

fünften Typ erklärt er aus dem *ordo de celebrando concilio*, einem im 7. Jh. in Spanien entstandenen Text über das Verfahren bei Nationalkonzilien. Die fünf Typen sind: Lehrdisput mit dem Lehrer der Kirche (Origenes-Synode), Bischofssenat (Karthago), Kaiserlicher Kognitionsprozeß (Aquileia), Lehrverfahren der *sedes apostolica* (Lateransynode) und Versammlung der 'Landes'kirche (*ordo de celebrando concilio*).

Dazu ist zu sagen: der Verf. hat einen ersten Schritt getan; aber vergleichende Konzilienforschung wird man das Verfahren und Ergebnis nicht nennen können. Im Grunde wird stillschweigend vorausgesetzt, daß sich die Gesamtheit der Konzilien der Alten Kirche (ja auch der mittelalterlichen Kirche) nach den hier vorgestellten Mustern systematisch klassifizieren lasse. Diese Arbeit muß aber erst noch geleistet werden. Das Modell ist noch nicht erprobt! Die Frage nach den Verfahrens- und Verhandlungsformen, nach den Vorbildern im Bereich der weltlichen Institutionen lohnt. Die Sache mit der Typologie steckt aber noch in den Anfängen. Ohne die Verarbeitung der politikwissenschaftlichen Theorie läßt sie sich wohl nicht leisten.

Dabei fällt folgendes auf, um an einem Beispiel Zweifel zu demonstrieren: Das Konzil von Karthago war nach dem Verf. ein Bischofssenat, das heißt für das Verfahren wählten die Konzilsteilnehmer den Geschäftsgang des römischen Senats (476–482). Das Konzil von Aquileia bezeichnet er als im Namen und Auftrag des Kaisers stattfindenden Prozeß im Sinne der im Strafrecht üblichen *cognitio* (484f). Unabhängig von dem Sachverhalt, daß er das Konzil von Aquileia m. E. nicht richtig verstanden hat (vgl. meinen Beitrag in AHC 12, 1980, im Druck), ließe sich aber Aquileia vom Verfahren her unschwer dem Typ 'Bischofssenat' (wenn man schon dieses Wort wählen will) zuordnen. Der Geschäftsgang entspricht ganz dem auf dem Konzil von Karthago, nur der Gegenstand der Verhandlung war von anderer Art. Im übrigen war der römische Senat seit Beginn der Kaiserzeit auch Standesgericht; er richtete über Angehörige des Senatorenstandes. Die *cognitio* andererseits fand vor dem Einzelrichter statt. Schließlich hat Kaiser Gratian 381 die Bischöfe nicht zu einem Gerichtsverfahren zusammengerufen, sondern zur Erörterung und Lösung von widerstreitenden Meinungen. Die Absicht des Kaisers und der Ablauf des Konzils stimmen in Hinsicht auf den Zweck des Konzils *nicht* überein.

Im übrigen ist die Beziehung Mommsens im Abschnitt 'Bischofssenat' viel zu breit angelegt; die wörtlichen Zitate aus Mommsens Staatsrecht sind unnötig lang. Außerdem wird man bedenken dürfen, daß jede römisch organisierte Stadt einen Stadtrat hatte, der natürlich nach einem bestimmten Geschäftsgang verhandelte. Vorbilder gab es allein in Africa die Fülle!

Wer das Buch gelesen hat, hat viel erfahren über die Kirchenväter und ihre Konzilsvorstellungen und über das konziliare Leben der Alten Kirche. Sein Wert besteht aber vor allem auch darin, daß es Anregungen gibt und Grund gelegt hat, auf dem sich weiterbauen läßt.

Augsburg

Gunther Gottlieb

*

Raimund Daut: *Imago*. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Heidelberg: Winter 1975. 164 S. (Bibliothek d. klass. Altertumswiss. N. F. 2, 56.)

Eine Darstellung der Bezeichnungsfunktionen des Wortes *imago* verspricht über die Fragestellungen der Klassischen Philologie hinaus auch für andere Bereiche der Altertumswissenschaften von großem Nutzen zu

sein. Dies gilt in besonderem Maße für die Archäologie, vor allem, wenn der Untertitel der Dissertation 'Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer' lautet und bei der Vielzahl an Bedeutungsmöglichkeiten von *imago* nur die Textstellen berücksichtigt werden, in denen *imago* «ein handwerklich oder künstlerisch gefertigtes Bild» (12) bezeichnet. Für die römische Porträtforschung z. B. kann eine derartige Untersuchung einen wesentlichen Beitrag leisten zu den immer noch problematischen Fragen nach Ursprung, Aussehen und Bedeutung der römischen Ahnenbilder, der *imagines maiorum*. Auch kann eine Definition des Wortes *imago* in seiner konkreten Bedeutung und seine begriffliche Differenzierung gegenüber anderen bildbezeichnenden Wörtern wie z. B. *statua*, *simulacrum* und *effigies* aufschlußreich sein für Art und Funktion verschiedener Bildnisgattungen. Ferner können prädikative Umschreibungen von *imago* Hinweise geben auf verschiedene Erscheinungsformen von Bildwerken und damit Rückschlüsse zulassen, die zur Klärung ikonographischer, stilistischer und vielleicht auch kunsttheoretischer Fragen beitragen. Eine innerhalb der Sprachgeschichte aufzeigbare Wandlung der Bezeichnungsfunktionen von *imago* schließlich könnte auch Auskunft geben über Wandlungen innerhalb der römischen Bildauffassung. Zu diesem Fragenkomplex bietet die Wortfelduntersuchung von D. eine Fülle von Aussagen, Hinweisen und Anregungen. Obwohl D. keine Bedeutungsgeschichte von *imago* vorlegt, die «das Wort in allen seinen übertragenen Bedeutungen, mit denen es in verschiedene Begriffsbezirke eingeordnet ist» (11)¹ untersucht, sondern eine sinnvolle Einschränkung auf die konkrete Wortbedeutung vornimmt, ist das von ihm bearbeitete Quellenmaterial immer noch immens. Die teilweise minutiöse, vielfach geradezu 'Mommsensche Dichtheit' gewinnende Auswertung erbringt so viele Ergebnisse, daß nur eine Auswahl angeführt werden kann.

Ziel der Arbeit ist es, den Bedeutungswandel des Wortes *imago* von den Anfängen bis in die späte Kaiserzeit aufzuzeigen.

In der Republik hat das Wort noch eine enge Bedeutung. *Imago* wird – nachweisbar vor allem bei Cicero – als Bezeichnung für das in porträthafter Ähnlichkeit wiedergegebene Menschenbild verwendet. Spätestens aber bei Varro hat *imago* eine Bedeutungserweiterung erfahren, die konstitutiv werden soll. Hier wird ein 'Kunstbild' *imago* genannt. Diese Erweiterung des Begriffs läßt sich in der Folgezeit vornehmlich bei den augusteischen Dichtern feststellen, die darüberhinaus den Gebrauch von *imago* auch auf andere «gegenständlich bestimmte Bildgattungen» ausweiten. Diese 'Wucherung' von *imago*, die zu der allgemeinen Bedeutung *imago* = *Bild* führt, greift in die Bereiche anderer bildbezeichnender Wörter über und verursacht schließlich deren Schwund.

Grundlage der Untersuchung ist die «vollständige Sammlung des Materials der bildbezeichnenden Wörter»; nur auf diesem Weg «lassen sich die wichtigen negativen Aussagen gewinnen: denn festzustellen, welches Wort ein Autor nicht benutzt oder in welcher Bedeutung er es nicht anwendet, ist für die Wortgeschichte ebenso bedeutsam wie die Feststellung des positiven Befundes» (13). Methodisch wählt D. nicht den Weg «lexi-

¹ Vgl. O. Prinz in ThLL VII 1, 404 ff.

kographisch orientierter Zusammenstellungen». Vielmehr untersucht er, um den historischen Aspekt nicht aus den Augen zu verlieren, das Wort *imago* innerhalb des Wortfeldes einzelner Autoren und vergleicht die Ergebnisse mit solchen aus entsprechenden Analysen der Werke älterer Autoren; dies immer auch unter dem Gesichtspunkt der «stilistischen Bedingtheit der Wortwahl» (13).

Im thematischen Aufriß folgt der Darstellung der 'Funktionen des bildbezeichnenden Eigennamens' der römischen Frühzeit (14–31) als erster größerer Abschnitt der Arbeit die 'Bestandsaufnahme des Wortfeldes bei Cicero' (32–54). Der zweite, umfangreichere und abschließende Teil der Dissertation (55–140) «stellt demgegenüber die Veränderungen dar, die die Wortbedeutung von *imago* seit Cicero durchmacht, . . . wobei die Untersuchung gegenüber der synchronischen Darstellung (bei Cicero) diachronisch verfährt, indem sie der historischen Entwicklung der Sprache folgend die Veränderungen darstellt» (12 f). Dem bildbezeichnenden Eigennamen, der einleitend behandelt wird, weist D. im wesentlichen drei Funktionen nach. Zum einen beinhaltet er «die ertümliche Identifikation von Name und Bild und damit die Ineinssetzung von Person und Bild». Hieraus gehen der «kunsthistorische Eigennamen-Typus», der als «technische Abbeviatur» zu verstehen ist und schließlich seine satirische Verwendung hervor, «womit der Glaube an die Identität von Dargestelltem und dem Bilde im Zusammenhang der profanen und christlichen Bilderkritik als abergläubische Fiktion abgetan wird» (141).

Im folgenden, Cicero behandelnden Abschnitt (32–54) werden zuerst die bildbezeichnenden Wörter *simulacrum*, *signum*, *statua*, *effigies* und *species* definiert und in ihrer Bedeutung gegeneinander abgesetzt (32–41), dann wendet sich D. den *imago*-Belegen bei Cicero zu (41–54). In 40 der 73 zusammengetragenen Textstellen meint das Wort ein künstlerisch gefertigtes Bild eines Menschen, nie ist es die Bezeichnung für ein Götterbild, eine Tierdarstellung oder «eines irgendwie gearteten leblosen Gegenstandes oder einer anderen in der Wirklichkeit vorfindbaren Erscheinung» (41 f). *Imago* ist das Wort für das Ahnenbild «in der ihm eigentümlichen Form der Büste». Darüberhinaus kann *imago* «im Zuge der 'Säkularisierung' des Ahnenbildes ausgedehnt (werden) auf jede Porträtsbüste, sei sie aus Marmor oder *ex aere* . . . und gleichgültig, ob sie einen Römer darstellt oder einen Griechen» (44). Weiter kann sie z. B. sowohl das Kopfbildnis eines Siegelrings wie auch gemalte Bildnisse bezeichnen. *Imago* ist also bei Cicero der Terminus für das 'abgekürzte' Menschenbild (im Gegensatz zu dem Wort *statua*, das bei Cicero und anderen Autoren immer Standbild eines Menschen bedeutet), unabhängig von Kunstgattung und Material.

Aus der Analyse der Textstellen bei Cicero ergeben sich mehrere wichtige Resultate. Das Wort gilt als typische Bezeichnung für die römische Porträtsbüste, und zwar für alle ihre Erscheinungsformen und Funktionen. Bei fast der Hälfte der Belege für *imago* ist das Ahnenbild gemeint. Darüberhinaus aber kann D. nachweisen, daß bereits in der späten Republik neben der *imago* = Ahnenbild auch Büstenporträts als *imagines* bezeichnet wurden, die nicht in den gentilizischen Umkreis gehörten, sondern andere Funktionen hatten.

Derartige Büsten fanden etwa als politische Porträts im privaten Bereich Verwendung oder sie wurden als Ehrenbildnisse in der Öffentlichkeit aufgestellt, wie dies be-

sonders auch die bei Cicero zum ersten Mal feststellbare, später zur Formel erstarrte Wendung *statuae et imagines* bezeugt.² Das Ahnenbild wird bei Cicero und anderen Autoren zwar mit *imago* bezeichnet, wobei der jeweilige Kontext eine eindeutige Definition zuläßt, doch geht aus zahlreichen Schriftquellen hervor, daß es in seiner Form als 'Wachsmaske' auch *cera* genannt werden kann, wie jüngst H. Drerup gezeigt hat.³ *Cera* ist mit *imago* in seiner Bezeichnungsfunktion als Ahnenbild gleichgesetzt und «in das ungleich ausgedehntere Wortfeld von *imago* einbezogen».⁴ Gelegentlich soll *imago* bei Cicero auch die Fähigkeit besitzen, für *statua* als Bezeichnung einzutreten, und somit als Oberbegriff für jede Art von Bildnis stehen können (50f). Die Belege, die für diese erweiterte Bezeichnungsfunktion angeführt werden, lassen aber eine derartig eindeutige Aussage nicht zu. Z. B. wird Cic. fam 5,12,7 (45f) vom Spartiaten Agesilaus gesagt, er dulde von sich *neque pictam neque fictam imaginem*. Hier kann mit *imago* – es geht in der Stelle um das Aussehen berühmter Männer – durchaus das 'Kopfbildnis, Porträt' gemeint sein. Es besteht kein zwingender Anlaß, an eine oberbegriffliche Funktion des Wortes zu denken. Auch die darauffolgende Wendung *omnes imagines omnium statuasque superavit*, mit der zwischen Bildnisgattungen unterschieden wird, läßt sich auflösen in plastische bzw. gemalte Büsten/Kopf-Porträts und Statuen, ohne – wie der Verf. – in den *imagines* ganzfigurige Bildnisse erkennen zu müssen. Auch Cic. Att. 6,1,17 (49f) bedeutet *imago* eindeutig 'Bildnis, Porträt'. Cicero spricht hier von den Standbildern, die Q. Caecilius Metellus Pius Scipio für seinen Urgroßvater Scipio Africanus aufstellen ließ, und versehentlich mit Inschriften versah, die sich auf einen anderen Vorfahren bezogen. Cicero weist diesen Irrtum nach, indem er die Statuen der Betroffenen vergleicht und feststellt, daß sie dieselbe Person meinen. Er beobachtet dies an ihrer Stellung, der Gewandung, dem Ring und *imago ipsa*, also dem Kopf mit seinen unverwechselbaren Porträtzügen. Auch die im Folgenden erwähnte *imago Africani* meint erneut das Kopfbildnis. Ebenso ist Cic. Pis. 93 (50f) kein Anlaß vorhanden, *imago* mit Statue zu übersetzen. Hier wird von der *statua* des Piso gesprochen und im Anschluß daran von *imago ac simulacrum*, also dem Bildniskopf des Standbildes und der Gestalt Pisos.

Die *imago*, vor allem in der Form des Ahnenbildes, unterliegt vielfach Äußerungen, die sich auf ihren hohen «moralischen und sozialen Wert» (142) beziehen. Doch stellt D. fest – und darin führt er wesentlich weiter –, daß der *imago* nicht nur bei Cicero, sondern auch den übrigen Schriftstellern der Republik niemals «ästhetisch wertende Prädikate» beigegeben sind und sie «außerhalb jedes ästhetischen, kunsttheoretischen und kunsthistorischen Interesses» liegt (53). Dieser negative Befund ist erstaunlich, um so mehr als er sich aus der Kenntnis aller Textstellen ergibt, in denen *imago* «ein handwerklich oder künstlerisch gefertigtes Bild» meint. Man würde doch annehmen, daß zumindest vereinzelt in den literarischen Quellen Mitteilungen zu finden wären, die eine wie auch immer geartete

² Diese Formulierung ist vielleicht aus einer ursprünglichen Bedeutung 'Standbilder – Ahnenbilder' hervorgegangen, soll aber bei Cicero bereits die «Gesamtheit der Formen des römischen Menschenbildes» (49) meinen. In der kaiserzeitlichen Literatur ist diese begriffliche Umschreibung häufig bei der Nennung von Kaiserstatuen und -büsten anzutreffen.

³ H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbilder bei den Römern, RM 87, 1980, 103f; vgl. auch 117, Anm. 158 seine Kritik an D. Auf die Probleme, die sich aus der unterschiedlichen Benennung des Ahnenbildes ergeben, kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Diese Fragen berühren vor allem die auch von D. erwähnte 'Säkularisierung' des Ahnenbildes. Ebenfalls unberücksichtigt bleibt hier die Diskussion um die 'Totenmaske'.

⁴ Drerup a. O. 103.

ästhetische Wertung der *imago* beinhalteten und damit Hinweise gäben auf das Verhältnis der Römer zu der ihnen eigenen, weit verbreiteten und im öffentlichen wie privaten Leben eine bedeutende Rolle spielenden Kunstgattung der Porträtbüste. Dies ist aber nicht der Fall; vielmehr muß man konstatieren, daß darüberhinaus auch der Ehrenstatue, der *statua*, derartige Bewertungen, die man als Reflexe einer speziellen römischen Kunstanschauung interpretieren könnte, nicht zukommen. Aus dem Kontext einiger Stellen – und dies ist ein weiteres, wichtiges Ergebnis dieses Teils der Arbeit von D. – kann man jedoch indirekt schließen, welche Erscheinungsform der *imago*, zumindest in der Zeit der späten Republik, nach römischer Auffassung gefordert war. Denn bis auf Cicero ist *imago* das Wort, «das den Begriff ‘Bild, Porträt’, verbunden mit der Vorstellung abbildhafter, veristischer Ähnlichkeit, eigentlich und wesentlich trägt» (54). Diese ‘veristische’ Wiedergabe des Porträts impliziert die Vorstellung vom Bildnis als ‘wahrem Ab-Bild’. Diese Aussagen von D. sind wesentlich, vor allem für Fragestellungen, die den Ursprung des römischen Porträts, Aussehen und Bedeutung des Ahnenbildes, die ‘Identitätsmagie’ und Stellvertreterfunktion des Kaiserbildes berühren; sie können aber auch für eine Erklärung des spezifisch römischen Realismus von Nutzen sein.

Im umfangreichen letzten Abschnitt der Untersuchung wird der ‘Bedeutungswandel’ des Wortes *imago* dargestellt (55–140). Bereits bei Cicero tritt *imago* in einer erweiterten Bezeichnungsfunktion auf, die über den bislang bei ihm festgestellten Bedeutungsumkreis hinausreicht. In der bekanntesten Stelle inv. 2,1–2, in der Cicero von dem Bild der Helena des Zeuxis spricht, nennt er es *imago*, wodurch sich das Wort «von der Bindung an den Begriff ‘Menschenbild, Porträt’ zu lösen beginnt» (55), und zum ersten Mal als Bezeichnung für ein ‘Kunstbild’ faßbar wird: die Bedeutung *imago*-‘Kunstbild’ wird durch den kunsttheoretischen Zusammenhang dieser Stelle bedingt und weiterhin durch das Attribut *muta*, wodurch «eine negative Qualität des Kunstbildes festgestellt und betont wird, die es im Gegensatz zur *veritas* der lebensvollen Wirklichkeit hat» (55f).

Zwei Stellen bei Lukrez lassen sich anschließen. In detailliertem Vorgehen ermittelt D., Lukrez verwende *imago* für ein konkretes Bild, in beiden Fällen Götterbilder, die ansonsten von ihm durchaus mit den üblichen Nomina bezeichnet werden. Er «überträgt somit den alten *imago*-Begriff des republikanischen Wortgebrauches auf das Götterbild» (71). Doch ist der *imago*-Begriff bei Lukrez noch uneinheitlich, und die Ambivalenz, die das Wort bei ihm noch hat, wird erst bei Varro aufgehoben: die «semantische Ausweitung» des Wortes auf die Bedeutung ‘Kunstbild’, die «verschiedene Bildgattungen, auch das Götterbild, umfassen kann», soll bei ihm schließlich konstitutiv werden. Varro wählt in der Regel die üblichen bildbezeichnenden Wörter, doch tritt ling. 5,32 (73) *imago* in der neuen Bezeichnungsfunktion auf. Die Bronzegruppe ‘Europa und der Stier’ wird hier *imago* genannt, und das Wort somit «in der Bedeutung Kunstbild auf eine plastische Gruppe bezogen» (74). Für D. ist diese Stelle von großer Wichtigkeit, da *imago* hiermit «als Bezeichnung eines profanen plastischen Bildwerkes anscheinend ebenbürtig neben die Wörter *signum* und *simulacrum*, die bisher diese Funktion erfüllten», tritt (143). Die Gleichberechtigung, die *imago* damit gewinnt, zeigt sich am deutlichsten rust. 1,1, 4 (75ff). Hier werden die *Di consentes* am Forum Romanum als *imagines* bezeichnet. Dadurch, daß hier «zum ersten Mal in

der lateinischen Prosa Götterbilder des staatlichen Kultus auf ihren reinen Kunstwert» (97) reduziert werden, wird das Wort *imago* in der Folgezeit «legitimiert, ein Götterbild auch in nichtkritischem Zusammenhang zu bezeichnen». Nach Varro treten weitere Ausdehnungen der Bezeichnungsfunktionen von *imago* auf. Vitruv verwendet das Wort für Reliefbilder (Turm der Winde in Athen) und die Karyatiden. Ferner kann die gemalte *imago* bei ihm nicht nur «Porträt des Menschen» bedeuten, «sondern auch Bild von Gebäuden, Schiffen und übriger Gegenstände (*reliquarumque rerum*)» (100). Die augusteischen Dichter (Vergil, Properz, Ovid) endlich gebrauchen *imago*, indem sie «dem Wort in stets kühnerem Zugriff neue Bereiche erschließen und die weitere Entwicklung wesentlich festlegen» (144). Schließlich werden Belege bei Valerius Flaccus, Silius Italicus, Statius, Martial, Gellius und aus der *Historia Augusta* als Beispiele für die nun üblich gewordene «oberbegriffliche Funktion» des Wortes als 'Kunstbild' angeführt, «gleichgültig, ob man das Bild einer in der Wirklichkeit vorgegebenen Erscheinung, eines szenischen Vorgangs, einer mythologischen Gestalt oder einer Gottheit *imago* nennt» (145).

Die Bedeutungserweiterung von *imago*, die über die für den römischen Bildbegriff konstitutiv werdende Bedeutung 'Kunstbild' schließlich zu einer 'Wucherung' im Wortfeld führt, läßt sich in ihren Anfängen nur schwer fassen. Die Stellen bei Lukrez und Varro, die D. nach sorgfältigen Analysen als beispielhaft für den sich anbahnenden Bedeutungswandel von *imago* heranzieht, stehen nicht etwa stellvertretend für andere in den Werken beider Autoren, sondern sind singuläre Erscheinungen. Dies läßt sich damit erklären, daß beide Autoren der sich ihrem Sprachgebrauch sonst unüblichen Verwendung von *imago* in dieser Bedeutung bedienen, um bestimmte Intentionen auszudrücken. Bei Lukrez 2,609; 6,420 sind es satirische, bei Varro *rust.* 1. 1,4 kritische, die in den Umkreis seiner Theologie gehören. Auch die Belege bei Vitruv, die für ein «wesentlich fortgeschritteneres Stadium der Entwicklung» (101) stehen sollen, sind nicht unproblematisch. Die auffällige Bedeutungserweiterung, die sich bei ihm abzeichnet, macht deutlich, daß Vitruv für derartige sprachgeschichtliche Untersuchungen, vor allem bei einem 'diachronischen' Vorgehen, nicht gut geeignet ist. Seine Sprache ist nach wie vor ein «rätselhaftes Phänomen»; sie enthält «neben eigentümlichen Archaismen syntaktische und z. T. semantische Elemente, die ins Spätlatein weisen und immer wieder Zweifel an der augusteischen Datierung aufkommen ließen». ⁵ Ihm werden «Unbeholfenheit, mangelnde literarische Schulung, Überspannung der literarischen Ausdrucksweise» ⁶ vorgeworfen. D. weist in Andeutungen auf diese Problematik hin (101, Anm. 22), doch baut er, obwohl gerade seine Untersuchungen für eine Spätdatierung sprechen, die vitruvschen Aussagen als Bindeglied in seine Darstellung des Bedeutungswandels von *imago* ein. Für ihn ist Vitruv ein frühes Beispiel für die 'Wucherung' von *imago*, die erst im späten und mittelalterlichen Latein einsetzt.

Auch bei den augusteischen Dichtern sind Belege für *imago*-'Kunstbild' bei der Bezeichnung eines Götterbildes zu finden. Bei den von D. näher untersuchten Autoren Vergil, Properz und Ovid bleibt *imago* aber

⁵ Kleiner Pauly 5, 1312 s. v. Vitruvius (K. Sallmann).

⁶ H. Hagendahl, diese Zeitschr. 17, 1941, 261 ff.

in diesem Sinn singular, die angeführten Textstellen sind im jeweiligen Werk ohne Parallele. Anläßlich der von D. vorgeschlagenen Interpretationen von Vergil Aen. 7,170ff (104ff) und Properz 3,3,29 (107ff) ist zu fragen, ob *imago* nicht auch gelegentlich 'nur' als 'technischer' Ausdruck verwendet wird, der den Kopf eines Bildes als Teil des Ganzen bezeichnet, während der Bedeutungsgehalt 'Kunstbild' bereits in der Abbréviation des kunsthistorischen Eigennamens enthalten ist. Grundsätzlich ist zu bedenken, daß die alte Bezeichnungsfunktion von *imago* als Porträt in Form der Büste bzw. als Bildniskopf im lateinischen Sprachgebrauch – auch in der augusteischen Dichtung – selbstverständlich nicht aufgegeben wird. Zahlreiche Autoren verwenden den *imago*-Begriff nur in der 'alten' Weise und nehmen an der Entwicklung nicht teil, indem sie keine Belege bieten für *imago*-'Kunstbild'.

D. stellt sie namentlich in der letzten Anmerkung seiner Untersuchung (145, Anm. 1) zusammen: Nepos, Tibull, Livius, Grattius, Manilius, Velleius, beide Seneca, Columella, Persius, Lucan, Plinius d. Jg., Iuvenal, Sueton, Fronto. Seiner Meinung nach «konservieren» diese Schriftsteller «das ältere Wortfeld des republikanischen Lateins, das sich in seinen Wortbedeutungen nur geringfügig abwandelt». Ferner weist er darauf hin, daß die genannten Autoren sich in ihren Werken nicht der Notwendigkeit gegenübersehen, den Begriff *imago*-'Kunstbild' zu verwenden, da sie «die entsprechenden Bildgattungen nicht erwähnen». Diese Erklärung reicht aber sicher nicht aus für das Phänomen, daß sich bei einem Großteil der Autoren, von denen zudem zweifellos die meisten die Möglichkeit hatten, sich der Bedeutungserweiterung *imago*-'Kunstbild' zu bedienen, eben diese nicht feststellbar ist. Eher umgekehrt ist zu fragen, wie es kommt, daß die 'neue' Bedeutung nur bei wenigen Autoren und dort meist nur singular nachweisbar ist, während sie aber sonst durchaus – wie alle anderen Schriftsteller auch – *imago* im 'alten' Sinn verwenden.

Wesentliches Ergebnis der Analyse der Textstellen der augusteischen Dichter ist aber, daß offenbar spätestens mit Ovid *imago*-'Kunstbild' nicht nur auf Götterbilder bezogen wird, sondern plötzlich in ganz andere Bereiche übergreift und «gegenständlich bestimmte Bildgattungen mit *imago* bezeichnet werden, für die vorher andere bildbezeichnende Wörter gewählt wurden».

Zwei der ältesten Quellen für die Bezeichnungsfunktion *imago*-'Kunstbild' verdienen besondere Beachtung, da sie nicht nur für eine Erklärung der sprachgeschichtlichen Entwicklung wichtig sind.

Bei Cicero inv. 2,1–2 und Varro ling. 5,32 werden eindeutig Kunstwerke nicht wie üblicherweise mit *signum* oder *simulacrum* bezeichnet, sondern mit *imago*. In der Cicero-Stelle tritt die neue Bedeutung – wie auch D. bemerkt (56) – nur okkasionell auf; Cicero war wahrscheinlich gezwungen durch die griechische Vorlage der Zeuxis-Anekdote, εἰκῶν mit *imago* zu übersetzen.⁷ Es ist nicht unbedingt auszuschließen, daß auch Varro sich bei der Beschreibung der plastischen Gruppe 'Europa und Stier' auf eine griechische Vorlage (etwa ein Handbuch) stützte, wie dies auch für Cicero bei der Nennung derselben Gruppe angenommen wird (75). Durch den kunsttheoretischen Zusammenhang beider Stellen, der durch wertende Prädikate, Materialangabe, die

⁷ Als griechische Quellen für *de inventione* und ebenfalls für den Auctor ad Herennium wird ein griechischer Rhetor angenommen. F. Preißhofen, P. Zanker, Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium, DialA 4–5 1970–71, 101 und Anm. 3: 105ff Interpretation von inv. 2,1.

Gattung betreffende Mitteilungen und die Nennung des Künstlers hergestellt wird, tritt *imago* hier nach der Definition von D. in seiner Bezeichnungsfunktion als 'Kunstabild' auf. Diese unübliche Wortwahl wirft zunächst die von D. kaum berücksichtigte Frage auf, ob und inwieweit *imago* von dem griechischen Bildbegriff bestimmt ist. *Εἰκὼν* hat bekanntlich ebenso wie *imago* vielfältige Bedeutungen, die verschiedenen Begriffsbezirken zuzuordnen sind. Eine Abhängigkeit des lateinischen Bildbegriffs *imago* von *εἰκὼν* in seiner konkreten Bezeichnungsfunktion läßt sich mehrfach feststellen. Nicht nur in griechischen Ehreninschriften, sondern auch bei griechisch schreibenden kaiserzeitlichen Schriftstellern wird *εἰκὼν* häufig für *imago* gesetzt, wie Belege etwa bei Plutarch und Cassius Dio bezeugen. Diese Gleichsetzung läßt sich aber schon in frühen Quellen nachweisen. Polybios z. B. bezeichnet in der bekannten Stelle der Beschreibung einer *pompa funebris* (6,53) die Ahnenbilder als *εἰκόνες*. Berücksichtigt man ferner, daß *imago* von vornherein in den ältesten Quellen, bei Plautus, bereits im konkreten und übertragenen Sinn verwendet wird, so wird man sich der Annahme Drerups anschließen, daß «der konkrete Wortsinn von *imago* als Porträt und damit als Objekt *sui generis* analog zur kunstgeschichtlichen Entwicklung erst durch griechische Vermittlung hinzugekommen ist».⁸ Aber auch in dem von D. nicht beachteten übertragenen Wortgebrauch von *imago* läßt sich eine Abhängigkeit vom griechischen Bildbegriff feststellen. Bekanntlich steht *εἰκὼν* bereits bei Platon und Aristoteles für 'Gedankenbild, Gleichnis, Ebenbild, Abbild'. Diese Bezeichnungsfunktionen stimmen mit denen von *imago* überein, wie dies besonders deutlich wird in den philosophischen und rhetorischen Schriften Ciceros. Die Gleichsetzung beider bildbezeichnenden Wörter wird schließlich, zumindest die rhetorische Terminologie betreffend, klar ausgesprochen von Quintilian.⁹ Die Bedeutungsinhalte von *imago* scheinen also – wie hier nur in aller Kürze skizziert werden kann – in dem griechischen Bildbegriff *εἰκὼν* bereits angelegt zu sein.

Wenn auch die Beziehung *εἰκὼν-imago* offenkundig ist, so bleibt doch bei den für die Bedeutung *imago*='Kunstabild' wesentlichen Stellen bei Cicero und Varro die Frage nach der Ursache für die in beiden Fällen ungewöhnliche Wortwahl offen. Vielleicht läßt sich ein Vorschlag zur Klärung gewinnen, wenn man sich den übertragenen Bezeichnungsfunktionen von *imago* zuwendet, die sich bereits bei Plautus abzeichnen. Häufiger als in seinem konkreten Gebrauch tritt *imago* hier in einem übertragenen Sinn als «die in einer zweiten Person verdoppelte Physiognomie eines bestimmten Menschen»¹⁰ auf. In dieser Funktion erweist sich das Wort dem weiten Bezirk zugehörig, in dem *imago* allgemein die Bezeichnung ist für «die vom Objekt, welcher Art auch immer, abgelöste Erscheinungsform an sich».¹¹

Beiden Begriffsbezirken des Wortes ist also ein Grundzug gemeinsam, den man als Kernbedeutung ansprechen kann: *imago* wird als Ab-Bild verstanden, gleich ob in Realität oder Fiktion. Dieses mit *imago* bezeichnete Ab-Bild hat, im Unterschied zu anderen bildbezeichnenden Wörtern, etwa *signum* und *effigies*, als hervorstechendste Eigenschaft die der gänzlichen Entsprechung mit dem Vor-Bild. *Imago* wird als perfekte Nachbildung verstanden.

⁸ Drerup a. O. 117.

⁹ Quint. inst. V 11,24: *et quoniam similitum alia facies in alia ratione, admonendum est rarius esse in oratione illud genus, quod εἰκόνα Graeci vocant, quo exprimitur rerum aut personarum imago . . .*

¹⁰ Drerup a. O. 117.

¹¹ Drerup a. O. 116f.

Hiermit ist ein Grund gegeben für den 'veristischen' Aspekt der römischen Porträts, aber auch die Möglichkeit einer Erklärung für *imago* in seiner Bezeichnungsfunktion 'Kunstabild'. Man könnte annehmen, daß Cicero und Varro *imago* anlässlich der Beurteilung griechischer Kunstwerke eben wegen des qualitativen Bestandteils des Wortes als Natur nachschaffendes Abbild wählten. Dadurch teilten sie eine zusätzliche ästhetische Wertung mit, die mit dem Wort *signum* nicht erreicht worden wäre. In Unterschied zu diesen, mit ausführlichem kunsttheoretischen Kontext ausgestatteten Stellen gibt es anscheinend seit Ovid zahlreiche Quellen für *imago*='Kunstabild', in denen das Wort zwar «gegenständlich bestimmte Bildgattungen» meint, ohne daß im Kontext jedoch Andeutungen einer ästhetischen Einschätzung geäußert werden. Auch hier steht bei der Wortwahl von *imago* als bildbezeichnendem Begriff die Absicht im Vordergrund, den Charakter des Objekts als getreues Abbild der realen Wirklichkeit zu betonen.

Bei allen Textstellen, in denen die Bezeichnungsfunktion von *imago* nicht eindeutig definiert werden kann, muß man bedenken, daß neben einer möglichen konkreten Bedeutung auch immer der übertragene Wort-sinn impliziert sein kann. Man wird annehmen können, daß gerade in der Dichtkunst der Begriff *imago* wegen dieser schillernden Eigenschaft so häufig Verwendung fand.

Die vorliegende Untersuchung bietet eine fast vollständige Sammlung und Analyse der Textstellen, in denen *imago* ein konkretes Bild meint. Allein die Menge der bearbeiteten Zitate gibt Aufschluß darüber, welche Vorarbeiten geleistet werden mußten, um überhaupt erst eine Systematik zu gewinnen. Vor allem die Darstellung des ciceronischen Sprachgebrauchs bringt wichtige Ergebnisse für die Bildnisgattungen und Bildauffassung der Römer. Neben dem Bildbegriff *imago* werden wesentliche Aussagen gemacht zu anderen bildbezeichnenden Wörtern, wie *statua*, *signum*, *simulacrum* und *effigies*.

Diese grundlegende Arbeit ist Ausgangspunkt für jede weitere Beschäftigung mit dem römischen Bildbegriff.

Frankfurt/Main

Götz Lahusen

*

Rainer Graefe: *Vela erunt*. Die Zeldächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen. Mainz: v. Zabern 1979. VII, 221 S. 255 Abb.; (VI S.) 150 Taf.

Vela erunt – 'Es werden Sonnensegel gesetzt sein' –, so warb man in Pompeji für aufwendige Unterhaltungen und Spiele im Theater oder Amphitheater, wobei die keineswegs selbstverständliche Ankündigung, daß Sonnensegel aufgezogen würden, bereits den Luxus der Ausstattung signalisierte.

Das zu besprechende zweibändige Werk ist erfrischend aus zwei Gründen. Erstens kommt G. von den Ingenieurwissenschaften her; seine Mit-