

**Götz LAHUSEN–Edilberto FORMIGLI, Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik, München: Hirmer 2001, 542 S.**

In dem stattlichen und prachtvoll aufgemachten Band wird eine repräsentative Auswahl von Bronzebildnissen corpusmäßig erfaßt. Das Anliegen war dabei, möglichst viele Werke aufzunehmen, vor allem solche, „die wenig bekannt und photographisch nicht ausreichend publiziert sind, oder solche, mit denen sich die Forschung wegen ihres fragmentarischen Zustandes oder ihrer schwierigen kunsthistorischen Beurteilung ungern beschäftigt hat“; die Auswahl bestimmte überdies das Bestreben, „das breite chronologische Spektrum“ zu berücksichtigen. Dabei verfolgen die Autoren nicht die Absicht, die ausgewählten Werke „mit allem technischen, restauratorischen und naturwissenschaftlichen Aufwand zu präsentieren“; es sollten vielmehr „so viele [Bronzebildnisse] wie möglich mit eher bescheidenen Mitteln“ dokumentiert werden (S. 11).

Obgleich das besondere Interesse der Autoren erklärtermaßen den weniger bekannten Bronzebildnissen gilt, wurde auf die Behandlung von Werken, bei denen „eine Autopsie nicht vorgenommen werden konnte und auch keine geeigneten Photographien zu beschaffen waren“ (S. 11), verzichtet. In einigen Fällen erscheint das sehr bedauerlich, z.B. für die beiden in den 80er Jahren gefundenen Bronzestatuen aus Novae (Moesia Inferior) in Vidin (J. Meischner, *Bildnisse der Spätantike. 193-500: Problemfelder – Die Privatporträts* [2001] Abb. 80. 90, mit Literatur). Keine Berücksichtigung fanden aber auch Bronzewerke, deren Behandlung durch andere Wissenschaftler sich zur Zeit der Manuskriptabfassung in Vorbereitung befand. Der Kopf ‚Lamberti‘ (S. 11 Anm. 16) wurde allerdings zwischenzeitlich von E. Formigli, M. Miccio und R. Pechioli behandelt (in: A. Giunlia-Mair [Hrsg.], *I bronzi antichi: Produzione e tecnologia. Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, Grado-Aquileia 2001* [2002] 209-220). Einem eigenen Forschungsprojekt vorbehalten bleiben sollte die Untersuchung der Bronzen aus Pompeji und Herculaneum (S. 11 Anm. 16), die mittlerweile aber zum Teil von C.C. Mattusch durchgeführt worden ist (s. zu den Bronzebüsten aus der Villa dei Papiri dies. in: Giunlia-Mair a.O. 182-186 und: *The Villa dei Papiri at Herculaneum* [2004]).

Die behandelten Werke werden meist aus eigener Anschauung vor allem im Hinblick auf die Gußtechnik beschrieben; wo Autopsie fehlt, sind entsprechende Passagen aus anderen Publikationen wörtlich zitiert. Die photographische Dokumentation entspricht in aller Regel den heute geltenden Standards (Ausnahmen z.B. Nr. 137.1-3; 150.2-4; 157.1-3; 183.3-4; auf S. 391f. Nr. 108a-c;

auf S. 430 Nr. 186a; die weibliche Statue aus Cartoceto [Nr. 17] ist auf S. 353 Nr. 17f-g seitenverkehrt und im Zustand vor der endgültigen Restaurierung wiedergegeben). Besonders dankbar ist man für die zahlreichen Detailphotos im Farbtafelteil.

Im Anschluß an den Katalog sind die aus den Untersuchungen zur Herstellungstechnik gewonnenen Ergebnisse nach Stichwörtern in einem „Technischen Glossarium“ zusammengefaßt (S. 479-500). Diesem voran gehen fünf kurze Kapitel: 1. „Kurt Kluge und die antike Gußtechnik“ (S. 449-451), das eine kritische Würdigung von dessen Werk enthält; es folgen allgemeine Überblicke über 2. die „Bildnisgattungen“ (S. 452-454) und 3. die „Fundorte und Fundumstände von Bronzebildnissen“ (S. 455-459). Aus den 4. „Technischen Besonderheiten“ (S. 460-470) werden Rückschlüsse auf Arbeitsvorgänge und -weise gezogen, wobei die Gestaltung der Augen besondere Berücksichtigung findet; daran schließen 5. Angaben zu „Chemischen Analysen von Metallproben“ an (S. 471-478). Die Schlußkapitel handeln über „Plinius und die Bronzeplastik“ (S. 501-504) sowie „Bildnisse aus vergoldeter Bronze und Edelmetall“ (S. 505-524). Ausführlich wird hier die Frage nach den Rezipienten der goldenen und vergoldeten Bildnisse behandelt: Die Zusammenstellung der schriftlichen und der bildlichen Überlieferung zeigt, daß vergoldete Porträtstatuen – besonders in den Städten Italiens und in den Provinzen – zum Repertoire bürgerlicher Repräsentation gehörten, während die aus reinem Gold dem Kaiser und den Mitgliedern seines Hauses vorbehalten waren. Im Osten des Römischen Reiches allerdings hat man lokale Nobiles bis in die frühe Kaiserzeit auch auf diese Weise geehrt, was im auffälligen Gegensatz zu den dort errichteten Statuen römischer Machthaber und Magistrate steht. Bei den goldenen Bildwerken handelt es sich in der Regel um Büsten, bei den lebensgroßen oder noch größeren Statuen dagegen wird man sich als Material folienvergoldete Bronze vorzustellen haben. Als kaum weniger wertvoll scheint man die silbernen Bildnisse eingestuft zu haben, die gleichfalls der Domus Augusta vorbehalten waren; doch sind Beispiele auch für Privatpersonen, wenn auch nur ausnahmsweise, bekannt; sie stammen allerdings allesamt aus privatem Bereich.

Folgendes sei zu den einzelnen Katalog-Texten bemerkt:

Nr. 1-2: Technische Details sowie „stilistische und formale Gestaltung“, die die Köpfe im Louvre und in Florenz verbinden, machen es für die Autoren vorstellbar, daß diese aus derselben Werkstatt der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. stammen. Die Gemeinsamkeiten wurden, seit sie von G. Kaschnitz-Weinberg herausgearbeitet worden sind (RM 41, 1926, 133ff.), immer wieder hervorge-

hoben, neuerdings jedoch von M. Papini (*Antichi volti della Repubblica: la ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo A.C.* [2004] 111ff.) als bedeutungslose Äußerlichkeiten herabgewürdigt. In seinen umfang- und wortreichen Ausführungen stellt dieser Autor alle bislang unternommenen Bemühungen, die beiden Porträts zeitlich zu fixieren, in Frage, um dann für Nr. 1 den ganz und gar nicht nachvollziehbaren Vergleich mit einem angeblich Ptolemaios II. wiedergebenden Porträt aus Alexandria im Louvre zu ziehen – über den er letztendlich zu einer Datierung zwischen 270 und 250 gelangt. An dem Knabenbildnis in Florenz dagegen entdeckt Papini (ebd. 61ff.) polykletische Züge („temperatura“ policletea, S. 68), die – im etrusko-italischen Kontext – seiner Meinung nach eine Entstehung im 2. Viertel des 4. Jhs. gerechtfertigt erscheinen lassen.

Nr. 3-4: Die unlängst von C. Parisi Presicce wieder aufgegriffene und ausführlich dargelegte Auffassung, wonach der ‚Kapitolinische Brutus‘ eine augusteische Kopie eines nicht viel früher entstandenen retrospektiven Bildnisses sei (BCom 98, 1997, 43ff.), findet keine Berücksichtigung; vielmehr wird auf W.H. Gross Bezug genommen, der den ‚Brutus‘ als erster als eine „Kopie oder Umbildung eines älteren Bildnisses, das einen der vorbildlichen Männer der römischen Vergangenheit darstellt“, eingestuft hatte (in: P. Zanker [Hrsg.], *Hellenismus in Mittelitalien: Kolloquium in Göttingen vom 5.-9. Juni 1974*, 97. AbhGöttingen [1976] 564ff., hier 574). Es wird dezidiert Stellung dagegen bezogen, daß sich dieses Portrait als einer der *summi viri* des Augustusforums verstehen lasse; vielmehr handle es sich um ein Original aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. Das entspricht dem von Papini (a.O. 72ff.) gezogenen Fazit. In dieselbe Zeit setzt Papini die Nr. 4 (a.O. 99ff.), wenn auch auf der Grundlage von Vergleichen mit Terrakottaköpfen, für die „va ancora determinata la cronologia, oscillante tra IV e II a.C.“ (a.O. 104; vgl. 108ff.); die Frage einer gemeinsamen Werkstatt und ihrer Lokalisierung wird jedoch offen gelassen (a.O. 93f.; vgl. 100f. und passim).

Nr. 5: Hier vermißt man Angaben zur Herstellungstechnik. Der Text verdeutlicht, „daß die Untersuchungen ausschließlich antiquarischer Kriterien keineswegs dazu berechtigen, den Aulus Metellus als römischen Bürger zu bezeichnen, dessen Statue erst nach 89 entstanden sein könne. ... Demgegenüber verweisen die Stilvergleiche in das 2. Jahrhundert, und zwar eher in dessen zweite Hälfte“. Papini dagegen zieht wieder die Spätdatierung vor und plädiert aufgrund von Vergleichen mit delischer Porträtplastik für die Entstehung gegen 100 v. Chr.; die auf der Toga des ‚Arringatore‘ angebrachte Inschrift in etruskischer Sprache sei seiner Meinung nach ein Hinweis darauf,

daß die Verleihung des Bürgerrechts durch die *Lex Iulia* eher einen *terminus ante* als *post quem* darstelle (a.O. 335ff.).

Nr. 11. 54. 58: Das Replikenverhältnis der Cato-Büste aus Volubilis (Nr. 11) zu denjenigen in Paris (Nr. 54) und Neapel (Nr. 58) wird zurecht abgelehnt: Haaranordnung und Physiognomie sprechen eindeutig dagegen. Nach wie vor frappant sind jedoch die Beziehungen zwischen der benannten Büste und einem marmornen Exemplar in Florenz (A. Romualdi, RM 94, 1987, 74ff. Nr. 20, Taf. 68ff. und Farbtafel), insbesondere wenn man in Rechnung stellt, daß das nordafrikanische Porträt deutliche Züge seiner Entstehungszeit im frühen 2. Jh. n. Chr. trägt, also ganz ohne Zweifel nicht als die beste Überlieferung gelten kann. Die Ähnlichkeiten mit den Münzen des C. Numonius Vaala (G. Lahusen, Die Bildnismünzen der römischen Republik [1989] 25. 60f. Taf. 69ff.) könnten dann wiederum für die Identifizierung der Münzrückseite mit Cato sprechen.

Nr. 18: Aufgeworfen wird die Frage der Zugehörigkeit des Kopfes aus Meroë zu „einer interessanten Variante des Primaporta-Typus“, die „jüngst [*sic!*] von Schmaltz entdeckt worden“ sei (publiziert bereits in RM 93, 1986, 211ff.). Obgleich die „weitreichenden Folgerungen, die Schmaltz aus seiner zweifellos wichtigen Entdeckung zieht, ... kritisch bewertet werden müssen“, wird die entscheidende Stellungnahme von D. Boschung (Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild I 2 [1993] 54) nicht referiert, sondern auf die bis heute nicht erschienene Habilitationsschrift von W.-R. Megow über die Bildnisse des Tiberius verwiesen. Gern hätte man die Vermutung, daß der Kopf „einer griechischen Werkstatt entstammt“ (S. 100 unter Nr. 47), näher begründet gesehen; Boschung (a.O. 89) beurteilt ihn als eine stadtrömische Arbeit.

Nr. 24: Die Autoren sprechen sich gegen die postume Datierung der Reiterstatue des Augustus in Athen aus und bezeichnen diesen von J. Bergemann (Römische Reiterstatuen [1990] 57ff. P5) gemachten Vorschlag als „in der Argumentation kaum ausreichend“. Die von diesem herangezogenen Vergleiche, insbesondere diejenigen mit Bildnissen des Tiberius, erscheinen allerdings durchaus fundiert (vgl. z.B. Neapel: L. Polacco, *Il volto di Tiberio* [1955] Taf. 26,2, wo nicht nur die Art der Haarwidergabe verwandt erscheint, sondern insbesondere die Gestaltung der Wangen- und Mundpartie; auch die sich nach oben zu verbreiternde Stirn des Augustus und das starke Kinn zeigen den Einfluß des Tiberius-Porträts). Der von D. Boschung (a.O. 110f. Nr. 7) hergestellte allgemeine und nicht sehr überzeugende Zusammenhang mit den Porträts der Augustus-Enkel C. und L. Caesar, der nach Meinung der Autoren für die Reiterstatue eine Entstehung in der späteren Regierungszeit des Princeps nahe

legt, ist im übrigen nicht datierend: Statuen der beiden Prinzen lassen sich nicht nur bis weit in die tiberische Zeit nachweisen (z.B. D. Boschung, *Gens Augusta* [2002] 156 Nr. 55; 158 Nr. 90), ihr Kult ist sogar noch in trajanischer Zeit bezeugt (vgl. K. Fittschen, in: *Fittschen–Zanker I* 23 unter Nr. 20).

Nr. 28. 63. 91: Für den umstrittenen Kopf des Augustus in der Biblioteca Vaticana haben die Untersuchungen den Nachweis neuzeitlicher Entstehung erbracht. Dennoch bleibt das Bildnis für die Ikonographie des Kaisers von Bedeutung, da es in der Renaissance offensichtlich nach einer gut erhaltenen antiken Vorlage gegossen worden ist. Derselbe Sachverhalt ist auch für den ebenfalls in der Biblioteca Vaticana aufbewahrten Nero (Nr. 91) und den Tiberius-Kopf in Florenz (Nr. 63) zu konstatieren, der 1890 aus den Uffizien in das Museo Archeologico gelangte (A. Rastrelli–A. Romualdi, *Bronzi greci e romani dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Ausstellung Florenz 1998 [1998] 13 Abb.); zu der typologischen Zuordnung s.u. unter Nr. 59-63.

Nr. 31: Eine Bestimmung des stark beschädigten, aber außerordentlich qualitätvollen Bildnisses in Baltimore wird nicht vorgenommen; die erhaltene Lockenanordnung jedoch läßt sich nach Meinung der Rez. an die des Nero Germanicus anschließen (vgl. D. Boschung, *JRA* 6, 1993, 64f. Ra-b).

Nr. 33: Die Skepsis hinsichtlich der Benennung des Porträts im Konservatorpalast erscheint unnötig: Methodisch sind die Übereinstimmungen in der Anordnung der Stirnhaare für die Identifizierung ausreichend. Auch wenn, wie hervorgehoben wird, die starken Beschädigungen den Profilkontur verunklären, so sind die physiognomischen Merkmale in der Vorderansicht doch deutlich als diejenigen der Replikenreihe, die mit guten Gründen auf C. Caesar bezogen worden ist, erkennbar. Die Bedeutung der Profillinie scheint nicht nur hier (z.B. auch Nr. 131. 187 und passim) überbewertet, vgl. dazu die methodischen Bedenken bei D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus a.O.* 54f.

Nr. 35: Berechtigt dagegen ist die Zurückhaltung hinsichtlich der Benennung der Knabenstatue in New York, da weder deren Stirnhaaranordnung, noch die Physiognomie mit den für C. Caesar in Anspruch genommenen Porträttypen übereinstimmt. Für diese Identifizierung treten neuerdings wieder ein: S. Hemingway–E. Milleker–R.E. Stone in: A. Giunlia-Mair (Hrsg.), *I bronzi antichi: Produzione e tecnologia. Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, Grado-Aquileia, 22-26 maggio 2001 (2002)* 200ff. Die genannten Autoren machen darüber hinaus ausführliche Angaben zum Erhaltungszustand und zu den Ergebnissen der von ihnen durchgeführten technischen Analyse der Bronzestatue.

Nr. 43: Methodisch nicht nachvollziehbar ist die Identifizierung des Bronzekopfes aus Susa mit Marcus Agrippa: „Wenn man die Herkunft der Bronze beachtet und sie zugleich weniger hochklassigen Arbeiten wie der Büste aus Gabii gegenüberstellt [*sic!*], z.B. zwei Marmorköpfen in Kopenhagen, so wird deutlich, daß sich der Kopf aus Susa ihnen trotz mancher Abweichungen in Details anschließt.“ Die beiden verglichenen Köpfe (F. Johansen, *Roman Portraits I* [1994] 38ff. Nr. 7f.) zeigen aber die für Agrippa typische Haaranordnung (vgl. Boschung, *JRA a.O.* 50 Fa) und Physiognomie und haben nichts mit dem Bronzebildnis gemeinsam; Frisur und Physiognomie weisen dieses vielmehr der iulisch-claudischen Kaiserfamilie zu. K. Fittschen nahm inzwischen von seiner Zuschreibung an Drusus maior Abstand (*Fittschen-Zanker I* 29 unter Nr. 22 Anm. 18), obgleich sie ikonographisch durchaus vertretbar und auch aus historischen Gründen naheliegend erscheint. Die in der Nähe des Augustus-Bogens mitgeführte Inschrift für Agrippa muß freilich nicht mit diesem Porträt verbunden werden, da auf dem Bogen – neben dem Feldherrn des Augustus – sicherlich auch das Kaiserhaus mit Statuen vertreten war.

Nr. 44: Das Mädchenporträt kann durchaus erst in tiberischer Zeit entstanden sein (vgl. K. Polaschek, *TrZ* 35, 1972, 167 Abb. 8, 12; B. Andreae [Hrsg.], *Museo Chiaramonti 1* [1995] Taf. 144 f.; s. auch im vorliegenden Band Nr. 38); so auch K. Dahmen, *Untersuchungen zur Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* (2001) 186 Kat. 158 Taf. 158.

Nr. 45-46: Nachzutragen: *Hispania romana*, Ausstellung Rom 1997 (1997) 23 mit Abb.; 371f. Nr. 135f., wo die bisherigen Vorschläge zur Identifizierung der beiden Bildnisse mit Augustus und Livia ebenfalls abgelehnt werden. Wichtig erscheint hier die Angabe zu den Fundumständen: Die Köpfe stammen aus einem Depot, in dem Material verschiedener Provenienz zusammengetragen worden ist, weswegen sie nicht ohne weiteres als Pendants gelten können.

Nr. 59-63: Hinsichtlich der Typologie der Tiberius-Porträts wird auf die ungedruckte Habilitation von W.-R. Megow verwiesen, dem zufolge Nr. 59 und 60 (letzteres – und nicht Nr. 18 – ist wohl in der Anm. 138 auf S. 115 gemeint) dem anlässlich der Adoption entstandenen 1. Bildnistypus zuzurechnen seien. Inzwischen hat Megow seine Überlegungen zum Tiberius-Porträt in einem Aufsatz vorgelegt (*ÖJh* 69, 2000, 249ff.), in dem er die Konzeption seiner Typen A und B in die 20er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. setzt. Zweifellos muß man mit Bildnistypen des Prinzen aus der Zeit vor der Adoption 4 n. Chr. rechnen, vgl. dazu die differenziertere Scheidung der Typen bei D. Boschung, *JRA a.O.* 56ff. La-f und ders., *Gens Augusta* (2002) 185. Dem Megowschen „3. und letzten Bildnistypus des Tiberius, der 29 nach dem Tod der Livia konzipiert worden

sein soll“ (zu diesem nur beiläufig Megow a.O. 290ff.; unglücklich ist die Bezeichnung „Alleinherrschertypus“ auf S. 121), seien Nr. 62 und 63 zuzuweisen: Hier muß es sich um ein Mißverständnis handeln, denn der unterschiedlichen Haaranordnung und Physiognomie zufolge handelt es sich eindeutig um zwei verschiedene Porträttypen.

Nr. 75: Auch der Vergleich von Gewanddrapierung und Frisur des Büstchens in Paris mit demjenigen in New York (Nr. 78) kann nur ein Versehen sein, da das letztgenannte keine Gewandreste und eine ganz andere Frisur aufweist. Gemeint ist vielleicht das Exemplar in Neapel (Nr. 76), das die Dargestellte mit einer „elegant gefältelten Tunika“ zeigt, doch spricht auch hier die unterschiedliche Frisur gegen die Identifizierung mit ein und derselben Person; zu den drei Büstchen s. auch Dahmen a.O. 187 Kat. 162-64.

Nr. 86-87: Zur Datierung der Baumaßnahmen am Isis-Tempel und dessen Ausstattung, zu der die Herme des C. Norbanus Sorex gehört hat, s. K. Wallat, Die Ostseite des Forums von Pompeji (1997) 261f. Die Büste in New York (Nr. 87) wird mit Hinweis auf die vorangehende Nummer in die claudische Zeit datiert, ohne daß dort diese Entstehungszeit herausgearbeitet oder postuliert worden wäre; Wallat denkt an augusteische Entstehung.

Nr. 88: Die Kinderbüste in New York wird mit Fragezeichen auf den jugendlichen, ungefähr fünfjährigen Nero bezogen und deren neronische Datierung befürwortet. Dies ist ein häufig anzutreffender Denkfehler: Entweder stellt das Porträt Nero als Kind dar und ist demzufolge claudisch, oder es stammt aus neronischer Zeit und kann deswegen nicht mit dem heranwachsenden Prinzen identifiziert werden. Die charakteristischen langen, sich kreisförmig eindrehenden Haarsträhnen finden gute Parallelen in frühclaudischer Zeit (vgl. z.B. R. Amedick, RM 98, 1991 Taf. 95,2-4; 96,1-4); für eine Benennung als ‚Kind Nero‘ steht jedoch keine methodische Handhabe zur Verfügung.

Nr. 92-93: J. Pollinis Manuskript, auf das hier verwiesen wird, ist inzwischen unter dem Titel: Gallo-Roman Bronzes and the Process of Romanization. The Cobannus Hoard (2002), erschienen.

Nr. 98: Bedauerlicherweise blieb eine Untersuchung des Münchner Titusbüstchens, die zur Klärung der antiken Entstehung notwendig gewesen wäre, aus (zum Erhaltungszustand wird J. Sieveking zitiert, da das Stück nicht in Augenschein genommen wurde); das 1983 restaurierte Büstchen befindet sich heute im Pompejanum in Aschaffenburg; vgl. jetzt auch Dahmen a.O. 22. 160 Kat. 49 Taf. 49.

Nr. 101: Die Frisuranlage ähnelt zwar derjenigen des 2. Bildnistypus der Domitia Longina, die hier erwogene Identifizierung ist aber wegen der Abweichungen von den gesicherten Repliken der Kaiserin (Fittschen–Zanker III 50 Anm. 3 unter Nr. 63) in Haar und Physiognomie abzulehnen (vgl. auch Fittschen–Zanker III 51 Anm. 7 unter Nr. 65).

Nr. 106-107: Zur Typologie der Trajansbildnisse s. D. Boschung in: E. Schallmayer (Hrsg.), Traian in Germanien – Traian im Reich. Bericht des dritten Saalburgkolloquiums (1999) 137ff., und ders., in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian: ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit? (2002) 163-171; demnach stellt die Bronzebüste in Hannover eine Typenklitterung dar. Beobachtungen zum Herstellungsprozeß bei Nr. 107 beweisen freilich keineswegs, daß mit dem Bildnis Trajan gemeint war. Aus der Tatsache, daß nach der Herauslösung des Modells aus der Negativform an Nase, Kinn und Mund Wachs von außen aufgetragen, Falten über der Nasenwurzel und an den Mundwinkeln nachmodelliert sowie die Unterteilung des Stirnaares vorgenommen worden sind, ergibt sich keinesfalls, „daß der Porträtkopf einer anderen Person als Urmodell für ein Bildnis des Trajan verwendet wurde“ (vgl. auch S. 460). Obwohl die exakte Vorderansicht und die linke Profilansicht fehlen, kann aufgrund des abgebildeten Materials diese Identifizierung wegen der abweichenden Physiognomie und der tief ins Gesicht herabreichenden Haarsträhnen ausgeschlossen werden.

Nr. 110. 123: Die für den Kopf in Belgrad (Nr. 110) vor allem von L. Budde (Pantheon 24, 1966, 71ff. Abb. 4f.) vehement vertretene Benennung als Traianus Pater wird zurecht abgelehnt; zu diesem s. D. Boschung–W. Eck, AA 1998, 477f. 480 und demnächst H. Meyer innerhalb eines mit der Rez. gemeinsam verfaßten Buches. Auch für die *imago clipeata* in Ankara (Nr. 123) hatte Budde zunächst an den Vater des Kaisers gedacht, sich aber dann „wegen äußerer und ikonographischer Merkmale für den Sohn entschieden“ (a.O. 69). Wie bereits gesehen und von den Autoren nochmals bekräftigt, liegt hier aber lediglich ein Fall von Bildnisangleichung an den Kaiser vor; gegen die Interpretation als ‚Privatmann‘ sprechen weder die Vergoldung noch der Kranz oder gar der Clipeus.

Nr. 121. 137: Das vorgeschlagene Replikenverhältnis des Bronzekopfes in Adana (Nr. 121) zu einer Marmorbüste in Ostia (R. Calza, Scavi di Ostia V 1 [1964] 83f. Nr. 132) überzeugt wegen der unterschiedlichen Haaranordnung nicht. Vielmehr liegt ein ähnlicher Sachverhalt vor wie ihn R. Calza für das Porträt in Ostia festgestellt hat: Es handelt sich um „... uno dei più belli esemplari di questo ciclo iconografico, che, ispirandosi ... al tipo plastico e spiri-

tuale di Antinoo, fece rivivere ... l'eco delle creazioni elleniche". Ein solches Zeitgesicht gibt auch das Büstchen Nr. 137 in Wels wieder, in dem die Autoren eine Replik der qualitätvollen Büste in New Yorker Privatbesitz (Shelby White und Leon Levy) annehmen. Doch geht das Verbindende auch hier nicht über das Zeittypische hinaus.

Nr. 122: Die Autoren beziehen sich zurecht auf die bereits von M. Wegner bestrittene Benennung der Statue als Hadrian und erwägen, „in dem Dargestellten einen hochgeehrten Politiker oder Rhetor späthadrianischer Zeit zu erkennen“. K. Fittschen hatte wegen des Kopfschmucks eine Deutung als Priester erwogen (GGA 225, 1973, 57), und neuere Forschungen zu Kränzen und Kronen (M. Wörrle, *Chiron* 22, 1992, 352ff.; J. Rumscheid, *Kranz und Krone*, 43. *IstForsch* [2000]; W. Günther, *Chiron* 33, 2003, 447ff.) sprechen in der Tat dafür, den ‚Redner von Kadirli‘ als einen hohen Amts- und Würdenträger einer (uns nicht bekannten antiken) Stadt zu interpretieren.

Nr. 128-129: Das Porträtbüstchen einer Frau (Nr. 128) befindet sich inzwischen im The Art Museum Princeton, vgl. H. Meyer in: M. Padgett (Hrsg.), *Roman Sculpture in The Art Museum, Princeton University* (2001) 44ff. Nr. 10. Das ebenfalls dort aufbewahrte eindrucksvolle Bildnis einer Frau mit Haarnetz (Nr. 129; vgl. M. Fuchs in: Padgett a.O. 40ff. Nr. 9) ist mit „späthadrianisch“ zu spät angesetzt.

Nr. 145: Das aus Algerien stammende Kopffragment in Lille wird als ein Bildnis des Commodus in seinen letzten Lebensjahren identifiziert. Über der Stirn ist jedoch ein Lockenmotiv noch erkennbar, das den 3. Bildnistypus des Marc Aurel kennzeichnet (vgl. dazu Fittschen–Zanker I 70f. Nr. 65 Taf. 75); mit diesem Kaiser ist auch die Physiognomie besser in Einklang zu bringen.

Nr. 173: Für den Kopf aus Rhyakia in Thessaloniki, den die Autoren auf Alexander Severus beziehen, herrscht in der neueren Forschung die von J. Balty ausgesprochene Benennung als Volusianus vor, vgl. M. Trunk, *Boreas* 18, 1995, 97f.; J. Meischner, *Bildnisse der Spätantike. 193-500: Problemfelder – Die Privatporträts* (2001) 49. 54f. Abb. 101.

Nr. 179: Obwohl „der Benennung noch die letzte Sicherheit fehlt“, wird der Kopf in der Überschrift ohne Fragezeichen auf Decius bezogen. Die von K. Fittschen formulierten Bedenken (Fittschen–Zanker I 131) konnten jedoch nicht ausgeräumt werden; zu den dort angeführten Abweichungen kommt noch die Glatze, die wohl kaum „mit der üblichen, absichtlichen Vernachlässigung“ (solche liegen bei Nr. 193 und 194 vor und sehen ganz anders aus) oder

mit einem Strahlen- oder Lorbeerkranz (auf den keinerlei Hinweise vorhanden sind) erklärt werden kann. Es wird sich deshalb um einen Zeitgenossen des Kaisers handeln; der Kopf im Kapitolinischen Museum bleibt also das einzige gesicherte Porträt des Decius (s. dazu auch die Bemerkung S. 289).

Nr. 200: Die geläufige Identifizierung des Bronzestützens in Lyon mit Julian Apostata wird zurecht abgelehnt, denn dieser trägt auf Münzen zwar durchaus auch einen kurzen Bart (s. H.P. L'Orange, *Herrscherbild III* 4 [1984] Taf. 73d. e; A. Alföldi, *AJA* 66, 1962, Taf. 119,7. 8), niemals jedoch einen so gekräuselten. Der das ganze Kinn bedeckende und weit hinaufreichende Vollbart sowie der Schnurrbart sprechen aber auch gegen die befürwortete Benennung als Honorius, da dessen Barttracht nach Ausweis des inschriftlich gesicherten Elfenbeindiptychons des Jahres 406 eher als stark verlängerte Koteletten bezeichnet werden muß (zu den Münzen, die Honorius bartlos zeigen, vgl. J.P.C. Kent-B. Overbeck-A.U. Stylow, *Die römische Münze* [1973] Taf. 161 Nr. 746-48); am nächsten kommen dem Bronzestützen in Bartform und Physiognomie (gebogene Nase!) die Münzen des Eugenius (ebd. Taf. 157 Nr. 728-729), der am 22. August 392 in Lyon zum Augustus erhoben wurde. Diese Koinzidenz mit dem Fundort des Stützens könnte für eine solche Identifizierung sprechen, aus der sich dann auch eine relativ exakte Datierung ergeben würde.

Zum Schluß sei noch auf einen Mißstand hingewiesen, der vielleicht als kleinliche Kritik aufgefaßt werden mag. Angesichts der anspruchsvollen Aufmachung, in der sich das Buch präsentiert, darf er jedoch nicht unangesprochen bleiben. Es sind dies die vielen falschen Abbildungsverweise, die bei einer sorgfältigen Redaktion hätten bemerkt werden können. Die Fehler ergeben sich daraus, daß das Verweissystem insgesamt zu kompliziert angelegt ist, wovon vor allem auf die Farbabbildungen betroffen sind..

Mit den geäußerten Bemerkungen und Kritikpunkten soll das Verdienst des Buches in keiner Weise geschmälert werden. Indem sowohl alle technischen als auch die kunsthistorischen Aspekte römischer Bronzestütze diskutiert werden, steht es in der Tradition des dreibändigen Werks von Kurt Kluge und Karl Lehmann-Hartleben über „Die antiken Großbronzen“, das dadurch nun endgültig als überholt gelten kann. Die Verfasser benennen klar Kluges Vor- und Fehlteile, vor allem sein Unvermögen, neuzeitliche Werke als solche zu erkennen. Demgegenüber ermöglichen ihnen die inzwischen etablierten naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden und der erweiterte Kenntnisstand einige als modern geltende Porträts zu rehabilitieren (z.B. Nr. 25. 26. 112. 167. 176), andere als nicht antik (Nr. 142. zum großen Teil Nr. 149) bzw. als moderne Nachgüsse nach antiken Vorlagen zu entlarven (Nr. 28. 63. 91). Das

Kompendium mit den vielen fertigungstechnischen Beobachtungen stellt zweifellos ein wertvolles Arbeitsinstrument nicht nur für das künftige Studium antiker Bronzen dar, sondern auch für die Porträtforschung.

PD Dr. Michaela Fuchs  
Institut für Klassische Archäologie  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Meiserstr. 10  
D-80333 München  
e-mail: [m.fuchs@ka.fak12.uni-muenchen.de](mailto:m.fuchs@ka.fak12.uni-muenchen.de)