, „Germanicus-Porträt"	J. Fink, „Germanicus-Porträt", *Antike und Universalgeschichte. Festschrift H.E. Stier* (Münster, 1972), 280 ff.
Hafner, „Augustusrelief"	G. Hafner, „Zum Augustusrelief in Ravenna", *RM*, 62 (1955), 160-184.
Helbig, *Führer*	W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hrsgb. v. H. Speier (Tübingen, 4. Aufl., 1963-1972).
Mansuelli, „Rilievi Ravenna"	G.A. Mansuelli, „Rilievi romani di Ravenna", *XV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1968), 205 ff. mit Abb. 1 a-b.
Niemeyer, *Römische Kaiser*	H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* (Berlin, 1968).
NNM	*Numismatic Notes and Monographs* (New York).
Pietrangeli, „Druso minore"	C. Pietrangeli, „Un ritratto inedito di Centuripe e l'iconografia di Druso minore", *BullMuslmpRom*, 64 (1936), 61 ff.
PIR	E. Groag, A. Stein, L. Petersen, *Prosopographia Imperii Romani saec. I.II.III.* (Berlin, 2. Aufl., 1933 ff.).
Poulsen, *Prinzen*	V. Poulsen, *Claudische Prinzen* (Baden-Baden, 1960).
Saletti, *Ciclo di Velleia*	C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia* (Milano, 1968).

Fortsetzung: siehe S. 238.

befassen wollen, gehört denn auch nicht zu diesen. Um Bildnisse, um Ikonographie geht es dabei, wie Sie wohl nicht anders erwartet haben werden, lieber Jubilar, als Sie mir erlaubten, etwas zu Ihrer Festgabe beizutragen[1].

Die vier Bildnisfiguren des 1,04 m hohen Frieses sind von ungewöhnlichem, nicht einfach als provinziell, und gewiss nicht als oberitalisch-provinziell, sondern gerechter als eigenwillig zu nennendem Stil. Die übliche neuzeitliche Reinigung kann ihn nicht verändert haben, denn sie hat die Substanz nirgends angegriffen. Wenn wir uns nun einbilden, das Problem der Benennung der dargestellten Personen fördern zu können, so vertrauen wir dabei einerseits darauf, dass wir in den letzten Jahren die individuelle, zeit- und gattungsbedingte Formensprache des kleinen Bildwerks besser hätten verstehen und berücksichtigen lernen[2], anderseits auf das im Verlaufe ausgedehnter ikonographischer Studien zur iulisch-claudischen Zeit zusammengetragene Vergleichsmaterial, das für das San Vitale-Relief nur zum geringsten Teil ausgewertet worden ist.

Die vier stehenden Gestalten sind schwungvoll, mit jeweilen nach aussen gesetztem Spielbein paarweise gegeneinander bewegt. Die Stoffe legen sich in reichlicher Fülle und vielfältigen Zügen, Stauungen und Schichtungen über die Körper und kontrastieren — noch wirkungsvoller, als sie in ihrer, jetzt völlig verlorenen, Polychromie strahlten — mit den unbekleideten Partien. Durch diese heben sich, besonders die erste (A) und die dritte (C) Figur von rechts, leuchtend heraus; aber auch über des Generals (D) Panzer, dessen Laschen, Greifen und Palmetten selbst wieder verschieden bemalt gewesen sein müssen, setzte sich das vielleicht purpur gesäumte Paludamentum ab[3]. Die Gestalt (E), die links auf einem grau oder braun zu denkenden Felsstück sitzt, hob ihren Mantel in majestätischer Gebärde über ihr Haupt, so dass er eine farbige Folie für es bildete. Die stehende Frau (B), gegen deren Schulter ein kleiner Amor mit überkreuzten Beinchen geflogen kommt, lässt den Bausch ihres Mantels so weit herabfallen, dass er den Bogen, der beim aufgespannten Tuch der Sitzenden beginnt, über den Feldherrenmantel von D und den Sinus von C auffängt und zu dem weiter ansteigenden Sinus von A überleitet. In ähnlicher Weise schliessen auch die beiden höher hinaufragenden Köpfe von E und A die Figurenreihe zu einer Einheit zusammen. Das alles ist mit geschultem Sinn für die Gesamtwirkung der Komposition entworfen, obwohl man den Figuren immer wieder vorgeworfen hat, sie seien blosse Übernahmen bekannter statuarischer Typen. Das wollte der Künstler eher betonen als verleugnen. Seinen Ehrgeiz setzte er in die Komposition und die Ausführung.

Als einmal Augustus in der dominierenden Gestalt (Fig. 3) erkannt war, lag es am nächsten, das Relief für augusteisch anzusehen und von daher nach seiner Bedeutung zu fragen. So ging noch 1867 Alexander Conze vor, obwohl er schon zutreffende kunstgeschichtliche Vergleiche anstellte und den Abstand von der Ara Pacis erkannte[4]. Wer primär von historischen Überlegungen ausgeht, lässt sich wohl auch heute noch die Freiheit der Kombination nicht gerne durch stilistische Kriterien einengen[5]. Darum scheint es angezeigt, von dem Identifizierungsproblem unabhängig, zunächst eine zeitliche Eingrenzung zu versuchen und den Dargestellten erst danach näher in die Gesichter zu schauen.

Reliefs oder Porträtgruppen, die mehrere Angehörige des Kaiserhauses vereinigen — dass dies hier der Fall ist, ist unbestritten —, sind jedesmal aus einer bestimmten geschichtlichen und

Fortsetzung des Abkürzungsverzeichnisses:

Sandri, „Rilievo di Augusto"	D. B. Sandri, „Problemi del rilievo di Augusto conservato nel museo nazionale di Ravenna", *Felix Ravenna*, 1973, 11 ff. (Ich bekam diesen Aufsatz, der sich im wesentlichen Hafner anschliesst, erst nach Abschluss meines Manuskripts zu Gesicht).
Zanker, *Augustus-Porträts*	P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts. I, Der Actium-Typus, AbhGött*, 1973.

Neueste ausführliche Bibliographie: G. Bermond Montanari, in *Arte e civiltà romana nell' Italia settentrionale, VI Mostra biennale d'arte antica, Catalogo II* (Bologna, 1964), Nr. 679 mit auszugsweiser Zusammenstellung der Deutungsvorschläge.

[1] Schon Hafner, „Augustusrelief", 160 ff., dessen Aufsatz wir hier zugrunde legen und voraussetzen, sucht S. 163 „die stilistische Eigenart des Reliefs und seine Porträtgenauigkeit" an Hand des Augustusporträts herauszuarbeiten.

[2] Auch die beiden letzten Arbeiten von Mansuelli („Rilievi Ravenna") und Sandri („Rilievo di Augusto") lassen Deutungs- und Datierungsfragen offen.

[3] Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche* (*RM*, 49 [1934], 3-118; 50 [1953], 3-158; repr., Darmstadt, 1970), S. 167, Anm. 7.

[4] Conze, *Augustusrelief*, 13.

[5] Zuletzt Alföldi, *Lorbeerbäume*, 32.

Fig. 1: Augustus-Relief in Ravenna.

politisch-ideologischen Voraussetzung entstanden und müssen daher auch auf diese hin erklärt werden. Römische Ikonographie kann darum nur sinnvoll betrieben werden, wenn sich in ihr Geschichte und Kunstgeschichte aufs engste verbinden. Die Kunstgeschichte erlaubt uns heute aber, den ravennatischen Fries ohne Zögern aus der vorwiegend zeichnerischen Phase des augusteisch-tiberischen Klassizismus auszuschliessen. Schwieriger fällt es, eine genauere Abgrenzung innerhalb der folgenden, sogenannten claudisch-neronischen Epoche zu erreichen. Die Ikonographie kann dabei vielleicht der Kunstgeschichte wieder zu Hilfe kommen.

Wir haben kürzlich die an sich keineswegs neue Erkenntnis an Hand einer Togastatue des Caligula zu bestärken versucht, dass der Umbruch der augusteischen Tradition in der stadtrömischen Kunst schon unter Gaius stattfand[6]. Ein Togatus fehlt nun leider auf den erhaltenen Teilen des Ravenna-Reliefs, aber die Stoffbehandlung lässt sich dennoch vergleichen. Dabei zeigt sich, dass der Caligula in Richmond eine sehr ähnliche, grosszügige, fast pompöse Oberflächenbewegung zeigt. Über dem rechten Oberschenkel des Augustus (A) und des Imperators (D) (Fig. 2, 4) finden wir die gleichen Motive; die Haare bestimmt eine verwandte, wenn auch noch etwas präziser begrenzte, pastose Modellierung, aber die Gesichtshaut spannt sich bei der Caligulastatue viel straffer[7]. Stellt man etwa den Augustus von der Via Labicana oder den Suovetaurilienfries im Louvre daneben[8], so wird augenfällig, was sich seit spätaugusteischer bis frühtiberischer Zeit vollzogen hat. In seiner Untersuchung über die Stilgeschichte

[6] H. Jucker, „Caligula", *Arts in Virginia*, 1973, 16 ff.

[7] Vgl. auch *Arts in Virginia*, 1973, Abb. 13.

[8] F. W. Goethert, „Studien zur Kopienforschung", *RM*, 54 (1939), 186, 196, Taf. 40,1; 45; Niemeyer, *Römische Kaiser*, 82, Nr. 4, Taf. 2,1; Alföldi, *Lorbeerbäume*, 39 f., Taf. 14 mit Datierung auf 6 n. Chr., was mir ikonographisch und stilgeschichtlich zu früh erscheint; Sandri, „Rilievo di Augusto", 45, Abb. 12. Vgl. H. Jucker, *MusHelv*, 31 (1974), 187.

der Togati schliesst Goethert hier die Statuengruppe aus der Basilika von Veleia in Parma als repräsentativ für die Mitte des 1.Jh.n.Chr. an[9]. Obwohl sich die Forschung in den letzten Jahren intensiv mit diesem wichtigen Komplex beschäftigt hat, sind noch längst nicht alle ihn betreffenden Fragen restlos geklärt. Wir werden an anderer Stelle auf sie eingehen.

Auch in der Gesellschaft der caliguläischen Damen in Parma befinden wir uns im Stilbereich, dem die Diademträgerin B (Fig. 3) angehört. Nach den Gewandmotiven stellt sich ihr vor allem die etwas spröder drapierte Livia zur Seite[10]. Die Frauenstatuen vergleichbarer Typen, die sich durch ihre Frisuren neronisch bis frühflavisch datieren lassen[11], sind schon mehr auf plastische Kontrastwirkungen bedacht. Der Stoff klebt partienweise am Leib, um sich dann wieder in selbständigem Faltenspiel von ihm zu lösen. In jedem Fall sind kleinteilige, virtuose Effekte gesucht, die über unsere feierliche Gestalt B hinausführen.

Im Schwung von Aufbau und Einzelakzenten wie im Vortrag der Stoffoberflächen steht der 45/46 n.Chr. datierte Tiberius aus Leptis Magna unter den freiplastischen, zeitlich fixierbaren Statuen des Hüftmanteltyps dem Augustus unseres Reliefs am nächsten. Die Teilnahme der Kranzbinden am optischen Spiel ist ein bezeichnendes Wirkungsmittel. Dazu kommen wieder die wie Wolle anmutenden, rundstabartigen Locken, wie sie der General C (Fig. 2, 6, 7) trägt[12]. Eine Toga- oder Hüftmantel-Statue Neros fehlt; denn diejenige aus Gabii im Louvre, die immer wieder auf den Kaiser Nero bezogen wurde, trägt das ergänzte Bruchstück eines Porträts des ältesten Germanicus-Sohnes Nero Iulius Caesar auf dem Hals. Sollte es zugehören, so wäre immerhin ein neuer Fixpunkt für die Geschichte des Hüftmantel-Typs gewonnen; denn die Skulptur könnte dann frühestens um 30 n.Chr. und spätestens unter Caligula, dem jüngsten Bruder des Dargestellten, entstanden sein, wobei das jüngere Datum wahrscheinlicher ist[13]. Die

[9] F. W. Goethert, *op. cit.*, 189 ff., Taf. 42.

[10] Saletti, *Ciclo di Velleia*, Taf. 11, unrichtig Drusilla benannt. Vgl. E. E. Schmidt, *Römische Frauenstatuen* (Berlin, 1967), 51 ff.

[11] A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* (Stuttgart, 1912), 204a. Anderson 23126, sonst meist nur der Kopf abgebildet: B.-M. Felletti Maj, *Museo Naz. Romano. I ritratti* (Roma, 1953), 154; *Olympia, Ergebnisse,* III, Taf. 60,2; E. E. Schmidt, *op. cit.*, 62 ff., 68 f.

[12] Niemeyer, *Römische Kaiser*, 31, 103, Nr. 77, Taf. 25; L. Polacco, *Il volto di Tiberio* (Padova, 1955), Taf. 40.

[13] Statt einer ausführlichen Begründung folgt hier eine Typen- und Replikenliste der Porträts des Nero Germanici. Die Statue im Louvre IIE.

I. Entstanden nach dem Tod des Vaters (19 n. Chr.)?:

A: Tarragona, Rathaus. F. Poulsen, *Sculptures antiques de musées de province espagnols, Archaeol.-kunsthist. Meddelelser*, I 2(Koebenhavn, 1933), 40 ff., Taf. 34-36 (eher Drusus II als I); L. Curtius, *RM*, 49(1934), 124, Anm. 3 (Drusus I); *id.*, *RM*, 50(1935), 271 f., Taf. 38 (Drusus I); A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (Madrid, 1949), 15 f., Taf. 6 (iul.claud. Prinz); Poulsen, *Prinzen*, 35 f. (Nero Germanici?); J.-Ch. Balty, *AntCl*, 33(1964), 572 (Germanicus als Kind). Ferner wohl: Paris, Cab. d. Médailles. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 136, 5, Nr. 204 (Germanicus); E. Babelon, *Cat. des camées antiques* (Paris, 1897), Nr. 247, Taf. 25 (C.Caesar).

II. Entstanden nach dem Tod des Drusus II (23 n.Chr.)?:

A: Adolphseck, Schloss Fasanerie. H. von Heintze, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda* (Mainz, 1968), Nr. 26; H. Jucker, „Die Glasphalerae mit dem Porträt des Nero Iulius Caesar", *Schweiz.Münzbl.*, 25(1975), 50 f., 59, Abb. 9.

B: Rom, Vatikan, Magazin, Kopffragment. G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (Città del Vaticano, 1937), Nr. 626.

C: Malibu, J. Paul Getty Museum. Verhüllter Kopf von Statue. C. C. Vermeule — N. Neuerburg, *Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum* (Malibu, 1973), Nr. 57: Caligula (unter diesem Namen war der Kopf im Kunsthandel angeboten). Für Vermittlung von Photos danke ich E. Simon und J. Frél.

D: Selçuk-Ephesos, Museum Nr. 1480. E. Alföldi- K. Erim- J. Inan, *Belleten*, 32(1968), 1 ff., Taf. 1 f. (Germanicus).

E: Paris, Louvre Ma 1221, Kopffragment auf an keinem Punkte anpassender, zugehöriger (?) Statue, beide Teile aus Gabii. J. Charbonneaux, *La Sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* (Paris, 1963) (Sohn des Germanicus); Niemeyer, *Römische Kaiser*, 57, 104, Nr. 81, Taf. 26, 2 (Nero).

F: Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti, überarbeiteter Kopf, auf nicht zugehöriger Statue. W. Amelung, *Vat. Kat.*, I, Nr. 124, Taf. 41; K. Fittschen, *GGA*, 225(1973), 59 zu Nr. 94a, in uneinheitlicher Reihe.

G: Selçuk-Ephesos, Museum, Inv. 2558. S. Türkoglu, „Germanicus Portresi", *The annual of the ruins and museum of Ephesos 1972* (1973), 21 ff., Abb. 3 f. Für Photos und die Ablichtung des Aufsatzes habe ich J. Inan zu danken.

? H: Deutschland, Kunsthandel, Kopf, wohl von einer Statue. Weiche, ungenaue Replik, ohne Backenbart. Nach dem Stil aus dem östlichen Mittelmeergebiet.

Ferner: Glasphalerae. A. Alföldi, *Ur-Schweiz*, 15(1951), 72, IX, Taf. 3,5; Poulsen, *Prinzen*, 36 mit Anm. 76. H. Jucker, *op. cit. supra*, Anm. 13, II A. Ich bereite eine korpusartige Vorlage dieser gläsernen Porträt-Phalerae vor und wäre für Nachricht über unveröffentlichte Stücke sehr dankbar. Vgl. unten, Anm. 117.

III. Letztes Porträt, kurz vor der Verurteilung, z.B. 26 v.Chr.:

A: Kopenhagen, National Museum VIII 303. Kopf, aus Tarent, wahrscheinlich verhüllt. N. Breitenstein, *Antik Cabinettet 1851* (Koebenhavn, 1951), 72, Abb. 7; Poulsen, *Prinzen*, 35 f. (Nero Caesar).

B: München, Glyptothek 313. F. Poulsen, *op. cit.*, Taf. 47; Poulsen, *Prinzen*, 35 (Nero Caesar).

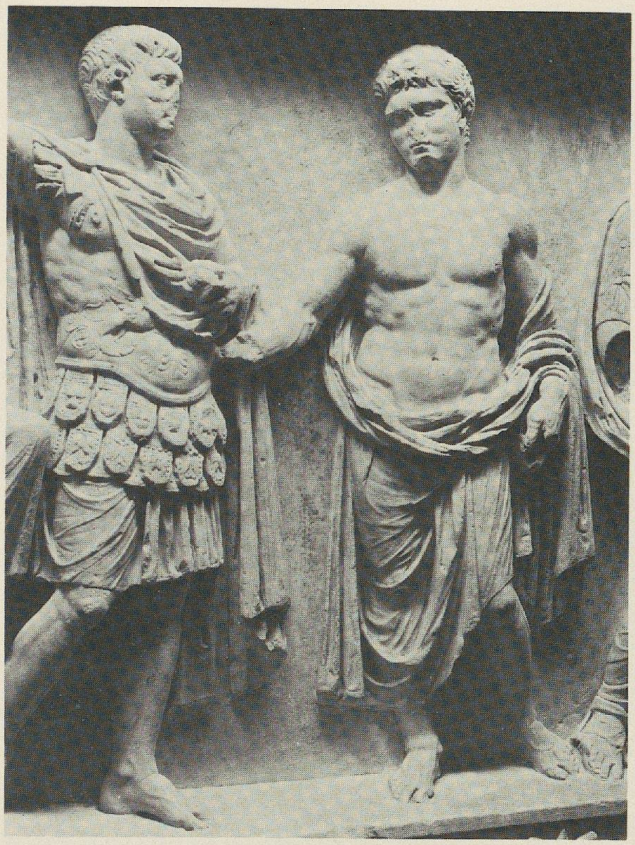


Fig. 2: Figuren C-D von Fig. 1.
Germanicus und Drusus maior.

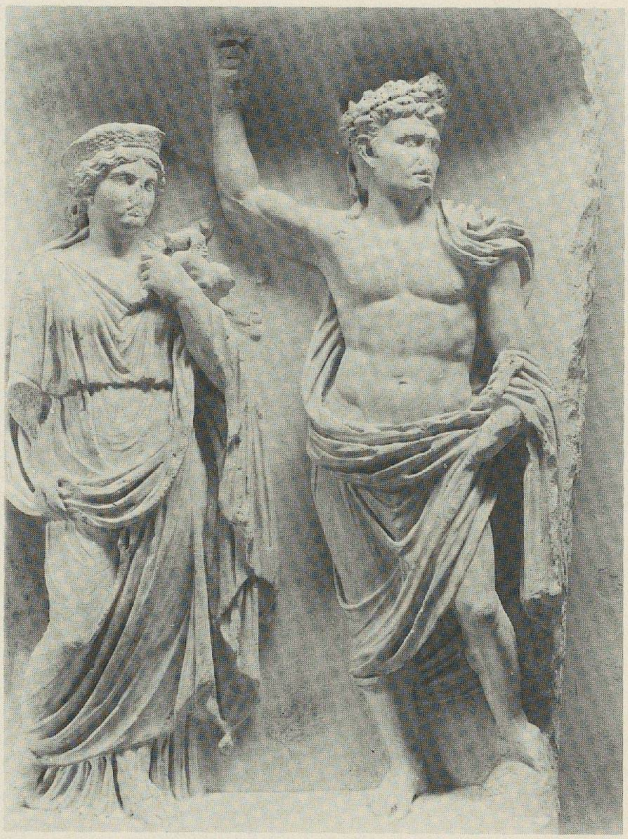


Fig. 3: Figuren A-B von Fig. 1.
Augustus und Antonia minor oder Livia.

mitgefundene Statue des Vaters Germanicus, ebenfalls im Louvre, dürfte gleichzeitig sein, ist möglicherweise sogar aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen[14], während sich die Claudius-Statue gleicher Provenienz von diesen beiden Werken durch massigere, geschlossenere Stoffbehandlung absetzt[15]. Die Drapierung des Prinzen C unseres Reliefs ordnet sich zwischen die Gabii-Standbilder des Germanicus und seines Sohnes einerseits und das des Claudius anderseits ein, und zwar näher zu dem zuletzt genannten, das gewiss noch zu Lebzeiten des Kaisers geschaffen wurde.

Der Panzerschmuck bei C ist für die Datierung unergiebig. Nach Vermeule entspricht er dem, was zwischen 10 und 60 n.Chr. geläufig war[16]. Dagegen fiel Th. Kraus die Verwandtschaft des Lotos-Palmettenbandes unter dem Figurenfries mit dem der Tondi der Porta Aurea in Ravenna von 43 n. Chr. auf[17]. Hält man die archaisierende augusteische Version aus dem Forum Augustum daneben[18], so wird noch deutlicher, was Kraus meinte. Allerdings eignet den frühclaudischen Tondirahmen ein noch kleinteiliger, spröder, gleichsam toreutischer Charakter, während die Palmetten der Reliefbordüre wie Sukkulenten ins Kraut schiessen. Noch samtener nimmt sich das Rankenornament auf der bestickten Rückengurte des Opfertiers im zugehörigen kleinen ravennatischen Fragment aus[19].

Aus diesen Vergleichen ergibt sich für das Augustus-Relief eine Entstehungszeit, die in die Regierung des Claudius fällt, und zwar eher in deren zweite als in die erste Hälfte. Es von den Anfängen der claudischen Reliefkunst abzurücken empfehlen auch die Unterschiede, die es von

[14] Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 237 f., Taf. 10; Poulsen, *Prinzen*, 29, Nr. 1; Fink, „Germanicus-Porträt", 283, Taf. 5,3.

[15] Niemeyer, *Römische Kaiser*, 103, Nr. 79, Taf. 26a.

[16] C. C. Vermeule, „Hellenistic and Roman Cuirassed Statues", *Berytus*, 13 (1959), 19, D 5, Taf. 6,19; vgl. 37, Nr. 31, A.

[17] Th. Kraus, *Gnomon*, 29 (1957), 256. Vgl. H. Kähler, „Die Porta Aurea in Ravenna", *RM*, 50 (1935), 172 ff., Abb. 17; *EAA*, VI (Roma, 1965), 617, Abb. 709; G. A. Mansuelli, *La Porta Aurea di Ravenna, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1967), 191 ff., Abb. 18-24.

[18] P. Zanker, *Forum Augustum* (Tübingen, o. J./1968), 10, Abb. 18; Andreae, *Römische Kunst*, Abb. 249.

[19] Conze, *Augustusrelief*, 14 f., Taf. 2; H. Kähler, *Rom und sein Imperium* (Baden-Baden, 1962), 95; Sandri, „Rilievo di Augusto", 11, Abb. 1.

Fig. 4-5: Wie Fig. 1. Kopf des Augustus (A).

den Überresten der grossen Platten der Ara Pietatis Augustae trennen[20]. Allerdings wurde schon erwogen, dass es zu diesem von Tiberius gelobten, aber erst von Claudius ausgeführten und auch 43 n.Chr. geweihten Monument gehören könnte; Andreae scheint dies sogar für erwiesen zu halten[21]. Doch an den Figuren der Valle Medici-Fragmente bleibt alles noch so stark durch die Linie bestimmt, so trocken und unsinnlich, dass es nicht leicht fällt, das Neue der nachtiberischen Kunst in ihnen zu fassen. Wirkte in Rom die Ara Pacis, die dem Altar für Livias Genesung gewiss zum Vorbild gedient hat, bis in den Figurenstil hinein so stark verpflichtend? In vielen Köpfen tritt das Claudische deutlicher hervor[22]. Malerischer ist allerdings das Fragment mit der Vestalinnenversammlung, das einer anderen Tradition folgt als die repräsentativen Szenen[23].

Noch Hafner und Kähler nahmen als selbstverständlich an, dass die beiden Reliefteile von San Vitale aus Rom stammten[24]. Schon 1955 hatte M. Mazzotti aber eine Notiz aus G. P. Ferrettis 1511 abgefasster Autobiographie ans Licht gezogen, aus der hervorgeht, dass die beiden durch ausreichend genaue Beschreibung identifizierten Reliefs unter dem Mausoleum der Galla Placidia ausgegraben worden sind, was man nicht zu wörtlich wird nehmen dürfen[25]. 1577 sah

[20] E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, I (Tübingen, 1961), 74 ff.

[21] Andreae, *Römische Kunst*, 143, Abb. 55 und 262.

[22] F. S. Kleiner, „The Flamen of the Ara Pietatis", *AJA*, 75 (1971), 391 ff., Taf. 85 f. Vgl. unten mit Anm. 56 f.

[23] E. Nash, *op. cit.*, 78, Abb. 80.

[24] Hafner bestätigt mir diese Ansicht 1974 mündlich. H. Kähler, *op. cit.*, 92 f.

[25] M. Mazzotti, „Ferretiana. Note di storia e di archeologia ravennate", *Felix Ravenna*, 69 (1955), 40. Vgl. Mansuelli, „Rilievi Ravenna", 205; Sandri, „Rilievo di Augusto", 47. F. W. Deichmann teilt mir mit, dass er nicht an eine Grabung *im* Mausoleum glaubt, sondern eher an einen Fund in dessen Umgebung denkt, wohin die Platten natürlich verschleppt sein konnten.

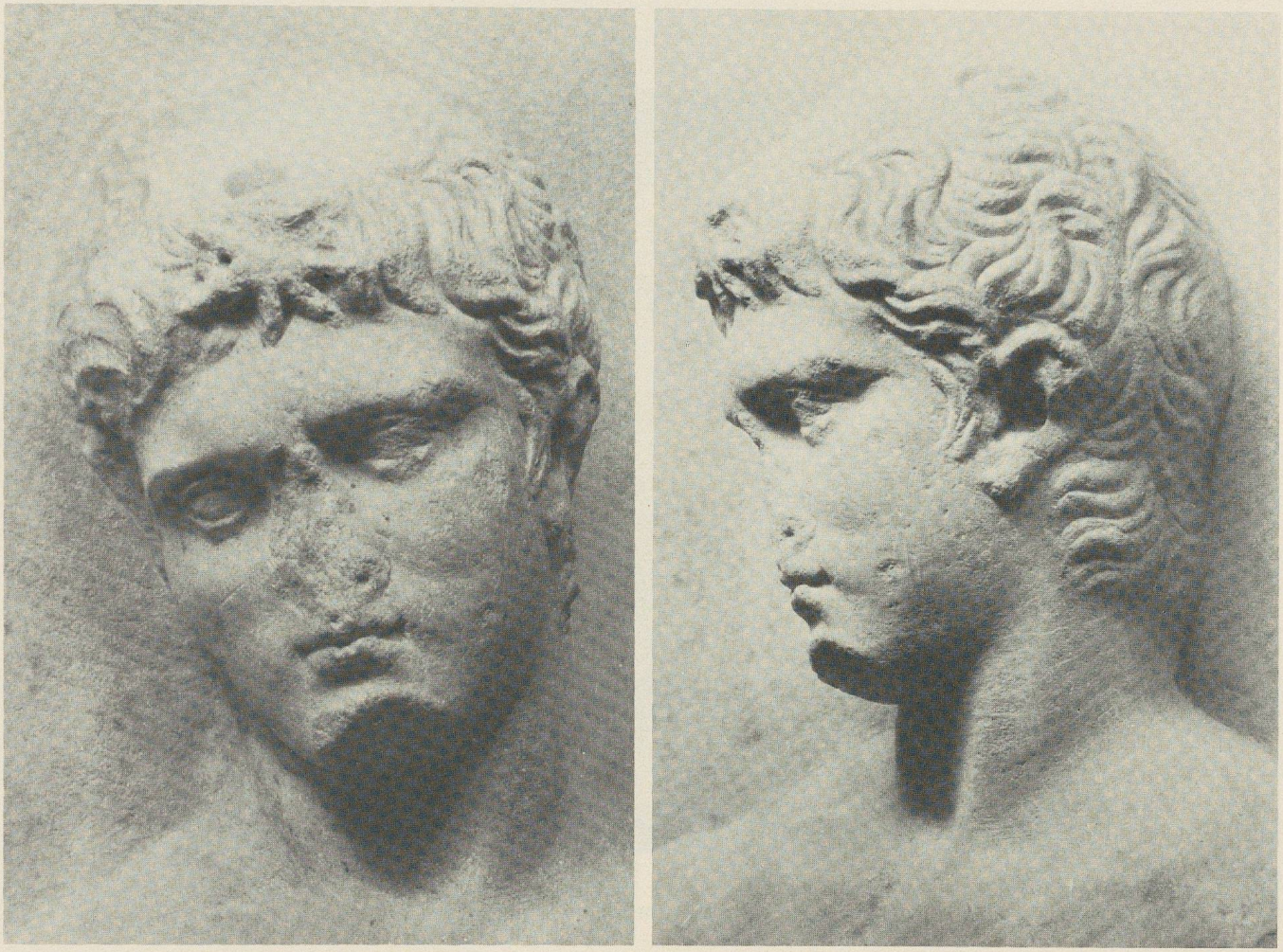


Fig. 6-7: Wie Fig. 1. Kopf des Germanicus (C).

sie Arnold von Buchell in den Emporen von San Vitale eingesetzt[26]. Die Ornamente der Porta Aurea lehren, dass unter Claudius auch in Ravenna ausgezeichnete, nicht einheimische Marmorbildhauer am Werk waren. Sowohl der Figurenfries wie der raumhaftere Ausschnitt aus dem Opferzug sind ganz auf der Höhe ihrer Zeit. So schreibt Mansuelli denn die Skulpturen einem in Ravenna arbeitenden stadtrömischen Atelier zu[27]. Doch gerade die quellende Modellierung der Köpfe, mit der wir uns noch auseinander zu setzen haben werden, kann man sich in Rom selbst nicht leicht vorstellen. Ist es Zufall, dass Hafner auf der Suche nach Porträts, die er mit D vergleichen könnte, meistens auf solche griechischen Ursprungs gegriffen hat?

An einem Monumentalaltar, beziehungsweise dessen Einfriedungsschranken möchte man die beiden Teile tatsächlich am liebsten unterbringen, obwohl auch an Ehrenbögen eine ähnliche Gestaltung des oben vorgewölbten Grundes vorkommt[28]. Ein besseres Gegenstück bildet das wenig kleinere Fragment aus Karthago in Algier mit Venus, Mars Ultor und einem Prinzen, die ebenso fast rundplastisch und statuenhaft auf ihrer Bühne stehen (Fig. 8)[29]. Auch hier hat man immer von Altarschmuck gesprochen. Mit mehr Zuversicht darf man inbezug auf

[26] R. Lanciani, *Archivio R. Soc. Romana Storia Patria*, 23 (1900), 29; R. Ricci, *Tavole storiche, Musaici di Ravenna*, fasc. 6 (1935), 47. Ricci verweist (S. 44 f. mit Abb.) auf die Analogie im Baptisterium von Parma. Hinweis F. W. Deichmanns.

[27] Mansuelli, „Rilievi Ravenna", 212.

[28] Andreae, *Römische Kunst*, Abb. 406 ff.

[29] Nach Aufnahmen des Verf. H. 1,13 m. G. Doublet, *Musée d'Alger* (Paris, 1890), 43, 84 f., Taf. 11,5. H. 50 cm., aus La Malga. P. Wuilleumier, *Musée d'Alger* (Paris, 1928), 40; D. Mustilli, in *Augustus. Studi in occasione del bimillenario augusteo* (Roma, 1938) bei S. 321; P. Zanker, *Forum Augustum* (Tübingen, 1968), 20, Abb. 47, Anm. 109; S. Weinstock, *Divus Julius* (Oxford, 1971), 379, Taf. 27,3; Sandri, „Rilievo di Augusto", 30 f., Abb. 8. Zur Funktion, 39 f.; Andreae, *Römische Kunst*, 110, Abb. 261.

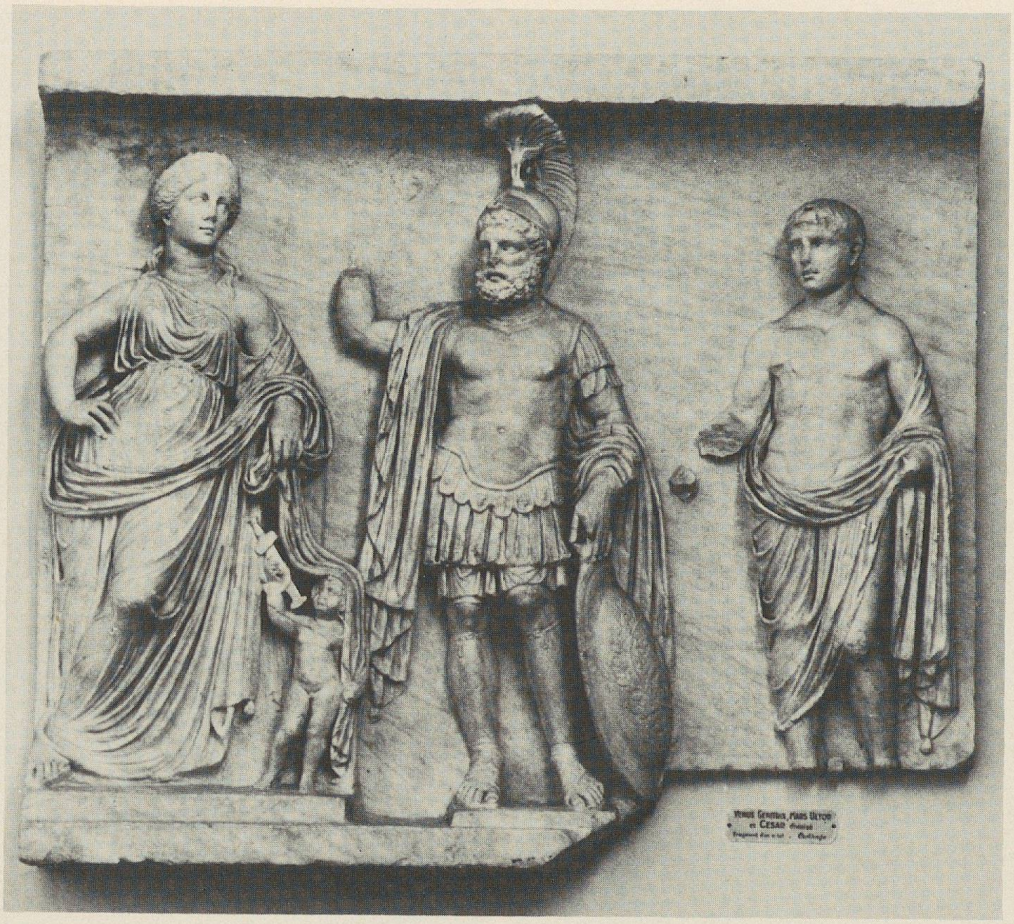


Fig. 8. Relief mit Venus, Mars und Prinz (Germanicus?).

die Wiederherstellung des Friesbruchstücks in San Vitale sagen, dass die Figurenreihe sich nach beiden Seiten fortgesetzt haben muss, nach rechts hin mindestens soweit, dass Augustus, der durch Bedeutung und Grösse nach zentraler Position verlangt, ungefähr in die Mitte zu stehen kommt — doch dazu später! Der auch flacher gestaltete Opferfries kann keine unmittelbare Fortsetzung dieses Teils gebildet haben, sondern man wird ihn, alten Vorschlägen gemäss, an einer Nebenseite zu denken haben. Bei dem kleinen Fries von der Cancelleria, von dem gleich zu sprechen sein wird, halten die programmatisch wichtigsten Personen, die vier Statuettenträger, im Zug gleichsam inne und stellen sich dem Betrachter zur Schau, treten auch im Relief etwas weiter nach vorn als die übrigen; aber die Gestalten unseres Fragments sind rein repräsentativ, in aktionsloser Standbildhaftigkeit vorgestellt. Sie scheinen sich vor allem mit sich selbst zu befassen.

Wenn wir die Bezeichnung „Augustus-Relief" übernommen haben, so darum, weil allein die Identifizierung der nun an den rechten Rand gerückten Hauptfigur A (Fig. 1, 3-5) seit den ersten wissenschaftlichen Deutungsversuchen nicht mehr in Zweifel gezogen worden ist. Als Kaiser wird er gekennzeichnet durch den Eichenkranz und die Gebärde des Mars Ultor-Kosmokrator, in der er den linken Fuss auf die Weltkugel setzt, die Rechte zur Lanze erhebt und in der Linken das Schwert trägt. Er vertritt den statuarischen Typus, in dem der Rächergott im Giebel seines Tempels auf dem Forum Augustum erschien[30], der allerdings für Augustus auch als Iuppiter Verwendung fand wie in der claudischen Bronzestatue aus Herculaneum[31]; aber

[30] Conze, *Augustusrelief*, 10, mit Anm. 4; P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit* (Berlin, 1954), 26, mit Taf. 2 f.; Andreae, *Römische Kunst*, 110, Abb. 256. Vgl. St. Lattimore, „A Greek Pediment on a Roman Temple", *AJA*, 78 (1974), 55 ff.

[31] Conze, *Augustusrelief*, 8, mit Anm. 2; Hafner, „Augustusrelief", 163, Anm. 5; Niemeyer, *Römische Kaiser*, 104, Nr. 82, Taf. 27; Zanker, *Augustus-Porträts*, 31 f., Nr. 19; Mansuelli, „Rilievi Ravenna", 210; Sandri, „Rilievo di Augusto", 15 f., 18 ff.; der Kopf von A gehört aber nicht zum Actium-Typ der Abb. 3. Zu den Fundumständen der Bronze, A. Allroggen-Bedel, „Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbonischen Ausgrabungen von 1739", *Cronache Ercolanesi*, 4 (1974), 107. Sie gehörte wohl zu einer claudischen Weihung von Statuen der Livia, Antonia, Agrippina II und des Claudius, wozu eine flavische Erweiterung kam.

Fig. 9-10: Wie Fig. 1. Kopf der Augusta (B).

hier umgreift der Kaiser den Blitz. Im Relief erlauben weder Haltung noch Spuren den Gedanken an das Feuerbündel, das schwerlich auf dem Mantel aufruhen dürfte. Was der Augustus des Reliefs in der Linken hielt, kann also nur ein in der Scheide steckendes Schwert gewesen sein, dessen Griff, nach den unregelmässigen Konturen der Bruchstelle über der linken Armbeuge zu schliessen, vielleicht figürlich ausgestaltet war[32]. Somit kann die rechte Hand nicht ein Szepter, sondern nur die Lanze aufgestützt haben[33]. Die rechte Faust ist von unten her nur ein kurzes Stück angebohrt und berührt mit der Daumenseite den gewölbten Grund, auf dem die Spitze gemalt war, wenn sie nicht einfach unsichtbar in den Reliefhimmel eintauchte. Die gerade Fortsetzung der Bohrung weist aussen neben den rechten Fuss wie beim Mars Ultor-Giebel[34]. Eine Auflagestelle ist dort nicht erkennbar, so dass die Waffe nur aus — gewiss vergoldeter — Bronze bestanden haben kann. Auf dem Tierkreisband, das den Globus umzieht, erscheinen in flachem, etwas verwaschenem Relief, das einst auch durch Bemalung verdeutlicht war, von hinten nach vorn: Krebs oder Skorpion[35], Ziegenfisch und Schütze in Gestalt des Kentauren[36].

[32] Ferretti (Mazzotti, *Felix Ravenna*, 69 [1955]) schrieb: *...statuas..., Jovis fulgurei vivo quodam spiritu super sphaerae orbis pedem sinistrum continens; Junonis Dominae, tridenti Neptuni, Martis fulminei,...* Daraus kann keinesfalls geschlossen werden, dass ein Blitzbündel bei A damals noch erhalten war, Bovini und Sandri („Rilievo di Augusto", 18, mit Anm. 19) meinen den Blitz zu erkennen. Auch der Eichenkranz spricht nicht für Zeus, wie Sandri meint (K. Kraft, *Jb.f.Num.u. Geldgesch.*, 3-4 [1955], 26 ff.; vgl. aber Verg., *georg.*, 3,332 f; *Aen.*, 3,679 ff.; Serv., *Aen.*, 1,1; Plin., *nat.*, 16,11; 12,3; u.s.w.); er gehört zur Ikonographie des Augustus.

[33] Vgl. P. Hommel, *op. cit.*, 24, mit Anm. 193 zur Giebelfigur.

[34] P. Hommel, *op. cit.*, Taf. 2.

[35] Conze, *Augustusrelief*, 9, Anm. 1, mit Passerii: Skorpion, weiter nichts. Sandri, „Rilievo di Augusto", 18, mit Anm. 18.

[36] Vgl. H. Gundel, *RE*, X (1972), 615, Nr. 8-21, worunter unsere Darstellung fehlt. Zu den einzelnen Zeichen, 694 ff., zur Reihenfolge, 701 f.

Der Ziegenfisch ist das Geburts- oder Konzeptionszeichen des Augustus und er hat ihn, wie Germanicus wusste, nach seinem Tod auch in den Himmel, zu den mütterlichen Sternen getragen[37]. Und gerade über dem Capricornus ruht im Relief sein Fuss. Auf dem Kopf, unmittelbar hinter der kleinen Kranzlücke über dem rechten Auge, sitzt ein etwa zwei Zentimeter tiefes rundes Loch, in dem, aus der Mittelachse des Gesichts gegen den Betrachter verschoben, ein metallener Einsatz gesteckt haben muss. Etwas anderes als ein Stern kann es nicht gewesen sein. Den poetischen Kommentar dazu geben die erwähnten Verse der Aratea. Die Verbindung von Eichenkranz und Stern mag befremden, und weitere Belege für sie fehlen; aber den Stern zeigen tiberische Dupondien immerhin auch über dem Strahlenkranz des *Divus Augustus Pater*[38].

Es mag sein, dass diese Abundanz von Apotheose-Symbolen nicht ganz höchster Weisung entsprach. Sie erschwert jedenfalls eine präzise Übersetzung der Bildsprache. Der Divus ist verherrlicht als neuer Weltherrscher Mars Ultor (der auch im Tempelgiebel in Rom den linken Fuss auf den Globus gesetzt zu haben scheint) und zugleich unter die Sterne versetzt. Sein Blick wendet sich leicht aufwärts, wie wir es von Alexander- und Diadochen-Darstellungen kennen[39], ist also nicht auf einen rechts weggebrochenen Partner gerichtet. Diese Kopfwendung scheint vom Reliefmeister zu stammen; denn sie entspricht weder der Neapeler Grossbronze noch der claudischen Marmorstatue des Augustus gleichen Typs in Thessaloniki[40].

Hafner hat auf die Freiheit hingewiesen, mit welcher der Primaporta-Typ in der Relieffigur A reproduziert ist (Fig. 4-5)[41]. Sie besteht bei der Frisur hauptsächlich darin, dass die rechte Seite der Lockenzange nur von einer Strähne gebildet wird statt von zweien und dass danach sogleich die Richtungsänderung eintritt. Von der Wiedergabe des Gesichts schreibt Hafner, dass sie die gleiche Unbekümmertheit verrate; der „bewegliche, feinnervige, fast kränkliche Kopf der Prima Porta-Statue" sei gedrungen, breit, robust, energiegeladen, fast finster und fleischig geworden. Eine genaue Entsprechung zur Variante der Haartracht entdeckte er im Augustus des nur wenig jüngeren Grossen Kameos der Sainte-Chapelle. Weitere Parallelen scheinen seither nicht aufgetaucht zu sein. In der statuarischen Plastik kommen zwar gelegentlich Abweichungen und Typenmischungen vor[42], hier aber haben wir es mit einem Phänomen besonderer Art zu tun. Die Sonderform ist weniger durch die Verringerung des Massstabes als durch die Gattung des repräsentativen Staatsreliefs bedingt[43]. Die Vereinfachung erfolgt in beiden von Hafner genannten Fällen so, dass das Hauptmotiv des gewählten Frisurtyps, die zentrale grosse Lockenzange, beibehalten wird, während die Umgebung ihm nur ungefähr entspricht. Die Konzentration auf das entscheidende Kriterium des Typus war erlaubt, weil der Kontext des Ganzen bei dem zeitgenössischen Betrachter Irrtum ausschloss[44]. Sie entsprang also nicht einfach der Bequemlichkeit oder Willkür des Reliefkünstlers, sondern dürfte innerhalb des Genus als angemessen (πρέπον) gegolten haben. Um das soeben Gesagte zu erhärten, soll die Umschau noch etwas erweitert werden.

Das bekannteste Beispiel bietet die Ara Pacis. Es kann nicht nur an dem klassizistischen Idealisierungsbestreben liegen, wenn die Bemühungen um die Benennung der zweifellos im Festzug dargestellten Mitglieder des Kaiserhauses so langwierig waren und noch bei weitem nicht überall überzeugende Ergebnisse gezeitigt haben. Selbst bei Augustus konnte man sich

[37] Germ., 558 ff.: *hic Auguste tuum genitali corpore numen | attonitus inter gentis patriamque paventem | in caelum tulit et maternis reddidit astris.*

[38] Vgl. S. Weinstock, *op. cit. supra*, Anm. 29, 370 ff., 373, 379, Taf. 28,12 (*BMC, Emp.*, I, 141, 151 ff., Taf. 26,3) Tiberius nach seinem Tod in Lyon mit Stern, obwohl er nicht divinisiert wurde, vgl. H. Mattingly, „Some Historical Roman Coins of the First Century A. D.", *JRS*, 10 (1920), 37.

[39] H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (Oslo, 1947), 19 ff.

[40] Niemeyer, *Römische Kaiser*, 102 f., Nr. 76, Taf. 24,3; A. Rüsch, „Das kaiserzeitliche Porträt in Makedonien", *Jdl*, 84 (1969), 131 f., P 38, Abb. 48 f.; G. Bakalakis, *AA*, 1973, 674, Abb. 5, mit Hinweis auf unsere Relieffigur. Beide Hände samt Attributen sind verloren.

[41] Hafner, „Augustusrelief", 163; Sandri, „Rilievo di Augusto", 19, Abb. 3 vergleicht unverständlicherweise mit dem capitolinischen Kopf. Zu diesem Zanker, *Augustus-Porträts*, 15 f., Taf. 6b-8, der S. 32 die Frisur des Augustus unseres Reliefs dagegen, nicht ganz richtig, einem Mischtyp Fondi-Herculaneum zurechnen möchte.

[42] Vgl. etwa den antoninischen (?) Augustus in Palestrina, P. Romanelli, *Palestrina* (Napoli, 1967), 92, Abb. 139, oder in Ancona; H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (Köln, 1959), Taf. 26c, vgl. Taf. 6 und 24 f. weitere Repliken des Typs, aus denen der ebenfalls aus der Reihe fallende Bronzekopf der vatikanischen Bibliothek, Taf. 24b, 26a, auszuschliessen ist, da er ein neuzeitlicher Guss ist, wenn vermutlich auch nach einem verlorenen, aber stark ergänzten Original; vgl. H. Jucker, *Festschrift J. Vogt. Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II (Berlin, 1976).

[43] Wir versuchen hier keine Differenzierung der Begriffe etwa in historisches, Staats- und Repräsentationsrelief, da wir sie von angekündigten Untersuchungen erhoffen. Vgl. die Schlussbemerkung.

[44] Anders, aber mit Widersprüchen, K. Polaschek, „Studien zu einem Frauenkopf in Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit", *Trierer Zeitschr.*, 35 (1972), 148, Anm. 24, 26.

bisher über den Porträttypus nicht einigen[45]. An der Dedikationsfeier und wohl noch während der ganzen Herrschaftszeit der iulisch-claudischen Dynastie wird man die Dargestellten aus vielerlei nicht mehr zu uns sprechenden Indizien, aus Wissen und Überlieferung erkannt haben.

Nicht weniger als das Ravenna-Relief gehört die auf 2 v.Chr. datierte Ara des Vicus Sandalarius zu den bevorzugten Streitobjekten der römischen Archäologie, auch diese trotz — oder wegen? — ihrer schlichten Mache. In seinem Skulpturenkatalog der Uffizien von 1958 meinte Mansuelli einen Consensus bezüglich der drei Personen der Frontseite registrieren zu können (L. Caesar-Augustus-Livia); denn die damals neue Deutung Polaccos (Tiberius-L. Caesar-Livia) erschien ihm indiskutabel. G.-Ch. Picard stimmte ihr trotzdem zu; er meint, der Verhüllte links sei zu alt für den vierzehnjährigen Lucius und sein Gesicht sei das des Tiberius[46]. W. H. Gross erkannte in der Zentralfigur sicher Augustus, und zwar als Bild von dessen Genius, weil die Frau rechts mit dem Torques eine Göttin sei. Für den Verhüllten links komme Tiberius schon aus historischen Gründen nicht in Frage und unter den damaligen Prinzen vor allem Gaius, der „allgemein als designierter Nachfolger angesehen wurde"[47]. Doch Zanker kehrte zu der Ansicht zurück, Augustus führe hier den Enkel Lucius in die Würde des Augurn ein[48]. Stillschweigend sieht auch Alföldi in dem Adlatus des Kaisers L. Caesar, weil er im Entstehungsjahr der Ara die Männertoga erhielt[49]. Da aber keinerlei Beziehungen dieser *capite velato* dargestellten Person zu Auguramt oder Einkleidungszeremonie angedeutet sind, bleibt das Argument von Gross das stärkere. Zudem dürfte man nicht übersehen, dass alle drei Gestalten als Statuen auf Sockeln wiedergegeben sind, womit doch wohl dem Gedanken an irgendwelche Aktionsgemeinschaft beim Hühnerorakel der Boden entzogen wird.

Eine skrupulöse Feststellung der Stirnfrisuren und der Spuren der bestossenen Teile ergibt für den frontal stehenden Augur, der natürlich nicht zugleich Genius sein kann, das Lockenschema des Primaporta-Typs. Wieder ist die für den Primaporta-Typ entscheidende Lockenzange da, aber noch etwas mehr verzerrt als beim Ravenna-Relief. Die entsprechende Partie des sich im Rechtsprofil darbietenden verhüllten jungen Mannes stimmt mit dem Typus eines Prinzenbildnisses aus Cassino[50] und in Aquileia[51] so gut überein, dass an der Identität des Dargestellten kein Zweifel bestehen kann. Der Kopf aus Cassino, jetzt in Neapel, hatte zudem auch den Mantel emporgezogen, und beide haben die gleichen schräg ansteigenden Brauen wie der Togatus des Altars und dessen tief eingegrabene Zornesfalten. Der Jüngling aus Cassino unterscheidet sich dadurch, dass die Lockengabel nach links in die Gesichtsachse verschoben ist. Dadurch wird die Öffnung der Zange etwas verengert und ihr linker Greifer auf eine Locke reduziert. Die irritierende Besonderheit des Relief-Köpfchens besteht darin, dass unter den beiden von der Gabel aus nach links gewandten Strähnen je ein zur Mitte gebogener Haken hervorkommt. Er findet in keiner rundplastischen Variante eine Stütze und muss daher einer nicht mehr nachvollziehbaren Überlegung oder einfach einem Irrtum des Bildhauers der Ara zuzuschreiben sein. Die Münzporträts[52] geben die Frisuren des Gaius und Lucius leider sehr unpräzis wieder, aber sie erscheint beim älteren Bruder voluminöser und manchmal kann man im Rechtsprofil die rechten Greifer der Lockenzange erkennen. Ein markanter physiognomischer Unterschied besteht in der kräftiger gebogenen, an den Grossvater Augustus erinnernden Nase des Gaius. Ihre aquiline Form kehrt bei den Köpfen in Neapel und Aquileia wieder, bei jenem wohl noch etwas ausgeprägter als bei diesem. Dies würde auf anderem Wege zu der von L. Fabbrini[53] vertretenen Benennung führen. Doch es ist hier nicht Raum, dem Ariadne-Faden durch den ikonographischen Irrgarten, der sich hier auftut, nachzugehen.

[45] H. Drerup, „Augustusköpfe in Spanien", *MadrMitt*, 12 (1971), 145.

[46] G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Bd. 1 (Roma, 1958), Nr. 205; L. Polacco, *op. cit. supra.*, Anm. 12, 74 ff.; G.-Ch. Picard, *REL*, 39 (1961), 281; Andreae, *Römische Kunst*, Abb. 231.

[47] W. H. Gross, *Iulia Augusta, AbhGött*, 52 (1962), 77 f. Vgl. auch V. von Gonzenbach, „Genius Augusti Theos Sebastos", *Opuscula C. Kerényi dedicata. Acta Univ. Stockholm, Stockholm Studies in Archaeology*, 5 (1968), 98 ff.

[48] Zanker, *Augustus-Porträts*, 48 f.

[49] Alföldi, *Lorbeerbäume*, 32 f., Nr. 3, mit Anm. 126.

[50] Mus. Naz. Neapel Inv. 150227. L. Fabbrini, „Caligula", *RM*, 73-74 (1966-67), 136, mit Anm. 13, Taf. 41,2, gegenüber der Detailaufnahme des Reliefporträts, Taf. 41,1; Zanker, *Augustus-Porträts*, 50, mit Anm. 39, Replikenliste, die sich erweitern lässt.

[51] V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane* (Roma, 1972), Nr. 183; Zanker, *Augustus-Porträts*, 51 mit Anm. 41.

[52] E. H. Swift, „A Group of Roman Imperial Portraits at Corinth", *AJA*, 25 (1921), 351 f., Abb. 4,A-B stellen Augustus dar. Besonders *BMC, Lydia*, 344, 117, Taf. 36,1; *Mysia*, 140, 250, Taf. 38,7; *Corinth*, 64, 523, Taf. 16,4; 62, 508, Taf. 15,15; *Sammlung W. Niggeler*, 2. Teil, *Auktion Basel 25.3.1966*, 1051 (rechts Gaius).

[53] L. Fabbrini, *op. cit. supra*, Anm. 50. Der Typ des Bronzekopfs Taf. 42,1; 43,1 ist davon zu trennen und, trotz Zanker, *Augustus-Porträts*, 49 f., mit Brendel Octavian zuzuweisen. Dazu anderswo ausführlich.

Den meisten iulisch-claudischen Kameen muss man zwar im allgemeinen grosse ikonographische Genauigkeit einräumen, dennoch konnten auch auf manchen glyptischen Prachtwerken die Benennungsfragen erst auf Grund der historisch-politischen Deutungen überzeugend beantwortet werden. Das Paradebeispiel ist der grosse Pariser Kameo, bei dessen mit allerlei Kompromissen erkauften Interpretation man sich lange zufrieden gab. Da nichts Wesentliches an ihm fehlt, hätte die moderne Forschung in der Lage sein sollen, zu einer in sich geschlossenen, ohne Rest aufgehenden Erklärung zu gelangen. Matz hatte zwar längst erkannt, dass er dem Stil nach claudisch ist, und Schweitzer hat die meisten Gestalten richtig gedeutet, die letzten Folgerungen aber nicht gezogen[54].

Schwieriger ist daher die „Entzifferung" bei Kameo-Fragmenten, so vorzüglich diese auch geschnitten sein mögen. Erst kürzlich entdeckte Kyrieleis auf dem oft diskutierten und zitierten Wiener Kameo mit dem Sphingenthron, dass der Herrscher nicht Augustus, sondern Caligula ist[55]. Solchem Irrtum waren die Beschenkten und späteren Besitzer des vollständigen Steins gewiss nicht ausgesetzt, empfanden aber vielleicht in der leisen Veränderung des Gesichts und der niedrigeren Stirn eine gewollte Angleichung an die Erscheinung des Augustus.

In mehr als einem Kopf der oben herangezogenen Ara Pietatis-Reliefs hat man Claudius schon erkennen wollen, doch über keinen ist man dabei zu Sicherheit gelangt. Wir können hier beispielshalber ein auch auf Claudius bezogenes Fragment beifügen, ohne dass die Zugehörigkeit zum Pietas-Altar erwogen worden wäre. Der Kopfsplitter gelangte über die Sammlung Curtius an das Royal Ontario Museum in Toronto (Fig. 11)[56]. Er ist material-, mass- und stilgleich mit denen, die an den immer noch in unzugänglicher Höhe eingemauerten Platten erhalten sind, aber im Museo della Civiltà Romana in Abgüssen studiert werden können, doch vor allem mit einem zweiten Bruchstück in Berner Privatbesitz (Fig. 12), das am Original durch einen Kopf aus dem 16. Jh. ersetzt zu sein scheint[57]. Auch bei diesem Bruchstück drängte sich *prima vista* der Gedanke an Claudius auf. Natürlich wird der Kaiser bei mehreren der wiedergegebenen Zeremonien aufgetreten sein. Dennoch erkennen wir vorläufig nirgends zweimal das gleiche Gesicht. Auch da dürfte das Gesetz der Bildnisangleichung an den Herrscher mit hereinspielen. Es wirkt sich aber in den Porträts ausserhalb solcher thematischer Kontexte jedenfalls vor dem 3. Jahrhundert selten so aus, dass wir in ähnliche Verlegenheit gerieten.

Andreas Alföldi hat soeben dargelegt, dass die vier jugendlichen Träger von Laren- und Genius-Statuetten des kleinen Prozessionsfrieses von der Cancelleria Prinzen, ergänzt durch Söhne höchsten Standes, sein müssten, und er schlägt sogar Namen vor: „die zwei mittleren ähneln so auffallend dem Caligula, dass der eine sicher mit ihm identisch ist und der andere sein älterer Bruder sein muss"[58]. Der älteste der Germanicussöhne war 6 n.Chr. geboren, Drusus wohl 8 und Gaius 12 n.Chr. Nero Drusus erhielt die Toga virilis, die keiner der Camilli trägt, 20 n.Chr., was somit als *terminus ante* oder *ad quem* für die Entstehung des Reliefs anzusehen wäre. Doch alle drei ganz erhaltenen Jünglinge haben den Flaumbart wachsen lassen, was man einem Achtjährigen auch bei südländischer Frühreife nicht wird zutrauen dürfen. Halten wir die Ornamente, die den Figurenfries oben und unten begleiten, neben diejenigen des Ravenna-Reliefs und die dort herangezogenen Vergleichsstücke, so wird sofort deutlich, dass sich die flachen, kleinteiligen, leicht archaisierenden und wie ziselierten Formen des Cancelleria-Frieses auf die augusteisch-tiberische Stufe stellen und dem erwähnten Schmuckband des Augustusforums wesensverwandter sind als dem claudischen. Auch die Ornamentprofile des Altars des Amemptus im Louvre sind weiter entwickelt. Amemptus war Freigelassener der auf seiner Ara schon als Diva bezeichneten Livia; er starb also nach 41 und wohl vor der Entstehung des Ravenna-Reliefs[59]. Zum gleichen Ergebnis führt die trachtgeschichtliche Einordnung der Togati

[54] Vgl. F. Matz, in H.Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, Bd. 4 (Berlin, Zürich, 1930), 279 ff.; B. Schweitzer, „Entstehungszeit und Bedeutung des Grossen Pariser Kameos", in *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, Bd. 2 (Tübingen, 1963), 228 f. und H. Möbius, „Zum Grossen Pariser Kameo", in *Studia Varia* (Wiesbaden, 1967), 227. Zuletzt K. Jeppesen, „Neues zum Rätsel des Grand Camée de France", *ActaJutlandica*, 44,1 (Aarhus, 1974) mit unhaltbarer Deutung, und soeben nochmals Möbius, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II (Berlin, 1975), Vorabdruck, 48 ff. Vgl. unten mit Anm. 165.

[55] H. Kyrieleis, „Zu einem Kameo in Wien", *AA*, 1970, 492 ff.

[56] Toronto, Royal Ontario Museum, Inv. 959.17.11. Head of „Claudius". Erhaltene Höhe 17,5 cm. C.C. Vermeule, „Greek and Roman Portraits in North American Collections open to the Public", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 108 (1964), 114, Abb. 15. Für Photos und einen Gipsabguss habe ich N. Leipen zu danken.

[57] H. Jucker, in *Antike Kunst aus Privatbesitz Bern-Biel-Solothurn* (Bern, 1967), Nr. 230, Höhe 19,5 cm; M. Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici* (Roma, 1951), Taf. 6. Figur rechts aussen. Ferner steht ein aus Rom stammendes Fragment eines Reliefkopfes der Sammlung Dr. T.J.B. Hoff in Oslo, bei weniger scharf akzentuierender Haarbehandlung, sehr nahe. Vgl. oben mit Anm. 22.

[58] Alföldi, *Lorbeerbäume*, 29.

[59] G. Rodenwaldt, *Der Sarkophag Caffarelli, BerlWPr*, 83 (1925), 27, Abb. 19; M. Honroth, *Stadtrömische Girlanden, Sonderschr.d.Österr.Archäol.Inst.*, Bd. 17 (Wien, 1971), 75, Nr. 36.

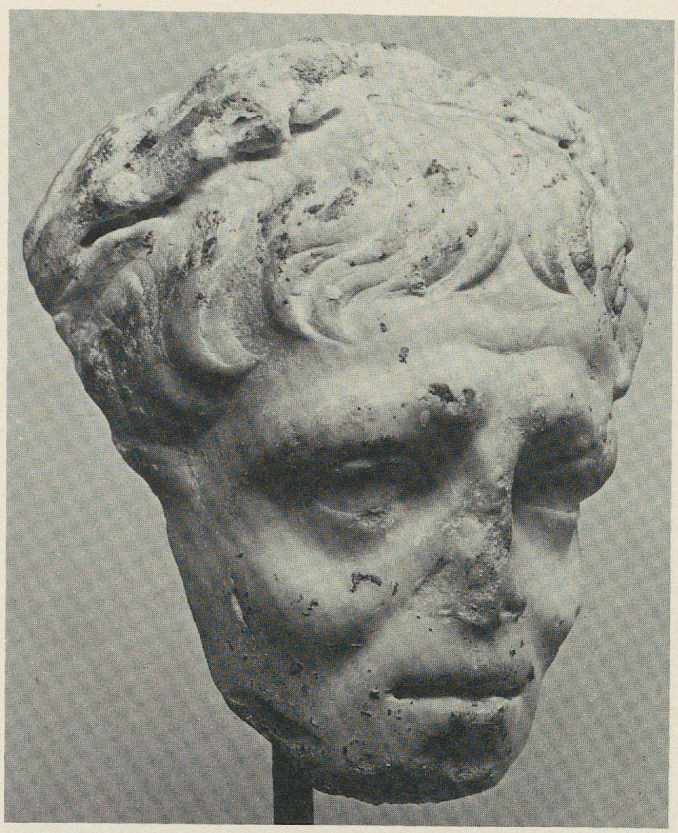


Fig. 11: Reliefkopf aus der Ara Pietatis Augustae (?).

Fig. 12: Reliefkopf aus der Ara Pietatis Augustae.

der Festprozession im Vatikan, zu denen auch die Genius-Statuette, wohl des Tiberius, in der Hand des letzten Camillus gehört. Ihre Toga ist etwas stoffreicher als die des Tiberius aus Herculaneum[60] und entspricht etwa dem Augustus von der Via Labicana, ist aber noch nicht von der Fülle des Caligula in Richmond[61]. Der Sinus reicht nirgends weiter herab als bis knapp über Kniehöhe. Man wird allerdings zugeben müssen, dass die Stoffe, Haare und auch das Karnat der Gesichter des kleinen Cancelleria-Reliefs schon nahe an caliguläisch-claudische Auffassung heranreichen, was für einen Ansatz in die Nähe des Stilumbruchs, d.h. nicht schon um 20 n.Chr., sondern in spättiberische Zeit spricht.

Nun lassen sich die erhaltenen Jünglingsköpfe mit Hilfe der lockenzählenden Methode von Curtius keiner Porträtreihe tiberisch-claudischer Prinzen anschliessen, doch gerade deswegen haben wir das Relief hier erwähnt. Eine Beziehung des etwas vierschrötigen ersten zu Caligula kann ich gar nicht sehen, aber der zweite erinnert tatsächlich sehr an dessen Kaiserbildnis. Der letzte der Larenträger ist auch der grösste, und die Grösse Caligulas wird von Sueton eigens betont[62]. Sie hätte sich allerdings bei dem Achtjährigen und Jüngsten nicht so darstellen lassen, wie es auf dem Relief geschehen ist. Die Grössenverhältnisse und die *lanugo* schliessen meines Erachtens die Datierung Alföldis aus. Wenn der so sehr an Gaius Erinnernde wirklich diesen meint, kann er nur kurz vor der Annahme der Toga virilis in der Zeit des Niedergangs Seians im Jahre 31 n.Chr.[63] so aufgetreten sein. Der Kopf wiederholt, vereinfacht und vergröbert die Frisurmotive des Porträttyps eines zwischen Knaben- und Jünglingsalter stehenden Prinzen, von dem drei, vielleicht vier Repliken nachzuweisen sind. Man hat ihn zumeist Germanicus genannt; dessen jüngster Sohn hat aber besseren Anspruch auf dieses Bildnis[64].

[60] K. Kluge und K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen* (Berlin, Leipzig, 1923), Bd. 3, Taf. 19; Niemeyer, *Römische Kaiser*, 82, Nr. 5.

[61] Goethert, *op. cit. supra*, Anm. 8, 186 ff., Taf. 40; Niemeyer, *Römische Kaiser*, 82, Nr. 4, Taf. 2,1; H. Jucker, *op. cit. supra*, Anm. 6.

[62] Suet., *Cal.*, 50,1.

[63] Suet., *Cal.*, 10.

[64] La Spezia: C. Pietrangeli, „Appunti su due ritratti giulio-claudi", *Atti del 4° congresso naz. di Studi Romani, 1935*, II (1938), 184 ff., Taf. 22,1; L. Curtius, *Mitt.d.Inst.*, 1 (1948), 70, XIX; A. Frova, *Scavi di Luni*, I (Roma, 1973), Taf. 14,1. — Dresden, jetzt Staatl. Kunstsammlungen: *EA*, 4253/4; C. Pietrangeli, *op.cit.*; L. Curtius, *op. cit.*, 71, Taf. 22. Variante (?) — Neapel Inv. 150226: L. Curtius, *op. cit.*, 87; Poulsen, *Prinzen*, 29, Nr. 5; Fink, „Germanicus-Porträt", 281 f., Taf. 2 f.; M. Bertoldi, *BollArte*, 58(1973), 41, Nr. 10, Abb. 24 f. — ? Izmir: J. Inan- E. Rosenbaum, *Roman and Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (London, 1966), Nr. 225, Taf. 125,1.

Wenn unsere Kombination richtig ist, sucht man freilich unter den drei andern seine älteren Brüder vergeblich; sie waren damals dem Knabenalter entwachsen.

Aus der Erkenntnis, dass die Arbeit tiberisch sein müsse, schlug Erika Simon vor, den kleinen Cancelleria-Fries, den andere auch noch an der Ara Pietatis Augustae hatten unterbringen wollen, der Ara Providentiae zuzuweisen[65]. Für Tiberius war die Vorsehung nach der „Enthüllung" der übereifrigen und bedrohliche Formen annehmenden Machenschaften Seians hoch aktuell geworden. Charlesworth hat die Zeugnisse für die damalige plötzliche Ausbreitung der Providentia-Kulte von Ost bis West zusammengestellt und auch die Errichtung des genannten Altars in Rom überzeugend mit diesem Vorsehungsboom in Verbindung gebracht[66]. Auf der Rückseite der Asse dieser Zeit erscheint die offensichtlich der Ara Pacis nachgebildete Umschrankung des Altars mit Tor und der Legende PROVIDENT[67]. Von beiden Seiten her treffen wir so auf das Jahr 31 n.Chr.

Bei dem um zehn Jahre späteren Ansatz, als Alföldi ihn der Disponibilität der drei Germanicussöhne wegen vornahm, kommt nun statt der Brüder des Caligula wenigstens der Enkel des Kaisers und Sohn des Drusus minor, Tiberius Gemellus, als Anwärter auf einen der Camilli in Betracht. Freilich war er im Jahre 31 auch erst zwölf Jahre alt und damit etwas zu jung für den sprossenden Bart. Ist die Ausführung der Reliefs zwei bis drei Jahre nach der Grundsteinlegung des immerhin stattlichen Baus erfolgt, so liesse sich die Altersangleichung an das der Jünglinge leichter verstehen. Der Kaiserenkel dürfte am ehesten der letzte der Camilli sein, nicht nur weil er der kleinste ist, sondern auch weil er die Statuette des Genius seines Gross- oder Urgrossvaters trägt. Darin könnte sich das diplomatische Vorgehen spiegeln, mit dem Tiberius sein eigenes Blut zur Nachfolge zu manöverieren versuchte[68]. Gaius und Gemellus hat er dann ja auch in seinem Testament, zum Verdruss des ersten, zusammen als Erben eingesetzt. Das Bildnis des Gemellus ist in einem in sieben Repliken vertretenen Jünglingsporträt zu fassen, von denen zwei auf den Vater Drusus minor bezogen wurden, dem er nach Ausweis einer Münze aus dem lydischen Philadelpheia-Neocaesarea sehr ähnlich sah[69]. *Capite velato* erscheint er in der frühcaliguläischen Statuenweihung von Veleia[70]. Das Hauptmotiv der Stirnfrisur kehrt bei dem Geniusträger wieder, aber etwas gegen den Beschauer hin verschoben, und links davon biegen sich die Locken nach aussen statt nach innen. Der erste erhaltene Kopf ist ohne jede Parallele. Doch auch Alföldi fand bei seiner Datierung um 20 n.Chr. für einen der vier Jünglinge keinen Namen.

Während sich die Kennzeichnung der historischen Hauptfiguren dieser Kompositionen auf eine nur annähernde Genauigkeit der Reproduktion beschränkt, zeigen die späteren Vertreter der gleichen Kunstgattungen ein verändertes Verhältnis zum Modell. Man braucht nur an die Traianssäule, den Traiansbogen von Benevent oder den Titusbogen in Rom zu erinnern. Bei der erstaunlichen ikonographischen Akribie, mit der Domitian, dessen Vater und Nerva in den grossen Cancelleria-Platten erfasst sind, kann man die sonderbaren Missverständnisse noch neuester Interpretationen schwer begreifen[71]. Ebenso leicht ist etwa das Vespasiansköpfchen unbekannter Herkunft in Brooklyn erkennbar (Fig. 13)[72]. Es wiederholt in massstäblicher Reduktion den Typus Thermenmuseum 330 (Fig. 14)[73] recht genau und muss aus einem schwerlich nach Titus entstandenen historischen Relief ausgebrochen sein. Der Gründer der flavischen Dynastie stand

[65] Helbig, *Führer*, I, 203 ff., Nr. 258; von Alföldi, *Lorbeerbäume*, 116, zitiert.

[66] M. Charlesworth, „Providentia and Aeternitas", *Harvard Theological Review*, 29 (1936), 111 ff. Vgl. R.S. Rogers, *Studies in the Reign of Tiberius* (Baltimore, 1943; repr. 1972), 27 f. Charlesworth wendet sich (Anm. 9) gegen die Annahme eines älteren Providentia-Altars in Rom. Die Prägung von Italica ergibt keinen zeitlichen Anhaltspunkt, vgl. dazu M. Grant, *Aspects of the Principate of Tiberius, NNM*, 116 (New York, 1950), 78 f., 89 f., Taf. 7,4; M. Grant, *Roman Anniversary Issues* (Cambridge, 1950), 62-64 pflichtet Charlesworth bei, erwägt aber doch eine etwas frühere Konsekration des Altars und Ausgabe der Reichsprägungen mit dessen Bild um 29 und Dedikation um 31. Die Gründe dafür, die numismatischer Art sein werden, nennt er nicht.

[67] *BMC, Emp.*, I, 141, 146-150, Taf. 25,12; 26,2. Vgl. 382, 73-75, Taf. 64,6 f.

[68] E. Meise, „Untersuchungen zur Geschichte der Julisch-Claudischen Dynastie", *Vestigia*, 10 (München, 1969), 51 ff., 68 ff.; E. Meissner, *Sejan, Tiberius und die Nachfolge im Prinzipat* (Selbstverlag, 1968), 34; H.H. Gesche, „Datierung und Deutung der CLEMENTIAE-MODERATIONI-Dupondien des Tiberius", *Jb.f.Num.u.Geldgesch.*, 21(1971), 60 f.

[69] F. Imhoof-Blumer, *Lydische Stadtmünzen* (1897), 120, Nr. 24, Taf. 5,11; K. Regling, *ZfNum*, 33 (1922), 182 mit unbegründeten Zweifeln an der Lesung. *SNG, Dan.Nat.Mus., Lydia*, I (1947), Taf.II,373. Vs. aller drei Exemplare stempelgleich.

[70] Saletti, *Ciclo di Velleia*, Nr. 8. Vorläufige Replikenliste: Verf., *op. cit. supra*, Anm. 42, ferner „Die Prinzen des Statuen-Komplexes aus Veleia", voraussichtlich in *JdI* oder *AA*.

[71] A.M. MacCann, „A Re-Dating of the Reliefs from the Palazzo della Cancelleria", *RM*, 79(1972), 249 ff.

[72] Courtesy of Brooklyn Museum, Acc. No. 29.1605, H. 15,7 cm. Für Photos und einen Gipsabguss danke ich B.V. Bothmer. G. Daltrop, U. Hausmann, M. Wegner, *Die Flavier* (Berlin, 1966), 73.

[73] Alinari 17378. G. Daltrop u.a., *op. cit.*, 79, Taf. 4.

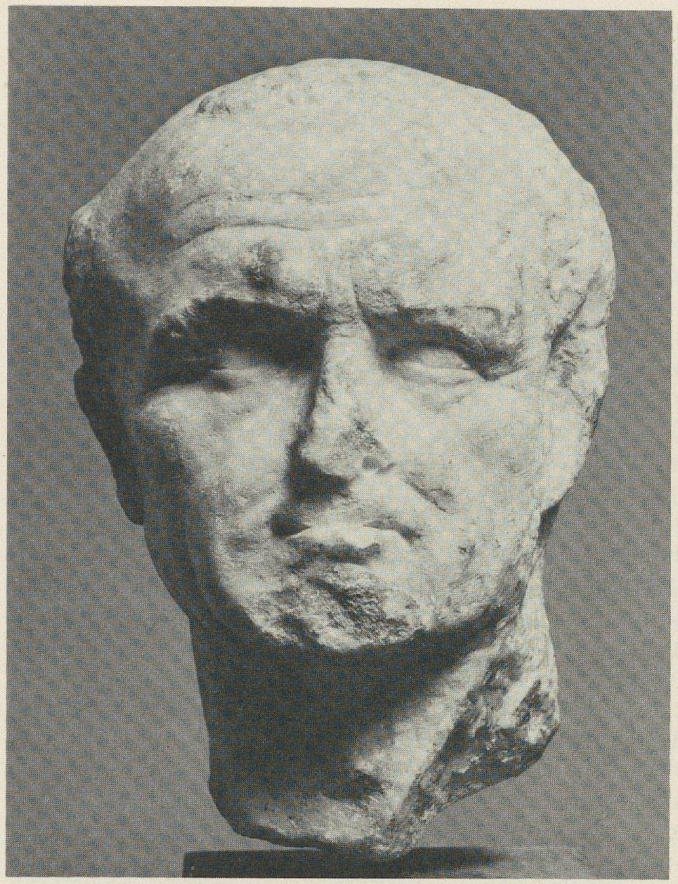


Fig. 13: Reliefkopf des Vespasian.

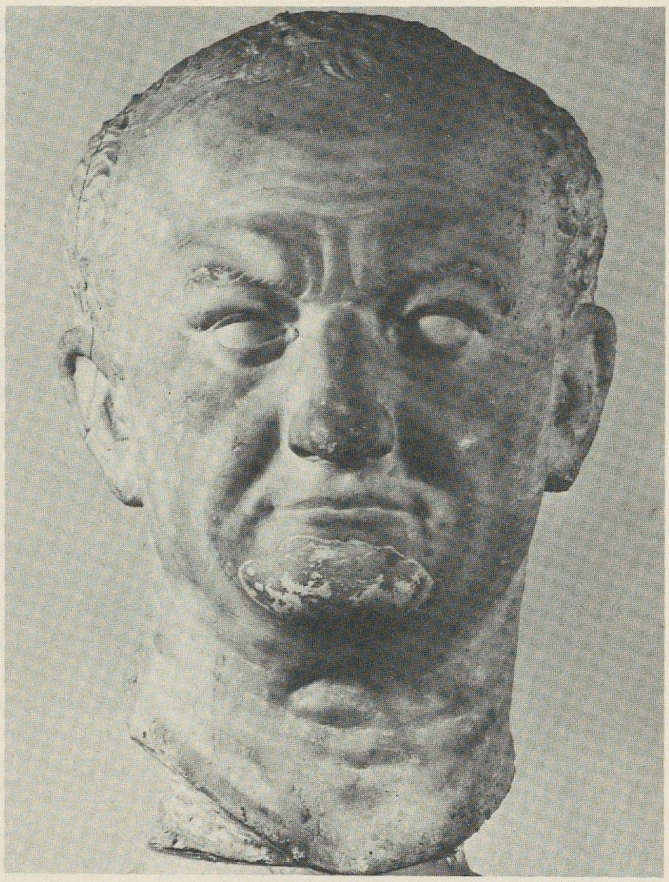


Fig. 14: Porträtkopf des Vespasian.

oder schritt darin nach rechts gewandt und mit leicht zum Betrachter abgedrehtem Gesicht. Dieser Kopistentreue fühlten sich noch die Sarkophagbildhauer des 3. Jhs. verpflichtet, jedenfalls wenn sie für bedeutende Auftraggeber arbeiteten, die ihnen gute Bildnisvorlagen beschaffen konnten[74].

Die „Fahrlässigkeit" des Meisters des Reliefs von San Vitale entspricht also dem bei historischen Reliefs iulisch-claudischer Zeit üblichen Verfahren. Der vom Schönheitsempfinden der Zeit, von „Zeitgeist" und individuellem Formengefühl geleiteten Umstilisierung der Muster war in diesem Rahmen offenbar auch mehr Spielraum geboten als beim Kopieren rundplastischer Büsten oder Statuen; denn in keiner iulisch-claudischen Familiengruppe gibt es so viele zu Fettsucht neigende Gesichter. Bei Augustus hat der Bildhauer seinem Hang zu Formenfülle mehr Zwang auferlegt als bei den drei kleineren Personen. Alföldi hat darum anfängliche Bedenken gegen eine Datierung vor 2 v.Chr., wo die beiden Prinzen C. und L. Caesar mit ihrer Mutter (B) dargestellt sein könnten, mit dem Argument bei Seite geschoben, „dass der ravennatische Augustuskopf noch gar nicht so durchgegliedert ist wie die claudischen Porträts"[75]. Uns geht es aber vor allem um die Porträts der beiden jungen Männer.

Unter vorläufiger Umgehung der ihren Namen besonders hartnäckig verschweigenden Dame B (Fig. 3, 9-10) betrachten wir zunächst die ihr folgende jünglingshafte Gestalt C (Fig. 2, 6-7), die sich in heroisch-halbnackter Drapierung einem mit Panzer und Feldherrenmantel bekleideten General (D) zuwendet. Hekler nannte ihn als erster Germanicus[76], doch erst Curtius bemühte sich um eine ikonographische Begründung dieses Vorschlags, wobei er sich aber auf ein Knabenporträt stützte, das gar nicht Germanicus darstellt[77]. Der Rückgriff auf ein Kinderbildnis wäre hier auch wenig sinnvoll. Den Irrtum hat Hafner mit der Curtius'schen Methode des

[74] H. Jucker, „Die Behauptung des Balbinus", *AA*, 1966, 501 ff., oder der „Brüdersarkophag" in Neapel, N. Himmelmann-Wildschütz, „Sarkophag eines gallienischen Konsuls", *Festschr. F. Matz* (Mainz, 1962), 110 ff., Taf. 10 f.

[75] Alföldi, *Lorbeerbäume*, 32.

[76] A. Hekler, „Studien zur römischen Porträtkunst", *OJh*, 21-22 (1922-1924), 178, Anm. 11.

[77] L. Curtius, „Ikonographische Beiträge, XIV Germanicus", *Mitt.d.Inst.*, 1 (1948), 85, D, Taf. 31: zu hagerer, leidend wirkender länglicher Kopf mit anderer Frisur. Germanicus-Porträts sind in dieser Curtius'schen Reihe nur E und F.

Lockenvergleichs korrigiert, indem er Münzbildnisse des Germanicus, den Wiener Füllhornkameo, die Statue aus Gabii im Louvre und den Kopf im Capitolinischen Museum heranzog. Vor allem bei diesem findet er „genaue Entsprechung"[78]. Dabei weist er auf die Fettpolster neben den Mundwinkeln hin, die ein Erbteil der Mutter Antonia seien, die Hafner in der Frau B erkennen möchte. Da auch der General die gleichen Schwellungen aufweist, wird es zu empfehlen sein, sich, der oben ausgesprochenen Warnung gemäss, nicht allzusehr auf sie zu verlassen und methodisch streng beim Lockenzählen zu beginnen. Gerade in der Mitte der Stirnfrisur ist zwar ein siebenstrahliger Stern skulptiert; er verdeckt aber das kritische Motiv nur teilweise, so dass es sich trotzdem genau ausmachen lässt. Die Strähnen schwingen von der Mitte aus nach beiden Seiten und bilden eine markante Gabelung, von der aus sie gleichmässig nach aussen gebürstet sind. Nun hat aber der Germanicus vom Kapitol, in dessen Gleichsetzung die Beweisführung Hafners gipfelt, das Gabelmotiv über dem rechten Auge, und die Lockenspitzen bilden einen gegen die Mitte gesenkten Bogen, während sie beim Reliefbildnis C in einer leicht emporschwingenden Kurve auslaufen. Wir werden bei zwei lebensgrossen Reliefköpfen des Germanicus feststellen, dass in diesem Genus besonders die obere Stirngrenze Verzerrungen, ihre Motivordnung seitlichen Verschiebungen ausgesetzt sind, und zwar wird damit offenbar eine optische Korrektur für die schräge Betrachtungsachse bezweckt. Die Sichtbarmachung der Hauptmerkmale wird angestrebt. Das Vorrücken der grossen Lockengabel sogar etwas über die Mittelachse hinaus gegen den Beschauer hin würde dieser Regel entsprechen[79]. Wir müssen es uns aus Raumgründen versagen, die Recensio der Vertreter des Typus Gabii, dem der kapitolinische Kopf aus Privernum angehört, hier vorzunehmen[80]. Der Zeitstil mag mitwirken, wenn die eponyme caliguläische oder claudische Replik im Louvre unserem Sternträger so verwandt erscheint. Die S-förmige Locke, die zur Schläfenpartie überleitet, findet sich dort kräftig ausgebildet. Das Büschel darunter verläuft dagegen wie bei dem ausdrucksvollen Kopf aus Privernum in umgekehrter Richtung hinter das Ohr, wogegen das tief herab-und nach vorne gezogene Nackenhaar wieder genau übereinstimmt. Dennoch sind die typologischen Beziehungen zu dem noch fast knabenhaften ägyptischen Kopf aus grünem Basalt in London (Fig. 15-16) enger als zu jeder Replik des Gabii-Typs; denn hier beschreibt die Haargrenze den gleichen Bogen und lässt die Stirn ebenso niedrig erscheinen. Die Mittelgabel trennt die Locken an der gleichen Stelle wie beim Relief-Porträt und über dem rechten Auge findet sich die nämliche Staffelung der bis zur Schläfe gleichgerichteten Haarsicheln. Die Stellung dieser bisher singulären rundplastischen Fassung gegenüber dem Typus Gabii bleibt noch zu klären. Vielleicht kommt ihm nur die Bedeutung einer Variante zu; jedenfalls weichen die Köpfe, die mit ihr verbunden worden sind, mehr von ihr ab als diese vom Typus Gabii, der auch die Benennung gegen jeden Zweifel sichert. Da die ägyptische Büste einen Panzer trägt, wird man die Entstehung des Originals nicht vor der Adoption des Achtzehnjährigen durch Tiberius ansetzen[81]. Die charakteristische Schädelform, die Physiognomie und das Frisurschema geben Curtius und Hafner zweifellos recht: Der heroisierte Sternträger ist der verstorbene Germanicus.

Den Stern der Figur C, der zuerst als *sidus Iulium*, sein Träger daher als Divus Iulius angesehen wurde, erklären Curtius und Weinstock als Zeichen der Konsekration, das von Caesar her übertragen wäre[82]. Auf einer Münze von Aizanoi schwebt dieser Stern über dem bekränzten Haupt des Germanicus[83].

[78] Hafner, „Augustusrelief", 170 f.

[79] Hafner, „Augustusrelief", 170, Taf. 63,4; Sandri, „Rilievo di Augusto", 30, Abb. 7, wollte wohl auch hier Hafner folgen, erwischte aber das Photo des dubiosen Berliner Tiberiuskopfes (L. Polacco, *op. cit. supra*, Anm. 12, 187, Nr. 1), mit dem sie unbeschwert bestätigt, was Hafner beweisen wollte.

[80] Wir zählen zu dieser Reihe:
A: Statue aus Gabii im Louvre, oben Anm. 14.
B: Kopf in Erbach.
C: Kopf aus Privernum, Kapitolinisches Museum.
D: Kopf aus Stabiae in Castellamare.
E: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Kat. 633.
F: Ebenda, Kat. 633a.
G: Kopf in Sidney, *FA*, 18-19, 1963-64 (1968), 14, Taf. 2,4.
Ferner: Kunsthistor. Museum Wien, Füllhornkameo (Hafner, „Augustusrelief", Taf. 63,2) und (?) Gemma Augustea, junger Offizier zwischen Tiberius und Augustus (H. Kähler, *Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea* [Berlin, 1968], 25 f., Taf. 7; Fink, „Germanicus-Porträt", 283, Taf. 5,1).

[81] A. H. Smith, *BMC, Sculpture*, III, Nr. 1883; L. Curtius, *Mitt.d.Inst.*, 1 (1948), 85, E, Taf. 32; Poulsen, *Prinzen*, 28; Fink. „Germanicus-Porträt", 281, 287, Taf. 1,1. Das Kreuz auf der Stirn ist christlich. Die von Poulsen und Fink zusammengestellten frühesten Bildnisse sind typologisch nur lose miteinander verbunden. Mit Fink (281) und gegen Poulsen (30) halte ich den Gabii-Typ nicht für postum. Postume Neuschöpfungen von Porträttypen sind wohl überhaupt blosse Archäologenerfindungen.

[82] L. Curtius, *Mitt.d.Inst.*, 1 (1948), 81, mit Anm. 6; S. Weinstock, *op. cit. supra*, Anm. 29, 379, Taf. 27,2; D. Michel, *Alexander, Caesar und Marcus Antonius, Coll. Latomus*, 94 (Bruxelles, 1967), 97 f.

[83] Z.B. H. von Aulock, *SNG*, 1964, 3345, Taf. 108. Rs. Agrippina I.

Fig. 15-16: Kopf der Germanicus-Büste.

Viele Autoren haben das Bohrloch genau in der Mitte über dem Stern von C nicht beachtet. Es entspricht in Machart und Grösse demjenigen, das hinter dem Kranz des Augustus sitzt. Ein zweiter, metallener Stern über dem skulptierten wäre nur unter der Annahme denkbar, dass es dem mit der Einfügung der zahlreichen Bronzeteile beauftragten Arbeiter gegangen wäre wie vielen Archäologen, dass er nämlich den Reliefstern im Haar nicht bemerkt hätte. In die *corona civica* liess sich ein Stern ja nicht wohl einmeisseln, daher die verschiedene Darstellungsweise, die man nachträglich auch mit Absicht vereinheitlicht haben könnte. Sonst sehe ich nur den Ausweg, in die Vertiefung über dem Stern des Germanicus die Kometenflamme einzusetzen, die mitunter über Caesars Haupt aufleuchtet[84]. Ein ikonographischer Lapsus wäre allerdings auch das.

Der Prinz, der auf dem schon genannten Reliefbruchstück in Algier (Fig. 8, 17) in gleicher Haltung und Drapierung neben Mars und Venus steht, kann in dem kleinen Bohrloch nur einen Stern getragen haben. Mit Recht lehnt Weinstock auch hier die Deutung auf Caesar ab[85]. Die Oberfläche des ganzen Kopfes ist stark verwittert, von den Stirnhaaren aber noch so viel deutlich, dass sie sich wie bei Germanicus aus der Mitte nach aussen biegen. Obwohl das Gesicht noch jugendlicher anmutet als im ravennatischen Relief, scheint mir die Beziehung auf Germanicus auch hier am nächsten zu liegen. Der kleine Mund und das runde Kinn passen zu ihm. Der Reliefstil mag etwas herber wirken, kommt aber Caliguläischem oder Claudischem nahe.

Auf ein viel diskutiertes schönes Kopffragment, das im vorigen Jahrhundert unter der alten Kathedrale von Brescia ausgegraben wurde, dürfte von hier aus neues Licht fallen; denn man hat bisher übersehen, dass auf seinem Scheitel ein Metalldorn eingelassen war. Erhalten ist nur

[84] *BMC, Emp.*, I, 13, 69 ff., Taf. 2,19 f.; 3,1. Vgl. Rs. 59, 323 ff., Taf. 6,6-8; 63, 357, Taf. 7,9; D. Michel, *op. cit.*, 99 f.; S. Weinstock, *op. cit.*, 370 ff., 379, Taf. 27,2; 28,8.

[85] S. Weinstock, *op. cit.*, 379, Taf. 27,3.

das Gesicht, das, zu seiner Rechten gewandt, aus einem Relief mit lebensgrossen Gestalten gebrochen sein muss. Der oben festgestellten Regel gemäss sind die Gesichtshälften stark asymmetrisch; gewisse Verzerrungen erschweren ausserdem den ikonographischen Vergleich. Germanicus oder einer seiner Söhne wurden zuletzt genannt[86]. Von diesen kommt nur Nero Caesar ernstlich in Frage, zumal da der Kopf backenbärtig ist; aber die Proportionen und die Frisur stehen dem dritten Porträt des Vaters näher, und nur dessen Bild konnte nach dem Tode mit einem Stern geschmückt worden sein[87]. Nach dem Schmelz der fast konturlosen Oberfläche gehört auch dieses monumentale Familiendenkmal erst claudischer Zeit an, wo einer der Neffen des regierenden Kaisers ohnehin keine solchen kommemorativen Ehrungen mehr zu erwarten hatte.

Ein weiterer ungefähr lebensgrosser Relief-Kopf des Germanicus in Adolphseck läuft bisher unter dem falschen Namen seines Enkels Nero[88]. Gar als Hauptperson in seinem eigenen Triumph über die Armenier soll er dargestellt gewesen sein. Allerdings trägt der Kopf einen Lorbeerkranz, der aber jedem Teilnehmer an bestimmten kultischen Handlungen zustand[89]. Zur Zeit des armenischen Triumphs trug Nero schon den Bogen von Ringellocken, den L'Orange in diesem Relief-Kopf zu entdecken meinte, weil er nur eine Profilansicht kannte[90]; allein die Frisur des belorbeerten Hauptes in der Fasanerie kann nur die des Germanicus oder seines ältesten Sohnes sein. Es gilt indessen nur wieder die Spielregeln für Porträtkopien in historischen Reliefs zu beachten, dann wird uns vor dem Bruchstück deutlich, dass der Vater gemeint ist. Die linke, grundnahe Gesichtshälfte zeigt trotz massiver Verkürzung noch das Lockenmotiv des Germanicus-Typs III und die Zange am rechten Ende der Stirnfrisur. Die Gabel ist in die Mittelachse verschoben, die leicht aus dem Reliefgrund herausgedreht ist. Backenbart und Nacken-Coiffure trägt der zudem noch gleich gewendete Germanicus-Kopf in der Ny Carlsberg Glyptothek Kat. 629[91]. Die lichtfreudige „claudisch-neronische" Formensprache besagt, dass das Bruchstück zu einem bedeutenden Denkmal gehören muss, das eher der Bruder oder Enkel als der Sohn des Dargestellten errichtet hat. Wir denken vor allem an den Bogen, der dem Claudius 51/52 n.Chr. über der Via Flaminia errichtet wurde. Nach den Inschriftresten trug er Statuen von Germanicus, Antonia minor, Agrippina minor und der Kinder Nero und Octavia. Skulpturreste sind unter mehreren Malen ans Licht gekommen und wieder verschwunden. Der bekränzte Reliefkopf eines Tubabläsers im Album des Pierre Jacques lässt sich dem Germanicus in Adolphseck, der in Rom gefunden sein soll, durchaus an die Seite stellen[92].

Curtius wollte die weggebrochene rechte Hand des Germanicus (C) unseres Reliefs (Fig. 18) in Analogie zu der rechten Figur auf dem Panzertorso in Cherchel und dem Mainzer Schwertscheidenblech in London, mit einer Victoria ergänzen[93]. Die Handfläche setzt jedoch in starker Neigung an, sie berührt an der Wurzel des Zeigefingers den Panzer von D; die Bruchstelle des Daumens liegt zu oberst. Eine Statuette, die man sich aus Bronze zu denken hätte, kann diese Hand nicht getragen haben. F. Poulsen glaubte, C reiche D das Parazonium, was Curtius mit der Bemerkung abtat, dass von der Übergabe des Parazoniums im Römischen nirgends die Rede sei; aber schon Mommsen hatte Stellen dafür zusammengetragen[94]. Poulsen muss das nach der Hand des Germanicus weisende Ding, das unten aus der Faust von D hervorragt und in Bruch endet, für die Schwertscheide gehalten haben. Allein, die Haltung dieser Faust schliesst eine solche Ergänzung aus. Der ebenfalls abgebrochene oder doch

[86] V. W. Hiesinger, „A Julio-Claudian Bronze Portrait", *Studies pres. to G.M.A. Hanfmann* (Mainz, 1971), 66, mit Anm. 8, Taf. 26 d; L. Fabbrini, *RM*, 73-74 (1966-67), 137, mit Anm. 22; K. Fittschen, *GGA*, 225 (1973), 59 zu Nr. 94. Zu Nero Caesar, vgl. oben Anm. 13.

[87] Vgl. zum Dioskurenstern bei Lebzeiten A. Alföldi, „Römische Porträtmedaillons aus Glas", *Ur-Schweiz*, 15 (1951), 75, mit Lit.

[88] H. v. Heintze, *Die antiken Porträts der landgräflich-hessischen Sammlungen in Schloss Fasanerie bei Fulda* (Mainz, 1968), Nr. 27, Taf. 46 f., 119a. Mit Recht als Nero abgelehnt von K. Fittschen, *op. cit.*, 56, zur Nr. 24.

[89] F. Cumont, *La stèle du danseur d'Antibes* (Paris, 1942), 10. Vgl. die Friese der Ara Pacis und Ara Pietatis.

[90] H. P. L'Orange, „Le Néron constitutionnel et le Néron apothéosé", *From the Collection of the Ny Carlsberg Glyptothek*, 3 (1942), 249, Abb. 5 (*Likeness and Icon* [Odense, 1973], 280, Abb. 5).

[91] V. Poulsen, *Les portraits romains*, I (Koebenhavn, 1962), Nr. 50, Taf. 86; Fink, „Germanicus-Porträt", 286, Taf. 9,3. Als Typ III bezeichne ich den von Poulsen, *Prinzen*, 13 f. behandelten. Die Liste lässt sich stark erweitern.

[92] S. Reinach, *L'Album de Pierre Jacques* (Paris, 1902), Taf. 63: *a probablement fait partie de l'arc de Claude*. *CIL*, VI, 920-923, 31204. Dessau, *ILS*, Nr. 222. A. E. Gordon, *Album of Dated Latin Inscriptions*, I (Berkeley, 1958), Nr. 103; H. Kähler, *RE*, VII (1939), 384, Nr. 20, fügt den Statuen noch die des Drusus minor hinzu, die natürlich nicht bezeugt ist, E. Nash, *op. cit. supra*, Anm. 20, 102 f.

[93] L. Curtius, *Mitt.d.Inst.*, 1 (1948), 82 f. Das Panzerrelief dieser Augustus-Statue bezieht sich m.E. auf den Seesieg von Actium.

[94] Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, I[3] (Leipzig,1887), 433 f. (418 f.); danach Lampertz, *RE*, XVIII (1949), 1416,2; Sandri, „Rilievo di Augusto", 28, 32, wo allerdings dauernd von Paraxonion, einer Agraffe, die Rede ist.

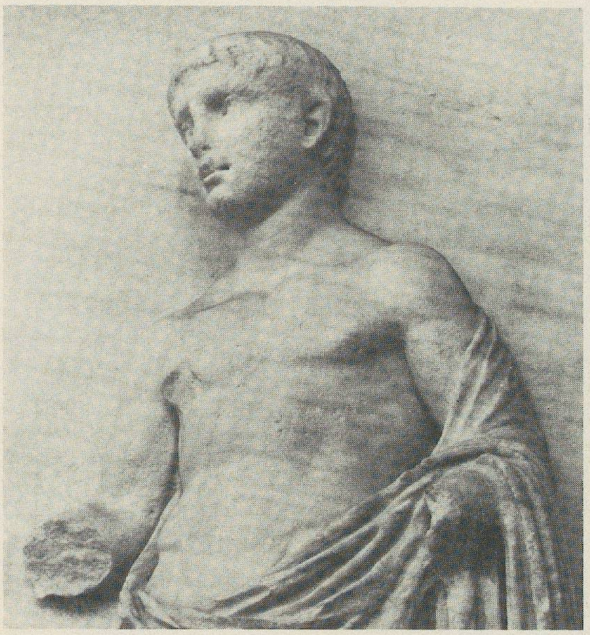


Fig. 17: Wie Fig. 8. Prinz.

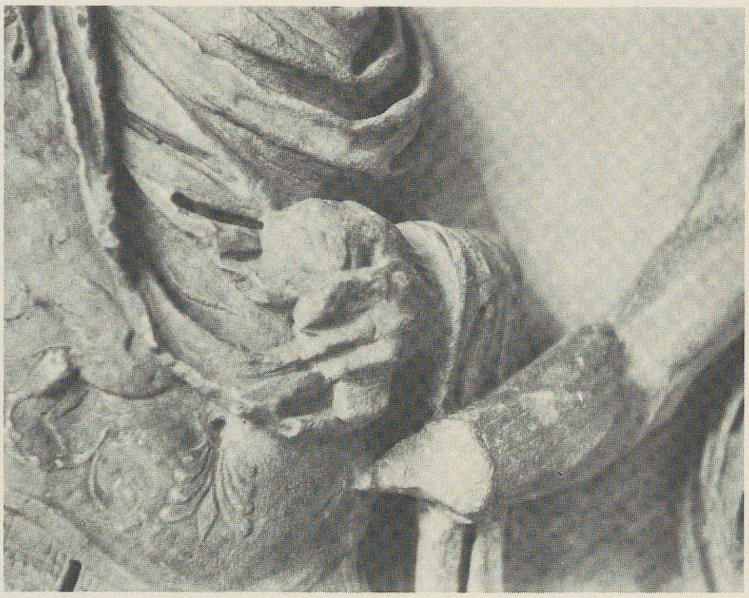


Fig. 18: Wie Fig. 1. Linke Hand des Drusus maior (D) und rechter Unterarm des Germanicus (C).

bestossene Knauf, der zwischen Zeige- und Mittelfinger nach links hervorkommt, kann nur der in der Richtung des Schwertes laufende, senkrechte Mittelgriff sein. Genau so hält Germanicus auf der Gemma Augustea das Schwert[95]. Die Scheide liegt unter dem Mantel. Der rechtwinklig vom Schwert unserer Figur D herabragende Rest mag ein Teil des Bandes sein. Zwischen ihm und der rechten Hand von C bleibt jedenfalls kein Raum für einen Gegenstand, den sie gefasst haben könnte. Wenn an eine Übergabe des Offiziersdegens gedacht wäre, könnte sie nur in der anderen Richtung erfolgen, als Poulsen glaubte; sie ist auch die der stärkeren Bewegung von links nach rechts; doch auch so wäre der Vorgang allzu undeutlich. Man wird daher zu Conzes Ansicht zurückkehren müssen, der von einer Gruss- oder Anredegebärde sprach[96]. Auch der Germanicus (?) des Reliefs in Algier (Fig. 17) hielt nichts in der Rechten. Die Verbindung besteht also nur in dem Zueinander-Gewendet-Sein.

Dagegen muss unser Germanicus C (Fig. 2) in seiner halb geschlossenen Linken etwas gehalten haben, das aus Metall zugefügt war. Hinter dem Daumen laufen zwei kleine Bohrungen durch. Sie dienten wohl zur Fixierung eines schmalen Gegenstandes, der schräg zwischen Daumen und Zeigefinger lag und auf dem Unterarm aufruhte, wo er an der zweitobersten Gewandfalte wieder durch eine Verzäpfung festgehalten war. Ein Schwert kann es nicht gewesen sein, weil es ohne Schwierigkeiten so hätte aus dem Stein gehauen werden können wie bei Augustus. Tiberius hält auf der Gemma Augustea ein langes Szepter in ähnlicher Weise. Wir sind berechtigt, auch Germanicus ein solches imperatorisches Insigne in den Arm zu legen, da er auf Münzen Caligulas sogar das Adlerszepter als Attribut des Triumphs über die Germanen trägt[97]. Auch wenn es auf dem Relief von einiger Länge war, kam es mit dem Kopf der Frau B nicht in Berührung. Eine Lanze stützte dagegen der Imperator mit der erhobenen Rechten auf. Diese berührte den Grund an einer stehen gebliebenen Bruchstelle wenig oberhalb des Kopfes, so dass sie die hoch ausholende Gebärde des Augustus nicht abschwächte. Auflagestellen suchen wir auf der Standbühne wieder vergeblich. Bei Germanicus müsste sie neben der Innenseite des rechten Fusses liegen.

Den Partner des Germanicus (D. Fig. 1-2; 19-21) hatte Passeri 1750 auf Claudius bezogen, was Friedländer hundert Jahre später mit dem Hinweis auf den ängstlichen Ausdruck durch Münzbilder zu bestätigen suchte. „Keinem Verwandten oder nächsten Folger des Augustus" schien ihm diese Gestalt zu gleichen ausser dem Claudius[98]. J.J. Bernoulli, dessen

[95] H. Kähler, *op. cit. supra*, Anm. 80, Taf. 7.

[96] Conze, *Augustusrelief*, 11.

[97] H. Kähler, *op. cit.*, Taf. 4,6; A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche* (Darmstadt, 1972), 231, Abb. 30,9 f. Vgl. Taf. 18 f.

[98] J. Friedländer, „Die Apotheose der Julier. Relief in S. Vitale zu Ravenna", *Archäol. Zeitg.*, 25 (1867), 111 f.

Fig. 19: Wie Fig. 1. Kopf des des Drusus maior (D).

Kenntnis und methodische Umsicht man umso mehr bewundern lernt, je länger man sich mit der römischen Ikonographie befasst, äusserte zwanzig Jahre später darüber, nachdem er auch Conzes Deutung auf Agrippa zurückgewiesen hatte: „An den alten Claudius jedenfalls kann niemand denken, der die zahlreichen und wohlverbürgten Marmorköpfe und Statuen desselben zu Rate zieht und diese jugendlich schlanke Figur — die jugendlichste des ganzen Reliefs — mit ihm vergleicht"[99]. Die Einschätzung des Alters erweist sich bei den römischen Porträts, zumal iulisch-claudischer Zeit, allerdings als ein trügerisches Kriterium. Wo wäre das Bildnis, das Augustus oder Tiberius als Greis zeigt? Auch das bürgerlich und bieder gewordene Porträt des Claudius ist dieser Tradition streckenweise noch so verpflichtet, dass Vorsicht am Platze ist. Mehr als die Lebensstufe kann man aus höfischen Bildnissen selten zuverlässig ablesen. Selbst Repliken des gleichen Typs scheinen einmal jünglingshaft, ein andermal von reifem Alter.

Trotz der Warnung Bernoullis griff Hafner den alten Vorschlag wieder auf in der Überzeugung, mit dem seither stark angewachsenen und leichter zugänglich gewordenen Material den ikonographischen Beweis nun doch antreten zu können. Die Beschreibung ist schon daraufhin angelegt, wenn er sagt: „Das volle Gesicht, die an der Nasenwurzel emporgezogenen Brauen, der nach oben gerichtete Blick, das starke Doppelkinn und die schlicht in die Stirn gekämmten Haare lassen es angezeigt erscheinen, zu der Meinung Passeris zurückzukehren". Auch für Hafner steht die claudische Entstehung des Reliefs fest. Bei den Vergleichen geht er von dem Wiener Füllhornkameo aus, auf dem Claudius und Agrippina minor, Germanicus und Agrippina major einander in Büstenbildnissen gegenüberstehen. Die Haaranordnung scheint ihm „Locke um Locke" übereinzustimmen, ebenso „Doppelkinn, Blick und Kleinheit des Mundes"[100]. Der von Hafner zitierte verschollene Kolossalkopf aus Smyrna stellt wahrscheinlich Claudius dar,

[99] Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 257.
[100] Hafner, „Augustusrelief", 171, Taf. 64,2.

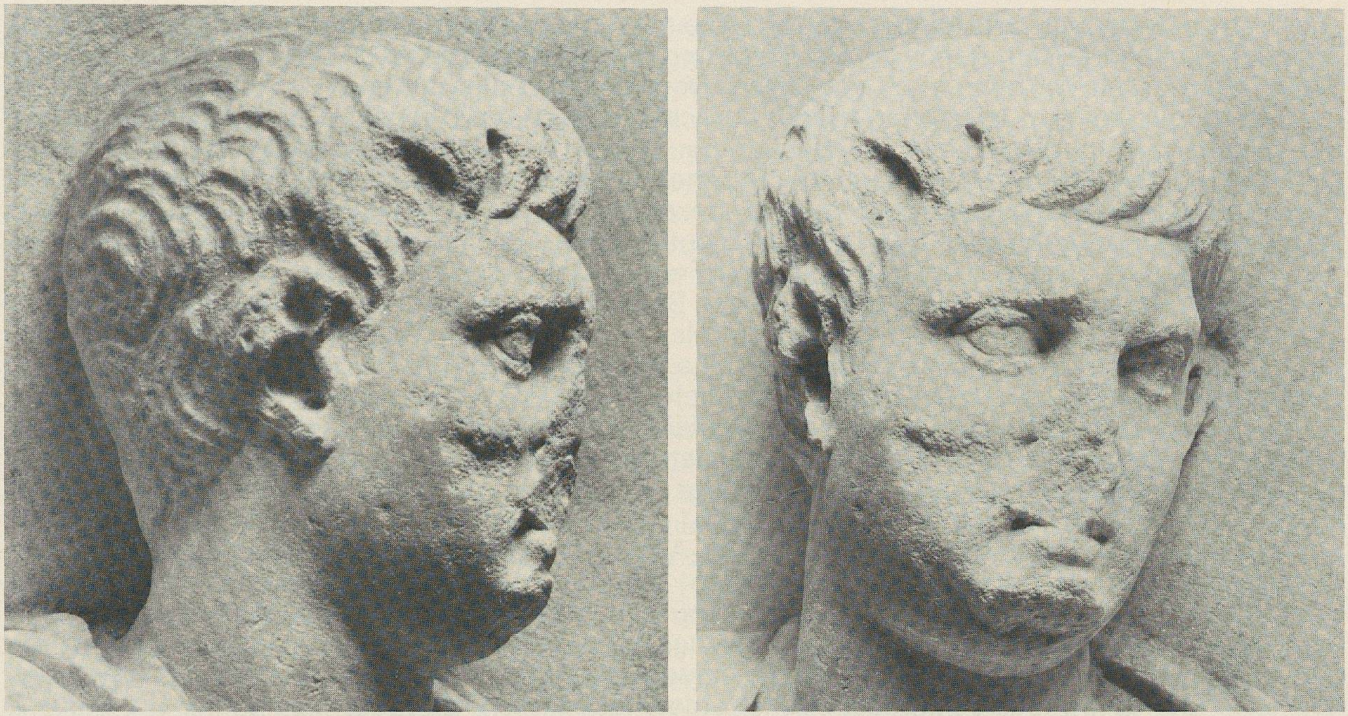


Fig. 20-21 : Wie Fig. 1. Kopf des Drusus maior (D).

wie er meint, aber als Prinzen, so dass sein Typus für das Relief ausser Betracht fällt[101]. Zudem wenden sich seine Locken in die entgegengesetzte Richtung, was mit dem Curtius'schen Verfahren, zu dem sich Hafner doch bekennt, unvereinbar ist. Dasselbe gilt inbezug auf den im weiteren verglichenen, diesmal wirklich greisenhaft wirkenden Kopf des Kaisers Claudius im Agora-Museum[102]. Derjenige im Piräus-Museum[103] vertritt den Typus des Füllhorn-Kameos und unterscheidet sich durch die Lockenordnung mit der Zange über der rechten Schläfe und den obligaten Stirnfalten zu sehr vom Kopf unseres Generals. Auch der wohl frühe Claudius des Athener Nationalmuseums ist nicht geeignet „letzte Zweifel an der Identität" mit der Relieffigur zu zerstreuen. Zum einen bildet dieser Kopf einen griechischen Sonderfall, so dass er lange verkannt blieb, zum andern treten selbst hier wieder die beiden Stirnfurchen auf[104]. Sandri operiert mit dem gleichen Beispiel, kann sich aber doch nicht ganz von Agrippa lossagen, dem dann wieder Marcellus gegenüberstünde[105]. Da dies alles ohne einen eigenen Gedanken vorgetragen ist, genügt es, wenn wir uns mit Hafner auseinandersetzen. Schliesslich aber kann ich auch Hafners Behauptung nicht zustimmen, die an den Rand geschobene Figur D sei in Parallele zu Augustus A gesetzt und so als Hauptperson für das ganze Monument konzipiert[106]. Vielmehr scheint gerade aus dieser deutlich sekundären Position hervorzugehen, dass keine Person ersten Ranges und schon gar nicht der regierende Kaiser dargestellt sein kann. Wenn Hafner bezüglich der blossen Füsse des Gepanzerten mit Conze auf den Augustus von Primaporta hinweist, so hätte er von diesem her doch eher darauf schliessen müssen, dass der Dargestellte verstorben sei[107]. Den Kaiser auf einem zu seinen Lebzeiten entstandenen historischen Relief

[101] Hafner, „Augustusrelief", 171, Anm. 60. Repliken u.a. in Aquileia und Cagliari. Poulsen, *Prinzen*, 38 ff. Es ist bei dieser Identifizierung allerdings nicht leicht, einen Namen für das Pendant eines zweiten Prinzenporträts zu finden. F. Poulsen, *Sculptures antiques de musées de province espagnols, Archaeol.-Kunsthistor. Meddelelser*, I 2 (Koebenhavn, 1933), 47, Taf. 43 f.

[102] Hafner, „Augustusrelief", 171, Anm. 61.

[103] Hafner, „Augustusrelief", 172, Anm. 63. Seither veröffentlicht von J.M.C. Toynbee, „Four Roman Portraits in the Piraeus Museum", *BSA*, 53-54 (1958-59), 285 f., Taf. 67. Der auch angeführte Kopf in Vathy ist noch immer unpubliziert.

[104] Hafner, „Augustusrelief", 172, mit Anm. 4, Taf. 64,4; O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (Lund, 1941), 231 f., 279, Taf. 72,1 (republikanisch).

[105] Sandri, „Rilievo di Augusto", 34, Abb. 9 ff. Zu Marcellus jetzt G. Säflund, „Il „Germanico" del Museo del Louvre", *OpRom*, 9 (1973), 1 ff.

[106] Hafner, „Augustusrelief", 172.

[107] Conze, *Augustusrelief*, 12. Vgl. W. H. Gross, „Zur Augustusstatue von Prima Porta", *Nachr. Akad. Göttingen*, 1959, Nr. 8, 159 f.; K. Fittschen, *BJb*, 170 (1970), 546 f. Anders J. Fink in *Festschrift M. Wegner* (Münster, 1962), 32.

„als Gott zu verstehen" wie Hafner erwägt, wäre nach meiner Kenntnis bis in die Spätantike ohne Beispiel. Kameen freilich gehen in der Erhöhung der Hauptgestalten je une je eigene, kühnere Wege. So müssen wir denn auch von dieser Deutung Abschied nehmen.

Bernoulli, auf den wir damit wieder zurückverwiesen sind, fand „sowohl im Allgemeinen die gleichen Proportionen als im Besonderen diese kurze, zurückliegende Stirn, dasselbe schlichte, in der Mitte voll aufliegende Stirnhaar, denselben Ansatz zum Doppelkinn" in der Turiner Statue Drusus' des Jüngeren wieder, bezog den Gepanzerten daher auf ihn und — etwas gegen sein ikonographisches Gewissen — C auf dessen Vater Tiberius. Drusus minor, der Sohn des Tiberius, war Vetter, Adoptivbruder und Freund des Germanicus, was der demonstrativen Verbindung der beiden im Relief günstig wäre. Beiden wurden zu Lebzeiten und aus Anlass des Todes des einen wie des andern überall im Reiche gemeinsam Statuen errichtet. Doch nach dem Tod des Tiberius (37n.Chr.) wurden solche Ehrungen, solange Claudier regierten, nur noch Germanicus zuteil. Die letzten sind inschriftlich auf 51/52 n.Chr. datiert[108]. Mit aus diesen Gründen wird Drusus II auch in der frühcaliguläischen, unter Claudius dreimal erweiterten oder veränderten Statuengruppe von Veleia umsonst gesucht. Diese Regeln scheinen für die Programme der grossen Hofkameen nur bedingt verbindlich gewesen zu sein, denn in dem figurenreichen Stein der Sainte-Chapelle, der 51 n.Chr. geschnitten worden sein muss, erscheint nochmals in der Himmelssphäre Drusus II. Der Auftrag verlangte offenbar, alle Claudier, die seit Augustus in der Aszendenz des regierenden Claudius in vorderster Linie standen, in der Komposition unterzubringen[109]. Dagegen müssen Porträtverbindungen in Freiplastik und Architekturreliefs den selben propagandistischen Grundsätzen unterliegen, da sie sich an die gleiche Öffentlichkeit richten. So macht die claudische Datierung unseres Frieses die Anwesenheit des Tiberius-Sohnes zumindest höchst unwahrscheinlich; dennoch hat Kähler die Figur C wieder Drusus minor genannt[110].

Gehen wir darum auch diesen Vorschlag von der ikonographischen Seite her an! Unbestreitbar sind der Jüngling der Veleia-Gruppe, den Saletti Drusus minor nennt, und die ebenso getaufte, wahrscheinlich alexandrinische Wiederholung aus Kyrenia in London[111] nach dem gleichen Schema frisiert wie der General D des Reliefs. Eine Lockengabel über dem linken Auge trennt die parallel gegen die Schläfen hin gestrichenen langen Strähnen. Diese sind freilich viel schmaler und liegen demgemäss dichter beisammen als bei Figur D. Sie wäre hier also in sehr erheblichem Masse vereinfacht. Die zur Nasenwurzel vorgewölbte Stirn erscheint im Profil (Fig. 20), das sich dem Betrachter allerdings kaum darbot, so verformt, wie man sie weder bei Drusus II noch bei einem anderen normal gewachsenen Menschen finden wird. In der Hauptansicht aber fällt die Bombierung der Brauenpartie kaum auf. Sie geht zum guten Teil auf das Konto der Eigenwilligkeit des Bildhauers. Auch das Doppelkinn haben die sieben Vertreter des Typs Veleia nirgends: und dieser kann, wie gesagt, aus historischen Gründen gar nicht Drusus II darstellen. Vielmehr hat V. Poulsen richtig kombiniert, wenn er in dem verhüllten jungen Veleianer Tiberius Gemellus vermutete[112]. Dazu mehr an anderer Stelle. Das Knaben- oder Jünglingsporträt Drusus minors hat sich dem Zugriff bisher entzogen[113]. Das Bildnis des Mannes, Feldherrn und Mit-Thronprätendenten des Germanicus zerfällt in vier untereinander nahe verwandte Typen, die allerdings bisher nicht geschieden, daher zum Teil auch nicht erkannt worden sind. Vorauszusetzen ist ein Adoptionsporträt aus dem Jahre 4 n.Chr., das aber noch zu entdecken bleibt. Auf die Zeit der Thronbesteigung des Vaters von 14 n.Chr. mag die Schöpfung fallen, die in sechs Repliken fassbar wird (Typ II)[114]. Neun- bis zehnmal lässt sich

[108] M. Stuart, „Tacitus and the Portraits of Germanicus and Drusus", *CIPh*, 35 (1940), 64 ff.; Gesche, *op. cit. supra*, Anm. 68, *passim*.

[109] Vgl. oben mit Anm. 54.

[110] H. Kähler, *op. cit. supra*, Anm. 19, 93.

[111] Saletti, *Basilica di Velleia*, Nr. 8; A. H. Smith, *BMC, Sculpture* (London, 1904), Nr. 1882, Taf. 15 (Drusus minor), Kyrene statt Kyrenia? Vorläufige Replikenliste: H. Jucker, *op. cit. supra*, Anm. 42.

[112] Poulsen, *Prinzen*, 38 mit Anm. 85. Vgl. oben mit Anm. 69 f. Für die Büstenreplik in Luni traf A. Ruggiu Zaccaria (M. Frova, *op. cit. supra*, Anm. 64, 538 f., Taf. 129) den rechten Namen, obwohl der Kopf in Kopenhagen (V. Poulsen, *op. cit. supra*, Anm. 91, Nr. 49: Tiberius Gemellus?), auf den sie sich beruft, keine Replik ist.

[113] Poulsen, *Prinzen*, 20 ff. Unter diesen Zuweisungen verdienen zwei bis drei Repliken eine genauere Untersuchung.

[114] Ohne Typenscheidung: Pietrangeli, „Druso minore", 61 ff.
A: Tripolis, aus Leptis Magna. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 16.
B: Erbach. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 5.
C: Paris, Louvre. L. Curtius, *Mitt.d.Inst.*, 1(1948), 57, Taf. 10 (C. Caesar).
D: Rom, Vatikan. A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del museo profano Lateranense* (Roma, 1957), Nr. 14.
E: Turin. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 1.
F: Mariemont. Fink, „Germanicus-Porträt", 286, Taf. 12,3 (Germanicus).
G: Pesaro, Museo Oliveriano, o. Nr., Neuerwerbung (ca 1971) aus Privatbesitz, überarbeitet.

ein III.Typ belegen, viermal in Verbindung mit einem Germanicus-Porträt. Die Entstehung findet wohl im Jahr vor dem Tod des Adoptivbruders, also 18 n.Chr. ihren Platz[115]. Einen IV.Typ repräsentieren sechs rundplastische Repliken[116], Glasphalerae[117] und mindestens zwei Kameen[118]. Wer sich der Mühe unterziehen will, die aufgeführten Köpfe und Statuen zu Rate zu ziehen, wird feststellen, dass weder der Typus von Turin, noch einer der drei übrigen unserem General C so nahe steht, dass sich die Unterschiede mit dem Hinweis auf gattungsbedingte Vereinfachung und Verschiebung überbrücken liessen. In allen Porträts erscheint Drusus II wesentlich hagerer und hat, im Gegensatz zum General des Reliefs, einen ausgeprägten Langschädel. So ist Bernoullis Vorschlag auch von daher nicht zu halten. Zudem wäre die Differenzierung der beiden Prinzen des Reliefs, die Germanicus so himmelhoch über Drusus erhöbe, zumindest erstaunlich.

Wie sehr auch Curtius Conzes Deutung des Imperators D als Agrippa bekämpfte, sie lebt doch noch in der allerneuesten Fachliteratur fort[119]. Fittschen erblickt nämlich die Frisur von D bei dem auf Marcus Antonius, Claudius und von ihm auf Agrippa bezogenen Berliner Kopf aus Magnesia[120]. Die Feststellung trifft bezüglich der horizontalen Stirnlocken ungefähr soweit zu wie beim Claudius des Athener Nationalmuseums. Claudius aber kommt nach Fittschen für unsere Relieffigur nicht in Frage. Der kleinasiatische Kopf geht im übrigen mit keinem der von F.S. Johansen gesammelten Agrippa-Porträts zusammen[121]. Unter Claudius bestand auch nur sehr entfernte Veranlassung, Agrippa in eine Familiengruppe einzubeziehen. Weder Münzen noch Inschriften geben einen sicheren Beleg dafür[122]. Noch weniger konnte aus dynastiepolitischen Absichten einer der Söhne Agrippas hier Platz finden. Ihr Gedächtnis erlosch bald nach dem Tod des Gaius (4 n. Chr.) und erlebte nur in der tiberischen Renovation an der Basilica Aemilia eine vereinzelte Auffrischung[123]. Mit den Bildnissen des C. und L. Caesar, der einstigen präsumtiven Thronfolger des Augustus, lässt sich denn auch keine der Relieffiguren ikonographisch verbinden[124].

Gleichzeitig mit Hafners Untersuchung zum Augustus-Relief erschien I. Scott Rybergs Monographie über die römischen Kultreliefs, in der sie sich zu unserem Problem folgendermassen äussert: *The two figures to whom Germanicus is paying homage are most likely to be his parents, the elder Drusus and Augustus' niece Antonia, who was later deified by her son Claudius*[125]. Auf das Porträt von D geht sie ebensowenig ein wie Donald E. Strong, der allein

[115] Mit Germanicus zusammen:
A: Rom, Museo Naz. Romano 1257 aus Mentana. Poulsen, *Prinzen*, 14, Nr. 10.
B: Syrakus, aus Centuripe. N. Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia* (Palermo, 1965), 46.
C: Toulouse, Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 10.
D: Cadiz. A. Garcia y Bellido, in *Mél. Piganiol* (Paris, 1966), 490 ff., Abb. 4 f.
Einzelstücke:
E: Rom, Museo Torlonia. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 11.
F: Paris, Louvre C.A.2987. J. Charbonneaux, in *Festschrift B. Schweitzer* (Stuttgart, 1954), 331 ff., Taf. 72.
G: Kopenhagen, Nat. Museum 13766. Poulsen, *Prinzen*, 20 ff., Abb. 4-6.
H: Wien, Kunsthist. Museum 1487. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 17.
I: Sikyon, Museum, Variante?
Ferner: Paris, Cab. Méd., Kameo de la Sainte-Chapelle. L. Rocchetti, *EAA*, II (1959), 296, Abb. 423 f., Fig. 7.

[116] A: Cagliari. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 8
B: Cordoba, Museo Arqueol. Prov. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 4.
C: Madrid, Prado. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 2.
D: Avignon. Pietrangeli, „Druso minore", Nr. 7.
E: Erbach. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 202, Nr. 6, zu Unrecht angezweifelt.
F: Köln, Röm.-German. Museum, Inv. 62,28. W. Binsfeld, *Museen in Köln, Bull.* (August 1962); *Neuerwerbungen der Kölner Museen, Ausstellungskatalog 1962*, Nr. 105, Abb. 40 (Germanicus).

[117] A. Alföldi, „Römische Porträtmedaillons aus Glas", *Ur-Schweiz*, 15 (1951), 70 f., Typ IV Panzerbüste mit 2 Kinderköpfchen. Anders als Alföldi erkenne ich in: Typ III Germanicus, Typ VI Tiberius, Typ VII Agrippina maior, Typ VIII Caligula (als Kaiser?), Typ IX Nero Caesar, den ältesten Bruder Caligulas. Vgl. Verf., *op. cit. supra*, Anm. 13, II Ende.

[118] London, H.-B. Walters, *BMC, Gems* (London, 1926), Nr. 1981, Taf. 25. Leningrad, O. Neveroff, *Antique Cameos in the Hermitage Collection* (Leningrad, 1971), Nr. 82.

[119] Sandri, „Rilievo di Augusto", 34 ff.

[120] K. Fittschen, *GGA*, 225 (1973), 55 zu Nr. 20 bei Inan-Rosenbaum, *op. cit. supra*, Anm. 64, Nr. 20.

[121] F. S. Johansen, „Ritratti marmorei e bronzei di Marco Vipsanio Agrippa", *Analecta Romana Inst. Danici*, 6 (1971), 17 ff. — von Fittschen zitiert. Auf das Ravenna-Relief geht Johansen nicht ein. Bei Johansen und Fittschen fehlt noch die unlängst gefundene Agrippa-Büste aus und in Vibo Valenzia.

[122] Die Agrippa-Statue, für die das letzte epigraphische Zeugnis F. S. Johansens, *op. cit.*, 26, mit Anm. 47 sprechen soll, dürfte, wenn die Interpretation Hülsens richtig ist, noch augusteisch gewesen sein. Zu möglichen claudischen Agrippa-Prägungen, T.E. Gregory, „The Chronology and Significance of the M. Agrippa Asses", *Museum Notes*, 19(1974), 65 ff.

[123] S. Panciera, „Miscellanea epigrafica", *Epigrafica*, 31 (1969), 104 ff.

[124] Vgl. oben Anm. 46-50. Zanker, *Augustus-Porträts*, 47 ff.

[125] I. S. Ryberg, „Rites of the Religion in Roman Art", *MAAR*, 22 (1955), 92.

diesen Namen für den General noch verwendet hat[126]. Mit Antonia meinte Ryberg allerdings, anders als Hafner, die auf dem Felsen sitzende Frau, die gewiss keinen Porträtkopf trug, sondern eher an die auch auf einem Fels sitzende Idealgestalt am linken Ende der Mittelzone des Grossen Pariser Kameos erinnert. Piganiol und Möbius haben diese als Sibylle gedeutet[127]. Die amerikanische Forscherin setzte eine Entstehung des Reliefs unter Caligula voraus, aber schon Kraus, der Hafners Auffassung zuneigt, hat bemerkt, dass ihr Identifizierungsvorschlag auch unter Claudius möglich wäre[128]. Er ist dies sogar noch mit viel grösserer historischer Wahrscheinlichkeit; denn im Gegensatz zu Claudius kümmerte sich Caligula gar nicht um den Nachruhm seines Grossvaters. Alle kommemorativen Münzen mit dem Porträt des Drusus maior sind erst unter Claudius geschlagen, die Edelmetallprägungen und eine Sesterzausgabe schon in den ersten Jahren, eine zweite Sesterzedition mit *pater patriae* noch in der zweiten Regierungshälfte. Die Rückseiten der Aurei und Denare bringen den Triumphbogen mit der Reiterstatue des Drusus oder ein Vexillum und Waffen, dazu die Erklärung DE GERMANIS, die Grossbronzen Claudius auf der *sella curulis* über verstreuten Waffen und in der ausgestreckten Rechten einen Zweig (Fig. 22)[129]. Als neuer Kaiser weist er so auf die sieg-

Fig. 22: Sesterz mit Drusus maior, unter Claudius.

reiche Kraft hin, die er von seinem Vater, dem grossen Germanenbezwinger, zusammen mit dem Ehrennamen Germanicus geerbt haben will. Gleichzeitig gedachte er auch der Mutter Antonia minor[130], während er den Bruder Germanicus und dessen Gattin Agrippina maior auf Münzen erst zur Legitimation Neros zitiert zu haben scheint[131]. Die weiteren *officia pietatis*, die Claudius seiner Familie gegenüber noch erfüllte, zählt Sueton auf[132]. Nach der Thronbesteigung schwor er den höchsten Eid bei Augustus, er erhob Livia zur Diva, ordnete Totengedenkfeiern für die Eltern an, und der Mutter verlieh er den Augusta-Titel, den sie zu Lebzeiten abgelehnt haben soll. Seines Bruders Germanicus wurde „bei jeder Gelegenheit" gedacht, und selbst den Grossvater Marcus Antonius „überging er nicht ohne dankbare Erwähnung". Tiberius schliesslich erhielt den ihm einst vom Senat beschlossenen Ehrenbogen am Pompeiustheater. Dazu ist auch die Ausführung des überfälligen Projekts des einst für Livias Genesung gelobten grossen Pietas-Altars zu rechnen. So wären also bei dem claudischen Fries die besten Voraussetzungen dafür gegeben, neben Germanicus dessen Eltern zu vermuten.

Wie Drusus maior ausgesehen hat, wissen wir von den genannten Gedenkprägungen seines Sohnes (Fig. 22), aber auch von zahlreichen rundplastischen Porträts, die sich um die schon von Bernoulli richtig benannte Panzerstatue aus Cerveteri im Museo Gregoriano profano

[126] D. E. Strong, *Roman Imperial Sculpture* (London, 1961), 27, 92, Taf. 46.

[127] H. Möbius, *Studia Varia* (Wiesbaden, 1967), 228. Ich halte die Gestalt mit Curtius für Honos. Dazu anderswo.

[128] Th. Kraus, *op. cit. supra*, Anm. 17.

[129] *BMC, Emp.*, I, CLI, CLV, CLVIII. Aurei und Denare: 178 f., Nr. 95-108, Taf. 33,11-18; Sesterze: 186 f., Nr. 157-165, Taf. 35,7-11; 192 f., Nr. 208-212, Taf. 36,8. C. M. Kraay, *Die Münzfunde von Vindonissa* (Basel, 1962), 36 f.; Th. Fischer, „Bemerkungen zur spätclaudischen Münzprägung", *Schweiz. Num. Rundschau*, 46 (1967), 34 ff. Vgl. W. Trillmich, „Zur Formgeschichte von Bildnistypen", *Jdl*, 86 (1971), 179 ff. Dazu H. Jucker, „Methodisches zur kunstgeschichtlichen Interpretation von Münzbildnissen der Agrippina maior und der Antonia minor", *Schweiz. Münzbl.*, 23 (1973), 55 ff. Gegenwärtig befasst sich H.-M. von Kaenel mit der Rekonstruktion der Abfolge der Claudiusporträts der Münzen.

[130] *BMC, Emp.*, I, CLI, 180, mit PP 188, 193.

[131] *BMC, Emp.*, I, CLVIII, 194, Nr. 219-223, gleiche Rückseiten! Vgl. die Anm. 129 zitierte Literatur.

[132] Suet., *Claud.*, 11. Parallelüberlieferungen bei F. De Boer, *Vita divi Claudi*, Diss. (Groningen, 1896).

Fig. 23: Panzerstatue des Drusus maior.

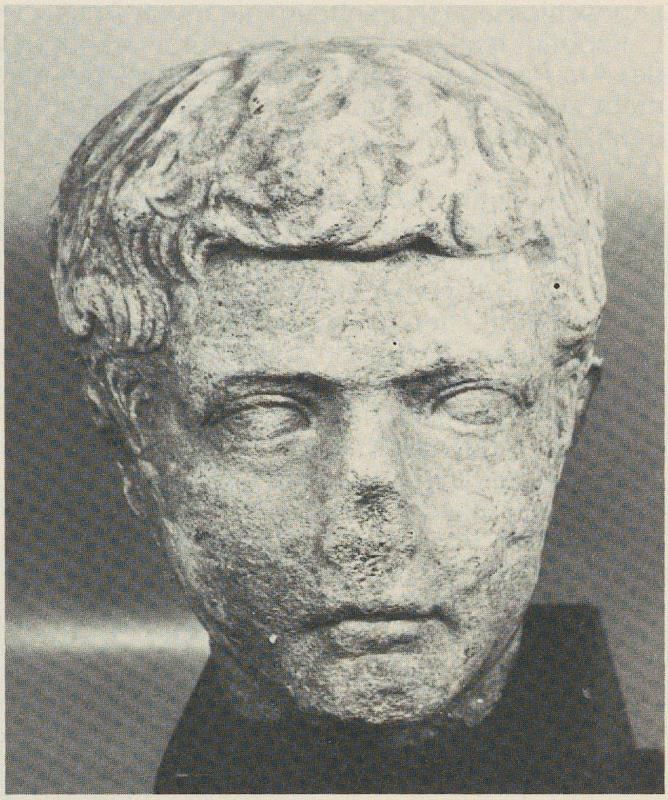


Fig. 24: Kopf des Drusus maior.

des Vatikan scharen (Fig. 23)[133]. Bernoulli ging von dem Fundkomplex von 1840 aus, der ihn wegen der kolossalen stilgleichen Sitzfiguren des Tiberius und Claudius und eines weiblichen Mitgliedes des claudischen Hauses nach einem Angehörigen des selben Geschlechts suchen liess. Germanicus und Drusus minor, deren Bildnisse schon festgelegt waren, konnte er ausschliessen, in den Münzporträts des Drusus maior aber erblickte er mit Recht wegen „der quadratischen Form des Kopfes, des Charakters des Haares und des Profils eine deutlich positive Verwandtschaft"[134]. M. Borda und V. Poulsen haben dem zugestimmt und Repliken

[133] A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del museo profano Lateranense* (Città del Vaticano, 1957), Nr. 28; Helbig, *Führer*, I, Nr. 1057 (v. Heintze: Drusus d.Ä.?); IV, 392. Für Photos habe ich G. Daltrop zu danken.

[134] Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 170, Nr. 9, 214, Taf. 13; A. Giuliano, *op. cit.*, Nr. 28, Taf. 17-19; Helbig, *Führer*, I, Nr. 1057. Vgl. C. Pietrangeli, *EAA*, III (1960), 184 f.

angeschlossen[135], nachdem ein neuer Ansatz von L. Curtius sich als verfehlt erwiesen hatte[136]. L. Fabbrini festigte diese These durch erneuten Vergleich mit dem auf Drusus I bezogenen Profil der Ara Pacis und durch den Anschluss mehrerer weiterer Repliken[137]. Die Identifikation findet nicht zuletzt in der auffallenden Ähnlichkeit mit dem Bruder Tiberius ihre Bestätigung. Sie ist derart, dass auch nach dem entscheidenden Aufsatz Fabbrinis Verwechslungen vorkommen (Fig. 24)[138].

Der methodische Grundsatz, dass Ikonographie Kunstgeschichte und Geschichte verbinden müsse, verlangt eigentlich bei allen solchen Porträtklassifizierungen wenigstens den Versuch, die einzelnen Glieder einer Replikenreihe nach ihrer Entstehungszeit zu befragen, was leider allzu oft vernachlässigt wird. Die Repliken des Drusus maior-Porträts gehören nach ihrer stilgeschichtlichen Aussage den Zeiten an, für welche die schriftlichen und numismatischen Quellen seine Ehrungen belegen. Wenn weiterhin neue, mitunter nur für den momentanen Zweck geeignete Vorschläge gemacht worden sind[139], braucht uns das nicht aufzuhalten; denn allen fehlt die historische, kombinatorische und ikonographische Beweisgrundlage.

Wir fügen statt langer Ausführungen eine eigene bereinigte Replikenliste bei[140]. Die Statue aus Cerveteri (Fig. 23) trägt den gleichen Panzer mit antithetischen Greifen wie unser Imperator D. Wie es schon die Fundverbindung empfiehlt, ist auch sie claudisch. In ihrer gesteigerten Verquollenheit kommt die capitolinische Büste unserem Reliefkopf D noch näher. Die weichere Formgebung geht in aufschlussreicher Weise zusammen mit einer Vereinfachung in der Reproduktion der linearen Details der Frisur, so dass wir diese Wiederholung vergleichen wollen (Fig. 25, 26, 27)[141]. Drusus trägt den dünnen Backenbart hier wohl wie auf der Ara

[135] M. Borda, *Monumenti archeologici tuscolani nel castello di Aglié* (Roma, 1943), 26 ff., Nr. 13, Taf. 18 f. (ein arg verunstaltetes Exemplar); Poulsen, *Prinzen*, 15 ff.

[136] L. Curtius, „Ikonographische Beiträge VII", *RM*, 50 (1935), 260 ff., vgl. 54 (1939), 142 f. Dazu A. Alföldi, *Ur-Schweiz*, 15 (1951), 66 ff.; Poulsen, *Prinzen*, 15 ff., und oben Anm. 117.

[137] Fabbrini I und II.

[138] Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 8355, H. 28,5 cm. L. Byvanck-Quarles van Ufford, *FA*, 22 (1967), Nr. 154,4, Taf. 3 (Germanicus); J. S. Boersma, „Een mansportret uit de vroege keizertijd in het Allard Pierson Museum", *Mededelingenblad*, 2 (1971), 1 ff., Abb. 1 f. (Tiberius). Für Aufnahmen und Abbildungserlaubnis habe ich J. S. Boersma zu danken.

[139] So Saletti, *Ciclo di Velleia*, Nr. 9.

[140] Typ I Hochzeitsbildnis?

A: München, Residenz, frühaugusteischer Kopf. Fabbrini I, 317 mit Anm. 138; V. Poulsen, *MünchnerJb*, 19(1968), 22 ff., Abb. 14-16.

Typ II* Ara Pacis, Fabbrini I, Abb. 20; E. Simon, *Ara Pacis Augustae, Monum. artis antiquae*, I (Tübingen, o.J., ca. 1967), Taf. 15, nach einem Modell, das spätestens 11 v. Chr. geschaffen sein muss; Vorläufer?:
Typ II Ev. zum Konsulat 9 v. Chr.:

A: Vatikan, Museo Gregoriano profano 9963. Fabbrini I, 317; Poulsen, *MünchnerJb*, 19(1968), 25. Hier Fig. 23.
B: Verschollener Bronzekopf aus Rom, Via Babuino. D. K. Hill, *AJA*, 43(1939), 407, Abb. 2; Poulsen, *Prinzen*, 19 mit Anm. 33.
C: Amsterdam, hier Fig. 24 mit Anm. 138.
D: Neapel, Nat. Mus. 5632, tiberische Bronzebüste. Fabbrini I, 317 mit Anm. 131; Fabbrini II, 67, Abb. 21.
E: Rom, Quirinal 5068, claudischer Kopf. Fabbrini I, 317 mit Anm. 140, Abb. 27, 30, 33; Poulsen, *MünchnerJb*, 19(1968), 24.
F: Rom, Museo Capitol. Fabbrini I, 317 mit Anm. 229, Abb. 21.
G: Cherchel. Fabbrini I, 316 mit Anm. 124.
H: Grenoble, claudischer, griechischer? Kopf. Fabbrini I, 316 mit Anm. 126; Fabbrini II, 67, Abb. 16.
I: Richmond, Sammlg. Cook, claud. Büste. Fabbrini I, 317 mit Anm. 137.
K: Turin, Museum? ehem. Schloss Aglié. Fabbrini I, 316 mit Anm. 123; Poulsen, *Prinzen*, 19 f.
L: Rom., Museo Naz. Romano 168236. Fabbrini I, 317 mit Anm. 132; Caronna Lissi, *NotSc*, 1966, 101, Nr. 4, Abb. 11.
M: Berlin (Ost), Staatl. Museen R20. Fabbrini I, 318 mit Anm. 142, Abb. 28, 31, 34; Poulsen, *MünchnerJb*, 19(1968), 24.
N: Ehem. Smyrna, evangel. Schule, *EA*, 3201. L. Polacco, *op. cit. supra*, Anm. 12, 186, Nr. 8. Hier Fig. 28.
O: Paris, Louvre (Magazin) Ma 1027 bis, claudischer Kopf mit ergänzter Nase, früher auf Torso, den Charbonneaux mit einem Abguss des Diadumenoskopfes ergänzt hat; jetzt so als MA 1027 ausgestellt. Poulsen, *Prinzen*, 20 mit Anm. 37.
P: Paris, Louvre (Magazin) MA 1249, Kopf auf moderner Büste, Nase und Ohren ergänzt, weitgehend überarbeitet, Brauen umgeformt. Ex Campana.
Q: Grosseto, Museo della Maremma, Inv. 97771, Ausstellungs-Nr. 14, Kopf von Statue aus Roselle, claudisch; links Andeutung einer Lockenzange. Zusammen mit Kopf der Gattin, Antonia minor, Inv. 97773/13, Typ mit Schläfenlöckchen. Vgl. unten Anm. 162. Beide Köpfe von gleicher Hand. Dieser Neufund bestätigt ein weiteres Mal die Richtigkeit der Benennung des Typs durch Bernoulli und L. Fabbrini.
Ferner 2 Kameen: Paris, Cab. Méd., Kameo der Sainte-Chapelle, Pegasos-Reiter, *EAA*, II (1959), 292, Abb. 432, Figur 6; Leningrad, Ermitage, Drusus I mit Antonia minor, O. Neveroff, *op. cit. supra*, Anm. 118, Nr. 73.

[141] Vgl. vorige Anm. Replik F. H.St. Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino* (Oxford, 1912), 161,56, Taf. 38. Hier nach DAI Rom Neg. 35.946/7/8. H. Sichtermann danke ich für nie versagte Hilfe.

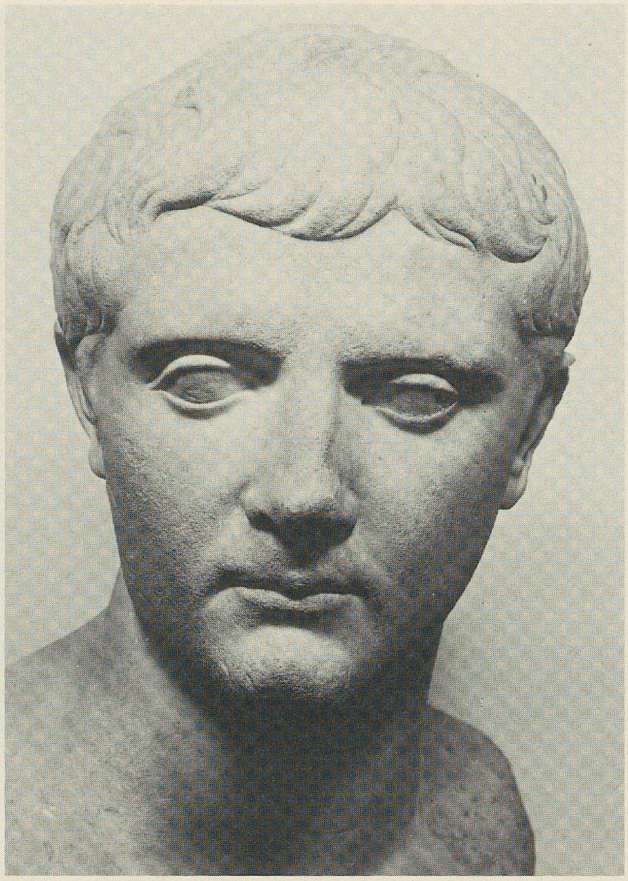


Fig. 25: Büste des Drusus maior.

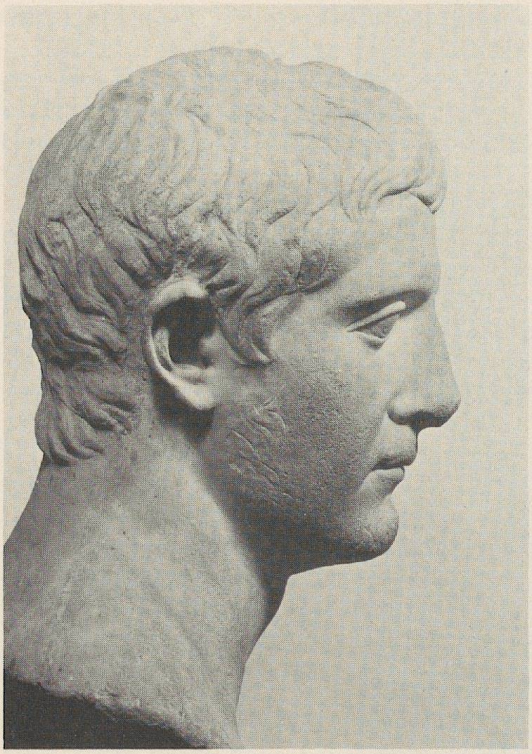
Pacis[142] als im Felde stehender Offizier. Er ist ein Requisit, das je nach Auftrag bei Repliken bärtiger Porträt-Typen weggelassen werden kann, während es Wiederholungen unbärtiger Originale selten hinzugefügt worden zu sein scheint. Die Porträts der Adoptivbrüder Drusus II und Germanicus sowie von dessen ältestem Sohn Nero Caesar sind in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Von Augustus bis Claudius war die Barttracht bei Hofe offenbar nicht mehr modischem Belieben anheim gestellt, sondern nur noch als Zeichen der Trauer und im Felde getragen[143]. Irrtümer mögen den Kopisten natürlich auch da gelegentlich unterlaufen sein, zumal in der Provinz.

Keines der bisher erwogenen Bildnisse scheint mir in so geringem Masse von dem „am übelsten zugerichteten" (Conze) Kopf des Feldherrn D abzuweichen wie das des Drusus maior. Der kurzovale Schädelbau, die molligen Formen, Nase und Mund, soweit erhalten, und die Stirnhöhe des Reliefkopfes unterscheiden sich jedenfalls kaum mehr von der Norm des Haupttyps Drusus' I als C vom Typ Gabii des Germanicus. Den fast karikierend übertriebenen Blähungen in Doppelkinn und Stirnwulst entsprach auch der Sohn Claudius nicht besser, geschweige denn irgend ein anderer der durchgefallenen Kandidaten. Und einen Zug ins Düstere, den die Kontraktion der Haut bei der Nasenwurzel hervorruft, lässt auch die capitolinische Büste erkennen; er spricht sogar sehr vernehmlich aus dem für Drusus I zu beanspruchenden verlorenen Kopf aus Smyrna (Fig. 28)[144]. Das Hauptkriterium schliesslich, die Frisur, erweist sich nun mit aller Deutlichkeit als die des älteren Drusus. Nicht nur liegt die Gabelung an der gleichen Stelle über dem linken Auge wie schon bei dem Claudius des Athener Nationalmuseums und dem ihm typologisch verwandten Kopf aus Magnesia, sondern nach rechts hin kehren die drei grossen gebogenen Locken wieder, die in einer leicht ansteigenden Linie enden, und nach diesen folgt ebenso eine tiefer herabreichende Strähne, deren Spitze allerdings nicht

[142] Vgl. Anm. 140: II*.

[143] Am besten konsultiert man dazu immer noch Bartolomeo Borghesi, *Œuvres complètes*, Bd. 2 (Paris, 1864), 64-68, danach *DA*, I 1 (1877), 669, wo allerdings nur vom Trauerbart die Rede ist. Vgl. J. Charbonneaux, „Le grand Camée de France", *Mél. Picard* (*RA*, 29-30 [1949]), 171. Fabbrini I, 317, mit Anm. 127.

[144] Oben Anm. 140: N, *EA*, 3201.



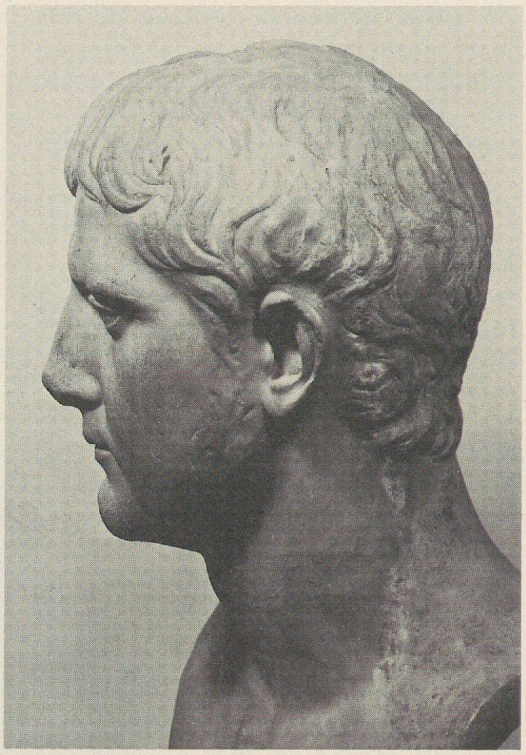


Fig. 26-27: Büste des Drusus maior.

zurückschwingt, aber das tut sie auch bei der Neapeler Bronzebüste[145] und der Panzerstatue (Fig. 23) nicht, bzw. anders, und der Kopf in Grenoble[146] vereinfacht noch mehr. Über der Schläfe verlaufen nur bei Drusus I die Haarsicheln ebenso, und sogar im Nacken wiederholt sich das Hauptmotiv der Trennung von dem zum rechten Ohr strebenden Büschel. Genauso stimmt die Lockenordnung der Münzen (Fig. 22), die zwar noch keine kritische Sichtung erfahren haben, aber bei den Sesterzen nur geringe Variationsbreite zeigen, im ausschliesslich geprägten Linksprofil mit der rundplastischen Ausführung (Fig. 27) überein.

Nun ahnen wir, woher Claudius seine frühe, dem Typus unseres Generals auf den ersten Blick so ähnliche Frisur hat. Auch hier haben wir es offensichtlich, wie bei den oben erwähnten und weiteren ähnlichen Fällen, mit einer bewussten, programmatischen Angleichung der Haartracht an die zum Vorbild genommene Person zu tun, einer in keiner literarischen Quelle erwähnten Demonstration der *pietas* und der Gefolgschaft. Die zeitliche Ordnung der Typenfolge der Claudius-Porträts, die H.-M. von Kaenel und A. von Vietinghoff in ihren Dissertationen untersuchen, wird ergeben, ob diese schlichte, derjenigen des Vaters am meisten entsprechende Mode auf die Zeit des Regierungsbeginns und der sogleich erfüllten Treuepflichten gegenüber den Eltern fällt. Sie scheint sich am organischsten an die Prinzentracht anzuschliessen. Dass die Ikonographen diese Frisur des Claudius anderseits auch mit derjenigen seines ältesten Bruders verwechseln konnten[147], ist leicht verständlich; denn auch Germanicus lehnte seine Mode als Nächster seines Onkels und Adoptivvaters streng an das Familienmodell an. Nero Germanici, der einmal *proximus successionis* war[148], und Caligula, der diese erreichte, hatten ihr ganzes Prestige auf den Vater zu stützen. Was wunder, wenn alle drei die Forschung in derartige Irrungen und Wirrungen geführt haben, dass es schon beinahe einer eigenen Spezialwissenschaft bedarf, um sich zu jedem von ihnen durchzufinden. Am getreuesten entsprach aber, wie wir gesehen haben, die Frisur des Tiberius Gemellus derjenigen des Drusus maior. Dieser war nicht nur sein Grossonkel väterlicherseits, sondern auch sein Grossvater mütterlicherseits. Die meisten Tiberius-Moden variieren das dynastische Grundschema komplizierter[149]. Es wäre ein

[145] Anm. 140: D.

[146] Anm. 140: H.

[147] Poulsen, *Prinzen*, 14, Nr. 14; Fink, „Germanicus-Porträt", 286, Taf. 12,1.

[148] Tac., *ann.*, 41,59.

[149] L. Polacco, *op. cit. supra.*, Anm. 12, 190 f., wobei chronologische Umstellungen nötig sind; J. S. Boersma, *op. cit. supra*, Anm. 138, Abb. 3.

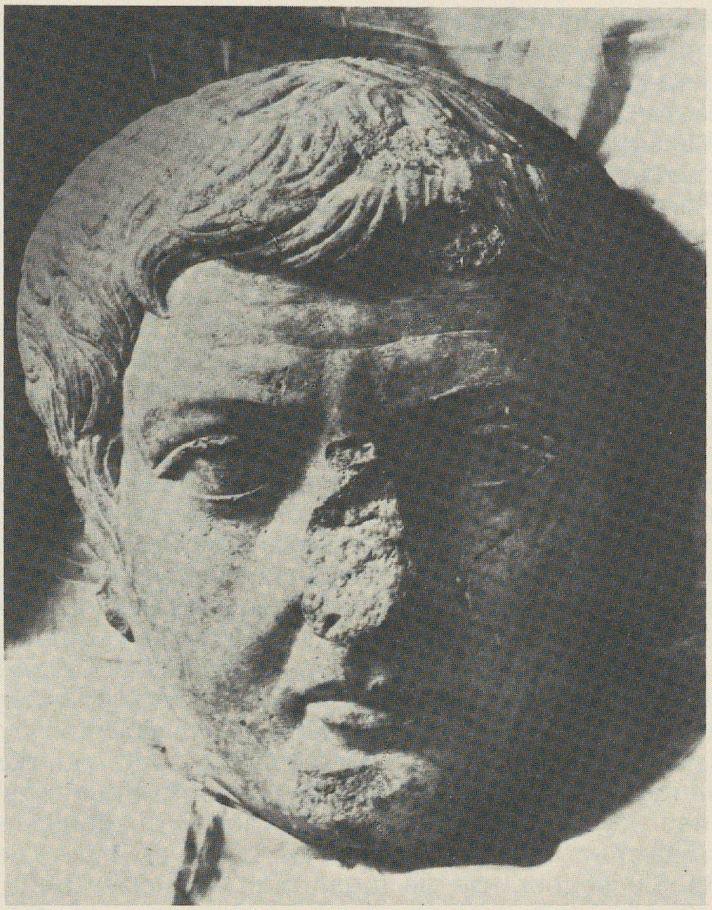


Fig. 28: Kopf des Drusus maior.

psychologisch kluger Entschluss des Kaisers gewesen, seinen Enkel durch die Erinnerung an seinen verehrten und populären Bruder zu empfehlen.

Mag man einem einzelnen der vorgebrachten Argumente vielleicht nicht genügend Beweiskraft für unseren Deutungsvorschlag zubilligen, so scheint mir doch deren Kombination die grösste mögliche Wahrscheinlichkeit für ihn zu ergeben: Der Imperator D des Reliefs von San Vitale stellt Drusus maior dar, den Vater des Germanicus und des Claudius, unter dem die Skulptur geschaffen wurde.

Fordert nun aber dieses Ergebnis nicht noch viel mehr, als es die Voraussetzungen Hafners tun, mit diesem Gelehrten in der Diademträgerin B (Fig. 9,10) nicht nach der traditionellen Erklärung Livia, sondern Antonia minor zu sehen? Ihm zustimmend schrieb Kähler: „Und wie in dem Giebel des Tempels (des Mars Ultor) neben dem Mars Venus ihren Platz hatte, so steht (im Relief von San Vitale) zur Rechten des Gottkaisers in der Erscheinung der Venus, als solche kenntlich durch den kleinen Eros auf der Schulter, eine Frau; es ist wohl kaum Livia, die ihren Platz eher zur Linken des Augustus hatte, sondern wahrscheinlich Antonia die Jüngere, die Gemahlin des älteren Drusus, die Mutter des Germanicus und Claudius"[150]. Kähler fühlte sich, wie Hafner und H. von Heintze[151], an die Iuno Ludovisi erinnert, die ein ähnliches hohes Diadem trägt und bis vor kurzem fast einhellig als idealisiertes Bildnis der Antonia Augusta angesehen wurde[152]. Schon Conzes Blick war durch die „Livia-Venus genetrix" des Ravenna-

[150] H. Kähler, *op. cit. supra*, Anm. 19, 92. Ähnlich schon *Die Augustusstatue von Primaporta* (Köln, 1959), 18, Taf. 29a mit Anm. 74.

[151] H. v. Heintze, *Juno Ludovisi. Opus nobile*, IV (Bremen, 1957), 8, 11 mit Abb. 3. Auch Sandri, „Rilievo di Augusto", 22 ff. mit Abb. 5 (Iuno Ludovisi) stimmt natürlich für Antonia.

[152] R. Tölle-Kastenbein, „Juno Ludovisi: Hera oder Antonia Minor?" *AM*, 89 (1974), 241 ff. macht mit Recht auf die wackligen Grundlagen, auf denen die Benennung Rumpfs beruht, aufmerksam (vgl. H. Jucker, „Die Bildnis im Blätterkelch", 65) und zieht offenbar die alte, ungebrochene Deutung auf Hera-Iuno vor. Dagegen erklärt sie (247 mit Anm. 47, 250) B des Ravenna-Reliefs ohne Zögern für Antonia.

Reliefs auf das kolossale Iunohaupt gelenkt worden, so dass erste Zweifel an dessen damals noch sakrosankter Benennung wach wurden. Für ihn war „aus dem erhaltenen Theile des Gesichts (von B) mit dem kalten Ausdrucke unzweifelhaft Livia zu erkennen"[153]; aber gerade diesen kalten Ausdruck vermissten Hafner und schon Friedländer[154]. Der Identifizierung mit Antonia hat Bartels widersprochen, indem er auf den unkanonischen Charakter der Livia aus Veleia hinwies, mit dem Hafner gegen die Livia-Identifizierung von B argumentierte, und indem er statt dessen andere Porträts nannte, mit „derart über die Ohren gestrichenen Haaren, dass die vom Scheitel ausgehenden Wellen nicht parallel bis zum Nacken verlaufen, sondern über den Ohren von diesen Haaren überschnitten werden"[155].

Bei K. Polaschek kann man jetzt lesen, dass Frisur und Tracht bei Porträtfiguren historischer Reliefs immer der Mode entsprächen. Wenn aber die Haartrachten der Ara Pacis stark klassizistisch-griechischen ähneln, was besonders für die Mittelscheitelfrisur gelte, dürfe das nicht dazu verleiten, in ihnen nicht „das Spiegelbild der gleichzeitigen Mode zu sehen". Dennoch tadelt sie in einer Fussnote zu diesen Sätzen W. H. Gross, der sich bei der von Amor Heimgesuchten (B) „zu keiner klaren Stellungnahme durchringen" konnte, da er deren Mittelscheitelfrisur als Modetracht missverstanden und mit der Knotenfrisur in Verbindung gebracht habe. Denn „diese lose Schlaufenfrisur ist keiner zeitlich gebundenen Haartracht verpflichtet, sondern gibt nur einen Hinweis auf die göttliche Sphäre der Trägerin". Und diese entgegen der ersten Hälfte der Behauptungen offenbar doch zeitlose Mode weist sie dann bei verschiedenen Victorien nach. Wenn aber die zweite Hälfte der Aussage stimmt, dann ist es verfehlt, sich auf Bartels Nachweis zu berufen, dass es sich um eine auch sonst belegbare Livia-Frisur handle[156]. Die Abweichungen, die seine Beispiele von der „Livia-Mode" der Figur B trennen, sind noch immer weit grösser als bei allen unseren Vergleichen mit den Männerfrisuren[157]. Denn die Ohren sind weiter herab verdeckt, die losen Schlaufen hat Livia wirklich in keinem rundplastischen Porträt. Überdies scheinen alle Betrachter übersehen zu haben, dass von diesen Schlaufen eine kurze, frei hängende Strähne abgebrochen ist[158]. Sie berührte weder Hals noch Schulter. Solche Strähnen trägt auch die Livia der kleinen Bronzebüste aus Neuilly-le-Réal im Louvre, die Hafner als Fälschung ausgeschieden hat, bevor er B von der Verbindung mit der Livia-Ikonographie löste. Sie ist aber, wie die zugehörige Augustus-Büste, zweifelsfrei echt[159].

Nach K. Polaschek gibt es nun auch einen idealisierten claudischen Antonia-Typ mit Mittelscheitelfrisur und hinter den Ohren herabfallenden gedrehten Locken[160]. So arbeitet die junge Ikonographin wider Willen der Benennung Hafners und Kählers in die Hände. Die beiden lebensgrossen Vertreter dieses „Ludovisi"-Typs zeigen allerdings im Unterschied zu den sicheren Antonia-Bildnissen einen ausgesprochenen Langschädel, während die Kopfform der Relieffigur B kurz, rund und voll ist, wie wir sie von Livia kennen. Der Hang zur Rundung ist uns freilich auch wieder als eine der Eigenarten unseres Reliefbildhauers vertraut. So entlassen uns alle diese so vehement ausgetragenen Gefechte für und gegen Livia bzw. Antonia am Ende in die Aporie.

Wie soll man sich einen Ausweg aus der Ratlosigkeit suchen? Auf den Fund der rechten Frieshälfte hoffen wir gewiss umsonst; aber da ja die schwer erkennbaren Bildnisse historischer Reliefs aus dem Zusammenhang zu verstehen sein mussten, wäre wenigstens die Frage nach den zur Linken des Augustus zu erwartenden Personen angezeigt. Kähler wollte Livia dort unterbringen. Man möchte sie sich dann in der Grösse dem Gatten angenähert denken[161]. Damit würde das Paar Augustus-Livia, wie wahrscheinlich bei dem wohl claudischen Zyklus aus Roselle[162], zum kompositionellen und ideellen Zentrum. Kann das der Leitgedanke des

[153] Conze, *Augustusrelief*, 16, 10.

[154] J. Friedländer, *AZ*, 25 (1867), 110 ff.

[155] K. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit* (München, o.J., ca. 1963), 61 f.

[156] K. Polaschek, *Trierer Ztschr.*, 35 (1972), 148 mit Anm. 24-26. Wiederholt in: *Porträttypen einer claudischen Kaiserin* (Roma, 1973), 29, Anm. 66.

[157] Trotz K. Polaschek, *op. cit.*, 148, Anm. 24.

[158] Vgl. Hafner, „Augustusrelief", Taf. 62,3 (DAI Rom Neg. 39.839).

[159] Hafner, „Augustusrelief", 169 f. Dagegen zuletzt H. Drerup, *MadrMitt*, 12 (1971), 141 mit Anm. 10.

[160] K. Polaschek, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor* (Roma, 1973), 34 ff., Taf. 16 f., Taf. 15,1; ist das linke Ohr oben verdeckt. Ein abgebrochener Verbindungssteg zur Locke Taf. 16,2. Auf Taf. 18 sehe ich einen Idealkopf, wohl alexandrinischer Provenienz. Vgl. auch *EAA*, Suppl. 1970 (1973), 199, Abb. 215. Mehr dazu demnächst einer Besprechung des Buches.

[161] Vgl. die Grössen-Abstufungen nach Rang bei der Kolossalgruppe in Leptis Magna, S. Aurigemma, *Africa Italiana*, 8 (1940); K.-P. Goethert, „Zur Einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia", *RM*, 79 (1972), 235 ff. mit einigen richtigen Beobachtungen, worauf anderswo einzugehen sein wird.

[162] Veröffentlichung durch C. Laviosa steht bevor. Ihr habe ich für die Erlaubnis zum Studium der Funde in Grosseto zu danken. Vgl. vorläufig *EAA*, Suppl. 1970 (1973), 677 mit Literatur.

claudischen Auftrags gewesen sein? Dieses fordert jedenfalls auch die Anwesenheit der Antonia. Wenn B sie nicht ist, müsste sie rechts aufgetreten sein, dann allerdings isoliert von ihren nächsten Angehörigen. Auch Agrippina maior ist eine wenigstens ab 49 n.Chr. von den Münzen empfohlene Anwärterin auf einen Platz im Relief; und auch sie stünde fern von ihrem Gatten Germanicus, aber vielleicht neben ihrer Tochter, der Gemahlin des regierenden Kaisers, so wie sich Vater und Sohn nun auf der linken Hälfte zusammengefunden haben. Und Claudius selbst? Wenn er sich überhaupt auf gleichem Fuss mit den Ahnen darstellen liess und ihm nicht eine besondere Stelle vorbehalten war, so besass er doch wohl den Hauptanspruch, neben Augustus zu erscheinen. Eine periphere Stellung mussten wir für ihn schon bei der Diskussion seiner Identifizierung mit D ablehnen[163]. Somit können wir für die Besetzung der rechten Bühnenhälfte vorschlagen: Claudius — Agrippina minor — Agrippina maior — Antonia minor, womit die Kaisereltern den ganzen Figurenreigen rahmen und sich so wenigstens ideell doch verbinden würden. Vielleicht bliebe sogar noch etwas Raum zwischen Claudius und Agrippina minor, um den Prinzen Nero unterzubringen. Tiberius ist wohl nicht unerlässlich. Auch auf dem stadtrömischen Claudiusbogen ist er durch keine Inschrift bezeugt[164]. Auf dem vermutlich für Agrippina minor in Auftrag gegebenen Grossen Kameo in Paris ist er dagegen so sehr zur Zentralfigur gemacht, dass man in ihm immer wieder auch das gedankliche Ziel der Komposition erkennen wollte[165]. Doch er hat nur die dienende Funktion, Claudius, der als neuer Mars oder Romulus mit dem Tropaeum auftritt, als seinen legitimen Nachfolger auszuweisen und, mehr noch, über Claudius und Agrippina minor dem kleinen gepanzerten, so energisch auftretenden Nero die imperiale Zukunft zu gewährleisten. Doch dazu ein andermal.

Geschichtsschreibung, sogenannte historische Reliefs, Ahnen- und dynastische Bildnisreihen sind in Rom, und zwar nicht erst in der Kaiserzeit, immer gegenwartsbezogen, führen auf das Jetzt hin und dienen der Legitimation der aktuellen Machtverhältnisse, dem geschichtlich begründeten Herrschaftsanspruch der Auftraggeber oder deren Adressaten. Darum sind alle diese retrospektiven Werke nur aus der Zeit und der Situation zu verstehen, in der und für die sie geschaffen sind[166].

Abbildungsverzeichnis:

Fig. 1: Museo Nazionale. DAI Rom Neg.39.821.
Fig. 2: DAI Rom Neg.39.830.
Fig. 3: DAI Rom Neg.39.827.
Fig. 4-5: DAI Rom Neg.39.836 und 39.835.
Fig. 6-7: DAI Rom Neg.39.851 und 39.850.
Fig. 8: Alger-Bardo, Museum. Aufnahme des Verf.
Fig. 9-10: DAI Rom Neg.39.839 und 39.841.
Fig. 11: Toronto, Royal Ontario Museum, 959.17.11. DAI Rom Neg.39.15.
Fig. 12: Bern, Privatbesitz. Aufnahme des Verf.
Fig. 13: Brooklyn, The Brooklyn Museum of Art, Acc.Nr.29.1605. Museumsaufnahme Neg.A, durch B.V. Bothmer.
Fig. 14: Rom, Museo Naz. Romano, Inv. 330. Gabinetto Fotogr. Naz. Ser. F.9546.
Fig. 15-16: London, British Museum, Inv. 1883. Aufnahmen des Museums, durch D. Haynes.
Fig. 17: Aufnahme des Verf.
Fig. 18: Aufnahme des Verf.
Fig. 19-20-21: DAI Rom Neg.39.844; 39.846 part. und 2736.
Fig. 22: Bank Leu AG Zürich, Auktion 7, 9.5.1973, Nr. 339. Aufnahme durch L. Mildenberg.
Fig. 23: Rom, Vatikan. Museo Gregoriano profano, Inv. 9963. Arch. Fotogr. Gall. Mus. Vaticani Neg. IX-19-17.
Fig. 24: Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv. 3355. Museumsaufnahme durch J.S. Boersma.
Fig. 25-27: Rom, Museo Capitolino, Sala Colombe 56. DAI Rom Neg. 35.947, 35.946 und 35.948.
Fig. 28: Ehemals Smyrna, evangel. Schule. *EA*, 3201.

[163] Zu einer Betonung seiner Gestalt, mit welcher der grosse Pariser Kameo den exzentrisch stehenden Claudius zur „Schlüsselfigur" macht, bot der Relieffries in Ravenna keine Möglichkeit.

[164] *CIL*, VI, 921, 922, 933, 31204. Oben Anm. 94.

[165] D. Kaspar, „Neues zum Grand Camée de France", *Schweiz. Münzbl.*, 25 (1975), 61 f.

[166] Nach Abschluss der Korrekturen erschien Z. Kiss, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère* (Warszawa, 1975), und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden. Kiss übernimmt zwar den Typ Drusus I (oben Anm. 140) und die meisten Germanicus-Porträts, erkennt in Figur C des Ravenna-Reliefs (Abb. 269) aber Drusus I, in D (Abb. 407) Germanicus. Die methodische Ahnungslosigkeit des Verf. macht den respektabeln Fleiss leider fast nutzlos. U. Hausmann, *Römerbildnisse* (Würtembergisches Landesmuseum Stuttgart, 1975), Nr. 5-6 stimmt mit meinen Germanicus-Benennungen überein.