

Nike Meißner

Studien
zu verkleinerten rundplastischen Kaiserporträts
von Augustus bis Septimius Severus

Juni 1998

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist die nur gering überarbeitete Version meiner Dissertation, die am 14. April 1998 an der Johannes Gutenberg-Universität, Mainz, zur Begutachtung eingereicht wurde. Die Literaturangaben entsprechen dem Stand zum Zeitpunkt der Abgabe. Der späte Zeitpunkt der Veröffentlichung erklärt sich durch äußere Umstände. Es ist geplant, einzelne Abschnitte der Arbeit an anderer Stelle zu publizieren.

Ein Großteil des behandelten Materials ist in der gleichzeitig zur selben Themenstellung verfaßten, dabei mit unterschiedlichen Gewichtungen arbeitenden und teilweise zu anderen Ergebnissen kommenden Dissertation von Karsten Dahmen, die 2001 mit dem Titel "Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit" erschienen ist, publiziert worden. Der Katalog wurde daher nachträglich mit Verweisen auf die entsprechenden Katalognummern und Abbildungsverweisen bei Dahmen versehen.

Für ihre Unterstützung danke ich folgenden Institutionen: Douai, Musée de Douai; Florenz, Museo Archeologico; Florenz, Palazzo Pitti – Museo degli Argenti; London, British Museum; Modena, Museo Civico; Oxford, Ashmolean Museum; Rom, Musei Vaticani; Rom, Biblioteca Vaticana; Wien, Kunsthistorisches Museum.

Nike Meißner

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	I
Inhalt	II
Abkürzungsverzeichnis	
I. Einleitung	1
I.1 Forschungslage	1
I.2 Fragestellung und Problematik	5
I.3 Maße und Größenverhältnis	8
II. Methodische Überlegungen	11
II.1 Kopienkritik und 'Lockenzählen': Notwendigkeit und Problematik	11
II.2 Physiognomische Merkmale	14
II.3 Datierung	18
III. Materialauswertung	20
III.1 Überlieferung	20
a) Anzahl, Verhältnis zur Großplastik, Materialien	20
b) Fundorte und Provenienz	21
III.2 Typologische Betrachtungen	24
a) Typentreue und Klitterungen	24
b) Umarbeitungen	27
III.3 Stil und Ausdruck	29
a) Zeitstil und aussagebedingter Stil	29
b) Mimische Elemente und Habitus	35
III.4 Realien	39
a) Büstenformen	39
b) Attribute	42
c) Anbringung und Verwendung	44
IV. Bedeutung und Funktion	47
IV.1 Bedeutungsverschiebung	47
IV.2 Auswirkungen der Verkleinerung	49
IV.3 Aspekte der Rezeption	52
V. Statuetten mit Kaiserporträts?	60
Exkurs: Kleinformatige Bildnisse in Hellenismus und später Republik	61
VI. Zusammenfassung und Ausblick	74
VII. Katalog	77
Anhang A: ? Unsichere Benennung	145
Anhang B: * Kein Kaiser / nicht antik / nicht nachweisbar	150

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Publikationen entsprechend den Richtlinien in AA 1997, 611ff. Ansonsten werden verwendet:

Augustus und die verlorene Republik

Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Katalog zur Ausstellung Berlin 1988.

Bartman

E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature* (1992)

Bergmann, Marc Aurel

Marianne Bergmann, Marc Aurel. *Liebieghaus Monographie Band 2* (1978).

Bergmann-Zanker

Marianne Bergmann-Paul Zanker, 'damnatio memoriae'. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts, *Jdl* 96, 1981, 317ff.

Bernoulli

J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie II* (1886).

Borromeo

Georgina E. Borromeo, *Roman Small-Scale Portrait Busts*, Diss. Brown University 1993 (U.M.F. 1995)

Boschung, Augustus

Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das Römische Herrscherbild I 2* (1993).

Boschung, Bildnistypen

Dietrich Boschung, *Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: Ein kritischer Forschungsbericht*, *JRA* 6, 1993, 39-79.

Boschung, Caligula

Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Caligula. Das Römische Herrscherbild I 4* (1989). (Mit einem Beitrag von Hans-Markus v. Kaenel).

Daltrop et al., Flavier

Georg Daltrop - Ulrich Hausmann - Max Wegner, *Die Flavier. Das römische Herrscherbild II 1* (1966)

Eikones

Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Festschrift Hans Jucker, *12.Beih. AntK* (1980).

Evers, Hadrian

Cécile Evers, *Les Portraits d'Hadrien. Typologie et Ateliers* (1994).

Evers, unpublizierte Habil.

Cécile Evers, *Recherches sur les Ateliers officiels de sculpture à Rome sous les Antonins: Les portraits des empereurs*. Ungedruckte Habilitationsschrift Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Année académique 1994-95.

Fittschen, Erbach

Klaus Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach. Archäologische Forschungen Bd.3 (1977).

Fittschen, Augustus

Klaus Fittschen, Die Bildnisse des Augustus, in: Saeculum Augustum, III: Kunst und Bildersprache. Hrsg. G.Binder (1991).

Fittschen-Zanker I.

Klaus Fittschen - Paul Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse (1985)

Gesichter

Hans Jucker-Dietrich Willers, Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz (Kat.Bern 1982).

Giuliani

Luca Giuliani, Bildnis und Botschaft (1986).

Gross, Trajan

Walter Hatto Gross, Die Bildnisse Trajans. Das römische Herrscherbild II 2 (1940).

Jucker, Blätterkelch

Hans Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961).

Jucker, Palimpseste

Hans Jucker, Julisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als Palimpseste, Jdl 96, 1981, 236-316.

Jucker, Bildnisstrafen

Hans Jucker, Bildnisstrafen gegen den toten Caligula, in: Praestant Interna. Festschrift Ulrich Hausmann (1982) 110-118 Taf.14-16.

Jucker, Trajanstudien

Hans Jucker, Trajanstudien zu einem Chalzedonbüstchen im Antikemuseum, JbBerlMus 26, 1984, 17ff.

Kersauson I. II.

Kate de Kersauson, Musée du Louvre. Département des antiquités grecques et romains. Catalogue des portraits romains. I (1986).

II (1996).

Lahusen, Ehrenstatue

Götz Lahusen, Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom: Literarische und epigraphische Zeugnisse (1983).

Lahusen, Schriftquellen

Götz Lahusen, Schriftquellen zum römischen Bildnis I. Textstellen. Von den Anfängen bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. (1984).

Massner, Bildnisangleichung

Anne-Kathrein Massner, Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts (43 v.Chr.-68 n.Chr.). Das römische Herrscherbild IV (1982).

Megow, Kameen

Wolf-Rüdiger Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus, AMuGS 11 (1987).

Neudecker, Ausstattung

Richard Neudecker, Die statuarische Ausstattung römischer Villen in Italien. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 9 (1988).

Ny Carlsberg Glyptothek I.II.III

Fleming Johansen, Roman Portraits. Catalogue Ny Carlsberg Glyptothek
I (1994).
II (1995).
III (1995).

Pékary

Thomas Pékary, Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen. Das römische Herrscherbild III (1985).

Poulsen, Portraits I. II.

Vagn Poulsen, Les Portraits Romains I (1962).
II (1974).

Ritratto

Ritratto Ufficiale e Ritratto Privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano, Roma 26-30 settembre 1984 (1988).

Römisches Porträt

Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens.
Wissenschaftliche Konferenz 12.-15. Mai 1981. WissZBerl 2/3, 1982.

Rollin

Jean Pierre Rollin, Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse, Diss. Hamburg 1979 (1979).

Schneider, Studien

Beate Schneider, Studien zu den kleinformatigen Kaiserporträts von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins 3. Jh. (Diss. München 1976).

Schweitzer, Bildniskunst

Bernhard Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik (1948).

Standorte

Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur. Ausstellungskatalog 29.11.1994 - 4.6.1995 (1995).

Vierneisel-Zanker

Klaus Vierneisel-Paul Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom, Kat. Sonderausstellung Glyptothek München (1979).

Wegner, Antoninen

Max Wegner, Das Herrscherbild in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild II 4 (1939). **Wegner, Hadrian**

Max Wegner, Hadrian. Das römische Herrscherbild II 3 (1956).

Zanker, Aktium-Typus

Paul Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Aktium-Typus, Abh.Göttingen 1973.

Zanker, Provinzielle Kaiserporträts

Paul Zanker, Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps.
Abh.München N.F.90 (1983).

I. EINLEITUNG

I.1 Forschungslage

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind rundplastische Kaiserporträts von Augustus bis Septimius Severus, die gegenüber dem Großteil der erhaltenen Kaiserbildnisse deutlich, das heißt für den Betrachter unmittelbar wahrnehmbar, verkleinert sind. Im Zentrum der Untersuchung steht damit zum einen die Frage nach den Auswirkungen, die der Verkleinerungsvorgang auf die Genauigkeit der typologischen Überlieferung hat, zum anderen die Untersuchung der möglichen Gründe, warum überhaupt solche Verkleinerungen angefertigt wurden. Letzteres umfaßt Fragen nach Funktion, Auftraggeber, Verbreitung usw. Die Beschränkung auf die ersten beiden Jahrhunderte nach Christus wurde gewählt, da für diese Zeit die Forschungssituation zur Ikonographie der römischen Kaiser als insgesamt weithin gesichert gelten kann und damit als Basis für die Bearbeitung der genannten Problemstellung ausreichen sollte.

Die 1976 erschienene Dissertation von B. Schneider zu kleinformatigen Kaiserporträts¹ unterscheidet sich nicht nur inhaltlich in wesentlichen Punkten von der hier vorgelegten Untersuchung, sowohl in den Auswahlkriterien für das von ihr behandelte Material als auch in der methodischen Vorgehensweise. Gründe dafür sind einerseits die Fortschritte, die auf dem Gebiet der Porträtforschung hinsichtlich des methodischen Vorgehens in der Zwischenzeit erarbeitet wurden. Andererseits wurde in den letzten Jahren eine große Anzahl von Stücken neu vorgelegt und das bekannte Material neu erarbeitet, so daß ein differenzierterer Ansatz als der Schneiders Arbeit zugrunde liegende gefordert ist. Ein Mangel der Untersuchung von Schneider liegt unter anderem in der willkürlichen Auswahl des Materials: Es werden wahllos rundplastische Werke, aber auch andere Werke der Kleinkunst wie Gemmen, Münzen und Phalerae aufgelistet, ohne daß die Autorin sich um Kriterien bemüht, die der exakten Eingrenzung der behandelten Porträtgattungen und damit der genaueren Definition ihrer Fragestellung dienen. Dem ersten, die einzelnen Denkmäler behandelnden Teil mangelt es sowohl an Vollständigkeit als auch an Systematik; eine differenzierte Problemstellung läßt sich hinter der dort aufgeführten Ansammlung von Zufallsbeispielen nicht erkennen. Die methodischen Unzulänglichkeiten sowohl in typologischer Hinsicht als auch bei Benennungsfragen waren angesichts des Forschungsstands zum Zeitpunkt der Publikation nicht mehr zu rechtfertigen². So führt Schneider unter ihren Beispielen einige Stücke an, für die eine Benennung als Kaiser nicht aufrechterhalten werden kann³. Basierend auf methodisch unhaltbaren Zuschreibungen und ungenauen Auswahlkriterien für das zu behandelnde Material kommt sie zu dem Schluß, kleinformatige Kaiserporträts seien »weniger porträtgetreu als die offiziellen großplastischen Kaiserbildnisse«⁴. Dieses verallgemeinernde Fazit muß angesichts der fragwürdigen Beweisführung skeptisch betrachtet und erneut überprüft werden, bevor es sich als anerkannte Forschungsmeinung etabliert und Grundlage für weitere Folgerungen wird.

¹ Schneider, Studien.

² So lag an methodisch wichtigen Arbeiten die Untersuchung von K. Fittschen, Zum angeblichen Bildnis des L. Verus im Thermenmuseum, Jdl 86, 1971, 214ff. vor, vor allem aber Zanker, Aktium-Typus passim. - Die kopienkritische Methode wendet schon Gross, Trajan an.

³ Zum Beispiel die mögliche Benennung eines etruskischen Votivkopfes als Augustusporträt, Schneider, Studien 13ff.

⁴ Schneider, Studien 99. - Die weiteren, nach Funktion und Bedeutung fragenden Kapitel der Arbeit sind ebenso fragwürdig recherchiert und entbehren einer methodischen Grundlage. Große Teile sind wörtlich aus Handbüchern übernommen. Eine weitere Besprechung erübrigt sich.

Kleinformatige Kaiserporträts erscheinen in verschiedenen, unterschiedliche Funktionen erfüllende Bildnismedien – Terrakotten, Phalerae, Gemmen, Münzen, Rundplastik -, und müssen daher gesondert voneinander betrachtet werden, wie dies in den letzten Jahren zum Beispiel für die Porträtgemmen und die Glasphalerae getan wurde⁵. Die hier vorgelegte Materialsammlung beschränkt sich auf diejenigen rundplastischen Werke, die bisher entweder in Einzelaufsätzen zum Porträt in der Kleinkunst oder im Zusammenhang mit Kleinbronzen beziehungsweise Werken der Glyptik besprochen wurden. Sie erscheinen des weiteren im Zusammenhang mit großformatigen Porträts in den Katalogteilen zu typologischen Untersuchungen bestimmter Herrscherbildnisse. Als eigene Denkmälergruppe wurden sie nie untersucht, die Frage nach ihren spezifischen Eigenarten und Gemeinsamkeiten wurde nicht explizit gestellt. Es muß gefragt werden, inwieweit rundplastische Verkleinerungen und Miniaturbildnisse überhaupt als eigene Gattung innerhalb der Porträts angesehen werden können. Die bisherige Position der Forschung hierzu ist dabei weniger eindeutig, als es zunächst erscheint.

Häufig wurden zu kleinen rundplastischen Bildnissen allgemeine Beurteilungen geäußert, die vor allem auf grundsätzliche Unterschiede zu den großformatigen Verwandten zielen. Speziell dann, wenn ein skeptisches Urteil betreffs der Echtheit eines Stückes bzw. seiner Benennung als Darstellung eines Kaisers gefällt wurde, wurde dieses Urteil auf alle kleinformatigen Vertreter ausgeweitet: Das kleine Format als solches war verdächtig. So lehnte Max Wegner in seinen Publikationen im Rahmen der Reihe 'Das römische Herrscherbild' zunächst die Existenz kleinformatiger Kaiserporträts in Marmor ab. Er formuliert 1939 im Band zum antoninischen Herrscherbild: "In der Rundplastik widerspricht die Verringerung des Maßes gegenüber der natürlichen Größe dem antiken Empfinden. Gerade bei einem Herrscherbildnis muß eine derartige Verkleinerung als unangemessen empfunden worden sein. Es ist fraglich, ob es in der Marmorplastik überhaupt unterlebensgroße Bildnisse der Herrscher gegeben hat ..." ⁶, und er sieht sich in seiner Publikation zu den Bildnissen Hadrians in dieser Annahme bestätigt⁷. Eventuell war Wegner hier durch die bereits von Bernoulli geäußerte Vermutung beeinflusst, das kleine Format sei eher für die Darstellung nichtkaiserlicher Personen verwendet worden⁸. Zwar führte andererseits W. H. Gross in seiner 1940 in der gleichen Reihe erschienenen Arbeit über die Bildnisse Trajans auch das kleine Köpfchen im Vatikan, Magazin 648 als antikes Porträt des Kaisers an⁹, und für C. Saletti wurden gerade Herrscher und Heroen, dagegen nie Privatleute kleinformatig dargestellt¹⁰. Der ablehnenden Haltung Wegners folgten aber noch seine Mitautoren in der um einige Zeit später erschienenen Publikation zum flavischen Herrscherbild. ¹¹

Vor allem Hans Jucker setzte sich als erster explizit mit kleinformatigen rundplastischen Porträts genauer auseinander, wobei auch er zunächst Kleinbronzen und Werke aus Halbedelstein im Zusammenhang mit Gemmen- und Münzbildnissen betrachtete und sie dabei

⁵ Zu den Gemmen Megow, Kameen; zu den Phalerae zuletzt D. Boschung, BJB 187, 1987.

⁶ Wegner, Antoninen 13.

⁷ "Diese gefälschten unterlebensgroßen Bildnisse Hadrians konnten den Verfasser in seiner früher ausgesprochenen Vermutung bestärken, es gäbe aus dem Altertum überhaupt keine unterlebensgroßen Herrscherbilder in Marmor", Wegner, Hadrian 50. - Wegners Äußerungen beziehen sich im Text auf eine Reihe nichtantiker bzw. sicher nicht den Kaiser darstellender Stücke; dabei kann er jedoch dem Hadrian darstellenden Marmorköpfchen im Vatikan, Magazin 658 (hier Kat.XI.1) die Echtheit nicht ganz absprechen. Er enthält sich dann, mit Hinweis auf den Erhaltungszustand, eines endgültigen Urteils.

⁸ Bernoulli II, 3, 97.

⁹ Gross, Trajan 132 Nr. 69A. Hier Kat. X.9.

¹⁰ C. Saletti, Arte antica e moderna 24, 1963, 282 Anm.89.

¹¹ Daltrop et al., Flavien 63. - In den viel später erschienenen Verzeichnissen der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 87ff., und Boreas 3, 1980, 12ff. werden kleinformatige Bildnisse mit aufgelistet.

auch unter typologischen Gesichtspunkten beurteilt¹². Dies ist im Zusammenhang mit dem seit den fünfziger und sechziger Jahren verstärkten Interesse an der Erforschung der Kleinkunst allgemein zu sehen. Anders aber als die kleinformatische Idealplastik, deren eklektische Eigenarten im Vergleich zu den großplastischen Werken ab den siebziger Jahren vermehrt untersucht und neu bewertet wurden¹³, fanden die rundplastischen Kleinbildnisse nur jeweils in Zusammenhang mit anders gelagerten, übergeordneten Schwerpunkten Beachtung. Sie wurden unter Bildnisreihen einzelner Kaiser subsumiert oder in Untersuchungen zu bestimmten Materialgattungen, etwa unter Kleinbronzen oder Werken der Glyptik behandelt. Dabei wurden zwar oft wichtige Beobachtungen en passant erwähnt, jedoch nicht weiter untersucht, da der jeweilige Spielraum der betreffenden Untersuchung dies in der Regel nicht zuließ¹⁴. So unterscheidet D. Boschung in seiner Untersuchung der Porträts Caligulas nach Materialgruppen, für die jeweils verschiedene Techniken in der Herstellung und unterschiedlich arbeitende Künstler anzunehmen sind¹⁵. Die erhaltenen Bronzeporträts Caligulas sind durchweg von kleinem Format, so daß hier eine verhältnismäßig homogene Gruppe von Kleinbildnissen vorliegt, bei der Boschung eine Tendenz zu einer deutlicheren Ausprägung bei der Wiedergabe bestimmter, für den Dargestellten charakteristischer Züge bemerkt¹⁶. Dagegen verfolgt W.-R. Megows Untersuchung zu den kaiserzeitlichen Porträtkameen einen primär stilkritischen Ansatz, infolgedessen werden rundplastische Werke vor allem als Sonderform im Gegensatz zu den meist profilansichtigen Kleinreliefs besprochen. Auf Probleme der Typologie oder Fragen der Funktion wird jedoch nicht näher eingegangen¹⁷. Einzig H. Jucker, dessen Untersuchung über das Berliner Trajansköpfchen (Kat. X.2) 1984 erschien¹⁸, setzte sich ausführlich mit der Problematik der kleinformatischen rundplastischen Porträts auseinander.

Kleinformatische rundplastische Porträts fanden somit zwar als Sonderformen Beachtung, soweit sie, wie oben ausgeführt, von der Masse des Porträtbestandes abweichenden formalen Gesetzmäßigkeiten zu folgen schienen¹⁹. Die daraus geschlossenen verallgemeinernden Überlegungen gründeten sich aber nur auf Beobachtungen zu einzelnen Denkmälern. Ähnliches gilt für die Fragen nach einer speziellen Funktion und Aussage. Die Rolle von Bildnismedien und die Aussagen, die durch die formalen Besonderheiten vermittelt werden, ist in den letzten Jahren vermehrt untersucht worden²⁰. Die uneinheitliche Erscheinungsform der kleinformatischen rundplastischen Porträts legt dabei einen jeweils unterschiedlichen Verwendungskontext nahe, wie allgemein gesehen wurde. Die Verwendung im militärischen Kontext ist durch Darstellungen auf historischen Reliefs belegt, die z.B. auf Prätorianerstandarten montierte Kaiserbildnisse zeigen²¹. Für eine solche Verwendung spricht

¹² In seiner Erweiterung der Liste der bei Gross aufgeführten Trajanporträts rehabilitiert er auch die von Wegner abgelehnten kleinen Marmorporträts, H. Jucker, *AJA* 61, 1957, 252.

¹³ Zuletzt A. Leibundgut, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst.Kat. Frankfurt/M. 1990, 397ff.

¹⁴ H.Jucker, *JbBernHistMus* 39/40, 1959/60, 266ff, zum Bronzeköpfchen des Tiberius, *Karthago* 281 (hier Kat.II.1). - Ders., *SchwMüBl* 13/14, 1964, 90 Anm. 34. - Bronzebüstchen bei H. Jucker, *Blätterkelch* 119ff. - H. Phillipp, *AM* 94, 1979, 137ff. - A. Leibundgut, *Jdl* 99, 1984, 268f. - Jucker, *Trajanstudien*.

¹⁵ Boschung, *Caligula* 32. - Boschung, *Augustus* 90f. m. Anm. 435 führt ungenaue Wiedergabe der typologischen Vorlage bei manchen kleinformatischen Augustusköpfen auch auf Überforderung der "handwerklichen oder mentalen Fähigkeiten der Bildhauer" zurück.

¹⁶ Boschung, *Caligula* 49 zu den Bronzen in Zürich (hier Kat. III.8) und Colchester (hier Kat. III.2).

¹⁷ Megow, *Kameen* 35f. 88ff.

¹⁸ Jucker, *Trajanstudien* 51ff.

¹⁹ Anders M. Krumme, *HASB* 6, 1980, 33: "... die vorhandenen kleinformatischen Bronzeporträts zeigen jedenfalls keine Eigenarten eines Gattungsstils ..."

²⁰ P. Zanker, *Gymnasium* 86, 1979, 361 m. Anm. 16.

²¹ z.B. auf einer Opferszene der Trajanssäule, S. Settis u.a., *La Colonna Traiana* (1988) 269.270; oder auf dem am Konstantinsbogen wieder verwendeten Relief vom verlorenen Bogen Marc Aurels mit der Iustitia-Szene, D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 290 Abb. 257.

bei einer Reihe von Kleinbronzen das Vorhandensein von Befestigungslöchern²². Die Verwendung innerhalb des Kaiserkults wurde aus den schriftlichen Quellen geschlossen, in denen von tragbaren Kaiserbildnissen die Rede ist, woraus automatisch deren kleines Format gefolgert wurde²³. Für den privaten Bereich wurde aufgrund des kleinen Formats die Aufstellung von Kaiserporträts auf Büstchen oder Statuetten im Lararium vermutet²⁴. Auf eine Verwendung als Geschenke, die innerhalb des Kaiserhauses als Auszeichnung vergeben wurden, wurde wohl wegen der ähnlichen Verwendung der Prunkgemmen geschlossen²⁵.

Die 1993 erschienene Arbeit von G. E. Borromeo mit dem Titel "Roman small-scale Portrait Busts"²⁶ untersucht kleinformatige Bildnisse der Kaiserzeit, wobei sonstige Angehörige des Kaiserhauses und private, d.h. nicht den Kaiser darstellende Bildnisse eingeschlossen werden. Hinsichtlich typologischer Fragen ergeben sich wenig neue Erkenntnisse, wenn auch die Materialsammlung umfangreicher und konsequenter als bei Schneider durchgeführt wurde. Anschließend an die Betrachtung des Materials setzte sich Borromeo mit der Frage nach der möglichen Funktion und dem Aufstellungszusammenhang auseinander, wobei sie - wie auch Schneider - die Schriftquellen heranzieht und hinsichtlich unterschiedlicher Fragestellungen auswertet. So wird die Rolle des Porträts im militärischen und im privaten Umfeld sowie im Rahmen des Kaiserkults beleuchtet, ähnlich wie dies bereits Schneider versucht hatte. Leider vermischt Borromeo undifferenziert kleinformatige Kaiserporträts mit figürlichen Darstellungen des kaiserlichen Genius²⁷. Dagegen spricht der archäologische Befund: Der Genius des Kaisers wird nie mit dem Porträt des Kaisers dargestellt, sondern lediglich diesem angeglichen²⁸. Daraus läßt sich schließen, daß beide Gattungen auch vom antiken Beschauer als unterschiedliche Darstellungsgegenstände aufgefaßt wurden. Daß beide vielleicht im selben Aufstellungskontext erscheinen konnten - zum Beispiel im Lararium -, berechtigt nicht zur inhaltlichen Gleichsetzung beider Gattungen. Die Aussagen der schriftlichen Quellen sind jedoch leider nicht eindeutig, wie gezeigt werden soll. Hier zeigen sich die Grenzen der Aussagefähigkeit der schriftlichen Überlieferung, so daß neue Frageansätzen zu entwickeln sind.

Verkleinerungen wurden bisher weder als formales Problem noch in ihren möglichen inhaltlichen Dimensionen angesprochen; nur von H. Jucker wurden entsprechende Ansätze formuliert²⁹. Zwar sind die methodischen Grundlagen zur Erforschung dieser heterogenen Denkmälergruppe dieselben wie beim großformatigen Porträt; doch lassen sich, wie hier gezeigt werden soll, bei vielen Exemplaren Eigenschaften feststellen, die bei großplastischen Porträts kaum auftreten³⁰. Die im folgenden untersuchten Werke haben - außer dem kleinen Format und der Rundansichtigkeit - nur die Gemeinsamkeit, daß sie sich ansonsten keiner der bekannten Porträtgattungen eindeutig zuordnen lassen.

²² hier 44.

²³ Zuletzt Ch. Witschel, in: Standorte 257ff. zu B 84, die Quellen in Anm. 30., sowie ebenda 361ff.

²⁴ z.B. H. v. Hesberg, ANRW II, 16,2 (1978) 938 Nr.15. - Massner, Gesichter 261 zum Bronzeköpfchen des Claudius (Kat. IV.1).

²⁵ H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie in Fulda (1968) 27 zum Tiberiusbüstchen (hier Kat. II.5). V. Heintzes Annahme wird jedoch von keiner antiken Quelle bestätigt: vgl. die Besprechung von H. Jucker, Gnomon 43, 1971, 801ff.

²⁶ Borromeo, passim.

²⁷ Borromeo, 74ff. bes. 94.

²⁸ Zum *genius augusti* H. Kunckel, Der römische Genius, RM 20. ErgH 1974, 26 f. - H. Hänlein-Schäfer, in: Alastair Small (Hrsg.), Subject and Ruler: the Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity. Konferenz University of Alberta, JRA ErgH. 17, 1996, 85ff. - Gegen die inhaltliche Gleichsetzung von *imago* und *genius augusti* zuletzt R. Turcan, ebenda 56ff. - hier 54ff. 60f.

²⁹ Jucker, Trajanstudien 51ff.

³⁰ dazu hier 54ff.

Eine erneute Beschäftigung mit den Denkmälern erfordert demnach Fragestellungen und Vorgehensweisen, die über die bisher von der Forschung versuchten Ansätze hinausgehen.

I.2 Fragestellungen und Problematik

Ausgangspunkt aller Überlegungen muß zunächst eine genaue Analyse der Denkmäler selbst sein. Hier sind zunächst die methodisch sicher als Kaiserbildnis benennbaren Werke von unsicheren Stücken zu trennen. Im folgenden soll untersucht werden, inwieweit sich der Verkleinerungsprozeß auf die Typengenaugigkeit der Kaiserporträts und auf ihre stilistische Umsetzung auswirkt. So, wie sich kolossales Format nicht nur in wahrnehmbaren Größenverhältnissen äußert, sondern auch häufig formale und stilistische Besonderheiten aufweist, die vielleicht mit der intendierten Aussage des überlebensgroßen Bildnisses zusammenhängen - dieser Ansatz wird allerdings auch für Werke kolossaler Größe viel zu wenig verfolgt³¹ -, muß geprüft werden, ob sich entsprechende Merkmale auch für verkleinerte Köpfchen und Büstchen beobachten lassen. Inwieweit solche formalen oder stilistischen Eigenheiten material- und herstellungstechnisch bedingt sind, ob sie mit der Tatsache der Verkleinerung unmittelbar zusammenhängen, indem auch hier eine bestimmte Aussage übermittelt werden soll, oder ob sich die Beziehung des Betrachters bzw. des Besitzers oder Auftraggebers zum Werk in der Art und Weise, wie die Verkleinerung formal umgesetzt wird, äußert, muß ebenfalls untersucht werden.

Überlegungen dieser Art leiten notwendig auf Fragen nach der Funktion über: Was läßt sich über die Herstellung und Verbreitung sowie über Verwendung und Bedeutung dieser kleinen Bildnisse aussagen? Über die bisher von der Forschung gemachten Vorschläge der Verbreitung, Verwendung und möglichen Aufstellung hinaus (s.o.), müßte als weiterer Aspekt betrachtet werden, ob zumindest im Rahmen der nichtoffiziellen, privaten Verwendung nicht auch der persönliche Geschmack des Auftraggebers oder Käufers auf die formale und stilistische Ausprägung eines Werkes einwirken. Die bisher vorherrschende Interpretation des römischen Porträts als Mittel der Propaganda von Herrscherideologie im Rahmen reiner Repräsentationskunst³² erscheint mir letztendlich zu einseitig, auch wenn die primäre Funktion von Herrscherporträts mit Sicherheit in diesem Rahmen zu sehen ist. Schließt das aber andere, zusätzliche Ebenen der Rezeption, zum Beispiel eine sinnlich-ästhetische, das heißt geschmacksorientierte Rezeption, völlig aus? Ist die Beziehung zwischen Betrachter und Herrscherbild, bzw. Bildnissen generell, allein von den im Bildnis intendierten inhaltlichen Aussagen an den Betrachter beherrscht? Oder wirkt nicht auch der Rezipient, hier der antike Auftraggeber, auf die Form des Bildnisses ein, etwa in der Bevorzugung bestimmter formaler

³¹ D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum ersten Jahrhundert n. Chr., 27. Erg. JdI, Diss. Kiel 1987 (1992) passim; dazu Rez. K. Fittschen, *Gnomon* 66, 1994, 613ff. - Ähnlich die Forschungssituation zum Beispiel zu den so genannten Rossebändigern vom Quirinal: In der Diskussion der Datierungsproblematik wird nach den eventuell auch durch das kolossale Format bedingten Folgen für eine stilistische Beurteilung so gut wie gar nicht gefragt; zuletzt St. Geppert, *AntPl* 25, 1996, 121ff. - Zur Beurteilung kolossaler Werke, bei denen Details zugunsten der Betrachtung des Ganzen zurückstehen, vgl. Strabo I, I, 23.

³² Vor allem T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum*, *Xenia* 9, 1984. - ders.: *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abh. Heidelberg 1987. - P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*² (1990), bes. 217ff.

und stilistischer Ausdrucksmittel³³, die seinem persönlichen Bezug zu dem Bildnis beziehungsweise dem Dargestellten am ehesten entsprechen?³⁴

Die Untersuchung der schriftlichen Quellen, wie sie bisher vorliegen, zeigt, daß diesen nur sehr allgemeine Informationen zu entnehmen sind³⁵. Das Denkmal muß also, unter Beachtung vor allem seine primären formalen und stilistischen Qualitäten, nach seinem ursprünglichen Funktions- und Bedeutungszusammenhang befragt werden - und zwar nicht nur dahingehend, ob es sich um eine mit Stilmitteln intendierte propagandistische Aussage handelt. A. Leibundgut hat dies für die Porträts Trajans ausgeführt, wobei sie zeigt, daß auch bei den offiziellen Porträts Trajans individuelle, in der Person des Auftraggebers liegende Intentionen eine Rolle spielen³⁶. Mir scheint, daß solche 'selektiven' Ausdrucksformen, ein solcher 'Stilpluralismus' im privaten, nicht-repräsentativen Bereich am ehesten zu erwarten sind³⁷ und auf der Ebene des individuellen Geschmacks liegen. P. Zanker spricht hier von 'Zeitgeschmack' und meint damit eine übergeordnete Instanz, deren Beeinflussungen alle Zeitgenossen ausgesetzt sind. Geschmack wird hier als mentalitätsabhängige Erscheinung im allgemeingültigen Sinn aufgefaßt.³⁸ Dabei wird der persönliche Geschmack des Individuums zwar durch den Zeitgeschmack ganz erheblich beeinflusst, aber er wird je nach Eigenständigkeit des Individuums hinsichtlich Bildung, sozialem Status usw. mehr oder weniger ausgeprägt sein und damit eigenständige Möglichkeiten der Äußerung innerhalb einer allgemein präsenten Geschmacksrichtung suchen. Dies könnte sich in der Präferenz einer bestimmten Stilausprägung äußern. Die Möglichkeiten zur Entwicklung individueller Geschmacksrichtungen sind dabei natürlich abhängig von den jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten.

Zunächst sollen Einzeluntersuchungen der Werke zeigen, inwieweit stilistische Ausprägungen in erster Linie als Merkmale des Zeitstils zu bewerten, oder darüber hinaus anders zu begründen sind³⁹. Eine allgemeingültige, für alle Stücke geltende Aussage kann in dieser Hinsicht natürlich nicht getroffen werden, da sich eine stilistische Beurteilung nur bei bestimmte Qualitätsstandards erfüllenden Werken vornehmen läßt. Übergreifend stellt sich jedoch grundsätzlich die Frage, nach Sinn und Funktion von Verkleinerungen. Alle oben formulierten Ansätze führen darauf und auf durch die Verkleinerung vermittelten Inhalte zurück.

Ein vergleichender Blick auf Verkleinerungen von Werken der Idealplastik bringt hier neue Ansätze. K. Stählers interpretatorischer Ansatz geht von den formalen Gegebenheiten aus, indem er der Frage nach der Bedeutung von verkleinertem Format zunächst bei

³³ dazu hier 28ff.

³⁴ Zum hier bereits öfter angesprochenen Verhältnis von Betrachter und Werk vgl. W. Kemp, in: Kunstgeschichte - eine Einführung⁴ (1991) 241ff.; ders., Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Der Betrachter ist im Bild (1992) 7ff. bes. 22f.

³⁵ Außer den beiden Dissertationen von Schneider, Studien, und vor allem Borromeo mit Quellenauflistung 290ff. die ausführliche Quellendiskussion zu Porträts im privaten Bereich bei Neudecker, Ausstattung 74ff., bes. 120 Anm. 1261; zum militärischen Bereich die umfassende Literatur bei Oliver Stoll, Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der obergermanisch-rätische Limes, Diss. Mainz 1992 (1992) bes. 104ff. Anm. 742.

³⁶ A. Leibundgut, "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen". Die Stilebenen in der trajanischen Kunst und ihre Botschaft. Antrittsvorlesung Mainz 12.1.1989, in: Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Antrittsvorlesungen 5 (1989) 15ff., zu in der Person des Auftraggebers liegenden Gründen 28ff.

³⁷ P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (1974) XVI. - K. H. Stierle, in: H. Beck et al. (Hrsg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert (1984) 78, definiert dagegen Geschmack als ästhetischen Gemeinsinn, der sich auf bereits Vorhandenes bezieht, nicht als - individuell ausgebildetes und subjektives - Vermögen ästhetischer Wahrnehmung.

³⁸ ders., Augustus und die Macht der Bilder (1990²) 280f

³⁹ hier 18ff. 28ff.

späthellenistischen Gruppen nachgeht⁴⁰. Danach schafft das veränderte Format eine Distanz des Betrachters zum Werk, die es ihm ermöglicht, die mit dem großen Vorbild ursprünglich verbundene Aussage zu verschieben und inhaltlich zu modifizieren. Laut Stähler entspricht die Verkleinerung nicht der Erfahrung von Umwelt – und hebt die natürlichen, gewohnten Sehverhältnisse auf, indem sie das Werk auf eine abstraktere Ebene der Seherfahrung verschiebt. Damit ergibt sich eine neue Rolle des Rezipienten, der sich das Kunstwerk zu eigen machen und der dessen ursprüngliche, durch den Entstehungskontext bedingte Bedeutungsebenen selbst erweitern und verändern kann.

Wenn man als Auslöser für die Verkleinerung eines Porträts auch geschmackliche oder ästhetische Gründe annimmt, dann muß für das Herrscherporträt allgemein neben seiner repräsentativen Funktion auch seine mögliche Rolle und sein Charakter als Kunstgegenstand in Betracht gezogen werden. Die Untersuchung einer solchen, mit der Maßverkleinerung einhergehenden Bedeutungsverschiebung empfiehlt sich deswegen gerade anhand der im allgemeinen auf ihre repräsentative Funktion festgelegten Kaiserporträts⁴¹.

Weitere wichtige Fragestellungen wie die Rolle kleinformatiger Kaiserbilder im kultischen und militärischen Bereich können hier nur gestreift werden. Allerdings wurden zu diesen Fragen bereits Überblicke und Untersuchungen vor allem von historischer Seite aus unternommen, so daß zumindest die Fragestellungen formuliert und die Quellen zusammengestellt sind⁴². Ein Exkurs zur Herkunft kleinformatiger rundplastischer Bildnisse entwickelte sich aus der oft geäußerten Hypothese, rundplastische Kleinporträts der römischen Kaiser seien als Bildnisstatuetten zu ergänzen, wobei als Vorbilder hellenistische Herrscherbildtraditionen dienen.

Der Katalogteil wurde ans Ende gestellt. Zwar wurde eine möglichst umfassende Sammlung der rundplastischen verkleinerten Kaiserporträts der ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderte angestrebt, auf Vollständigkeit kann jedoch kein Anspruch erhoben werden. Der Katalog wurde möglichst ausführlich gehalten, um beschwerliche, den Lesefluß hemmende Detailbeschreibungen weitgehend aus dem Text herauszuhalten; trotzdem waren stellenweise Wiederholungen jedoch nicht zu vermeiden. Die einzelnen Werke werden im Katalog zunächst nach der Person des dargestellten Kaisers geordnet und hier nach Materialgattungen eingeteilt. Innerhalb dieser Untergruppen erfolgt die Numerierung nach der alphabetischen Reihenfolge der Aufbewahrungsorte. Nicht sicher zuschreibbare Stücke wie das Köpfchen auf dem Prunkhelm des Tortikollis aus Xanten in Bonn (Kat. II.?1), für das eine Benennung als Tiberiusporträt erwogen wurde⁴³, welche jedoch wegen der Beschädigungen im Stirnhaarbereich nicht sicher vertreten werden kann, als auch Werke, deren antike Entstehung zweifelhaft oder auszuschließen ist oder bei denen eine Benennung als Kaiser aus methodischen Gründen nicht aufrechtzuerhalten ist, werden in einem gesonderten Anhang des Katalogs summarisch aufgeführt. Die stilistischen Beobachtungen dienen weniger dem Versuch einer zeitlichen Einordnung als der Untersuchung stilistischer Phänomene als Vermittler von Inhalten und möglicherweise als Ausdruck der Intentionen und des Geschmacks

⁴⁰ K. Stähler, Zur Bedeutung des Formats. EIKON, Beiträge zur antiken Bildersprache (1996), zum Porträt 91f.- Hier 49.

⁴¹ Die Ausweitung der Untersuchung auf Darstellungen nicht zum Kaiserhaus gehörender Personen, bei denen repräsentative Aspekte eine geringere Rolle spielen als beim Herrscherporträt, wäre gerade für die Frage nach einer ästhetischen Rezeption von Porträts wichtig, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht vorgenommen werden.

⁴² Überblicke bei Schneider, Studien 133ff. 143ff., und Borromeo 137ff. - Kürzer, dabei aber informativer: O. Stoll, Die Skulpturenausstattung römischer Militärlager an Rhein und Donau. Der Obergermanisch-Rätische Limes, Diss. Mainz 1992 (1992) 107ff., und Chr. Witschel, in: Standorte 257ff. zu B 84.

⁴³ H. H. v. Prittwitz und Gaffron, BJb 191, 1991., 225ff., bes. 232f.

der zeitgenössischen Rezipienten⁴⁴. Nicht behandelt werden Darstellungen, die in einem szenischen Zusammenhang erscheinen, wie zum Beispiel die des Kaisers auf dem Balteus aus Aosta, den Boschung mit Claudius identifizieren möchte⁴⁵. Die von U. Kreiling in ihrer jüngst erschienenen Arbeit zu kleinformatigen historischen Reliefs aufgeführten Beispiele mit Kaiserdarstellungen haben gezeigt, daß konkrete Benennungen bei diesen kleinformatigen Szenen nicht eindeutig zu treffen sind⁴⁶, zumindest nicht mit den bisher zur Verfügung stehenden methodischen Voraussetzungen.

I.3 Maße und Größenverhältnis

Das Problem der Maßverhältnisse der erhaltenen kleinen Porträts verdient eine gesonderte Betrachtung. Denn die Definition des Begriffs 'kleinformatig' erweist sich sehr rasch als zu ungenau. 'Kleinformatig' steht zunächst in einer nicht weiter definierten Relation zu der Vorstellung von 'normal'- bzw. lebensgroß. Beides sind Größenfestlegungen, für die man eine metrisch faßbare Definition fordern möchte. Anders formuliert: Bis zu wieviel Zentimetern des Kinn-Scheitelmaßes kann ein Köpfchen als kleinformatig angesehen werden?

Die Arbeiten, die sich bisher mit Problemen kleinformatiger Kunstwerke beschäftigten, gehen recht unpräzise auf diese Frage ein⁴⁷. Schneider nahm in ihrer bereits erwähnten Arbeit als Maßstab für 'normalgroß' die "Größe des Menschen selbst" an, und ließ alle Porträts ab halber Lebensgröße aufwärts bereits als großformatig gelten, ohne sich auf genaue Maße festzulegen⁴⁸. K. Fittschen hat in seiner Rezension zu D. Kreikenboms Arbeit zu den Kolossalporträts auf die Notwendigkeit hingewiesen, solcherart verwendete Begriffe mit konkreten Maßangaben auszufüllen. Die Behauptung Fittschens, zumindest für die Porträts des späteren zweiten Jahrhunderts könne "eine Größe von ca. 30 cm fast als Regel gelten"⁴⁹, bedarf jedoch einer Korrektur. Vergleicht man die Größenangaben in den Katalogteilen der Publikationen zu den frühkaiserzeitlichen Porträts, so variieren die dort angegebenen Kinn-Scheitelmaße oder Kopfmaße der als 'lebensgroß' bezeichneten Werke deutlich etwa von 22,5 cm bis 28 cm, wobei ein 'Normmaß' nicht festzustellen ist. Auch unter dem Vorbehalt, daß bei solchen Größenangaben Messungenauigkeiten einkalkuliert werden müssen - und daß solche Angaben teilweise aus älteren Untersuchungen übernommen sein mögen bzw. wegen der Unzugänglichkeit einiger Werke nicht mehr nachprüfbar sind - lassen sich doch für einige Kaiser deutliche Aussagen treffen.

⁴⁴ Vgl. oben 6ff.

⁴⁵ D. Boschung, BJB 187, 1987, 224 m. Anm.120. - v. Prittwitz und Gaffron a.a.O. 235ff. Abb.12; dagegen zuletzt U. Kreiling, Römische Bronzeappliken. Historische Reliefs im Kleinformat, Diss. Heidelberg 1990 (1996), 41.44.151.175 Kat.7, die zu keiner sicheren Benennung gelangt.

⁴⁶ Kreiling a.a.O. 150f. - Theoretisch ist natürlich nicht auszuschließen, daß sich unter den hier gesammelten Kleinbronzen auch abgebrochene Köpfchen finden, die von einem Kleinrelief stammen; das käme vielleicht für das angebliche Domitiansköpfchen in Catania (Kat.VII.?) in Frage.

⁴⁷ Maßstäbe werden, wenn überhaupt, recht willkürlich gesetzt, wie auch die Arbeit von E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature (1992), 9 zeigt: »The term miniature applies to any copy that reduces the height of the original to approximately one meter or less.«

⁴⁸ Schneider, Studien 1.

⁴⁹ K. Fittschen, Gnomon 66, 1994, 613ff. Rezension zu D. Keikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr., 27. ErgH Jdl (1992). - Die in BJB 197, 1997 erschienene Rezension von D. Hertel wiederholt lediglich Fittschens Argumente, ohne Neues beizusteuern.

Zu bedenken ist vielleicht auch, daß die durchschnittlichen Körpermaße des heutigen Menschen im Vergleich zur Antike größer sind, der 'Durchschnittsrömer' also wahrscheinlich noch kleiner war.

Im Falle der Augustusporträts zeigen die bei Boschung angegebenen Maße für etwa die Hälfte der Stücke eine Kopfgröße von ca. 22-27 cm, die andere Hälfte liegt zwischen 27 und 32 cm. Ein kleinerer Anteil von etwa 20 Bildnissen liegt über 32 cm, darin enthalten sind auch die Kolossalporträts. Die Zahlenverhältnisse für die Caligulabildnisse sind etwa vergleichbar. Die Maße schwanken dabei auch innerhalb der einzelnen Bildnistypen, sie sind also nicht typengebunden. Man könnte einwenden, daß die unvollständige Überlieferung ein verzerrtes Bild der Zahlenverhältnisse wiedergibt. Für Augustus zumindest hat es sicher ein Vielfaches mehr an Bildnissen gegeben, von denen uns heute nur noch ein Bruchteil vorliegt. Näher liegt aber, daß von den vielen Überlieferungssträngen sicher oft nur einzelne Stücke erhalten sind, und die anderen Vertreter aus der gleichen Kopierserie wahrscheinlich dieselbe Größe hatten. Das hieße letztlich, daß das uns bekannte Spektrum an Kopfmaßen doch ein mehr oder weniger zutreffendes Bild für die Vielfalt an Maßen des ursprünglichen antiken Bestandes wiedergibt. Ein einheitliches Kopfmaß, das für Lebensgröße galt, scheint danach zumindest für die julisch-claudische Phase nicht existiert zu haben.

Auch für das zweite Jahrhundert ist das Bild sehr uneinheitlich. Folgt man mit allen oben beschriebenen Vorbehalten den bei Cécile Evers angegebenen Maßangaben⁵⁰, dann liegen diese in der Regel sogar über dem von Fittschen angenommenen Durchschnitt. Insgesamt scheint es, daß in hadrianischer und antoninischer Zeit die Bildnisse tatsächlich im Schnitt größere Ausmaße haben; bei gut der Hälfte der Porträts von Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel sind die Kinn-Scheitel-Maße sogar deutlich größer. Die Angaben bewegen sich hier zwischen circa 33 und 37 cm. Auch eine umfassende, nach einheitlichen Kriterien durchgeführte Vermessungskampagne für römische Porträts, die letztlich in der Praxis kaum durchführbar wäre, würde wohl kein anderes Bild ergeben. Es ist auch fraglich, ob ein solch positivistischer Ansatz dem Untersuchungsgegenstand gerecht werden würde, zumal geringe Größenunterschiede auch bei eng verwandten Repliken die Regel zu sein scheinen, was wohl jeweils von der Kopiertechnik der antiken Porträtwerkstätten abhängig war⁵¹.

Wollte man der Überlegung Fittschens folgen und von der tatsächlichen Lebensgröße des Menschen, das heißt von einer natürlichen Kopfgröße von circa 20-25 cm ausgehend, als halblebensgroße Kopfhöhe etwa 10-13 cm annehmen, so bliebe auch dieses Kriterium zur Eingrenzung des Materials letztendlich ein willkürliches. Denn auch unter den erhaltenen Porträts, deren Maße unter dem Standard von ca. 30 cm liegen, sind sämtliche Zwischengrößen vertreten. Jede für die Auswahl des Materials angesetzte maximale Größenbegrenzung stellt damit eine Arbeitshypothese des heutigen Forschers dar und darf nicht als ein auch in der Antike bestehendes Grenzmaß betrachtet werden. Im Gegenteil besagt dieser Tatbestand, daß die Antike offenbar keine metrisch definierbaren Kriterien für kleinformatige Porträts kannte. Verkleinerungen wurden in allen möglichen Dimensionen hergestellt, die Übergänge zwischen 'lebensgroß' und 'überlebensgroß', beziehungsweise 'kleinformatig' waren also in der antiken Auffassung anscheinend fließend⁵².

⁵⁰ Leider fehlen zu den Porträts der Antoninen häufig die Maßangaben; oder sie sind von anderer Stelle übernommen und mit einem Fragezeichen versehen. Eventuell spielt auch die Tatsache eine Rolle, daß bärtige Kopftypen in den Proportionen per se länger sind.

⁵¹ Im Idealfall müßten alle vorhandenen Porträts nach exakt denselben Regeln neu vermessen werden, wollte man aus den Maßverhältnissen konkretere Aussagen ableiten, ein Vorhaben, das Fittschen im Katalog zur Sammlung Erbach, Fittschen-Zanker in ihren Katalogwerken zu den Porträts der kapitolinischen Museen, und die neuen Bände der Herrscherbild-Serie verfolgen; vgl. Fittschen, *Gnomon* 66, 1994, 612 Anm.9.

⁵² Ähnlich bemerkt M. Pfanner, *Jdl* 104, 1989, 216, weder bei klein- noch bei großformatigen Werken könnten Normgrößen gefaßt werden. - Die Kopfgrößen der von V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 12 (1993) aufgeführten Beispiele schwanken zwischen 21 cm bis 24 cm, sind damit also in der Größe einheitlicher. Zu überlegen wäre, ob diese Denkmälergattung einen Hinweis auf die Vorstellung des

Da keine objektiven, messbaren Kriterien zur Verfügung stehen, die als metrische Eingrenzung für kleinformatige Werke dienen könnten, kann als Anhaltspunkt nur die subjektive Sicht des Betrachters herangezogen werden. Ich habe danach in den Katalog diejenigen Porträts aufgenommen, die optisch unmittelbar als klein empfunden werden, wobei sich natürlich auch diese Definition aus der subjektiven Wahrnehmung des modernen Betrachters herleitet. Leider geben die antiken Quellen hierzu keine Auskunft⁵³. Als klein (beziehungsweise groß oder 'kolossal') empfunden wird etwas dann, wenn es von einer gewohnten Normgröße deutlich abweicht, die sich wiederum an dem als 'normal' erlebten Maß orientiert⁵⁴. Ausgehend von diesen Überlegungen wurde im hier vorgelegten Katalog als ungefähre Anhaltspunkt ein maximales Kopfmaß von etwa 16 cm angelegt. Auf dieses Größenmaß reduzierte Porträts gelten danach hier als beabsichtigte Verkleinerungen.

Nahe liegt auch, die Eigenschaft kleiner Gegenstände, beweglich und transportabel zu sein als weiteres, an der Funktion orientiertes Kriterium für den Versuch einer Definition als gesonderte Denkmälergruppe heranzuziehen. Dies erscheint zumindest für die Werke in Miniaturformat, die der Besitzer immer mit sich herumtragen konnte, plausibel. Wenn es sich aber um eine Marmorbüste mit einem 15 cm großen Kopf handelte, dann konnte das Stück insgesamt, zumal wenn es sich um ein späteres Werk mit großer Brustbüste handelte, ohne Standfuß die Größe von etwa 30-35 cm erreichen, wie etwa die Büste Trajans der Sammlung Ennetwies (Kat. X.11), und damit ein beträchtliches Gewicht haben, das nicht mehr ohne weiteres fortbewegt werden konnte. Trotzdem wird ein solches Werk vom Betrachter deutlich als verkleinert empfunden. Andererseits sind Büsten aus Gold- oder Silberblech, wie die des Lucius Verus aus Marengo in Turin⁵⁵, leicht und beweglich, aber dennoch von größerem Format. Die Verkleinerung gegenüber einem empfundenen Standardmaß läßt sich hier sicher durch möglichst sparsame Verwendung des wertvollen Materials begründen. Das gilt vielleicht auch für die aus getriebenem Gold gearbeitete Büste Marc Aurels aus Avenches, die aufgrund des Kopfmaßes von 17,4 cm hier nicht im Katalog berücksichtigt wird⁵⁶. Der Aspekt der Transportabilität kann für die Auswahl der hier aufgelisteten Stücke nur als sekundäres Kriterium gelten: Ein Objekt ist ohne Probleme beweglich und transportabel, weil es ein kleines Format hat, oder weil es durch Einsparungen beim Material wenig wiegt.

Die hier behandelten Denkmäler lassen sich also auch hinsichtlich der Maßverhältnisse nur annähernd in eine Kategorie zusammenfassen, bzw. als einheitliche Gattung im engeren Sinne begreifen, so daß Maßstäbe für die Definition der zu untersuchenden Denkmälergruppe nur willkürlich gesetzt werden können.

antiken Betrachters von 'lebensgroß' bietet. - Zur Problematik der Größenverhältnisse von Kunstwerken im Verhältnis zum Betrachter in der Plastik des 20. Jahrhunderts E. Trier, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 35, 1973, 367ff.

⁵³ Hier bes. 54ff.

⁵⁴ Letztendlich kehrt man damit zu Fittschens Argumentation (s.o. 13f. m. Anm. 48) zurück, wenn auch mit anderen Kriterien: Diese werden hier vom Erleben des Betrachters und nicht vom Objekt selbst abgeleitet.

⁵⁵ Panzerbüste, H ges. 34 cm, H Kopf 19 cm. Turin, Museo di Antichità, Inv. 5456. Zuletzt D. E. E. Kleiner, Roman Sculpture (1991) 273.275 Abb.240. - Evers, unpublizierte Habil. LV 123.

⁵⁶ H ges. 33,54 cm; H Gesicht 15, 3 cm; H Büste 15,5 cm; Br Büste 29,7 cm; Abstand Ohr-Ohr 11,7 cm. H. Jucker, BAssProAventico 26, 1981, 10 m. Anm. 35.

II. METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

II.1. Kopienkritik und 'Lockenzählen': Notwendigkeit und Problematik

Im Rahmen der in jüngerer Zeit erschienenen Publikationen zum römischen Porträt ist die methodische Vorgehensweise, die einer Benennung und typologischen Einordnung zugrunde liegt, wiederholt ausführlich dargestellt worden⁵⁷. Es erübrigt sich daher, die an anderer Stelle bereits vorgelegten Erläuterungen hier in aller Ausführlichkeit zu wiederholen. Eine verkürzte Zusammenfassung soll hier genügen.

Bereits 1928 legte Otto Brendel seine nur zum Teil veröffentlichte Dissertation vor, in der er zur typologischen Systematisierung der Augustusporträts das von Georg Lippold für die Idealplastik verwendete Begriffssystem auf das römische Kaiserporträt übertrug. Auch weil der 1931 erfolgten Publikation die notwendige photographische Dokumentation fehlte, blieben seine für das Augustusporträt entwickelten Überlegungen - wie andere wegweisende Ansätze Brendels⁵⁸ - in der deutschen Forschung zunächst ohne die verdiente Resonanz und wurden nicht mit der nötigen Konsequenz weiterverfolgt. D. Boschung hat an anderer Stelle zusammengefaßt, wie sehr die Forschung in der Folge weiter daran festhielt, Porträts vornehmlich aufgrund physiognomischer Ähnlichkeiten zuzuordnen⁵⁹. Auch die Vorstellung, das Bildnis des Kaisers altere zusammen mit diesem, läßt sich noch in Wegners Monographie zu den Bildnissen der Flavii verfolgen. Eine deutliche Wende setzte erst Anfang der siebziger Jahre mit Zankers Monographie zum Actiumtypus ein, in der der Ansatz Brendels in Form einer umfassenden Replikenrezension der Bildnisse Octavians wiederaufgenommen wurde.

Die übliche Vorgehensweise des Kopienvergleichs bei römischen Porträts ist hinreichend bekannt: Vor allem wird die Angabe des Stirnhaars auf Übereinstimmung geprüft, da dieser Bereich linear gestaltet ist und solche 'Haarformeln' für den Kopisten am leichtesten nachzubilden und in der Konsequenz für den Forscher am leichtesten abzulesen sind. Die Gruppe der Werke, die sich auf ein gemeinsames Vorbild zurückführen lassen und von diesem mehr oder weniger direkt ableitbar sind, wird als Repliken bezeichnet. Unter dem Begriff Typus versteht man die gesamte Gruppe der Repliken. Um umgekehrt das zugrunde liegende Urbild zu rekonstruieren, werden im Vergleich der einzelnen Repliken untereinander dasjenige oder die Werke ermittelt, die in möglichst hohem Maße die wesentlichen durch die verschiedenen Repliken überlieferten Details in sich vereinigt. Das so im Kopienvergleich ermittelte 'Leitstück', bzw. eine Gruppe von mehreren eng übereinstimmenden Repliken, bei Boschung 'Kerngruppe' genannt, steht mit großer Wahrscheinlichkeit von allen Repliken dem nicht mehr erhaltenen Urbild am nächsten. Die eigentlichen Erstentwürfe, die vielleicht aus vergänglichem Material, etwa Ton oder Gips, gefertigt waren, sind nicht nachweislich erhalten, genauso wenig, wie Informationen über die ausführenden Künstler überliefert sind oder der genaue Verlauf der Auftragserteilung bekannt ist. Die Werke, die als Ergebnis des Replikenvergleichs als besonders getreu einzustufen sind, geben demnach nicht mehr als einen annähernd genauen Eindruck des verlorenen Erstentwurfs.

Die in den letzten Jahren erschienenen systematischen Untersuchungen zum römischen Porträt, die eine primär typologisch ausgerichtete Fragestellung verfolgen, haben Ergebnisse

⁵⁷ Zuletzt ausführlich Boschung, Augustus 4ff. - Bergmann, Marc Aurel 13ff.

⁵⁸ Die wichtigen Überlegungen zu einem Stilpluralismus in der römischen Kunst erschienen zuerst unter dem Titel "Prolegomena to a Book on Roman Art" in: *MemAmAc* 21, 1953, 7ff. und wurden 1979 als Monographie unter dem Titel "Prolegomena to the Study of Roman Art" in New York publiziert. Die deutsche Übersetzung unter dem Titel "Was ist römische Kunst?" erschien erst 1990.

⁵⁹ Vgl. die Forschungsgeschichte zum Augustusporträt bei Boschung, Augustus 1ff.

erbracht, die leicht den Umstand vergessen lassen, daß die uns heute bekannten überlieferten Werke nicht den vollständigen ursprünglichen Bestand an Porträts repräsentieren. Dieser war mit Sicherheit bei weitem größer, wie auch aus den Quellen⁶⁰ hervorgeht. Bei der Rekonstruktion des 'Urbildes', und noch mehr bei der detaillierten Untersuchung von typologischen Abhängigkeiten darf nicht vergessen werden, daß die erreichten Forschungsergebnisse nur anhand eines kleinen Teils des ursprünglich antiken Bestandes ermittelt wurden. Die so ermittelten Replikenverhältnisse bleiben letztendlich hypothetische Konstrukte und können durch Neufunde jederzeit in Frage gestellt werden. Diese Bemerkungen mögen banal erscheinen, gelten sie doch im Grunde für so gut wie alle Ergebnisse der archäologischen Forschung. Die jüngst von R. R. R. Smith geäußerten, in dieselbe Richtung gehenden Bedenken zu der allzu strikten Übertragung der Lippoldschen Begriffe auf das römische Herrscherporträt und der allzu rigiden Definition der Abhängigkeiten von Kopien- und Variantensträngen sind äußerst bedenkenswert⁶¹.

Es läßt sich bei einigen Forschungsansätzen der letzten Jahre eine gewisse Unbehaglichkeit angesichts einer vornehmlich auf Fragen der Typologie und des Vorbilds ausgerichteten Forschungsrichtung konstatieren⁶², weshalb jüngere Arbeiten sich manchmal verpflichtet fühlen, die bewährte kopienkritische Methode erneut zu verteidigen⁶³. Das geschieht nicht ganz grundlos. Die Porträtforschung sucht seit geraumer Zeit nach neuen, von der Frage nach dem hinter allem stehenden Vorbild wegführenden weitergehenden Fragestellungen, wie es zum Beispiel in der deutschen Forschung die wichtigen Arbeiten von A. K. Massner und L. Giuliani zeigen⁶⁴. Die Arbeit von Massner⁶⁵ modifiziert dabei die alte Frage nach einem zugrundeliegenden 'Original' insofern, als sie ein der Konzeption der Bildnistypen der Angehörigen des julisch-claudischen Kaiserhauses zugrundeliegendes politisch motiviertes System der Assimilation an vorangegangene Bildnistypen untersucht. Durch motivische Entlehnungen und stilistische Angleichungen wird nach Massner der durch die Familienzugehörigkeit legitimierte Herrschaftsanspruch sichtbar gemacht. Bei Massner tendiert dieses System allerdings oft dazu, sich zu verselbständigen. Dann werden ähnliche Motive und stilistische Erscheinungen als Zeichen einer bewußten oder unbewußten Bildnisangleichung interpretiert, wo eher zufällige motivische Parallelen oder zeit- bzw. bildhauerstilistische Phänomene vorliegen. Eine genaue Rezension aller Repliken hätte in diesem Zusammenhang verhindert, daß willkürlich einzelne Werke als Beweis herangeführt werden⁶⁶. Auch an Giulianis Untersuchung, die einen wichtigen interpretatorischen Ansatz verfolgt, wurde zu Recht kritisiert, daß aus dem gesamten Bestand an spätrepublikanischen Bildnissen nur einzelne Beispiele herangezogen werden, deren Benennung bei Giuliani zum Teil nicht haltbar und deren genaue Datierung unsicher ist⁶⁷.

⁶⁰ Pekáry 4ff.- Fronto ep. 4,12,4 (ed.Naber).

⁶¹ R. R. R. Smith, JRA 9, 1996, 31ff., bes. 40 ff.

⁶² R. R. R. Smith, JRS 71, 1981, 24-38; und die Rezension zu Neudecker, Ausstattung und Boschung, Caligula, JRS 82, 1992, 270ff.

⁶³ Symptomatisch die Kapitelüberschrift bei Boschung, Augustus 8: "Vom Zweck und Sinn des Lockenzählens".

⁶⁴ Einen, wenn auch teilweise etwas unkritischen, Überblick über die Porträtforschung der letzten Jahre gibt J. Bazant, Roman Portraiture. A History of its History (1995), mit wichtigen Hinweisen zum Einfluß von strukturalistischen Ansätzen auf die neuere Forschung: 141ff. Erkenntnisreich ist der Blick auf die Entwicklung der Porträtforschung aus der Sicht eines nichtdeutschen Forschers; vgl. die Rezension von L. Giuliani, Gnomon 70, 1998, 153ff.

⁶⁵ Massner, Bildnisangleichung passim.

⁶⁶ Trotz vieler methodischer Mängel - vgl. z.B. die Ausführungen von K. Fittschen zu den Bildnissen der Augustusenkel C. und L. Caesar, in: Fittschen-Zanker I21 Nr.20, sowie hier Anm. 85 - verdient Massners Arbeit nicht die harsche Kritik, die zumeist von Seite der deutschen Forschung ausgesprochen wird (Fittschen, Augustus Anm. 50).

⁶⁷ Rezensionen zu Giuliani, Bildnis und Botschaft: R. R. R. Smith, Gnomon 60, 1988, 761ff. - P. Zanker, JRS 79, 1989, 182f. - K. Fittschen, AA 1991, 253ff.

P. Zankers Untersuchung der Besonderheiten von Porträts aus den Provinzen⁶⁸ geht einen Schritt weiter. Sie setzt sich nicht mehr mit der Frage nach der Konzeption des Urbilds auseinander, sondern geht umgekehrt den spezifischen Eigenarten und Aussagen einzelner Werke nach. Zankers Fragestellung richtet sich nicht auf den Ausgangspunkt des Produktionsstranges einer Porträtserie, dem ursprünglichen Entwurf, der - ähnlich wie das verlorene Original im Falle der Idealplastik - hinter einer Replikenreihe steht. Die Perspektive der Fragestellung ist hier auf die besondere Situation einzelner Werke ausgerichtet, auf ihren lokalen Kontext und die Gründe für ihre jeweilige formale und stilistische Ausprägung, aber nicht auf die Rekonstruktion des Vorbilds. Jede Untersuchung zum römischen Porträt, die sich mit den Besonderheiten einzelner Werke oder der Frage nach einer gesonderten Gruppe von Bildnissen befaßt, sieht sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, der Sonderstellung einzelner Werke gerecht zu werden, ohne dabei die methodische Voraussetzung, das heißt die notwendige Gesamtsicht des Replikenbestands, zu vernachlässigen. Zankers Arbeit zu den provinziellen Kaiserporträts setzt sich mit dieser Problematik auseinander⁶⁹, und Ansatz und Zielsetzung der hier vorliegenden Untersuchung sind vergleichbar. Thema dieser Arbeit sind die spezifischen Eigenarten einer sich durch bestimmte Besonderheiten, hier die Größe, vom restlichen Denkmälerbestand abhebenden Gruppe von Werken.

Gerade wenn die Untersuchung sich über größere Zeitspannen erstreckt, im vorliegenden Fall über zwei Jahrhunderte, ist man dabei auf ausführliche Vorarbeiten angewiesen. Da eine Benennung des Kaiser sich nur vertreten läßt, wenn ein Porträt an einen nachgewiesenen Bildnistypus angeschlossen werden kann und in einem Replikenverhältnis zu Vertretern des Typus steht, muß die stringente Anwendung der typologischen Methode genauso für kleinformatige Porträts zwingende Voraussetzung sein. Dazu konnte hier auf die bisher vorgelegten Untersuchungen zur Ikonographie der jeweiligen Kaiser zurückgegriffen werden. Die Forschungslage zum römischen Herrscherporträt ist zwar umfassend, der Forschungsstand jedoch uneinheitlich. Die vollständige Auflistung der Bildnisse und ihre typologische Einordnung liegt noch nicht für alle Kaiser vor, was die diesbezügliche Beurteilung der kleinformatigen Werke teilweise erschwert. Dies gilt umso mehr, als für fast alle der kleinen Werke Kontext wie Fundort oder inschriftliche Benennung fehlen. Es bot sich daher an, vertiefte Diskussionen von speziellen Problemstellungen vor allem anhand der Porträts von Augustus und Caligula durchzuführen, basierend auf den ausführlichen Vorarbeiten D. Boschungs. Für das zweite Jahrhundert liegen mit den Arbeiten von C. Evers zu den Bildnissen Hadrians⁷⁰ und demnächst zu den antoninischen Herrschern vollständige Replikenlisten vor⁷¹. Zudem konnte auf die Kommentare in methodisch zuverlässigen Katalogwerken zurückgegriffen werden⁷².

Im Rahmen der typologischen Einordnung zeigt sich jedoch bei den hier besprochenen kleinen Werken, daß in keinem Fall direkte unmittelbare Replikenverhältnisse festzustellen sind, und zwar weder innerhalb der kleinformatigen Werke noch im Verhältnis zu großformatigen Vertretern. Die kleinen Porträts sind in typologischer Hinsicht, wie unten ausführlicher erläutert werden wird, eher als singuläre Erscheinungen anzusehen⁷³. Für die Verkleinerungen gilt noch

⁶⁸ Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, passim.

⁶⁹ Zu den kolossalen Kaiserbildnissen aus Nordafrika (Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 30ff.) ist zu überlegen, ob nicht auch das Format mit dem Einsatz bestimmter Stilmittel einhergeht. Hieratische Übersteigerung des Ausdrucks, verbunden mit der Zurücknahme von motivischen Details, Frontalität, überdimensionierte Augen und Umrißbetonung, die Zanker als lokale Stiltendenz sieht (a.a.O. 36), sind vielleicht auch auf das - hier besonders häufige! - kolossale Format zurückzuführen, oder beides bedingt sich gegenseitig.

⁷⁰ Evers, Hadrian, passim.

⁷¹ Evers, unpublizierte Habil., passim.

⁷² Vor allem Fittschen-Zanker I; D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln (1990); Fittschen, Erbach.

⁷³ Dazu hier 18ff.

mehr als für die Kaiserporträts insgesamt, daß nur ein Bruchteil des ursprünglichen antiken Bestands überliefert ist. Im Katalog wurde daher nur allgemein die Zugehörigkeit zu nachgewiesenen Typen des Kaiserporträts untersucht, ohne die einzelnen Kleinporträts in ein spezifischeres typologisches System einzubinden. Für alle hier besprochenen Verkleinerungen beschränke ich mich bei der typologischen Einordnung auf die Verwendung des Begriffs 'Replik', der hier möglichst weit gefaßt verwendet wird. Genauere, im Lippold'schen Sinne spezifizierte Varianten-, Umbildungsverhältnisse usw. festzustellen ist meines Erachtens nicht möglich. Die Beziehungen zum restlichen Replikenbestand werden deshalb in einem elastischeren begrifflichen Rahmen eingeordnet, als dies in den meisten typologischen Untersuchungen zum Porträt der Fall ist.

II.2. Physiognomische Merkmale

Versuche, römische Porträts nach physiognomischen Merkmalen zu beurteilen, scheiterten immer wieder daran, daß die Folgerungen eher die Vorstellungen des Interpreten widerspiegeln, als dem zu interpretierenden Objekt gerecht zu werden⁷⁴. Der Begriff "Physiognomie" wird im folgenden rein im beschreibenden Sinne von Gesichtszügen und -merkmalen verwendet, ohne auf psychologisch interpretierende Aussagen zu zielen⁷⁵ da dies zu unhaltbaren Rückschlüssen führen würde⁷⁶.

In seiner Untersuchung zum Herstellungsverfahren römischer Porträts weist M. Pfanner darauf hin, daß das methodische Instrumentarium, dessen sich die Forschung zur Benennung und typologischen Einordnung bedient, keinesfalls die Sichtweise des antiken Betrachters nachvollzieht: "Wir haben es bei den Porträtanalysen der angesprochenen Art weder mit der Bildniskonzeption als solcher noch mit der Rezeption durch den Betrachter zu tun, sondern einzig und allein mit den handwerklichen Kopiermethoden des Bildhauers⁷⁷." Wenn der Forscher heute für seine Untersuchungen den Entstehungsprozeß der Kopien nachvollzieht, um deren wechselseitige Abhängigkeiten zu begreifen, wird er damit den Denkmälern nur zum Teil gerecht. Wie aber verhält es sich mit dem antiken Betrachter?

Die Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums waren wahrscheinlich dadurch, daß es alltäglich dem Bildnisrepertoire seiner Zeit ausgesetzt war, so ausgeprägt, daß es trotz einer mehr oder weniger deutlichen Stilisierung möglich war, auch subtilere Unterschiede in den Physiognomien der verschiedenen dargestellten Personen zu erkennen⁷⁸. Der antike Betrachter

⁷⁴ Zu Physiognomie als Beurteilungskriterium römischer Porträts und forschungsgeschichtlichem Abriss vgl. Giuliani 11ff.

⁷⁵ vgl. zum Problem W. H. Gross, in: Römisches Porträt, 205 m. Anm. 7.

⁷⁶ z.B. die Überlegungen zum Kaiserporträt bei K. Krierer, Sieg und Niederlage (1995), 65ff., bes. 73ff.

⁷⁷ M. Pfanner, Jdl 104, 1989, 160. - Die Verwendung des Punktiergeräts zur Herstellung von Kopien, von der Pfanner ausgeht, wird sowohl von Evers, unpublizierte Habil. 11ff., als auch von Bartman 69ff. unter Bezug auf P. Rockwell, *Lavorare la pietra* (1989) 130ff. angezweifelt: Die *puntelli*, die zahlreiche Kopien aufweisen, dienten offenbar als Messpunkte bei der Anwendung von Senkblei und Zirkel. Die Verwendung des Punktiergeräts ist nach Rockwell erst seit der Mitte des 18. Jh. nachweisbar, jedoch noch nicht für die Antike. - Andere Geräte, z.B. der Modellierstab, sind auf Denkmälern dargestellt, etwa dem Grabrelief des Qu. Lollius Alcamenes, Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 984: P. C. Bol (Hrsg.), *Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I* (1989) 271ff. Taf. 162. - Weitere Beispiele bei Bartman a.a.O., Anm. 66.67 und Bergmann, *Marc Aurel* 16 mit Anm. 32.

⁷⁸ Eine in einem Nebenraum der Domus Augustana auf dem Palatin gefundene Karikatur (Vierneisel-Zanker, 15), in deren im Profil überzeichneter Hakennase und vorspringendem Kinn man Domitian erkennt, kann als einer der wenigen Hinweise darauf gelten, wie der antike Betrachter Physiognomie wahrgenommen hat. Der unbekannte Zeichner gehörte vielleicht der Palastwache an, hatte also den Kaiser persönlich gesehen, so daß das Beispiel nur bedingt für die Fähigkeiten der Zeitgenossen herangezogen werden

besaß wahrscheinlich automatisch eine Art 'Kennischaft', die sich der heutige Forscher erst mühsam durch vergleichendes Sehen aneignen muß. Das Publikum der römischen Kaiserzeit war damit viel eher als wir heute in der Lage, physiognomische Züge des Kaiserbildes als solche wahrzunehmen. Zumindest im stadtrömischen Bereich, wo mit getreuen Kopien des Kaiserbildes zu rechnen war und der regierende Kaiser auch von der eigenen Anschauung her bekannt war, verlief der Erkennungsprozeß sicher auch spontan, wobei augenfällige Frisuren und Gesichtszüge, wie auch ein bestimmter Habitus, unmittelbar mit einer Person verbunden wurden, ohne daß detaillierte Dechiffrierungen von Lockenschemata vorgenommen werden mußten⁷⁹. Einen solchen Grad der Kennerschaft zu erreichen darf der heutige Forscher natürlich nicht erwarten: Im allgemeinen verwendet die Porträtforschung daher physiognomische Kriterien nur mit Vorbehalt als Argument, wobei die ungenaue methodische Faßbarkeit und Definition des Begriffes Physiognomie dies erschwert. Die hier vorgebrachten Überlegungen bieten keine völlig neuen Aspekte, die in den Porträtforschungen der letzten Jahre nicht bereits angedeutet worden sind⁸⁰. Eher soll zu einem besseren methodischen Verständnis beigetragen werden.

Inwieweit sich die Analyse physiognomischer Züge in die vorhandene Methode integrieren? Denn der Prozeß des spontanen Wiedererkennens ist auch einem heutigen Kenner römischer Kaiserporträts nicht fremd: Man unterscheidet zum Beispiel einen Tiberius, sofern es sich um eine einigermaßen gute Kopie handelt, oft auf den ersten Blick von einem Augustusporträt, nicht nur anhand zeitstilistischer, sondern auch physiognomischer Merkmale, etwa der Kopfform und der Bildung der Augen- und Mundpartie. In jedem der Bildnisserien zugrunde liegen, seien diese auch noch so idealisiert wie im Falle des Augustusporträts, ist physiognomische Differenzierung enthalten - was auch nie bestritten wurde⁸¹. Inwieweit aufgrund von Vergleichen physiognomischer Eigenschaften Folgerungen zu Bestimmung eines Typus und Benennung möglich sind, kann ein kurzer Exkurs zu den Porträts Caligulas verdeutlichen.

Boschungs Vorgehensweise zur Bestimmung des ersten Nebentypus des Caligula-Bildnisses aufgrund physiognomischer Übereinstimmungen gibt Anlaß zu einigen Überlegungen zur Verwendbarkeit von Physiognomie für die Benennung. Im Falle des ersten Nebentypus weist allein das Vorhandensein mehrerer Repliken auf eine Benennung als Mitglied des Kaiserhauses hin, da der Typus nicht auf Münzen nachweisbar und keine Replik aus ihrem Kontext heraus benennbar ist⁸². Die Übereinstimmung in vielen physiognomischen Merkmalen mit dem Haupttypus der Caligulabildnisse ermöglicht die Benennung. Die Marmorbüste in New York⁸³, die in der Haaranordnung an keinen Typus der Caligula-Porträts direkt anzuschließen ist, steht hingegen vereinzelt. Sie stimmt aber ebenfalls in einer Vielzahl physiognomischer Besonderheiten mit den gesicherten Caligulaporträts überein, vor allem im Vergleich mit der Kopenhagener Büste 637⁸⁴, so daß auch die New Yorker Büste mit Caligula identifiziert werden

kann, physiognomische Züge auch in plastischen Abbildungen wieder zu erkennen. - H. Jucker, SchwMüBl 23, 1973, 11-13. - In der bei H. Kenner, Die römischen Malereireste des Magdalensberges (1985) 128 Abb.47 abgebildeten Ritzung kann nicht Tiberius erkannt werden.

⁷⁹ Vgl. dazu Boschung, BJB 187, 1987, 206: "Die Beschäftigung mit frühkaiserzeitlichen Porträts lehrt aber, daß das Lockenschema des Stirnhaares als individuelles Kennzeichen verstanden wurde ...". Anders Pfanner a.a.O., 159f.: "Man muß sich jedoch immer wieder klarmachen, daß sich der Bildhauer nicht ausschließlich an der Frisur orientierte und daß vor allem die Rezipienten, d.h. die antiken Betrachter, den jeweiligen Kaiser oder Prinzen kaum nur an ihren Locken erkannten."

⁸⁰ Zuletzt Boschung, Augustus 9.

⁸¹ z.B. für den Alcudia-Typus: Boschung, Augustus 12f.; Typus Prima Porta: ebenda 45f.

⁸² Boschung, Caligula 58ff.

⁸³ New York, Metropolitan Museum 14.37. Boschung, Caligula 61f. Skizze 36 Kat. 246 Taf. 37. 47,1.

⁸⁴ Kopenhagen, NCG 637, I.N.1435; Ny Carlsberg Glyptothek I 134 Nr.55. - Boschung, Caligula Kat. 43 mit Literatur zur lange umstrittenen Echtheitsfrage; Taf. 36.44. - Eventuell ein zweiter Nebentypus oder

kann. Getreu der kopienkritischen Methode folgend, führt Boschung die New Yorker Büste aufgrund ihrer Sonderstellung nicht unter den gesicherten Bildnissen Caligulas. Andererseits sprechen für ihn die Vielzahl und das Zusammenspiel der Übereinstimmungen gegen die andere Möglichkeit der Einordnung, nämlich als privates Bildnis mit Zeitgesichtszügen, das man in diesem Fall streng methodisch in Erwägung ziehen müßte. Die auffälligen Übereinstimmungen in den Einzelheiten veranlassen ihn zu dem Schluß, daß die Büste mit großer Wahrscheinlichkeit doch Caligula darstellt⁸⁵, auch wenn diese - wie im übrigen auch die umstrittene Kopenhagener Panzerbüste - als singuläre Version erscheint, solange keine weiteren Kopien dieser Version bekannt sind.

Man könnte also wie folgt zusammenfassen: Physiognomische Merkmale sind, sofern sie a) differenziert ablesbar und benennbar, b) im Zusammenhang, also nicht nur einzeln auftreten und c) in dieser Form an einer Vielzahl von gesicherten Repliken nachzuweisen sind, als solcherart *typisierte*⁸⁶ physiognomische Merkmale ebenso wichtige (wenn auch schwieriger zu definierende) Kriterien zur Benennung, wie es ein bestimmtes Frisurschema ist. Im Einzelfall (s.o.) kann die Physiognomie auch überzeugendere Argumente anbieten. Dies ist umso stärker der Fall, je weniger typisiert und idealisiert die durch die Kopierenrezension ermittelte Konzeption des Urbilds sich erwiesen hat, um wieviel größer also die Bildnisähnlichkeit, das heißt die Wiedergabe von naturnahen Elementen beim jeweiligen Entwurf anzunehmen ist. Bei Caligula - wie auch schon spätestens beim Typus Kopenhagen NCG 624 seines Vorgängers Tiberius⁸⁷ - läßt sich, wie Massner bemerkt⁸⁸, eine allmähliche Abkehr von den in der Konzeption stark idealisierten augusteischen Porträts ablesen, indem individuelle Merkmale des Dargestellten jetzt stärker in der Konzeption des Bildnisses erscheinen⁸⁹ -

Variante, Boschung a.a.O. 60ff. - Wenn man die Echtheit der Büste Kopenhagen NCG 637 in Frage stellt, hätte dies auch entsprechende Konsequenzen für die New Yorker Büste. Zu erklären wäre zudem der eigenartig gewellte Büstenrand, worauf mich R. R. R. Smith hinwies. Allerdings sprechen nach Boschung a.a.O. Sinter Spuren am Rand auf dessen antiken Ursprung.

⁸⁵ Boschung, Caligula 60ff.

⁸⁶ Auch K. Fittschen, JdI 86, 1971, 219ff. spricht das Problem in dieser Richtung an, zielt aber vornehmlich auf die Aussagekraft solcher "künstlerisch in einem bestimmten Typus geformten physiognomischen Merkmale" (ebenda, 220) zum tatsächlichen Aussehen des Dargestellten (ebenda, 220f.)

⁸⁷ Kopenhagen, NCG Inv. Nr. 1750. Ny Carlsberg Glyptothek I 118 Nr.47. - Massner 80ff. Zum Typus Boschung, Bildnistypen 58 Lf. - Auch gute Repliken der früheren Bildnistypen des Tiberius zeigen bereits die persönlichen Züge: schon der so genannte, noch vor 4.n. Chr. entstandene Adoptionstypus zeigt den dreieckigen Gesichtskontur, die breite Stirn, das gedrungene Untergesicht und den schmalen Mund.

⁸⁸ Massner 108. - Der Begriff Physiognomie wird bei Massner (107ff.) zu ungenau und wahllos verwendet, indem die Autorin variierende Proportionen und mehr oder weniger ausgeprägte 'klassizistische' Stilisierung, also formale und stilistische Merkmale als physiognomische Unterschiede wertet. Nach Massner a.a.O. existiert in den Porträts Caligulas keine physiognomische Normierung. Sie stellt an den Münzstempeln wie den rundplastischen Bildnissen variierende Proportionen fest, die sie als bewußte Angleichung an augusteische Physiognomie und 'Zeitgesicht', bzw. als bewußte Abwendung von 'klassizistischen' Formen interpretiert. Methodisch problematisch ist daran nicht nur, daß sie ohne vorhergehende Rezension des Münzbestandes einzelne Münzbeispiele heranzieht. Ähnlich bewertet sie auch die rundplastischen Bildnisse ohne vorherige Replikenrezension (vgl. Boschung, Caligula 31 Anm. 23). So losgelöst von den typologischen Zusammenhängen betrachtet kann dann zum Beispiel der Einsatzkopf in Malibu (Massner 112ff.; Boschung, Caligula Kat.30 Taf. 27, 1-4. 45, 1) als bewußte 'augusteische' Angleichung gedeutet werden. Die Gründe für eine 'klassizistisch-augusteische' bzw. eine eher realistische Tendenz bestimmter Repliken wären eher in stilistisch unterschiedlich arbeitenden Kopistenwerkstätten und -händen oder dem beabsichtigten Aufstellungskontext zu suchen (vgl. hierzu R. R. R. Smith, JRA 9, 1996, 31ff., bes. 34ff.) und nicht in der Bildniskonzeption des Typus.

⁸⁹ Fittschen, Erbach 55 zu Nr.17 sieht diese Entwicklung erst im Bildnis des Claudius einsetzen, bei dem "eine unverwechselbare Individualität ... durch die Wiedergabe realistischer, ja fast häßlicher Züge gewonnen wird", wogegen sich die Bildnisse vorhergehender Kaiser und Prinzen fast nur über die Haartracht unterscheiden ließen. Sicher ist die Bildniskonzeption der Claudiusporträts mit ihren (auch durch den Stil vermittelten) Realismen mehr auf Bildnistreue ausgerichtet, jedoch zeichnen sich solche Tendenzen bereits in der Betonung bestimmter unklassizistischer Züge beim Caligulabildnis ab.

notwendigerweise mußte man von einem Höchstgrad an Idealisierung wieder abkommen, um das Bildnis des Nachfolgers von dem seines Vorgängers unterscheidbar zu machen. Selbst an harmonisiert beruhigten, 'augusteisch' wirkenden Versionen wie dem Caligulabildnis in Malibu⁹⁰ sind die typischen Gesichtszüge des Dargestellten noch abzulesen. Die Entwicklung führt folgerichtig zu einer Konzeption wie der des Vespasianporträts mit seinen individuell ungeschönten Zügen, die der Kopienkritik als Anhaltspunkte zum Vergleich der Repliken die Faltenzüge des Gesichts als typenkonstituierende Merkmale lassen.

Es ist nicht auszuschließen, daß durch einen freier arbeitenden Kopisten Varianten geschaffen wurden, die im Haarschema deutlich abweichen und keinem bekannten Typus zugeordnet werden können und von denen entweder keine Repliken entstanden oder aber nicht erhalten sind, wie im Fall der New Yorker Büste⁹¹. Solche Exemplare sollten zwar mit entsprechendem Vorbehalt betrachtet, dürfen aber nicht aus der Diskussion ausgeschlossen werden⁹². Es bleibt eine noch zu lösende Aufgabe, methodische Kriterien zur Erfäßbarkeit von physiognomischen Merkmalen zu erarbeiten und die Übertragbarkeit auf das durch das Kaiserporträt beeinflusste Privatbildnis genauer zu definieren. Besonders in Fällen, wo die aussagekräftigen Haarpartien zerstört oder aus anderen Gründen nicht herangezogen werden können, muß unter anderem auf die Beurteilung physiognomischer Züge zurückgegriffen werden⁹³.

Probleme stellen sich auch im Zusammenhang mit den kleinformatigen Kaiserporträts. Es müssen, das geht aus den Quellen hervor, in großer Anzahl in vergänglichen Materialien gearbeitete Werke existiert haben, zum Beispiel gemalte Bilder⁹⁴ oder vielleicht auch Terrakotten. Unter den Tonbüsten könnten eventuell auch Darstellungen von Herrschern vertreten sein, jedoch in so schematisierter und vereinfachter Form, daß anhand der Haargestaltung keine Benennung vorgenommen werden kann⁹⁵. Die kopienkritische Methode, die auf der Rekonstruktion der Vervielfältigungsmechanismen der Kopierwerkstätten basiert, bietet keine Möglichkeit zur Einordnung von Werken, deren Vervielfältigung mittels sich langsam abnutzender Matrizen funktioniert und bei denen auf Qualität und Typengenauigkeit oft weniger geachtet wurde und wesentliche Details zunehmend verunklärt wiedergegeben werden. So entstandene Werke sind dadurch nicht sicher identifizierbar, da die methodische Grundlage hierfür nicht gegeben ist. Einige solcher Beispiele, auch der Koroplastik, erscheinen im Anhang des Katalogs unter den als nicht gesichert benennbaren Kaiserporträts, da bei diesen allein physiognomische Züge auf einen Kaiser hinweisen.

⁹⁰ Malibu, J. P. Getty Museum Acc.No.72 AA 155. Aus Kleinasien. Vierneisel-Zanker 96. 118. Abb.10.7; Boschung, Caligula Kat.12 Taf.12. Massner, 113ff., die diesen Kopf für das von ihr postulierte "augusteische" Bildnis Caligulas" anführt. Für eine solche Bildniskonzeption müßte jedoch ein Replikenstrang nachgewiesen werden, vgl. o. Anm. 88.

⁹¹ Auch die in den Gesichtszügen so ähnliche Büste Kopenhagen NCG 637 (s.o. Anm. 81) ist singulär; vgl. die Überlegungen Boschungs (Caligula 60ff.), der zwar lose Bezüge in der Haaranordnung beider Büsten erkennen will, die aber nicht auf ein enges Replikenverhältnis hinweisen. Die Vermutung von Boschung, beide Stücke könnten innerhalb einer Werkstatt entstanden sein (a.a.O., 61), kann ich nicht nachvollziehen.

⁹² Ähnlich, jedoch noch mit stärkeren Vorbehalten gegenüber solchen 'Einzelgängern' Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 9 Anm. 8, da man diese selten, und dann aus einem gesicherten Kontext (Inschriften, Aufstellung) heraus methodisch argumentierend benennen könnte. - Vgl. auch R. R. Smith, JRA 9, 1996, 33.

⁹³ Zum Beispiel der Kopf eines julisch-claudischen Prinzen mit Fellhelm, Fittschen, Erbach Nr.13, bei dessen Beurteilung der Autor eine Benennung aufgrund von physiognomischen Merkmalen diskutiert.

⁹⁴ Das Berliner Gemälde des Septimius Severus und seiner Familie ist das einzige erhaltene Gemälde eines Kaisers: Berlin, Antikensammlungen, Inv. 31329, zuletzt H. Heinen, RM 98, 1991, 263ff. Anm. 3. Die Benennung beruht auf der nachträglich eradierten Abbildung des Geta als auch auf den Insignien des Caracalla und des Septimius Severus, nicht auf typologischen Argumenten.

⁹⁵ An Terrakotten liegen zumindest die von M. Bentz, RM 99, 1992, 229ff. behandelten Pompeiusbüsten vor; s. hier 62ff.

II.3. Datierung

Die stilistische Ausprägung eines Bildnisses ist von mehreren Faktoren abhängig. Zum einen wird die Hand des Kopisten einwirken, die abhängig ist von seinem handwerklichen Können, Werkstatttraditionen und durch das landschaftliche Umfeld erklärbar einflussreichen Faktoren. Das gilt besonders dann, wenn man mit provinzieller Entstehung rechnen muß, also fremde, d.h. nicht-römische gestalterische Elemente in ein Werk einfließen können. Zum Tragen kommen weiterhin zeitstilistische Tendenzen, denen der Bildhauer ausgesetzt ist und die automatisch auf ihn einwirken. Andererseits wird die ursprüngliche Konzeption des Vorbilds ungleichmäßig auf den Stil der jeweiligen Replik einwirken, abhängig davon, wie groß die Anzahl der Zwischenstufen zwischen ihr und dem Urbild ist und wie genau diese Zwischenstufen jeweils die ihnen als Vorlage dienende Version überliefern. All diese Einflüsse werden zunächst unbewußt und ohne direkte Intention von Seiten des Bildhauers in ein Bildnis einfließen.

Die Betrachtung verschiedener Repliken eines Typus zeigt häufig eine beachtliche stilistische Vielfalt, als deren Gründe meist die oben beschriebenen Faktoren angenommen werden. Besonders auffällig ist dies im Fall der Caligula-Porträts, die alle in einem Zeitraum von etwa vier Jahren entstanden sein dürften, da ein Jugendbildnis nicht nachzuweisen ist und nach seiner Ermordung keine postumen Darstellungen anzunehmen sind⁹⁶. Aber auch unter den Darstellungen anderer Kaiser sind innerhalb desselben Typus und bei getreuen Repliken die unterschiedlichsten Stilausprägungen zu beobachten. Aus diesen Feststellungen ergibt sich die Frage, inwieweit sich zeitstilistische Merkmale von anders verursachten Stil Tendenzen trennen lassen, um so einen Anhaltspunkt für eine Datierung zu erhalten. Dies sind in der Regel vor allem bildhauertechnische Details, etwa die flachen Augen mit den scharf abgegrenzten, knapp gehaltenen Lidern von Werken tiberischer Zeit, die eine zeitliche Einordnung ermöglichen⁹⁷. Wenn aber stilistische Ausprägungen auch als von Künstler oder Auftraggeber gewählte, bewußt eingesetzte Ausdrucksformen verstanden werden können, wie oben ausgeführt⁹⁸, sind Datierungen allein aufgrund stilistischer Merkmale mit Vorsicht zu betrachten. Die teilweise völlig unterschiedlichen Datierungsvorschläge für Kopien römischer Porträts bestätigen diese Feststellung⁹⁹. Hier ist zudem zu überlegen, inwieweit beim römischen Porträt nicht andere Voraussetzungen hinsichtlich seiner Intention und Funktion vorliegen als beispielsweise bei Kopien der Idealplastik¹⁰⁰. Der wechselnde Einfluß einerseits durch funktionale Aspekte, beim Herrscherbildnis im allgemeinen unter dem Begriff 'Herrscherpropaganda' zusammengefaßt, andererseits aber auch durch formale und ästhetische Aspekte, die jeweils durch stilistische Mittel ausgedrückt werden können, wird im folgenden ausführlicher untersucht¹⁰¹.

Da bei keinem der hier behandelten Stücke außerstilistische Kriterien eine Feindatierung ermöglichen, dient für die Datierung postumer Bildnisse als einziger Anhaltspunkt der Einfluß

⁹⁶ Dagegen sieht Boschung, Caligula 62ff. in dem gepanzerten Knaben am linken Rand des mittleren Registers des Grand Camée de France ein mögliches Kinderporträt Caligulas, ebenda, Kat. 44.

⁹⁷ Fittschen-Zanker I 3 zu Nr.2. Diese Merkmale scheinen aber auch nur für stadtrömische Bildnisse zu gelten. Zu überlegen ist, inwieweit es sich eher um werkstattabhängige Erscheinungen handelt, und inwiefern diese als Zeitstilskriterien gelten dürfen. Zu den Werkstattzusammenhängen fehlen noch übergreifende Untersuchungen, vor allem auch im ersten Jahrhundert. Die Überlegungen von J.C. Balty, RA 1983, 301ff., und darauf aufbauend die Untersuchung von Evers, Hadrian und dies., unpublizierte Habil. verfolgen diesen Ansatz, allerdings basierend auf einem zu eng gefaßten Stilbegriff, der vornehmlich durch bildhauertechnische Phänomene definiert ist; hier 28f.

⁹⁸ hier 7f.

⁹⁹ Vgl. den Überblick über die bisherige Forschung bei Boschung, Augustus 66ff.

¹⁰⁰ hier 49f.

¹⁰¹ hier 28ff.

durch einen späteren Porträttyp eines Nachfolgers. Das Einwirken des Zeitgesichts¹⁰² ermöglicht im besten Fall jedoch nur die positive Zuweisung des betreffenden Stücks in eine spätere Entstehungszeit¹⁰³. Die im Katalog vertretenen Datierungen gehen von der Annahme aus, die meisten Porträts eines Kaisers seien zu dessen Lebenszeiten entstanden. Versuche einer Feindatierung wurden lediglich dann unternommen, wenn es die Qualität nahelegt und der Vergleich mit stadtrömischen Porträts dies zulässt.

¹⁰² Zur Definition P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in: Römisches Porträt 307ff: `Zeitgesicht` wird durch den Einsatz bestimmter mimischer Elemente, Haarmoden oder eines bestimmten Habitus konstituiert, die im Kaiserporträt formuliert werden und dann auf die zeitgleichen Privatporträts ausstrahlen. - J.-C. Balty, *Porträt und Gesellschaft*, 11. TrWPr 1991, 13. - Der Begriff wird von H. Keller, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, 263ff. für das Herrscherbild des 13. Jahrhunderts angewendet; G. Lahusen, *Die Bildnismünzen der römischen Republik* (1989), 79 Anm. 700.

¹⁰³ Sie bedeutet nicht notwendig, daß alle restlichen Bildnisse eines bestimmten Kaisers auch zu dessen Regierungszeit entstanden sein müssen; vgl. die kritischen Bemerkungen von R. R. R. Smith, *JRA* 9, 1996, 40.

III. MATERIALAUSWERTUNG

III.1 Überlieferung

III.1 a) Anzahl, Verhältnis zur Großplastik, Materialien

Von der großen Anzahl rundplastisch ausgearbeiteter Porträts in verkleinertem oder Miniaturformat, die in der Forschung bisher als Kaiserporträts bezeichnet wurden, können hier, innerhalb des zuvor festgelegten Grenzmaßes von ca. 16 cm Kopfhöhe, lediglich ungefähr 65 Stücke als sichere Darstellungen der Kaiser von Augustus bis Septimius Severus aufgelistet werden. Dabei muß bei einigen dieser Stücke noch einschränkend bedacht werden, daß ihre antike Entstehung als nicht hinreichend gesichert angesehen werden kann. Dies betrifft den bronzenen Augustus in Modena (Kat. I.3)¹⁰⁴, den kleinen Domitian aus Chalzedon der Sammlung Ortiz (Kat. VIII.2), und den bronzenen Septimius Severus in Münchner Privatbesitz (Kat. XVI.1).

Auffällig ist, daß für bestimmte Kaiser vergleichsweise viele, für andere dagegen deutlich weniger rundplastische Kleinporträts nachzuweisen sind. Die Überlieferung entspricht auch nicht der quantitativen Verteilung bei der Gesamtmenge an Porträts pro Kaiser. Von den bei Boschung aufgeführten insgesamt 211 Augustusporträts¹⁰⁵ sind 21 rundplastische Verkleinerungen oder Miniaturen. Noch höher im Verhältnis ist die Anzahl der kleinen Caligulabildnisse mit neun Kleinformaten im Gegensatz zu einem Gesamtbestand von 37 rundplastischen Bildnissen¹⁰⁶. Von Trajan sind hier zwölf kleinformatige Porträts aufgeführt. Auch von Domitian scheinen vermehrt kleine und Miniaturporträts existiert zu haben, da außer den hier aufgelisteten Kleinporträts mindestens vier von Domitian auf andere Herrscher umgearbeitete kleinformatige Bildnisse nachweisbar sind¹⁰⁷.

Dagegen liegen für andere Herrscher kaum verkleinerte rundplastische Darstellungen vor. Weit geringer ist die Überlieferung an Verkleinerungen oder Miniaturbildnissen bei Tiberius mit fünf Exemplaren gegenüber einer Menge von ca. 85 bekannten Porträts¹⁰⁸. Bei Nero oder Commodus könnte die *damnatio memoriae* eine Erklärung bieten, bei Nero umfaßt auch der Gesamtbestand an großplastischen Werken nicht mehr als ca. 29 Bildnisse¹⁰⁹. Auch geringeres Interesse späterer Zeiten an der Person des Dargestellten kann sich in der zurückhaltenderen Rezeption niederschlagen. Für die verhältnismäßig hohe Zahl an Augustusbildnissen muß bedacht werden, daß gerade seine Bildnisse häufig noch postum angefertigt wurden. Unter den hier im Katalog aufgeführten Stücken sind das Bronzeköpfchen im British Museum (Kat. I.2) in claudischer Zeit, die Marmorköpfchen in Oxford (Kat. I.1) und in Starnberger Privatbesitz (Kat. I.21) wohl in frühclaudischer Zeit entstanden¹¹⁰.

Trotzdem fällt auf, daß die Anzahl verkleinerter Kaiserporträts ab Hadrian deutlich abnimmt. Sind für Tiberius immerhin noch fünf kleinformatige rundplastische Bildnisse nachweisbar, werden die Überlieferungslücken ab Claudius evident, und die Tendenz setzt sich, mit den erwähnten Ausnahmen Domitian und Trajan, weiter fort. Die dürre Bilanz von einem Claudiusköpfchen in London (Kat. IV.1), einem Jugendporträt Neros in Genf (Kat. V.1), einem

¹⁰⁴ Für Angaben zu den einzelnen Werken sei im folgenden auf die jeweiligen Katalogtexte verwiesen.

¹⁰⁵ Boschung, Augustus 107ff. Die Reliefdarstellungen sind mit eingerechnet.

¹⁰⁶ Boschung, Caligula 107ff.

¹⁰⁷ zu Umarbeitungen hier 27ff.

¹⁰⁸ Boschung, Bildnistypen 56ff.

¹⁰⁹ Die umgearbeiteten Porträts nicht mit eingerechnet. Für den Hinweis danke ich M. Bergmann.

¹¹⁰ zur Datierung hier 18ff.

Vespasian in Gestalt eines Sphinx in Kairo (Kat. VI.1) und einem Titusbüstchen aus Bronze (Kat. VII.1) läßt vielleicht doch den Rückschluß auf eine bereits in der Antike ab claudischer Zeit deutlich geringere Anzahl rundplastischer verkleinerter Darstellungen des Herrschers zu. Im zweiten Jahrhundert wird die Diskrepanz in der Überlieferung deutlich am Beispiel Hadrians und der antoninischen Herrscher. Die von Cecile Evers vorgelegten Replikenlisten umfassen für Hadrian etwa 150 sichere Porträts¹¹¹, für Antoninus Pius 134 Porträts, für Marc Aurel 198 Porträts, für Lucius Verus 130 Porträts und für Commodus 95 Porträts¹¹². Dagegen liegen hier an rundplastischen Verkleinerungen für Antoninus Pius zwei, für Marc Aurel drei, für Lucius Verus zwei und für Commodus vier Exemplare vor. Vor allem läßt sich feststellen, daß gegenüber einigen verkleinerten Marmorexemplaren nur noch ganz vereinzelt Miniaturporträts entstehen. Von Septimius Severus werden hier vier verkleinerte rundplastische Porträts als gesichert aufgeführt.

Die hier behandelten Augustusporträts zeigen noch eine ausgesprochene Vielfalt der verwendeten Materialien: neben Bronze (Kat. I.1 - Kat I.7) und Marmor (Kat. I.17 - Kat I.21) gibt es sowohl Exemplare aus Achat bzw. Chalzedon (London Kat. I.11; Paris Kat. I.14 und Kat. I.15), Türkis (Florenz Kat. I.9) als auch aus -Edelstein imitierendem - Glas (Alexandria Kat. I.8; Köln Kat. I.10) oder Fayence (New York Kat. I.13) sowie aus Elfenbein (New York Kat. I.12). Von Tiberius ist noch ein Köpfchen aus Chalzedon überliefert sowie eine Büste aus Fayence (beide Paris, Kat. II.3 und Kat.II.4). Danach besteht in der Überlieferung eine Trajans sind wiederum fünf der Kleinporträts aus Chalzedon (Berlin Kat. X.2; Vatikan Kat. X.5 ; Schweiz, Privatbesitz Kat. X.6), Achat (Florenz Kat.X.3), oder Bergkristall (Jerusalem Kat.X. 4) gearbeitet. Dagegen liegt für die späteren Kaiser nur das Commodusbüstchen aus Amethyst in Wien (Kat.XV.2) vor.

Ähnlich spärlich vertreten sind im späteren zweiten Jahrhundert kleinformatige Kaiserbildnisse aus Bronze: Hier sind sicher nur die Marc Aurel darstellenden Büstchen in Florenz und Wien (Kat. XIII.1 und Kat. XIII.2), das Commodus-Büstchen in Turin (Kat.XV.1) und der Septimius Severus in Münchener Privatbesitz (Kat. XVI.1) zu nennen, wobei es sich bei den ersten beiden wohl um Gerätoplatten handelt, die antike Entstehung des letzteren wie bereits gesagt nicht als völlig sicher angesehen werden kann. Bei den anderen verkleinerten Kaiserporträts ab hadrianischer Zeit handelt es sich vor allem um etwa halblebensgroße Verkleinerungen aus Marmor, Ausnahme ist das Lucius Verus darstellende Köpfchen in Schweizer Kunsthandel (Kat.XIV.1), das nur 6,7 cm mißt. Hierher gehört auch die Büste des Septimius Severus in Mérida (Kat. XVI.3).

III.1 b) Fundorte und Provenienz

Nur für wenige der hier behandelten Stücke ist eine Fundortangabe möglich. Der Großteil stammt aus Sammlungen und Museen bzw. aus dem Kunsthandel. Die meisten der Angaben beziehen sich auch nur auf einen allgemeinen Fundkontext, ohne daß die genaue Fundlage, die einen Aufschluß über die ursprüngliche Funktion und Aufstellung geben könnte, bekannt wäre.

Für die beiden bronzenen Augustusbüstchen in Neapel (Kat. I.4 und I.5) ist nicht mehr als die Provenienz Herculaneum bekannt. Hier kann nur spekuliert werden, ob es sich um ein Wohnhaus oder um eine öffentliche Anlage gehandelt hat, so daß aus der Ortsangabe allein kaum ein Rückschluß auf die ursprüngliche Aufstellung möglich ist. Ein Villenkontext ist für

¹¹¹ Evers, Hadrian, passim.

¹¹² Evers, unpublizierte Habil., passim.

das von Domitian in Augustus umgearbeitete Chalzedonköpfchen in Zaragoza (Kat.I.16) belegt, die Fundlage auf dem Grund eines Wasserbassins flavischer Zeit in einer in die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. datierbaren Füllschicht¹¹³ läßt ebenfalls kaum Rückschlüsse auf die ursprüngliche Aufstellung zu. Ob das Köpfchen ursprünglich in der Nähe des Beckens aufgestellt war - das verhältnismäßig große Format und die Fundlage direkt auf dem Boden des Beckens würden nicht dagegen sprechen -, oder ob das Köpfchen doch eher nachträglich, zusammen mit den anderen dort aufgefundenen Gegenständen¹¹⁴ in die Füllschicht geraten ist, läßt sich jedoch nicht sagen.

Zwei marmorne Commodusbildnisse (Kat. XV.3, Kat. XV.4) stammen aus Ostia. Der gut erhaltene, insgesamt 24 cm hohe Einsatzkopf (Kat. XV.4) soll in einer *taberna* gefunden worden sein und war vielleicht in eine Büste eingesetzt. Hier könnte man überlegen, ob solche Verkleinerungen aus Marmor nicht auch speziell für die Aufstellung in einem kleineren, bescheideneren Ambiente gefertigt wurden. Der Kopf folgt nicht ganz exakt den Vorlagen und ist in der Haarwiedergabe sorgfältig, aber summarisch gearbeitet. Das würde nahelegen, daß solche Stücke in Serie gefertigt wurden, allerdings fehlen für die Bestätigung einer solchen Annahme weitere Repliken.

Einige der kleinen Porträts stammen aus Grabkontexten: In einem Grab in Caesarea wurde das Jerusalemer Trajansköpfchen (Kat. X.4) gefunden, von dem wegen des linearen, unplastischen Stils angenommen wurde, es sei in Palästina entstanden¹¹⁵. Die stilistische Ausführung ist aber eher durch das Material Bergkristall bedingt, dessen Härte nicht dieselben Möglichkeiten zur plastischen Gestaltung bietet wie andere Halbedelsteine¹¹⁶. Die Septimius Severus-Büste in Mérida (Kat. XVI.3) wurde im Bereich der Nekropole gefunden. Viele der in den Provinzen des Reichs gefundenen Büstchen und Köpfchen könnten von Angehörigen des Militärs mitgebracht worden sein, doch ist auch dieser Schluß nicht zwingend. Genauso werden Angehörige des romanisierten Teils der Bevölkerung als Besitzer in Frage kommen. Das gilt für das bei Colchester gefundene Caligulabüstchen (Kat. III.2), das wohl nicht in Britannien gearbeitet ist, sondern importiert wurde. Der kleine bronzene Titus in München, Antikensammlungen (Kat. VII.1) soll aus Lyon stammen.

Das mit einer zugehörigen Liviabüste gefundene Augustusbüstchen aus Neuilly-le-Réal (Kat. I.6) ist in Gallien entstanden. Die Dedikationsinschrift auf dem Sockel nennt als Weihenden einen Atespatus, einen Nichttrömer, der eventuell die Büstchen als Votive in einem Heiligtum geweiht haben könnte¹¹⁷. Aus einem Heiligtum stammt auch das Caligulabüstchen in Kos (Kat. III.3). Der Fundort in der Nähe des Altars legt nahe, daß es sich hier um eine Votivgabe handelte. Die im Nemesisheiligtum in Rhamnous zusammen mit einer größeren Büste des Lucius Verus gefundene Panzerbüste Marc Aurels (Kat. XIII.3) gehörte dagegen wohl zur Skulpturenausstattung des Heiligtums, die Gesamthöhe von 42 cm würde nicht dagegen sprechen¹¹⁸.

¹¹³ M. Beltrán Lloris, *MM* 25, 1984, 103f.

¹¹⁴ Zusammen mit dem Köpfchen wurde gefunden: eine Truhe, ein weiblicher Marmorkopf einer Idealfigur, ein Kandelaberfuß, Votivterrakotten u.a., Beltrán-Lloris a.a.O. 134.

¹¹⁵ Megow, *Kameen* 116.

¹¹⁶ Als Vergleich bietet sich der Kopf der Faustina Maior aus Bergkristall in Paris, Louvre (Besitz des Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye), Megow, *Kameen* B38 Taf. 44, 10.12, der zwar in der Gestaltung der Haare detailreicher und feiner gearbeitet ist, sonst aber ähnliche Härten aufweist, zum Beispiel am Bereich der Augen.

¹¹⁷ D. Fishwick, *ZPE* 80, 1990, 124ff. Dagegen Ch. Witschel, in: *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Kat. Ausst. Berlin 1995, 260 Anm. 10; ähnlich Borromeo 16f., die eine kultische Verehrung im häuslichen Kontext vermutet.

¹¹⁸ Für die Goldbüste Marc Aurels aus Aventicum ist der Fundort vor dem etwas stadtaußerhalb liegenden Cicogniertempel belegt. Zuletzt Chr. Witschel, in: *Standorte* 257ff. B 84.

Das bronzene, Marc Aurel darstellende Büstchen aus Carnuntum in Wien (Kat. XIII.2) wird wahrscheinlich im Heerlager und nicht in der benachbarten Stadt gefunden worden sein, da es bereits 1912 vom Museum erworben wurde und demnach aus den frühen Grabungen stammt, die sich im wesentlichen auf das Heerlager konzentrierten¹¹⁹. Wegen der Art der Befestigungslöcher könnte das Büstchen auf einen Triumphalstab aufmontiert gewesen sein¹²⁰, was den Fundort im Heerlager ebenfalls wahrscheinlich macht. Tragbare und/oder kleinformatige Kaiserporträts sind in konkret militärischen Fundkontexten ansonsten nicht nachweisbar¹²¹.

Die Caligulabildnisse in Rom, Thermenmuseum (Kat. III.9), sowie die beiden Bronzestatuetten in Schweizer Privatbesitz (Kat. III.7 und III.8) sollen aus dem Tiber in Rom stammen, nur für die Marmorbüste scheint der Fundort gesichert zu sein. Genauso wie das Domitian darstellende Bronzestatuetten im Blätterkelch in Kopenhagen (Kat. VIII.1) wird angenommen, sie seien nach der Ermordung dieser Kaiser stellvertretend in den Tiber geworfen worden¹²². Allerdings ist auch die bronzene Trajansbüste in Hannover (Kat. X.1) angeblich im Tiber gefunden, wobei in diesem Fall die Erklärung als Bildnisstrafe nicht annehmbar ist.

Zur Provenienz: Für einige der hier aufgeführten Beispiele wird Ägypten als Herkunft angegeben. Bei den Augustusporträts sind dies das Glasköpfchen in Alexandria (Kat. I.8), das Kölner Glasköpfchen (Kat. I.10), das Elfenbeinköpfchen in New York (Kat. I.12), und das ebenfalls in New York aufbewahrte Fayenceköpfchen (Kat. I.13). Nur für letzteres scheint der Fundort Memphis gesichert, so daß es wahrscheinlich auch in Ägypten gearbeitet wurde. Die ägyptische Provenienz für das Elfenbeinköpfchen wird nur aufgrund des Materials vermutet. Auch hier kann die Entstehung in einer Werkstatt in Ägypten nur als Möglichkeit angenommen werden, denn in Ausarbeitung und Stil lassen sich keine wesentlichen Unterschiede zwischen ägyptischen und stadtrömischen Werken feststellen¹²³. Die rundliche, etwas aufgeschwemmt wirkende Gesichtsbehandlung beim Alexandriner Köpfchen ist meines Erachtens nicht notwendig auf ptolemäische Traditionen zurückzuführen, da zum Beispiel auch das New Yorker Köpfchen (Kat. I.18) stilistisch vergleichbare Gesichtszüge zeigt. Sicher aus Ägypten stammen der Vespasiansphinx in Kairo (Kat. VI.1) sowie der Septimius Severus darstellende kleine Gipskopfbildnis in Frankfurt (Kat. XVI.2).

Der Augustuskopf in Starnberger Privatbesitz (Kat. I.21) soll aus Kleinasien stammen. Ohne Angabe von Gründen wird das auch für das Domitiansköpfchen der Sammlung Ortiz (Kat. VIII.2) als Provenienz angegeben. Die oben schon erwähnte Panzerbüste Marc Aurels (Kat. XIII.3) wurde in Attika gefunden. Aus Zypern stammt das Augustusköpfchen aus Kalkstein im Louvre (Kat. I.20). Das bronzene Tiberiusköpfchen in Tunis (Kat. II.1) wurde in Karthago gefunden. Ebenfalls aus Tunesien soll das kleine Trajansköpfchen aus Marmor in Schweizer Privatbesitz (Kat. X.11) stammen; für den kleinen Trajan aus Chalzedon in Berlin (Kat. X.2) wird Nordafrika als Provenienz angegeben. Der kleine Marmorkopf des Antoninus Pius (Kat. XII.2) wurde in Leptis Magna im Theater beim Bühnenpodium gefunden, er gehörte sicher zur Ausstattung.

¹¹⁹ E. Swoboda, Carnuntum, seine Geschichte und seine Denkmäler, Wien² 1953.

¹²⁰ P. Schazmann, ZSchwA 2, 1940, 92.

¹²¹ Dazu vor allem O. Stoll, Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der obergermanische Limes (1992) 101ff.

¹²² Zuletzt ausführlich Jucker, Bildnisstrafen 112ff.

¹²³ H. Jucker, ANRW II, 12,2 (1981), 667ff. - Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, 38. - Borromeo 13 m. Anm. 10. - Dagegen Boschung, Augustus 90f. Anm. 435.

III.2 Typologische Betrachtungen

III.2 a) Typentreue und Klitterungen

Alle Kaiserporträts, die hier im Katalog aufgelistet werden, folgen den bekannten ikonographischen Schemata. Insofern sind grundlegende Abweichungen nicht zu erwarten, weil Stücke, die nicht gemäß den hier in der Einleitung formulierten methodischen Voraussetzungen als Kaiser benannt werden können, nicht in den Katalog aufgenommen werden dürften¹²⁴. Trotzdem könnte man erwarten, daß im Kleinformat deutlichere Abweichungen von der Vorlage auftreten und eine freiere Umsetzung erfolgt, als dies bei den großformatigen Stücken der Fall ist. In der Idealplastik zeigen Verkleinerungen nach polykletischen Vorbildern oftmals einen freieren Umgang mit der Vorlage als Wiederholungen in der originalen Größe; auch Klitterungen mehrerer Vorbilder sind häufiger. Die freiere Umsetzung der motivischen Vorlage bewirkt in vielen Fällen eine Uminterpretation und damit eine neue Aussage.¹²⁵

Bei Porträts sind jedoch die Variationsmöglichkeiten für Umbildungen, etwa in Form von Typenklitterungen begrenzt: Weil die Erkennbarkeit des Dargestellten gewährleistet sein muß, kann motivisch nur in Details variiert werden. Zu tiefgreifende Veränderungen des ikonographischen Schemas oder zu weitgehende motivische Entlehnungen von anderen Bildnistypen könnten dazu führen, daß der Dargestellte im Porträt nicht mehr erkennbar wäre. Dies würde natürlich der eigentlichen Intention eines Porträts, eine bestimmte Person figürlich wiederzugeben, zuwiderhandeln. Dabei ist theoretisch möglich, daß es freie Interpretationen der Darstellung einer bestimmten Person gegeben hat, nur sind solche Versionen mit den gegebenen methodischen Möglichkeiten aus der Sichtweise des derzeitigen Forschungsstands nicht identifizierbar. Für die kleinformatigen Kaiserporträts - wie für den gesamten Bestand der Herrscherporträts - gilt also, daß nur diejenigen als solche behandelt werden können, die den bekannten ikonographischen Vorlagen in genügend wesentlichen Punkten entsprechen¹²⁶. Variationsmöglichkeiten sind beim Porträt also gerade deshalb eingeschränkt, da ja gerade die primäre Aussage des Porträts - die Darstellung einer bestimmten Person - nicht verändert werden darf. Damit sind die Grundvoraussetzungen für mögliche Umbildungen bei Porträts offenbar andere als bei kleinformatigen Darstellungen von Idealplastik, etwa Götterstatuetten, bei denen eine Veränderung des Sujets durch Klitterung verschiedener idealplastischer Typen entweder in Kauf genommen wurde oder eine Veränderung der Aussage sogar beabsichtigt sein konnte.

Es lassen sich bei einigen der hier beschriebenen Werke aber doch bestimmte Tendenzen im Umgang mit den ikonographischen Vorbildern feststellen. Eine große Zahl der hier behandelten Kaiserporträts neigt dazu, Details in der Haarwiedergabe, aber auch in der Gesichtsgestaltung zu schematisieren und weniger differenziert als gute großplastische Repliken wiederzugeben. Die Erklärung für eine weniger differenzierte Wiederholung bestimmter Details liegt nicht darin, daß der Verkleinerungsprozeß an sich zu einer freieren Wiedergabe der motivischen Vorlage führen würde¹²⁷. Der Grad der Vereinfachung beziehungsweise der Genauigkeit und Detailtreue in der Wiedergabe der Einzelmotive hängt auch von der Qualität der Ausführung des jeweiligen Werkes ab und von der Genauigkeit der vom Künstler verwendeten unmittelbaren Vorlage.

¹²⁴ hier 12ff.

¹²⁵ A. Leibundgut, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst.Kat. Frankfurt/M. 1990/91 (1990) 397ff.

¹²⁶ Dazu Zanker, Provinzielle Kaiserporträts, bes. 9. 38ff. mit ähnlichen methodischen Voraussetzungen.

¹²⁷ So zuletzt Borromeo 10ff.

So kann eine komplexe Stirnhaargestaltung wie beim Caligula-Haupttypus vereinfacht werden, indem der Kontur waagrecht verläuft und die Anzahl der Locken des Stirnhaarmotivs reduziert werden (Kat. III.5). Oder es werden wesentliche Motive wie die Eckzangen entweder weggelassen (Kat. III.4) oder abgeschwächt und verunklärt wiedergegeben (Kat. III.5; Kat. III.7). Bei der New Yorker Caligulabüste (Kat. III.4) sind die wesentlichen Merkmale im Stirnhaar so weit verändert, daß eine Benennung nur im Ausschlußverfahren möglich ist (vgl. Katalogtext). Auch beim Claudiusköpfchen aus Schweizer Kunsthandel (Kat. IV.1) wird das charakteristische Zangenmotiv links nur ungenau wiedergegeben. Ähnliches läßt sich für den gesamten hier erfaßten Zeitraum bis zum Ende des zweiten Jahrhunderts feststellen, beispielsweise reduziert sich beim Domitiansbüstchen aus Chalzedon in Paris (Kat. VIII.3) die Anzahl der Locken gegenüber der Vorlage. Vereinfacht werden auch die Stirnlocken des Trajansköpfchens in Schweizer Privatbesitz (Kat. X.10), des Antoninus Pius-Einsatzkopfes in Izmit (Kat. XII.1), und des Wiener Commodusbüstchens aus Amethyst (Kat. XV.2). Das System der gestäubten Stirnlocken des vierten Bildnistypus Marc Aurels¹²⁸ wird bei den Büstchen in Florenz (Kat. XIII.1) und Wien (Kat. XIII.2) zu wenigen großen knolligen Gebilden vereinfacht.

Recht häufig betreffen motivische Abweichungen und Vereinfachungen die Partien des Schläfen- oder Hinterhaars. Es wäre naheliegend, den Grund dafür im Prozeß der Verkleinerung zu suchen. Solche Abweichungen von der Vorlage sind jedoch nicht allein auf verkleinerte oder miniaturhafte Bildnisse beschränkt, denn oft können vergleichbare motivische Vereinfachungen ähnlich bei normalgroßen Werken beobachtet werden¹²⁹. Daß die Ausgestaltung der Seitenpartien und noch mehr die der Hinterköpfe häufiger vom Vorbild abweicht oder völlig frei gestaltet ist, ist auch bei großformatigen Porträts zu beobachten und für die verkleinerten rundplastischen Porträts nicht häufiger der Fall. Wie bereits gesagt, wird hier schon die vom Bildhauer verwendete Vorlage die jeweiligen Motive umgebildet oder variiert gezeigt haben. Abweichungen im Bereich der Seiten- und Hinterkopfpertien erscheinen häufig auch bei großformatigen Bildnissen, wenn zum Beispiel für die entsprechenden Partien keine genaue Vorlage zur Verfügung stand¹³⁰.

Als Beispiele für Modifikationen der seitlichen Haarpartien seien die Augustusbildnisse in Kopenhagen (Kat. I.1), in Neapel (Kat. I.4) und London (Kat. I.11), das Tiberiusköpfchen in Karthago (Kat. II.1) und das Caligulabüstchen in Zürich (Kat. III.7) angeführt. Bei der Bronzestatuette Trajans in Hannover (Kat. X.1) sind die kurzen Koteletten weggelassen, genauso wie bei der ihr typologisch nahestehenden Kopenhagener Büste (Kat. X.8), beide weichen auch in der Haaranordnung der rechten Seite vom Vorbild ab. Vereinfachte oder summarische Ausführung der Haare am Hinterkopf zeigen deutlich zum Beispiel die Augustusbüste Kopenhagen (Kat. I.1), das Augustusköpfchen mit Lorbeerkrans in New York (Kat. I.18), das Caligulabüstchen aus Kos (Kat. III.3) sowie die kleine Bronzeapplike Marc Aurels in Florenz (Kat. XIII.1) und die Septimius-Severus-Büste in Mérida (Kat. XVI.3). Der Marmorkopf des Antoninus Pius in Izmit (Kat. XII.1) folgt nur in der Vorderansicht der ikonographischen Vorlage, Seiten- und Rückansichten sind frei gestaltet.

Demgegenüber zeigen einige wenige Werke eine Genauigkeit in typologischer Hinsicht, die der öfter geäußerten Annahme, kleinformatige Werke seien zumindest hinsichtlich der typologischen Treue freier gearbeitet¹³¹, entgegensteht. Das Kölner Augustusköpfchen aus türkisfarbenem Glas (Kat. I.10) läßt sich in der detaillierten Wiedergabe der Merkmale des

¹²⁸ Bergmann, Marc Aurel 26; Fittschen-Zanker I 74f. zu Nr.68.

¹²⁹ Vgl. die Hinweise in den jeweiligen Katalogtexten.

¹³⁰ Wie zum Beispiel für die Augustusbildnisse festgestellt wurde: Boschung, Augustus 5. - Übernahme der Gestaltung des Hinterkopfs von Bildnistypen anderer Kaiser: K. Fittschen, in: Praestant Interna. Festschrift U. Hausmann (1982) 121ff.

¹³¹ hier 3ff.

Prima Porta-Typus mit dessen getreuesten Vertretern vergleichen; auch das Caligulabüstchen der Sammlung Schinz (Kat. III.8) gibt Einzelmotive exakt wieder. Beide sind ausgesprochen qualitätvolle Stücke. Der zunächst im Vergleich mit großformatigen Repliken entstehende Eindruck von Andersartigkeit wird nicht durch typologische Abweichungen bewirkt, sondern vor allem durch den Einsatz mimischer Elemente und Ausdrucksformeln, die kombiniert mit bestimmten stilistischen Umsetzungen zusätzliche Inhalte vermitteln und zu einer Uminterpretation führen können¹³². Auch im zweiten Jahrhundert entstehen vereinzelt ausgesprochen qualitätvolle, das Vorbild sehr genau rezipierende Stücke wie das Lucius Verus darstellende Marmorköpfchen aus Schweizer Kunsthandel (Kat. XIV.1).

Typologische Sonderformen, wie sie das Globusbüstchens in Brooklyn (Kat. III.1) mit der nach rechts verschobenen Gabelung aufweist¹³³, sind selten, aber wohl auch nicht ausschließlich durch Freizügigkeiten bedingt, die der Kopiervorgang beim Verkleinern mit sich bringt. Bei dem großformatigen Caligulabildnis in Worcester¹³⁴ wird, abgesehen von allen sonstigen Unterschieden der Ausführung, das Gabelmotiv ganz ähnlich verschoben, so daß hier vielleicht ein entfernter typologischer Zusammenhang beider Stücke zu vermuten ist. Die Modifikation ist beim Büstchen Brooklyn demnach nicht auf die Verkleinerung zurückzuführen. Die Bronzestatuette Trajans in Hannover (Kat. X.11) und die Marmorbüste Kopenhagen (Kat. X.8) variieren in gleicher Weise den Dezennalientypus durch Weglassen der kurzen Strähnen vor den Ohren und weitere Gemeinsamkeiten. Beide scheinen demselben Replikenstrang anzugehören. Weitere enge, durch motivische Gemeinsamkeiten belegte Replikenverhältnisse lassen sich jedoch sonst bei keinem der hier beschriebenen Kleinformaten feststellen.

Typenklitterungen oder Kontaminationen durch verschiedene typologische Vorbilder liegen weniger häufig vor, als man unter der Erwartung, kleinformatige Werke rezipierten die Vorlagen generell freier, erwarten würde. Beim Augustus-Bronzestatuette in Neapel (Kat. I.5) wird das Stirnhaarmotiv aus Elementen des Prima Porta-Typus und des Alcudia-Typus zusammengesetzt, so daß hier von einer wirklichen Klitterung gesprochen werden kann; hinzu kommt die Übernahme der Kopfwendung und der Falten an der Nasenwurzel vom Alcudia-Typus zu der ansonsten dem Prima Porta-Typus entsprechenden Physiognomie. Die Ausarbeitung des restlichen Haars folgt genau dem Typus Prima Porta, der insgesamt die typologischen Hauptakzente vorgibt. Das dem Alcudia-Typus folgende New Yorker Fayenceköpfchen des Augustus (Kat. I.13) entspricht in der Anordnung der Haare am Hinterkopf der Replikengruppe der Stuttgarter Büste¹³⁵. In der Anlage des Stirnhaars folgt das Caligulabüstchen in Rom, Thermenmuseum (Kat. III.9) dem Haupttypus, während die ins Gesicht gekämmten Schläfenhaare vom Nebentypus übernommen sind. Ähnliches gilt für das Caligulabüstchen der Sammlung Schinz (Kat. III.8), bei dem die langen geschwungenen Strähnen vor den Ohren wiederum charakteristisch für den Haupttypus sind. Bei beiden Bildnissen könnten den ausführenden Kopisten mehrere, unterschiedlichen Typen angehörige Vorbilder, oder aber Teilabgüsse vorgelegen haben. Das Blätterkelchbüstchen Domitians in Kopenhagen (Kat. VIII.1) folgt dem dritten Bildnistypus, wobei dem Schema des Stirnhaars ein für den zweiten Bildnistypus charakteristisches Zangenmotiv zugefügt wird. Das Turiner Commodusbüstchen (Kat. XV.1) verbindet die dem vierten Bildnistypus entsprechende Anordnung des Stirnhaars mit Elementen des fünften Typus, etwa in der Bartgestaltung.

Einige der kleinformatigen Bildnisse zeigen typologische Abweichungen vom Vorbild, die jedoch meines Erachtens nicht notwendig als Folge von Typenkontaminationen ausgelegt

¹³² hier 35ff.

¹³³ Bei Boschung, Caligula 50. 128 Kat.-Nr. 48? wird das Büstchen unter den unsicheren Caligulaporträts geführt; aufgrund der übrigen Merkmale wie Kopfform, Proportionen, Gesichtszüge usw. wird hier eine Benennung auf Caligula vertreten; siehe hier zu Kat. III.1.

¹³⁴ Boschung, Caligula 43 Kat. 20 Taf. 20; 21,1-4.

¹³⁵ Boschung, Augustus 133 Taf. 62.228.

werden dürfen. Die sichelförmigen Stirnlocken des Münchner Titusbüstchens (Kat. VII.1) sind vielleicht dem Typus Erbach entnommen. Da die Lockenformationen bei den Titusbildnissen des ersten Typus häufig unterschiedlich wiedergegeben werden¹³⁶, könnte es sich hier um eine zufällige formale Variante handeln, die nicht auf unterschiedliche typologische Vorlagen zurückzuführen ist. Auch die gleichförmige Haarkappe des Trajan darstellenden Florentiner Achatköpfchens (Kat. X.3) muß nicht auf einen früheren Typus zurückgreifen, sondern könnte auch von der individuellen Arbeitsweise und Fähigkeit des Steinschneiders abhängig sein.

III.2 b) Umarbeitungen

Die Untersuchung von W.-R. Megow zeigt, daß auch kleinformatige Kaiserporträts aus den verschiedensten Gründen antik umgearbeitet wurden¹³⁷. In der Glyptik ist diese Praxis besonders ab nachneronischer Zeit belegt¹³⁸. Da es sich bei allen hier aufgelisteten umgearbeiteten rundplastischen Stücken in der ursprünglichen Version um Nero- oder Domitianbildnisse handelt, scheinen die Umarbeitungen hier in Zusammenhang mit der nach dem Tod dieser Kaiser ausgesprochenen Verurteilung zu stehen und nicht von sonstigen programmatischen Gründen abhängig zu sein. Bildnisverbot scheint auch im privaten Umfeld eingegriffen zu haben und konnte Anlaß für deren sekundäre Umarbeitung sein¹³⁹. Zunächst interessieren hier die formalen Aspekte dieser Umarbeitungen.

Der Augustuskopf aus Chalzedon in Zaragoza (Kat.I.16) wurde aus einem Domitianbildnis umgearbeitet. Vielleicht auch aufgrund des Materialwertes des relativ großen Chalzedons sind die Veränderungen nicht nur auf die Vorderseite beschränkt, sondern auch die Nackenpartie wurde erheblich umgearbeitet. Wahrscheinlicher aber ist, daß das Köpfchen, eventuell auf eine Büste aufmontiert, derart aufgestellt war, daß es zumindest auch im Profil frei betrachtet werden konnte. Das Köpfchen ist nach links gewendet, jedoch wäre bei einem frontalen Betrachterstandpunkt, der bei einer Aufstellung in einer Nische der einzig mögliche wäre, die Nackenpartie kaum sichtbar. Das Köpfchen war wohl in der umgearbeiteten wie auch der ursprünglichen spätflavischen Version frei aufgestellt, wofür die Qualität des Stückes spricht. Die umgearbeiteten Partien unterscheiden sich im Duktus von den noch zum Domitianporträt gehörenden weichen, malerisch gestalteten Bereichen im Haar mit ihren plastisch differenzierter gestalteten, locker bewegten Sichellocken von den unplastischer und gröber gestalteten Stirn- und Nackenhaaren. Die Übergänge wurden durch Polieren so weit wie möglich verwischt.

Deutlicher von der Erstfassung zu unterscheiden sind die umgearbeiteten Partien bei dem in der zweiten Version Trajan darstellenden Köpfchen im Vatikan (Kat. X.5), darin ähnlich einem von einem Relief stammenden Chalzedonköpfchen in Hamburg. Das vatikanische Köpfchen war in der Erstversion ein Bildnis Domitians im dritten Bildnistypus, was vor allem aus dem charakteristischen Nackenwirbel zu erschließen ist. Auch für das Hamburger Köpfchen vermutete Jucker als Vorgänger ein Porträt Domitians. Bei beiden Stücken wurden wieder die prägnanten Partien, nämlich Stirnhaar und Physiognomie verändert. Die Modifikationen im Gesicht ähneln denen des Vatikanischen Köpfchens (Kat. X.5), bei dem in die sonst kaum veränderten Gesichtszüge des ursprünglichen Bildnisses die scharf gezogenen Nasolabialfalten eingetragen wurden, wie auch je zwei kurze, von den Mundwinkeln abwärts führende Kerben und zwei kurze senkrechte Falten über der Nasenwurzel. Zudem wurde der

¹³⁶ Fittschen-Zanker I 33 Nr.28.

¹³⁷ Megow, Kameen 105ff. 122ff.

¹³⁸ Megow, Kameen 122f.

¹³⁹ Der umgekehrte Fall belegt bei Tac.hist. 1,78: hier 59.

Bereich um die inneren Augenwinkel vertieft und ausgehöhlt, um das Bildnis physiognomisch an den konzentrierten Blick der Trajansporträts anzugleichen. Bei diesen sekundären Eingriffen wurde die Oberfläche ungeglättet belassen, so daß sie dadurch von der ursprünglichen Version gut zu unterscheiden ist. Vergleichbar sind beim Hamburger Köpfchen vor allem die grob in das weiche Inkarnat eingetieften Falten seitlich der Nasenflügel, die die für Trajan typische energische Anspannung der Mundpartie¹⁴⁰ zufügen sollen. Die Aufnahme im Dreiviertelprofil zeigt, daß auch die Augenbehandlung ähnlich ist: Nicht nur die inneren Augenwinkel, auch um die äußeren Augenwinkel herum wurde tief eingekerbt, um die Augen tiefer in ihre Höhlen zu betten und damit den Blick zu intensivieren. Für die Umarbeitung auf dieselbe Werkstatt oder gar die gleiche Hand zu schließen, bleibt Spekulation. Das Hamburger Köpfchen wurde angeblich in Köln gefunden, wird aber in Rom entstanden sein. Vielleicht bestand in den Steinschneidewerkstätten öfter die Notwendigkeit für derartige Umarbeitungen auf Trajan, die dann mit wenigen, routinierten Kunstgriffen ausgeführt wurden¹⁴¹.

Gemeinsam ist den drei in frühtrajanischer Zeit erfolgten Umarbeitungen die starre, plastisch weniger differenzierte, fast holzschnittartige Gestaltung der veränderten Partien. H. Jucker hat für die frühkaiserzeitlichen umgearbeiteten Porträts allgemein eine "Tendenz zur Verhärtung, Verflachung und Linearisierung"¹⁴² bei den jeweiligen Zweitversionen der umgearbeiteten Porträts festgestellt. Bei den oben beschriebenen Stücken muß aber vor allem der Zeitstil als Begründung für den verhärteten Stil herangezogen werden. Eine Hinwendung zu einer abstrakteren Formauffassung, die durch einheitliche Flächen und mittels aufgesetzter Liniensysteme gekennzeichnete Details charakterisiert ist, zu deren Gunsten weichere, plastisch durchstrukturierte Formen und Stofflichkeit in der Wiedergabe zurücktreten, läßt sich als allgemeine formale Tendenz, zumindest bei Werken der Glyptik, feststellen¹⁴³. Dieser formalen Tendenz entspricht die Art der Modifikationen bei den drei oben besprochenen Werken. Für die anderen kleinen Trajansbildnisse müßte eine Autopsie genaueren Aufschluß erbringen¹⁴⁴.

Alle hier vorgestellten Umarbeitungen sind Werke der Glyptik. Aus Marmor ist eine kleinformatige Umarbeitung bekannt: das von Nero auf Domitian umgearbeitete Köpfchen in Todi (Kat. VIII.4). Hier wurden die ursprünglich tief ins Gesicht reichenden Locken des letzten Nero-Typus gekürzt und ein Teil des Stirnfelds weggenommen. Die Umarbeitung ist grob ausgeführt; die Haarbearbeitung am Hinterkopf ganz vernachlässigt¹⁴⁵. Vielleicht ist der Kopf

¹⁴⁰ Zu den Aussagen und Inhalten der verschiedenen Typen des Trajanporträts zuletzt M. Bergmann, in: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades de la Fundación de Itálica*. Sevilla 8-11 noviembre 1994 (1997), 139ff.

¹⁴¹ Ein weiteres, aus einem Domitianporträt umgearbeitetes Bildnis ist das Sardonyxbüstchen in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, H 9,5 cm., das zu einem Kaiser des 4. Jahrhunderts umgedeutet ist; es könnte dann als Szepterbekrönung gedient haben. Möglicherweise wurde das Büstchen schon in domitianischer Zeit aus einer Umarbeitung vielleicht eines Caligulaporträts wiederverwendet: Bergmann-Zanker, 409f.

¹⁴² Jucker, *Palimpseste* 315.

¹⁴³ Megow, *Kameen* 105ff. v.a. 116.

¹⁴⁴ Etwa für das Chalzedonköpfchen in Schweizer Privatbesitz (Kat. X.7), dessen Nackenhaargestaltung eine eigenartige Querrille aufweist. Das Köpfchen folgt dem Bürgerkronentypus. Wie M. Bergmann beobachtet hat, sind fast alle Vertreter der beiden frühesten Bildnistypen Trajans Umarbeitungen aus Bildnissen früherer Kaiser, hauptsächlich Domitians: M. Bergmann, *Zu den Porträts des Trajan und Hadrian*, in: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades de la Fundación de Itálica*. Sevilla 8-11 noviembre 1994 (1997), 141. Zu untersuchen wäre vielleicht auch das Berliner Chalzedonbüstchen (Kat. X.2).

¹⁴⁵ M. Bergmann wies mich darauf hin, daß beim Köpfchen in Todi (Kat. VIII.4) die Anordnung der Haare am Hinterkopf in gleichmäßigen übereinander gelegten Registern nicht dem Schema des vierten Bildnistypus Neros entspricht. Ob daraus Zweifel an der antiken Entstehung des Kopfes zu ziehen sind, muß vorerst offenbleiben.

nie fertiggestellt worden, und zwar weder in der ersten noch in der zweiten Ausführung, und hat vielleicht nie die Werkstatt verlassen.

III.3 Stil und Ausdruck

III.3 a) Zeitstil und aussagebedingter Stil

Zur Beurteilung von Porträts wird Stil in der Regel erst in zweiter Linie herangezogen - dann vor allem als Zeitstilkriterium zu Zwecken der Datierung. Die Publikationen zum römischen Porträt, die sich primär mit Fragen der Identifizierung und der Typologie befassen, vernachlässigen zumeist stilistische Überlegungen, außer sie dienen Datierungszwecken. Selbst Werke, die stilistisch deutlich von den restlichen Repliken abweichen, werden vor allem in typologischer Hinsicht ausgewertet¹⁴⁶.

Eine übergreifende zeitstilistische Entwicklung innerhalb des hier vorgeführten Materials rekonstruieren zu wollen ist angesichts der Unterschiedlichkeit der einzelnen Stücke und der zumindest teilweise zu spärlichen Überlieferung nicht möglich. Eine rein auf ein chronologisches Entwicklungsmodell ausgerichtete Betrachtung wäre zudem nicht ausreichend, um die möglichen Gründe und Inhalte einer bestimmten stilistischen und formalen Ausprägung zu erfassen: Form und Stil eines Werkes sind zwar nie unabhängig von Zeiteinflüssen, abgesehen davon können sie aber auch Bedeutungsträger sein¹⁴⁷. Insofern werden im folgenden Einzelphänomene untersucht und punktuelle Erscheinungen herausgegriffen; ein chronologischer 'roter Faden' der Stilentwicklung kann hier nicht geboten werden.

Unter Stil werden hier nicht, wie es in jüngerer Zeit versucht worden ist, vorrangig bildhauertechnische Aspekte verstanden. J.-Ch. Balty bemerkt richtig, daß zeitgleich unterschiedliche Arten der Ausarbeitung bei Porträts vorkommen, insofern also als Datierungskriterium fragwürdig sind¹⁴⁸. Davon ausgehend will Cécile Evers in ihren Untersuchungen zu den Porträts Hadrians und der antoninischen Herrscher¹⁴⁹ mehrere stadtrömische Werkstätten verfolgen, die durch das zweite Jahrhundert hindurch an ihrer jeweiligen Handschrift zu erkennen seien. Letztere, *facture*, gilt sozusagen als Konstante, die durch den Zeitstil, *style*, modifiziert, jedoch nie ganz verändert wird. Beide Begriffe sind meines Erachtens damit jedoch zu eng gefaßt: Ausgeschlossen wird dadurch nämlich, daß auch innerhalb einer Werkstatt die bewußte Wahl der einzusetzenden künstlerischen Mittel, etwa die mehr oder weniger zurückhaltende oder exzessive Verwendung des Bohrers möglich gewesen wäre, abhängig vom jeweiligen Auftrag. Darüber hinaus kann sich Stil auch in der bewußten Wahl nicht nur der technischen, bildhauerischen Mittel ausdrücken, sondern darüberhinaus in der - vom Zeitstil losgelösten - Wahl bestimmter formaler Ausdrucksmöglichkeiten, beispielsweise einer 'klassizistischen' oder eher 'naturnahen',

¹⁴⁶ z.B. zum Augustus aus Ariccia, Boston, Museum of Fine Arts 99.344; Boschung, Augustus Kat. 80 Taf. 119,3; 120; 149,9.- vgl. auch die Büste aus Fondi, Neapel, Mus. Naz. Inv.149974, Boschung, Augustus 17f. und Kat.-Nr.16: Neuschöpfung nach Alcudia-Typus. - Caligula in Worcester, Massachusetts Mus. of Art Acc.No.191423, Boschung, Caligula Kat.-Nr. 20.

¹⁴⁷ hier 7ff.

¹⁴⁸ J.-C. Balty, *Style et facture. Notes sur le portrait impérial romain du IIIème siècle de notre ère*, RA 1983, 2, 301ff.

¹⁴⁹ Evers, Hadrian. - Evers, unpublizierte Habil.

antiklassischen Ausdrucksweise¹⁵⁰. Unter Stil wird hier die Summe der äußeren, durch primäre Gestaltungsvorgänge bedingten Eigenschaften eines Werkes verstanden, die dieses mit anderen verbindet und es in einen kausalen und historischen Zusammenhang zu seinem Umfeld stellt¹⁵¹.

Die Einzeluntersuchungen zu den verkleinerten Kaiserporträts ergeben, daß diese im allgemeinen den Typenvorlagen folgen, wenn auch häufig schematisiert und vereinfacht¹⁵². Wirkliche Typenklitterungen sind weniger häufig anzutreffen als zum Beispiel bei Verkleinerungen der Idealplastik wie den Kleinbronzen¹⁵³, da, wie bereits ausgeführt wurde, bei der durch die Funktion festgelegten Ikonographie des Herrscherporträts der Spielraum für motivische Kombinationen eingeschränkter sein muß. Der extrem heterogene Eindruck, der bei der Durchsicht des Materials entsteht, ist nicht vorrangig dadurch bedingt, daß unter kleinformatigen Kaiserporträts desselben Typus nie ein direkter Replikenzusammenhang nachweisbar ist. Es sind die unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten stilistischer Art, die sich hier äußern und für die mehrere Begründungen angeführt werden können. Ein weiterer Faktor, der zum Eindruck der Uneinheitlichkeit der hier gezeigten Kleinporträts beiträgt, ist der Einsatz bestimmter mimischer Elemente und Ausdrucksformeln, auf die an späterer Stelle eingegangen wird.¹⁵⁴

Zunächst lassen sich natürlich zeitstilistische Faktoren beobachten, die sich allerdings nur für größere zeitliche Abschnitte ablesen lassen. Dabei müssen zudem die Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Materialgattungen bedacht werden, die durch technische Bedingungen der Bearbeitung und eigene formale Traditionen entstehen. Für die Glyptik wurde bereits im

¹⁵⁰ hier 18ff. - Der Begriff 'klassizistisch' wird hier in Anführungszeichen gesetzt, da auch sein Inhalt unterschiedlich verstanden wird. Zum einen kann damit im engeren Sinne eine sich in Stil und Form an Werken der Hochklassik orientierende Tendenz gemeint sein, die sich auch in motivischen Übernahmen äußert. Oft wird aber 'klassizistisch' lediglich als Gegenbegriff zu Kunstäußerungen verwendet, die mit naturnahen, realistischen Darstellungsmitteln arbeiten, oder andererseits als Gegenteil zu abstrahierenden, plastische Ausdrucksmittel zurücknehmenden Kunstäußerungen. Ein Beispiel dafür scheint mir in den Diskussionen zum römischen Porträt des 3. Jh. vorzuliegen: Wo von 'klassizistischen' im Gegensatz zu unklassischen Strömungen die Rede ist, ist im Grunde lediglich das dargestellte Sujet ein anderes. Wenn das Porträt des Alexander Severus als 'klassizistisch' im Vergleich zu dem des nachfolgenden Maximinus Thrax bezeichnet wird, sind doch die angeblich 'klassizistischen' Elemente des ersteren auf die Jugend des Dargestellten zurückzuführen, wogegen letzterer einfach ein reifer, durch Erfahrung gezeichneter Mann ist, die 'naturnahen' Elemente des Porträts also auf den Darstellungsgegenstand zurückzuführen sind; M. Bergmann, in: Spätantike und frühes Christentum. Kat. Ausstellung Frankfurt/M. (1983) 46f.

Die Konzeption des zweiten Bildnistypus Galliens verwendet motivische Entlehnungen sowohl aus der Alexander-Ikonographie als auch vom Augustusporträt (Fittschen-Zanker I, 137 zu Nr. 114). Wollte man diese Entlehnungen als 'klassizistische' Züge bezeichnen, so stehen dagegen die Aufgabe plastischer Durchbildung zugunsten einer abstrahierenden, Liniensysteme verwendenden Formensprache (Bergmann, a.a.O. 48). Beide Beispiele zeigen, daß der Begriff weiterer differenzierender Überlegungen bedarf.

¹⁵¹ P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (1974) XVI. - Schweitzers Vorstellung von Stil als "Hilfskonstruktion der Formuntersuchung" und der übergeordneten Bedeutung des Formbegriffs ist durch seinen strukturalistischen Ansatz begründet, vgl. B. Schweitzer, *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums*, in: W. Otto (Hrsg.), *HdArch* (1939), 372ff. 373. Nachdruck mit Ergänzungen von U. Hausmann, in: U. Hausmann (Hrsg.), *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, *HdArch* (1969) 163ff. - Darauf basierend die Definitionen von Form und Stil bei H. G. Niemeyer, *Einführung in die Archäologie*² (1978) 132ff. Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen des Stilbegriffs A. Leibundgut, *Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr.?* 10. *TrWPr* 1989, 7ff.

¹⁵² hier 24ff.

¹⁵³ Hier sind Typenklitterungen sogar die Regel: A. Leibundgut, in: Polyklet. *Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Ausst. Kat. Frankfurt/M. 1990/91 (1990) 397ff.

¹⁵⁴ hier 35ff.

Zusammenhang mit den Umarbeitungen auf die Entwicklung zu linearer, unnaturalistischer Wiedergabe in trajanischer Zeit eingegangen. Eine Ausnahme bildet hier allerdings das Berliner Chalzedonbüstchen (Kat. X.2), das eine fein gegliederte, differenzierte Haargestaltung zeigt, die mit der flächigen Ausarbeitung der Gesichtspartien kontrastiert. Im Vergleich zur kleinteilig und unruhig gestalteten Haarzone wirkt das Gesicht alterslos geglättet. Harte, drastische Effekte werden vermieden, die Faltentäler im Gesicht sind weich in den Übergängen gestaltet. Die Entwicklung zu `klassizistisch` beruhigteren Formen setzt allerdings in der Großplastik schon in spätflavischer Zeit ein und ist bereits bei Porträts Domitians feststellbar¹⁵⁵. Wenn auch von geringerer Qualität und gröber in den Details¹⁵⁶, läßt sich das Chalzedonbüstchen Domitians in Paris (Kat. VIII.3) in der flächigen Gestaltung der Gesichtspartien und der Sparsamkeit der Inskriptionen vergleichen. Das Berliner Köpfchen gehört dem verhältnismäßig frühen `Bürgerkronentypus` an, den M. Bergmann zuletzt überzeugend ins Jahr des Regierungsantritts 98 n. Chr. datiert hat¹⁵⁷. Das holzschnittartig wirkende Achatköpfchen in Florenz (Kat. X.3) gehört dagegen einem späteren Typus an. Aber auch das Köpfchen in Jerusalem (Kat. X.4) folgt dem sog. Bürgerkronentypus: Bei möglicherweise gleichzeitiger Entstehung wären völlig unterschiedliche Ausdrucksmittel gewählt, für deren Erklärung andere Begründungen in Erwägung gezogen werden müßten, etwa unterschiedliche Qualität, künstlerische Traditionen, technische Anforderungen und Entstehung vor Ort; oder aber bewußter Einsatz bestimmter künstlerischer Mittel¹⁵⁸. Bei dem kleinen Chalzedon-Domitian der Sammlung Ortiz (Kat. VIII.2) sind in der zerklüfteten Gesichtsgestaltung Tendenzen zu gesteigert expressiven Elementen beobachten, die vergleichbar sind mit der Gesichtsbehandlung des ehemaligen Domitian in Zaragoza (Kat. I.16), aber auch auf trajanische Werke vorausweisen.

Ein weiterer wesentlicher stilistischer Faktor kann durch provinziale Entstehung einfließen. Dies kann hier allerdings nur für einige wenige Kleinporträts sicher festgestellt werden. So ist das Caligulabüstchen in Colchester (Kat. III.2) auch aufgrund der Einlegearbeiten am Sockel wohl kaum vor Ort entstanden. Das zuvor erwähnte, in Palästina gefundene Bergkristallköpfchen (Kat. X.4) müßte weiter untersucht werden. Die Kantigkeit in der Charakterisierung der Gesichtflächen ist einerseits durch die Härte des Materials bedingt, andererseits durchaus vergleichbar mit Zügen des Florentiner Achatköpfchens (Kat. X.3), etwa dem harten Aufeinanderstoßen von Haarkappe und Gesichtszone. Beides spricht nicht notwendig für einen einheimischen Steinschneider.

Das Augustusbüstchen im Louvre (Kat. I.6) wurde lange für eine neuzeitliche Arbeit gehalten, gerade aufgrund stilistischer Besonderheiten. Das extreme Hervortreten des Knochengerüsts, die sich abzeichnenden Wangenknochen und die ausladenden Schläfenknochen bilden einen eigentümlichen Kontrast zu den kleinteiligen kissenartigen Hautpartien, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt. Die tief in die Stirn eingegrabenen horizontalen Falten unterstreichen den grüblerischen Ausdruck, ebenso wie die nach außen abfallenden Augenwinkel. Da die Metallegierung typisch für gallische Bronzen ist und auch stilistische Parallelen mit gallorömischen Werken vorhanden sind, wird das Augustusporträt, wie auch die mit ihm gefundene Liviabüste, in Gallien entstanden sein. Als Erklärung für die von stadtrömischen

¹⁵⁵ Zum Beispiel bei dem Kopffragment im dritten Bildnistypus Rom, Konservatorenpalast Inv. 1156, Fittschen-Zanker I 36f. Nr.33 Taf. 35.37.

¹⁵⁶ Unter Qualität wird hier die Genauigkeit und Präzision der bildhauerischen Ausführung verstanden. Damit ist nicht eine Bewertung der künstlerischen Qualität intendiert - dennoch können beide Kategorien nicht immer voneinander getrennt werden.

¹⁵⁷ M. Bergmann, in: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades de la Fundación de Itálica. Sevilla 8-11 noviembre 1994* (1997), 142.

¹⁵⁸ Zu letzterem A. Leibundgut, "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen". Die Stilebenen in der trajanischen Kunst und ihre Botschaften. Antrittsvorlesung Mainz 12.1.1989, in: Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Antrittsvorlesungen 5 (1989) 17ff.

Porträts abweichenden Züge und den auffallenden Habitus könnte man, abgesehen vom Einfluß gallorömischen Formenrepertoires¹⁵⁹, auch an eine eigenwillige Künstlerpersönlichkeit denken, an ungenaue Vorlagen, die dem weit entfernt von den hauptstädtischen Ateliers arbeitenden Bronzebildner zur Verfügung standen, oder an eine postume Entstehung¹⁶⁰. Der vor allem im Ausdrucksgehalt liegende Reiz beider Büsten verbietet es allerdings, von purem Mißverstehen der Vorlage auszugehen: Auch die etwas gleichförmige Ausführung der Rückseite, die bei vielen Porträts zu beobachten ist, spricht nicht gegen die Qualität des Stückes, die demnach auch in der Provinz nicht auszuschließen ist.

Die Vielseitigkeit von stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten in ein und derselben Epoche läßt sich exemplarisch bei den Caligulabildnissen betrachten. Unter den Kleinbronzen können zwei formale Hauptrichtungen beobachtet werden, die nebeneinander existieren und sich teilweise gegenseitig überlagern. Für die eine Richtung stehen das Büstchen aus Kos (Kat. III.3) und das Büstchen der Sammlung Schinz (Kat. III.8) mit schwellenden plastischen Formen, für die andere Tendenz das Büstchen der Mond Collection in New York (Kat. III.4) mit eher zurückhaltenden plastischen Werten. Die flach gestaltete Haarkappe und die sparsamer bewegten Gesichtszüge zeigen eine eher zum Zeichnerischen und Linearen tendierende Auffassung. Beide Tendenzen sind in der Konzeption des Caligulaporträts vorhanden, bewegte Gesichtsformen einerseits und fein gesträhnte, dabei in der gegenläufigen Anordnung der Stirnlocken sehr bewegte Haargestaltung finden sich zum Beispiel am Kopf in Adolphseck¹⁶¹. Die Erklärung liegt nahe, in den unterschiedlichen plastischen Konzeptionen bei den Kleinbronzen einfach Äußerungen von gleichzeitig auftretenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu sehen. Diese Erklärung ist jedoch nur zum Teil zutreffend und übertragbar, wie die folgenden Beobachtungen verdeutlichen sollen.

In manchen Fällen läßt sich die Tendenz zur Betonung, sogar zur Überzeichnung bestimmter charakteristischer Züge feststellen, die unter anderem durch Stilmittel bewirkt werden. Die trockene, magere Karnatgestaltung, der knochige Schädel und der eingefallen wirkende Mund des Augustus darstellenden Bronzebüstchens in Neapel (Kat. I.4.) geben den Eindruck von Alter noch stärker wieder, als dies im Entwurf des Typus schon angelegt ist¹⁶². Auch das gallische Augustusbüstchen aus Neuilly (Kat. I.6) unterstreicht Alterszüge wie die geritzten Stirnfalten und die schlaffe, durch Furchen zergliederte Karnatgestaltung, wobei der Bronzebildner effektiv zeichnerische und plastische Gestaltungsmittel nebeneinander einsetzt. Die idealisierende Umsetzung des Vorbilds in eine akademisch wirkende 'klassizistische' Formensprache beim Bronzeköpfchen aus dem Basler Kunsthandel (Kat. I.7) geht über die Orientierung des Vorbilds an klassischem Formenvokabular weit hinaus, so daß durch die hier angewendeten Stilmittel die im Entwurf des Prima Porta-Typus vermittelte Erhabenheit des *augustus*¹⁶³ zugunsten eines eher gefälligen und beliebigen Eindrucks aufgegeben wird.

Ausgeprägte typologische Vorgaben der Haargestaltung als auch Züge der Physiognomie erscheinen bei einigen kleinformatigen Bildnissen noch verstärkt. Das ist besonders gut bei einigen der kleinformatigen Caligulaporträts ablesbar. So werden beim Büstchen aus der Sammlung Schinz (Kat. III.8) Details der Kopfform, der Gesichtszüge und auch der Haaranordnung in ihrer Form betont, was einerseits durch den besonderen Hang des ausführenden Künstlers zu ausgeprägten plastischen Effekten erklärt werden könnte oder andererseits damit, daß der Kopist augenfällige Züge des Vorbilds betonte, während er andere,

¹⁵⁹ hier Katalog I.6. - Die mit dem Augustusporträt zusammen gefundene Liviabüste, Louvre Br 28 Inv.3253 zeigt dieselben Stilcharakteristika, vgl. Kersauson I Nr.41.

¹⁶⁰ hier Katalog I.6.

¹⁶¹ Schloß Fasanerie bei Fulda, FAS ARP 21. Boschung, Caligula Kat. 5 Taf. 5, 1-4.

¹⁶² Hagere Gesichtszüge beim Typus Louvre MA 1280: Boschung, Augustus 28; diese werden auch bei der Replikengruppe um die Büste Stuttgart übernommen, wenn auch verhaltener: ebenda, 33.

¹⁶³ Boschung, Augustus 64. - P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder 103f.

sekundäre Elemente der Vorlage wegließ¹⁶⁴. Die eingezogenen Schläfenpartien und die Kontraktion im Stirnbereich werden durch die tiefgehende Durchmodellierung besonders augenfällig übermittelt. Dasselbe ist beim Büstchen aus Kos (Kat. III.3) zu bemerken, bei dem zusätzlich die geschwungene, fast kalligraphisch wirkende Anlage der Stirnhaare, in der man zunächst die Handschrift des Künstlers sehen könnte, die Stirnecken betont. Durch diese gefällig wirkende Schönlinigkeit wird die bei den genauen Repliken der Caligulabildnisse durch Mimik und Gestik vermittelte Herrscherattitüde¹⁶⁵ verunklärt und abgewandelt zugunsten eines weniger auf Herrscherqualitäten ausgerichteten, fast verharmlosenden Eindrucks. Weniger ausgeprägt lässt sich diese Tendenz zu Schönlinigkeit auch bei den geschwungenen Eckzangen und dem kleinen Mund des Büstchens der Sammlung Schinz beobachten. Hier ist zu überlegen, ob tatsächlich die Handschrift des Bildhauers oder die Verpflichtung an bestimmte Werkstatttraditionen zugrunde liegen. Der verharmlosende Effekt und der damit evozierte, die Gefühlsebene ansprechende Eindruck könnten ebenso gewollt gewesen und in einer geeigneten Formensprache umgesetzt worden sein.

Ähnliches lässt sich an einigen der hier besprochenen Augustusporträts aufzeigen. Das bereits angesprochene Bronzeköpfchen aus dem Basler Kunsthandel (Kat. I.7) wirkt in seiner akademischen Glätte geschmäcklerisch und gefällig. Natürlich könnte man einwenden, hier sehe man die „Handschrift“ eines auf Idealplastik spezialisierten, eklektisch geschulten Kopisten. Die Kopierwerkstätten waren jedoch gerade darauf geschult, das Vorbild formal genau zu rezipieren; eklektisches Arbeiten setzt eine bewusste Auseinandersetzung sowohl mit Form und Inhalt der zu rezipierenden Vorlagen als auch des neu zu schaffenden Werkes voraus und kann gerade deswegen unmöglich in Form einer auf unbewusster Ebene sich äußernden „Handschrift“ erscheinen. Die auffällige formale Gestaltung des Basler Köpfchens ist dagegen gesucht und lässt sich meines Erachtens eher durch bestimmte Vorgaben und Ansprüche von Seiten des Auftraggebers erklären.

Der gefühlsbetonte Eindruck entsteht beim Kölner Glasköpfchen (Kat. I.10) nicht allein durch den Einsatz von mimischen Elementen¹⁶⁶, sondern wird auch durch das kleinteilige Inkarnat und die weiche Einbettung des Mundes unterstützt. Durch die weiche, fast schwammig wirkende Behandlung von Gesichtspartien und Mund wird bei dem Köpfchen in Alexandria (Kat. I.8) und dem bekränzten Marmorköpfchen in New York (Kat. I.18) ein sentimentaler Zug hervorgerufen. Künstlerhandschrift oder bewusst gesuchter Ausdruck?

Zum bronzenen Tiberiusköpfchen in London (Kat. II.2) im sogenannten Antrittstypus kann man ähnliche Überlegungen anstellen. Die rundlichen, konturlos verfließenden Gesichtszüge mit dem kleinen, kindlichen Mund erinnern im mimischen Ausdruck an das Prinzenporträt des Tiberius der Sammlung Ludwig in Basel¹⁶⁷. Bei diesem Kopf sind die jugendlichen Züge ein Merkmal des nach ihm benannten früheren Typus Basel, wie sie auch der Kopf des gleichen Typus in Kopenhagen¹⁶⁸ zeigt. Hier vervollständigen die abrupte Kopfwendung und die ganz leicht kontrahierten Augenbrauen den Eindruck von Jugendlichkeit und Lebendigkeit. Alles Unmittelbare und Momentane ist dem Londoner Köpfchen jedoch fremd. Die Kopfwendung ist beruhigt, was im begradierten Stirnhaar und der gleichförmigen Lockengestaltung seine

¹⁶⁴ Boschung, Caligula 56.

¹⁶⁵ Die Bildnisse in Heraklion und Adolphseck geben die physiognomische Elemente am genauesten wieder, Boschung, Caligula 35. Boschungs primär auf typologische Fragen ausgerichtete Untersuchung geht nur beiläufig auf die Bedeutung dieser mimischen Elemente ein, 71f. auf die antiken Beschreibungen des Aussehens.

¹⁶⁶ hier 38f.

¹⁶⁷ D. Boschung, in: E. Berger (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen (1990) 369ff. Nr. 252.

¹⁶⁸ NCG Nr. 625 I.N. 1863; Poulsen, Portraits I 81f. Nr. 44 Taf. 74. 75. - Ny Carlsberg Glyptothek I 116 Nr. 46. - Boschung a.a.O. Beil. 43, 1.2.

Entsprechung findet. Im Vergleich mit der für den Antrittstypus auch namensgebenden Kopenhagener Büste NCG 623¹⁶⁹ ist die Gestaltung der Gesichtspartien ähnlich geglättet und zurückhaltend in den Inskriptionen. Die 'klassizistisch' straffe Gestaltung des Kopenhagener Kopfes ist beim Londoner Köpfchen einer schwammigeren, das Gerüst des Kopfes vollkommen verbergenden Oberflächenauffassung gewichen, in die nur die Nasolabialfalten leicht eingetieft sind, wodurch in Verbindung mit dem kleinen Mund der fast kindliche Eindruck entsteht. Durch diesen etwas belanglos erscheinenden Zug weicht der Londoner Kopf von der vitalen Jugendlichkeit der Repliken des Typus Basel ab. Die jugendlichen Züge sind demnach nicht als typologische Übernahme vom frühesten Typus des Tiberiusbildnisses zu interpretieren, sondern auch Folge stilistischer Ausprägung. Ähnlich wie beim oben besprochenen Basler Augustusköpfchen (Kat. I.7) wird vermittelt beruhigter Formensprache ein hier zwar weniger akademisch gefärbter, aber im Effekt vergleichbar gefälliger, beinahe dekorativer Zug hinzugefügt. Auch hier stellt sich wieder die Frage, ob diese stilistische Ausprägung durch die Hand des Bronzebildners, dessen Umfeld usw. bedingt, oder ob die gefällige Wirkung beabsichtigt ist. Die weiche Einbettung des kleinen Mundes und die abrupte Kopfwendung des schönen Tiberiusbüstchens in Adolphseck (Kat. II.5) erinnern ebenfalls an Bildnisse des frühen Typus Basel. Nicht nur am kleinformatischen Original, sondern auch auf stark vergrößerten - und damit die wirklichen Maße ignorierenden - Abbildungen vermittelt der kleine Mund einen jugendlichen, fast kindlichen Eindruck, der danach nicht durch das Format bedingt ist. Wollte man hier eine motivische Übernahme vom Typus Basel sehen, dann hätte der Kopist des Büstchens Adolphseck eine idealisierte, gestraffte Version geschaffen - die Weichheit der Züge und der schönlinig gestaltete Mund könnten aber genauso als beabsichtigte Modifikationen des Kopisten verstanden werden, um einen besonderen ästhetischen Effekt zu erzielen.

Die Überlieferung von Herrscherbildnisse in kleinem bzw. in Miniaturformat wird ab claudischer Zeit geringer. Das claudische Augustusbüstchen im British Museum (Kat. I.2) übernimmt die Züge des zeitgenössischen Herrscherbildes in besonders ausgeprägter Form. Dabei entsteht aufgrund der für die Claudiusbildnisse unüblichen pathetischen Kopfwendung, die von der Konzeption des Alcudia-Typus entlehnt ist, und durch die Kombination der im Claudiusbildnis enthaltenen Alterszüge mit der jugendliche Energie suggerierenden Kopfhaltung¹⁷⁰ ein eher befremdender Eindruck. Der Verfremdungseffekt ist hier durch die Übernahme sowohl von typologischen Elementen des zeitgenössischen Herrscherbildes bedingt, als auch durch Einfluß des Zeitstils.

Die Überlieferung bleibt auch in neronisch-flavischer Zeit lückenhaft und bleibt, nimmt man die kleinformatischen Domitians- und Trajansbildnisse aus, ab hadrianischer Zeit für den Rest des zweiten Jahrhunderts n. Chr. weiter spärlich. Interessanterweise ist unter diesen späteren Kaiserporträts keines, das auf ähnliche Weise wie die oben beschriebenen Kleinporträts mit Hilfe von stilistischen Mitteln die Aussage des Bildnistyps verändern würde. Bei einigen Stücken entstehen durch den Einsatz bestimmter Stilmittel befremdende Effekte, jedoch in völlig unterschiedlicher und jeweils singulärer Art.

Der kleine Vespasianssphinx in Kairo (Kat. VI.1) verbindet das schon im Entwurf enthaltene realitätsnahe Element der Faltenzüge im Gesicht mit einem fremden hieratischen Ausdruck, der vor allem durch die weit geöffneten Augen evoziert wird. Hier wirkt ein gänzlich anderer Typus der Darstellung, der Sphinx, auf das Kaiserbild ein. Für die Trajansbildnisse wurde bereits darauf hingewiesen, wie mit stilistischen, beziehungsweise primär bildhauertechnischen Mitteln die im Entwurf angelegten physiognomischen Züge betont werden und damit die

¹⁶⁹ I.N. 1445. Aus dem Fayum. Poulsen, Portraits I 82f. Nr.45 Taf. 76-77. - Ny Carlsberg Glyptothek I 114 Nr.45.

¹⁷⁰ Die dem hellenistischen Bildnis, letztendlich der Alexander-Ikonographie entlehnt ist: M. R. Hoffer, in: Augustus und die verlorene Republik 309f. Nr. 146. Zum hellenistischen Herrscherbild R. R. Smith, Hellenistic Royal Portraits (1988); zu Pathosformeln des Alexanderporträts Giuliani 154f.

Aussage, nämlich des Kaisers militärische Tatkraft und die Sorge um das Staatswesen, unterstrichen wird. Beim Florentiner Köpfchen (Kat.X.3) mögen die hagere Erscheinung und die überdeutlich eingetragenen Nasolabialfalten durch die Handschrift des Steinschneiders bedingt oder absichtlich betont wiedergegeben sein. Beim Berliner Chalzedonköpfchen (Kat. X.2) allerdings wird die Schärfe der Linienführung, die durch die Härte des Materials bedingt ist und die, wie Jucker ausgeführt hat, zum Beispiel in der Haarbearbeitung deutlich hervor tritt, im Gesichtsbereich wieder zurückgenommen. Hier sind die von den Nasenflügeln seitlich zu den Mundwinkeln verlaufenden Falten, die für die Physiognomie Trajans typisch sind und auch beim sog. Bürgerkronentypus erscheinen, eher reduziert und durch eingetiefte Furchen mit fließendem Übergang zum umgebenden Inkarnat wiedergegeben. Die schmalere Gesichtskonturen und die fließenden Übergänge der Gesichtspartien kontrastieren mit den zeichnerisch gestalteten Augen und Haarpartien; der durch die schwache Kontraktion der Augen bewirkte Ausdruck von Konzentration wirkt dadurch weniger unmittelbar als zum Beispiel bei dem Porträt in Cagliari¹⁷¹. Die naturnahen Züge sind beim Berliner Büstchen zurückgenommen, die gesenkten Mundwinkel bleiben als mimisches Element erhalten.

Die im späteren zweiten Jahrhundert entstandenen kleinformatigen Kaiserbildnisse erwecken oft einen geradezu verfremdeten Eindruck, was oft durch eine geringere Sorgfalt in der Ausarbeitung bedingt ist, so daß während des Verkleinerungsvorgangs Details verändert wiedergegeben werden. Sicher ist dies bei der Florentiner Bronzeappliance Marc Aurels (Kat. XIII.1) der Fall, wo der summarisch gearbeitete Schnurrbart völlig die Oberlippe verbirgt und so ein betont mürrischer Ausdruck entsteht, der kaum intendiert war. Auch die in der Oberfläche schlaff wirkende Inkarnatgestaltung des bronzenen Commodus in Turin (Kat.XV.1) könnte durch einen gröber arbeitenden Bronzebildner bedingt sein. Solche in der Qualität der Ausführung geringere Stücke sind natürlich nicht nur auf die mittlere Kaiserzeit beschränkt. Für das erste Jahrhundert kann auf das Caligulabüstchen in Colchester (Kat. III.2) hingewiesen werden, dessen 'verschobene' Gesichtszüge wohl in erster Linie auf die geringere Qualität und mangelnde Sorgfalt des Kopisten zurückzuführen sind.

III.3 b) Mimische Elemente und Habitus

Mimische Elemente, Pathos- und Energieformeln können zum einen Bestandteil eines Bildnistypus sein. Sie sind dann bereits im Entwurf angelegt, gehören zur Bildniskonzeption und sollen eine bestimmte Aussage über den Dargestellten vermitteln¹⁷². So sind die heftige Drehung und der zusätzlich angehobene Kopf offenbar Bestandteil des Alcudia-Typus des Augustusporträts¹⁷³. Die heftige Kopfdrehung als vom hellenistischen Herrscherbild entlehnte Pathosformel¹⁷⁴ entspricht zumindest inhaltlich der angespannten Stirnpartie, die sicher zum

¹⁷¹ Cagliari, Museo Nazionale Inv. 36429. Jucker, Trajanstudien 38 Abb.16. Nach M. Bergmann ist der Kopf umgearbeitet: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades del 2200 Aniversario de la Fundación de Itálica*. Sevilla 8-11 noviembre 1994 (1997), 141, wie die meisten Vertreter des Typus. Die Überlegung, die Eigenarten der Wiedergabe des Inkarnats und die schmalere Kopfproportionen des Berliner Köpfchens (Kat. X.2) ebenfalls auf eine frühere Version, etwa ein Bildnis Domitians, zurückzuführen, ist zwar verführerisch; jedoch läßt sich anhand der publizierten Abbildungen kein Hinweis auf eine solche Umarbeitung finden. Das müßte durch eine Autopsie bestätigt werden.

¹⁷² Typisierte physiognomische Elemente: s. hier 16f.

¹⁷³ Boschung, Augustus 11ff. - Der Kopf stellt zwar die genaueste Überlieferung dar, muß deswegen jedoch nicht auch die früheste Replik sein: R. R. Smith, *JRA* 9, 1996, 40.

¹⁷⁴ Der Begriff wird zuerst von Aby Warburg verwendet, s. u.a.: Dürer und die italienische Antike. Vortrag Hamburg 1905 (1906), in: D. Wuttke (Hrsg.), *Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (1980²), jedoch nicht in Bezug auf Mimik, sondern in Hinsicht auf Gebärdensprache: E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* (1984) 228ff. Er ist letztlich von J. Burckhardt angeregt: ebenda, 232 m. Anm. 24.

Typus gehört. Die beiden Steilfalten über der Nasenwurzel und die Kontraktion der Brauen vermitteln ebenfalls Energie und Entschiedenheit¹⁷⁵. Die Kopfwendung nach rechts wird beim Prima Porta-Typus zurückgenommen und drückt nun hier Distanziertheit aus, indem der Blick am Betrachter vorbeigeführt wird. Auch sie ist Bestandteil des Typus, wie Boschungs Replikenrezension zeigt¹⁷⁶, und entspricht in der Aussage den geglätteten Zügen und der zurückgenommenen Mimik, die die Erhabenheit des *augustus* vermitteln¹⁷⁷. Die Anspannung vermittelnde Brauenkontraktion über den tief liegenden verschatteten Augen ist ein typologisches Element des Haupttypus des Caligulabildnisses, das neben individuellen physiognomischen Merkmalen in die sonst den Konventionen des julisch-claudischen Herrscherbildnisses folgende Bildniskonzeption mit einfließt¹⁷⁸. Dagegen ist die Richtung der Kopfwendung bei den einzelnen Repliken unterschiedlich, sie wurde offenbar recht bald nach der Edition des Typus abgewandelt, war aber nur eine leichte Drehung, keine heftige Bewegung¹⁷⁹, und entspricht damit dem vom Augustusporträt entlehnten Habitus der anderen Bildnistypen des julisch-claudischen Kaiserhauses.

Die angespannte Mimik und die naturnahen, jedes Schönheitsideal verneinenden Alterszüge des Vespasianporträts sollen Tatkraft, aber auch die unmittelbare, diesseitsorientierte Präsenz des Dargestellten vermitteln. Die Wahl dieser mimischen Ausdrucksmittel für die Bildniskonzeption des ersten nicht dem julisch-claudischen Kaiserhaus angehörenden Kaisers entspricht einerseits einer bereits in neronischer Zeit ablesbaren geschmacklichen Entwicklung hin zu realistischer Darstellung, andererseits ist sie auch durch historische Gegebenheiten, nämlich die Stellung Vespasians beim Militär und die Situation zur Zeit der Machtübernahme begründet, aufgrund der eine deutlich im Bildnis ablesbare Abgrenzung vom Vorgänger Nero in jeder Hinsicht geboten erschien¹⁸⁰. Bei den Porträts Trajans suggerieren die energisch zusammengepreßten Lippen ebenfalls Entschlossenheit und Tatkraft des erfolgreichen Militärs; die Unmittelbarkeit des Vespasianporträts ist dabei jedoch aufgegeben zugunsten eines distanzierteren Habitus. Vor allem die späteren Bildnistypen gleichen die Gesichtsproportionen zunehmend aus und verbinden die Energieformel der angespannten Mundpartie mit einer distanzierteren Mimik, die sich in verhaltenerer Binnengliederung der restlichen Gesichtspartien äußert¹⁸¹. Die Zurücknahme expressiver mimischer Elemente und drastischer Züge, letztendlich ein Rückgriff auf das Augustusporträt, setzt sich in der Konzeption des Hadrianbildnisses fort¹⁸² und gibt die konzeptionelle Linie bis zum Bildnis des Septimius Severus vor, der sich so als legitimer Nachfolger der antoninischen Herrscher stilisiert. Die entspannten, physiognomisch ganz individuell gestalteten Porträts von Antoninus Pius und Marc Aurel entbehren jeglicher mimischer Stilisierung von Alter oder Jugendlichkeit, militärischer Tatkraft oder übermenschlicher Überhöhung. Der würdevolle und etwas distanzierte Habitus der Bildnisse Hadrians und der antoninischen Kaiser, die sich als *primus inter pares* verstehen, unterscheidet sich im Ausdruck philosophischer Geisteshaltung gar nicht von dem des gleichzeitigen Privatporträts¹⁸³. Die Konzeption des Herrscherbildes im zweiten Jahrhundert ändert sich deutlich im Vergleich zur frühen Kaiserzeit und ist ein Resultat der veränderten Auffassung von Kaisertum und Prinzipat.

¹⁷⁵ Zur Kopfwendung Boschung, Augustus 55f., zur angespannten Stirn 21f. 58. - Fittschen, Augustus 162.

¹⁷⁶ Boschung, Augustus 56.

¹⁷⁷ P. Zanker, *Gymnasium* 86, 1979, 361f.

¹⁷⁸ Boschung, *Caligula* 53ff. 102.

¹⁷⁹ Boschung, *Caligula* 56.

¹⁸⁰ P. Zanker, *Gymnasium* 86, 1979, 362f.

¹⁸¹ M. Bergmann, in: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades de la Fundación de Itálica*. Sevilla 8-11 noviembre 1994 (1997), 140.

¹⁸² Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts* 11.

¹⁸³ Die etwas distanzierte Haltung ist also durch ein Zeitideal bedingt und nicht Inhalt der Herrscherikonographie. Zu den Bedeutungsebenen Bergmann, *Marc Aurel* 30; P. Zanker, *Gymnasium* 86, 1979, 364; ders., *Provinzielle Kaiserporträts* 20.

Werden die im Typus vorgegebenen mimischen Ausdrucksmittel verändert oder durch andere ersetzt, kann sich dadurch die Aussage des Bildnisses verändern. Zanker hat bei einigen der außerhalb Roms und Italiens entstandenen Porträts versucht nachzuweisen, daß hier Korrekturen in Mimik und Habitus vorgenommen wurden, um den Ausdrucksgehalt der Porträts den jeweiligen Anforderungen oder Sehgewohnheiten anzupassen. Prominentes Beispiel ist die Panzerstatue in Istanbul, die Hadrian in der Pose des erbarmungslosen Siegers zeigt, indem er mit dem Fuß auf einen am Boden liegenden Gegner tritt. Die vom Typus abweichende grimmige Zusammenziehung der Brauen und der gewalttätig wirkende Ausdruck sind durch das Motiv bedingt und wiederholen dessen Aussage¹⁸⁴. In anderen Fällen spiegelt sich in den durch zugefügte mimische und physiognomische Elemente bewirkten Veränderungen des Ausdrucksgehalts nicht eine von der typologischen Vorgabe abweichende Vorstellung vom Herrscher wieder, sondern generell eine andere Art der Menschendarstellung und eine unterschiedliche Tradition der Formensprache, nämlich dann, wenn dieselben mimischen Elemente genauso beim Privatporträt eingesetzt werden, wie das etwa Zanker für Porträts aus Griechenland und Kyrene festgestellt hat¹⁸⁵. Hier ist offenbar keine gezielte Veränderung des Inhalts beabsichtigt, sondern es wird eine den jeweiligen Sehgewohnheiten und einem besonderen ästhetischen Empfinden besser entsprechende bildliche Umsetzung angestrebt.

Wenn im folgenden auch bei einigen der verkleinerten Kaiserporträts Veränderungen in Mimik und physiognomischem Ausdruck dem typologischen Vorbild gegenüber festgestellt werden, muß man überlegen, inwieweit hier gezielte Verschiebungen der ursprünglichen Aussage vermutet werden dürfen. Auffällig ist vor allem der häufig erzielte Effekt, daß der ursprünglich im Herrscherporträt angelegte repräsentative Anspruch verunklärt wird und einem gefälligeren Ausdruck weicht. Zum einen kann das durch den Einsatz bestimmter stilistischer Mittel bewirkt werden, wie oben bereits ausgeführt. Anders verhält es sich beim Kopf des jugendlicheren der beiden bronzenen Augustusbüsten in Neapel (Kat. I.5): Er ist leicht nach rechts gewendet und dabei etwas angehoben. Die Kopfhaltung ist, wie bereits gesagt, eine Energieformel und verleiht dem Dargestellten auch überhöhende, charismatische Züge. Hier allerdings wird der pathetische Ausdruck entkräftet durch den geschwungenen Mund mit den gesenkten Mundwinkeln und die zur Mitte ansteigenden, nach außen kantig abknickenden Augenbrauen, die zusammen mit den beiden vertikalen Falten über der Nasenwurzel nicht den Eindruck energischer Kraft, sondern eher einen etwas süßlich-verquälten, passiven, leidend wirkenden Eindruck vermitteln. Hat der Künstler - vorausgesetzt, man interpretiert die Kombination dieser Ausdrucksmittel als beabsichtigte Zutat - damit ein Mittel gesucht, herrscherliche *virtus* wie die mit Mühsal und Anstrengung verbundene *cura imperii* zu verdeutlichen? Vielmehr scheint die gefühlsbetonte, dem Augustusporträt im Grunde fremde Mimik in erster Linie eine unmittelbare Beziehung des Betrachters zum Bildnis herstellen zu wollen und erst in zweiter Linie auf Aussagen zu Herrscherqualitäten ausgerichtet zu sein.

Eine ähnlich affektive Verbundenheit sollte offenbar auch beim Betrachten der beiden gallischen Büsten im Louvre entstehen, was beim Augustusbüsten (Kat. I.6) noch deutlicher wird als beim Liviaporträt¹⁸⁶. Die zerfurchte Stirn, die bewegten, gegeneinander verschobenen Gesichtspartien und die wiederum zur Mitte hin ansteigenden Brauen bewirken einen vergrübelt erscheinenden Eindruck, der zudem durch den gewendeten, leicht gesenkten Kopf unterstrichen wird. Auch hier wird der charismatische Ausdruck zugunsten einer individuelleren Mimik zurückgenommen, die vielleicht persönliche Fürsorge ausdrücken soll - wobei jeder Deutungsversuch solcher zeichenartig eingesetzten Ausdrucksmittel der Einschränkung unterliegt, eine Interpretation aus Sicht des heutigen Betrachters zu sein, die nicht notwendig mit der Lesart der Zeitgenossen übereinstimmen muß. Beim

¹⁸⁴ Istanbul, Archäologisches Museum 585. Aus Hierapytna (Kreta). Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 17 Taf. 6,4. 7,1.

¹⁸⁵ Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 16f. 28.

¹⁸⁶ hier Anm. 159.

Augustusbüsten aus Neuilly (Kat. I.6) kann man diese Merkmale nicht allein als durch die gallische Provenienz bedingte stilistische Erscheinung erklären. Eventuell lagen auch hier von Seiten des in der Inschrift namentlich genannten Auftraggebers bestimmte inhaltliche Vorstellungen vor, die sich auf den Ausdrucksgehalt des Porträts auswirkten, oder aber die vom Künstler vorgenommene Interpretation kam den persönlichen Vorstellungen des Käufers vom Bildnis seines Kaisers entgegen.

In ähnlicher Weise setzt das Augustusbüsten in Modena (Kat. I.3) die innen ansteigenden, in die kurzen Steilfalten über der Nasenwurzel überleitenden Augenbrauen und die gefurchte Stirn dem nach rechts angehobenen Kopf entgegen. Diese Bildung von Augenbrauen und Stirnfalten wird als Leidensformel für Besiegte bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. verwendet¹⁸⁷, im Hellenismus wird sie in ihrer Expressivität extrem gesteigert eingesetzt und findet zum Teil Anwendung bei hellenistischen Porträts, wobei bei diesen natürlich nicht das Besiegte, sondern pathetische Anstrengung gemeint ist¹⁸⁸. Die bei den kleinen Augustusporträts eingesetzten mimischen Formeln erinnern insgesamt an das Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten späthellenistischer republikanischer Porträts, auf das auch der Kopf aus La Alcudia zurückgreift¹⁸⁹. Liegt bei dem Modeneser Köpfchen eine Übernahme der mimischen Elemente vom Alcudia-Typus vor, so erscheinen diese in ihrer Gesamtaussage doch deutlich verändert: Zusätzlich zu dem Leidenszug der Augenpartie vermittelt der kleine Mund mit den geschwungenen Lippen einen sinnlichen, sentimentgeladenen Eindruck, der den typologisch getreuen großplastischen Repliken fremd ist¹⁹⁰.

Sentiment wird auch in der Mimik des Alexandriner Köpfchens (Kat. I.8) und des Kölner Glasköpfchens (Kat. I.10) vermittelt. Beide erhalten durch den kleinen, weich eingebetteten Mund, die nach außen abfallenden Augen und die Drehung des Kopfes eine gefühlsbetonte Note. Es ist eine Modifikation der ursprünglichen Aussage des Herrscherbilds hin zum Persönlichen, aber auch zum Beliebigen und Dekorativen, die in dieser ausgeprägten Form nur bei den verkleinerten Bildnissen erscheint und die einer Erklärung bedarf. Eine veränderte Interpretation liegt zum Beispiel auch beim Kopf im Prima Porta-Typus aus Ariccia in Boston¹⁹¹ vor, der das Vorbild in einer an Werken des 4. Jahrhunderts v. Chr. orientierten idealisierenden Formensprache umbildet. Aber hier werden nicht Herrscherqualitäten durch eine gefälligeren Interpretation zurückgenommen, sondern uminterpretiert: Durch die Anlehnung an Epheben- oder Göttertypen wird eine Überhöhung des Herrscherbildes in übermenschliche Sphären bewirkt.

¹⁸⁷ Die zur Mitte ansteigenden Brauen sind bereits im späten 5. Jh. v. Chr. als Ausdruck von Leiden und Anstrengung vorhanden; z.B. für den Lapithen der Haarreißergruppe auf der Südmetope 30 des Parthenon: F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon* (1967), Taf. 229; in diese Richtung geht auch die Interpretation für den Agias des Daochos-Weihgeschenks bei Giuliani, 151ff. - Der mimische Ausdruck ist nicht durch einen Darstellungstypus bedingt, etwa der Grotesken, wo die Mimik Teil der feststehenden Physiognomie ist, also nichts Situatives hat: dazu N. Himmelmann, *Realistisches in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, 28. Erg. Jdl, 1994 zum griechischen Porträt dort 50ff. Zu Darstellungen Besiegter K. Krieger, *Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik. Wiener Forschungen zur Archäologie* 1 (1995).

¹⁸⁸ In einem Vortrag zur Giganten-Darstellung (Archäologisches Institut Mainz im Januar 1998) wies C. Maderna-Lauter auf die unterschiedliche, teilweise heroisierte Darstellung der Besiegten am Großen Fries hin (Habil. in Vorbereitung); Abb. des Alkyoneus bei A. Stewart, *Greek Sculpture* (1990) Taf. 696. - Zu den Porträts in Delos J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969). 88f. 372ff. - Der sog. Antiochos III im Louvre ein späthellenistisches Porträt eines Philorhomaioi: zuletzt wieder R. Fleischer, *Studien zur Seleukidischen Kunst I. Herrscherbildnisse* (1991) 99ff. Taf.56 a-d.

¹⁸⁹ M. R. Hofter, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Kat. Ausst. Berlin 1988* (1988), 294ff. 309 Nr. 146. - Zur Rolle des Einsatzkopfes als namensgebende, sicherste und früheste Replik des Typus zuletzt kritisch R. R. Smith, *JRA* 9, 1996, 40.

¹⁹⁰ Boschung, *Augustus* 11ff.

¹⁹¹ Boston, *Museum of Fine Arts* 99.344. Boschung, *Augustus* Kat.Nr. 80 Taf. 119,3. 120. 149,9.

Der gefühlsbetonte Zug schafft einen unmittelbaren Bezug zwischen Porträt und Betrachter, der in der Regel den 'normalformatigen' Herrscherbildnissen fehlt. In weit persönlicherer Art als etwa die durch die naturnahen Elemente vermittelte Diesseitigkeit bei den Porträts Vespasians und Titus' die Distanz zwischen Herrscher und Publikum verdeckt, scheint bei einigen der kleinformatigen Porträts eine intimere Beziehung zum Betrachter hergestellt zu werden. Hier spielen oft auch stilistische Merkmale zur Veränderung des mimischen Ausdrucks eine Rolle, wie bereits gezeigt wurde (z.B. Kat. I.18), zusammen mit variierten Motiven. Ein kleiner, geschwungener Mund in Verbindung mit gesenktem und etwas gedrehtem Kopf verändert den mimischen Ausdruck gegenüber dem ursprünglichen Konzept. Als Beispiele wurden der Tiberius in Adolphseck (Kat. II.5), die Caligulabüstchen Kos (Kat. III.3) und Sammlung Schinz (Kat. III.8), das Titusbüstchen in München (Kat. VII.1) und der Kopenhagener Domitian (Kat.VIII.1) angeführt.

Bei dem Berliner Trajansbüstchen aus Chalzedon (Kat. X.2) sind die angespannten Züge des Vorbilds, vor allem die markanten Nasolabialfalten, zurückgenommen, hier verändert sich der mimische Ausdruck, wie oben bereits beschrieben, durch den Einsatz von Stilmitteln: Die unmittelbare Energie und Anspannung ist reduziert, der Ausdruck distanzierter.

Auch hinsichtlich des Einsatzes von typenfremden mimischen Elementen und Ausdrucksformeln zeigt sich, daß die sowieso spärlichere Überlieferung im späteren zweiten Jahrhundert weniger mit solchen künstlerischen Freiheiten experimentiert. Eine deutlich energische Charakterisierung erfährt die Marmorbüste des Septimius Severus in Mèrida (Kat. XVI.3) durch die entschiedene Rechtswendung des Kopfes. Die anderen hier im Katalog aufgeführten Stücke zeigen keine besonderen Freiheiten in der mimischen Charakterisierung, oder der Erhaltungszustand läßt etwaige Rückschlüsse nicht zu.

Angesichts der für das zweite Jahrhundert n. Chr. vor allem in Marmor vorliegenden Verkleinerungen von Kaiserbildnissen muß bedacht werden, daß der ursprüngliche mimische Ausdruck eines Porträts - allerdings in allen Größen -entscheidend von der verlorenen Bemalung beeinflusst sein konnte¹⁹² und insofern nicht mehr zu beurteilen ist. Gerade deswegen aber sind die Veränderungen des Ausdrucks, ob mit stilistischen Mitteln oder durch Anwendung bestimmter Formeln des Habitus, umso auffälliger bei Bronzen oder glyptischen Werken, bei denen eine ursprüngliche Bemalung nicht vorhanden war.

III.4 Realien

III.4 a) Büstenformen

- *Nackte Büsten, Paludamentum*

Soweit die Büsten bei den hier behandelten Stücken erhalten sind, dominieren in der Anzahl die unbekleideten Büsten, von denen ein Teil den Feldherrnmantel trägt. Die bronzenen Augustusbüsten in Kopenhagen (Kat. I.1), Modena (Kat. I.3), Neapel (Kat. I.4), Paris (Kat. I.6), die Marmorbüste in Marseille (Kat. I.17), und auch der Tiberius in Adolphseck (Kat. II.5) zeigen die knappe, etwa in der Mitte des Schlüsselbeins endende frühkaiserzeitliche Büstenform, die lediglich die Halsgrube und manchmal den Ansatz des Brustbeins andeutet. Im Vergleich zum Gesamtbestand der erhaltenen Bildnisse zeigt sich für Augustus, daß nur ein geringer Anteil

¹⁹² Zur Bemalung von Porträts Bergmann, Marc Aurel 18. Allgemein K. Yfantidis, Die Polychromie der hellenistischen Plastik, Diss. Mainz 1984 (1985).

der Marmorporträts mit ausschließlich unbedeckten Büsten verbunden wird¹⁹³; den überwiegenden Teil bilden Einsatzköpfe; diese Verteilung entspricht auch ungefähr den überlieferten Verkleinerungen. Der beschädigte Halsrand des Londoner Tiberius (Kat. II.2) dürfte in ähnlicher Weise zu rekonstruieren sein, genau wie die Glasbüste im Cabinet des Médailles (Kat. II.3). Auch die knappen, zum Teil plastisch kaum artikulierten frühkaiserzeitlichen Büstenausschnitte meinen offenbar explizit idealisierende Nacktheit. Allein der Chalzedonkameo im Cabinet des Médailles (Kat. I.14) zeigt einen Mantelbausch auf der linken Schulter. Sollten die Schuppenmotive auf der linken Schulter tatsächlich als Reste einer Ägis interpretierbar sein¹⁹⁴, wäre damit bereits bei Augustus die Anspielung auf umfassende Weltherrschaft und eine Annäherung an Jupiter¹⁹⁵ vorgenommen worden. Beim Chalzedonbüstchen im Louvre (Kat. I.15) liegt das Paludamentum über der linken Schulter und ist vor der rechten Seite der Brust mit einer runden Fibel gehalten.

Der Büstenausschnitt beim unbedeckten New Yorker Caligula (Kat. III.4) reicht bis kurz vor die Schulteransätze. Bei den Büstchen Brooklyn (Kat. III.1) und Kos (Kat. III.3) fällt der Mantel über die linke Schulter vorn herab, beim Büstchen der Sammlung Schinz (Kat. III.8) ist das Paludamentum auf der linken Seite mit einer runden Fibel befestigt. Beim Marmorbüstchen in Rom (Kat. III.9) bildet sich über der linken Schulter ein flacher Bausch, auch hier wird eine heroische Konnotation angegeben: die militärische Macht als Grundlage einer umfassenden Weltmacht, die durch idealisierende Nacktheit eine übergeordnete Bedeutungsebene darstellt¹⁹⁶. Hier ist wohl noch die mit Schulterbausch aufliegende Chlamys gemeint, die bereits seit späthellenistischer Zeit für idealisierende Darstellungen mit nacktem Athletenkörper für Porträtstatuen verbunden wurde¹⁹⁷. Sie wird bereits bei Caligulabildnissen durch den seitlich gefibelten römischen Feldherrnmantel ersetzt. Die konkretere militärische Konnotation der nackten Paludamentumbüste durch die Verwendung des römischen Paludamentum, die P. Zanker¹⁹⁸ erst in der trajanischen Schwertband-Paludamentumbüste als Zeichen der veränderten Herrschaftsauffassung in trajanischer Zeit sieht, ist im Kleinformat bereits für die frühe Kaiserzeit nachweisbar.

Von den späteren Büstchen sind nur noch der Domitian in Kopenhagen (Kat.VIII.1) sowie der Septimius Severus aus Mérida (Kat. XVI.3) völlig unbedeckt dargestellt. Der Blätterkelch des Domitianbüstchens ist hier als reines Glückssymbol, d.h. ohne Sepulkralbedeutung zu werten¹⁹⁹. Falls es sich am linken Halsrand des aus einem Domitiansporträt umgearbeiteten Chalzedonbüstchens in Zaragoza (Kat.I.16) tatsächlich um Gewandreste handelt, ist hier am wahrscheinlichsten ein um den Oberkörper gelegtes und rechts gefibertes Paludamentum zu ergänzen. Drei der Marmorbüsten Trajans sind mit Paludamentum auf der linken und

¹⁹³ 1. Florenz, Uffizien Inv. 1914.81: Boschung, Kat.-Nr. 100;
 2. Okayama, Kurashiki Museum: ebenda, Kat.-Nr. 145;
 3. Kopenhagen NCG 610: ebenda, Kat.-Nr. 112;
 4. London, Sir John Soane's Museum 302 M: ebenda, Kat.-Nr. 61;
 5. London, British Museum 1877: ebenda, Kat.-Nr. 120;
 6. Madrid, Museo del Prado 119 E: ebenda, Kat. Nr. 125;
 7. München, Glyptothek 317: ebenda Kat.-Nr. 133;
 8. Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. 149974, aus Fondi: ebenda, Kat.-Nr. 16;
 9. S. Pietro a Maiella: ebenda, Kat.-Nr.139;
 10. Stuttgart, Württemb. Landesmus. Inv. Arch. 65/12: ebenda., Kat.-Nr. 58;
 11. Toulouse, Musée St. Raymond Inv. 30.101: ebenda Kat.-Nr. 199.

¹⁹⁴ Megow, Kameen 171 zu A 30.

¹⁹⁵ Vierneisel-Zanker, 103. - W. H. Gross, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte X, 1972, 17.

¹⁹⁶ Gross, ebenda.

¹⁹⁷ H. Oehler, Untersuchungen zu den männlichen römischen Mantelstatuen. Der Schulterbauschtypus (1961).

¹⁹⁸ P. Zanker, in: Eikones 199ff., jedoch Anm. 27 mit Hinweis auf das Büstchen Slg. Schinz (Kat. III.8).

¹⁹⁹ Jucker, Blätterkelch bes. 217. - W.-D. Heilmeyer, RM 82, 1975, 305 m. Anm. 25.

Schwertband über der rechten Schulter ausgestattet (Kopenhagen Kat. X.8; Sammlung Ennetwies Kat. X.11; Sotheby's Kat. X.12). Der durch den nackten Oberkörper vermittelte heroische Inhalt erfährt damit einen noch deutlicheren Bezug zur militärischen Ebene durch die Hinzufügung des Schwertbands²⁰⁰. Die kriegerische *virtus* vermittelnde Schwertband-Paludamentumbüste ist bereits für Domitian nachgewiesen²⁰¹ und wird dann vor allem für die späteren Bildnistypen Trajans verwendet²⁰².

- Panzer

Rundplastische Panzerbüsten mit Porträts von Mitgliedern des Kaiserhauses sind seit augusteischer Zeit belegt²⁰³. Die frühesten mit Panzerbüsten verbundenen Bildnisse eines Kaisers kommen unter den Caligulaporträts vor, unter denen zwei Kleinbronzen sind: das verschollene Büstchen (Kat. III.6) und die Züricher Büste (Kat. III.7). Beide tragen einen Schuppenpanzer und den Schulterbausch auf der linken Schulter. Die Betonung militärischer Tugenden, bei Caligula kaum durch tatsächliche militärische Erfolge zu begründen, ist nach Philon von Alexandria (*Legatio ad Gaium* 97) als Bezug auf Mars und nach Cassius Dio (59,17,3) als Alexanderbezug erklärbar, abgesehen von seiner in militärischer Umgebung verlebten Kindheit (Sueton, *Caligula* 9)²⁰⁴. Beim Titusbüstchen München (Kat. VII.1) liegt das Paludamentum über der linken Schulter und wird auf der rechten mit einer runden Fibel gehalten. Eine tiefe Schüsselfalte läßt den rechteckigen Halsausschnitt des Panzers frei, unter dem die Tunika herauschaut. Der Schuppenpanzer des Domitiansbüstchens aus Chalzedon in Paris (Kat. VIII.3) zeigt ein geflügeltes Gorgonenhaupt²⁰⁵. Die auf Leder befestigten einzelnen Metallplättchen des Schuppenpanzers bilden im Gegensatz zum festen zweischaligen Panzer einen sich den Körperbewegungen anpassenden Schutz. Als Bekleidung deutet er vielleicht im Gegensatz zum Schmuckpanzer auf den tatsächlich aktiven Soldaten und konkrete militärische Tätigkeit²⁰⁶.

Unter den bekannten Bildnissen Trajans ist die Darstellung im Panzer verhältnismäßig selten, eine ist die Bronzestatue in Hannover (Kat. X.1), die ebenfalls als ein apotropäisches - seit hellenistischer Zeit für Panzerschmuck übliches - Element das Gorgoneion auf der Brust aufweist²⁰⁷. Ansonsten scheint für die Darstellungen Trajans mit militärischen Attributen - in jedem Format - die Verbindung mit dem überhöhenden nackten Oberkörper bevorzugt worden zu sein, wogegen Panzerbüsten selten sind²⁰⁸. Eine weitere Ausnahme ist nur noch das Berliner Büstchen (Kat. X.2), das neben dem Gorgoneion zusätzlich auf der rechten, nicht veränderten Schulterlasche ein Blitzbündel zeigt, das ebenfalls seit dem Hellenismus als Panzerverzierung üblich ist²⁰⁹.

²⁰⁰ P. Zanker, in: *Eikones*, 199f.

²⁰¹ Bergmann-Zanker 390.

²⁰² P. Zanker, in: *Eikones*, 198ff.

²⁰³ Das früheste Stück ist das vielleicht L. Caesar darstellende Bronzestückchen in Leningrad, Eremitage B 2067: Fittschen-Zanker I, 23 zu Nr. 20 Anm. 4; Boschung, *Caligula* 90. Auch der Feldherr auf dem Reiterhelm des Tortikollis ist mit einem Panzer bekleidet: H. -H- v- Prittwitz und Gaffron, *BJb* 191, 1991, 232ff.; hier Kat. II.71.

²⁰⁴ Boschung, *Caligula* 91f.; Quellen im Wortlaut ebenda 74 ff. (SQ 7, SQ 16, SQ 17).

²⁰⁵ Zum Gorgoneion K. Stemmer, Untersuchungen zu Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen, *AF* 4 (1978) 158.

²⁰⁶ W.-D. Heilmeyer, *RM* 82, 1975, 303.

²⁰⁷ W. H. Gross, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* X, 1972, 17. 23. - Jucker, *Trajanstudien* 68. - Stemmer a.a.O., 158.

²⁰⁸ Zur Panzerbüste in Warwick Castle Jucker, *Trajanstudien* 67.

²⁰⁹ Jucker, *Trajanstudien* 68.

Beim Bronzebüstchen Marc Aurels aus Carnuntum (Kat. XIII.2) sind die militärischen Attribute auf den Panzer beschränkt. Falls es ursprünglich wirklich als Aufsatz auf einen Triumphalstab diente, wie vorgeschlagen wurde²¹⁰, könnte man genauso das Paludamentum erwarten, mit dem auch das Fragment der Panzerbüste aus Rhamnous (Kat. XIII.3) ausgestattet ist. Das Commodusbüstchen in Turin (Kat.XV.1) trägt einen Schuppenpanzer mit Gorgoneion. Zumindes im zweiten Jahrhundert n. Chr. ist der Schuppenpanzer als Teil der Uniform der Prätorianer auf historischen Reliefs belegt, so daß die Darstellung des Kaisers in der Uniform der Prätorianer vielleicht auch eine politische Geste enthält²¹¹.

Der Typus der Panzerbüste scheint in der Kleinkunst, bei Gemmen und Phalerae, früher Verbreitung gefunden zu haben als unter den großformatigen Büsten²¹². Unter den verkleinerten rundplastischen Kaiserbildnissen von Augustus bis Septimius Severus scheinen Panzerbüsten jedoch, zumindest nach Ausweis der überlieferten Werke, im Verhältnis nicht häufiger existiert zu haben als innerhalb des Gesamtbestands der Kaiserporträts.

- sonstige Bekleidung

Als einziges ist das Caligulabüstchen in Colchester (Kat. III.2) im römischen Bürgergewand mit Toga dargestellt, deren Überwurf über der Tunika deutlich zu erkennen ist. Nicht klar bestimmbar sind die Gewänder der Bronzebüstchen Marc Aurels in Florenz (Kat. XIII.1) und des Septimius Severus in Privatbesitz (Kat. XVI.1), die jeweils auf der rechten Schulter zusammengehalten werden und über der linken Schulter liegen, wobei der rechte Arm freibleibt. Beim Florentiner Büstchen legt sich ein Gewandwulst vorn schräg über die Brust verlaufend über die rechte Schulter.

III.4 b) Attribute

- Kränze: corona laureata, corona civica, Strahlenkranz

Von den verkleinerten Augustusbildnissen tragen drei eine *corona laureata*: das fragmentierte Achatköpfchen in London (Kat. I.11), der Chalzedonkameo mit frontaler Büste in Paris (Kat. I.14) und das Marmorköpfchen in New York (Kat. I.18), dessen Kranz im Nacken geknotet ist. Der Lorbeerkranz ist zunächst nicht allein dem Kaiser vorbehalten²¹³, sondern erscheint auch in sakralem Zusammenhang und ist Teil der Triumphaltracht. Seit Caesar und Augustus ist er fester Bestandteil der Münzbildnisse des Kaisers²¹⁴. Der Lorbeer als Symbol Apollons steht in der Münzprägung Augustus' für Werte wie Maßhaltung und Besonnenheit im Gegensatz zum Efeu als dionysischem Element in der Symbolsprache Marc Antons. Vor allem ist er aber Symbol des siegreichen Feldherrn und wird seit 11 v. Chr. zur geläufigen Insignie und als Attribut verwendet²¹⁵. Von den sonstigen überlieferten und hier aufgeführten rundplastischen

²¹⁰ P. Schazmann, ZSchwA 2, 1940, 92. - hier 44ff.

²¹¹ Fittschen-Zanker I 92 zu Nr. 80 Anm. 12 und 13.

²¹² Jucker, Trajanstudien 67 m. Anm. 98. - Die erste nachgewiesene Panzerbüste eines Kaisers ist die Tiberiusbüste aus Ephesos, Selcuk, Museum Inv. 81/59/80: M. Aurenhammer, ÖJh Beibl. 54, 1983, 105ff. 112ff. Abb. 4-8. - Boschung, Caligula 91.

²¹³ A. Alföldi, Monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (1970), 137ff.

²¹⁴ Boschung, Caligula 88f.

²¹⁵ A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (1973) 6ff. - D. Mannsperger, Gymnasium 80, 1973, 393ff. 397f. - P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 97f.

Miniaturen und Verkleinerungen ist jedoch nur das Commodus darstellende Amethystbüstchen in Wien (Kat.XV.2) mit einem Lorbeerkranz ausgestattet.

Auch die *corona civica* erscheint in unserem Zusammenhang nur einmal beim Marmorköpfchen Neros in Genf (Kat. V.1). Ursprünglich die republikanische Auszeichnung für die Rettung eines römischen Bürgers in der Schlacht, wird die Verleihung des Eichenkranzes dann beschränkt auf die Person des Kaisers, jetzt *ob cives servatos* als Retter aller Bürger und des Staates. Die Bedeutungsverschiebung der *corona civica* von militärischer Auszeichnung zu kaiserlicher Insignie erfolgt im Rahmen der Prinzipatsideologie des Augustus, wobei die inhaltliche Verbindung des Eichenlaubes mit Jupiter in die Bedeutung des Eichenkranzes mit einfließt²¹⁶. Erst unter Claudius wurde sie endgültig nicht mehr als militärisches Ehrenzeichen verliehen und zur Reichsinsignie²¹⁷. Die Krone des Genfer Köpfchens erscheint überraschend wuchtig, läßt sich in den Proportionen jedoch gut mit der besser erhaltenen *corona civica* des Claudius in Kopenhagen²¹⁸ vergleichen²¹⁹.

Bei den beiden kleinen Augustusporträts aus Achat in London (Kat. I.11) und aus Chalzedon in Paris, Cabinet des Médailles (Kat. I.14) sind jeweils rund um den Kopf Löcher angebracht, die offenbar zur Befestigung eines Strahlenkranzes dienten. Die für die frühe und mittlere Kaiserzeit gültige Bedeutung war an Apollo-Sol geknüpft, unter dessen Herrschaft das Goldene Zeitalter wiederkehren sollte. Die `Verleihung´ des eigentlich göttlichen Attributs an den Kaiser erfolgt zum ersten Mal bei der Divinisierung des Augustus nach dessen Tod 14 n. Chr., wie zum Beispiel beim Wiener Sardonyx mit der im Profil gezeigten Livia, die eine Augustusbüste mit Strahlenkranz hält²²⁰. Die Ehrung gebührt in Rom nur konsekrierten Kaisern²²¹. Da bei beiden Köpfchen keine stilistischen Hinweise auf eine postume Entstehung bestehen, werden die Strahlen sekundäre Zufügungen gewesen sein.

- sonstige Attribute

Der Globus erscheint seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. im Zusammenhang mit Personifikationen des römischen Staates als politisches Symbol²²². In der Münzpropaganda des Augustus ist er als Erdglobus Symbol der weltumfassenden Macht des Kaisers²²³. In der Münzprägung wird früh das Bild des Kaisers mit dem Globus als Machtsymbol und Victoria mit

²¹⁶ A. Alföldi, ebenda 2. - P. Zanker, ebenda 98f.

²¹⁷ A. Alföldi, s.o. Anm. 213, 128ff. - A.-K. Massner, AM 103, 1982, 241 und passim zur Bedeutung des Eichenkranzes als Priesterkranz.

²¹⁸ NCG Inv. 1423; Ny Carlsberg Glyptothek I 144 Nr. 60.

²¹⁹ M. Bergmann äußerte im Gespräch Zweifel an der Authentizität des Köpfchens auch aufgrund der Form des Kranzes und des fehlenden Stirnjuwels. Kranzmedaillons werden jedoch erst ab trajanischer Zeit üblich für Kaiserporträts mit Eichenkranz und erscheinen vornehmlich im Osten, A.-K. Massner, a.a.O. 241. 250. Vgl. aber die m. E. stadtrömische Büste Trajans mit Ägis in München, Glyptothek, Vierneisel/Zanker 103 Abb.11.4. Der Kranz der Büste Rom, Musei Capitolini, Imperatori 6 trägt keine *corona civica*, sondern die vergoldete *corona triumphalis*, Boschung, Augustus Kat.-Nr.45 Taf. 38. 225,2. 226,1. - Die kompakte Wirkung des Genfer Kranzes ist nach den vorliegenden Aufnahmen auf die Zerstörung der ursprünglich gezackten Blattspitzen zurückzuführen.

²²⁰ Wien, Kunsthistorisches Museum 9 (Inv. Nr. IX a 95). Megow, Kameen 254 B 15 Taf. 9, 1-3 (früh-tiberisch).

²²¹ M. Bergmann, Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, 13. TrWPr 1993, 5.

²²² Zur Globussymbolik A. Schlachter, Der Globus, seine Entstehung und Verwendung in der Antike nach literarischen Quellen und Darstellungen in der Kunst, hrsg. von F. Gisinger (1927) 64f. - Boschung, Caligula 92f. - U. Korn, in: G. Schweikhart (Hrsg.), Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Atlas Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 1 (1996) 38ff.

²²³ ebenda 105f. - T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 41f.

Siegeskranz verbunden²²⁴. Die beiden Caligulabüstchen in Brooklyn und Colchester (Kat. III.1 und III.2) verkürzen die Aussage auf den Kaiser als Herrscher über den Erdkreis. Die beiden Büstchen sind die einzigen rundplastischen Beispiele mit dem Globus verbundener Porträts.

Die Bedeutung des Blätterkelchs als Glückssymbol wurde bereits angesprochen. Zwei Kleinbronzen, der Caligula Sammlung Schinz (Kat. III.8) und das Domitiansbüstchen in Kopenhagen (Kat. VIII.1) sind mit dem Blätterkelch verbunden. Bei beiden kann sepulkrale Symbolik keine Rolle spielen, da für beide Kaiser postume Bildnisse aufgrund der historischen Hintergründe nicht gegeben sind.

III.4 c) Anbringung und Verwendung

Bei den beiden Marc Aurel darstellenden Bronzebüstchen in Florenz und Wien (Kat. XIII.1) sind am Panzer Befestigungslöcher angebracht; ebenso bei der bedeutend größeren Panzerbüste Trajans in Hannover (Kat. X.1). Für die Trajansbüste nahm W. H. Gross an, sie könne wegen der geraden Schnittfläche nur auf einem ebenen Untergrund befestigt gewesen sein. Er zog dafür einen Clipeus in Betracht²²⁵. Jucker hielt sie mit 31 cm insgesamt zu klein für eine *imago clipeata*, vor allem wäre bei Anbringung an einem senkrechten Auflager der Neigungswinkel des Kopfes zu stark gewesen²²⁶. Dies spricht auch beim Modeneser Augustus (Kat. I.3) gegen eine Verwendung als Applike, wie auch die fehlenden Befestigungslöcher und der kleine Büstenausschnitt. Die Frage muß vorerst offen bleiben, am wahrscheinlichsten erscheint mir doch die Aufmontierung auf ein auf einem Stab befestigtes Holzgestell, mit dessen Hilfe die Büste herumgetragen werden konnte. Sie ist mit insgesamt 31 cm so groß, daß ein kompaktes Holzgestell darunter allein aus statischen Gründen nötig war, um sie zu tragen. Die senkrecht zur Büstenoberfläche gebohrten Löcher, die Jucker für problematisch hält, sprechen meines Erachtens gerade für die Aufmontierung auf ein Untergestell, das dann gerade die Größe des Büsteninneren gehabt haben mußte²²⁷. Die gleiche Ausrichtung der Bohrlöcher zeigt auch das Bronzebüstchen aus Carnuntum (Kat. XIII.2), für das Fleischer eine ähnliche Befestigung vermutet hat²²⁸. Auch für die Florentiner Applike (Kat. XIII.1), bei deren kleinem Format zwei Stifte ausreichen konnten, kann eine ähnliche Befestigung in Betracht gezogen werden. Bei beiden Kleinbronzen biegen jedoch, anders als bei der Trajanbüste in Hannover, die Schulterpartien nach hinten um, was eine Befestigung erleichtert.

Nahe liegt, daß die Bronzebüsten zum Beispiel in Heiligtümern aufgestellt oder bei Prozessionen mitgetragen und verehrt wurden. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die goldene Panzerbüste Marc Aurels aus Avenches²²⁹. Die öffentliche Verehrung und Verbreitung solcher Bilder ist durch zahlreiche Quellen belegt²³⁰. Aber auch kleinere *imagines* wurden öffentlich verehrt und beim Triumph mitgeführt. Für das kleine Caligulabüstchen in Züricher Privatbesitz

²²⁴ BMC, Mattingly, Coins 41f. Taf. 20,6. - Boschung, Caligula 93.

²²⁵ W. H. Gross, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 10, 1971, 25ff.

²²⁶ Jucker, Trajanstudien 68.

²²⁷ Allerdings kann der Einwand geltend gemacht werden, daß die Stifte oder Niete nicht allzu lang sein durften, damit sie das Auflager nicht durchbohrten.

²²⁸ s. Katalogtext XIII.2.

²²⁹ H. Jucker, BAAssProAventico 26, 1981, 5ff. - Chr. Witschel, in: Standorte 257 Nr.B 84.

²³⁰ vgl. die ausführliche Auflistung bei Chr. Witschel, in: Standorte, 257 zu B 84, bes Anm. 30. Die wichtigsten Quellen: Brief der Kaiser Marc Aurel und Commodus an die Gerusia von Athen, J. H. Oliver, The Sacred Gerusia. Hesperia Suppl. 13 (1970) 108ff Nr. 24. - Volksbeschuß der Stadt Gythion ;SEG XI (1950) 923. - Stiftungsinschrift des C. Vibius Salutaris: Kaiserbilder werden im Tempel der Artemis aufbewahrt, IvEph I 27, 202ff. Allgemein D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult in the western provinces of the Roman Empire II, 1 (1991) 558ff. und Witschel a.a.O., passim.

(Kat. III.7) hat Jucker die Anbringung an einer Prätorianerstandarte überlegt. Auf den bildlichen Darstellungen sind hier allerdings Phalerae zu sehen²³¹, keine rundplastischen Büsten. Die vom *imaginifer* getragenen *imagines* müssen nicht notwendig aus Gold oder Silber gewesen sein, innerhalb des Heeres sind sicher auch weniger wertvolle Materialien zu erwarten²³². Die Möglichkeiten der Verwendung im kultischen Bereich sind zuletzt von Chr. Witschel ausführlich besprochen und belegt worden, so daß hier auf seine Ausführungen verwiesen werden kann²³³. Für die eigenartige Aufmontierung des Commodus in Turin (Kat.XV.1) kenne ich keine Parallele; wahrscheinlich ist sie sekundär, so daß auch dieses Büstchen als tragbare *imago* in Frage kommen könnte.

Nur bei wenigen der hier besprochenen Halbedelsteinporträts ist der Büstenteil erhalten. Da viele Werke der Glyptik schon seit langer Zeit bekannt und früh Bestandteil von Sammlungen waren, wurden sie häufig ergänzt und auf neuzeitliche Büsten aufmontiert, wobei oft vielleicht noch vorhandene Büstenteile abgearbeitet wurden. Bei den meisten Stücken ist dadurch die ursprüngliche Anbringung nicht mehr nachvollziehbar. Das gilt auch für Werke aus Glas und Fayence - nur beim Kölner Glasköpfchen (Kat. I.10) ist wegen des auch an der Halsunterseite vorhandenen Überzugs klar, daß es als Einsatzköpfchen gedacht war, wofür auch die um den Hals verlaufende Ritzung spricht.

Die Form des Berliner Trajanbüstchen (Kat. X.2) hat eine leicht konvex ausgebuchtete Büstenunterseite und einen flachen, halbkreisförmigen Büstenausschnitt. Ähnlich ist die Büste eines konstantinischen Prinzen aus blauem Glas in Köln ausgearbeitet²³⁴, hier verläuft um den Rand jedoch eine dünne Einfassungsrille zur Befestigung in einer Prunkschale. Eine ähnliche Rekonstruktion erscheint mir auch für das Berliner Köpfchen am wahrscheinlichsten, obwohl hier keine Spuren der Art der Befestigung - denkbar wäre eine Edelmetallschale - vorhanden sind. Die mögliche Verwendung solcher Schalen im Rahmen des Kaiserkults für Trankopfer und als Verehrungsbilder, die aufgestellt wurden und nicht mehr praktisch zum Einsatz kamen, muß sich nicht widersprechen und ist in manchen Fällen sicher gleichzeitig anzunehmen²³⁵.

Die Unterseite des Domitian darstellenden Panzerbüstchens in Paris (Kat. VIII.3), in die zwei Stiftlöcher gebohrt sind, scheint nach den publizierten Aufnahmen ähnlich gewölbt zu sein, so daß sie in einen Schalenboden eingepasst werden könnte. Eine Befestigung mittels Stiften, wie sie die Bohrlöcher nahe legen, wäre auch nur in einer Metallschale denkbar. Allerdings spricht die starke Neigung des Kopfes nach vorn eher gegen eine Verwendung Schalenemblem, es wäre zu weit nach unten geneigt. Die Verwendung als Szepteraufsatz, von der Megow spricht, zieht die Frage nach einer Fassung für die Büste nach sich, nämlich auf welche Art die unbearbeitete Unterseite mit dem Szepterstab verbunden war. Gegen ein Büstenszepter spricht zudem der Panzer: Die antiken Denkmäler zeigen die Szepter nie mit Panzer²³⁶. Gegen eine *imago* im militärischen Bereich wiederum spricht das zerbrechliche Material.

²³¹ hier Anm. 21.

²³² Zu Darstellungen des Kaisers in Gold- und Silber E. Künzl, JbZMusMainz 30, 1983, 393ff.; Witschel, in: Standorte 259f. Anm. 10. - Die o.g. Stiftung des Vibius Salutaris beinhaltet Darstellungen von Trajan und Plotina aus Edelmetall; Witschel a.a.O. Anm. 11.

²³³ Chr. Witschel, Standorte 257ff. - Zum militärischen Bereich O. Stoll, Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der obergermanische Limes (1992) 101ff. bes. 107. und 109 zur unsicheren Terminologie; hier 44ff.

²³⁴ J. Bracker, KJbVFrühGesch 8, 1965/66, 18ff Abb.1 Taf. 7,9. - Jucker, Trajanstudien 69f.

²³⁵ Als Teil eines solchen Verehrungsbildes im Lararium interpretiert N. Hannestad ein frühhadrianisches Silberköpfchen, das F. Poulsen 1940 für Antoninus Pius hielt; Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1982, 27ff.

²³⁶ Jucker, Trajanstudien 73.

Nicht zu erklären ist bisher die eigentümliche eiförmige Ausbuchtung auf der Rückseite des ebenfalls in Paris aufbewahrten Augustus aus Chalzedon (Kat. I.15). Die Oberfläche ist glatt poliert, und die regelmäßige Form spricht gegen Unfertigkeit. Als Befestigung scheint dieser Auswuchs ungeeignet: Die längliche neuzeitliche Flickung an der Rückseite war kaum ein Befestigungsloch, und sonst sind keine Spuren einer Anbringung erkennbar. Als Einlaßzapfen ist die Form nicht brauchbar, zumal sie in der Seitenansicht optisch stört: dann hätte man sicher an den Seiten den Stein entfernt. Megow möchte hier ebenfalls einen Szepteraufsatz sehen, die halbrund abgearbeitete Fläche am Büstenrand läßt eine entsprechende Einlassform vermuten. Sie erinnert an die ähnlich halbrunde, in die Volute eingesetzte Unterseite des Commodusbüstchens in Turin (Kat.XV.1), aber ohne weitere Vergleichsstücke lassen sich zu beiden Stücken vorerst nur Mutmaßungen anstellen.

IV. BEDEUTUNG UND FUNKTION

IV.1 Bedeutungsverschiebung

Die Auswertung der hier behandelten verkleinerten Kaiserporträts nach typologischen und stilistischen Gesichtspunkten hat, wie ausgeführt wurde, gezeigt, daß der Typus eines Bildnisses kaum durch motivische Veränderungen beeinflusst und modifiziert wird. Als Maßstab für typologische Genauigkeit dienen die durch Replikenrezension ermittelten Vorbilder. Unter diesem Gesichtspunkt können nur diejenigen Werke erfaßt werden, die innerhalb der Entstehungskette des antiken Kopienwesens entstanden sind. Um eventuell davon unabhängig entstandene, frei konzipierte Porträts zu erfassen, fehlt derzeit, wie bereits gesagt wurde, noch die methodische Grundlage - was nicht bedeutet, daß die Existenz solcher Bildnisse völlig auszuschließen wäre.

Die hier im folgenden vor allem interessierenden Besonderheiten und Abweichungen sind, dies sei gleich vorangestellt, nicht einheitlich bei allen Stücken feststellbar. Die Uneinheitlichkeit der hier behandelten Denkmäler sollte eigentlich auch jede Erwartungshaltung hinsichtlich eines griffigen, allgemeingültigen Ergebnisses von vornherein ausschließen. Bei vielen Stücken konnte eine Tendenz zu formaler und motivischer Reduktion beobachtet werden, die teilweise dem Verkleinerungsprozeß zugeschrieben werden kann, etwa wenn die Anzahl von Lockenmotiven eines Stirnhaarschemas reduziert wird. Das hat aber vor allem mit dem Grad der Sorgfalt der Ausarbeitung zu tun und ist nicht Folge des Formats, denn es liegen auch unter den rundplastischen Bildnissen zahlreiche detailgenaue Wiederholungen in Miniaturformat vor. Summarische, weniger sorgfältige Ausarbeitung kann durch die Funktion, die Stellung des Auftraggebers, die Fähigkeiten des Künstlers, aber auch durch eine ungenügende Vorlage bedingt sein.

Es sind lediglich einige, in der Regel qualitativere Werke, - wobei hier mit Qualität die Sorgfältigkeit in der Ausarbeitung gemeint ist -, die durch Veränderung des Habitus und physiognomischer Motive, oder aber durch Einsatz von Stilmitteln bestimmte Ausdruckswerte erzielen, die trotz genereller Treue hinsichtlich der typenkonstituierenden Details von den ursprünglich im Typus angelegten Aussagen abweichen. Wie man solche Verschiebungen beurteilt, ist mehr oder weniger abhängig davon, was man als Wesen des römischen Kaiserporträts begreift: Ist es allein die abbildhafte, auf Erkennbarkeit zielende Darstellung des Individuums, dann sind Veränderungen im Ausdrucksgehalt von zweitrangiger Bedeutung. Wenn allerdings, wie es in der Porträtforschung nunmehr Konsens ist, auch der Ausdrucksgehalt des Kaiserporträts als Bestandteil der Ikonographie eines bestimmten Bildnistypus verstanden wird, oder als ikonographischer Bestandteil des Herrscherbildes einer bestimmten Epoche und ihrer historischen Rahmenbedingungen, dann bewirken Veränderungen des Ausdrucks wesentliche Verschiebungen der Bedeutungsebene eines Bildnisses²³⁷.

H. Jucker hatte zu der von anderen Trajansbildnissen abweichenden straffen Glätte des Berliner Trajansköpfchens (Kat. X.2) festgestellt, "...daß sich hierin sicherlich nicht format-, material- oder gattungsbedingte Beengung auswirkt, bestätigt die künstlerische Freiheit, die wir in diesen Kleinbildnissen noch antreffen werden,..."²³⁸. Das, was Jucker hier als 'künstlerische Freiheit' definiert, muß als Phänomen gerade im Hinblick auf Kaiserporträts, vor allem der mit ihnen verbundenen Primärfunktion als Repräsentationskunst, genauer beleuchtet werden. Welche Funktion kann daraus für ein Bildnis geschlossen werden, und vor allem: Wie ist zu

²³⁷ Ähnlich in seiner Einleitung Giuliani 11ff.

²³⁸ Jucker, Trajanstudien 54.

erklären, daß solche künstlerisch freieren Versionen, verglichen mit der gesamten Menge an Porträts in allen Dimensionen, vor allem bei Verkleinerungen und Miniaturen zu beobachten ist?

Die im ursprünglichen Entwurf des jeweiligen Porträttypus beabsichtigten Aussagen und Inhalte werden dergestalt verändert, daß die Informationen über die Eigenschaften des dargestellten Herrschers inhaltlich verunklärt und von anderen Inhalten überlagert werden können. Dies ist einer der Effekte, die durch die von Jucker bei den rundplastischen Kleinporträts beobachteten künstlerisch freieren Umsetzung bewirkt werden. Häufig war hier vor allem die Zurücknahme bestimmter 'herrscherlicher' Qualitäten zu beobachten, sowie die Betonung oder Zufügung von allgemein am ehesten mit dem Begriff 'Sentiment' zu umschreibenden Elementen, die in einigen Fällen sogar zu einer gewissen Verharmlosung, ja fast zur 'Verniedlichung'²³⁹ auf Kosten des eigentlich repräsentativen Charakters des Herrscherbilds tendiert.

Damit ist kein psychologisierender Ansatz zur Interpretation von Kaiserbildnissen, kein Herauslesen von individuellen Charakterzügen beabsichtigt, wie L. Curtius das in seinen auf Lavater beruhenden Überlegungen versucht hat²⁴⁰. Die beschriebenen Stil- und Ausdruckselemente und ihre Bedeutung sind vielmehr aus anderen Bereichen der Kunst durch die sinnfällige Verbindung mit bestimmten Bildthemen bekannt, und sie werden fast chiffreartig, als Zeichen zur Vermittlung bestimmter Ausdrucksgehalte benutzt. Auf die Verwendung der im Hellenismus zu gesteigerter Bedeutung gelangten Pathosformeln im römischen Portrait wurde bereits hingewiesen²⁴¹: die geläufige Energieformel charakterisiert entsprechend die dargestellte Person. Der beobachtete sinnlich-sentimentale Zug um die Mundpartie, oft begleitet von der Senkung und Drehung des Kopfes, ist aus der ausgehenden Klassik des fünften und dann vor allem verbunden mit Ephebenstatuen des vierten Jahrhunderts geläufig; die idealisierende Stilisierung eines Porträts auf klassische Vorbilder hin entspricht einem Geschmack, der sich in der Kunstauffassung der frühen Kaiserzeit auch in Neuschöpfungen der Idealplastik spiegelt²⁴².

Die beiden zuletzt genannten Phänomene zeigen aber, daß die so auf inhaltlicher Ebene bewirkten Verschiebungen nicht nur die Aussage über den Dargestellten betreffen, sondern auch etwas über den Besitzer beziehungsweise den Auftraggeber mitteilen, der die dem Bildwerk eigenen Charakteristika vielleicht besonders wertschätzt oder sogar bei Auftragserteilung fordert. Das hat Konsequenzen für die Funktion und die Bedeutung eines solchen Bildnisses. Auf einer weiteren Ebene haben solche Bedeutungsverschiebungen Konsequenzen für die Bedeutung des Kaiserporträts als Träger einer primär repräsentativen Funktion für die Herrscherpropaganda. Dies führt über den Deutungsansatz L. Giulianis hinaus, der vor allem eine auf die Person des Dargestellten bezogene inhaltliche Deutung betonte²⁴³. Bei einem Teil der hier besprochenen Kleinbildnisse überlagert oder verdrängt eine vielleicht geschmacklich bedingte ästhetische Komponente den repräsentativen Charakter. Daraus folgt, daß sogar für das Herrscherporträts eine mögliche Bedeutung als Kunstwerk eingeräumt

²³⁹ hier Kap. III.3 und III.4. - Zur den sprachlichen Umschreibungen hier 51f.

²⁴⁰ L. Curtius, Physiognomik des römischen Porträts, Die Antike 7 (1931), 226ff.; Nachdruck in: L. Curtius, Torso (1957), 68ff. und H. v. Heintze (Hrsg.), Römische Porträts (1974), 175ff. - Zu den Einflüssen Kassners und Lavaters Giuliani, 28ff., zu den Reaktionen auf Curtius ebenda, 260 Anm. 1.

²⁴¹ hier 38f.

²⁴² H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950), bes. 118ff. - W. Trillmich, Jdl 88, 1973, 260ff. - P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) 3ff. - ders., in: Le classicisme à Rome. Entretiens sur la antiquité classique XXV, Fondation Hardt (1979), 283ff.

²⁴³ Giuliani passim, v.a. die Einführung 11ff.

werden muß, und zwar über die Festlegung auf seine rein repräsentative Funktion hinaus – mit allen Folgen für die Bewertung nicht verkleinerter Bildnisse²⁴⁴.

Kunsthistorisch orientierte Untersuchungen zur Kleinkunst befassen sich vornehmlich mit typologischen und stilistischen, an Problemen des Verhältnisses zu großformatigen Vorbildern orientierten Fragen. Die inhaltliche Komponente des Verkleinerungsprozesses selbst und seine Auswirkungen auf die Bedeutungsebene eines Bildwerks und sein Verhältnis zum Betrachter versucht eine neuere Untersuchung zu beleuchten.²⁴⁵ Anhand der Betrachtung unterlebensgroßer Skulptur des Späthellenismus stellt der Autor ein verändertes Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipient fest, innerhalb dessen die Sinnggebung und Bedeutung des Bildwerks abhängig ist vom jeweiligen Aufsteller und Betrachter. Durch sein von der Seherfahrung des Rezipienten her als "unrealistisch" empfundenen Format verliert das Bildwerk seine ihm immanente Bedeutung - es wird in seiner Aussage verfügbar, der Zugang zu dieser wird dadurch komplexer und weniger unmittelbar und in den Bereich des Fiktiven verlegt²⁴⁶. Dahinter steht eine in dieser polaren Sicht ausgesprochen problematische Einschätzung des Originals in 'natürlicher' Größe als Träger einer fixen, unwandelbaren Aussage²⁴⁷. Zwar betrachtet der Autor Darstellungen gleicher Sujets²⁴⁸, eine sicherere Grundlage zur Verfolgung des lohnenden Frageansatzes wären aber Wiederholungen der gleichen motivischen Vorlage gewesen, wie es verkleinerte Wiederholungen von griechischer oder römischer Idealplastik oder aber von Porträts sind²⁴⁹.

IV.2 Auswirkungen der Verkleinerung

Verkleinerte Wiederholungen von plastischen Werken, die vom Betrachter gegenüber der gewohnten Wahrnehmung der Realität und der Seherfahrung als 'klein', wenn nicht sogar als miniaturhaft aufgefaßt werden, haben die Forschung vor allem in Hinsicht auf den Kopierprozeß interessiert. Dabei war vor allem das Verhältnis der Verkleinerung zu seiner Vorlage hinsichtlich der Genauigkeit der Wiederholung von Interesse: d.h. die Genauigkeit der Überlieferung bei sich verändernden Proportionsverhältnissen unter den Werken selbst, wobei der Standpunkt, in diesem Falle das Maßempfinden des Betrachters keine Rolle spielte. Die Verkleinerung wurde nicht notwendig als künstlerisch weniger wertvoll angesehen. So beobachtete G. Lippold bei verkleinerten Kopien von überlebensgroßen und kolossalen Werken: "...aber die meisten haben hier doch unwillkürlich vieles unterdrückt, was in der Verkleinerung nicht mehr zur Wirkung kommen konnte, den Genuß der Hauptformen beeinträchtigt hätte. Je mehr ein Kopist Künstler ist, umso mehr wird er hier ändern...Es sind

²⁴⁴ Zur nicht-ästhetischen Rezeption des römischen Porträts R. Bianchi-Bandinelli, *Società* 13, 1957, 27f. - Anders zuletzt J. Bazant, *Roman Portraiture. A History of its History* (1995) 146: "Portraits are, of course, not standard signs, but above all artistic signs, their primary function is not communicative but aesthetic ... The constant switching between 'Greek' and 'Roman' portraiture styles ... is but a consequence of the predominant aesthetic function of Roman portraits." Zu Bazant die Rezensionen von S. Kane, *AJA* 100, 1996 (4), 795f., und vor allem L. Giuliani, *Gnomon* 70, 1998, 153ff. und bes. 155f.

²⁴⁵ K. Stähler, Zur Bedeutung des Formats. *EIKON* 3 (1996).

²⁴⁶ Stähler a.a.O. bes. 36f. 86.

²⁴⁷ In den seltensten Fällen kann bei noch so guter Forschungslage die exakte Aussage eines verlorenen Originals rekonstruiert werden; keine noch so exakte Kopie kann seine ursprüngliche Bedeutung wiederholen. Die Vorstellung von 'natürlicher' Größe ist relativ.

²⁴⁸ z.B. die Gallierdarstellungen des Großen und des Kleinen Anathems, Stähler a.a.O. 7ff. - Dies zeigt sich auch bei der nicht unproblematischen Umdeutung der Trunkenen Alten als Sibylle, um dadurch deren inhaltliche Aufwertung zu bewirken; Stähler a.a.O. 38ff.

²⁴⁹ Die kurzen Bemerkungen zum kleinformatigen römischen Kaiserportät betonen dessen zeichenhafte Funktion im offiziellen Bereich als auch dessen private, persönliche Rezeption; Stähler a.a.O. 90f.

daher die Einzelheiten auf ein normales Maß reduziert, wodurch die Kopien als Kunstwerk gewinnen, als Reproduktionen an Treue verlieren..."²⁵⁰. Lippold wußte also für die Beurteilung einer Kopie oder Wiederholung sehr wohl zwischen der Kopiengenauigkeit und künstlerischer Qualität zu differenzieren, und er gestand den kleinerformatigen Wiederholungen zu, einen eigenen ästhetischen Reiz entwickeln zu können. Als Beispiel sei hier auf ein Athenaköpfchen Typus Velletri Kopfreplik in Basel hingewiesen, dessen Gesichtsgestaltung mit dem weich eingebetteten Mund sich von den herberen, strengeren Zügen der restlichen Repliken unterscheidet²⁵¹.

Offenbar fand Lippolds Sicht vor allem Nachklang bei denjenigen sich mit antiker Plastik befassenden Untersuchungen, die sich zwar auch mit kopienkritischen Fragen beschäftigten, dabei aber nicht primär auf Probleme der Meisterzuweisung und Rekonstruktion des Originals ausgerichtet waren. So sieht zum Beispiel B. Sismondo Ridgway besondere künstlerische Anforderungen an kleinformatige Skulptur der archaischen und klassischen Zeit gestellt²⁵². E. Bartman²⁵³ führt die Abweichungen, die sie bei Kopien des Ausruhenden Satyrn beobachtet, darauf zurück, daß bestimmte Partien, die die Vorlage nicht exakt wiedergaben, von den Kopisten frei interpretiert wurden. Dies betrifft nicht nur Verkleinerungen, sondern auch Kopien gleichen Maßstabs. Vor allem die nicht linear nachvollziehbaren Partien, deren genaue Nachbildung sich rein bildhauertechnisch schwieriger gestaltet, sind freier ausgeführt. Die Herstellung verkleinerter Wiederholungen ist ein noch komplizierterer Vorgang, bei dem Abweichungen von der Vorlage entsprechend wahrscheinlicher werden²⁵⁴. Danach wären also die Abweichungen einer verkleinerten Vorlage vom größerformatigen Vorbild zunächst durch technische Gründe im Kopiervorgang selbst bedingt. Andere Umstände können ebenso eine Rolle spielen, etwa äußere Bedingungen wie eine durch große Nachfrage bedingte eilige Produktion, die eine weniger genaue Wiederholung des Vorbilds zur Folge hat, und natürlich auch die Fähigkeit des jeweiligen Kopisten. Weiter erwägt Bartman: "...to some extent, this individuality may be regarded as an expression of creative will, perhaps recognized and appreciated by connoisseurs of art in the same spirit..."²⁵⁵, ohne allerdings zu versuchen, das durch eine darauf ausgerichtete Stilanalyse zu belegen.

²⁵⁰ G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923), 148ff. - Zur Eigenständigkeit von Kopien und den künstlerischen Fähigkeiten von Kopisten z.B. W. H. Gross, *GGA* 228 (1976), 244 (Rezension zu P. Zanker, *Klassizistische Statuen*): "Je besser, temperamentvoller, selbstständiger ein Bildhauer ist, desto eher wird sich in seine Kopien mehr von seiner eigenen Forminterpretation einschleichen."

²⁵¹ E. Berger, *Der Basler Athenakopf aus der Sammlung Ludwig*, *AntK* 17/1974, 131ff. Taf. 33-35,5. Interessant die Beurteilung Bergers, "... daß die zauberhafte Anmut dieser Statue in dem reduzierten Maß viel überzeugender zur Geltung kommt ..." (a.a.O. 133), und in der vielleicht die Lippold'sche Auffassung durchscheint. Daß der Kopf Basel dem Urbild am genauesten entspräche, läßt sich meines Erachtens angesichts der wenigen erhaltenen Repliken nicht vertreten; der Schluß scheint eher auf einer persönlichen Wertung Bergers zu beruhen.

²⁵² B. Sismondo Ridgway, *5th Century Styles in Greek Sculpture* (1981) 13 Anm. 11: "... more difficult is the creation of *under-life-sized* statues ... which imply sophisticated thinking".

²⁵³ Bartman 76ff.

²⁵⁴ Bartman 76 erwägt auch nach großformatigen Werken gearbeitete verkleinerte Modelle aus Terrakotta oder Wachs, die die Einzelheiten nur summarisch wiedergaben und den Künstler zu freiem Gestalten zwangen.

²⁵⁵ Bartman 77. - Die in der Forschung häufig auftretende Bewertung nach der exakten als der 'guten' Kopie, gegen die Bartman im folgenden (a.a.O., 78ff.) zugunsten des künstlerischen Eigenwerts gerade der abweichenden Wiederholungen argumentiert, ist sicher auf die Ausrichtung des jeweiligen Forschungsansatzes auf die Rekonstruktion des Originals zurückzuführen, von dem Bartmans Fragestellung abweicht. - Ob die antiken Kopierwerkstätten tatsächlich das Punktiergerät in der stringenten Weise anwendeten (Bartman, 78), wie teilweise angenommen wird (z.B. von M. Pfanner, *Jdl* 104, 1989 passim) läßt sich meines Erachtens nicht allgemeingültig feststellen. Dagegen zuletzt wieder Evers, unpublizierte Habil. 11ff.

Eine dekorative Funktion kann nach Bartman allein in Betracht gezogen werden, wenn dies der Fundkontext, etwa Haus oder Villa, nahelegt. Aber auch hier lässt sich allein aus dem Aufstellungsort nicht mit Sicherheit eine eindeutige Funktion ableiten, wenn, wie zum Beispiel bei einer Aufstellung im Lararium, mehrere Bedeutungsebenen des Werkes - kultische und/oder dekorative - möglich sind²⁵⁶. Es muß bedacht werden, daß selbst im Falle eines zum Beispiel durch den Fundort gesicherten funktionalen Zusammenhangs die Bedeutung eines Werks für seinen Besitzer und Benutzer nicht eindeutig festgelegt sein muß²⁵⁷.

Daß Reduzierung der ursprünglichen Größe eines Werks auch die Veränderung seines Inhalts und eine Bedeutungsverschiebung bewirkt, hat W. Trillmich für die römische Idealplastik festgestellt²⁵⁸. Die Verschiebung der Funktion, die einhergeht mit einem dem Original wahrscheinlich inhaltlich wie verwendungsmäßig völlig fremden Aufstellungsort, kann somit nicht nur der Anlaß für eine Reduktion der Größe, sondern genauso Folge derselben sein. Ohne das Phänomen selbst zu hinterfragen - verändert Verkleinerung an sich die inhaltliche Bedeutung eines Werks, in welcher Art und warum? -, kann Trillmich seine Beobachtung anhand von stilistischen und formalen Veränderungen gegenüber dem jeweiligen Original belegen. Bei vielen Statuettenrepliken archaischer und frühklassischer Werke beobachtet Trillmich "eine wahrlich 'klassizistische' Tendenz zu einer gewissen Verweichlichung, fast möchte man sagen Verharmlosung der an sich von den Römern doch sehr geschätzten spröden, herben Formen des Strengen Stils..."²⁵⁹, auch der Begriff 'verniedlicht' wird verwendet²⁶⁰.

Mit denselben Begriffen, die auch hier verwendet werden, charakterisiert A. Leibundgut stilistische und damit inhaltliche Abweichungen vom Vorbild bei Statuettenwiederholungen polykletischer Vorbilder²⁶¹. Die Problematik solcher Umschreibungen liegt in der ihnen anhaftenden pejorativen Konnotation, die durch den Sprachgebrauch inhaltlich als Gegensatz zu 'erstzunehmend' aufgefaßt wird, und damit - ungewollt oder gewollt - eine qualitativ abschätzige Wertung kleinformatiger Plastik gegenüber beinhaltet, die letztlich in einem sich an bestehenden Vorstellungen von 'erhabener' Kunst orientierenden Kunstverständnis, sowie der dem Original eingeräumten Vorrangstellung begründet ist. Dabei liegt die eigentliche Problematik jedoch weniger in der Wahl falscher Begrifflichkeiten für die inhaltliche Bedeutungsverschiebung gegenüber dem Vorbild, als vielmehr in der mit dieser Tatsache an sich verbundenen negativen Einschätzung: Jeder Ersatzbegriff, zu denken wäre vielleicht an 'Preziosencharakter' oder ähnliches, würde das Problem nur verlagern, aber nicht ausräumen, zumal auch dieser Begriff weit über die Beschreibung hinausreicht, die an sich schon nie restlos objektiv sein kann.

Gemeinsam ist den beiden zuletzt zitierten Untersuchungen die Feststellung, daß die Verkleinerungen die Vorbilder in abgemilderter Weise durch sinnliche oder Sentiment vermittelnde Züge uminterpretieren und daß diese Stil und Inhalt betreffenden Veränderungen unter anderem mit der geschmacklichen Rezeption der Besitzer und Betrachter solcher kleinen

²⁵⁶ Bartman, 43ff. 47.- Zum Problem der Aufstellung im Lararium, bei der kultische wie dekorative Funktionen in Betracht zu ziehen sind hier 53f.

²⁵⁷ Diesem doch wesentlichen Aspekt der Rezeption durch den Betrachter, Benutzer oder Besitzer, der über die vorrangig pragmatische Frage nach der Verwendung hinausgeht, wird von Bartman zuwenig Bedeutung eingeräumt.

²⁵⁸ W. Trillmich, JdI 88, 1973, 267ff.

²⁵⁹ Trillmich a.a.O. 267.

²⁶⁰ Trillmich a.a.O. Anm. 68 zu einer Bronzewiederholung des Kasseler Apoll in Berlin; AntPl V (1966) Abb.9.

²⁶¹ A. Leibundgut, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Kat. Ausst. Frankfurt/M. 1990/1991 (1990), 423f. - Mündlich äußerte sie sich zuletzt allerdings skeptisch zu den dort von ihr verwendeten Begriffen 'Verharmlosung' und 'Verniedlichung'.

Werke zu begründen sind²⁶². Für einen Teil der verkleinerten Kaiserporträts wurden hier ganz ähnliche Beziehungen zu den großformatigen Vorbildern beobachtet²⁶³. Allerdings stellt sich die Frage, ob im Falle von Herrscherporträts, an die als Gattung ja ganz unterschiedliche Anforderungen gestellt werden als an Idealplastik, eine ähnliche Erklärung in der geschmacklich-ästhetischen Rezeption des antiken Publikums gesucht werden darf.

IV.3 Aspekte der Rezeption

Verkleinerungen von Idealplastik sind in römischer Zeit meist Wiederholungen von Kunstwerken griechischen Ursprungs, für die im Gegensatz zu Porträts (und gerade zu Herrscherporträts) eine ästhetisch ausgerichtete Rezeption per se naheliegt. Auch das Verhältnis zum Vorbild ist genauer definiert: Hinter den Wiederholungen steht ein Original, im Bestfall eines der geschätzten *opera nobilia*. Am Grad der Wertschätzung der Vorbilder orientiert sich unter anderem die Wertschätzung auch der Kopie. Dies hat mehrere Gründe, die in unterschiedlicher Gewichtung zum Tragen kommen: Statuen im privaten Bereich besitzen sowohl einen Wert als Kunstwerk, aber auch als Ausstattungsstück. Das kann Ausdruck von *luxuria* sein, oder vorrangig als selbstverständlicher *decor* der Ausstattung dienen²⁶⁴, die Besitzer befinden sich in einem "Spannungsfeld zwischen Repräsentation und, falls vorhanden, Kunstinteresse"²⁶⁵.

Wie R. Neudecker anhand der Quellen herausgearbeitet hat²⁶⁶, ist der Übergang von der Anlage von Kollektionen, die eine gebildete Kunstkennerchaft dokumentieren sollten, zu repräsentativ ausgerichtetem, auf Zurschaustellung von Bildungsanspruch und letztendlich persönlichem Reichtum zielendem Sammeln und Aufstellen, wie Cicero es für Verres darstellen möchte²⁶⁷, fließend und die Grenzen sind nicht immer eindeutig zu ziehen. Für die Wertschätzung einer Statue war offenbar die Nennung des Künstlers des Originals, manchmal auch des Kopisten wesentlich. So erwähnt Plinius zum Beispiel in der Auflistung der *monumenta* des Asinius Pollio²⁶⁸ zusammen mit den Werken die Künstlernamen, deren künstlerisches Ansehen innerhalb der späthellenistischen Kunsttheorie festgeschrieben war. Mit dieser Theorie geht die Entwicklung des Sammlerwesens selbst -zumindest in seinen frühen Erscheinungen in spätrepublikanischer Zeit- unmittelbar zusammen²⁶⁹.

Demgegenüber kann für kein römisches offizielles Porträt ein Originalentwurf oder eine unmittelbare Kopie nach einem solchen nachgewiesen werden, obwohl davon auszugehen ist, daß diese von hochrangigen Künstlern oder dem Hof nahestehenden Werkstätten geschaffen wurden. Die Wertschätzung dieses 'Prototyps' einer Porträtserie scheint sich demnach von der eines griechischen Originals, aber auch von der römischer Neuschöpfungen zu unterscheiden. Während die schriftliche Überlieferung zu Künstlern der späten Republik und

²⁶² Trillmich a.a.O. 274. - Leibundgut a.a.O. 423f.

²⁶³ Trotz der Unterschiede hinsichtlich Konzeption und Bedeutung zieht Bartman 84f. aufgrund bildhauertechnischer Argumente sogar in Betracht, daß Marmorverkleinerungen von Porträts und Idealplastik in denselben Werkstätten hergestellt wurden. Innerhalb der Werkstätten spezialisierten sich dann einzelne Kopisten auf eine bestimmte Gattung.

²⁶⁴ Neudecker, Ausstattung 91ff. 95.

²⁶⁵ R. Förtsch, *Gnomon* 64, 1992, 520ff. (Rezension Neudecker).

²⁶⁶ Neudecker, Ausstattung 95f. - Zu Kunsttheorie und Ausstattungspraxis auch P. Zanker, in: *Le classicisme à Rome. Entretiens sur l'antiquité classique XXV*, Fondation Hardt (1979) 283ff. bes. 299ff.

²⁶⁷ Quellen und Diskussion bei Neudecker, Ausstattung, 18ff.

²⁶⁸ Plin. n.h. 36, 23-25.33f. Im Wortlaut mit Übersetzung bei Neudecker, Ausstattung 95f., dort weitere Quellen.

²⁶⁹ F. Preißhofen, in: *Le classicisme à Rome. Entretiens sur l'antiquité classique XXV*, Fondation Hardt (1979), 263ff.

frühen Kaiserzeit wie Pasiteles oder Arkesilaos²⁷⁰ und ihrem Oeuvre ein Bild vermitteln kann, ist über die ausführenden Künstler von Porträts so gut wie nichts bekannt²⁷¹. Sie haben offenbar in der zeitgenössischen Kunstbetrachtung keinen nennenswerten Stellenwert eingenommen. Plinius' bedauernde Äußerung in seinem Malereibuch (n.h. 35,4-14), die vor allem auf genaue Wiedergabe ausgerichtete Porträtmalerei, mit der wohl in erster Linie Ahnenbilder gemeint sind²⁷² (... *qua maxime similes in aevum propagabantur figurae* ...) sei zugunsten einer vor allem auf Darstellung kostbarer Materialien (... *materiam conspici malunt omnes quam se nosci* ...) ²⁷³ und offenbar auch auf Alterswert (*et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt* ...) ausgerichteten Aufstellung verschwunden²⁷⁴, kann zunächst als Kritik am überhandnehmenden Materialismus gegenüber altehrwürdigen Traditionen verstanden werden²⁷⁵. Andererseits sind es nun die Bilder fremder Personen und die Werke *externorum artificium*, fremder Künstler, die aufgestellt werden. Mit der Hinzufügung berühmter, oft griechischer²⁷⁶ Porträts wird die Aufwertung der eigenen Ahnengalerien aus Prestige Gründen betrieben²⁷⁷. Aus der Pliniusstelle geht aber auch hervor, daß die im Gegensatz zu früher nun in den Atrien aufgestellten *signa externorum artificum* eine nicht unerhebliche Stellung innerhalb der Ausstattung des Hauses bekommen. Auch die Rolle von Bildnissen politischer Führer besteht nicht nur in einer öffentlich-repräsentativen Funktion, sondern ebenso im Rahmen einer persönlicheren Rezeption im privaten Bereich.

Die private Rezeption von kleinfiguriger Plastik ist mehrfach dokumentiert. Martial rühmt eine bronzene Heraklesstatuette im Haus des Novius Vindex, die als Tischschmuck dient²⁷⁸. Becatti sieht in der dekorativen Funktion einen Hauptgrund für die Verkleinerungen berühmter Kunstwerke²⁷⁹, dagegen spricht hier allerdings, daß Novius Vindex über eine vergleichsweise differenzierte Kunstkenntnis verfügte und wohl durchaus in der Lage war, in einer künstlerisch wertvollen Kleinplastik mehr als bloßen Tischdekor zu sehen. Nero führte ständig die Statuette einer Amazone des Strongylion in seinem Gefolge; offenbar jedoch weniger aus

-
- ²⁷⁰ Pasiteles: Plin. n.h. 33, 156; Plin.n. h. 36,35. 39 (Pasiteles Verfasser der fünf Bände über *opera nobilia*).; Plin. n.h. 35,156 (arbeitet nach Varro mit Modellen); Cic. de divinat. I.36.79. - Arkesilaos: Plin. n.h. 35, 155.156 (Venus Genetrix); Plin. n.h. 36,33 (Statuen von Nymphen tragenden Kentauren unter den *monumenta* des Asinius Pollio); Plin. n.h. 36,41. Der Wortlaut bei Overbeck, Schriftquellen 437f.
- ²⁷¹ Plin. n.h. 35, 147-148 berichtet für die späte Republik von der Porträtmalerin Iaia aus Kyzikos sowie von den Malern Dionysius und Sopolis, die wohl in einer Werkstatt in Neapolis arbeiteten, in der nach Neudecker, Ausstattung 27f. m. Anm. 273 vielleicht solche Kleinstbildnisse hergestellt wurden, wie sie nach Cic. Att. 6,1 bei Vedius Pollio gefunden wurden. Allerdings ist die Gleichsetzung von *imagunculae* mit gemalten Bildern durch nichts gesichert; hier 57f.
- ²⁷² Schweitzer, Bildniskunst 27.
- ²⁷³ Porträts aus möglichst vielen unterschiedlichen Materialien: Plin. epist. 4,7,1; Lahusen, Schriftquellen Nr. 420. - Stat. silv. 3,3,196ff.
- ²⁷⁴ Lahusen, Schriftquellen Nr. 445. - Neudecker, Ausstattung, 74f. - Schweitzer a.a.O., 26ff.
- ²⁷⁵ Schweitzer, Bildniskunst 27.
- ²⁷⁶ Schweitzer, a.a.O. 28 Anm. 1. - Neudecker, Ausstattung 28f.
- ²⁷⁷ Heftige Ablehnung dieser Praxis in konservativen Kreisen belegt der Protest des Redners Messala gegen die Einreihung fremder Bildnisse in die eigene Ahnenreihe: Plin. n.h. 35,8.
- ²⁷⁸ Mart. 9,43, 5-14. - Bartman, 147ff. - Neudecker, Ausstattung 38. 98. - Skeptisch hinsichtlich Lysipp als Künstler A. Leibundgut, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Kat. Ausst. Frankfurt/M. 17.10.1990 - 20. 1. 1991 (1990), 423. - Zu Tischschmuck A. Kaufmann-Heinimann, Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst (1984) Textband 321. - Zu einer vielleicht als Tischschmuck verwendeten Kleinreplik des Herakles Epitrapezios in Belgrad zuletzt R. Turcan, in: A. Small (Hrsg.), Subject and Ruler: The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity. Konferenz University of Alberta, JRA Suppl. 17, 1996, 55f. Die Größe des Werks geht aus Stat. silv. 4.6 hervor: kleiner als ein römischer Fuß, *intra stet mensura pedem*; Bartman 148.
- ²⁷⁹ "... É la medesima concezione decorativa che porta a diffondere capolavori celebri in piccole riduzioni, in cui del contenuto originale rimane solo l'aspetto ornamentale, schematico, compositivo, che é quello che interessa in questi 'soprammobili'", G. Becatti, Arte e Gusto negli scrittori latini (1951) 33.

Kunstkennerschaft als aus persönlichem Kunstgeschmack²⁸⁰. Ob sie mit dem *imagunculum puellarem* identisch ist, von dem Sueton (Nero 56) berichtet, ist zu überlegen: Nero habe es geschenkt bekommen und es diene ihm als Talisman gegen Verschwörungen, so daß er die Mädchenstatuette täglich zu verehren pflege. Kleinformatige Kunstwerke verlangen im übrigen künstlerische Fähigkeiten, die in sicher übertriebener Weise gerühmt werden. So lobt Plinius ein marmornes(!) Viergespann des Myrmekides, das kleiner als die Flügel einer Fliege gearbeitet sei: *cuius quadrigam cum agitatore operuit aliis musca...*²⁸¹. Gerade kleinformatige Werke scheinen als Kunstwerke angesehen worden zu sein, die den Besitzern besonders am Herzen lagen. Sie werden bei Plinius d. J. als *corinthia* bezeichnet, und wurden vermutlich in den privaten Teilen des Hauses aufbewahrt. Dort befanden sich auch großformatige Werke, an denen der Besitzer besonders hing, wie es Plinius (n. h. 34,62) über die Aneignung des lysippischen Apoxyomenos durch Tiberius überliefert, der diesen dann in seinem *cubiculum* aufstellte²⁸².

Zu verkleinerten Porträts und Miniaturen ist die Quellenlage komplizierter. Das liegt zunächst daran, daß für den Begriff 'Porträt' in unserem neuzeitlichen Sinne offensichtlich keine adäquate lateinische Bezeichnung existiert. So meint *imago* nach der Untersuchung von R. Daut²⁸³ in republikanischer Zeit vor allem das Ahnenbild; der Sinn ändert sich aber bereits bei Cicero und vor allem bei Varro, wo er im erweiterten Sinne von 'Kunst'- Bild oder künstlich geschaffenes Bild Gebrauch findet. Damit kann jetzt auch ein Götterbild gemeint sein. Andererseits wird auch *effigies* als Bezeichnung für das Bild einer Person verwendet, doch bleibt dieser Begriff ambivalent: Er kann sowohl Götterbilder als auch skulpturale Darstellungen von Sterblichen meinen²⁸⁴. So erwähnt Sueton (Cal. 7) die Replik eines von Livia gestifteten Bildes des C. Caesar als Eros im Tempel der Venus Capitolina, das Augustus in seinem *cubiculum* aufstellen läßt: *...cuius effigiem habitu Cupidinis in aede Capitolinae Veneris Livia dedicavit, Augustus in cubiculo suo positam, quotiensque introiret, exosculabatur.*²⁸⁵ Die intime Sphäre der Aufstellung entspricht der bei Sueton beschriebenen innigen Verehrung, die Augustus dem Bildnis zukommen läßt. Es hat sich hier möglicherweise wirklich um ein echtes Porträt des C. Caesar gehandelt, das einem idealen Statuentypus kombiniert wurde: In der archäologischen Überlieferung ist eine Verbindung von Porträts mit Erostypen allerdings nicht bekannt²⁸⁶. Über die Größe des Eros im *cubiculum* des Augustus läßt sich keine Aussage treffen, dieser kann auch Lebensgröße gehabt haben, wie der Fall des Apoxyomenos in den Privatgemächern des Tiberius (s.o.) zeigt.

Eine nicht ganz eindeutige Quelle ist Suet. Aug. 7²⁸⁷. Hier erwähnt der Autor eine Augustus als Knaben darstellende Bronze, die er seinem Kaiser²⁸⁸ zum Geschenk gemacht habe und auf der

- ²⁸⁰ Nämlich wegen ihrer schöngestalteten Beine: Das spricht nicht gegen den künstlerischen Wert des Werkes, wohl aber dagegen, daß dieser der (alleinige?) Grund für Neros Wertschätzung war: *quam ab excellentia crurum eucnemon appellabant...*; Plin. n.h. 34,82; Overbeck, Schriftquellen 159 Nr. 879.
- ²⁸¹ Plin. n.h. 36,43. - Overbeck, Schriftquellen 423 Nr.2197. - Bartman, 170 mit weiteren Beispielen.
- ²⁸² Plin. epist. 3,6,1-4; Neudecker, Ausstattung 29.97.111. - Von primär religiöser Bedeutung für den Besitzer ist dagegen eine kleinformatige goldene Fortunastatuette, die Antoninus Pius in seinem *cubiculum* aufbewahrt, und die er kurz vor seinem Tod dem Marc Aurel aushändigen läßt: Hist. Aug. Ant. Pius 12,5. Sie gelangt später an die Severer: Hist. Aug. Alex. Sev. 23,5f.
- ²⁸³ R. Daut, Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Diss. Münster 1966/67 (1975) 55f. 73f.
- ²⁸⁴ *effigies* meint bei Cicero vor allem die plastische bildliche Darstellung, von *effingere*: plastisch bilden, Daut a.a.O. 39ff. m. Anm. 30.
- ²⁸⁵ Die Verwendung von *effigies* für 'Bildnis' auch bei Tac. ann. 16, 7. - Tac. ann. 11,38: *...effigies privatis ac publicis locis...*, Entfernung von öffentlich wie privat (!) aufgestellten Bildnissen der Messalina, Neudecker, Ausstattung 85; Lahusen, Schriftquellen Nr. 286. - Tac. Ann. 4,5,2: *...populus effigies Agrippinae ac Neronis gerens...*; Lahusen, Schriftquellen Nr. 484. - S. Wood, AJA 92, 1988, 418 denkt an kleine Wachstafeln.
- ²⁸⁶ LIMC III (1993) 855ff. s.v. Eros (A. Hermany).
- ²⁸⁷ Lahusen, Schriftquellen Nr. 471. - Vgl. W. H. Gross, in: Eikones, 126ff.

in eisernen Buchstaben der Name Thurinus angebracht gewesen sei. Der Beiname spiele auf die Herkunft Augustus' an: *Thurinum cognominatum satis certa probatione tradiderim, nactus puerilem imagunculum eius aeram veterem ferreis et paene iam exolescentibus litteris hoc nomine inscriptam, quae dono a me principi data inter cubiculi lares colitur.*²⁸⁹ Die Verkleinerungsform *imagunculum* gibt zwar den Hinweis auf das Kleinformat der Bronze, aber wie auch bei *imago* läßt sich aus dem Begriff nichts Sicheres zum Porträtcharakter derselben ablesen. Auch die Folgerung, es müsse sich um eine ganzfigurige Darstellung, also eine Statuette handeln²⁹⁰, läßt sich dem Text nicht entnehmen. Dagegen weist die Angabe *inter cubiculi lares* auf die Aufstellung des Werkes in einem Lararium hin. Stand im Privatlararium des Kaisers also eine Bildnisstatuette des Augustus? Hinweise auf Statuetten mit Porträts von Kaisern fehlen allerdings²⁹¹. Dann müßte man an eine Darstellung des *genius augusti* denken, etwa die verkleinerte Version eines Werks wie der Statue im Vatikan, Sala Rotonda²⁹². Die idealisierte Gesichtsbildung der Geniendarstellung ist jedoch nicht unbedingt mit *puerile*, knabenhaft gleichzusetzen. Will man dagegen ein Kleinporträt, etwa eine Büste in Erwägung ziehen, steht zumindest dagegen, daß für Augustus kein Porträt in einem Kinder- oder Jugendtypus belegt ist²⁹³.

Die Aufstellung und Verehrung von kleinen Darstellungen der Mitglieder des Herrscherhauses in Lararien scheint recht eindeutig aus mehreren, dahingehend vielzitierten Quellen hervorzugehen, so daß vor allem freistehende Büstchen sofort in einem Lararienkontext rekonstruiert werden²⁹⁴. Dabei ist Suet. Aug. 7 die einzige Quelle, die mit *imagunculum* eine Bezeichnung verwendet, die tatsächlich ein im Lararium aufbewahrtes Porträt eines Kaisers meinen könnte²⁹⁵.

Bei Horaz (carm. 4, 33-35) wird das *numen* des Kaisers unter den Laren verehrt:... *et laribus tuum miscet numen ...*²⁹⁶ Eine weitere, oft als Beleg für die Aufstellung von Kaiserbildnissen in Statuettenform, sowie deren Verehrung im Lararium herangezogene Stelle ist der Brief Ovids (ex Ponto 2,8,1-6 und 4,9, 105-110)²⁹⁷, in dem er Cotta für die Sendung von silbernen Bildern

²⁸⁸ Da Sueton am Hofe erst unter Hadrian mit seiner Stellung als Sekretär *ab epistulis* eine wichtige Position innehatte, ist Hadrian als Beschenker wahrscheinlicher als Trajan.

²⁸⁹ Zitiert nach Lahusen, Schriftquellen Nr. 471.

²⁹⁰ H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968), 25.

²⁹¹ Fehlende archäologische Überlieferung: hier 60ff.

²⁹² Rom, Musei Vaticani, Sala Rotonda. Inv. 259. Aus Puteoli? H 2,47 m; H. Kunckel, Der römische Genius, 20. Erg. RM (1974), 26ff. A1 Taf. 8,1.

²⁹³ Zur Diskussion um den sog. Typus B zuletzt Boschung, Augustus 51ff.

²⁹⁴ Schneider, Studien 150.

²⁹⁵ Nach Suet, Vit. 2 verehrte Vitellius die *imagines aureas* zweier Freigelassener in seinem Lararium, Neudecker, Ausstattung 82 Anm. 816; die Suetonstelle berichtet jedoch nicht von einem Claudiusbildnis, wie S. Adamo-Muscettola meint, in: Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6.Tagung über antike Bronzen, Berlin, 13.-17. 5. 1980 (1984), 20 Anm. 95.

²⁹⁶ Vgl. auch Horaz, ep. 1, 15f.: ... *iurandasque tuum per numen ponimus aras ...*, ed. W. Gerlach (1960).

²⁹⁷ 2,8 1-6 (zit. nach Lahusen, Schriftquellen Nr. 473)
redditus est nobis Caesar cum Caesare nuper
qos mihi misisti, Maxime Cotta, deos,
utque tuum munus numerum quem debet haberet
est ibi Caesaribus Livia iuncta suis.
Argentum felix omnique beatius auro
quod, fuerit pretium cum rude, numen habet!

4,9, 105-110 (zit. nach Neudecker, Ausstattung 84f.)
Nec pietas ignota mia est: videt hospita terra
in nostra sacrum Caesaris esse domo.
Stant pariter natusque pius coniuxque sacerdos,
numina iam facto non leviora deo.

der kaiserlichen Familie dankt, die dieser ihm nach Tomis ins Exil geschickt hatte. Diese werden zunächst als *deos* bezeichnet, deren *numina* in seinem Hause verehrt werden. Die kultische Verehrung ist vergleichbar betont wie bei Horaz; die elegische Form und damit die Wortwahl ergeben sich natürlich auch aus Ovids Exilsituation. Eine persönliche Beziehung zum Kaiserhaus, die über die der Situation angemessene Loyalitätsbekundung hinausgeht, soll aus dem Wortlaut sprechen. Der Wert der Bilder ist ein ideeller, er hängt vor allem von den dargestellten Persönlichkeiten ab, und wäre, so Ovid, durch kein noch so kostbares Material aufzuwerten: *argentum felix omnique beatius auro, / quod, fuerit pretium cum rude, numen habet*. Der schmeichlerische Vergleich zeigt aber gerade, wie wesentlich der Wert des Materials für solche Kleinplastik erachtet wurde, und daß diese Stücke auch eine Bedeutung als Kleinodien besaßen²⁹⁸.

Die Verehrung des *numen* ist die größtmögliche Ehr- und Dankbarkeitsbezeugung, die im Rahmen des frühen Kaiserkults möglich ist²⁹⁹. Sie kann zwar mit der Verehrung des *genius augusti* gleichgesetzt werden, bleibt jedoch als eine den Dingen innewohnende göttliche Kraft abstrakt. Der *genius* steht außerhalb, ist sozusagen die spirituelle Version ('guardian spirit') einer Person und damit nicht mit ihr identisch. Sie kann also, im Gegensatz zum *numen*, auch in körperlicher Gestalt dargestellt werden³⁰⁰. *numen* kann so auch dem *genius augusti* innewohnen; die bei Horaz und Ovid belegte Verehrung des *numen* ist in diesem Fall eine Umschreibung für den *genius augusti*³⁰¹, dem seit dem Senatsbeschluß nach Octavians Sieg von Actium 30 v. Chr. Libationen bei öffentlichen wie privaten Banketten dargebracht werden mußten³⁰².

In der *Historia Augusta* wird überliefert, daß noch lange nach dem Tod Marc Aurels in vielen Häusern *Marci Antonini statuae consistunt inter deos penates*³⁰³ aufgestellt und verehrt wurde und sogar bestraft wurde *qui eius imaginum in sua domo non habuit*. Vor allem letzteres scheint erfunden zu sein im Bestreben, die positive Fama dieses Kaisers durch Belege für seine Konsekration zu stützen³⁰⁴.

Nach der Aussage der Schriftquellen ist eine Aufstellung von Porträts im Lararium nicht auszuschließen; die archäologische Überlieferung ist zwar spärlich, jedoch bestätigen

*neu desit pars ulla domus, stat uterque nepotum,
hic aviae lateri proximus, ille patris.*

Neudecker, Ausstattung 84f. - Pekáry, 1. - H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968), 25.45f. - K. Scott, *TransactAmPhilAss* 62, 1931, 101ff. 111. - D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire* II,1 (1991) 532.

²⁹⁸ Zur Bedeutung goldener Statuen auch Th. Pekáry, *RM* 75, 1968, 144f. - G. Lahusen, *RM* 85, 1978, 385ff. - Reinen Materialwert haben goldene und silberne *imagines* vor allem aus den Provinzen: E. Künzl, *JbZMusMainz* 30, 1983, 393ff.

²⁹⁹ Zu *genius* und *numen* Fishwick a.a.O. 383ff. mit ausführlicher Literatur.

³⁰⁰ Fishwick a.a.O. 383.

³⁰¹ Fishwick a.a.O. 376ff. *genius augusti* kann mit *numen* gleichgesetzt werden, jedoch nie mit *numen augusti*; Fishwick a.a.O. 386f.

³⁰² Cassius Dio 51, 19, 7. - Die ausführliche Literatur bei Fishwick a.a.O., 375f. m. Anm. 2. - Vgl. auch Petron., *cena Trimalchionis* 60.

³⁰³ H.A. Marc. Aurel. 18, 4-6. Lahusen, *Schriftquellen* Nr. 343. - Th. Pekáry, in: *Bonner Historia-Augusta-Kolloquium 1968/69* (1970), 154ff, hält die Nachricht für gänzlich erfunden, vor allem wegen der Aufstellung *inter deos penates*, ohne das weiter auszuführen. - Dagegen Neudecker, *Ausstattung* 88 Anm. 869.

³⁰⁴ J. Straub, *Heidnische Geschichtsapologetik in der christlichen Spätantike* (1963) 168f. - Der hier verwendete terminus *statuas* für Kaiserbildnisse wird bei Cicero ausschließlich für ganzfigurige Darstellungen verwendet: Daut a.a.O., 38f., der spätere Sprachgebrauch läßt mehrere Deutungen zu: O. Stoll, *Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der obergermanisch-rätische Limes*, Diss. Mainz 1992 (1992) 107f.

vereinzelte Funde diese Möglichkeit. Allerdings sind keine Herrscherporträts belegt. Daß das Augustusbüßchen aus Herculaneum (Kat. I.5) aus einem Lararienkontext stammen soll, ist nicht bewiesen³⁰⁵. Ein 17 cm hohes Köpfchen aus Ostia³⁰⁶ stellt mit Sicherheit nicht Marc Aurel dar, stammt jedoch aus einem Lararium³⁰⁷. Demnach können echte Porträts ebenfalls, neben Geniendarstellungen und dem weiteren Inventar, in Lararien erscheinen. Es stellt sich erneut die Frage nach einer unterschiedlichen Rezeption der verschiedenen Gattungen. Es wäre falsch zu folgern, die formal so unterschiedlichen Darstellungstypen hätten nur aufgrund eines gemeinsamen Aufstellungsortes auch dieselbe Bedeutung besessen. Zu dieser Frage lassen sich den schriftlichen Belegen jedoch keine Anhaltspunkte entnehmen, vor allem weil die Terminologie keine eindeutigen Unterscheidungskriterien zwischen den verschiedenen Gattungen, wie sie die heutige Forschung versteht, vorgibt. Aus den Aussagen bei Horaz und Ovid könnte zum einen geschlossen werden, daß die Verehrung des *numen tuum* die Aufstellung von Genienstuetten meint, da *numen* selbst nicht darstellbar ist. Es können daneben innerhalb eines Larariums Geniendarstellungen wie auch Porträts erscheinen, wie aus den wenigen Funden zumindest erwogen werden kann.

Danach ist nicht feststellbar, in welcher figürlichen Gestalt die Kaiserfamilie im Lararium des Ovid verehrt wurde. Auch sprachlich wurde offensichtlich nicht so genau zwischen den Bildgattungen unterschieden, wie es der heutige Forscher für seine Systematisierung gerne hätte. Die Bedeutungsunterschiede zwischen abbildenden, 'porträthafter' Darstellungen und denen des Genius waren offensichtlich nicht so im Bewußtsein präsent, daß dies durch eine sprachliche Differenzierung deutlich gemacht werden mußte - hier wären weitere Untersuchungen von philologischer Seite erwünscht. Nichtsdestotrotz meinen beide Darstellungstypen sicher unterschiedliche Dinge - zum einen die Person selbst, zum anderen seinen *comes*, seinen begleitenden Schutzgeist, den *genius*. Die Bedeutung muß in den einzelnen Fällen jeweils aus dem Zusammenhang erklärt werden, wenn sich dieser anbietet - wenn nicht, muß die Deutung offenbleiben³⁰⁸.

Daß ein ausgesprochen persönlicher Bezug, eine persönliche ästhetische Rezeption zu den Kleinwerken nicht ablesbar ist, liegt meines Erachtens auch in der Thematik der zitierten Quellen: Sie richten sich entweder mehr oder weniger direkt an den jeweiligen Kaiser (Sueton, Horaz, Ovid) oder sie haben dessen postume Glorifizierung zum Thema (Historia Augusta): Es geht um Form und Ausmaß seiner Verehrung, nicht um die äußeren Eigenschaften der dazu eingesetzten Bildmedien.

Leider bleiben auch andere Quellen, die auf einer weniger offiziellen Ebene Persönliches widerspiegeln oder sich mit Kunst oder Sammlerfragen befassen und in diesem Rahmen die Kunsttheorien der Zeit mehr oder weniger reflektieren, verhältnismäßig unergiebig. Auch hier besteht das Problem der nicht exakt eingrenzbaeren Begriffe für Porträt oder Bildnis, beziehungsweise dem antiken Verständnis von *imago*, *imagunculum*, *effigies*. In einem Brief an Atticus berichtet Cicero (Att. 6,1,25) die letzten Neuigkeiten: Man habe im Besitz des Vedius Pollio fünf kompromittierende Bildchen verheirateter Frauen gefunden, eines davon die

³⁰⁵ Die Vermutung wird bei S. Adamo-Muscettola, in: Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6.Tagung über antike Bronzen, Berlin, 13.-17. 5. 1980 (1984), 17 Anm. 91 ohne Beleg geäußert.

³⁰⁶ Inv. 1130; R. Calza, Scavi di Ostia IX, 2 (1977) Nr. 1 Taf. 1; Evers, unpublizierte Habil. 152 (nicht Marc Aurel). - Ein weiblicher Kopf bei A. Maiuri, La Villa dei Misteri (1947) 235 Anm. 30. - Die Porträtherme des Lucius Noster wird seinem *genius* geweiht: GENIO · L · NOSTRI (CIL X 860); C. E. Dexter, The Casa di L. Cecilio Giocondo in Pompeji (1975) 178f.

³⁰⁷ Im privaten Bereich aufgestellte Herrscherbildnisse als monumentale Lararien: H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968). - Dazu kritisch Neudecker, Ausstattung 88f.

³⁰⁸ Zu einem ähnlichen Fazit kommt O. Stoll, Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der obergermanisch-rätische Limes, Diss. Mainz 1992 (1992) 101ff. bes. 107 für den militärischen Bereich.

Schwester eines Freundes des Atticus darstellend: *in his inventae sunt quinque imagunculae matronarum, in quibus una sororis amici tui...*³⁰⁹. Mit den *imagunculae* glaubt Neudecker, gemalte Bildchen in der Art der Malerschule in Neapel verbinden zu können³¹⁰, wobei meines Erachtens auch glyptische Werke in Betracht gezogen werden könnten. Die Notiz zeigt zwar die persönliche Bedeutung, die solche Kleinbildnisse für ihre Besitzer hatten, und beweist ihre Rezeption in einem intimeren Bereich; sie sagt jedoch nichts über deren Aussehen, außer, daß sie so klein waren, daß man sie immer mit sich herumtragen konnte.

Der Kleinodcharakter verbindet solche Kleinbildnisse mit den von Plinius (epist. 3,6,1-4) so bezeichneten *corinthia*, die ebenfalls durch die Möglichkeit, diese ganz persönlich besitzen und betrachten zu können, den Charakter von Preziosen haben³¹¹. Hier könnte eine bisher nicht näher zu belegende Beziehung bestehen, für die bislang allein die oben beschriebenen formalen und stilistischen Besonderheiten einiger Kleinporträts sprechen, die diese mit anderen Werken der Kleinkunst als Kunstwerke verbinden.

Für das zweite Jh. n. Chr. sind weniger Nachrichten bekannt, die verkleinerte Bildnisse betreffen könnten. Der oft zitierte Brief Frontos an seinen Schüler Marc Aurel belegt die weite Verbreitung von Porträts der Mitglieder des Herrscherhauses. Fronto berichtet aus Rom, die Bildnisse Marc Aurels und Lucius Verus' ständen in allen Wechselstuben, Läden, unter Vordächern, Eingängen und Fenstern, aber sie seien schlecht gemalt und gemeißelt. Die *imagines* der beiden Prinzen seien *...volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa...und...fictae scalptaeve...*³¹² Auch aufgrund der schlechten Ausführung sind diese Bildnisse ausgesprochen unähnlich, wie Fronto bemängelt. Zwar wird die persönliche Beziehung und wohl echte Sympathie des Briefschreibers in der folgenden Passage deutlich, in der die Freude darüber ausgedrückt wird, allenthalben Bilder seiner Schützlinge zu sehen. Die Empörung über die schlechte Qualität der Bildnisse zielt jedoch weniger auf mangelnde künstlerische Qualitäten, als auf die den Dargestellten unwürdige Unkenntlichkeit vieler Exemplare. Vor allem belegt die Passage die Allgegenwart, und damit auch eine gewisse Kontrollfunktion des kaiserlichen Bildnisses im öffentlichen Bereich - nicht zufällig beschreibt Fronto vor allem Orte des öffentlichen Geschäftslebens. Hier kommt zum Ausdruck, wieweit das Herrscherporträt in der Öffentlichkeit als selbstverständliche Loyalitätsbekundung gegenüber dem Kaiser wirkte.

In ähnlicher Weise bemängelt etwas früher Arrian auf einer Kontrollreise durch Kappadokien eine Statue Hadrians in der Nähe von Trapezunt in folgender Weise³¹³: "Deine Statue ist zwar, was Körperhaltung und Geste anlangt, ganz annehmbar und passend...In der Ausführung ist sie aber weder Dir ähnlich noch in irgendeiner Hinsicht schön³¹⁴. Schicke deswegen eine Statue in gleicher Haltung, die wirklich würdig ist, Deinen Namen zu tragen, denn der Ort selbst ist wie geschaffen für ein ewiges Denkmal." Arrian beanstandet vor allem die fehlende Ähnlichkeit und die mangelnde Würde der Statue, die der Person des Kaisers nicht entspricht. Auch hier erscheint es unangebracht, in der Verwendung von *?a???* eine auf künstlerische Eigenschaften zielende Wertung sehen zu wollen. Der Brief Frontos ist dabei zwar persönlicher als der Arrians, was sich aus den Beziehungen der Autoren zu ihren Kaisern ableitet: als

³⁰⁹ Neudecker, Ausstattung 27f. - Lahusen, Schriftquellen Nr. 437.

³¹⁰ hier Anm. 271.

³¹¹ Und die auch nicht so leicht konfisziert werden konnten wie der großplastische Bestand einer Villenausstattung, der in der Regel bei Besitzerwechsel fest an seinem Aufstellungsort verblieb: Neudecker, Ausstattung 97f. 117ff. - Plin. epist. 10, 8 erbittet von Trajan die Erlaubnis, mitübernommene Statuen wegbringen zu lassen; Lahusen, Schriftquellen Nr. 330; Neudecker, Ausstattung 86.

³¹² ep. 4, 12,4 (ed. Naber).

³¹³ Flavius Arrianus, Periplous. Die Übersetzung bei Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 7; ebenda der griechische Wortlaut nach A. G. Roos II (1928).- G. McDonald, JRS 16, 1926, 2.

³¹⁴ Übersetzung bei Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 7 m. Anm. 1.

Rhetoriklehrer der antoninischen Prinzen waren Frontos Beziehungen zu diesen enger und vertrauter. Arrian ist als Legat Hadrians in erster Linie Staatsbeamter³¹⁵: d.h stärker persönlich gefärbte Äußerungen wird man in seinem Bericht kaum zu erwarten haben. Die in beiden Briefen geäußerte Kritik an den Kaiserbildnissen enthält anscheinend kein geschmackliches oder gar auf künstlerische Qualität zielendes Urteil, das auf etwas anderes als die Wiedererkennbarkeit und die würdige Darstellung des Kaisers zielt.

Das wenige, was sich den Schriftquellen zu Porträts, und vor allem verkleinerten Porträts, entnehmen läßt, unterscheidet sich wesentlich von der Überlieferung zur Aufstellungspraxis des ersten Jh. n. Chr. Die Betonung liegt mehr auf der Bekundung der Loyalität, der gegenüber die persönliche Haltung zurücktritt. Die Nachrichten sind allerdings spärlich; die häufig zitierten Passagen der *Historia Augusta* sind postum und haben, soweit sie überhaupt wörtlich zu nehmen sind, eindeutig panegyrischen Charakter³¹⁶. Den wenigen Notizen zu einer individuellen Rezeption von Kaiserporträts entspricht die hier dokumentierte spärliche Überlieferung an verkleinerten Kaiserbildnissen, auch in anderen Bereichen der Kleinkunst, etwa der Porträtkameen³¹⁷, wogegen die Produktion an großformatigen Bildnissen, überhaupt das Kopienwesen blüht. Neudecker beobachtet ähnliches für die Villenausstattungen³¹⁸. Die mehr oder weniger von persönlicher Sympathie des einzelnen durchsetzten Nachrichten früherer Zeit legen meines Erachtens auch ein anderes Verhältnis zum Bildnis des Kaisers nahe. Diese persönliche Note im Zugang sieht Neudecker besonders in neronischer und frühflavischer Zeit. Tac.hist. 1,78 berichtet, daß unter Otho die Porträts Neros restauriert und in diesem Zusammenhang in den Privathäusern - auch ohne offizielle Anweisung - die Bildnisse Neros wieder aufgestellt wurden³¹⁹. Man hatte diese offensichtlich - trotz der für Nero ausgesprochenen *damnatio* - nicht vernichtet, sondern aufbewahrt. Sicher ist darin ein Ausdruck der Zuneigung zu sehen, allerdings setzt die Überlieferung an verkleinerten Rundbildnissen gerade für Nero aus. Zumindest ergibt sich aber eine mögliche Erklärung für die verhältnismäßig große Anzahl an kleinen Caligulaporträts, die vielleicht ebenfalls, der angeordneten Bildnisentfernung zum Trotz, aus Gründen persönlicher Loyalität aufgehoben wurden. Darauf, daß ein affektiver Aspekt in der Rezeption dieser Kleinbildnisse offenbar nicht erst unter Nero einsetzt, sondern viel früher, kann vielleicht die verhältnismäßig große Überlieferung an kleinen Augustusbildnissen hinweisen, von denen nur wenige postum zu datieren sind. Dafür sind sie sowohl in stilistischer Hinsicht als auch hinsichtlich des verwendeten Materials vielseitiger als die Kleinporträts der Nachfolger.

³¹⁵ Der Kleine Pauly 1, 605 Sp 32. s.v. Arrianos.

³¹⁶ Diskussion bei Neudecker 88.

³¹⁷ Megow, Kameen 105ff. und Katalog.

³¹⁸ Neudecker, Ausstattung 86ff.

³¹⁹ Neudecker, Ausstattung 86ff.

V. STATUETTEN MIT KAISERPORTRÄTS?

Ein Teil der erhaltenen Kleinporträts ist am Hals gebrochen - zunächst liegt hier die Ergänzung als Büste nahe. Das wird durch die reiche Überlieferung gesichert. Daneben wurde verschiedentlich vorgeschlagen, die kleinformigen Köpfchen als Statuetten zu ergänzen, entweder als in einem Stück gearbeitete Figuren oder aber als Statuetten aus unterschiedlichem Material mit Einsatzköpfchen. Das wurde zum Beispiel für das Alexandriner Glasköpfchen (Kat. I.8) vermutet³²⁰, dessen gebrochener Halsansatz wegen des derzeitigen Erhaltungszustands nicht genau untersucht werden kann. Ungewiß ist, seit wann das Trajansköpfchen in Berlin (Kat. X7) auf die unbekleidete Statue montiert ist; das Köpfchen ist auf jeden Fall nicht zum Körper gehörig. Problematisch ist an solchen Rekonstruktionsvorschlägen, daß nicht eine einzige vollständig erhaltene Statue mit einem zugehörigen gesicherten Porträt eines römischen Kaisers bekannt ist und daß es für keines der hier besprochenen Köpfchen den Hinweis auf einen ursprünglichen Zusammenhang mit einer Statue gibt: Der abgesenkte Schulteransatz des Köpfchens in Alexandria muß nicht notwendig für die Ergänzung als Statue sprechen, was im Vergleich mit der Schulter-Hals-Partie des Domitianbüstchens aus Chalzedon in Paris (Kat. VIII.3) deutlich werden dürfte. Zudem sind uns zwar Büstchen aus Glas, wie etwa der Tiberius in Paris (Kat. II.3), überliefert, jedoch keine Glasstatuetten oder nachweislich zum Einsetzen in Statuetten gearbeitete Glasköpfchen, für die nicht auch eine Montierung auf einer Büste denkbar wäre - zum Beispiel der Kölner Augustus (Kat. I.10).

Hinter diesen Ergänzungsvorschlägen steht in der Regel der Vergleich mit den zahlreich erhaltenen hellenistischen Statuetten, die häufig als Porträts hellenistischer, besonders der ptolemäischen Herrscher gedeutet werden³²¹. Jedoch ist vielen der vorgeschlagenen Benennungen mit Vorsicht zu begegnen. Oft werden Verhältnisse, die für die römische Porträtproduktion gelten, nämlich ein entwickeltes Kopistenwesen, auf die hellenistische Bildnistradition übertragen.

Umgekehrt halten diejenigen Statuetten, die man als Darstellung eines Kaisers sehen wollte, einer genauen typologischen Untersuchung nicht stand. Zum einen betrifft das häufig Darstellungen des Genius. Geniestatuetten zeigen jedoch keine wirklichen Porträtzüge. Gemalte wie rundplastische Geniendarstellungen sind häufig *capite velato* und mit *toga praetexta*, *patera* und Füllhorn und immer jugendlich idealisiert dargestellt³²². Weiterhin wurde erwogen, in kleinformigen Götterdarstellungen Züge des Kaisers zu erkennen. So meinte U. Höckmann zunächst bei einigen Merkurstatuetten individualisierende Züge und differenzierte, bildnishafte Elemente zu bemerken, die von den üblichen idealisierten Gesichtern auch der kleinformigen Idealplastik abweichen; sie vermied es jedoch, von eigentlichen individuellen und typologisch eindeutigen Porträts zu sprechen³²³. Bei den von ihr angesprochenen Beispielen kann auch nicht einmal von einer Übernahme von Einzelementen des offiziellen Herrscherporträts in die kleinformige Idealplastik gesprochen werden, die man durch den Einfluß des herrschenden und allenthalben präsenten Kaiserbildnisses als Zeitgesicht³²⁴ erklären könnte. Die Buckellöckchen und die leicht aquilin gebogene Nase eines Merkur in

³²⁰ G. Grimm, in *Götter. Pharaonen*. Kat. Ausstellung Essen/Hildesheim 1978/79 Nr. 134.

³²¹ hier 65f. m. Anm. 353 und 356.

³²² Zu Geniendarstellungen hier Anm. 28.

³²³ U. Höckmann, in: *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit*. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, Berlin, 13.-17. 5. 1980 (1984), 130ff. - Im Rahmen eines Doktorandenkolloquiums des archäologischen Instituts Mainz im Sommer 1996 äußerte sich U. Höckmann endgültig ablehnend in Hinsicht auf die von ihr diskutierten Porträtzüge der Merkurstatuetten.

³²⁴ hier Anm. 102.

Trier³²⁵, die an Bildnisse Titus´ oder Domitians erinnern, sind vielmehr zeitbedingte Mode, die auch in Darstellungen der Idealplastik einfließen - genauso wie in die Konzeption des Kaiserbildnisses³²⁶.

Die Gesichter der Merkurstatuetten sind trotz einiger zeitbedingter Elemente idealisiert, weisen aber keine Anzeichen von individueller Charakterisierung, die ein Porträt ausmacht, auf. Dasselbe gilt auch für die Merkurstatuette aus dem Lararium der Casa delle Pareti Rosse in Pompeji, die S. Adamo-Muscettola als "Mercurio/Augusto" identifizieren wollte³²⁷. Die zugegeben sehr individuellen, an julisch-claudische Bildnisse erinnernden Gesichtszüge lassen die These, es handle sich hier um eine Darstellung des Gottes mit Zügen des Kaisers, verführerisch erscheinen. Auch hier sind jedoch die porträthaft wirkenden Ähnlichkeiten, diesmal mit Porträts des julisch-claudischen Kaiserhauses, als Zeitgesicht zu werten. Eine genaue typologische Analyse hätte das deutlich machen können.

Zu überlegen wäre auch, ob Kleinporträts römischer Kaiser auch in Verbindung mit Verkleinerungen nach berühmten Statuentypen, wie dies in der Großplastik bekannt ist, denkbar wären³²⁸. Durch die Verbindung von Kaiserporträts mit statuarischen Typen der Idealplastik werden mit der Person des Kaisers bestimmte göttliche Fähigkeiten assoziiert; sie wird also der Gottheit zwar angenähert, aber nicht gleichgesetzt, und erscheint so gegenüber anderen Menschen überhöht³²⁹. Das wurde zum Beispiel auch für den so genannten `Trajan´ von Ottenhusen vermutet, einer Porträtstatuette, die zunächst für eine Darstellung Trajans als Merkur gehalten wurde, bis eine typologische und stilistische Untersuchung der vermeintlichen Porträtzüge sie als neronische 'Privatdeifikation' entlarvte³³⁰.

Weder archäologische Funde noch sonstige Überlieferung belegen die Existenz von Statuetten mit Kaiserporträts. Es bleiben der Hinweis auf die hellenistischen Porträtstatuetten, und die daraus entstehende einladende Hypothese, die kleinen rundplastischen römischen Kaiserporträts leiteten sich unter anderem aus der Tradition dieser hellenistischer Herrscherstatuetten ab.

Exkurs: Kleinformatige Bildnisse in Hellenismus und später Republik

Nicht nur vom Kaiser und den Angehörigen des Kaiserhauses sind kleinformatige römische Porträts überliefert, sondern auch unzählige kleine rundplastische Privatporträts, für deren systematische Untersuchung hier jedoch der Raum fehlt³³¹. Die frühesten bekannten Exemplare werden in die beginnende Kaiserzeit datiert. Von den kleinen Augustusporträts läßt sich keines der dem Alcudia-Typus folgenden Stücke sicher in die Frühzeit des Prinzipats oder sogar spätrepublikanisch datieren. Eine kleine Anzahl früh zu datierender kleinformatiger Bildnisse, etwa ein nachträglich als Gewicht umfunktioniertes Privatporträt in München, das

³²⁵ Trier, Rheinisches Landesmuseum. H. Menzel, Die römischen Bronzen aus Deutschland II. Trier (1966) Nr. 28 Taf. 12-15. - Höckmann a.a.O. Abb. 6-7.

³²⁶ M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt? in: Römisches Porträt, 143ff.

³²⁷ S. Adamo-Muscettola, in: Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, Berlin, 13.-17. 5. 1980 (1984), 17ff. Abb. 15.16.

³²⁸ H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968).

³²⁹ C. Maderna-Lauter, Jupiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Archäologie und Geschichte 1 (1988) 122.

³³⁰ A. Leibundgut, Jdl 99, 1984, 257ff., zu weiteren Statuetten mit eventuellen Kaiserporträts ebenda, 264 Anm. 25; erste Zweifel an der Benennung bei H. Jucker, AJA 61, 1957, 253 Nr. 53.

³³¹ Dazu vorerst die Frauen- und Privatbildnisse einschließende Materialsammlung bei Borromeo, 181ff. 241ff.

zuletzt von M. Krumme³³² besprochen worden ist, oder die bekannte Bronzestatuette aus Rheingönheim in Speyer, die als Bildnis eines unbekanntes Römers der frühen Kaiserzeit zu gelten hat, da eine lebensgroße Replik in Neapel aus der Casa del Citarista in Pompeji existiert³³³, sind ebenfalls bereits in der frühen Kaiserzeit entstanden, sicherlich nicht vor Ende des ersten Jahrhunderts v.Chr.³³⁴ Eine kleine Gruppe spätrepublikanisch datierter Kleinporträts hat vor einigen Jahren M. Bentz vorgelegt.

Es handelt sich dabei um vier etwa gröÙengleiche Büstchen aus Terrakotta, sowie ein nachträglich als Gewicht umfunktioniertes Bronzestüchchen des Pompeius in Portugal³³⁵. Die vier Tonköpfcchen zeigen in wesentlichen Merkmalen Übereinstimmungen: Alle sind nach links gewendet, die Haarkappe schließt über der Stirn in halbkreisförmigem Kontur ab, der durch parallel ins Gesicht gestrichene Strähnen gebildet wird, die vor den Ohren in kurzen, spitzzulaufenden Strähncchen enden. Auch Büstenform und -gestaltung stimmen dort, wo die Büste noch ansatzweise erhalten ist, überein. Daraus folgert Bentz zutreffend, daß die vier Terrakottabüsten sich nicht nur als Repliken von einem gemeinsamen Vorbild ableiten, sondern wahrscheinlich auch aus derselben Matrize abgeformt sein müssen. Unterschiede in Details sind auf nachträgliche Bearbeitung des bereits abgeformten Stückes mit Hilfe des Modellierstabs, Spachtels usw. vor dem Brand zurückzuführen oder auf den unterschiedlichen Erhaltungszustand der Matrize zum Zeitpunkt des Abformens³³⁶.

Bentz identifiziert die Büstchen über das Anastolemotiv als Darstellungen des Pompeius, vor allem aber aufgrund physiognomischer Gemeinsamkeiten mit den bekannten und gesicherten Pompeiusbildnissen³³⁷. Dabei entspricht die Anordnung des Stirnhaarschopfs mit der dicken, nach rechts gelegten kurzen Locke der Version, die das Pompeiusporträt in Venedig³³⁸ überliefert. Auch in physiognomischen Merkmalen wie den eingezogenen und leicht abfallenden Mundwinkeln, die den Terrakottaköpfchen einen ähnlich melancholischen Anflug

³³² HASB 6, 1982, 31ff. Taf.12,13.

³³³ H. Menzel, Die römischen Bronzen aus Deutschland, I Speyer (1960) 17 Nr 23 Taf.26-29, mit älterer Literatur und den bisherigen Benennungsvorschlägen, u.a. Drusus minor (Furtwängler), M. Antonius (F. Poulsen), Sejan (Studnicka, West), L. Dom. Ahenobarbus (Lippold).

³³⁴ Krumme a.a.O., 33, datiert die Münchner Bronzestatuette "nicht vor frühaugusteischer Zeit".

³³⁵ M. Bentz, RM 99, 1992, 229ff. Taf. 64, 1-4. 65, 1-4. 66, 1.2. - Die Terrakottabüsten:

1. Stuttgart, Württemberg. Landesmuseum Inv..Arch.65/7, H 11,6 cm;

2. Ehem. Basel, Slg.Erlenmeyer, H.11,1 cm;

3. Ehem. Berlin, Antiquarium TC 7791, H 14 cm;

4. Ehem. Rom, Slg. Curtius, H. unbek.

Das Bronzestüchchen: 233ff., Taf.66,3-5, m. älterer Lit.: Porto, Instituto de Antropologia Inv. 88.02.01, H 8,5 cm.

³³⁶ Für die Abformung aus derselben Matrize sprechen etwa der gleiche Faltenfall des Mantels über der linken Schulter der Büstchen ehem. Slg. Curtius und ehem. Berlin, oder der auf der rechten Seite gleich verlaufende Stirnhaarkontur der Köpfcchen ehem. Berlin, ehem. Slg. Erlenmeyer und Stuttgart. Beim Büstchen ehem. Slg. Curtius könnte diese Partie nachträglich weggenommen worden sein. Die Ausformung des Stirnhaarbauschs scheint sich bei allen vier Stückchen zu entsprechen.

³³⁷ Die bisherigen Forschungsmeinungen zu den Terrakotten gingen jeweils von der Einzelbetrachtung der Köpfcchen aus und stellten insofern teilweise die Benennung Pompeius in Frage; F. Johansen, MeddelsGlyptKob 30, 1973, 114ff hielt die Stücke Stuttgart und ehem. Slg. Erlenmeyer für gefälschte Darstellungen Pompeius', vgl. Bentz a.a.O., Anm. 13

Abgesehen von den Münzbildnissen können als sichere rundplastische Porträts angesehen werden:

1. Kopenhagen NCG 597 aus dem Liciniergrab, I.N. 733; Poulsen, Portraits I 39ff. Taf.1.2; D.Boschung, Jdl 101, 1986, 257ff.; Ny Carlsberg Glyptothek I 24 Nr. 1;

2. Venedig, Museo Archeologico Inv.62, G.Traversari, Museo Archeologico di Venezia. I ritratti (1968) 27f. Nr.10, , Bentz a.a.O. , Anm. 14. - Der als eventuelle Fälschung umstrittene Kopf New Haven, Yale University Gallery (zur bisherigen Forschung s. Bentz a.a.O. Anm. 17) wurde zuletzt von M.Trunk, AA 1994, 473ff. erneut als Fälschung nach dem Kopenhagener Kopf angesprochen; dazu Bentz a.a.O. Anm. 17.

³³⁸ Venedig, Mus. Arch. Inv. 62. Bentz a.a.O., Taf. 68, 1-3.

verleiht, sind sie mit dem Kopf in Venedig vergleichbar. Das am besten erhaltene Stuttgarter Köpfchen scheint diesen pessimistischen Zug durch die Anspannung des Mundes sogar noch zu übersteigern. Dagegen weichen die Büstchen in der Kopfwendung vom Venezianer Kopf ab: die Tonköpfchen sind alle nach links gewendet, der Blick ist leicht gesenkt. Die zusammengepreßten Lippen erinnern an den Kopenhagener Kopf. Zur Verifizierung der Benennung anhand der Münzbildnisse lassen sich vor allem physiognomische Gemeinsamkeiten heranziehen. Details und Binnenzeichnung der Haare unterscheiden sich bei den Tonköpfchen, weil diese offenbar nicht in der Matrize vorgegeben waren. Auf den postumen Prägungen des Sextus Pompeius³³⁹ finden sich ebenfalls die kurze, sich unten verbreiternde Nase, die ausgeprägten Querfalten auf der Stirn und die tiefen Nasolabialfalten; ein weiteres markantes Merkmal ist die das Doppelkinn markierende Falte, die sich parallel zu den Nasolabialfalten bis in die Wangenpartie fortsetzt. Das Original bzw. die Matrize der Terrakottabüstchen könnte als Umbildung des Typus des Kopfes Venedig angesehen werden, da die Anlage der Stirnhaare der Matrize im wesentlichen diesem entspricht. Möglicherweise sind die Umbildung und ihre Wiederholungen das Produkt ein und derselben Töpferwerkstätte.

Das Bronzeköpfchen aus Portugal folgt dagegen weitgehend dem Venezianer Kopf, was sich an der Anordnung der Haare ablesen läßt, wenn auch in stark schematisierter Weise: in der Form der Anastole mit der großen Gabel über dem linken Auge sowie der markanten Gabelung auf der echten Hinterkopfhälfte, etwa in Höhe des Ohrs, die beim Bronzeköpfchen im Kontrast zur vereinfachten Haargestaltung pointierter ausfällt als dies beim Venezianer Kopf der Fall ist.

Die Köpfchen zeigen also übereinstimmend die für den Dargestellten typischen Merkmale in Physiognomie und Haartracht, so daß von physiognomisch differenzierenden Individualporträts gesprochen werden kann. An weiteren rundplastischen kleinformatigen Bildnissen, die als im eingangs beschriebenen Sinne physiognomisch differenzierende Porträts anzusehen und noch vor Beginn der Kaiserzeit zu datieren sind, sind außerdem nur vereinzelte Exemplare bekannt. So ist zwar die Benennung für ein weiteres Terrakottakopffragment in München, ehem. Sammlung Loeb, als Bildnis des Cicero nicht gesichert, das Köpfchen gehört aber stilistisch in die Zeit der späten Republik und stimmt in Größe etwa mit den Pompeiusköpfchen überein³⁴⁰, wobei die Qualität der Ausführung deutlich besser ist als die der Pompeiusbildnisse³⁴¹. Porträthaft individuelle Züge in der Wiedergabe der Falten, der leicht eingefallenen Wangen, der Kopfform und des schütterten Haars zeigt auch die Terrakottabüste eines Mannes mit Stirnglatze im Louvre³⁴², die etwa Ende zweites bis Anfang erstes Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist, wobei hier die Ausdruckswerte, die durch die betonte Kopfwendung und die tiefliegenden, weitgeöffneten, aufwärts gerichteten Augen vermittelt werden, keine physiognomisch individuellen Züge darstellen, sondern vielmehr durch Verwendung des entsprechenden hochhellenistischen Formenrepertoires bedingt sind.

Die von Bentz aufgelisteten, vereinzelt in spätrepublikanischer Zeit auftauchenden kleinformatigen Porträtbüstchen sind für die vorliegende Untersuchung insofern von Bedeutung, als sie als unmittelbare Vorläufer für die hier behandelten Herrscherporträts und als

³³⁹ Die Bibliographie zu den Münzbildnissen des Pompeius bei Trunk a.a.O., Anm. 28.

³⁴⁰ Bentz a.a.O., 236f. m. Anm. 32 u. 33 m. ausführlicher Literatur und stilistischer Einordnung.

³⁴¹ Die Fingerspuren auf der Innenseite des Kopfes deutet Bentz dahingehend, daß der Ton zunächst in eine Negativform gedrückt wurde. Die aus einer Matrize abgeformten etruskischen Terrakotten haben jedoch in der Regel eine deutlich geringere Wandstärke, während sie beim Münchner Fragment unregelmäßig und verhältnismäßig dick ist. Insofern erscheint es mir ebenfalls möglich, daß das Köpfchen doch frei modelliert wurde; im übrigen spricht auch die gute Qualität des Stückes dafür, daß es sich hier um ein Einzelstück handelt. Die Fingerspuren wären in diesem Fall das Ergebnis des Aushöhlens der Form, die sonst beim Brand gesprungen wäre.

³⁴² Paris, Louvre, Inv.Nr. Cp 4307, 1863 aus der Slg. Campana erworben, H ges 24,5 cm. Kersausson I 12 Nr.2. Der untere Teil der Büste ist modern in Gips ergänzt, wodurch die eigentümlich tief herabgezogene Form der Büste entsteht.

Verbindungsglieder zu früheren kleinformatigen Bildnistraditionen angesehen werden können. Im Unterschied zu den kaiserzeitlichen kleinen Porträts sind die von Bentz besprochenen Stücke jedoch fast alle aus Ton gearbeitet. Unter den hier behandelten Kaiserporträts kommen keine Terrakotten vor. Rundplastische Kleinbildnisse in Marmor und Halbedelstein sind hingegen für die republikanische Zeit nicht überliefert, was allerdings wegen der wenigen erhaltenen Stücke nicht repräsentativ gewertet werden darf: Beide Materialien sind in Form von großformatigen Porträts oder Gemmen reichlich vertreten.

Weitere formale Unterschiede bestehen im Büstentypus. Die Tonbüstchen des Pompeius folgen im Büstentypus der mittelitalischen Schulterbüste, sie stehen dahingehend in italischer Tradition³⁴³. Sie dienen aber nicht wie diese als Votivköpfe, bei denen die Person des Weihenden mit der des Dargestellten identisch ist, wobei es sich in der Regel nicht um individuelle Porträts handelt. Individualisierende Züge lassen sich zwar auch bei einigen Werken unter den zahlreichen Terrakotta-Votivköpfen aus dem italischen Raum, die von der Forschung gründlich untersucht worden sind³⁴⁴, feststellen, ohne daß allerdings die differenzierte Darstellung einer bestimmten Person, ein wirkliches Porträt gemeint wäre. Stücke wie der bekannte Votivkopf aus Cerveteri in der Villa Giulia³⁴⁵ bilden in dieser Gruppe eher die Ausnahme. Beim Großteil der kleinformatigen Votivterrakotten, bei denen versucht wurde, eine Porträtabsicht zu erkennen, scheint der Eindruck einer physiognomisch abbildenden Porträthaftigkeit eher zufällig zu entstehen. Zwar ist eine individualisierte Darstellung intendiert, jedoch ohne daß diese mit der Physiognomie des Dargestellten identisch sein muß. Hinter diesen zumeist von unteren Bevölkerungsschichten in Heiligtümern gestifteten Votiven steht keine Porträtabsicht im Sinne einer individuell physiognomischen Wiedergabe der Züge des Weihenden, obwohl dieser als Person gemeint ist³⁴⁶.

Die individualisierende Darstellung ist wohl als Reflex auf die öffentlich in Rom und anderen Städten aufgestellten Bildnisse auf Ehrenstatuen zu sehen³⁴⁷. Abgesehen von solchen Sonderfällen handelt es sich beim Großteil dieser Votivbüsten und -köpfe dagegen um aus Matrizen gefertigte Massenware, deren teilweise individualisiert wirkende Gestaltung, hohe Qualität, und vermeintliche stilistische Analogie zu frühkaiserzeitlichen Werken die Forschung zu Fehldeutungen solcher Stücke als Porträts verleitet haben³⁴⁸. Für die hier vorliegende Fragestellung nach Vorläufern kleinformatiger rundplastischer Porträts kann die etruskische Votivplastik keine Antworten liefern.

Ab dem ersten Jahrhundert. n. Chr. werden, zumeist in sepulkralem Kontext, teilweise aber auch im häuslichen Bereich, meist aus Matrizen gefertigte Tonbüstchen verwendet; seltener

³⁴³ M. Kilmer, *The shoulder bust in Sicily and Central Italy*, SIMA 51 (1977) - Bentz a.a.O. 235ff. m. Anm. 28.

³⁴⁴ Vor allem M. R. Hofter, *Untersuchungen zu Stil und Chronologie der mittelitalischen Terrakotta-Votivköpfe*, Diss. Bonn 1984 (1985), mit älterer Literatur; einen komprimierten Überblick bietet S. Steingraber, RM 87, 1980, 215ff.

³⁴⁵ Rom, Villa Giulia Inv. 56513, Hofter a.a.O., Kat. 261.- Weitere Beispiele zu porträthaftern Zügen bei späten Stücken vgl. Hofter a.a.O., bes. 121ff., und Steingraber a.a.O., 252f.

³⁴⁶ Hofter a.a.O., 118ff.

³⁴⁷ Zur Entstehung und Rezeption des Individualporträts P. Zanker, in: *Hellenismus in Mittelitalien*. Koll. Göttingen 5.-9. Juni 1974 (1976), 581ff. Porträthafte Züge erscheinen ansatzweise auch schon auf etruskischen Urnen und Sarkophagen und reflektieren die verbreiteten bronzenen Porträts, die sich ihrerseits vom hellenistischen Individualporträt ableiten; wie dem Kopf aus Bovianum Vetus im Louvre oder dem sog. Brutus in den Musei Capitolini; vgl. Zanker a.a.O., 589 mit der in Anm. 38 angegebenen Literatur.

³⁴⁸ z.B. J. Frel, in: *Caesars and Citizens. Roman Portraits in the Getty Museum*. Kat. Ausst. Tulsa, Oklahoma 1981, Nr. 3.4. Auch der bei Schneider, *Studien* 13f. als Augustus abgebildete Votivkopf aus dem Kunsthandel ist ein Beispiel für solche Fehlbenennungen; der Kopf dürfte, wie auch die beiden Köpfe in Malibu, etwa ins späte 4. bis frühe 3. Jh. v. Chr. zu datieren sein.

handelt es sich um Marmorbüsten³⁴⁹. In der Regel sind es sich hier um typisierte Porträts ohne individuelle Züge, die vielleicht als erschwinglicherer Ersatz für echte Porträts dienten und somit vielleicht Bildnisse der Verstorbenen oder der Angehörigen gewesen sind. Die Büsten tragen keine Namensangaben, die summarische Qualität der Ausarbeitung weist eher auf eine Verwendung in unteren Bevölkerungsschichten hin. Insofern steht diese Denkmälergruppe in Analogie zu den italischen Votivköpfen, die ebenfalls spätestens seit Aufblühen des hellenistischen Individualporträts im zweiten Jahrhundert v. Chr. als eine Art Porträtersatz dienten; ihre Funktion jedoch im sakralen Bereich haben³⁵⁰. Man kann sich Bentz darin anschließen, daß die Gruppe der oben erwähnten kaiserzeitlichen, im Grabkontext erscheinenden Büsten aus formalen - die Büsten sind durchweg mit kleinen runden Basen verbunden-, und funktionalen Gründen entwicklungsgeschichtlich nicht unmittelbar von der Gruppe der Votivköpfe hergeleitet werden kann.

Die kleinen Pompeiusporträts unterscheiden sich sowohl in der Qualität der Ausführung als auch in ihrer eindeutigen Porträthaftigkeit von solchen Serienprodukten. Genausowenig besteht eine typologische Verbindung in formaler oder funktionaler Hinsicht mit den Verkleinerungen von Kaiserporträts. Wenn also eine Herleitung aus früheren Bildnistraditionen gesucht werden soll, dann ist deren Ausgangspunkt nicht in der Tradition der Terrakottaplastik aus dem italischen Raum nachzuweisen. Da es in Rom die Tradition kleinformatiger rundplastischer Porträts vor Beginn der Kaiserzeit offenbar nicht gegeben hat, sie dagegen im hellenistischen Griechenland, besonders im ptolemäischen Kulturkreis verbreitet war³⁵¹, diskutiert Bentz die Herleitung der plötzlich erscheinenden kleinen Pompeiusbüsten aus den im griechisch-hellenistischen Raum bestehenden Bildnistraditionen.

Innerhalb des griechisch-hellenistischen Raumes sind mehrere Denkmälergruppen bekannt, die mit Herrscherbildnissen in Verbindung gebracht werden. Vor allem sind dies die Köpfe von Statuetten, selten dagegen von Büsten. Während bei nackt dargestellten Statuetten Kopf und Körper in einem Stück gearbeitet waren, bestand der Körper bei bekleideten Darstellungen oft aus anderem, vergänglichem Material wie Holz oder Stuck³⁵². Abgesehen von Dichter- und Philosophenbildnissen handelt es sich um Darstellungen hellenistischer Herrscher, vor allem Bildnisse Alexanders des Großen und der ptolemäischen Könige³⁵³. Wie bereits gesagt ist die Benennung der Statuetten oft unsicher, da die kopienkritische Methode, wie sie für das römische Kaiserporträt angewendet wird, auf das hellenistische Herrscherporträt nur unter Vorbehalt übertragbar ist. Die Arbeitsweise der Werkstätten unterscheidet sich grundlegend vom römischen Kopienwesen; in der Folge sind die Darstellungen der hellenistischen Herrscher nicht in feste Typologien eingebunden³⁵⁴. Identifizierungen der einzelnen Herrscher werden

³⁴⁹ Beispiele bei H. Lange, Römische Terrakotten in Salzburg. Kat. Ausst. 1990, 79ff., ebenso V. v. Gonzenbach, Die römischen Terrakotten in der Schweiz, Bd. B (1986), Taf. 7,1-4, Taf. 22, 23, 47, 3.7.11., Taf. 96-99. Weitere Lit. vgl. Bentz a.a.O., 235 m. Anm. 25 (Lit.).

³⁵⁰ Dazu M. R. Hoffer, a.a.O. zu porträthaftern Zügen bei späten Stücken bes.121ff., etwa die männliche Porträtbüste Rom, Villa Giulia Inv. 56513, Hoffer Kat. 261, die bereits Abhängigkeiten von stadtrömischen Bildnissen zeigt; Zanker a.a.O., 597ff.

³⁵¹ Bentz a.a.O., 239 m. Anm. 42.

³⁵² D. Salzmänn, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln, KölnJbVFrühGesch 23, 1990, 146 zu Nr.1. - Weitere Literatur bei Bentz a.a.O., Anm. 43 und 44.

³⁵³ H. Kyrieleis, Die Bildnisse der Ptolemäer, AF 2 (1975), 137ff. - dazu Rezension von H. Philipp, BJB 179, 1979, 770ff. - Zweifel an einigen Benennungen als Porträts ptolemäischer Herrscher R. R. R. Smith, Hellenistic Royal Portraits (1988) 88 - Zu den Voraussetzungen zur Entstehung des hellenistischen Herrscherbilds W. Völcker-Janssen, Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger (1993) 133ff. - Umfassende Literatur bei F. Queyrel, RA 1990, bes. 120ff.

³⁵⁴ Ein wesentlicher Grund hierfür ist natürlich auch die völlig unterschiedliche Stellung des hellenistischen Potentaten, der in seinem Porträt kein kompliziertes ideologisches Programm mitteilen muß: Heroische Idealisierung und Gottähnlichkeit benötigen keine Vermittlung durch differenzierte Porträtkonzepte.

anhand physiognomischer Ähnlichkeiten der Münzprofile vorgenommen³⁵⁵ und sind entsprechend unsicher. Möglicherweise liegt ein Grund für das Fehlen strenger typologischer Reihen beim hellenistischen Herrscherporträt auch in der einfacher zu vermittelnden, direkteren Aussage: Heroische Idealisierung, Gottähnlichkeit, Werte wie *Tryphe* oder die Eigenschaften eines Feldherrn oder *Philorhomaïos* lassen sich unmittelbar durch Attribute darstellen und benötigen weit weniger eine Vermittlung durch differenziert ausgeklügelte Porträtkonzepte. Natürlich arbeitet auch das römische Kaiserporträt mit Attributen; aber eine Ideologie wie die des *primus inter pares* macht ein differenzierteres Bildniskonzept, das sowohl Ähnlichkeit betonen als auch subtile Unterschiede in Details wie der Frisur und dem Gesichtszügen wiedergeben muß, erst nötig und ein differenziertes Bildniskonzept braucht zur Umsetzung und Verbreitung ein ausgeprägtes Kopistenwesen.

Die große Anzahl überlieferter Statuetten mit angeblichen Bildnissen Alexanders oder anderer Herrscher wird mit der besonderen Bedeutung und Ausprägung des Herrscherkults im hellenistischen Ägypten erklärt³⁵⁶. Anders als in den anderen hellenistischen Königreichen wurde in Ägypten bereits im 4. Jh. v. Chr. unter Ptolemaios I. der Alexanderkult als offizieller Kult eingeführt, aus dem sich in der Folge ein dynastischer Staatskult des regierenden Herrschers und seiner Familie entwickelte³⁵⁷. Im Rahmen dieses offiziellen dynastischen Kultes wurden auch die von D. Burr Thompson untersuchten sogenannten Ptolemäerkannen aus Fayence verwendet³⁵⁸, die in der Regel Reliefbilder ptolemäischer Königinnen zeigen³⁵⁹. Ein Teil der von Burr Thompson untersuchten Porträtköpfchen ptolemäischer Herrscher aus Fayence sind Statuettenfragmente oder Gefäßappliken³⁶⁰, die ebenfalls in kultischem Rahmen Verwendung fanden³⁶¹. Die rundplastischen, wohl von Statuetten stammenden Köpfchen sind in

³⁵⁵ D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln (1990) 144 zu Nr. 1.

³⁵⁶ H. Kyrieleis, Die Bildnisse der Ptolemäer, AF 2 (1975), 158ff.; ders., Ein Bildnis Antiochos´ IV., BWPr 127, 1980, 16. - R. R. R. Smith, Hellenistic Royal Portraiture (1988) 11. - Zuletzt D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln (1990) 146 zu Kat. 1 (keine offiziellen Bildnisse, sondern Weihungen des in allen Volksschichten verbreiteten Herrscherkults).

³⁵⁷ A. Fraser, Ptolemaic Alexandria (1972) 214 ff. m. älterer Literatur. – H. Kyrieleis, Die Bildnisse der Ptolemäer (1971) 138f.

³⁵⁸ D. Burr Thompson, Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Fayence (1973), 117ff. Der ursprüngliche Gebrauch ist nicht restlos geklärt, Burr Thompson a.a.O. 117; Fraser a.a.O. II 394 Anm. 423, wohl für Libationen und/oder als Votive verwendet, 118.

³⁵⁹ Meist mit Füllhorn in der Linken und Opferschale in der Rechten, neben Altären oder Kultpfeilern und Inschriften einzelner Herrscher oder Herrscherinnen, Burr Thompson a.a.O. 69ff.; Kyrieleis a.a.O. 142. m. Anm. 566.

³⁶⁰ Burr Thompson a.a.O., 13. 76f. Die Anzahl der gefundenen Kannen überwiegt deutlich gegenüber Phialen- oder Statuettenfragmenten. Erstere wurden in der Regel in Gräbern gefunden, wogegen letztere vielleicht nicht im sepulkralen Kontext, sondern privaten häuslichen oder Palastbereich erscheinen, wovon weniger Grabungsbefunde vorliegen, Burr Thompson a.a.O. 77.

³⁶¹ Burr Thompson a.a.O. 119. - Aus archäologischer Sicht sind die Ptolemäerkannen die einzigen Denkmäler, die aufgrund der Thematik ihrer Reliefdarstellungen eine Verwendung im Rahmen des Herrscherkults nahelegen, ohne daß dies jedoch etwa durch andere Quellen ausdrücklich bestätigt wäre. Von der Verwendung der Ptolemäerkannen innerhalb des Herrscherkults wird ähnliches auch für die kleinen Herrscherstatuetten geschlossen. Die von der Forschung bisher dafür vorgebrachten Argumente stellen jedoch nicht mehr als eine Kette von Indizien dar, R. R. R. Smith, Hellenistic Royal Portraits (1988), 11: "... the context and function of small-scale royal portraits can only be inferred ...". In einer wohl zum Kult der Arsinoe überlieferten Kultanweisung wird eine Prozession beschrieben, bei der das Bildnis der Arsinoe mitgetragen wird und die Anwohner der Straßen, durch die die Prozession verläuft, angehalten werden, eigene Altäre zu errichten und dort Opfer zu bringen, Kyrieleis a.a.O., 142f. m. Anm. 566. PrPOxy XXVII (1962) NR2465 Frgt 2 Kol I, L. Robert, Festschrift C. B. Welles (1966) 192ff.; A. Fraser, Ptolemaic Alexandria (1972) 229f. Die Quelle gibt einen Hinweis auf Kulthandlungen aufgrund privater Initiative, die sich auch im häuslichen Umfeld und in privaten Heiligtümern auf eigenem Grund und Boden abspielten, Kyrieleis a.a.O., 144f. Über die konkrete Nutzung der kleinformatigen Ptolemäer- und Alexanderbildnisse läßt sich nichts sicher nachweisen, doch liegt es aufgrund der besonderen, gottähnlichen Stellung des

verschiedenen, jedoch nicht ausgesprochen wertvollen Materialien - Marmor, Granit, Alabaster, Fayence, Terrakotta usw. - gearbeitet und teilweise von recht geringer Qualität³⁶². Dies weist auf eine Verwendung dieser Stücke auch im privaten Bereich hin und läßt zudem darauf schließen, daß die Besitzer und Verwender nicht im höfischen Umfeld, sondern eher in den unteren und mittleren Volksschichten zu vermuten sind³⁶³. Die Statuetten wurden wohl als private Weihungen verwendet³⁶⁴, häufig weist die Ausstattung mit der Wulstbinde auf den vergöttlichten Herrscher hin³⁶⁵.

Lassen sich überhaupt Abhängigkeiten der spätrepublikanischen Kleinporträts von hellenistischen Bildnistraditionen ableiten, wie es von der Forschung zumindest angedeutet worden ist?³⁶⁶ Sicher wird "...die Idee der Bildnisverbreitung in verschiedenen Medien und in verschiedenem Format sicher aus dem griechischen Raum..." kommen³⁶⁷, dies läßt jedoch nicht den Rückschluß zu, daß römische Porträts im Kleinformat direkt aus griechisch-hellenistischen Bildnistraditionen abzuleiten sind. Weder in inhaltlicher noch in funktionaler Hinsicht lassen sich die kleinformatigen hellenistischen Herrscherbildnisse mit den spätrepublikanischen Bildnisbüstchen gleichsetzen.

Zunächst ist die Stellung eines spätrepublikanischen Politikers und Führers mit der eines hellenistischen Herrscher nicht vergleichbar: Pompeius ist zwar *princeps*, aber nicht Inhaber einer göttlichen Stellung und Empfänger eines institutionalisierten Kultes³⁶⁸. Die Pompeiusbüstchen dienten nicht der Verehrung einer offiziell kultisch verehrten, vergöttlichten Persönlichkeit, weil hierfür in der spätrepublikanischen Gesellschaft keine kulturelle oder historische Voraussetzung, keine rechtliche Grundlage bestand. Die Verwendung dieser Kleinbildnisse wird eher im privaten Bereich stattgefunden haben, ihre Daseinsbegründung ist möglicherweise im römischen Klientelwesen zu vermuten.

Zu einer differenzierteren Untersuchung könnte die genauere Betrachtung der Stellung der Pompeiusbüstchen gegenüber den anderen in republikanischer Zeit gebrauchten Bildnismedien und der bildlichen Repräsentationsmöglichkeiten des Individuums beitragen. Spätestens etwa zur Zeit der Gracchen verändern sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und die politische Situation in Rom derart, daß sich die Macht zunehmend auf einzelne Persönlichkeiten bzw. deren Familien verlagert und konzentriert. Dadurch wächst für diese Kreise das Bedürfnis, sich zur Sicherung und Festigung der eigenen Position eine loyale Gefolgschaft zu verschaffen, die eigene Popularität zu steigern und sich zu profilieren. Im Rahmen dieser zunehmenden

Herrschers im Ptolemäerreich nahe, daß die Darstellungen von Mitgliedern des Herrscherhauses diese in vergöttlichtem Status meinen.

³⁶² Großer Bedarf an Werken auch in weniger wertvollen Materialien: S. Adamo-Muscettola, in: Bronzes hellénistiques et romaines. V^e Colloque International sur les Bronzes antiques, Lausanne 8.-13. mai 1978 (1979), 88f. - Kyrieleis a.a.O., 145.

³⁶³ Der Bestand der unterlebensgroßen Porträts bei Kyrieleis a.a.O. weist z.B. neben einigen Fayencen und Bronzen viele Stücke aus Marmor, Terrakotta und anderem Hartgestein auf, jedoch kein Stück in Halbedelstein. - Weitere Beispiele in der kommentierten Bibliographie bei F. Queyrel, RA 1990, bes. 120ff. - Stücke aus wertvolleren Materialien sind meist Gemmen, Kameen, oder aber Prunkgeschirr aus Edelmetall, von hoher künstlerische Qualität, die wohl in höfischen Kreisen als Symbol der Verbundenheit kursierten und Aufträge des Herrscherhauses waren, Kyrieleis a.a.O., 151ff.

³⁶⁴ D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln 1990) 146.

³⁶⁵ A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (1967) 41ff. 128ff.

³⁶⁶ Queyrel a.a.O. 120: "Il faut en tout cas insister sur l'héritage hellénistique du portrait princier de petite taille qui inspira les productions de l'époque impériale", ähnlich 122 (zu H. Philipp, AM 94, 1974, 137ff.).

³⁶⁷ Bentz a.a.O., 239.

³⁶⁸ Hintzen-Bohlen, B., Herrscherrepräsentation im Hellenismus. Untersuchungen zu Weihgeschenken, Stiftungen und Ehrenmonumenten in den mutterländischen Heiligtümern Delphi, Olympia, Delos und Dordona, Köln 1992. - Funck, B., KLIO 73, 1991, 402ff.

Individualisierung werden vermehrt repräsentative Mittel zur Selbstdarstellung benötigt, wozu sich verschiedenste Bildnismedien anbieten.³⁶⁹

- Porträtstatuen:

Etwa ab dem vierten und dritten Jahrhundert v. Chr. sind in Rom Ehrenstatuen für bedeutende Männer noch zu deren Lebzeiten belegt³⁷⁰, zur selben Zeit, zu der die ersten individuellen Porträts nachweisbar sind. Die Sitte, berühmte Persönlichkeiten in dieser Form zu ehren, geht auf griechische Traditionen zurück, was auch Plinius beschreibt³⁷¹. Zunächst sind dies vor allem Ehrungen für mythische Helden, sodann für Personen, die für im Dienste der *res publica* vollbrachte Heldentaten ausgezeichnet werden³⁷². Die Menge solcher teils in Eigeninitiative aufgestellten³⁷³, teils von Senat oder Volksversammlung zur Ehrung verdienter Persönlichkeiten veranlaßter Statuen vergrößert sich im Laufe des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zunehmend. Die Anzahl der auch zu Lebzeiten der Dargestellten aufgestellten Statuen scheint derart anzusteigen, daß ein von Plinius (n.h.34,30-31) überlieferter Censorenbeschuß³⁷⁴ 158 v.Chr. die Entfernung der auf dem Forum aufgestellten Statuen ehemaliger Beamten, die nicht durch einen offiziellen Beschluß genehmigt waren, veranlaßt³⁷⁵. Die Aufstellung von Statuen von Zeitgenossen zeigt die zunehmend politische Bedeutung dieser Bildnisse. Bemerkenswert ist hier ein zum Teil offenbar weiterhin bestehender religiöser Bezug, der nicht nur durch die teilweise Aufstellung in sakralen Bezirken³⁷⁶ deutlich wird. Plutarch überliefert Opfer und Gebete der Bevölkerung an den Statuen der Gracchen³⁷⁷, Seneca spricht von Trank- und Speiseopfern an den Statuen des M. Marius Gratidianus³⁷⁸. Diese einfachen Kulthandlungen zeigen, wie die Funktion der Bildnisrepräsentation in der Öffentlichkeit mit einer sakral anklingenden Überhöhung der Persönlichkeit des Dargestellten verbunden sein kann. Hier werden jedoch keine Personenkulte eingerichtet, vielmehr werden aus dem kultischen Bereich vertraute Riten auf die Verehrung für einen Politiker übertragen. Die bei Rollin aufgeführten Fälle betreffen interessanterweise vor allem populäre Politiker, wie die Gracchen und die Familie des

³⁶⁹ Zum Thema übergreifend T. Hölscher, Die Anfänge der römischen Repräsentationskunst, RM 85, 1978, 315ff.

³⁷⁰ T. Hölscher, RM 85, 1978, 324ff. - Rollin 39ff. - G. Lahusen, Ehrenstatuen in Rom, Diss. Tübingen 1975 (1983), 67ff.

³⁷¹ Plinius n.h. 34,15ff. erwähnt hier die Tyrannenmördergruppe: ... *Athenienses nescio an primis annium Harmodio et Aristogitoni tyrannicidis publice posuerint sttuas*... Lahusen, Schriftquellen Nr. 1. - Hölscher a.a.O., 328.350f.

³⁷² Dies konnten auch nichtmilitärische Einsätze sein, wie bei Cic.sest.83 beschrieben, der für Sestius eine Ehrenstatue für angebracht gehalten hätte, wäre dieser im Kampf gegen Clodius umgekommen; vgl. Lahusen, Ehrenstatuen 77ff. - ders., Schriftquellen Nr.173.

³⁷³ z.B. die des M. Claudius Marcellus, Consul der Jahre 166 und 155 v.Chr., der für sich selbst sowie für seinen Vater und Großvater Statuen beim Tempel für Honos und Virtus aufstellen läßt, Rollin a.a.O. 46 m. Quelle. - Ein Grund für die Aufstellung der Statuen war die durch die Vorfahren C. Marcellus vorgenommene Restaurierung des Tempels, Hölscher a.a.O. 341. - Zu Ehrung von Stiftern öffentlicher Bauten auch Lahusen, Ehrenstatuen 80ff.

³⁷⁴ Lahusen, Schriftquellen Nr.2.

³⁷⁵ Die Maßnahme wurde nicht nur aus 'baupolizeilichen' Gründen, wegen der Überfüllung der öffentlichen Plätze, ergriffen, sondern wohl auch, um wieder die althergebrachten Bildnistraditionen der Verehrung der Ahnenbilder zu stärken, vgl. Rollin a.a.O. 43ff.

³⁷⁶ Vgl. die Beispiele von Statuenweihungen in Tempelbezirken bei Rollin, bes. 41ff.

³⁷⁷ Plut. C. Gracchus 18, 2-3. - Lahusen, Schriftquellen Nr. 460.

³⁷⁸ Seneca, de ira III,18,1: *M. Mario, cui vicatim populus sttuas posuerat, cui ture ac vino supplicabat...*(ed. A.Bourgerly, 1942). Diese und weitere Fälle bei Rollin a.a.O., 46f.

Marius, und die religiöse Verehrung des Dargestellten als Schutzherr scheint vom einfachen Volk auszugehen³⁷⁹.

Das Recht öffentlich Ehrenstatuen aufzustellen hatten in der Regel Beamte, die im *cursus honorum* mindestens das Amt des curulischen Ädilen erreicht hatten³⁸⁰. Das *ius imaginis* regelt in Form einer gewohnheitsrechtlichen Institution die öffentliche Zurschaustellung aller Bildnis- und Porträtformen³⁸¹, es stellt damit ein schriftlich nicht festgelegtes Ehrenrecht der römischen Beamten dar³⁸². Komplizierter ist die Frage, ob ein solches Gewohnheitsrecht, dessen Inanspruchnahme zumindest durch das gesellschaftliche Umfeld geregelt und überwacht worden wäre, auch für die zunächst im häuslichen Umfeld aufgestellten Ahnenbilder anzunehmen ist. Die *imagines maiorum*³⁸³ von in öffentlichen Ämtern verdienten Vorfahren wurden im Atrium in Schreinen ausgestellt und sodann bei der *pompa funebris* mitgetragen, wie dies vor allem bei Polybios beschrieben wird³⁸⁴. Tatsächlich erfüllt das Ahnenbild neben seiner religiösen auch eine repräsentative Funktion, indem die Ahnengalerien mit den Bildern berühmter und verdienter Vorfahren den Besitzer empfehlen und dessen Qualitäten über die Abstammung von vornehmen Vorfahren bezeugen³⁸⁵. Galten die Ahnenbilder im häuslichen Umfeld wie dem Atrium als *res privatae*³⁸⁶, so bekommen sie durch die Präsentation bei den Leichenzügen offiziellen Charakter. Damit ist auch das Ahnenbild ein öffentlich wirkendes Medium, es wird zu einem politischen Instrument³⁸⁷ und zu einem wichtigen politischen Propagandamittel der Nobilität zum Aufstieg in der Ämterlaufbahn.

Der von Cassius Dio (44,4,4) überlieferte Senatsbeschluss von 44 v.Chr., nach dem die öffentliche Aufstellung von Bildnissen Caesars in allen Tempeln Roms und allen Städten Italiens angeordnet wird, stellt quasi eine weitere Institutionalisierung der nunmehr planmäßigen Bildnisverbreitung dar, die den Weg für eine weit effektivere Bildnispropaganda freimacht³⁸⁸, und zur Vermittlung des Prinzipatsgedankens unter Augustus Perfektion erreicht. Die Ehrenstatuen empfahlen den Dargestellten nicht nur über die durch die Gesichtszüge im

³⁷⁹ H. Blanck, *Gnomon* 55, 1983, 531 (Rez. Rollin).

³⁸⁰ Cicero, *Verr.*2,5,36. - Die Quelle zitiert bei Rollin, 5ff., - Der Begriff *ius imaginis* erscheint nur einmal bei Cicero: *...togam praetextam, sellam curulem, ius imaginis ad memoriam posteritatemque...*, vgl. Lahusen, *Ehrenstatuen* 117.

³⁸¹ Zu den Bedeutungsebenen des Begriffs *imago* R. Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer* (1975). - G. Lahusen, *Statuae et imagines*, in: *Praestant Interna. Festschrift U. Hausmann* (1982), 103 m. Anm. 40

³⁸² Lahusen, *Ehrenstatuen* 119ff. leitet diese Definition des Bildnisrechts aus dem Gebrauch und der Bedeutung des Wortes *imago* bei Cicero her. - Anders dagegen Rollin a.a.O. 73f., wonach Bildnisstatuen auch außerhalb des *ius imaginis* (als traditionellem Recht der Nobilität) durch einen Senatsbeschluss genehmigt werden konnten. - *ius imaginum* ist kein antiker, sondern im 16. Jh. geprägter Begriff, vgl. A. Zadoks-Josephus-Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome* (1932) 97ff., die die ältere Forschung zusammenfaßt.

³⁸³ Cicero *Verr.*2,5,36 zum Zweck der Ahnenbildnisse: zitiert bei Hölscher a.a.O., 326, und Rollin 5. - Zuletzt zu den Ahnenbildnissen G. Lahusen, *RM* 92, 1985, 261ff.

³⁸⁴ Zitiert bei Rollin, 8f., die weiteren Quellen zitiert bei Rollin, 5ff.- Zum Ahnenkult Rollin 21ff. - Sicherlich ist H. Blanck, *Gnomon* 55, 1983, 531ff. in seiner Kritik an Rollin insofern rechtzugeben, als die von der Forschung oft angeführte Stelle bei Cicero, *Verr.*2,5,36: *... ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae ...* wohl das Recht meint, ganz allgemein vor der Nachwelt, d.h. in öffentlichem Rahmen Vorfahren ein Denkmal zur Erinnerung zu setzen.

³⁸⁵ Hölscher a.a.O., 326. Ähnlich G. Lahusen, s. o. Anm. 381, 104f.

³⁸⁶ Zur sachenrechtlichen Einordnung von Bildnissen Rollin, 84.

³⁸⁷ Dieses Recht wird im 1. Jh. n. Chr. wieder eingeschränkt, wonach nur noch die kaiserliche Familie berechtigt ist, Ahnenbilder beim Begräbnis mitzuführen, G. Lahusen, *Ehrenstatuen in Rom*, Diss. Tübingen 1975 (1983) 124. - Rollin 24f.

³⁸⁸ Rollin a.a.O. 71ff., dort ebenfalls zur schrittweisen Vergöttlichung Caesars. Dem Senatsbeschluss folgt zwei Jahre später die *lex Rufrena*, die diese Maßnahmen und die Verehrung des unter die Götter erhobenen Caesar gesetzlich regelt; ebenda, 93f.

Porträt vermittelten Tugenden³⁸⁹, sie verschaffen ihm vor allem eine permanente Präsenz in der Öffentlichkeit, die für Angehörige der Beamten-schicht notwendig war, um eine zahlreiche Wählerschaft zum Erreichen von Ämterpositionen zu gewinnen³⁹⁰. Die von Cicero für diese dauernde Präsenz verwendete Umschreibung *habitare in oculis* und *forum premere*, wodurch allein ein Politiker seine Anhängerschaft zu halten und von seinen Qualitäten zu überzeugen vermag, zeigt, inwiefern die Ehrenstatuen eine Art Stellvertreterfunktion des Dargestellten in der Öffentlichkeit übernehmen konnten³⁹¹, also vornehmlich Denkmäler mit öffentlicher Funktion waren. Dabei waren diese, wie oben erwähnt, manchmal auch Gegenstand einer fast religiösen Zuwendung, wie umgekehrt auch die aus einer religiösen Funktion entstammenden Ahnenbilder repräsentative Zwecke erfüllten. Die sich überlagernden Funktionen beider Gattungen zeigen, wie spezifisch die ursprünglich aus dem griechischen Raum übernommene Ehrenstatue römischen Bedürfnissen angepaßt wurde (s.o.) - und durch die Verquickung verschiedener Bildnisformen zu einer eigenen spezifisch römischen Denkmälergattung wird³⁹².

- Porträtgemmen:

Die Porträtgemmen sind ein handliches, schnell und unkompliziert zu verbreitendes Bildnismedium, wobei oft als Ersatz für die wertvollen Gemmen die billiger herzustellenden Glaspasten dienen³⁹³. Porträtgemmen erscheinen zunächst im hellenistischen Griechenland. Die Ursprünge sind im hellenistischen Osten, wahrscheinlich in Alexandria anzunehmen, da der Großteil der hellenistischen Stücke von dort stammt³⁹⁴. Verbreitet sind die Porträtgemmen mit den Bildnissen des vergöttlichten Alexander, denen magische und glücksbringende Kräfte für den Besitzer nachgesagt werden, und deren Gebrauch noch in augusteischer Zeit nachgewiesen ist³⁹⁵. Der Gebrauch dieser Medien ist bis um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. zurückhaltend³⁹⁶, nach seinem Sieg über Mithridates VI. brachte Pompeius 61. v. Chr. dessen enorme Gemmensammlung nach Rom und führte sie in seinem Triumph mit³⁹⁷, wodurch er eine exzessive Verbreitung der präziösen Gemmen, auch als Sammlerobjekte - wie im Falle Caesars bezeugt -, auslöste³⁹⁸. Porträtgemmen sind persönlicher Besitz und für den persönlichen Gebrauch bestimmt, und die wertvollen Stücke kursieren nur in eingeschränkten Kreisen. Die Darstellungen und die so vermittelte Aussage unterliegen keiner Kontrolle durch

³⁸⁹ Zur pathognomischen Ausdeutung republikanischer Porträts Giuliani, Bildnis und Botschaft passim, dazu K.Fittschen, AA 1991. - Ehrenstatuen als Denkmäler mit rein repräsentativen Aufgaben zuletzt L. Giuliani, Gnomon 70, 1989, 155f.

³⁹⁰ Dazu Giuliani a.a.O., 241ff.

³⁹¹ Giuliani a.a.O., 243., zur zitierten Stelle Anm. 9 (Cicero, pro Cn.Plancio 66).

³⁹² Vgl. Hölscher a.a.O., 351f.

³⁹³ Dies in zunehmendem Maße am Ende der Republik und zu Beginn der Kaiserzeit, H. M. L. Vollenweider, Verwendung und Bedeutung der Porträtgemmen für das Leben in der römischen Republik, MusHelv 12, 1955, 101. 109f.

³⁹⁴ M. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und frühaugusteischer Zeit (1966) 18 Anm. 8. - Dies., Porträtgemmen der römischen Republik (1974) 231ff. - H. Möbius, Alexandria und Rom, Abh. München NF 51 (1964) 8.15. - I. Jucker, in: Gesichter 289 (Kameen).

³⁹⁵ Vollenweider, s.o.Anm. 393, 96ff. - Augustus siegelt mit dem Bild Alexanders d.Gr., womit er diesen Usus von hellenistischen Fürsten übernimmt, Suet.Aug.50 und Plin. n.h. 37,10. In der Folge siegeln die Nachfolger des julisch-claudischen Hauses mit Bildnissen des Augustus und Plin. n.h. 37,8.

³⁹⁶ G. Lahusen, Die Bildnis-münzen der römischen Republik (1989), 37ff.

³⁹⁷ Nach Plin.n.h.37, 11 wurde die von Pompeius nach Rom gebrachte Daktyliothek des Mithradates auf das Kapitol geweiht, vgl. M.Pape, Griechische Kunstwerke und ihre öffentliche Aufstellung in Rom, Diss. Hamburg 1975 (1975), 196. Vollenweider, MusHelv (s.o.Anm. 393) 100. - Rollin 67f.

³⁹⁸ Caesar als Gemmen- und überhaupt als Kunstsammler: Suet. Div. Iul. 47.; Plin.n.h.35,26 und 35, 136. - S. auch M. Pape, ebenda, 76f. 191.

Staat und Öffentlichkeit³⁹⁹, wie dies etwa bei Münzen der Fall ist, die von staatlich eingesetzten Münzmeistern herausgegeben werden. In Rom selbst erscheinen erst 44. v. Chr. die ersten Bildnismünzen mit Kopfporträt zu Lebzeiten des Dargestellten, nämlich die Silberprägungen Cäsars, nachdem bereits vorher Münzen mit dem Bild des Pompeius in Spanien geschlagen wurden⁴⁰⁰. Seit 44. v. Chr. gibt es zudem eine größere Anzahl einflußreicher Römer, die in der Nachfolge Anspruch auf eine Machtposition im Staat erheben und die die für Caesar eingeführten Sonderregelungen im Bildnisrecht für sich beanspruchen.

Der persönliche, affektive Gehalt der Porträtgemmen entspricht einem Aspekt des römischen Klientelwesens, nach dem der *cliens* dem *patronus* auch durch ein sehr persönlich geprägtes Verhältnis des Schutzbefohlenen gegenüber dem Beschützer verbunden ist. Das Tragen eines solchen Schmuckstücks drückt die Verbundenheit und Loyalität des Trägers mit dem Dargestellten aus.

In einer der Rolle der Porträtgemmen entsprechenden Funktion sieht Bentz auch die kleinformatischen Bildnisse des Pompeius. Er nimmt an, daß die Büstchen, ähnlich wie dies für die Porträtgemmen auch nur vermutet wird, als Geschenke vom Dargestellten an seine Klientel vergeben wurden⁴⁰¹. Im Falle der Terrakottabüstchen wäre eine konservativ eingestellte Gruppe unter der Klientel des Pompeius angesprochen worden. Dabei richtete sich die Wahl des Materials, der Büstenform und der Attribute nach dem Hintergrund der Adressaten, indem die Büstchen der Haltung der Empfänger angepaßt wurden: Terrakotta als Material und die alttümliche Büstenform sind Reminiszenzen an italische Kunstformen und appellieren an das Traditionsbewußtsein konservativ eingestellter Kreise, die Bentz in der zahlreichen Klientel der Veteranen des Pompeius annimmt⁴⁰². Diese wären danach ebenfalls Loyalitätsbeweise der Besitzer der Köpfe gegenüber dem Dargestellten, letzterer garantierte umgekehrt dem Besitzer Schutz und Fürsorge. Für die Hypothese, die Büstchen seien Geschenke des Patrons an seine Klienten, fehlen allerdings Belege in Form schriftlicher Quellen. Dagegen berichtet Plinius bereits für die republikanische Zeit von Bildnissen, die von der Klientel gestiftet und im Haus aufgestellt waren⁴⁰³, bei denen es sich aber mit Sicherheit nicht um kleinformatische Terrakottabüstchen handelte. Die Vorstellung geht vielleicht zu sehr von der Idee einer - zu dieser Zeit noch im Entstehen begriffenen - organisierten Bildnispropaganda aus⁴⁰⁴ und läßt die

³⁹⁹ Lahusen, Bildnismünzen 36ff.

⁴⁰⁰ Dazu ausführlich Rollin 63ff. - Lahusen, Bildnismünzen passim. - Bentz a.a.O., 243f.

⁴⁰¹ Das weniger wertvolle Material läßt darauf schließen, daß die Büstchen im Besitz einfacherer Leute waren und vom *patronus* an diese vergeben wurden. Ein Handel, d.h. der 'Vertrieb' über Läden u.ä. ist zu dieser frühen Zeit auszuschließen, worauf die geringe Anzahl der überlieferten Denkmäler hinweist; dies ist erst in der Kaiserzeit möglich, vgl. den Brief Frontos an Marc Aurel, hier 58f.. - Zum Kunsthandel allgemein E. Kluwe, Bildnispropaganda und römischer Kunsthandel, *Klio* 67, 1985, 103ff.; ders., in: B. Kuhnert - V. Riedel (Hrsg.), *Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, Wiss. Tagung der Friedrich-Schiller-Universität, Jena, 27.-30. Okt. 1992 (1995), 293ff.

⁴⁰² Bentz a.a.O., 240f. - Zum römischen Klientelwesen E. Gabba, *Esercito e Società nella tarda repubblica romana* (1971), 61ff.- A. Alföldi, *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken* (1978) 1ff.

⁴⁰³ Plin. n.h.34, 17: *atque in atriis honos clientium instituit sic colere patronos* ... vgl. Neudecker, *Ausstattung* 78.

⁴⁰⁴ Die Idee einer organisierten Bildnispropaganda mag auch durch eine bestimmte Vorstellung von der Person Pompeius angeregt sein: die des charismatischen Heerführers, der sich als Alexander stilisierte. Die zahlreichen Aufenthalte des Pompeius im Osten, besonders in Ägypten, und seine engen Verbindungen mit dem ptolemäischen Herrscherhaus legen die Vermutung nahe, daß Pompeius sich als erster der kleinformatischen Büstchen zur Bildnisvermittlung bedient und dies in Rom eingeführt haben könnte. Pompeius hatte 57 v.Chr. Ptolemaios XII. in Rom in seiner Villa aufgenommen, dessen Wiedereinsetzung als König betrieben und sich ihn so verpflichtet. Zu den politischen Verhältnissen zwischen Rom und Alexandria unter Pompeius und Caesar H. Heinen, *Rom und Ägypten*, Diss. Tübingen 1966 (1966). - Das *hospitium* ist im 1. Jh. v. Chr. nicht mehr ein Verhältnis Gleichgestellter, sondern eher

Möglichkeit außer acht, daß Loyalitätsäußerungen für die Gefolgschaft auch aus freien Stücken erbracht wurden, einfach weil die Verpflichtung dem *patronus* gegenüber einer gängigen Vorstellung von ehrenhaftem Verhalten entsprach.

Eine ungebrochene Herleitung aus älteren Bildnistraditionen läßt sich nicht rekonstruieren, weder in formaler noch in funktionaler Hinsicht. Zwar schließen sich die Pompeiusbüstchen formal an die italische Schulterbüste an, kurz danach entstandene Büsten zeigen aber bereits den in spätrepublikanischer und früher Kaiserzeit üblichen knappen Ausschnitt. Für die Existenz von Bildnisstatuetten gibt es keinen Hinweis, wie überhaupt auch auf inhaltlicher Ebene keine Herleitung von hellenistischen Herrscherbildtraditionen möglich ist. Die Voraussetzungen für eine dem hellenistischen Herrscherkult vergleichbare kultische Verehrung eines politischen Führers sind in Rom nicht gegeben. Vereinzelt überlieferte Verehrung, wie sie für öffentlich aufgestellte Bildnisse berichtet werden (s.o.), sind Ausnahmerecheinungen, und wohl gerade aus diesem Grunde für die antiken Quellen erwähnenswert. Auch die Verlagerung der Macht und des öffentlichen Ansehens auf wenige exponierte Personen ist nicht mit der Stellung eines mit göttlichen Befugnissen und Eigenschaften ausgestatteten hellenistischen Herrschers zu vergleichen. Das physiognomisch differenzierende, auf die individuelle Persönlichkeit des Einzelnen zielende römische Porträt spiegelt diesen Unterschied wieder. Die Pompeiusbüstchen sind verkleinerte Versionen der vielfach präsenten groß- bzw. normalformatigen Porträts, ihre Ursprünge liegen im römischen Porträt selbst. Gleichzeitig ist aber selbstverständlich, daß die Formen ptolemäischer Herrscherverehrung im vorkaiserzeitlichen Rom bekannt waren und es ist nicht auszuschließen, daß Impulse zum Entstehen der kleinformatigen Pompeiusbüstchen und verwandter Denkmäler auch aus diesem Bereich kamen. Sie wurden allerdings sowohl in formaler als auch in funktionaler Hinsicht den römischen Gegebenheiten angepaßt.

Die Gründe für die Produktion von verkleinerten und Miniaturbildnissen liegen bereits hier offenbar im persönlichen Verhältnis des Besitzers zum Dargestellten. Sie waren eventuell Geschenke für die Klienten und dienten u.a. dazu, Ausdruck der *pietas* der Klientel gegenüber ihrem *patronus* zu sein⁴⁰⁵, was eine affektive Verbundenheit nicht ausschließt. Das Bild des *patronus* als Kleinod, oder im Falle der Terrakottabüstchen als schnell und günstig reproduzierbare Symbole der Verbundenheit – eine Art Werbegeschenk? Hier scheint in jedem Fall die Wurzel der kleinformatigen Kaiserporträts zu liegen, die, wie gezeigt wurde, gerade im

ähnlich dem Verhältnis *cliens-patronus*. Insofern macht sich Pompeius gewissermaßen zum *patronus* des ägyptischen Herrscherhauses, was sich auch in der für den Thronfolger Ptolemaios XIII. übernommenen *tutela* äußert; vgl. Heinen, 10ff. - Allgemein zu Handelsbeziehungen F. Leider, Der Handel mit Alexandria, Diss. Hamburg 1934. - M. Malaise, Les conditions de la pénétration et de la diffusion des cultes égyptiens en Italie (1972) 315ff. - Zum einen sind natürlich die Beziehungen Roms zu Alexandria nicht allein auf Pompeius beschränkt, wie der Aufenthalt Ptolemaios´ zeigt; aber auch in der Person des Pompeius selbst zeigen sich bereits früh Tendenzen zu einer Selbststilisierung, die an diejenige hellenistischer Potentaten erinnert. So ist bereits für seinen Triumph 81 v. Chr. belegt, daß er den Zug in einem von Elefanten gezogenen Wagen ausführen wollte, was daran scheiterte, daß die *porta triumphalis* dafür zu eng war und Pompeius auf eine von Pferden gezogene Quadriga umsteigen mußte, Plin.n.h.8,4; Plut.Pomp.14,4. - Er wird bereits jetzt mit dem *cognomen* Magnus belegt, eine Alexanderangleichung, Giuliani 79f. Von seinem Aussehen sagt Plutarch (Pomp. 2), daß er die Haare über der Stirn gestäubt wie Alexander trug; D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Antonius (1967) 35ff. - Eine solche Selbstinszenierung traf natürlich auch einen bestimmten Geschmack und fand gerade im militärischen Bereich, wo Pompeius´ hauptsächlich Rückhalt lag, positive Resonanz. Diese Attitüde, und die außergewöhnliche Machtposition, die er als Militär errungen hatte, trugen ihm als logische Konsequenz Schwierigkeiten mit dem Senat ein, die etwa Mitte der sechziger Jahre ihren Höhepunkt erreichten. In dieser exponierten Situation war eine über die Provinzen weitverbreitete Klientel eine wichtige Stütze, deren Loyalität erhalten werden mußte.

405
s. o. Anm. 402.

ersten Jahrhundert oft Züge aufweisen, die den Betrachter offenbar auch auf einer emotionalen Ebene ansprechen sollen.

VI. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die eingangs formulierten Fragestellungen zu verkleinerten rundplastischen Darstellungen römischer Kaiser konnten hier bei weitem nicht umfassend bearbeitet werden. Der völlig uneinheitliche Charakter der untersuchten Bildwerke bringt es mit sich, daß nur punktuelle Fragestellungen angesprochen und verfolgt werden konnten. Vorangestellt wurde die Überlegung, daß Kleinformat vom Standpunkt des Betrachters und dessen subjektivem Empfinden her zu definieren ist und sich damit einer abstrakt faßbaren, metrisch ausdrückbaren Größenbegrenzung entzieht. Jede Definition von relativen Maßverhältnissen in der bildenden Kunst ist damit vom jeweiligen Forschungsansatz abhängig, die Allgemeingültigkeit von Maßbegrenzungen entsprechend eingeschränkt.

Die erneute Sichtung des Materials erbrachte zunächst einen gegenüber den vorliegenden Arbeiten mit ähnlichem Thema⁴⁰⁶ weit umfassenderen Überblick über den Bestand an rundplastischen verkleinerten Kaiserbildnissen. Ihre gründliche typologische Untersuchung war Voraussetzung für eine Zuschreibung und zeigte, daß die behandelten Werke zum Teil zwar motivische Reduktionen aufweisen, sie aber die wesentlichen typenbestimmenden Merkmale in der Regel überliefern, und so eine Benennung überhaupt erst ermöglicht wird. Auch Verkleinerungen und Miniaturen werden von den Kopistenwerkstätten gearbeitet und entstehen innerhalb der 'Kopienkette', anders als zum Teil von der früheren Forschung angenommen wurde.

Zwangsläufig können mit der angewandten Methode nur Werke einer bestimmten Qualität der motivischen Wiedergabe erfaßt werden. In der Konsequenz stellt sich die Frage nach der Existenz von Kleinporträts, die in weniger wertvollen Materialien und meist in Serienproduktion hergestellt wurden, etwa Terrakotten. Aus den Quellen kann geschlossen werden, daß eine nicht unbeträchtliche Menge solcher Bilder existiert haben muß; gemalte Bilder⁴⁰⁷ haben sich größtenteils nicht erhalten. Dagegen müßte zum Beispiel der Bestand an Terrakottabüsten dahingehend gesichtet werden, ob sich hier Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie identifizieren ließen⁴⁰⁸. Auf dem Wege der Kopierenrezension ist das allerdings nur bedingt möglich; weiterführende methodische Ansätze müßten hier gefunden werden. Das gilt genauso für einige Kleinbronzen, die - zum Teil nachträglich - als Waaggewichte verwendet wurden⁴⁰⁹. Hier müßte auch die Frage nach der eventuellen Serienproduktion neu gestellt werden⁴¹⁰ oder ob in dieser Denkmälergruppe anders zu begründende motivische Vereinfachungen eine Zuschreibung erschweren.

⁴⁰⁶ Schneider, Studien, passim; - Borromeo passim.

⁴⁰⁷ Zu gemalten Bildnissen H. Blanck, BJB 168, 1968, 1ff.; im römischen Ägypten H. Heinen, RM 98, 1991, 263ff.

⁴⁰⁸ z.B. ein Terrakottabüstchen in Trier, für das als Benennung Titus vorgeschlagen wurde: Trier, Landesmuseum, Inv. AT Fnr. 7478, H. 11,2 cm. Aus dem Altbachtal. G. M. E. C. van Boekel, Roman Terracotta Figurines and Masks from the Netherlands (1987) 651 Cat. III. Abb. 124.
- s. auch E. Rüger, Die römischen Terrakotten von Nida-Hedderheim (1980); J. de Beenhouwer, Terrakotten aus Kölner Werkstätten. Der Depotfund von Tongeren, KölJb 24, 1991; H. Lange, Römische Terrakotten aus Salzburg, Kat. Ausst. Salzburg 1990 (1990).

⁴⁰⁹ H. Philipp, AM 94, 1974, 137ff. - N. Franken, Aequipondia. Figürliche Laufgewichte römischer und frühbyzantinischer Schnellwaagen (1994) 141ff.

⁴¹⁰ Serienproduktion im Sinne der Herstellung aus derselben Gußform: vgl. zum Problem A. Leibundgut, in: Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen. Berlin 13.-17. Mai 1980 (1984) 149ff.; M. Maaß, ebenda 160ff.

Die Betrachtung stilistischer Phänomene erwies sich nur für detailliert ausgearbeitete Stücke als sinnvoll und hatte nicht deren Feindatierung zum Ziel. Es konnte beobachtet werden, daß sowohl durch die stilistische Veränderungen, aber auch durch den Einsatz von bestimmten Ausdrucksmitteln der Inhalt der ursprünglichen Porträtkonzeption deutlich verändert wurde. Durch solche Eingriffe können wesentliche, zum Typus gehörige Aussagen modifiziert werden. Typologische Eingriffe gegenüber der Vorlage - beziehungsweise der zugrundeliegenden Porträtkonzeption - spielen sich also nicht primär auf der Ebene etwaiger motivischer Reduktionen ab, sondern betreffen öfter Ausdruckselemente, die ebenfalls typenkonstituierende Merkmale sein können. Wenn bestimmte Merkmale eines Typus besonders bei einigen Verkleinerungen und Miniaturen variieren, so geschieht dies also nicht in Form von freigestalteten Lockenmotiven und ähnlichen motivischen Modifikationen, sondern in Form von stilistischen Veränderungen von bereits im Vorbild angelegten Zitatenelementen eines Zeitstils, wie es die Reminiszenzen des Prima Porta-Typus an Vorbilder der griechischen Hochklassik sind⁴¹¹. Dabei kann Stil, etwa im beschriebenen Fall, als wesentlicher Ausdrucksträger dienen. Aber auch durch mimische Formeln und Elemente des Habitus können typologische Vorlagen verändert werden.

Dies scheint vornehmlich in der Kleinplastik zu geschehen, aber nicht ausschließlich durch bildhauertechnische Prozesse beim Verkleinerungsvorgang oder durch das Material bedingt zu sein. Die Vorgehensweise dieser Veränderungen ist vergleichbar mit eklektischem Arbeiten, mit dem bewußten, manchmal versatzstückartigen Einsatz bestimmter, aus der künstlerischen Tradition bekannter Stil- und Ausdrucksmittel. An diesem Punkt müßte weiter untersucht werden, inwieweit die Beobachtung, daß nicht nur ein Großteil der hier besprochenen Stücke augusteisch oder unwesentlich später zu datieren ist, sondern daß die kleinen Augustusbildnisse auch die größte Bandbreite an stilistischer Vielfalt und Ausdrucksmöglichkeiten zeigen, mit einer klassizistischen Kunstauffassung ihrer Entstehungszeit generell in Zusammenhang stehen.

Da bei der beschriebenen Gruppe der verkleinerten rundplastischen Porträts die Veränderungen dem Vorbild gegenüber offensichtlich reflektiert und beabsichtigt vorgenommen wurden, stellte sich die Frage nach den Gründen für solche Bedeutungsverschiebungen. Die Aussagen der Quellen sind hier nicht sehr ergiebig, sie erlauben zwar vor allem zu Fragen der Verwendung und des Aufstellungskontextes Aussagen, werden aber durch die fehlenden oder unterschiedlichen Definitionen von 'Bildnis' in den zeitgenössischen Texten erschwert. Nur über den Umweg der Untersuchung von Verwendung und Funktion der erwähnten Bilder kann anhand der schriftlichen Aussagen auch auf die gedankliche und emotionale Rezeption dieser Bildnisse durch den Betrachter oder Besitzer rückgeschlossen werden. Die im ersten gegenüber dem zweiten Jahrhundert unterschiedliche Überlieferung des Materials scheint zunächst durch die Quellen bestätigt zu werden, was jedoch auch durch die jeweilige Absicht der Autoren und die angesprochenen Adressaten bedingt ist. Die offensichtlich intimere Rezeption solcher qualitativ und teilweise künstlerisch hochrangiger Kleinporträts - Kleinodien ähnlich - wurde aus der vergleichbaren Rezeption verkleinerter Idealplastik abgeleitet.

Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß die Betrachtung von Porträts unter dem Aspekt eines möglichen Kunstwerkcharakters nur einen kleinen Teil eines - teilweise nicht nachweisbaren und daher hypothetischen - Gesamtbestands betrifft, der nur einer ausgewählten Betrachtergruppe zugänglich war. Inwieweit auch die soziale Stellung der Besitzer solcher Büstchen und Kleinbildnisse eine Rolle für die Verbreitung, die künstlerische Qualität und damit die Bedeutung für den Rezipienten spielte, müßte weiter verfolgt werden, da hier eine mögliche Erklärung für die unterschiedliche Verteilung des überlieferten Bestands auf die einzelnen Kaiser vermutet werden könnte. Daneben könnten mentalitätsgeschichtliche

411

Die Einschränkung auf polykletische Vorbilder, wie den Doryphoros, erscheint mir dabei zu eng.

Gründe zum Tragen kommen, vielleicht in einem sich verändernden Verhältnis des einzelnen zur Person des Kaisers. Auch eine in der mittleren Kaiserzeit sich ändernde, vermehrt auf den Aspekt klassischer Inhalte und Bildung ausgerichtete Geisteshaltung⁴¹² müsste weiter untersucht werden. Um ein repräsentativeres Bild des Denkmalbestandes zu erhalten, wären an diesem Punkt auch die Kleinbildnisse der weiteren Mitglieder der kaiserlichen Familie, vielleicht des Hofes, heranzuziehen. Die Ergebnisse einer solchen Betrachtung müssten dann auch hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf andere, im privaten Bereich rezipierte Bildnisgattungen, zum Beispiel die Porträtgemmen, ausgewertet werden.

Angesichts der Konzentration der Porträtforschung auf die repräsentative Funktion des römischen Kaiserporträts wurde hier die Frage einer individuellen, vielleicht ästhetisch und emotional orientierten Rezeption gestellt werden, wobei allein dazu viele Fragen noch einer Vertiefung bedürfen. Zu vielen Aspekten der Verwendung, wie jenen der kultischen Verehrung oder der Funktion innerhalb des Militärs, wurde deshalb auf Vorarbeiten verwiesen. Die Aufstellung in Lararien wurde kurz betrachtet, da sie ebenfalls in den Bereich der privaten Rezeption fällt. Die Verehrung auch rundplastischer, physiognomisch differenzierender Porträts in Lararien ist wahrscheinlich, stellt jedoch sicher nicht die einzige Aufstellungsmöglichkeit innerhalb der privaten Umgebung dar. Die persönliche, geschmacklich orientierte Rezeption kann die Bedeutung eines Bildwerks innerhalb des Herrscherkults durchaus überlagern. Hier erschien es notwendig, die hier behandelten Kleinporträts von anderen im Lararium verehrten Bildgattungen formal und funktional abzugrenzen und die jeweils unterschiedliche Bedeutung innerhalb des gleichen Aufstellungskontexts zu betonen.

⁴¹² T. Gelzer, in: *Le classicisme à Rome. Entrétiens sur la antiquité classique XXV*, Fondation Hardt (1979) 39f. – P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 240ff. – C. Maderna-Lauter, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst. Frankfurt/M. 1990 [1990]* 328ff.

VII. KATALOG

I. Augustus

Bronze

I.1 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Cat. 612 (I.N. 754)

Unbekleidete Büste, 1890 aus der Sammlung Tyskiewicz erworben.

H ges. 20 cm.

Büste mit knappem, in der Mitte der Schultern endendem Büstenausschnitt. Der Kopf ist leicht nach rechts gewandt. Die ehemals eingelegten Augen fehlen. Löcher am Oberkopf und an der linken Schläfe, wo der Guß offenbar zu dünn geraten war. In einem Stück gegossen, Wandstärke ca 2-3 mm. Oberfläche mit Resten von Korrosionsprodukten, vor allem im Haar. Patina teilweise entfernt aufgrund einer Reinigung, bei der 1893 eine zementartige Schicht aus Sandpartikeln entfernt wurde. Der untere Büstenrand schimmert rötlich. Innen weiße und rosa Steinchen eingelagert, was auf eine Lage in Süßwasser hinweist. Lippen in Kupfer eingelegt⁴¹³. Autopsie.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Die Stirnhaaranordnung entspricht im wesentlichen dem Prima Porta-Typus. Die mittlere Zange ist geschlossener als zum Beispiel beim Kopf der Statue von Prima Porta⁴¹⁴. Der innere Zangenarm deutlich kürzer als der äußere, der aus zwei in sich geteilten dicken Lockenbündeln besteht. Über dem rechten äußeren Augenwinkel eine kleine Gabel. Der Übergang in die rechte Seitenhaarpattie ist in gleichmäßig herabgestrichenen, nach hinten gebogenen Strähnen angelegt, was ähnlich wie beim Kopf in Mérida eine Vereinfachung darstellt⁴¹⁵. Der linke äußere Gabelarm besteht aus drei breiten, je zweigeteilten Strähnen, die in das obere seitliche Kopfhaar überleiten. Die Anlage der zweiten Stirnhaarschicht entsprechend der der Kerngruppe, aber flacher.

Die Profilansichten geben vereinfacht das Schema der Köpfe Prima Porta und Wien⁴¹⁶ wieder: auf der rechten Seite liegt eine diagonal nach hinten ansteigende Reihe von Sichellocken, über die sich in lockerer Anordnung weitere gleichförmige Sichellocken legen. Links werden die von der Stirngabel aus nach außen gestrichenen Locken in einer horizontal nach hinten verlaufenden Reihe fortgesetzt, unter der eine Reihe gegenläufiger Locken über den Ohren liegt. Hinterkopf und Nackenpartie sind ebenfalls gegenüber Kerngruppe vereinfacht: Unter dem sternförmigen Oberkopfwirbel sind die Sichellocken in gegenläufigen Registern übereinander angeordnet. Der diagonale Verlauf der nach links gebogenen Lockenreihe in der Hinterkopfmitte ist bei Köpfen der Kerngruppe komplexer, durch locker gegenläufig angeordnete Lockenpartien

⁴¹³ Ich danke G.Lahusen für mündliche Auskünfte zum Befund. - Boschung, Augustus 157 zu Kat.-Nr.113 erwähnt Vergoldungsreste im Haar.

⁴¹⁴ Zum Typus Boschung, Augustus 38ff. Kopf der Prima Porta-Statue, Vatikan, Braccio Nuovo Inv. 2290: Boschung a.a.O. Kat.-Nr. 171.

⁴¹⁵ Boschung, Augustus 38 u. Beil. 8 Skizze 87.

⁴¹⁶ Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 60, Boschung a.a.O., Kat.-Nr. 206 Taf. 71. 148,2; Beil. 8 Skizzen 77.78.81.82.

angelegt; vgl. z.B. einen Kopf in Schweizer Privatbesitz⁴¹⁷. Die Mittelteilung der untersten Nackenhaarschicht entspricht ebenfalls dem Typus.

Gesichtszüge: Das Untergesicht wirkt verhältnismäßig schwer durch die breitere rechte Gesichtshälfte, die als Ausgleich für die Rechtswendung des Kopfes dient. Die vollere Wirkung der Unterlippe ist durch die Kupferauflage bedingt.

Die Behandlung der Oberfläche ist wegen der starken Verkrustungen schwierig zu beurteilen; straffe, aber durch zarte Schwellungen leicht bewegte Karnatgestaltung, z.B. seitlich der Nasenflügel und über den Augenbrauen. Die Haarkappe ist flach und kompakt. Das Haar ist in sorgfältiger Kaltarbeit gegliedert, die geritzte Binnenzeichnung der Strähnen ist unter Verkrustungen verschwunden.

Lit.: Boschung, Augustus Kat.-Nr.113 Taf. 196,1-3. 228,3 (mit älterer Literatur). - G. Lahusen - E. Formigli, AA 1993, 666 m. Anm. 29, Abb. 35. - Ny Carlsberg Glyptothek I 292 Nr. 129. - Dahmen 154, Kat. 28 Taf. 28.

I.2 London, British Museum Nr.1859.3 - 1.11 (Walters Br. 832)

Köpfchen, erworben 1859 aus Sammlung Hertz (Sales Cat. 579)

H 16,5 cm; Kopf 11,5 cm; Gesicht 9 cm.

Hals, Teile des Kinns, unterer Teil des Hinterkopfes sind ergänzt. Beidseitig von den Augen aus nach hinten abwärts verlaufende Risse. Teilweise dicke Verkrustungen, bes. rechte Stirnhaarpartie, hinter den Ohren. Der Kopf war zerbrochen, zahlreiche Flickungen. Innen modern mit Gips ausgegossen.

Schwarzbraune, glänzende, an manchen Stellen leuchtendgrüne Patina. Die in die konisch geformten Augenhöhlen eingelegten Augen sind verloren. Sekundär angebrachte Öse aus dickem, vorn verschlungenem Draht zur Verwendung als Gewicht.

Autopsie.

Das Stirnhaar entspricht weitgehend dem Alcudia-Typus, das Schema ist etwas nach links verschoben. Die Gabel kommt dadurch über dem äußeren Winkel des linken Auges zu liegen. Der rechte Gabelarm besteht aus drei kleinen nach rechts gekämmten Strähnen. Die beiden anschließenden Strähnen liegen etwas höher und sind fast waagrecht ausgerichtet. Nach rechts folgt eine Gruppe nach unten gekämmter, nach links gebogener kurzer Strähnen, die eine geschlossene, nach rechts gezogene Zange über dem Ansatz der rechten Augenbraue bilden.

Über diesem Zangenmotiv verläuft in der zweiten Stirnhaarschicht eine quergelegte Strähne, an die sich rechts eine Reihe nach unten gebogener Locken anschließt.

Seiten- und Schläfenhaar sind rechts nach unten gestrichen, links als Sichellocken in zwei waagrecht verlaufenden Schichten angelegt. Flache, kurze, ins Gesicht weisende Strähnen vor den Ohren.

Physiognomie: vor allem die faltigen, schlaffen Wangenpartien mit den ausgeprägten Nasolabialfalten sowie die dreieckige Kopfform mit dem breit ausladenden Oberkopf und dem spitzen Kinn führten zu der in der älteren Forschung vertretenen Benennung als Claudius-

⁴¹⁷ Boschung, Augustus Kat.-Nr. 185 Taf. 78.148,6, Beil. 8 Skizze 90, hier die Locken 44 und 46.

Porträt⁴¹⁸. Dagegen weisen die hohe Stirn und der schräg abfallende Schläfenhaarkontur auf die Deutung als Augustus, die im übrigen bereits durch die Anlage des Stirnhaars gesichert ist. Kurze, in die Haut eingegrabene Steifalten gemäß der Vorlage, bei der Bronze sind die „Alterszüge“ deutlicher angegeben.

Die postume Datierung in claudische Zeit (Boschung a.a.a.O.) ist wegen der Ähnlichkeiten der Gesichtszüge vertretbar; auch die kurz gehaltenen Stirnhaarsträhnen sind vom Claudiusporträt übernommen.

Lit.: Boschung, Augustus Kat.-Nr. 12 Taf. 32 (mit älterer Literatur). - Schneider, Studien 47 (Claudius). - J. Meischner, RM 96, 1989, 407ff. (Claudius). - Borromeo Nr. 23 (Claudius) - Dahmen Kat. 101 Taf. 101.

I.3 Modena, Galleria Estense, Magazin, Inv. Nr. 2234 (Kat.1088)

Büstchen, nachträglich als Gewicht verwendet. Aus Sammlung Este.

H ges. 11 cm.

Nackte, in Seitenansicht flache Büste, Knapper, kaum bis zur Brust reichender Büstenausschnitt. Die auf den Abbildungen sichtbare Gipsstütze wurde spätestens 1957 bei Reinigung entfernt (Auskunft des Museums). Teilweise korrodierte Oberfläche, auf beiden Schultern, Befestigungslöcher (modern). Wandstärke ca. 3-4 mm. Außen schwarze Patina, die besonders im Bereich der Haare dick und nachträglich aufgetragen wirkt. An vorstehenden Teilen wie Haargraten und Nase bronzefarben schimmernd. Innen graugrüner Belag. Die gerade Schnittfläche der Büstenränder läßt an eine Applike denken, dagegen spricht jedoch das Fehlen von antiken Befestigungslöchern. Außerdem wäre die Auflagefläche sehr klein, und nach der Neigung des Kopfes müßte eine schräge Montierung angenommen werden. Büstenrand hinten unterhalb des Nackens ausgebrochen. Ehemals eingelegte Iris verloren. Autopsie.

Der Kopf ist nach rechts gewendet und leicht angehoben. Das Stirnhaar folgt dem Schema der Repliken um die Stuttgarter Büste⁴¹⁹. Von der Gabelung über dem linken äußeren Augenwinkel sind zwei Strähnen nach rechts gelegt, die Spitzen der drei folgenden Locken sind nach unten geführt. Links der Gabel verläuft eine ins Schläfenhaar überleitende Reihe nach außen gebogener Locken schräg nach unten.

Die Haaranordnung der linken Seite folgt ebenfalls der Stuttgarter Büste, die Strähne vor dem Ohr ist kürzer und besteht nur aus drei ins Gesicht gebogenen Löckchen; auf der rechten Seite folgt nur die Schläfenpartie dem Typus. Das restliche Haar legt sich kappenartig in rund um den Kopf verlaufenden Lockenreihen über die Kalotte. Die rechte Seite weicht von der Anordnung des Stuttgarter Kopfes ab; eventuell wurde das Haarschema der linken Seite auf die rechte übertragen, wobei die vom Wirbel aus dritte Lockenreihe genau wie die zweite nach

⁴¹⁸ Zum Claudiusporträt vgl. Fittschen-Zanker I, 16f. Nr. 15 und Nr. 16.- A. K. Massner, in: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius. Umbruch oder Episode? Symposium Freiburg 16.-18. Februar 1991 (1994) 159ff.

⁴¹⁹ Boschung, Augustus Kat.-Nr.58 Taf.52.53.

unten ausgerichtet, also nicht gegenläufig angelegt ist.

Physiognomie: Die Wangenpartien zeigen starke Eintiefungen und Vorwölbungen der Haut, unterhalb der prononciert wiedergegebenen Jochbeine verlaufen tiefe Mulden entlang der Nasolabialfalten. Gerade, kantige, nach außen abfallende Augenbrauen, aus denen sich zwei oben zusammenlaufende Steilfalten über der Nasenwurzel entwickeln, bewirken Konzentration des Blicks. Die Energieformel ist eventuell dem Alcudia-Typus⁴²⁰ entlehnt; durch die schlaffen Gesichtszüge jedoch wird ein resignierter Eindruck, ähnlich wie beim Kopf der Sammlung Forbes⁴²¹, evoziert. Die Nasenspitze weist deutlich nach unten. Geschwungener Mund, besonders die aufgeworfene Unterlippe wirkt etwas süßlich.

Lebendiges, plastisch durchgebildetes Inkarnat; weiche Übergänge leiten in die einzelnen Gesichtspartien über. Die Haare sind in langen, einzeln plastisch hervorgehobenen Sichellocken angelegt, Binnengliederung fehlt.

Die Oberfläche wirkt poliert. Die Kanten der Kanäle zwischen den einzelnen Strähnen sind unscharf, allerdings ist eine letztendliche Beurteilung wegen der dicken schwarzen Schicht, die sich besonders in den Zwischenräumen staut, nicht möglich. Deswegen ist nicht sicher zu entscheiden, ob die Binnenzeichnung der Haare bereits im Guß ohne eine anschließende Überarbeitung der Locken in Kaltarbeit angelegt ist oder ob diese nachträglich zugeschmiert wurden. Die Kanten der Verletzungen im Gesichtsbereich wirken ähnlich flau.

Die Büste wird allgemein für antik gehalten, woran zunächst auch weiter festgehalten werden sollte. Solange keine genaueren Untersuchungen, etwa zur Zusammensetzung der Bronze vorliegen, darf die Büste nicht aus der Reihe der antiken Augustusbildnisse ausgeschieden werden⁴²².

Lit.: Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik (1954) 90 Nr. 3 (Renaissanceguß). - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 51 Taf. 61 (mit älterer Literatur) – Dahmen 154f., Kat. 29 Taf. 29.

I.4 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 5472

Büstchen; aus Herculaneum.

H 20 cm.

Nackte Büste. Knapp unter unterem Halsabschluß endender Büstenausschnitt⁴²³, der tief bis in Brusthöhe herabreicht. Büstenfuß fehlt. Stark korrodierte Oberfläche, grüne Patina. Augen mitgegossen.

⁴²⁰ Boschung, Augustus 12.

⁴²¹ Boston, Museum of Fine Arts Inv. 06.1873. Boschung, Augustus Kat.-Nr.34 Taf.46.

⁴²² Besonders auffällig die Lockenpartie auf der linken Seite, oder die Ränder der Verletzung auf dem rechten Wangenknochen. Fehlende Kaltarbeit ist ein typisches Merkmal für Renaissancearbeiten, während gerade augusteische Bronzen sich durch feine Ziselierungen in Kaltarbeit auszeichnen, vgl. hierzu G. Lahusen, in: Bronces y Religion Romana. Tagung Madrid 1990 (1993) 276ff. Vgl. in der Haarbehandlung das gefälschte Tiberiusbüstchen in Bern, Historisches Museum (hier Kat.II.*1). Deswegen könnte vermutet werden, es handle sich bei dem Modeneser Köpfchen um einen Renaissance-nachguß nach einem antiken Werk, jedoch nicht um eine Fälschung, wie G.Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik (1954), 90 meinte. Schon L.Curtius (RM 55, 1940, 47) sah das Büstchen im Museum unter den Renaissancewerken ausgestellt, hielt es aber "nach Arbeit und Patina" für antik.

⁴²³ Zur Chronologie der Büstenformen immer noch A. Hekler, ÖJh 21/22, 1922-24, 185ff. Ferner M. Krumme, HASB 6, 1980, 31ff. - Die Büstenformen und -größen variieren bereits im 1.Jh. n. Chr. derart, daß nicht von einer geradlinigen chronologischen Entwicklung auszugehen ist, die als Datierungskriterium dienen könnte; P. Cain, Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit, Diss. München 1982 (1993), 13ff.

Der Kopf ist nach rechts gewandt und leicht geneigt. Das Stirnhaar entspricht der Replikenreihe Stuttgart des Typus Louvre MA 1280⁴²⁴. Die drei senkrecht herabweisenden Lockenbündel sind verbreitert und in sich durch parallele Strichelungen gegliedert. Die beiden quergelegten Strähnen des rechten Gabelarms sind zu einem Kompartiment zusammengefaßt. Seiten- und Hinterkopfhaar folgen nicht genau dem Typus: Die linke Seite gibt das Schema im Schläfenbereich, wo die Haarspitzen nach unten weisen, vereinfacht wieder. Die rechte Seitenhaarpattie weicht ab, die Strähnen sind nach vorn gekämmt. Schematisierte Haargestaltung am Hinterkopf: Ausgehend vom Wirbel am Oberkopf sind die Locken in unregelmäßig ineinandergreifenden Registern gegenläufig übereinander angeordnet. Die Physiognomie ist gegenüber dem Typus kaum verändert: Die schmale, spitze Kinnpartie, sowie die dreieckige Kopfform übersteigern eher die typischen Merkmale von Hagerkeit und Knochigkeit des Gesichts⁴²⁵. Die Oberlippe ist schmaler, der Unterkiefer weicht stärker zurück, die Einkerbung zwischen Unterlippe und vorspringender Kinns Spitze wird betont. Große, abstehende Ohren.

Die trockene, unlebendige Karnatbehandlung trägt zum Eindruck fortgeschrittenen Alters bei. Trotz kleinteiliger Auflösung der Oberfläche, besonders im Stirnbereich, fehlt die plastische Durchbildung. Die einzelnen Strähnen sind ohne eigenes plastisches Volumen in die flache Haarkappe eingeritzt.

Die dreieckige Kopfform erinnert zwar an Tiberiusbildnisse des Typus Berlin-Sorrent⁴²⁶, bei einer Entstehung in tiberischer Zeit wäre jedoch eine kleinteiligere Anlage des Stirnhaars zu erwarten; daher spricht nichts gegen eine Entstehung in augusteischer Zeit. Die dünne Strählung entspricht der trockenen Gestaltung des Stückes an sich, ist also eher auf den Stil des Bronzebildners zurückzuführen denn als stilistisches Datierungsmerkmal zu werten.

Lit.: Schneider, Studien 10f. Abb. 1 (psychologisierende Interpretation und falsche Größenangabe). - Borromeo Nr. 68 (Privatbildnis, augusteisch). - Boschung, Augustus, Kat.-Nr. 52 Taf. 62. 228,2 (mit älterer Literatur). – Dahmen 155, Kat. 31 Taf. 31.

I.5 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 5473

Unbekleidete Büste. Aus Herculaneum. Gef. am 26. Oktober 1752: "fu ritrovato nelle scavazioni di Portici" (Bronzi antichi di Ercolano).
H ges. 19,6 cm; ohne Basis 13,4 cm.
Schwarz patinierte Oberfläche. Basis ergänzt, sonst vollständig und gut erhalten. Augen mitgegossen, Iris durch Ritzungen gegeben (antik?).

Kopf deutlich nach rechts gewandt. Der halbrunde Büstenausschnitt reicht etwa bis in die Mitte der Schultern.

Typenklitterung vor allem aus Elementen des Alcudia- und des Prima Porta-Typus: Die Lockenzange liegt zentriert über der Nasenwurzel, die Gabel über der Mitte des linken Auges. Die Lockenanordnung links der Gabel zur Schläfe hin ist in zwei Schichten angeordnet wie beim Einsatzkopf Kapitöl, Imperatori 2⁴²⁷. Die Zange ist auseinandergezogen; der linke Zangenarm besteht aus drei nach rechts hin kleiner werdenden und schräg aufwärts

⁴²⁴ Boschung, Augustus 32ff. Replikenreihe Stuttgart beeinflusst von Prima Porta-Typus; spätestens seit 10 v. Chr.: ebenda, 37.

⁴²⁵ Boschung, Augustus 28.

⁴²⁶ Fittschen-Zanker I, 13 Kat.12.

⁴²⁷ Rom, Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 2 (Inv.413). - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 23.

angeordneten Locken. Schichtung und Dreizahl entsprechen dem Alcudia-Typus. Die obere Strähne legt sich über den Ansatz der ersten, isoliert liegenden Locke des rechten Zangenarms. Die Vergrößerung des Zangenmotivs und die Betonung der äußeren Locke des Dreierkompartiments als linker Gabelarm zeigen den Einfluß des Prima Porta-Typus, die auseinandergezogenen Locken der rechten Stirnhaarahälfte ähneln motivisch der einwärtsgebogenen Dreierreihe der Büste Stuttgart⁴²⁸.

Das Seitenhaar folgt bis in Details dem Kopf Prima Porta. Der Hinterkopfwirbel ist verbreitert und leicht nach rechts verschoben. Die Staffelung der Haarschichten ist kleinteiliger, die einzelnen Lockenregister greifen ineinander über. Von der Gabelung der unteren Nackenhaarschicht werden die Lockenreihen schräg nach außen hochgeführt.

Die betonte Rechtswendung und leichte Neigung des Kopfes weisen auf den Alcudia-Typus, genauso wie die eingekerbten, halbrund geführten Steilfalten über der Nasenwurzel, ähnlich der Replik in Florenz, Uffizien⁴²⁹.

Das breite, dem Prima Porta-Typus entsprechende Untergesicht ist voll und rundlich. Die Gesichtszüge wirken leicht schwammig, die horizontalen Stirnfalten, die kleinen Gruben an den Nasenflügeln und die Falten der rechten Halsseite sind in das teigige Inkarnat eingetieft. Die plastische Durchstrukturierung verliert sich, die Wangen sind flächig und spannungslos. Die Stirnlocken sind plastisch voneinander gesondert ausgearbeitet, die restlichen Haarpartien als schmale Sichellocken in flachem Relief angegeben. Die Haarkappe hat kaum plastischen Eigenwert: einzelne Haarpartien heben sich schwach im Profilumriß des Kopfes ab.

Lit.: Bronzi antichi di Ercolano I, Napoli 1767-71, 195ff Tav. 57.58 (Le antichità di Ercolano esposte. Napoli 1757-92: Caligula). - Schneider, Studien 9f. - Borromeo Nr. 5. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 14 Taf. 33.228,1 (mit älterer Literatur).) – Dahmen 155 Kat.30 Taf. 30.

I.6 Paris, Louvre N 3254, Br 29

Büste, zusammen mit der zugehörigen Liviabüste⁴³⁰ (Abb. 21) 1816 bei Ackerarbeiten in Neuilly-le-Réal (Allier) gefunden; 1868 für das Musée Napoléon III erworben .
H ges. 21,5 cm; Büste 18,5 cm; Kopf 11,5 cm; Gesicht 9 cm.

Durchmesser des Sockels 13 cm, H 3 cm.

Gegossener, durch Drehen geglätteter, flacher Sockel mit
Inschrift: *Caesari Augusto Atespatus Crixii fil(ius) v(otum) s(olvit) l(ibens). m(erito)*.
(CIL XIII 1366)⁴³¹.

Mehrere kleine, wohl antike Ausbrüche am Basisrand.

Büste modern mit Sockel durch Bronzefastener verbunden.

An der Büste selbst: rechts an Schulter gepunktet *p*, links am Hals *l*, vielleicht als Gewichtsangabe (Boschung).

Polygonaler Büstenausschnitt.

Olivgrüne Patina. Rechte Augenfüllung antik aus weißer Emaille, Iris und Pupille aus schwarzem Stein; links restauriert (Iris aufgemalt). Sowohl für die Augustusbüste

⁴²⁸ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Inv. Arch. 65/12. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 58.

⁴²⁹ Galleria degli Uffizi 1914.76. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 10.

⁴³⁰ Paris, Louvre N 3253 Br 28. - Kersauson I Nr.41.

⁴³¹ Zur Inschrift D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire* II,1 (1991) 535 Anm. 363.

als auch für ihr Gegenstück wird mittlerweile eine antike Entstehung akzeptiert⁴³². Unterteilung der Haarsträhnen und Strichelung der Augenbrauen in Kaltarbeit.

Der Kopf ist nach rechts gewandt und leicht gesenkt. Stirnhaaranordnung: Rechts liegen von einer Gabel an der Schläfe ausgehend sechs kurze, nach innen gebogene parallele Locken, über deren innerste sich eine kürzere, gegenläufige Strähne legt. An diese schließt sich eine Reihe von kurzen Strähnen an, nach einer kleinen Lücke über dem linken Auge folgen vier gleichfalls nach innen gebogene, nach außen abfallende Löckchen. Schematisierte Version des Typus Stuttgart, vgl. besonders den Kopf in Terracina⁴³³.

Die Seitenpartie weicht von der Vorlage ab. Die Hinterkopfpattie ist ausgehend von linksdrehendem Wirbel am Oberkopf in sechs gleichförmigen gegenläufigen Registern übereinander angeordnet. Der Kopf ist rundum gleichmäßig sorgfältig ausgearbeitet⁴³⁴, wenn auch in etwas eintöniger Manier.

Das Gesicht zeigt ausgeprägtere Alterszüge als üblich: hagere, eingefallene Wangen, vorstehende Jochbeine, die durch vier horizontale Falten gefurchte Stirn, die von den inneren Augenwinkeln ausgehenden Wangenfalten, Krähenfüße⁴³⁵. Genauso kleinteilig bewegt, in unstofflich wirkende, aufgesetzte Einzelpartien aufgeteilt ist die Gesichtsbehandlung beim mitgefundenen Liviabüstchen ausgeführt. Trotz der ohne organische Übergänge wie auf das Knochengerüst aufgelegt wirkenden Gesichtspartien wirkt der Kopf in sich geschlossen und kompakt, worin er an den gallorömischen Bronzekopf aus Prilly⁴³⁶ erinnert; dies ist ein weiterer Hinweis auf die gallische Provenienz der beiden Büsten und damit deren antike Entstehung. Eine Datierung ist aufgrund der gallischen Provenienz unsicher, da unmittelbare, zeitgleiche stilistische Vergleichsstücke fehlen. Das Fehlen des Titels *divus* in der Inschrift kann auf eine Entstehung noch vor 14 n.Chr. weisen; umgekehrt wird in der Inschrift des aus stilistischen Gründen zweifellos gleichzeitigen Liviabüstchens diese als *augusta* bezeichnet, den Titel erhält Livia jedoch erst nach dem Tod des Augustus (Tac.ann.1,8.1. Cass.Dio 56,43.1). Vielleicht sind beide Büstchen um 14 n. Chr. entstanden; stilistische und formale Hinweise auf eine postume Entstehung sind nicht nachweisbar⁴³⁷.

Lit.: Schneider, Studien 10ff. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 55 Taf. 63. 228,4 (m. älterer Literatur). - Borromeo Nr. 4. - G. Lahusen - E. Formigli, AA 1993, 663 Abb. 22. - R. Turcan, L'Art Romain dans l'Histoire (1995) 83f. Taf. 96. - Standorte 275 Anm. 10 zu Nr. B 84. - Dahmen Kat. 33 Taf. 33.

⁴³² Zur Echtheitskontroverse vgl. die bei Boschung a.a.O. aufgelistete Literatur. - Nach mündlichem Hinweis von G. Lahusen, der zusammen mit E. Formigli demnächst die Ergebnisse einer Projektarbeit zu den römischen Bronzeporträts veröffentlichen wird, ist nach der Materialanalyse sowohl die Korrosion antik, als auch ein hoher Anteil an Arsen nachgewiesen, der für gallische Bronzen typisch ist. Vgl. dazu L. P. Hurtel et.al. in: Archeometallurgia. Ricerche e prospettive. Atti del colloquio internazionale di archeometallurgia, Bologna 1988 (1992) 579 (Lahusen).

⁴³³ Terracina, Museo Archeologico. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 59 Taf. 58

⁴³⁴ G. Lahusen wies mich darauf hin, daß bei Großbronzen, deren Hinterkopfpattie wegen der Aufstellung nicht sichtbar war, diese oft weniger sorgfältig gearbeitet ist, vgl. z.B. den Kopf aus Meroe; G. Lahusen, AA 1993, 655ff.

⁴³⁵ die eigentlich bei der Gruppe Stuttgarter Büste zurücktreten: Boschung, Augustus 33.

⁴³⁶ Berner Historisches Museum Inv. 16.164. - A. Leibundgut, Die römischen Bronzen der Schweiz III. Westschweiz Bern und Wallis (1980) 139 Nr.184 Taf. 170-172.

⁴³⁷ Ein Stilvergleich mit stadtrömischen Werken kann bei einer gallischen Arbeit nicht zu einer Datierung herangezogen werden.

I.7 Unbekannt; ehem. Kunsthandel, Basel

Köpfchen; aus der Sammlung Duke of Buccleugh.
H 7,5 cm.
Direkt unterhalb des Kinns abgebrochen. Riß und Loch am Hinterkopf, leichte Verletzungen an rechter Wange (Boschung). Poliert?

Die Stirnhaaranordnung folgt sehr genau der des Prima Porta-Typus: die Gabelung liegt über dem Innenwinkel des linken Auges; die Spitze des rechten, in sich unterteilten Gabelarms über der Nasenwurzel ist nach rechts gebogen. Mit diesem bilden zwei breite, nach links gebogene Locken eine geöffnete Zange, die Lockenspitzen weisen nach unten und reichen tiefer in die Stirn als der linke Zangenarm. Die anschließenden Strähnen leiten nach außen gebogen ins Schläfenhaar über, wobei eine kleine Gabel über dem äußeren rechten Augenwinkel entsteht. In der zweiten Stirnhaarschicht legt sich eine nach links gebogene Locke parallel über die innere Strähne des rechten Gabelarms, ähnlich wie bei den getreuen Repliken des Typus⁴³⁸.

Die Gesichtszüge erscheinen in übersteigerter Weise idealisiert und klassizistisch beruhigt, als es der Typus vorgibt: Die Augenbrauen sind im Vergleich gleichmäßig gerundet, die beim Vorbild breite Kinnpartie ist hier gelängt, Inskriptionen fehlen, die Augen sind mandelförmig. Die Hautgestaltung ist straff, persönlicher Ausdruck ist ganz zurückgenommen. Die klassizistisch idealisierende Konzeption des Typus wird durch die vom Kopisten vorgenommene stilistische Interpretation noch gesteigert; insgesamt erinnert die ausdruckslose, etwas gefällige Glätte an eklektische Schöpfungen der Idealplastik. Die flächigen, ungegliederten Gesichtspartien erinnern entfernt an Vorbilder des Strengen Stils rezipierende Werke⁴³⁹.

Der gerade Stirnhaarabschluß und die kompakte Haarmasse, bei der nur die Stirnhaare einzeln plastisch ausgeformt sind, die großzügig ausgeformten Locken des Stirnhaarschemas mit weit geöffneter Zange, wie auch der akademisch wirkende Stil legen eine augusteische Datierung nahe. Wegen der auffälligen klassizistischen Glätte könnte man auch an eine nachantike Entstehung denken; dies ist aber nicht nachweisbar, solange das Exemplar selbst nicht auffindbar ist.

Lit.: Monnaies et Médailles S.A.Bale. Vente X (22.-23. Juni 1951) Nr. 34 Taf. 16. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 210 Taf. 196,4.5. – Dahmen Kat. 27 Taf. 27.

Glyptik, Glas

I.8 Alexandria, Musée gréco-romain, Magazin, Inv. 3536

Köpfchen aus dunkelblauem opaken Glas; wohl als Nachahmung von Lapislazuli⁴⁴⁰. Fundort unbekannt, vielleicht Ägypten (Grimm).
H 3 cm.
Bruch unterhalb des Halsansatzes, Schulteransatz

⁴³⁸ Die bei Boschung, Augustus Skizze 83-87 als Nr. 15 bezeichnete Locke.

⁴³⁹ Vgl. z.B. die Bronzestatue aus der Villa dei Papiri, Neapel, Museo Nazionale Inv. 5608, W. Trillmich, JdI 88, 1973, 251 Abb.5.6. - Zur Ausstattung der Pisonenvilla mit weiteren Beispielen D. Pandermalis, AM 86, 1971, 173ff.

⁴⁴⁰ Nach mündlicher Auskunft der Kuratorin des Museums, Frau M Seif El Din, besteht das Fragment aus dunklem Hartgestein (Hinweis A. Leibundgut).

erhalten. An der Bruchstelle mit kittähnlicher Masse ergänzt. Kopf nach rechts gewendet und etwas angehoben. Nase abgebrochen. Der Schulteransatz stark abfallend.

Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Die Anordnung von Stirn- und Schläfenhaar entspricht in Einzelheiten dem Prima Porta-Typus, wobei die einzelnen Strähnen vermehrt durch kleinteiligere Binnengliederung gezeichnet sind. Der Kontur des Stirnhaars verläuft dabei nicht leicht gerundet wie bei der Kerngruppe des Typus⁴⁴¹ sondern in gerader Linie, hierin ähnlich dem Kopffragment Kapitoll Salone 56⁴⁴².

Die Gesichtszüge sind voller und rundlicher, Inskriptionen fehlen, der kleine Mund hat eingetiefte Mundwinkel. Die Augen sind klein mit wulstig rahmenden Lidern, das Stirnfeld ist horizontal eingetieft und die Unterstirn vorgewölbt. Die Linien der Augenbrauen sind gebrochen, im äußeren Drittel etwas hängend. Die Mundpartie erinnert an den Kopf Iesi⁴⁴³, der dadurch ebenfalls jugendlicher als das Vorbild wirkt, ist jedoch noch geschwungener und bekommt durch die volle Oberlippe einen sentimental Zug.

Das Karnat ist kleinteilig gegliedert und unruhig bewegt, etwa im Bereich der Nasenwurzel, dabei aber spannungslos und ohne energischen Ausdruck. Die durch feine parallele Ritzungen gegliederten Haarpartien sind großenteils verrieben.

Solange die Bruchstelle zugekittet ist, kann anhand des Befunds nicht sicher festgestellt werden, ob das Köpfchen wirklich zu einer Statuette gehörte. Eine Glasstatuette, wie sie Grimm annimmt, ist jedoch eher unwahrscheinlich.

Lit.: O. Doppelfeld, KölnJb. 8, 1965/66, 8. - G. Grimm, in: Götter Pharaonen. Kat.Ausst. Essen/Hildesheim 1978/79 Nr. 134. - ders., in: Alexandrien. Kulturbegegnungen dreier Jahrtausende im Schmelztiegel einer mediterranen Großstadt. Aegyptiaca Treverensia 1 (1981) 19 Taf. 13. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 64 Taf. 202 (mit älterer Literatur). – Dahmen Kat. 70 Taf. 70.

I.9 Florenz, Pal. Pitti, Museo degli Argenti, Inv. Gemme 1921 n.759

Türkisköpfchen. 1580 auf goldene Panzerbüste mit Achatfuß von Antonio Gentile da Faenza aufmontiert. Angeblich im 17. Jh. in Rom aus der Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici erworben (Delbrueck). H des Kopfes ca. 5,5 cm.

In Kitt ergänzt sind Nase, Kinn und Ohren sowie die rechte obere Seite der Haarkalotte und kleinere Partien im Haar. Haarbereich dunkelgrau, nur die Gesichtsoberfläche türkisfarbig, dort poliert. Autopsie.

Der Kopf war leicht nach rechts gewendet, wie die breitere rechte Gesichtshälfte zeigt. Der erhaltene Teil des Stirnhaars zeigt über der Nasenwurzel die Mittelzange des Prima Porta-

⁴⁴¹ Boschung, Augustus, 38ff.

⁴⁴² Rom, Musei Capitolini, Salone 56 (Inv.681). - Boschung, Augustus, Kat.-Nr. 163 Taf.81.148,7.

⁴⁴³ Pinacoteca Civica. - Boschung, Augustus Kat.-Nr.105 Taf.86.149,1. Die Wiedergabe der Physiognomie und die Ausarbeitung des Stirnhaars dieses Kopfes unterscheiden sich beträchtlich von der des Kopfes Louvre MA 1212 (Boschung, Augustus Kat.-Nr. 151 Taf. 87.149,2), so daß der von Boschung vermutete Werkstattzusammenhang nicht nachvollziehbar ist.

Typus; ebenfalls erkennbar sind die Lockenspitzen der Zange über rechtem innerem Augenwinkel sowie die äußere kleine Zange über dem rechten Auge. Antik sind auch die vier nach außen gestrichenen Sichellocken über dem linken Auge.

Längliche Kopfform; die Gesichtszüge sind in großflächigen Partien und kaum durchmodelliert angelegt, mit weich ins Karnat eingegrabenen Nasolabialfalten. Die Mundwinkel sind leicht abgesenkt, die Oberlippe steht deutlich über. Die Iris ist zart geritzt, die Pupille als Kreis angegeben. Die kompakte Haarkappe ist in schmale, am Hinterkopf längere Sichellocken aufgeteilt.

Die kleinteilige Anlage und der geradlinig waagrechte Abschluß des Stirnhaars legen eine tiberische Entstehung nahe, ebenso wie die deutlich scharf abgesetzten Unterlider und die großen, flachen Augen; vgl. den ebenfalls tiberischen Kopf des Augustus mit Corona Civica in den Musei Capitolini⁴⁴⁴. Auch der pessimistisch wirkende Zug um die Mundpartie (s.o.) könnte von der Physiognomie der Tiberiusbildnisse entlehnt sein.

Lit.: R. Delbrueck, Jdl 40, 1925, 13ff. Abb. 6. - O. Doppelfeld, KölnJb 8, 1965/66, 9f. Anm. 7. - Megow, Kameen 168f. A 23 Taf. 13,1.2. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 99 Taf. 204,3-6 (mit älterer Literatur). – Dahmen Kat. 73 Taf. 73.

I.10 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 64.33

Glasköpfchen. Zunächst in florentiner, dann in römischer Sammlung (Salzmann a.a.O. Anm. 1); 1963 über Schweizer Kunsthandel erworben.
H ges. 4,7 cm, H Kinn-Scheitel 4,0 cm, Br in Schläfenhöhe 2,6 cm.
Massiver dunkler Glaskern mit dünnem Überzug aus türkisfarbenem opaken Glas, auch an Unterseite des Halses. Außer Bestoßungen an Ohren und der hinteren Halspartie guter Erhaltungszustand. Feine Haarrisse an der Oberfläche, Verkrustungen vor allem im Haar auf der linken Seite. Entlang des Halsrandes verläuft ein hellerer Streifen, wohl Spur einer ehemaligen Einfassung (Salzmann, a.a.O. 152).
Autopsie.

Der Kopf ist nach rechts gewendet und leicht geneigt. Die Haargestaltung entspricht sehr genau dem Prima Porta-Typus (vgl. Salzmann a.a.O., 151f.). Der Umriß des Kopfes und das Gesicht wirken verhältnismäßig breit, die Wangenknochen treten weniger hervor, als bei der Replikengruppe um den Kopf Prima Porta zu beobachten ist; die Lippen sind schmaler und die Mundspalte leicht geöffnet. Insgesamt wirken die Gesichtszüge gegenüber dem Vorbild persönlicher und individueller durch die abfallenden äußeren Augenwinkel, die durch dünne Linien angegebenen Stirnfalten und den schmalen Mund.

Die Locken des Stirnhaarmotivs sind plastisch akzentuiert hervorgehoben. Am übrigen Haar sind die einzelnen Haarsträhnen flacher und kleinteilig dicht gestaffelt und ineinander übergehend ausgeführt. Die Gesichtsoberfläche ist bewegt, die Wangenknochen hervorgehoben, die Wangenpartie ist leicht eingezogen. Dagegen kontrastiert die durch die eingegrabenen Falten dicklicher wirkende Haut der Stirn. Iris durch Linie, Pupille durch kleines Bohrloch angegeben.

⁴⁴⁴ Rom, Musei Capitolini Scala 7, Inv. 230. - Fittschen-Zanker I, 6f. Nr.5 Taf. 8. - Boschung, Augustus Kat.-Nr.164 Taf.160,1.2 (tiberisch bis claudisch).

Der farbige Überzug soll wohl Türkis imitieren. Dies weist das auf eine Herkunft aus Ägypten hin (Grimm)⁴⁴⁵.

Lit.: O. Doppelfeld, KölnJb 8, 1965/66, 7ff Taf. 1-5. - Schneider, Studien 17. – D. Salzmänn, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum, KölnJb 23, 1990, 150 Kat.-Nr.3 Abb. 28-32 (mit älterer Lit.). - Borromeo Nr. 6. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 110 Taf. 203 (m. weiterer Lit.). – Dahmen Kat. 71 Taf. 71.

I.11 London, British Museum Inv. 1923.4-1.1175 (Walters, Gems 3944)

Kopffragment mit Lorbeerkranz. Verbrannter Achat (Walters); cremefarben, auf dem Oberkopf ins Ockerfarbene spielend.
H des Erhaltenen 6 cm.
Erhalten nur Oberteil des Kopfes: vorn in Höhe der Wangenknochen, hinten oberhalb des Nackens gebrochen. Nase fehlt, Ränder der Ohren sowie Oberfläche insgesamt stark bestoßen, teils versintert (v.a. rechte Kopfseite). Über dem Lorbeerkranz sind rings um den Kopf insgesamt sieben Löcher zur Anbringung einer *corona radiata?* (Megow), eventuell nachträglich angebracht (Boschung).
Poliert wirkende, glänzende Gesichtspartien.
Autopsie.

Die Stirnhaaranordnung folgt dem Prima Porta-Typus, jedoch sind die Schläfenlocken rechts teilweise in die Stirn gerückt, wodurch die Zange des Stirnhaars nach links in die Stirnmitte und das zweite Gabelmotiv rechts der Zange über der Mitte des rechten Auges gerückt werden. Die Enden beider Zangenarme reichen gleichweit in die Stirn; die Zange ist etwas zusammengeschoben und hat die Form einer Krebszange. Die Hauptgabel liegt über dem inneren Winkel des linken Auges, von da leitet eine Reihe von vier parallelen langen Strähnen mit nach außen gebogenen Spitzen ins seitliche Haar über.

Die Schläfenpartien sind abweichend gestaltet: rechts nach hinten gestrichen, links ist der Kranz über schräg nach oben verlaufende Lockenreihen gelegt. Kranz im Nacken geknotet. Am Hinterkopf gehen die federartig nach unten gekämmten Strähnen von einem linksdrehendem Wirbel aus.

Die Haare sind in bewegten, durch je eine Rille geteilte Locken angelegt. Das plastisch artikulierte Stirnhaar wird zu Schläfen und Oberkopf hin flacher. Der Lorbeerkranz hebt sich kaum von der Haarkappe ab. Die Stirnpartie ist fast unbewegt, unter einer schwachen horizontalen Vertiefung wölbt sich die Unterstirn leicht vor, zwei schwache Steilfalten liegen über der Nasenwurzel. Große Augen mit halbmondförmig gravierten Pupillen, die große Iris wird von den Oberlidern überschritten. Brauen federartig geritzt.

Für Megows claudische Datierung gibt es keine Hinweise.

Lit.: Megow, Kameen 171f. A 31 Taf. 30,1.2. - Borromeo Nr. 3. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 123 Taf. 200 (mit älterer Literatur). – Dahmen Kat. 75 Taf. 75.

⁴⁴⁵ Boschung, Augustus 90f. Anm. 435 stellt eine deutlichere Freizügigkeit der Haargestaltung und der Physiognomie bei östlichen, auch ägyptischen Werken fest und führt sie als lokales Merkmal auf die Provenienz zurück, bei kleinformatigen Werken wie den Köpfchen Alexandria (Kat. I.8), Köln (Kat. I.10) und New York (Kat. I.12) werden Ungenauigkeiten unter anderem auf das Unvermögen der Bildhauer zurückgeführt, die differenzierten Aussagen des Typus ins Kleinformat zu übertragen.

I.12 New York, Metropolitan Museum, Acc.Nr. 23.160.78 (Rogers Fund)

Elfenbeinköpfchen. Aus Sammlung Stroganoff; Fundort angeblich Rom. Aufgrund des Materials wird ägyptische Provenienz⁴⁴⁶ angenommen.

H 4 cm.

Am Hals unterhalb des Kinns gebrochen. Zahlreiche Risse der Oberfläche über den ganzen Kopf verlaufend. Linke Ohrmuschel bestoßen.

Die Stirnhaaranordnung entspricht dem Prima Porta-Typus: der linke Arm der Hauptzange ist stärker nach rechts gebogen, wodurch die Zange geschlossener erscheint. Die Locken des äußeren Zangenarms sind zusammengeschoben. Die von der Mittelgabel nach links gestrichenen Locken reichen weniger tief ins Stirnfeld. Die die Hauptzange bildenden Locken sind besonders plastisch artikuliert. Die zweite Stirnhaarschicht entspricht dem Typus. Das Schläfenhaar auf der linken Seite ist nach hinten gestrichen. Rechts sind die Lockenspitzen nach unten ausgerichtet; zwei breite Strähnen sind gegenläufig zum Gesicht hin gestrichen und legen sich darüber. Das Hinterkopfhaar liegt in flachen, schmalen, langen Sichellocken.

Rundliche Züge, breites, kantiges Untergesicht. Der Mund ist aus der Achse nach rechts verschoben, der Kopf war demnach nach links gewendet. Die Gesichtsf lächen sind kaum plastisch akzentuiert, die großen Augen liegen flach in den Höhlen. Die Iris wird von den oberen Lidern überschritten. Die etwas gebogene Nase ist nur leicht an der Wurzel eingezogen. Die Kinnpartie ist verkürzt.

Wegen der plastischen Akzentuierung des Zangen-Gabelmotivs und der beiden darüberliegenden Locken augusteisch, wobei die feine Strähnung der restlichen Haare an die Gestaltung der Prinzenporträts erinnert.

Lit.: Boschung, Augustus Kat.-Nr. 142 Taf. 197 (mit älterer Literatur). - Borromeo Nr. 1. – Dahmen Kat. 72 Taf. 72.

I.13 New York, Metropolitan Museum, Acc.Nr. 26.7.1428

Fayence-Köpfchen. Gefunden in Memphis. Aus Sammlung Carnarvon, Stiftung E. S. Harkness, 1926.

H des Erhaltenen 6,8 cm.

Hellblaue Fayence, innen hellgrau-braun. Bruch unterhalb des Kinns nach hinten in den Nackenhaarbereich verlaufend. Unterer Teil der linken Wange, Nase, rechtes und teilweise linkes Ohr abgesplittert und verloren, starke Abstoßungen im Kinnbereich. Beschädigungen in der Stirnmitte. Vom Haar fehlen die rechte Seite des Stirnhaars, ein großer Teil des Hinterkopfhaars rechts, weitere Abstoßungen an rechter Schläfe.

⁴⁴⁶ Kiss, Z., Études sur le portrait impérial en Egypte (1984) 105f.

Stuart (a.a.O. 171f.) übersah bei ihrer Erstpublikation des Köpfchens, daß die erhaltenen Lockenspitzen der rechten Stirnhälfte auf eine offene Gabel hinweisen, und ordnete es dem Typus um den Kopf Louvre MA 1280 zu. Dagegen weisen die vier horizontal gelegten, nach rechts gebogenen Sichellocken und die geöffnete Zange auf die Zugehörigkeit zum Alcudia-Typus, was auch durch das trotz des Bruches noch erkennbare Volumen der Stirnhaarpattie unterstützt wird. Dabei sind die Einzelformen des Haars kleinteilig verfeinert und beruhigt, die Sichel des Stirnhaars sind horizontal angeordnet.

Die Haare des Hinterkopfes sind nicht von einem runden Wirbel, sondern von einem quergelegten Scheitel ausgehend angeordnet, entsprechend der Replikengruppe um die Stuttgarter Büste (Boschung, Augustus a.a.O.).

Trockenes, hageres Karnat, straff gespannte Hautpartien. Die Haut staut sich an zwei kurzen Steilfalten über der Nasenwurzel. Leichte horizontale Einziehung in der unteren Stirnhälfte. Iris und Pupille sind durch Ritzung angegeben. Die Augenbrauen sind bogenförmig geschwungen, die Lippen wirken wulstig. An den Nasenflügeln werden die Nasolabialfalten nur leicht angedeutet.

Das kleinteilig gesträhte Haar ist als Kappe angelegt, was charakteristisch für frühe Tiberiusbildnisse und andere Prinzenbildnisse ist⁴⁴⁷.

Lit.: M. Stuart, AJA 48, 1944, 171ff. Abb. 1-5. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 19 Taf. 35 (m. älterer Literatur). - Borromeo Nr. 2. – Dahmen Kat. 69 Taf. 69.

I.14 Paris, Cabinet des Médailles 233

Chalzedonkameo mit frontaler Büste. Aus dem Kirchenschatz von St.Denis. Eventuell aus Konstantinopel (Babelon).

15,6 x 13,9 cm.

Büste mit Lorbeerkranz und Mantelbausch auf linker Schulter, auf dessen oberem Teil noch die Angabe von Schuppen zu erkennen ist, die vielleicht eine Ägis meinen. Kopf nach links gewandt. Gute Erhaltung, leicht bestoßen an Haar, Kranz, Ohren und Nasenspitze. Die elf Löcher im Kranz zur Befestigung einer Strahlenkrone sowie die griechische Inschrift:

?? ?? ? ?/? ?? ? ? ?? ??? ?? ??

auf dem Reliefgrund sind sekundäre Zufügungen. Rand der großen Iris geritzt, kommaförmige Pupillen.

Prima Porta-Typus: die Spitzen der beinahe geschlossenen Mittelzange liegen knapp übereinander. Der rechte Zangenarm besteht aus drei durch Lücken getrennten kurzen Sichellocken, daran schließt über dem äußeren Ende der rechten Braue eine kleine Zange an, deren äußerer Arm etwas tiefer versetzt ins Schläfenhaar überleitet. Links der Mittelzange liegt die Mittelgabel über dem inneren Winkel des linken Auges, ihr linker Arm a besteht aus einer nach außen leicht abfallenden Lockenreihe. Das Schläfenhaar entspricht ebenfalls dem Typus

Kantige Gesichtszüge mit ausladenden Kieferknochen, breite Kinnpartie. Große, runde Augen mit angedeuteten Tränensäcken. Augenbrauen als Grate angegeben, rechtes Orbital vorgewölbt. Über der Nasenwurzel sind zwei eingetiefte Steilfalten angegeben.

⁴⁴⁷ Fittschen-Zanker I Nr.20 und 21.

Die Gesichtsoberfläche ist bewegt und plastisch durchstrukturiert⁴⁴⁸, die Wangenknochen treten hervor, die Mundwinkel sind eingetieft. Differenzierte Haarbehandlung, die Locken sind einzeln plastisch ausgeformt.

Lit.: E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* (1897) 106f. Nr. 233 Taf. 23. - Megow, *Kameen* 171 A 30 Taf. 22,5 (mit älterer Literatur. Claudisch). - Boschung, *Augustus Kat.*-Nr. 215 Taf. 205,1-3.

I.15 Paris, Louvre Bj 1839

Weiß-gelbliches Chalzedonbüstchen (Buonarroti). Gef. in Rom, "rinvenuto nel cimitero di Priscilla" (Boldetti).

Ehemals in Biblioteca Vaticana (dortige Aufstellung in einer Zeichnung von C.Maratta, reproduziert bei Righetti a.a.O. Taf. R, wohl 1798 nach Paris gelangt ?Righetti a.a.O. 299f. ?).

H 14 cm.

Frontale Büste mit Paludamentum, dessen Fibel rechts nicht auf der Schulter, sondern vorn über der Brust liegt. Nicht vollständig rundplastisch ausgearbeitet: An Nacken und Hinterkopf ist eine polierte eiförmige Masse stehengeblieben (kein Globus, wie Megow meint). Nasenspitze bestoßen, etwa in der Stirnmitte ein senkrechter Riß, ein Sprung verläuft quer vom linken Ohrläppchen über Wange und Mund bis unters Kinn. Büstenausschnitt rechts knapper als links, die rechte Schulter etwas höher, entsprechend der Kopfwendung nach rechts⁴⁴⁹. Eventuell handelt es sich um eine Szepterbekrönung ähnlich der Darstellung auf dem Wiener Kameo⁴⁵⁰. Nachantik ergänzt der größte Teil des Stirnhaars rechts der Hauptgabelung und ein Teil des Schläfenhaars rechts, außerdem Flickungen am Büstenrand und an der Rückseite. Iris geritzt, Pupille peltaförmig.

Die noch erkennbaren Lockenspitzen der rechten Stirnhaarhälfte und die original erhaltene linke Stirnhaarpartie mit drei nach außen gestrichenen kurzen Lockenkompartimenten weisen auf Zugehörigkeit zum Prima Porta-Typus. Anordnung der linken Seite entspricht mit dem sich aus der oberen Lockenreihe und den oberen Schläfenhaaren gebildeten Gabelmotiv

⁴⁴⁸ In der differenzierten plastischen Durcharbeitung weicht der Chalzedon doch beträchtlich von der verhalteneren des Londoner Achatköpfchens I.11 ab, so daß Megows Datierung in claudische Zeit auf Grundlage dieses Vergleichs nicht nachvollziehbar ist.

⁴⁴⁹ Die unterschiedliche, bei der Gemme eigenartig wirkende Haltung der Schulterpartie (vgl. Megow, *Kameen* 172 A 32) ließe sich ebenfalls durch die Annahme einer rundplastischen Vorlage des Kameenschneiders erklären: Als Vorlage diente eine Büste, deren Kopf nach rechts gewendet war; der Kameenschneider veränderte die Hauptansicht, indem er das Gesicht frontal zeigte und die entstehenden perspektivischen Verschiebungen der Büste genauso abbildete; vgl. Boschung, *Augustus Kat.*-Nr.150. - Megow a.a.O., 91 vermutet dagegen eine Überarbeitung der Büstenpartie, was erst durch eine Autopsie beurteilt werden könnte.

⁴⁵⁰ Megow A 78 Taf. 21,2.

ebenfalls den getreuesten Repliken⁴⁵¹ des Typus.

Rundliche Gesichtszüge, kleiner Mund mit eingezogenen Mundwinkeln, Nase mit prononciertem Höcker unterhalb der Nasenwurzel, große Augen mit nach außen abfallenden Augenbrauen. Die asymmetrische Stellung der Augen - das rechte Auge ist schräger gestellt - ist übernommen von dem rundplastischen Vorbild, dessen Kopfwendung diese als optischen Ausgleich verlangte. Die Hautpartien sind kleinteilig bewegt; inwieweit auch die stark polierte Gesichtsoberfläche bei der Ergänzung der fehlenden Haarpartien mit verändert wurde, ist unsicher. Die ergänzten Haarpartien sind flacher im Relief, deutlich im Vergleich mit der linken originalen Stirnhaarhälfte.

Lit.: R. Righetti, *RendPontAcc* 28, 1954/55 (1956), 284f. Taf. R. - Megow, *Kameen* 172 A 32 Taf. 30,3,5 (claudisch). - Boschung, *Augustus Kat.*-Nr. 150 Taf. 201 (mit älterer Literatur).
Ferner: F. Buonarroti, *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi* (1698), 427-451. - M. A. Boldetti, *Sopra i cimiteri de' Santi martiri* (1720), L.II, Cap.XIII, 495. - J. J. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi*, trad. C. Fea, II (1783) 332. - G. B. de Rossi, *Roma sotteranea* (1877), III, 581. - Dahmen *Kat.* 74 Taf. 74.

I.16 Zaragoza, Museo Provincial Inv. 80/9345

Sardonyx-Köpfchen. Gef. in Turasio (Tarazona), in einem kreuzförmigen Wasserbecken aus frühflavischer Zeit, unter einer Zerstörungsschicht des 3. Jh. n. Chr.
H 16 cm, H Gesicht 11,9 cm.

Indischer Sardonyx. An Gesicht und linker Halsseite braun, rechte Halsseite und rechte Hinterkopfparte marmorfarben. Farbliche Trennungslinie diagonal von rechts unten nach links oben durch das Köpfchen verlaufend. Auf der linken Wange verläuft diagonal von links unten zur Nasenwurzel eine weißliche Ader. Einsatzkopf, da die Schnittfläche des Halses an den Ansätzen der Schultern konisch abgerundet ist. Abstoßungen an der rechten Ohrmuschel sowie der Haarsträhne vor dem rechten Ohr und am linken oberen Augenlid. Kante des Halsabschnitts rechts und hinten stark ausgebrochen. Umarbeitung.

Aus einem Domitiansporträt des Typus III⁴⁵² umgearbeitet, von dem auch die heftige Linkswendung des Kopfes herrührt. Von dieser Fassung sind die in Wellen gelegte Oberkopfparte (*coma in gradus formata*) und die Hinterkopfparte mit den vom Nacken aus aufwärtsgerichteten Haarsträhnen erhalten, vgl. den Einsatzkopf Konservatorenpalast, Braccio Nuovo III 12 Inv. 2451⁴⁵³. Am Rand der untersten Nackenhaarschicht sind einige Lockenspitzen abgearbeitet, wodurch ein unregelmäßiger Kontur entsteht. Dabei wurde die gesamte untere Hinterkopfparte abgeflacht, die Zeichnung der Locken von der ursprünglichen Version übernommen und nachgezogen.

Umgestaltet wurde die Reihe der Stirnhaarlocken und die untersten Lockenreihen über den Ohren: Der Duktus der Linien ist härter und gleichförmiger, die Lockenpartien starrer und

⁴⁵¹ Kopf der Prima Porta-Statue: Boschung, *Augustus Kat.*-Nr. 171 Taf 70, 4.

⁴⁵² Vgl. Beltrán-Lloris a.a.O. 112ff.

⁴⁵³ Fittschen-Zanker I Nr. 32 Taf. 34.36. Zum Typus auch Daltrop, in: Wegner, *Flavier* 37ff.

weniger geschwungen als auf dem Hinterkopf⁴⁵⁴ (ähnlich der Nackenpartie).

Das Ausmaß der Änderungen im Gesicht ist anhand der Abbildungen nicht zu beurteilen; Beltrán-Lloris (a.a.O. 110) erwähnt "modificaciones considerables", ohne diese genauer zu spezifizieren. Es müßte sich jedenfalls um Abtragungen vor allem in der oberen Gesichtshälfte handeln, um einen Übergang an den umgestalteten Stirnhaarbereich zu schaffen. Auch die tiefen Furchen im Stirnbereich, an den Nasenflügeln und unter den Augen scheinen zur Umarbeitung zu gehören, sie passen in der Härte der Ausführung zum umgestalteten Stirnhaar.

Stirnhaargestaltung schematisch dem Prima Porta-Typus angeglichen: Über dem linken inneren Augenwinkel eine Gabel, der rechte Arm besteht aus zwei breiten Strähnen, die mit zwei gegenläufigen Strähnen eine geschlossene Zange über dem rechten Auge bilden. Auch die kleine Gabel über dem äußeren rechten Augenwinkel ist angegeben. Von der linken Gabel aus werden vier kurze Locken nach außen gestrichen.

Die Grundform des Kopfes läßt den eckigen Gesichtsumriß des ursprünglichen Domitiansbildnisses noch erkennen. Physiognomie abweichend von Bildnissen des Augustus, die Benennung der umgearbeiteten Version ist nur über die Stirnhaarstilisierung möglich⁴⁵⁵. Der die Iris angegebende Kreis oben nicht geschlossen, wodurch aufwärtsgerichteter Blick entsteht; die Pupille punktförmig.

In der Profilansicht erinnert die scharf gebogene Nase an Nervaporträts (vgl. Boschung a.a.O.), die Kopfform und die Gesichtskonturen sind die des Domitianbildnisses. Die durchgehende bogenförmige Begrenzung des Stirnhaars und die Anlage der kurzen, geraden Haarbündel sind aber an Bildnisse Trajans angelehnt⁴⁵⁶. Umarbeitung wohl frühtrajanisch.

Lit.: M. Beltrán-Lloris, MM 25, 1984, 103ff. Taf. 21-26. - D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln, KölnJb 23, 1990, 152 Anm. 11d. - Boschung, Augustus, Kat.-Nr. 208 Taf. 199. - W. Trillmich u.a. (Hrsg), Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit (1993) 233 Taf. 1. - Borromeo Nr. 8. - Hispania nuova. Da terra di conquista a provincia dell'impero. Kat. Ausstellung Rom 1997 (1997) 355 Nr. 92. – Dahmen Kat. 76 Taf. 76.

Marmor

I.17 Marseille, Musée d'Archéologie Inv.1727

Büste.

H ges. 23 cm.

Büste, in Mitte der Schultern endend, Kopf deutlich nach rechts gewendet. Oberfläche mit Säure gereinigt und sehr verwaschen. Riß vom linken Mundwinkel zur Schläfe, weitere Risse. Nase ergänzt. Rechte Ohrmuschel bestoßen.

⁴⁵⁴ Spuren der vorausgehenden Glättung der umgearbeiteten Partien oberhalb der Ohrmuscheln und links und rechts über dem Stirnhaar. Insgesamt zu den Phasen der Umarbeitung vgl. Beltrán-Lloris, MM 25, 1984, 103ff.

⁴⁵⁵ Vgl. Bergmann-Zanker 319.

⁴⁵⁶ Auch wenn die Frisur schon vor der Regierungszeit Trajans im Privatporträt vorkommt (vgl. P. Cain, Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit, Diss. München 1982 [1993] 74f.) ist bei der Umarbeitung eines Kaiserporträts eher die Angleichung an den regierenden Herrscher anzunehmen, gerade in Hinsicht auf die in den frühen Trajanporträts enthaltenen formalen und in der Folge inhaltlichen Verweise auf das Augustusporträt: Beltrán-Lloris a.a.O., 132f.

Das Stirnhaarschema entspricht bis in Einzelheiten dem Prima Porta-Typus: Die Hauptzange ist über dem rechten Auge verbreitert und auseinandergezogen, die Lockenspitzen enden in gleicher Höhe. Der rechte Zangenarm wird aus drei nach unten ausgerichteten Locken gebildet: die innere ebenfalls nach links gebogen und durch eine Lücke getrennt, die beiden anderen biegen sich nach außen, dadurch bildet sich über dem äußeren Augenwinkel des rechten Auges die charakteristische kleine Zange. Die Stirnhaare enden etwa in gleicher Höhe, so daß eine betonte Stirnecke entsteht. Der Übergang zum Schläfenhaar fällt nicht so kontinuierlich ab wie bei der Kerngruppe des Typus. Eine kurze, senkrecht ausgerichtete Strähne bildet den inneren Arm der Hauptzange über der Nasenwurzel; von hier wird eine Reihe flach gebildeter Strähnen nach links gestrichen, die ins Schläfenhaar überleitet.

Aufgrund der durch die Säurebehandlung stark verwaschenen Oberfläche ist nur noch die Anordnung der linken Seite zu erkennen; am Hinterkopf entsprechen die beiden in der Mitte sich teilenden Nackenhaarschichten der Vorlage.

Das Stirnfeld wirkt eckiger. Plastische Details der Gesichtsbehandlung sind wegen der Reinigung kaum mehr zu beurteilen, leichte Erhebungen im Karnat sind aber noch zu erkennen, so daß dieses ursprünglich recht bewegt gewesen sein muß. Hervortretende Jochbeine, kräftige Kieferpartie. Die Stirn ist über den kleinen Augen etwas vorgewölbt, Brauen bogenförmig geführt. Orbitale wölben sich über die Augen. Schmale Unterlider, die wohl ursprünglich deutlich von der Wangenpartie abgesetzt waren. Schmäler Mund. Der jetzt unbestimmt, weich und leicht sentimental erscheinende Ausdruck der Gesichtszüge ist wohl auch durch die Säurebehandlung bedingt.

Lit.: Boschung, Augustus Kat.-Nr. 129 Taf. 170.227,4 (mit älterer Literatur).

I.18 New York, Metropolitan Museum Acc.Nr. 092217 (Rogers Fund)

Kopf mit Lorbeerkranz; 1909 erworben, angeblich aus Rom.

H 12,6 cm; Gesicht 6,3 cm.

Am Hals gebrochen. Nasenspitze bestoßen. Sinterspuren am ganzen Kopf, die Oberfläche erscheint zudem sehr verrieben.

Das Stirnhaar folgt dem Schema des Alcudia-Typus: Die Hauptgabel ist etwas nach links über die äußere Hälfte des linken Auges verschoben. Drei kurze, nach rechts gebogene Löckchen nehmen das mittlere Stirnfeld ein, die linke ist von den beiden anderen durch eine Lücke getrennt. Über diese Partie sind zwei gerade Strähnen gelegt, eine dritte längere Strähne bildet den äußeren Arm der Zange. Diese liegt über der Mitte des linken Auges und ist beinahe ringförmig geschlossen. Drei Sichellocken, deren Spitzen zur Schläfe hin tiefer ins Gesicht weisen, schließen sich an den äußeren Zangenarmen. Links sind die von der Gabel aus zur Schläfe gestrichenen Strähnen ebenfalls in nach außen hin abfallender Linie angeordnet, so daß der Stirnhaarkontur im Schläfenbereich abgerundet erscheint.

Das Schläfenhaar ist auf beiden Seiten nach unten, links nach hinten gestrichen. Der Lorbeerkranz wird im Nacken geknotet, die Enden hängen herab. Die Haaranordnung am Hinterkopf ist reduziert und vergrößert auf eine Lockenreihe unter dem Wirbel, darunter liegt der Kranz auf einer weiteren Lockenreihe, deren Enden unter dem Kranz heraus schauen.

Rundliche Gesichtszüge. Durch die breiten Wangenpartien wirkt der Kopfumriß eher oval bis rechteckig (besonders ohne den Lorbeerkranz). Gegenüber den großflächigen Gesichtspartien ist das eigentliche Gesichtsfeld winzig, Mund und Kinn wirken kleinteilig ins Fleisch eingetieft. Diese physiognomischen Eigenheiten sind jedoch auch stilistisch bedingt, da die Bearbeitung der Haarpartien dieselben Tendenzen aufweist. Die einzelnen Lockenbündel sind voluminös und knollig geformt, was sich am ganzen Kopf und auch an der Ausarbeitung des Kranzes widerspiegelt.

Das schwere Untergesicht läßt sich zwar mit tiberischen Bildnissen vergleichen, die kleinen Augen und die plastisch-voluminöse Ausformung der Stirnhaare lassen aber eher an augusteische Entstehung denken. Die fast vollkommen fehlende Feinzeichnung von Details durch Ritzungen ist durch den schlechten Erhaltungszustand bedingt.

Lit.: Zanker, Actiumtypus 26 Kopf b (vom Actiumtypus abweichende Physiognomie). - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 17 Taf. 34 (mit älterer Literatur). - Borromeo Nr. 7. – Dahmen Kat. 1 Taf. 1.

I.19 Oxford, Ashmolean Museum 10 (Michaelis 187)

Kopf, am Hals direkt unterhalb des Kinns abgeschnitten.
 Weißer großkristalliner Marmor.
 H 16,5 cm, H Gesicht 10,5 cm (Boschung).
 Der Hinterkopf bis in den Nackenbereich senkrecht abgeschnitten, Raspelspuren, eventuell zur Anstückung der hinteren Kopfpartie. Zwei Stiftlöcher mit Rostspuren von neuzeitlichen Eisennägeln. Teile des Stirnhaars, der Nasenspitze mit dem linken Nasenflügel, des Kinns und der Ohren weggebrochen. Bestoßungen im Gesicht, vor allem im Bereich unterhalb der Stirnhaare, die tiefe Unterschneidung der Stirnlocken ist vielleicht auf nachträgliche Pickungen zurückzuführen. Bis auf vereinzelt im Haar verbliebene Sinterspuren auf der linken Seite ist der ganze Kopf gereinigt. Der Kopf war nach links gewandt, wie die geritzte, vom linken Ohr schräg abwärts unterhalb des Kinns verlaufende Falte zeigt.
 Autopsie.

Drei breite, nach rechts gekämmte Büschel sind über der Nasenwurzel und dem rechten Auge angeordnet. Die Spitze der mittleren Strähne wendet sich nach links, die Spitzen der beiden anderen weisen ins Gesicht. Über dem linken Auge wendet sich die Spitze eines weiteren Lockenbündels nach rechts, so daß über der inneren Hälfte des linken Auges eine geöffnete Zange entsteht. Mit dieser Verteilung des Stirnhaars folgt der Kopf der Replikengruppe um den Kopf Kopenhagen NCG 611⁴⁵⁷, von der nur drei weitere Repliken bekannt sind, die als Weiterentwicklung des Typus Stuttgarter Büste letztlich vom Typus Louvre MA 1280 abhängt⁴⁵⁸. Die Locken der zweiten Stirnhaarschicht sind nach rechts ausgerichtet. Auf der rechten Seite des Oberkopfs sind die Haare gescheitelt.

Gelängte Kopfform, schmales Untergesicht mit kleinem, spitzem Kinn, das im Profil etwas durchhängt. Kleiner Mund mit schmalen Lippen. Deutlicher Ansatz zu der gebogenen Nase. Die kleinen Augen liegen tief in den Höhlen. Trotz der gereinigten Oberfläche sind die Alterszüge deutlich erkennbar. Die horizontalen Stirnfalten, die beiden kurzen Steilfalten an der Nasenwurzel und die Krähenfüße sowie die linke Nasolabialfalte sind durch Ritzungen angegeben, auch die Haare sind durch scharf geritzte Linien unterteilt. Kleinteilig bewegte Gesichtsoberfläche, die breiten Unterlider sind von den Wangen abgesetzt, leicht abfallende äußere Augenwinkel. Unter den Augen bilden sich Tränensäcke. Von den inneren Augenwinkeln verlaufen Furchen nach schräg unten, die Mundwinkel sind etwas eingezogen. Die zeichnerisch eingetragenen Inskriptionen kontrastieren mit der kleinteiligen plastischen

⁴⁵⁷ Boschung, Augustus Kat.-Nr.60 Taf.64 Skizzen 71.73.76. Zur Replikengruppe a.a.O., 35ff.

⁴⁵⁸ Boschung, a.a.O. 35ff.

Bewegtheit.

Die Augenbildung und die Alterszüge weisen auf claudische Entstehung hin.

Lit.: Boschung, Augustus Kat.-Nr. 62 Taf. 65 Skizze 72.74 (mit älterer Literatur).

I.20 Paris, Louvre AM 181

Kalksteinkopf; aus Zypern; erworben 1889.

H 10 cm.

Kopf etwas nach rechts gewendet. Am unteren Teil des Halses gebrochen. Der Stein ist stark verwittert, mehrere Risse v. a. an der linken Schläfe und rings um den oberen Teil der Kalotte. Stirnhaarbereich bestoßen, Haarpartien insgesamt verrieben. Nasenspitze, Ohrmuscheln abgebrochen.

An den Ansätzen der Hauptlocken über der Stirnmitte lassen sich die Hauptmerkmale des Prima Porta-Typus ablesen: Hauptgabel über linkem Brauenansatz, die Locken der Zange horizontaler ausgerichtet.

Asymmetrien im Gesicht, das linke Auge liegt höher als das rechte, der linke Mundwinkel hochgezogen. Der Adamsapfel ist angegeben.

Am linken Auge und rechts am Stirnhaar ist noch die zeichnerische Gestaltungsweise abzulesen: Die Lider sind als Wulste gebildet und durch eingegrabene Linien vom Gesicht abgesetzt, die Locken sind durch tiefe Einkerbungen voneinander getrennt. Straff gespannte Gesichtspartien; unter der dünnen Haut zeichnen sich die Wangenknochen ab.

Lit.: J. B. Conelly, Votive Sculpture of Hellenistic Cyprus (1988) 9 Taf. 5 Abb. 18. - A. Hermary, Musée du Louvre, Département des antiquités orientales. Catalogue des antiquités de Chypre (1989) 66 Nr. 101. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 149 Taf. 198 (mit weiterer Literatur).

I.21 Starnberg, Privatbesitz

Vielleicht aus Kleinasien (Vierneisel-Zanker).

Kopf 15,5 cm; Gesicht 11 cm.

Am Hals direkt unterhalb des Kinns gebrochen, an der rechts tieferen Einbuchtung zwischen Kieferknochen und Hals ist die Rechtswendung des Kopfes ablesbar. Kinnspitze und Nase abgestoßen, weitere Verletzungen vorn auf der Stirn, den darüberliegenden Locken und Augenbrauen. Der Kopf ist anscheinend aufs Gesicht gefallen. Rechtes Ohr fehlt ganz, linke Ohrmuschel teilweise abgeschlagen. Die am gesamten Kopf aufgerauhte Oberfläche weist auf Säurebehandlung.

Die Stirnhaaranordnung entspricht, etwas schematisiert, genau dem Prima Porta-Typus. Die Hauptzange über dem rechten Auge ist etwas weiter geöffnet, die Lockenspitzen enden in der Stirn auf gleicher Höhe. Der innere Zangenarm ist senkrechter ausgerichtet. Die rechts anschließende, nach innen gebogene Strähne wird durch eine Lücke getrennt. Die beiden anschließenden, nach außen gebogenen Strähnchen bilden die charakteristische kleine Gabel über dem rechten äußeren Augenwinkel; sie leiten in nach unten abfallender Linie ins

Schläfenhaar über und bilden einen abgerundeten Stirnhaarkontur. Der linke Arm der Hauptgabel besteht aus zwei nach außen gestrichenen Strähnen, an die nach einer Lücke eine weitere Lockenreihe in die obere Schicht des Seitenhaars überleitet.

Vor den Ohren sind kurze Strähnchen ins Gesicht gekämmt, deren Spitzen sich nach unten richten. Das restliche Seiten- und Hinterkopfhaar ist nur summarisch ausgeführt und aufgrund von Verreibungen und Säuberung nicht zu beurteilen.

Kurzes, gedrungenes Gesicht. Die Unterstirn ist leicht vorgewölbt und durch zwei Querfalten gegliedert. Leicht bogenförmige Augenbrauen, die Unterlider sind deutlich durch Grate von den Wangen abgesetzt. Kleinteilig bewegte Gesichtspartien; von den inneren Augenwinkeln und den Nasenflügeln verlaufen zwei eingetiefte Mulden nach außen. Die Jochbeine zeichnen sich unter der etwas schwammig wirkenden Haut ab. Weitere Alterszüge sind die leicht eingezogenen Schläfen, die Mundwinkel sind etwas eingetieft.

Für Boschungs caliguläische Datierung sprechen die eingezogenen Schläfenpartien und die Form der Koteletten, die vom Typus abweicht, dagegen an Caligulabildnissen auftritt, als auch die gesondert artikulierten, lebhaft bewegten Stirnlocken. Auch die in kleine Erhebungen unterteilte, unruhiger bewegte Gesichtsoberfläche läßt sich mit Bildnissen Caligulas vergleichen.

Lit.: Vierneisel-Zanker 10. 63 Nr. 5. 16 mit Abb. - Boschung, Augustus Kat.-Nr. 191 Taf. 124.173,5.

II. Tiberius

Bronze

II.1 Karthago, Musée Lavigerie, Inv. 895

Köpfchen, am Hals direkt unterhalb des Kinns geschnitten.

Aus Karthago. Oben in die Schädelkalotte ist ein Bronzestift eingefügt zur sekundären Verwendung als Laufgewicht einer Waage (Jucker a.a.O. 281).

H 4,2 cm.

Oberfläche stark verkrustet und korrodiert. Zwei kreisförmige Zerstörungen der Oberfläche durch Bronzefraß in rechter Stirnecke und auf linker Wange. Am Kinn mehrere Risse. An Nasenspitze splitterförmige Abplatzungen. Augäpfel mitgegossen. Iris und Pupille ausgespart, ehemalige Einsätze verloren, ebenso wie Kupfereinlagen der Lippen.

Die Haare schließen das Stirnfeld waagrecht ab. Trotz des schlechten Erhaltungszustands der Oberfläche ist die Zugehörigkeit zum Typus Kopenhagen 624⁴⁵⁹ ablesbar: Über dem rechten Auge liegt eine Gabel, von der aus eine Reihe von breiten, kommaförmigen Strähnen nach links gestrichen sind. In der linken Schläfenecke zeigen drei Lockenspitzen nach innen und bilden hier eine Zange, die weiter in die linke Stirnecke gerückt ist. Der aus drei Strähnen gebildete äußere Zangenarm reicht etwas tiefer in die Stirn hinein und leitet hier schräg abfallend zur Schläfenpartie über. In der rechten Stirnecke sind von der Gabel aus drei Strähnen nach außen gelegt, die in rechtem Winkel auf die senkrecht fallenden Schläfenhaare treffen. Die Anlage der

⁴⁵⁹

Replikenliste bei Fittschen-Zanker I 14 Nr.12 Anm. 8. - Boschung, Bildnistypen 58 Skizze 35.

Schläfenhaare weicht dagegen, soweit noch zu beurteilen, von der Vorlage ab. Die breite Wangen-Kinnpartie und der ausladende Oberkopf, die in flachen Bögen über den Augen verlaufenden Brauen zeigen auch die typologische Treue in physiognomischer Hinsicht. Asymmetrien in der Augenbildung, das Oberlid des rechten Auges ist als schmales Band vom Orbital abgesetzt, links wölbt sich das Oberlid innen stärker und wird außen vom schweren Orbital verdeckt. Eventuell war das Köpfchen leicht nach links gewendet. Die lange Nase bildet einen kleinen Höcker unterhalb der leicht eingezogenen Nasenwurzel, die Spitze weist etwas nach unten. Die Unterlippe weicht zurück, das Kinn springt vor.

Die Haarkappe liegt geschlossen am Kopf an und hebt sich als kompakte Kappe vom Umriß des Schädels ab. An Stirn und im Nacken sind die Strähnen voneinander gesondert, die Binnenteilung der einzelnen Locken ist aber verloren. Ähnlich plastisch durchgestaltet sind die Hautpartien, seitlich der Nasenflügel bilden sich kurze, zu den Mundwinkeln abfallende Furchen, an denen sich die Wangenhaut staut. Unter den Augen bilden sich kleine Tränensäcke.

Lit.: H. Jucker, JbBernHistMus 39/40, 1961/62, 281 Taf. 8,5.6. Taf. 9,1. - Fittschen-Zanker I, 14 Anm. 8 Nr. r. - Borromeo Nr. 11. – Dahmen Kat. 36 Taf. 36.

II.2 London, Victoria & Albert Museum, Inv. A 584-1910

Provenienz unbekannt. z.Zt. im British Museum.

H ges. 17,2 cm.

Kopf unterhalb des Halses unregelmäßig gebrochen.

Ursprünglich wohl als Büste zu ergänzen, am Übergang vom Hals zur linken Schulter ist die Bruchkante deutlich verdickt, eventuell könnte ein Paludamentum auf der Schulter gelegen haben. Auf der linken Stirnseite zwei kleine horizontale, wohl durch Schläge verursachte Einkerbungen. An der rechten Schläfe, am Hals, unter linkem Auge Korrosionsspuren (Gußfehler?). Hinterkopf in der Mitte und auf rechter Seite eingedellt. Hinter rechtem Ohr ein unregelmäßiges Loch ausgebrochen.

Dunkelbraune gleichmäßige Patina. Augäpfel mitgegossen.

Autopsie.

Der Kopf ist nach links gewendet. Stirnhaar: Die mittlere Gabel liegt über dem linken Brauenansatz, deren rechter Arm aus drei dicken, nach außen gebogenen Strähnen besteht. Daran anschließend leitet eine Reihe von fünf schmaleren, nach rechts gestrichenen, durch Lücken getrennten Locken, deren Spitzen nach links umgebogen sind, ins Schläfenhaar über, so daß über dem rechten Auge eine kleine offene Zange entsteht. Der linke Arm der Hauptgabel besteht aus zwei nach links gebogenen, zusammengeschobenen Strähnen, die mit einer breiten, unterteilten und nach rechts gebogenen Locke eine Krepsschere bilden, deren Spitzen sich berühren. Über dem linken äußeren Augenwinkel liegt eine weitere kleine Gabel, von der aus die Haare nach außen gestrichen ins Schläfenhaar übergehen. Entspricht der Anordnung des sog. „Antrittstypus“ Kopenhagen 623⁴⁶⁰, wobei hier die einzelnen Kompartimente weniger kleinteilig gebildet und deutlich durch Lücken getrennt sind. Die Gabelung in der zweiten Stirnhaarschicht über der den rechten Arm der Hauptgabel bildenden

⁴⁶⁰

Vgl. Replikenliste bei Fittschen-Zanker I, 10f. Nr. 10. - D.Boschung, in: E.Berger (Hrsg.), Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen (1990), 369ff. - Boschung, Bildnistypen 56f. Skizze 31.

Lockenreihe findet sich ebenfalls bei anderen Vertretern des Typus, etwa einer Büste aus Luni⁴⁶¹, oder einem Einsatzkopf in Merida⁴⁶².

Schläfenhaare links sind durch nach hinten verlaufende Ritzungen gezeichnet, rechts nach unten in Lockenbündeln angeordnet. Am Hinterkopf sind die Strähnen ausgehend von linksdrehendem Wirbel in gegenläufigen Registern angelegt.

Mandelförmige Augen. Keine Inskriptionen im Stirnbereich. Schmales Untergesicht mit kleinem Mund und Kinn, die Mundwinkel eingetieft. Dies bewirkt zusammen mit den rundlichen Gesichtszügen und vollen Wangen einen jugendlichen Eindruck, der jedoch nicht als Alterskennzeichnung aufzufassen ist. Spitze, lange Nase, leichter Höcker unterhalb der Wurzel. Die Augenbrauen sind als Grate gegeben, die Falten an den Nasenflügeln sind ins Karnat weich eingetieft. Pupille punktförmig, die Iris bildet einen vom Oberlid begrenzten Dreiviertelkreis, die Orbitale wölben sich vor. Asymmetrien im Gesicht: Das linke Auge liegt tiefer als das rechte. Glatte Stirnfläche ohne Einziehung.

Die Locken des Stirnhaars sind einzeln plastisch ausgeformt und durch dünne Ritzungen gleichförmig gegliedert. Am Hinterkopf ist die Haarangabe flacher. Das gesamte Haar ist in große, differenziert ablesbare Einheiten aufgeteilt. Auch durch die kaum durchgeformte Gesichtsoberfläche, unter der sich nur leicht die Wangenknochen abzeichnen, entsteht insgesamt ein glatter, gefälliger Eindruck.

Lit. Fittschen-Zanker I 11 zu Kat.10: Replik Nr. 15, Beilage 11a.b. Dahmen Kat. 35 Taf. 35.

Glyptik, Glas

II.3 Paris, Cabinet des Medailles Inv. Nr. 72 B 61225

Chalzedonköpfchen auf moderner Metallbüste.

H 3,4 cm

Am Hals unterhalb des Kinns gebrochen. Keine wesentlichen Beschädigungen.

Der Kopf ist etwas nach rechts gewendet. Das Stirnhaar liegt in kurzen, dicken, senkrecht ins Gesicht gekämmten Strähnen, jeweils durch zwei oder drei Ritzungen untergliedert. In der Stirnmitte, leicht nach links gerückt, eine Mittelgabel, an die sich links zwei breite nach außen gelegte Teile anschließen. In der Schläfenecke werden diese durch eine gegenläufig nach innen gebogene, weiter herabreichende Locke abgeschlossen, die in sich zweigeteilt ist. Rechts der Mittelgabel schließt eine breite Locke an, deren Spitze senkrecht nach unten gezogen ist. Die Strähne rechts davon leitet in das nach unten gekämmte Schläfenhaar über. Eine etwas höher darüberliegende, nach rechts gekämmte Locke weist mit senkrecht nach unten weisender Spitze in das so entstehende gabelartige Motiv. Die Locken der zweiten Stirnhaarschicht weisen nach rechts, etwa über der Mitte des linken Auges gabelt sich das Haar. Das Schläfenhaar ist links nach hinten gekämmt.

Der begradigte Stirnhaarkontur entspricht in der Anordnung des Stirnhaars dem Kopf Woburn Abbey⁴⁶³, bei dem jedoch der äußere Arm der linken Eckzange weniger weit herabreicht und entspricht damit dem Typus Chiaramonti⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ La Spezia, Museo civico Inv. 54, Fittschen-Zanker I 11, Replik 13 zu Kat. 10, Beil. 9.

⁴⁶² Museo Archeologico; Fittschen-Zanker I 11, Replik 5 zu Kat. 10, Beil. 10 c.d.

⁴⁶³ Fittschen-Zanker I Beil. 12 a-d.

⁴⁶⁴ Boschung, Bildnistypen 58 Le.; laut Fittschen-Zanker I 14 zu Nr. 12 Anm. 10 ist dieser eine Variante des Typus Berlin-Neapel-Sorrent.

Rundliche Gesichtszüge mit kleiner, kugelig abgesetzter Kinnpartie und vollen Wangen. Das Stirnfeld ist im Vergleich zu den meisten Tiberiusbildnissen eher niedrig. Die Gesichtszüge wirken jugendlich wegen des völligen Fehlens von Inskriptionen. Langer schmaler Nasenrücken mit leichtem Höcker unterhalb einer Einziehung am Ansatz. Der Mund ist kaum breiter als die Nasenflügel, die Lippen voll und geschwungen. Die Mundwinkel sind leicht abfallend und zeigen die charakteristische Einziehung. Allein die Augenpartie zeigt Altersangaben: Die unteren Augenlider sind deutlich von den Flächen der Wangen abgesetzt und bilden Tränensäcke, die Orbitale wölben sich über den äußeren Augenwinkel vor und drücken diese nach unten. Die Augenbrauen sind als flach geschwungene Grate angegeben. Die Iris ist geritzt, die Pupille als Vertiefung gegeben.

Augenpartie, Nase und Mund-Kinnzone sind mit knappen Übergängen in die kaum plastisch strukturierte Gesichtsfäche weich eingebettet. Die einzelnen Gesichtszüge wirken unzusammenhängend aneinandergesetzt. Die Haarkappe hat geringes plastisches Volumen, die Locken sind als deutlich voneinander geschiedene Einzelelemente artikuliert. Die von Megow vorgeschlagene späte zeitliche Einordnung um 34 n. Chr. wird durch die beschriebenen Alterselemente unterstützt. Stilistische Eigenarten wie die Glätte und die Kleinteiligkeit der Einzelelemente sind vielleicht eher durch das Material bedingt.

Lit.: Megow, Kameen 181 A 52 Taf. 14,1. - Dahmen Kat. 79 Taf. 79.

II.4 Paris, Cabinet des Médailles Nr. 3844

Nackte Büste; blaues Glas (Delbrueck), dgg.: mattgrüne
Fayence (Cooney).
H 9 cm.
Knapper, etwa in Mitte der Schultern endender
Büstenausschnitt. An der Kante rundum mehrfach
Absplitterungen.

Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Die Gabel liegt links über dem inneren Augenwinkel, es folgen zwei nach links gestrichene schmale Strähnen. Die Reihe wird in der linken Schläfenecke von einer Zange abgeschlossen, deren äußerer Arm aus zwei dünnen, tiefer herabreichenden Sichel besteht. Rechts der Mittelgabel liegen zwei breitere, in sich einmal unterteilte und durch Lücken getrennte Strähnen, an die sich zwei dünnere, querliegende Locken anschließen, deren Spitzen nach unten weisen. Das Schläfenhaar ist beidseitig in gegenläufig angeordnete Schichten gelegt, nach unten gekämmt und läuft in je zwei dünnen, ins Gesicht weisenden Strähnchen vor den Ohren aus.

Die horizontale Anordnung des Stirnhaars, die Form der linken Eckzange mit dem tiefreichenden äußeren Arm und die zusammengeschobene rechte Zange verbinden die Büste mit Boschungs Typus Chiaramonti⁴⁶⁵.

Große Augen unter flach geschwungenen, als Graten gebildeten Brauen. Geritzt angegebene Iris, Pupille punktförmig. Scharfe Nasolabialfalten, die Mundwinkel sind gesenkt. Die Unterlippe weicht im Gegensatz zu den meisten Tiberiusdarstellungen kaum gegenüber der Oberlippe zurück.

Insgesamt sehr harte, zeichnerische Ausführung des Haars, das sich kaum plastisch vom Kopf abhebt.

⁴⁶⁵

s.o. Anm. 467.

Lit.: Bernoulli I, 156. - R. Delbrueck, Jdl 40, 1925, Taf. 5. - M. Stuart, AJA 48, 1944, 178. - J. D. Cooney, Journal of Glass Studies II, 1960. - O. Doppelfeld KölnJb 8, 1965/66, Anm. 14. - Dahmen Kat. 80 Taf. 80.

Marmor:

II.5 Adolphseck (Schloß Fasanerie bei Fulda) FAS ARP 19

Nackte Büste. Feinkörniger lunensischer Marmor.
H ges. 22,2 cm; H Kopf 13,2 cm; H Gesicht 9 cm;
B 11 cm.

Nasenspitze und hinterer Teil der rechten Schulter abgebrochen, Bestoßungen an den Ohrrändern und Büstenrand. Büstenstütze im unteren Teil ergänzt. Braungelbliche Wurzelspuren an Büstenpartien, Kinn- und unteren Wangenpartien, dem Bereich um die Nasenflügel, linker Wange, Hinterkopf und der Bruchstelle an der Schulter. Haare an Ober- und Hinterkopf stark abgerieben. Entlang des oberen Randes der untersten Nackenhaarschicht verläuft eine horizontale Rille, die antik zu sein scheint, da teilweise an den Seiten Wurzelspuren darüber hinweglaufen.

Autopsie.

Energische Kopfwendung nach links. Stirnhaar: Die Gabel über der Nasenwurzel ist leicht zum linken Augeninnenwinkel gerückt. Nach links sind drei breite, kurze, nach außen gebogene Locken gelegt, die Ausrichtung der anschließenden Strähne ist wegen der starken Verreibungen nicht zu erkennen. Den rechten Gabelarm bildet eine Reihe von breiten Locken mit nach außen gebogenen Spitzen, die in der Schläfenecke begrenzt wird durch eine in Höhe der Spitzen ansetzende, tief herabgezogene zweigeteilte Strähne, die das Eckzangenmotiv bildet. Die Anordnung mit dem begradierten Stirnhaarkontur und symmetrisch angeordneten Eckzangen entspricht dem vom Typus Berlin-Neapel-Sorrent abhängigen Typus Chiaramonti⁴⁶⁶. Große Augen mit vorgewölbtem Orbital. Die Augäpfel sind flach und kaum von den Brauenbögen überschattet, sie sind durch dünne, scharf gezeichnete Augenlider begrenzt. Zarte, als kaum plastisch abgehobene schmale Grate gebildete Brauen. Der kleine Mund ist geschwungen, die Mundwinkel eingetieft. Alterszüge fehlen fast ganz, die Nasolabialfalten sind als schwache Vertiefungen gegeben. Der volle Mund und die rundliche Kinnpartie vermitteln Jugendlichkeit, die auch bei weiteren Vertretern des Typus Berlin-Neapel-Sorrent wie dem Kopf Rom, Thermenmuseum Inv. 115256⁴⁶⁷ in Erscheinung treten.

Die ehemals hervorragende Qualität des Büstchens läßt sich an der sensiblen Behandlung der Gesichtspartien noch erkennen. Die Gesichtsmodellierung ist weich und zart fließend, in den plastischen Qualitäten fast nervös bewegt. Die Haarsträhnen sind locker und einzeln plastisch ausgeformt um den Kopf gelegt. Eine ähnliche Haar- und Gesichtsbildung läßt sich an Caligulaporträts ablesen, vgl. die sich verselbständigenden Einzellocken im Stirnhaarbereich der Köpfe Heraklion⁴⁶⁸ oder der großen Büste Fasanerie⁴⁶⁹. Die energische Kopfwendung nach

⁴⁶⁶ Boschung, Bildnistypen 57 Ld; ebenda, 58 Le; s. o. Anm. 467.

⁴⁶⁷ Fittschen-Zanker I 14 Anm. 9 Beil. 13a-d.

⁴⁶⁸ Archäologisches Museum Nr.64. - Boschung, Caligula Kat.-Nr. 1.

links scheint als Energieformel bei jedem Bildnistypus eingesetzt werden zu können, wie z.B. die Büste Kopenhagen NCG 623⁴⁷⁰ zeigt.

Der Typus ist zwar bereits ab spätaugusteischer Zeit belegt, wird aber auch für postume Bildnisse verwendet⁴⁷¹. Die oben beschriebenen Stilmomente sind charakteristisch für Bildnisse caliguläischer Zeit; daher ist das Büstchen vielleicht in die letzten Regierungsjahre des Tiberius nach 31 n.Chr. zu datieren⁴⁷².

Lit.: H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda (1968), 27 Taf. 30. 31. 112 a. b. 113 a (mit älterer Literatur; Adoptionstypus). - H. v. Hesberg, ANRW II 16.2 (1978) 938. - Megow, Kameen, zu A 52. - Fittschen-Zanker I 14 Anm. 9 (Stirnhaarstilisierung wie Typus Berlin-Neapel-Sorrent, ansonsten der Reihe Kopenhagen 624 folgend). - Borromeo Nr. 12. - Dahmen Kat. 2 Taf. 2.

III. Caligula

Bronze

III.1 Brooklyn, Museum Nr. 21.479.21, Department of Ancient Art

Nackte Büste mit Paludamentum auf Globus⁴⁷³.
Wahrscheinlich aus Rom bzw. Mittelitalien⁴⁷⁴. Schenkung William H. Herriman (1921).
H 14,2 cm, Büste bis Halsansatz 3 cm, Kopf 4 cm; Dm der Basis 4,8cm.
Runde antike Basis, mit kegelförmiger Überleitung vom oberen Torus zum Globus in einem Stück gegossen. Globus hohl, hier mehrere Risse. Abgeschliffene Standfläche. Einlage der Augen verloren. Dicke, unregelmäßige dunkelbraune Patina⁴⁷⁵.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Über der Mitte des rechten Auges erscheint eine kleine Gabel, von der aus eine Reihe kurzer Strähnen nach links gestrichen sind, die in der linken Schläfenecke durch eine kleine geschlossene Zange abgeschlossen wird. Der rechte Gabelarm wird von einem längeren Haarkompartiment überschritten, so daß ein weiteres Zangenmotiv entsteht. Stirnhaarkontur nahezu geschlossen, zu den Stirneckern ansteigend, wobei die Senkung in der Mitte durch stärkeres Volumen dieser Haarpartie zusätzlich betont wird. Wegen der typischen Motive der von zwei Zangen flankierten Gabel könnte man diese

⁴⁶⁹ Adolphseck bei Fulda FAS.ARP 21; Boschung, Caligula Kat.-Nr. 5. - Vgl. dagegen den Caligula aus der Fundgruppe Jesi, Jesi, Pal.della Signoria, Boschung, Caligula Kat.-Nr. 7, bei Fittschen-Zanker I 14 m. Anm. 12. noch tiberisch datiert.

⁴⁷⁰ Poulsen I 82f. Nr.45 Taf. 76f. Aus dem Fayum.

⁴⁷¹ Boschung, Bildnistypen 58 m. Anm. 98.

⁴⁷² Die späten Tiberiusbildnisse zeichnen sich oft wieder durch jugendliche Züge aus Fittschen-Zanker I 14 zu Nr. 12.

⁴⁷³ Zu römischen Globusdarstellungen und ihrer Bedeutung P. Arnaud, MEFRA 96, 1984, 53ff.; hier 44.

⁴⁷⁴ Jucker vermutete, ohne Angabe von Gründen, auch hier eine Herkunft aus dem Tiber; Jucker, Arts in Virginia 1973, 2, 20 m. Anm. 19.

⁴⁷⁵ J. Ayer-Scott, in: D. G. Mitten - S. F. Doehring, Masterpieces from the Classical World (1968) 238 Nr.230.

Anordnung als freie Weiterentwicklung des Haupttypus auffassen⁴⁷⁶.

Schläfenhaar an beiden Seiten nach unten, links auch nach hinten gestrichen. Vor den Ohren sind kurze Strähnen ins Gesicht gestrichen. Das Haar am Hinterkopf in kurzen, kleinteiligen Locken angelegt. Das Haar reicht im Nacken etwa bis in Kinnhöhe, die untere Nackenpartie ist gebauscht. An den Seiten schließt das Nackenhaar in einer senkrechten Linie hinter den Ohren ab.

Das längliche Gesicht verbreitert sich nach oben, die Schläfenecken werden durch das seitlich ausladende Haar am Oberkopf betont. Langgezogene Kopfform, hohe, steile Stirn mit leichter Einziehung in der Mitte. Die Oberlippe ist deutlich vorgeschoben; kleines, vorspringendes Kinn. Die Nase an der Spitze verbreitert, im Profil konkav geschwungen. Die Augen kleiner, der Mund voller und geschwungener, als bei den großplastischen Repliken, die Senkung der Mundwinkel ist weniger deutlich⁴⁷⁷. Die Augenbrauen sind in flachen Bögen angegeben und nicht kontrahiert.

Die Büste vertritt am ehesten eine Weiterentwicklung des Haupttypus, ähnlich wie Boschung dies für den Kopf in Worcester annimmt⁴⁷⁸.

Eine Bewertung der Oberflächengestaltung der Gesichtspartie muß wegen des Erhaltungszustands vorsichtig vorgenommen werden. Das Inkarnat spannt sich straff über die Wangenknochen und ist nur an der schwachen horizontalen Einziehung der Stirn oder den eingetieften Mundwinkeln leicht bewegt. Zusammen mit der oben beschriebenen Zurücknahme der expressiven Ausdruckswerte bewirkt dies eine Beruhigung und Idealisierung der Gesichtszüge. Die Haarkappe ist kompakt und flach am Kopf anliegend gegeben.

Lit.: Schneider, Studien 43f. - M. Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3. - Boschung, Caligula Kat. ?48 Taf. 39,1-4. 45,5 Skizze 28 (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 42 Taf. 42.

III.2 Colchester, The Colchester and Essex Museum

Togabüste auf Globus. Gef. 1845 ca. eine halbe Meile westlich von Colchester⁴⁷⁹.

H ges. 24,3 cm, Büste 12,8 cm, Sockel 7,3 cm, Globus 4,2 cm.

Hohlguß; Büste auf Globus aufgelötet⁴⁸⁰. Büste bekleidet mit Tunika und Toga (kein Paludamentum, da die Stoffbahn eingedreht vor der Brust verläuft). Glockenförmiger Sockel mit in Silber eingelegten Palmettenornamenten. Sockel in der Nähe der Büste gefunden und von Newton⁴⁸¹ für zugehörig befunden⁴⁸². Vollständig erhalten bis auf

⁴⁷⁶ Vgl. Boschung, Caligula 50.

⁴⁷⁷ Ähnlich idealisierte Mundbildung beim Kopf der Statue Gortyn, Boschung, Caligula Kat.-Nr. 8.

⁴⁷⁸ Worcester/Massachusetts, Museum of Art, Acc.1914.23. Boschung, Caligula Kat. 20; 43f. Taf. 20.21, 1-4.

⁴⁷⁹ Zusammen mit einer Jupiterstatuette und einer Silensmaske, beide Bronze, heute in Colchester (S. A. Strong, JRS 6, 1916, 27)

⁴⁸⁰ S.A.Strong, JRS 6, 1916, 28. - Jucker, Blätterkelch 51 Anm.12 hatte zu den Kleinbronzen Augustus und Livia, Louvre (Kat.I.6) noch die Auflötung auf die Basis als Indiz gegen deren Echtheit angeführt.

⁴⁸¹ Ch.Newton, Archaeologia 31, 1846, 443ff.

⁴⁸² Strong a.a.O., 28 führt als weiteres Argument für die Zusammengehörigkeit von Büste und Sockel die Ähnlichkeit des in Silber eingelegten Palmettenornaments mit dem Sockelornament des Merkur Payne-Knight an (Brit.Mus. Inv.Br.825, aus Pierre-en-Luiset bei Lyon, 3.Viertel.1.Jh.n.Chr.; vgl. A. Leibundgut, in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Kat. Ausst. Frankfurt/M. 1990 [1990] 656 Nr.191 m. Literatur). Wegen der gallischen Herkunft des Merkur Payne-Knight nimmt Strong (a.a.O.) auch für die Bronzestatuette eine gallische Werkstatt an. Dagegen sprechen die stilistischen Unterschiede der Palmettenornamente beider Sockel, die Ausführung des Stückes in Colchester ist feiner. Die Glockenform

ausgebrochene Teile des Globus; Korrosionsspuren vor allem an Sockel, Globus und Hals. Die Augenhöhlen sind ausgegossen, in die Eintiefungen waren eventuell die Augäpfel ursprünglich mit einer farbigen Substanz eingelegt⁴⁸³.

Der Kopf ist abrupt nach rechts gedreht und angehoben. Dem Haupttypus entsprechend ist das Stirnhaar etwas links über der Nasenwurzel geteilt und liegt in mehreren, nicht genau voneinander zu scheidenden geschwungenen Strähnen zu den Seiten. Diese Partie wird beidseitig von tief in die Stirn reichenden, nach innen gebogenen Zangenarmen begrenzt, an die sich je einige parallele Löckchen anschließen. Diese Zangen sind fast symmetrisch angeordnet, und wie die Mittelgabel etwas nach links verschoben über den äußeren Augenwinkeln plaziert. Die in der mitgegossenen Haarkalotte vorgegebenen Strähnen werden durch Ritzungen im Gesichtsbereich dieser Anordnung entsprechend fortgesetzt.

Das Schläfenhaar wird rechts waagrecht ins Gesicht gekämmt, die Spitzen weisen nach unten. Vor den Ohren sind kurze Strähnen ins Gesicht gekämmt. Der Wirbel am Oberkopf ist nach links verschoben. Die nur im Nackenbereich plastisch vorgegebenen Haarsträhnen sind auf der Kalotte und der Rückseite in tiefen Linien nachgezeichnet und durch flachere Binnenlinien geteilt. Das Haar reicht etwa bis in Kinnhöhe, seitlich ist es in einer senkrecht hinter den Ohren verlaufenden Linie in waagrecht gelegten Locken, deren Spitzen rechts nach oben weisen, angeordnet.

Das Gesicht ist lang und verjüngt sich zum Kinn, die breite Stirn steigt steil an. Der Kopfumriß zeigt von vorn wie im Profil die typische ausladende Form. Die Stirn wölbt sich im unteren Teil leicht vor, die Nase ist zeigt einen markanten Einzug am Ansatz. Die schmale Oberlippe ist vorgeschoben, das vorspringende Kinn durch eine Mulde von der Mundpartie abgesetzt, deutlich ist ein Doppelkinn angegeben. Das linke Auge ist weiter geöffnet als das rechte, die durch geritzte Strichelung angegebenen Brauen steigen nach außen an und knicken dann ab. Zwischen den Brauen erscheinen zwei kleine senkrechte Falten. Die Nase ist unten stark verbreitert, der Mund schmal mit dünnen Lippen. Die Mundwinkel sind angehoben und eingezogen, was den Gesichtsausdruck verändert, ähnlich wie bei dem kolossalen Kopf in Tunis⁴⁸⁴. Auch der Mund scheint, wie die Anordnung der Stirnhaare, etwas nach links verschoben.

Die Wiedergabe des Haares, das plastisch kaum strukturiert und durchgebildet und wie eine kompakte Kappe um den Kopf gelegt ist, auf die dann mittels eingeritzter Linien Locken aufgetragen sind, wirkt etwas unbeholfen⁴⁸⁵.

Daß der Kopf ohne Umarbeitung nach 41 n. Chr. auf Claudius umgedeutet und `weiterbenutzt` wurde, wie Boschung andeutet⁴⁸⁶, ist nicht vorstellbar. Genausowenig kann an eine postume

des Sockels ist mir sonst nicht bekannt, und die abgerundete Auflagefläche ist als solche normalerweise ungeeignet. Vgl. aber eine Apollonstatuette aus der Nähe von Autun, die ebenfalls auf eine abgerundete Standfläche, sofern diese wirklich antiken Ursprungs ist, montiert ist: P. Lebel-S. Boucher, Musée Rolin Autun. Bronzes Figurés Antiques (o.Jg.) 113 Nr. 238, aus Comelle-sous-Beuvray. Den Hinweis verdanke ich

R. Fleischer. - Zu Sockelformen von Kleinbronzen fehlt bisher eine umfassende Untersuchung; dazu ansatzweise Jucker, Blätterkelch 120. Zu Basenformen siehe auch die bei R. Fleischer, Die römischen Bronzen aus Österreich Jahr, 1967 aufgelisteten Werke.

⁴⁸³ Wahrscheinlich sind solche flachen Augeneinlagen eher in Metall zu denken, da Einlagen aus Stein oder Horn kegelförmig zugeschnitten in leere Augenhöhlen eingesetzt waren; freundlicher Hinweis von G. Lahusen.

⁴⁸⁴ Boschung, Caligula Kat.-Nr. 14 Taf. 14,2 .

⁴⁸⁵ Auch die Verschiebungen im Gesicht sind nicht durch die Seitenansicht erklärbar (dann müßte z.B. der Mund nach rechts verschoben sein).

⁴⁸⁶ Boschung, Caligula 48. Auffällig ist die Angabe der Haare durch Ritzungen im Hautbereich, die mir in dieser Form von keinem anderen Bronzewerk bekannt ist. Die Erklärung als nachträgliche Überarbeitung, am wahrscheinlichsten auf Claudius, muß zurückgewiesen werden. Bildnisse des Claudius zeigen die

Entstehung gedacht werden, die das Erscheinen des Büstchens nach der erst 43 n.Chr. unter Claudius stattfindenden Eroberung Britanniens erklären würde. Vielleicht wurde die Büste von einem caligulatreuen Soldaten nach Britannien mitgebracht, oder bereits vor der Eroberung von einem römerfreundlich gesonnenen Einheimischen importiert⁴⁸⁷.

Lit.: Schneider, Studien 41f.45. - M.Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3. - Boschung, Caligula Kat.-Nr. 28 Taf. 26,1-4. 45,4. (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 41 Taf. 41.

III.3 Kos, Archäologisches Museum

Gef. 1984 auf Kos, in der Nähe des Dionysos-Altars, zusammen mit weiteren Bronzestuetten aus verschiedenen Perioden der Kaiserzeit sowie der eventuell zugehörigen Basis (Dontas).
H 8,3 cm, B Schultern 5 cm, T des Kopfes 3,9 cm.
Paludamentumbüste; guter Erhaltungszustand. Am schmal zulaufenden Ende scheint eine Bruchstelle von der ehemaligen Verbindung zu einer Basis erkennbar. Büste unbekleidet, das Paludamentum liegt über linker Schulter. Die Augen mit Grundfläche gegossen, auf diese ursprünglich Augäpfel in anderem Material eingelegt. Die Oberfläche scheint nach dem Guß ungeglättet geblieben zu sein.

Der Kopf ist nach rechts gewendet und leicht angehoben. Über dem rechten inneren Augenwinkel gabelt sich das Stirnhaar, nach links sind fünf dünne, schlangenartig gebogene Locken nach außen gestrichen. Nach einer kleinen Lücke folgen zwei weitere in dieselbe Richtung gelegte Strähnen, die zu einer weit auseinandergezogenen Zange überleiten. Die Spitze des inneren Zangenkompartiments ist über den Ansatz des äußeren gelegt und bildet eine geschwungene Linie. Von der Gabel ausgehend schließen sich nach rechts vier Locken an. Der Kontur steigt von da wieder zur Schläfenecke hin an. In der rechten Stirnecke bildet eine gegenläufige kurze Locke eine weitere Zange, deren äußerer Arm deutlich höher gesetzt erscheint und die Schläfe betont. Die Mittelgabel mit den beiden flankierenden Zangen zeigt die Zugehörigkeit zum Haupttypus, allerdings ist hier die Stirnhaarbegrenzung bewegter, als es dessen getreue Repliken zeigen. Die Anordnung mit der nach rechts versetzten Gabel und den nach links gestrichenen Locken in der Stirnmitte verbinden dieses Stück mit der Büste in

Gabel nach links verschoben, der Stirnhaarrand ist gerade in kurzen Locken angelegt, deutlich anders als die hier in der Kalotte vorgegebene Anordnung des Haupttypus der Caligulaporträts. Der Duktus der Ritzungen ist derselbe wie der der Zeichnung des restlichen Haars und folgt zumindest im Nacken dem hier auch plastisch ausgearbeiteten Haar, ist also von einer Hand ausgeführt. Die unkoordinierte, zufällig wirkende Zeichnung des Haars ist eigenartig; der Kopf wirkt jedoch nicht wie eine nachantike Arbeit, was durch die Überlieferung der Fundumstände noch gestützt wird. Die Angabe von Haaren, wie auch Brauen usw. durch Ritzungen in Kaltarbeit ist gerade für die frühe Kaiserzeit typisch. Der eigenartige Duktus und das verunklärte Verhältnis von Haar- zu Gesichtsbereich sind wohl eher auf eine Eigenart des Bronzebildners zurückzuführen.

⁴⁸⁷ Strong a.a.O., 32, vermutet eine gallische Arbeit und stellt einen nicht nachvollziehbaren Vergleich mit den Büsten von Augustus (Kat. I.6) und Livia im Louvre her; ähnlich unhaltbar die Argumentation, der Sockel weise auf eine gallische Provenienz, vgl. oben Anm. 485. Die Arbeit wirkt nicht provinziell, vgl. Jucker, Bildnisstrafen 114 Anm. 31: "gewiß keine gallische Arbeit".

Brooklyn (Kat. III.1)⁴⁸⁸.

Die Schläfenhaare sind in langen Sichellocken nach unten gestrichen, vor den Ohren weisen die Lockenenden auf die Ohrläppchen. Die Nackenpartie ist nach vorn gekämmt, die Spitzen weisen in einer Linie hinter den Ohren nach unten, gegenüber den großplastischen Repliken eine motivische Vereinfachung. Am Oberkopf ist das Haar von einem linksläufigen Wirbel aus angeordnet und von dort in vier Registern geschichtet. Die voluminöse untere Nackenhaarschicht gabelt sich etwas links der Mitte und endet in Kinnhöhe.

Das längliche Gesicht verjüngt sich zum Kinn hin. Die hohe, steile Stirn ist durch eine horizontale Einziehung gegliedert, durch die Kontraktion der Augenbrauen bilden sich hier an den Ansätzen zwei im Profil deutlich erkennbare Vorwölbungen. Der ausladende Hinterkopf wird betont. Typisch sind wieder die überstehende Oberlippe und das vorspringende Kinn. Breite Nasenflügel, kleiner Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln. Untypisch ist die volle, aufgeworfene Oberlippe, die einen süßlichen Eindruck vermittelt. Über den großen Augen mit den etwas herabgezogenen äußeren Winkeln liegen kantige, nach außen ansteigende und am Ende abknickende Augenbrauen.

Die Gesichtspartien sind kleinteilig bewegt, aber nur in der Oberfläche plastisch durchgestaltet. Die Gesichtspartien wirken additiv, sie sind durch in eine weiche Schicht eingetiefte Mulden voneinander abgesetzt. Dies bewirkt, daß das Köpfchen einen leicht grüblerischen und verquälten Eindruck erweckt⁴⁸⁹. Das Haar ist in gleichförmig schmale, ornamental erscheinende Sichellocken gegliedert.

Lit.: G. Dontas, Eine kleine Bronzestatuette Caligulas aus Kos, in: Festschrift J. Inan (1989) 51ff. Taf. 25. 26. - Dahmen Kat. 38 Taf. 38.

III.4 New York, Metropolitan Museum, Acc.No.23.160.23

Unbekleidete Büste. Rogers Fund; ehemals Mond Collection.

H 25,5 cm.

Halbrunder Büstenkontur, vor dem Ansatz der Schulter endend. Bruch quer unterhalb des Halses über die Brust verlaufend. Antike Flickstelle an linker Schulter. Stark korrodierte Oberfläche. Augen eingelegt, Augapfel in weißem Horn, Iris in grünem Glasfluß⁴⁹⁰.

Der Kopf ist etwas nach rechts gedreht und leicht erhoben. Die Haargabel ist über der Nasenwurzel etwas nach links verschoben und betont die Stirnmitte. Von da sind kurze parallele Strähnen nach links und rechts gestrichen, sie werden zu den Schläfenecken hin dünner und schmaler. Die linke Strähne der Gabel ist länger und reicht tiefer ins Gesichtsfeld hinein, wodurch der Kontur zur Schläfe hin steiler ansteigt, das Schläfeneck also betont wird.

⁴⁸⁸ Die drei Repliken Worcester, Brooklyn und Kos können so als Vertreter einer Gruppe von Varianten des Haupttypus aufgefaßt werden, wobei unter den drei Köpfen keine direkten Replikenverhältnisse festzustellen sind. Wieweit diese losen Verbindungen genauer zu definieren sind, läßt sich mangels weiterer Repliken nicht sagen.

⁴⁸⁹ Zurückzuweisen ist der Erklärungsversuch von Dontas, a.a.O., 54, der Künstler "nutzte wie der Meister der Büste Schinz...die Gelegenheit aus, die ihm die kaiserliche 'valetudo mentis' bot, und folgte dem impressionistischen Stil ...". Die von Sueton, Caligula 50 und 51 beschriebenen Charakterisierungen sind mit Sicherheit nicht Thema des Künstlers gewesen. Es ist methodisch unzulässig, solche interpretierenden Äußerungen der antiken Quellen auf den Ausdruckswert des Porträts unkritisch zu übertragen. Vgl. grundsätzlich zum Thema W.H.Gross, in: Römische Porträts, 205ff.

⁴⁹⁰ G. M. A. Richter, BullMetMus 19, 1924, 71.

Die Eckzange links fehlt; rechts ist sie nur rudimentär in Form zweier dünner Strähnen in der Schläfenecke zu erkennen.

Die Schläfenhaare sind auf beiden Seiten nach unten gekämmt. Rechts liegen über der untersten Schicht mehrere gegenläufige, nach oben weisende Strähnen, links zwei deutlich voneinander getrennte Register von nach unten weisenden kurzen Sichellocken. Vor den Ohren liegen je zwei sehr kurze flache Strähnen. Am Hinterkopf gehen vier Haarschichten, die jeweils ineinander übergreifen, vom Wirbel aus. In der untersten Schicht der Hinterkopfpattie gabelt sich das Haar rechts im Nacken. Das Nackenhaar endet etwas unterhalb Kinnhöhe.

Das Gesicht ist breit angelegt, mit vollem Untergesicht, das Stirnfeld wird nach oben schmaler. Der ausladende Oberkopf, die sich unten verbreiternde Nase, die Einziehung in der Mitte der Stirn und die zurückweichende Unterlippe sind typische physiognomische Merkmale Caligulas; jedoch zeigt die Nase im Profil eine kleine Erhöhung, die Stirn weicht etwas zurück, und insgesamt wirkt der Kopf im Profil etwas kurz. Der Mund ist in die Länge gezogen, mit schmalen, geschwungenen Ober- und Unterlippen. Die Brauen steigen nach außen an und sind über der Nasenwurzel leicht kontrahiert.

Das Gesichtsfeld ist kaum plastisch durchmodelliert, bis auf die verhaltenen Bewegungen im Stirnbereich. Die Augen sind kaum verschattet, die bei Caligulabildnissen häufige Intensivierung des Blicks ist ganz zurückgenommen. Die Haarbehandlung ist spröde, die einzelnen Strähnen sind kaum plastisch artikuliert, sie liegen gleichförmig federartig am Kopf an und sind durch Ritzungen gegliedert. Im Stirnbereich hebt sich das Haar plastisch von der Gesichtsfläche ab, an den Schläfen läuft es ins Inkarnat aus und ist nur noch durch Ritzungen gegeben. Die Hinterkopfpattie ist weniger sorgfältig ausgearbeitet, die Strähnen sind nur vereinzelt - im Nacken und Teile des Wirbels - bereits im Guß vorgegeben und sonst wie die Augenbrauen in flachen Ritzungen gearbeitet. Die mandelförmigen Augen sind von umlaufenden wulstartigen Lidern gerahmt⁴⁹¹.

Trotz einiger vom Haupttypus abweichender Züge, besonders in den motivischen Reduktionen im Stirnhaar und den Abweichungen in physiognomischen Details, sprechen typologische Argumente für eine Identifizierung mit Caligula – auch wenn der Gesamteindruck dem eher entgegensteht.⁴⁹²

Lit.: Schneider, Studien 40. - M.Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3. - Boschung, Caligula Kat. 31 Taf. 28. 47,2 Skizze 27 (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 43 Taf. 43.

⁴⁹¹ Boschung, Caligula 115 zu Kat.-Nr. 31 vermutet, daß vielleicht die ehemals eingesetzten Wimpern zu Wülsten zusammengedrückt worden sind, was nach den vorliegenden Abbildungen nicht überprüfbar ist.

⁴⁹² Die nur auf der rechten Seite vorhandene zurückgebildete Eckzange, die Anordnung des Stirnhaars in von der Gabel nach den Seiten geschwungenen Locken als auch die fehlende Einziehung im Schläfenbereich, der durch einen Höcker gekennzeichnete Nasenrücken und die steile, aber etwas oberhalb der Mitte zurückgesetzte Stirn finden sich bei Germanicusbildnissen des Typus Gabii (zuletzt Boschung, Bildnistypen 59f. N m. Skizze 39.Nc; Fittschen, Erbach 51ff.; Fittschen-Zanker I 29ff. Nr.23), was auch in dem breiteren Untergesicht und der fehlenden Konzentration der Augenbrauen Entsprechung findet. Die Replik Erbach (Fittschen, Erbach 51ff. Kat.16 Taf.15,4.18) zeigt vergleichbar rechts der Gabel drei Strähnen, links von dieser eine Reihe von nach außen gelegten Strähnen, die im Schläfenhaar auslaufen. Das Germanicusportät Kopenhagen 633a (I.N. 2648, Ny Carlsberg Glyptothek I 132 Nr. 54; Fittschen, Erbach 52) ist in den extrem reduzierten Zangenmotiven vergleichbar. Gegen Germanicus spricht jedoch die nach links verschobene Stirnhaargabel der Bronze, die bei diesem über dem rechten Brauenansatz liegt. Ein Privatporträt, dessen Ähnlichkeiten zu Caligula oder Germanicus als 'Zeitgesicht' bewertet werden müßten, ist in dieser extremen Ähnlichkeit kaum denkbar (s. P. Zanker, in: Römisches Porträt, 307ff.) Das Phänomen physiognomischer Angleichung des Privatporträts an das

III.5 New York, Metropolitan Museum, Acc.No.25.78.35

Köpfchen, aus Sammlung Stroganoff, Rom.

H 6,8 cm.

Am Hals gebrochen, Bruch verläuft unregelmäßig am Hals, hinten unterhalb des Nackenhaars. An den Vertiefungen hellgrüne Patina, an Stirn und Wangen abgescheuert und dunkelbraun. Die Augäpfel sind mitgegossen, die ehemals gesondert eingelegte Iris fehlt⁴⁹³.

Das Stirnhaar ist in der Mitte geteilt, davon sind nach links und rechts je drei in sich gegliederte, fast gerade Strähnen zur Seite gestrichen. Der Stirnhaarkontur bildet eine fast waagrechte Linie und steigt zu beiden Seiten nur leicht an. Die Eckzangen sind etwas nach hinten verschoben; links bilden zwei kurze, kompakte Strähnen eine geschlossene Krepsschere. Rechts fällt der äußere Arm der Eckzange weg und das Motiv wird durch eine quergelegte Locke ersetzt, die bei der Kerngruppe des Haupttypus ebenfalls im rechten Schläfenbereich erscheint⁴⁹⁴.

Die Schläfenhaare sind rechts ins Gesicht nach unten gestrichen, links dagegen nach hinten gekämmt. Die Spitze der kurzen Strähne vor dem linken Ohr weist ins Gesicht; vor dem rechten Ohr dagegen liegen zwei abwärtsweisende Strähnen. Das Motiv wird reduziert, indem hier die Kotelettenpartie bereits am oberen Rand der Ohrmuschel endet und nicht bis in die Mitte des Ohres herabreicht.

Am Hinterkopf sind fünf Lockenreihen um den Oberkopfwirbel angeordnet, das Köpfchen entspricht darin genauer als alle anderen Kleinbronzen dem Haupttypus. Die Gabel im untersten Register ist aber kaum hervorgehoben, weitere Differenzierungen wie die verschobene Zange unten links⁴⁹⁵ sind weggefallen. Das Haar reicht im Nacken bis weit über die Länge des Gesichts herab, betont also den für Caligula typischen langen Kopf. Das bei den Repliken der Kerngruppedes Haupttypus⁴⁹⁶ links unter dem Ohr angelegte Lockenaug ist hier etwas nach unten verrutscht.

Verhältnismäßig breites Gesichtsfeld mit eckigem Kinn; darin folgt das Köpfchen einem Überlieferungsstrang der Gesichtsform von Caligulabildnissen, der sich durch eine breitere, ovale Kopfform und schwereres Untergesicht auszeichnet⁴⁹⁷. Der obere Kopfumriß ist verbreitert, während sich die vom Haar begrenzte Stirnfläche hier leicht nach oben verjüngt. Die typischen konkaven Einziehungen der Schläfen werden nur durch die vorstehenden Wangenknochen angedeutet. Schmale, sich unten verbreiternde Nase. Kleiner, etwas geöffneter Mund mit eingezogenen Mundwinkeln und stark geschwungener Ober- und schmaler Unterlippe, die im Profil gegenüber der Oberlippe zurückweicht. Die Profilansicht zeigt typische Züge noch deutlicher: die steile Stirn mit Einziehung in der Mitte, die vorspringende Kinnspeitze. Der Kopf wirkt insgesamt gelängt. Die Augenbrauen sind an der Nasenwurzel kontrahiert und biegen - rechts noch stärker als links - kantig an den Schläfen nach unten ab.

Die Gesichtsfäche ist plastisch bewegt und kleinteilig modelliert angelegt, besonders im Mund-Nasen-Bereich, wo die einzelnen Hautbereiche weich ineinander übergehen. Das Haar besteht aus kurzen, kompakten Strähnen, die jeweils durch eine Einkerbung in sich gegliedert

Herrscherporträt ist in caliguläisch-claudischer Zeit noch selten, vgl. ebenda 310. Zum methodischen Problem Boschung, Caligula 28f. 61f. 85.

⁴⁹³ Nach Schneider, Studien 40 sind die Augäpfel aus Silber eingelegt.

⁴⁹⁴ Vgl. Boschung, Caligula 50 zu Kat.29, und 33 Skizzen 1-5, dort die Locke Nr. 11.

⁴⁹⁵ Vgl. die von Boschung, Caligula 54 als für die Hinterkopfgestaltung getreuesten angeführten Repliken Louvre MA 1267 (Boschung, Caligula Kat.-Nr. 2) und Genua Pegli (Boschung, Caligula Kat.-Nr. 3).

⁴⁹⁶ Louvre MA 1267, Genua-Pegli, Venedig und Adolphseck, Boschung, Caligula 54; Kat.-Nr. 2-5.

⁴⁹⁷ Boschung, Caligula 54.

sind. Das bewirkt eine gewisse Eintönigkeit und Unstofflichkeit, trotz der sonst angestrebten plastischen Werte in der Haargestaltung.

Lit.: Schneider, Studien 39f. - M. Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3 (Benennung fraglich). - Boschung, Caligula 29. 50. 54. 55. Kat.29 26,5-8 (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 44 Taf. 44.

III.6 Verschollen, ehemals Kunsthandel

Durch die von Poulsen publizierten Aufnahmen bekannt.

H unbekannt.

Panzerbüste, Panzer mit abstehenden Achsellaschen und eingeritzten Schuppen⁴⁹⁸. Auf der linken Schulter ein nach hinten fallendes Paludamentum. Starke Verkrustungen an Gesicht, Haar und Büste. Linke Augenfüllung verloren.

Poulsens Aufnahmen zeigen die Büste auf einen modernen Sockel montiert⁴⁹⁹. Der Kopf ist etwas nach rechts gewendet.

Über der Stirnmitte und dem rechten Brauenansatz liegen zwei nach rechts gebogene Locken, an die sich links nach einer breiten Lücke drei weitere gleichgerichtete Strähnen anschließen. Die kleine anschließende Locke zweigt hier ab, an diese schließen sich zwei weitere Strähnchen an und legen sich zusammen mit dem nach unten gestrichenen Schläfenhaar zu einem reduzierten Zangenmotiv, das der geschlossenen Zange, die der Kopf in New Haven⁵⁰⁰ links zeigt, entspricht. Die nach rechts gekämmte Lockenreihe, wie auch die große, nach links gebogene Locke, die mit der Partie über dem rechten Brauenansatz eine große, geöffnete Zange bildet, weisen das Büstchen dem 1. Nebentypus zu, wobei das letztere Motiv größer erscheint und betont wird. Die beiden quergelegten, bereits vom Schläfenhaar ausgehenden Strähnen rechts finden hier auch eine Entsprechung.

Die Schläfenhaare sind beidseitig nach unten ins Gesicht gestrichen, die langen Locken vor den Ohren folgen derselben Richtung. Die Haare sind in dünnen Strähnchen angeordnet, das Nackenhaar ist an den Seiten nach unten gestrichen und reicht bis etwas unter Kinnhöhe herunter.

Das Gesicht erscheint im Vergleich zu den kleinformatigen Porträts des Haupttypus kürzer und die Kinnpartie voller, weist aber die typische dreieckige Grundform mit der breit ausladenden Stirn auf; ein entsprechendes Verhältnis läßt sich bei den großplastischen Bildnissen feststellen⁵⁰¹. Kennzeichnend für Caligula sind außerdem die ausladende Hinterkopfpattie, sowie die kantigen Augenbrauen, die hier gestrichelt gegeben sind, die sich unten verdickende Nase und der kleine Mund, der hier voller ist als bei den großplastischen Repliken. Wie bei diesen ist der Bereich über der Nasenwurzel kaum durch Falten und Kontraktion der Brauen betont.

⁴⁹⁸ Boschung, Caligula 117 zu Kat.-Nr. 40: geritzte Schuppen modern?

⁴⁹⁹ Der Zapfen am unteren Ende der Büste diente zur Befestigung auf eine Basis; ob die Globusbüsten Brooklyn (Kat. III.1) und Colchester (Kat. III.2) auf dieselbe Art aufmontiert sind, ist nicht ersichtlich; Boschung, Caligula 117 zu Kat.-Nr. 40.

⁵⁰⁰ New Haven, Yale University Art Gallery Nr. 1.1963; Boschung, Caligula Kat.-Nr. 37 Taf. 32,1.2. Die weiteren Repliken des 1. Nebentypus: Neapel, Antiquario Flegreo Nr. 68 (ehem. Pozzuoli, aus Cumae); Boschung a.a.O. Kat.-Nr. 38 Taf. 33,3.4. Fossombrone, Museo; Boschung a.a.O. Kat.-Nr. 39 Taf. 34,2-4.

⁵⁰¹ Boschung, Caligula 58.

Lit.: M. Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3. - Boschung, Caligula 29 m. Anm. 11. 58f. Skizze 3; 91.92.100 Kat.40 Taf. 35,1.2(mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 45 Taf. 45.

III.7 Schweiz, Privatbesitz

Büste mit Schuppenpanzer und Mantelbausch links. Aus römischem Kunsthandel, angeblich aus Rom, aus dem Tiber.

Höhe 9,7cm, B Schulter 7,5cm, H Kopf 5,5cm⁵⁰².

Die Schulterklappen der Büste auf der Brust mit Ringen befestigt, von der linken Schulter fällt das Paludamentum hinten über den Rücken herab. Nach Jucker eventuell Oberteil einer Prätorianerstandarte⁵⁰³. Unteres Drittel der Büste antik weggebrochen, die eingelegten Augen verloren. Nase, Mund, Stirn und rechte Wange durch Schläge beschädigt. Dünne schwarze Patina.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Im Stirnhaar gabelt sich das Haar über dem rechten Brauenansatz; drei kurze Strähnen sind nach rechts gestrichen, darauf folgt nach einer Lücke eine weitere nach außen weisende Strähne. Der Stirnhaarkontur steigt nach außen an, die mittlere Strähne der Haargruppe links der Mittelgabel reicht tiefer ins Gesicht hinein, wodurch die linke Geheimratsecke besonders betont wird⁵⁰⁴. Insgesamt entspricht die Stirnhaaranordnung dem Haupttypus, ist jedoch vereinfacht; die Eckzange ist links auseinandergesogen und ins Schläfenhaar verlegt, die rechte anscheinend nicht angegeben. Die bei guten Repliken differenziert gearbeitete zweite Schicht des Stirnhaars ist nicht angegeben.

Die Schläfenhaare sind rechts ins Gesicht gekämmt⁵⁰⁵, die Spitzen weisen nach unten. Links sind zwei Lockenreihen übereinander angelegt, deren Spitzen nach unten zeigen. Gegenüber den getreuesten Repliken des Haupttypus, bei denen die Strähnen locker angeordnet sind und die Reihe zunächst nach oben in Richtung Wirbel verläuft⁵⁰⁶, ist die Anordnung hier vereinfacht. Die Strähnen der Koteletten weisen rechts weit in die Wangenpartie hinein und sind beinahe waagrecht gelegt; links liegen drei kurze Locken vor dem Ohr, die Spitzen weisen ins Gesichtsfeld.

Die Hinterkopfpartie ist unterhalb des Wirbels nur in drei, in gegenläufigen Richtungen angelegten Registern angeordnet, die untere Schicht ist in der Mitte geteilt und die Strähnen waagrecht nach außen gelegt. Die Nackenhaare sind an den Seiten parallel gestrichen, die Spitzen weisen hinter den Ohren nach unten.

Das längliche, sich nach unten verjüngende Gesichtsfeld zeigt die für Caligula typische breite und hohe Stirn, den schmalen Nasenrücken mit der sich verdickenden Spitze und die kleinteilige Mundpartie mit den eingezogenen, leicht nach unten weisenden Mundwinkeln. Die Unterlippe weicht im Profil gegenüber der Oberlippe zurück, die Kinnschuppe springt vor. Der Kopf ist leicht angehoben und nach rechts gewandt.

⁵⁰² Jucker, Bildnisstrafen 112 Anm. 17.

⁵⁰³ Aufgrund des Panzers, robusten Gusses und Formats: Jucker, Gesichter 259.

⁵⁰⁴ Eine ähnliche Variation zeigt der Kopf Louvre MA 1234, Boschung, Caligula 39, Kat.-Nr. 13 Taf.13, der die erste Strähne links der Gabelung länger wiedergibt und so einen ähnlichen Effekt erreicht, wenn auch weniger ausgeprägt wie hier.

⁵⁰⁵ Das Schläfenhaar ist bei den Repliken der Kerngruppe des Haupttypus zurückgestrichen, vgl. Boschung, Caligula 34; in diesem Fall kann man sogar von Formabweichung sprechen.

⁵⁰⁶ Vgl. linke Ansicht der Köpfe Louvre MA 1267 und Genua-Pegli, Boschung, Caligula Taf. 2,4. Taf. 3,4.

Das Büstchen läßt sich dem Haupttypus zuordnen, allerdings mit Vereinfachungen in der Detailwiedergabe. Die Haarwiedergabe ist summarisch, die einzelnen Strähnen sind zwar plastisch hervorgehoben, aber nicht in sich durch Ziselierungen gegliedert, und besonders auf der rechten Seite undifferenziert .

Lit.: Boschung, Caligula Kat.30 Taf. 27 (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 40 Taf. 40.

III.8 New York, Privatbesitz; ehemZürich, Slg. Schinz

Paludamentumbüste. Gef. in Rom, aus dem Tiber⁵⁰⁷.
 Privatbesitz R.Schinz; früher Slg. Sangiorgi, 1916 in
 Sammlung Pollak, Rom (Strong); aus Sammlung A.
 Rüesch, Neapel in Katalogen der Galerie Fischer, Luzern
 1936 und 1941aufgeführt. 1943 in Besitz H. Schinz
 (Bloesch).
 Höhe ges. 20 cm, Kinn-Haaransatz 7,5 cm, Kinn-Scheitel
 9,7 cm, Schulterbreite
 11,9 cm⁵⁰⁸.
 Ein Bruch verläuft rund um den Kopf durch Augen, linke
 Schläfe, linkes Ohr, um den Hinterkopf durch die
 Nackenpartie unter das rechte Ohr und über die rechte
 Wange zum äußeren Augenwinkel. Kleine Splitter fehlen,
 kleinere Risse im Hinterkopf. In die sandige Füllung des
 Kopfes ein Metalldorn eingesetzt, wohl Folge einer
 neuzeitlichen Restaurierung und Montierung⁵⁰⁹. Die wohl
 gesondert angebrachten Wimpern sowie die farbigen
 Augen sind verloren. Schwarze Verkrustungen an Brust,
 Haar sowie am Kinn und oberhalb des Mundes als Folge
 der Lagerung am Grund des Flusses. Reste von
 aufgelegter Blattvergoldung am linken Mundwinkel, rechts
 am Hals und im Haar, schräg über linkem Ohr, links auf
 der Brust und am Mittelblatt des Blätterkelches.
 Dunkelbraune Patina (Jucker, Blätterkelch), allerdings
 erscheint die Oberfläche stark gereinigt und wirkt poliert.

Der Mantel fällt vorn wie hinten über die linke Körperseite und wird mit einer jetzt verlorenen Fibel zusammengehalten⁵¹⁰. Büste auf dreiblättrigem Blätterkelch. Der Sockel ist nicht erhalten.

Stirnhaar: Die Mittelgabel über der Nasenwurzel schwingt in drei bogenförmigen Locken nach rechts aus, das innere breite Lockenbündel ist in sich zweimal unterteilt. Die äußere Strähne legt sich rechts über den Ansatz der anschließenden, gegenläufig nach innen gebogenen

⁵⁰⁷ In der ersten Publikation (S. A. Strong, JRS 6, 1916, 30) noch ohne Angabe des Fundorts; erstmals erscheint die Angabe im Auktionskatalog Luzern 1936: "Ob die Angabe im Katalog Sammlung Ruesch, daß die Bronze im Tiber bei Rom gefunden worden sei, auf eine Angabe des früheren Besitzers zurückgeht, läßt sich nicht mehr nachprüfen", nach H.Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz, 1943, 200.

⁵⁰⁸ H. Jucker, in: Gesichter 257 Nr. 116.

⁵⁰⁹ Jucker, Blätterkelch 48, nach Autopsie, entgegen H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 200, der eine Bleifüllung annahm und wegen des Stiftochs im Scheitel eine antike Zweitverwendung als Laufgewicht einer Schnellwaage vermutete.

⁵¹⁰ Das Büstchen ist eines der frühesten Beispiele einer nackten Idealbüste mit Paludamentum; P. Zanker, in: Eikones 199f. Anm. 27.

Locke. Eine weitere, parallel dazu verlaufende Locke ist durch Verkrustungen von Flußkonglomerat verunklärt. Sie scheint in zwei kleinen Enden auszulaufen, begrenzt die Stirnhaarpattie und leitet zum Schläfenhaar über.

Nach links sind von der Mittelgabelung drei breite Strähnen bogenförmig nach außen geführt, die äußere Strähne endet aufwärts über dem Ansatz der links anschließenden gegenläufigen Strähne. Der Stirnhaarkontur zeigt beidseitig einen S-förmigen Schwung, der das zu den Seiten ansteigende Gesichtsfeld betont und die für Caligula typischen "Geheimratsecken" unterstreicht.

In der Anlage des Stirnhaars folgt der Kopf damit dem Haupttypus. Gegenüber den Vertretern des Haupttypus erscheint die zweite Schicht des Stirnhaars vereinfacht, indem das Schema auf die drei in die Stirn weisenden, nach rechts gebogenen Strähnen reduziert wird⁵¹¹.

Die Anordnung der Schläfenhaare ist vom ersten Nebentypus übernommen: Auf beiden Seiten sind nach unten weisende Lockenspitzen ins Gesicht gekämmt⁵¹². Beidseitig laufen die Schläfenpartien vor den Ohren langen Koteletten aus, die in ihrer geschwungenen Ausformung eher für den Haupttypus charakteristisch sind, wogegen beim 1. Nebentypus hier kurze, parallel übereinander gelegte waagrechte Strähnchen liegen. Vergleichbar in der Kombination der Lockenmotive ist die Büste Kopenhagen 637⁵¹³.

Von dem Wirbel am Hinterkopf ausgehend sind drei Lockenreihen parataktisch übereinander angeordnet. Im mittleren Register teilen sich die Locken und verlaufen genauso wie im untersten Register zu den Seiten waagrecht aus⁵¹⁴. Das lange Nackenhaar reicht unter die Kinnhöhe und ist seitlich bis unter die Ohren gestrichen. Das ist sonst nur bei einigen Münz- und Kameenbildnissen zu beobachten⁵¹⁵.

Dreieckiges, gelängtes Gesicht mit der charakteristischen hohen, sich nach oben leicht verbreiternden Stirn und den eingezogenen Schläfen. Große Augen und kleinteilige Mund-Kinnpartie. Im Profil steigt die Stirn senkrecht an, die Oberlippe steht über und das Kinn springt vor. Die Nase ist schmal und verdickt und verbreitert sich an der Spitze. Die Konzentration der an der Nasenwurzel zusammengezogenen, nach außen ansteigenden und an den Schläfen knapp abknickenden Augenbrauen, sowie die senkrechten Stirnfalten über der Nasenmitte, der schmallippige Mund mit den eingezogenen Mundwinkeln und die deutliche Rechtswendung und leichte Anhebung verleihen dem Kopf einen energischen Ausdruck⁵¹⁶.

Die Oberfläche ist detailreich bewegt und differenziert gegeben, was sich etwa an der Mund-Nasenpartie und den weich am Hals eingegrabenen Hautfalten zeigt⁵¹⁷. Haare und Augenbrauen sind in feinen Ziselierungen und Ritzungen angegeben.

Die fein gesträhnte Haaranlage mit den in großen Formen artikulierten Locken sowie die reich

⁵¹¹ Vgl. Boschung, Caligula 33 Skizze 1-5 die Locken 14, 15 und 17.

⁵¹² Vgl. die Repliken des 1. Nebentypus bei Boschung, Caligula 58ff. bes. Kat.-Nr. 37-39 Taf. 31-34.

⁵¹³ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek 637 (Inv. 1425; Ny Carlsberg Glyptothek I 134 Nr. 55). Boschung, Caligula 60ff., Kat.-Nr. 43 Taf. 36. 44. Zu der Kombination der Schläfenhaarmotive ebenda, 60f.; zur Frage eines zweiten Nebentypus ebenda, 62.

⁵¹⁴ Ähnlich, aber komplizierter die Anordnung beim Kopf Adolphseck (Schloß Fasanerie bei Fulda, FAS.ARP 21. Boschung, Caligula 32ff. Kat.-Nr. 5 Taf. 5), wo das Hinterkopfhaar in sechs Registern angelegt und das untere Nackenhaar zur Seite gestrichen ist; teilweise wachsen auch hier Strähnen vom Nacken aus nach oben.

⁵¹⁵ Vgl. z.B. die bei H.-M. v. Kaenel, Das Caligula-Bildnis auf Münzen, in: Boschung, Caligula 15ff. Taf. D. E aufgelisteten Asse (ähnlich Jucker, Blätterkelch 48 m. Anm. 7); auch den Kameo der Samml. Ionides, Boschung a.a.O. 52, Kat.-Nr. 35, der dasselbe Motiv im Linksprofil zeigt.

⁵¹⁶ Darin besonders ähnlich der Büste Kopenhagen 637 (s.o. Anm. 516) . - Die ausgeprägte Kopfwendung kann zur Verdeutlichung ganz anderer Inhalte beitragen, vgl. den überlebensgroßen Einsatzkopf aus Karthago, heute in Tunis, dessen pathetischer Ausdruck durch den aufwärtsgerichteten Blick entsteht (Boschung, Caligula 40 Kat.-Nr. 14 Taf. 14), und die Büste Louvre MA 1234 (Boschung a.a.O. 39 Kat.13 Taf.13, wohl aus Thrakien), die durch die Kopfsenkung und die verschatteten Augen Sentiment vermittelt, was die Deutung des gepickten Bartes als Trauerbart nach dem Tod der Drusilla, den auch Sueton, Caligula 24,2 erwähnt (Boschung a.a.O. 87) zusätzlich stützt.

⁵¹⁷ Der starke Glanz der Oberfläche, sicherlich durch die Reinigung des Kopfes bedingt, unterstreicht diese Wirkung, dürfte aber die antike Inkarnatsbehandlung selbst nicht verändert haben.

und sensibel bewegte Karnatgestaltung lassen sich gut mit anderen Bildnissen Caligulas vergleichen. Eine postume Entstehung ist auch aufgrund stilistischer Argumente abzulehnen⁵¹⁸.

Lit.: S. A. Strong, JRS 6, 1916, 30 Taf. 3. - H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 122f. 200. Taf. 70. 71. - Jucker, Blätterkelch 48f. B1 Taf. 12. - Schneider, Studien 40f. - M. Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3. - Boschung, Caligula Kat.-Nr.27 Taf. 25. 46,2. (mit älterer Literatur). - Dahmen Kat. 39 Taf. 39.

Marmor

III.9 Rom, Thermenmuseum, Inv. 4256

Nackte Büste mit Paludamentum. Gefunden 1886 im Flußbett des Tiber in Rom, nahe der Via Giulia⁵¹⁹.
H.16, 4 cm, Kopf 7,8 cm, Gesicht 6,3 cm, Mund 1,6 cm
Augenabstand außen 3,5 cm; B der Büste 12,8 cm.
Griechischer Marmor (di Leo). Nasenspitze und linker Mundwinkel bestoßen. Der Mantel ist über die linke Schulter gelegt. Lanciani sah noch Farbspuren an Haaren, Wimpern und Mantel. Rötliche Spuren in Haaren hinter den Ohren. Trapezförmige Büste, hinten nicht ausgehöhlt.
Autopsie.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Der Stirnhaarabschluß ist begradigt und geschlossen, die Mittelgabel über die linke Augenbraue gerückt. Sechs kurze Strähnen sind nach rechts gelegt, die äußere bildet eine kleine Zange, an die sich drei dünnere Strähnen anschließen. Nach links legt sich eine breite Locke, die eine Strähne umgreift, an die sich eine weitere Zange anschließt. Zwei weitere, nach innen gebogene kurze Locken bilden den Abschluß. Der Stirnhaarkontur steigt links zu den Schläfenecken etwas an, während der rechte äußere Zangenarm länger und der Kontur in den Schläfenecken abgerundet ist. Gegen die zunächst von der Forschung verfochtene Zuweisung an Tiberius spricht die Betonung der linken Stirnecke.

Das Schläfenhaar ist ins Gesicht gestrichen, genauso die kurzen waagrechten Büschel vor den Ohren, und entspricht damit hier der Anordnung des ersten Nebentypus. An der rechten Seite sind die Strähnen quer gelegt, die Haaranlage am Hinterkopf folgt keinem konkreten Schema und ist summarisch ausgeführt, offensichtlich nicht auf Rundansicht gearbeitet. Das Nackenhaar ist lang und reicht über die Kinnhöhe hinab. Es ist gegenüber dem Halsbereich in einer deutlichen Stufe abgesetzt, und auch an den Seiten ist der Nackenhaarkontur abgeschrägt, hier sind Meißelspuren stehengeblieben. Das ließe auf eine Umarbeitung zu schließen, jedoch sind keine Hinweise auf das ursprüngliche Bildnis zu erkennen. Unfertigkeit des Kopfes ist ebenfalls wegen der Bemalungsspuren auszuschließen. Vermutlich ist der Kopf einfach nur auf Vorderansicht gearbeitet.

⁵¹⁸ Jucker, Blätterkelch 48.137 sah claudisch-neronische Stilelemente. Ähnlich W. Trillmich, MM 15, 1974, 186 Anm.13 sowie K. Fittschen, in: Pompeji - Leben und Kunst in den Vesuvstädten (Kat. Essen 1973) 35 Nr. 11. Schließlich datiert Jucker, Gesichter Nr. 116 selbst wieder caliguläisch. Gegen eine postume Datierung spricht die von Claudius veranlaßte Entfernung der Bildnisse Caligulas (Cass. Dio LX 4,5. Zur *damnatio* im Fall Caligulas Jucker, Bildnisstrafen 110f. m. Anm. 1). Nach diesem Zeitpunkt ist auch unter übriggebliebenen Anhängern Caligulas nicht mit einer Neuschaffung seiner Bildnisse zu rechnen.

⁵¹⁹ R. Lanciani, NSc 1886, 231. B. M. Felletti-Maj, Museo Nazionale Romano. I ritratti (1953) 61 Nr. 98: "entro un cassone".

Deutlicher als die Haaranordnung sprechen physiognomische Merkmale für eine Benennung als Caligula. Das Gesicht ist länglich und nach unten dreieckig spitz zulaufend, die Stirn breit und hoch, das Haar am Oberkopf seitlich ausladend. Im Profil ist die Stirn steil und leicht eingezogen, die Oberlippe schiebt sich über die Unterlippe und das Kinn springt vor. Über der Nasenwurzel sind zwei kleine senkrechte Falten eingetieft, die Augenbrauen biegen kantig von der Nasenlinie ab und sind kontrahiert. Der schmale Mund ist leicht nach links verschoben. Die Hautpartien sind zart und sensibel modelliert, die Wangen etwas eingezogen. Die wenigen Inskriptionen an Nasenwurzel und in der Stirnmitte und die von den Nasenflügeln zur Seite führenden Falten sind in die flache Schicht der Haut eingetieft wiedergegeben. Das Haar ist in kurzen, schematisch angelegten Strähnen um den Kopf gelegt, die einzelnen Strähnen sind mit dem Spitzmeißel gearbeitet, wodurch ein etwas trockener, unstofflicher Eindruck entsteht. Die kompakte Haarkalotte hat genauso wie die einzelnen Strähnen kaum plastisches Volumen. Die Haarbearbeitung am Hinterkopf und die Ohrmuscheln weniger sorgfältig.

Lit.: Boschung, Caligula Kat.19 Taf. 19 Skizze 18 (mit älterer Literatur). - C. Calci - G. Messineo, BullCom 90, 1985, 166 Abb. 117 (Tiberius) - B. di Leo, Museo Nazionale Romano. Le sculture IX,1. Magazzino. I ritratti (1987) 141ff. Nr. R 98 (Caligula). - Dahmen Kat. 4 Taf. 4.

IV. Claudius

Bronze

IV.1 Schweiz, Privatbesitz

Am Hals gebrochenes Köpfchen. Aus dem Kunsthandel. H ges. 4,6 cm.

Vollguß. Halsrand am Übergang zum Oberkörper unregelmäßig gebrochen. Ein großes Stück der Oberfläche auf der linken Wange und eine kleinere Stelle über dem linken Brauenansatz sind abgeplatzt, weitere Beschädigungen an den Ohrmuscheln, entlang der Bruchkante am Hals und rechts im unteren Nackenhaar. Abgesplittert ist ein großer Teil der oberen rechten Haarpartie; Korrosionsspuren auf der ganzen rechten Seite und am Hinterkopf verunklären die ursprüngliche Haaranordnung. Die gesamte Oberfläche wirkt stark verschliffen.

Das in mehreren Schichten übereinandergelegter Locken angeordnete Stirnhaar gabelt sich über dem linken Auge, von dort sind die kurzen Strähnen nach links gestrichen, in der Schläfenecke bildet sich eine winzige Zange. In der Stirnmitte sind die Locken von der Gabel aus nach rechts gestrichen und werden über dem rechten Auge von zwei nach innen ausgerichteten Locken aufgefangen, was sich trotz der Beschädigungen noch ablesen läßt. Wegen der so entstehende Zange sowie der sonstigen Anordnung des Stirnhaars gehört das Köpfchen zum Haupttypus der Claudiusbildnisse⁵²⁰, wobei hier die sonst deutlich über dem linken Auge formulierte Zange nur noch rudimentär in der Schläfenecke zu erkennen ist.

⁵²⁰

Boschung, Bildnistypen 70 m. Skizze 57 Vb. - Zuletzt A.-K.Massner, in: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius - Umbruch oder Epoche? Symposium Freiburg 16.-18.Februar 1991 (1994), 159ff.

Ähnlich wird das Motiv beim Claudius in Rom, Konservatorenpalast⁵²¹, durch die stärkere Zusammenschiebung zweier Locken verwischt überliefert.

Ovales Gesichtsfeld, die Augen sind klein und rundlich, nach außen etwas abfallend. Bewegte Gesichtspartien, die Wangen sind durch tief eingegrabene Falten von den Nasenflügeln getrennt. Die wulstig bewegte Stirn, die kompakte Kinnpartie und die realistischere Wiedergabe physiognomischer Züge entsprechen ebenfalls dem Haupttypus.

Fleischig durchgebildete Gesichtspartien. Die Haarkappe hebt sich plastisch vom Kopfumriß ab, die Locken sind einzeln locker auf der Kalotte angeordnet und als kompakte Strähnen angegeben. Insgesamt werden lineare Züge und Härten vermieden zugunsten weicherer Übergänge und plastischer Durchgestaltung.

Der Typus löst nach Ausweis der Münzbildnisse⁵²² bereits bald nach Regierungsantritt 41 n. Chr. den Typus Kassel ab und bleibt bis in spätclaudische Zeit vorherrschend. Die noch verhältnismäßig langen Nackenhaare sprechen für eine Entstehung in den ersten Jahren der Regierungszeit; der letzte Bildnistypus Turin⁵²³ zeigt dagegen wieder kurzes Nackenhaar.

Lit.: Gesichter Nr. 118 (A.-K.Massner). - Borromeo Nr. 24. - Dahmen Kat. 47 Taf. 47.

V. Nero

Marmor

V.1 Genf, Musée d'art et d'histoire Inv. C 186

Köpfchen mit Corona Civica. Herkunft unbekannt⁵²⁴.
H ges. 12,2 cm; H des Kopfes 10,3 cm; B 9,2 cm.
Weisser großkristalliner Marmor. Köpfchen am unteren Rand des Halses abgeschnitten, leicht nach rechts gewendet. Kranz, Ohren und Brauen etwas bestoßen. Kinn und Nasenspitze ergänzt. Überarbeitungen im Stirnbereich (Mauermayer, Rilliet-Maillard).

Kindliches bis jugendliches Gesicht mit tief in die Stirn gerade herabgestrichenen Strähnen, die in der Mitte eine kleine Gabel bilden. Vor den Ohren schauen kurze, ins Gesicht gebogene Strähnchen unter der Haarkappe hervor. Das Haar bildet einen bogenförmigen Rahmen um das Gesicht. Auf dem von hinten über den Oberkopf nach vorn gestrichenen Strähnen sitzt die im Nacken geknotete Eichenkrone wuchtig auf.

Die Corona Civica ist spätestens seit claudischer Zeit allein dem Kaiser vorbehalten⁵²⁵ und weist daher auf die Darstellung eines Kaisers hin. Typologisch gehört das Köpfchen zu den

⁵²¹ Fittschen-Zanker I 16 Nr.15 Taf.15,4.

⁵²² H.-M. von Kaenel, Münzprägung und Münzbildnis des Claudius, AMuGS 9 (1986).

⁵²³ Boschung, Bildnistypen 70f. 58Vc.

⁵²⁴ I. Rilliet-Maillard, Les Portraits Romains du Musée d'art et d'histoire de Genève (1978) Nr. 9 Anm. 1. - J. Chamay - J. L. Maier, Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève (1989) Nr.10. - Die in der älteren Literatur häufig falsch angegebene Provenienz aus der Collection Sarasin scheint die Ursache einer Verwechslung zu sein, aufgrund der Jucker, Palimpseste 288 Anm. 129 eine fast genaue Replik des Köpfchens in Schweizer Privatbesitz erwähnt. Eine solche Replik ist mir unbekannt; der in Gesichter a.a.O. (mit ebenfalls falscher Provenienz Vienne) publizierte kleine Nero ist eindeutig das Köpfchen in Genf.

⁵²⁵ A. Alföldi, Monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (1970) 128ff.

Prinzenbildnissen Neros, der Typus ist auch noch nach 54 n. Chr. auf Münzen belegt sind⁵²⁶. Gegenüber vielen Vertretern der Knabenbildnisse, etwa dem Kopf der Statue Paris Louvre 1210⁵²⁷ oder dem Kopf Kopenhagen NCG 628⁵²⁸, sind hier individuelle physiognomische Züge zugunsten typisierter kindlicher Merkmale zurückgenommen. Das Gesicht des Köpfchens ist gelängt, die Brauenbögen über den großen Augen geschwungen, der Mund klein und der Stirnhaarabschluß zu beiden Seiten abfallend; demgegenüber zeigen die Köpfe Paris und Kopenhagen differenziertere persönliche Züge: knapp über den Augen liegende, gerade Brauen, die die Augen verschatten und so Ausdrucksgehalt vermitteln; breiter Mund, dreieckiger Gesichtsumriß. Gemeinsamkeiten in Proportionen und Physiognomie zeigt bestenfalls der Kopf des kleinen Togatus aus Velleia⁵²⁹, bei dem ebenfalls die Stirnhaare nach beiden Seiten abfallend herabgestrichen sind. Aber auch hier lassen sich die physiognomischen Züge der Nerobildnisse, etwa die unter den geraden Augenbrauen verschatteten Augen und die dreieckige Gesichtsform noch ablesen, die beim Genfer Köpfchen ganz verändert sind. Der Kopf Velleia unterscheidet sich außerdem durch die aufwärts nach vorn gestrichenen langen Nackenhaare des Typus Cagliari⁵³⁰ vom Genfer Köpfchen. Eventuell wurde bei diesem noch nach dem Regierungsantritt der Knabentypus mit dem Attribut der Bürgerkrone kombiniert⁵³¹. Kompakte Haarkappe, die einzelnen Strähnen sind vorn plastisch ausgebildet, dagegen oberhalb des Kranzes nur durch flache Ritzungen gekennzeichnet. Der Bohrer wurde am Eichenkranz, an Karunkeln und Ohren verwendet. Gesichtspartien flächig, kaum plastisch durchstrukturiert, die Augen kaum verschattet, wodurch der distanzierte Ausdruck entsteht. Wegen der Corona Civica kann das Köpfchen erst nach Neros Regierungsantritt im Oktober 54 n. Chr. entstanden sein, aber noch vor 55 n. Chr., da auf den Münzen ab diesem Zeitpunkt der neue Bildnistypus mit nunmehr erwachsenen Zügen erscheint (Maggi 48).

Lit.: I. Rilliet-Maillard, *Les Portraits Romains du Musée d'art et d'histoire de Genève* (1978) Nr. 9. - Jucker, *Palimpseste* 288 Anm. 129. - *Gesichter* 103 Nr. 41 (C. Mauermayer) - S. Maggi, *RdA* 10, 1986, 47ff. fig.7. - J. Chamay - J. L. Maier, *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève* (1989) N.10 (m.älterer Literatur).

⁵²⁶ Bergmann-Zanker 321. - Zum Typus der Prinzenbildnisse ('Adoption Type') U. W. Hiesinger, *AJA* 79, 1975, 113ff. 118. Maggi, 48 (s.o. Lit. zu Kat. V.1) nimmt den Vorschlag Hiesingers eines Zwischentypus ('Heir Apparent Type') wieder auf und ordnet diesem das Genfer Köpfchen aufgrund der "... fattezze non piú fanciullesche, non ancora giovanili ..." zu. Das Köpfchen zeigt jedoch so eindeutig kindliche Züge, vergleichbar etwa dem Kopf der Togastatue aus Velleia mit Bulla (s.u. Anm. 529), so daß es als Beleg eines weiteren, zwischen Knabenbildnis und Typus Cagliari erscheinenden Typus nicht dienen kann. Vielmehr scheint der Knabentypus auch nach Regierungsantritt weiterverwendet und hier mit dem Attribut der Eichenkrone kombiniert worden zu sein (Vgl. Bergmann-Zanker 321 Anm. 6).

⁵²⁷ Kersauson I 210 Nr. 99. - Der Kopf gehört nicht zur Statue: Jucker, *Palimpseste* 288 Anm. 129.

⁵²⁸ I.N. 750; Ny Carlsberg Glyptothek I 158 Nr. 67.

⁵²⁹ Parma, Museo Nazionale Inv. 826, U. W. Hiesinger, *AJA* 79, 1975 Taf.20 fig.29. - C. Saletti, *Il Ciclo Statuario di Velleia* (1968) 49ff. 91ff. 122ff. Taf. 35-38.

⁵³⁰ Jucker, *Palimpseste* 288. - Zum Typus Cagliari: Bergmann-Zanker 321f.

⁵³¹ Ähnlich Mauermayer in: *Gesichter* a.a.O.

VI. Vespasian

Stein

VI.1 Kairo, Ägyptisches Museum I.E.36.500

Sandstein, Kopffragment eines Sphinx. Im Magazin gefunden, 1903 inventarisiert.

H des Erhaltenen 17 cm.

Erhalten ist die rechte Kopfseite, es fehlt ein großer Teil der linken Seite. Die Bruchkante führt senkrecht vom Oberkopf zum linken inneren Augenwinkel durch die linke Wange. Im Nacken ist ein schräg auslaufendes Stück stehengeblieben, was die Rekonstruktion als Sphinx nahelegt. Die Augen sind ausgehöhlt und waren wohl ursprünglich in farbigem Material eingelegt. Nase abgeschlagen, Ohrmuschel und Kinn bestoßen. Rechts verläuft eine Kante hinter dem Ohr ausgehend schräg nach vorn, wohl der Rand der Königshaube (Nemes). Der Ansatz der Haube über der Stirn ist nicht bezeichnet und war eventuell nur in Malerei angegeben.

Der Kopf zeigt harte, fast veristische Züge: In die Stirn sind drei tiefe, unregelmäßig verlaufende Horizontalfalten eingegraben. Die Augenbrauen sind als Wülste gebildet, über die sich tiefe Furchen legen. Der schmale Mund ist zusammengepreßt, die Wangenhaut staut sich an den Nasolabialfalten. An den Augenwinkeln sind mehrere tief geritzte Fältchen angegeben. Da in Gestalt eines Sphinx nur Herrscher dargestellt werden können, muß es sich um einen Kaiser handeln, und wie zuerst Jucker richtig eingeschätzt hat, lassen sich die physiognomischen Züge allein mit Vespasian verbinden. Die Gesichtsinstruktionen entsprechen der Hauptgruppe der Bildnisse Vespasians mit schlaffem Inkarnat und der energisch angespannten Mundpartie; die Angabe der Furchen über den Brauen, der Krähenfüße in den Augenwinkeln und der Stirnfalten läßt sich mit dem Kopf Kopenhagen NCG Cat. 659a⁵³² vergleichen. Dabei müssen die Abweichungen von stadtrömischen, getreuen Repliken der lokalen Entstehung und der damit vielleicht verbundenen schlechteren Qualität zugeschrieben werden: Der durch die Kontraktion der Brauen entstehende Ausdruck von Energie wird hier verharmlost, indem die Steifältchen ohne weiter differenzierende Feinmodellierung in die Haut eingekerbt sind.

Lit.: Wegner, Flavien 74 (kein Vespasian). - H. Jucker, JbBernHistMus 41/42, 1961/62 312ff. - K. Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (1966) 104 Anm. 2. - W. Hornbostel, Sarapis (1973) 371f. (Vespasian). - H. Jucker, ANRW II 12,2 (1981) 697f. Abb. 33. 34. - Z. Kiss, Études sur le portrait impérial romain en Égypte (1984) Abb. 96.97. - Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 39 Anm. 129. - A. K. Massner, AntK 29/1986, 63f. - DAI Kairo ohne Nr.

⁵³²

Wegner, Flavien Taf.3. - I.N. 2585; Ny Carlsberg Glyptothek II 28 Nr. 3.

VII. Titus

Bronze

VII.1. München, Antikensammlungen SL 29

Panzer-Paludamentumbüstchen. Aus Sammlung Loeb. Angeblich aus Lyon (Sieveking). z. Zt. im Pompeianum, Aschaffenburg ausgestellt.

H 16 cm.

Grün-bräunliche Oberfläche. Büste hohl gegossen, Reste einer Bleifüllung. Linker Teil des Panzers unterhalb der Schulter weggebrochen, senkrecht verlaufende Bruchkante. An der Rückseite Rest eines rechteckigen Eisendübels. Über die linke Halsseite zieht sich ein Riß zum Hinterkopf, etwa in Ohrhöhe endend. Zwei wohl nachträglich angebrachte kleine Löcher in der Mitte des Stirnhaaransatzes und in der Mitte des Hinterkopfes. Das Paludamentum liegt über linker Schulter und wird unterhalb der rechten Schulter von einer Scheibenfibel zusammengehalten. Das Untergewand ist unter dem Panzer an rechtem Armansatz und Halsausschnitt sichtbar. Augen mitgegossen. Autopsie.

Die Haartracht weist das Büstchen dem ersten Bildnistypus Titus' zu: Eine Reihe kurzer, nach links gebogener Strähnen sind über der hohen Stirn angeordnet, die Schläfen sind gelichtet. In der linken Schläfenecke wechseln die Locken die Richtung und bilden eine kleine Zange. Die Ausrichtung der Löckchen der linken Schläfe ist uneinheitlich, etwa in Höhe der Augenbrauen wechselt die Richtung erneut, und die Spitzen der unteren Sichel weisen abwärts. Entlang der rechten Schläfe weisen die Spitzen der Strähnen nach unten. Die gesamte Haarkappe besteht aus kurzen, im vorderen Kopfbereich kleinteilig wirt angeordneten kompakten Sichel. Die Anordnung des Stirnhaars, besonders der linken Schläfe, verbindet das Köpfchen mit der Gruppe von Titusbildnissen um die Panzerstatue aus Herculaneum in Neapel⁵³³, die Formulierung der Stirnhaare in Sichel scheint vom späteren Typus Erbach⁵³⁴ übernommen, ähnliches zeigt der Kopf im Museo Capitolino⁵³⁵.

Volle Gesichtszüge mit Doppelkinn, die Nase ist hakenartig gebogen. Die nach außen ansteigenden Brauen sind zart plastisch modelliert. Die Augen asymmetrisch, links ist das Oberlid scharf abgegrenzt, am rechten Auge dagegen mit dem Orbital verfließend. Von Domitian unterscheiden den Dargestellten die vollere Unterlippe, über die die Oberlippe weniger vorragt, und die fülligeren, fleischigeren Gesichtsformen.

Weiche, volle Formen im Gesicht, die Stirnpartie ist wellig und etwas spannungslos, die Gesichtspartie wirkt schlaff und teigig. Die Haarausarbeitung in weicher Modellierung; die einzelnen Strähnen sind nicht klar voneinander getrennt und verfließen ineinander, was bereits im Guß angelegt ist. Genauso fließend gehen die Haarpartien ohne strikte Trennung in die Gesichtspartien über. Die Wiedergabe dieser für flavische Werke typischen Merkmale sprechen für eine antike Arbeit, woran kaum gezweifelt werden kann. Sparsam angewendete,

⁵³³ Neapel, Mus. Naz. Inv. 6059. - Zum Typus Fittschen, Erbach 64 m. Anm. 11.

⁵³⁴ Zur Typologie der Titusbildnisse Fittschen, Erbach 63ff. Nr 21. - Bergmann-Zanker 375.

⁵³⁵ Fittschen-Zanker I 33 Nr. 28 Taf. 28. 29.

auf die Binnenzeichnung der kurzen Löckchen und die Zeichnung von Augen und Lidern beschränkte Kaltarbeit. Pupillen punktförmig gebohrt.

Lit.: J. Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb (1913) 71f. Taf. 30. - O. Brendel, Die Antike 12, 1936 279 Abb. 6.- F. Matz, RM 54, 1939, 155 Anm.8 (Titus). - R. West, Römische Porträtplastik II (1941) 24 Nr. 3 Abb 13a.b.- F. Magi, I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria (1945) 65 Nr. 12, 72.- Jucker, Blätterkelch 54 Anm.13 (nicht antik). - Wegner, Flavien 89 (Domitian, nicht antik). - Schneider, Studien 64f. (Domitian, Fälschung). - Fittschen, Erbach 66 zu Nr. 21 m. Anm. 11. 17 (Titus Typus Herculaneum; antik). – Dahmen Kat. 49 Taf. 49.

VIII. Domitian

Bronze

VIII.1 Kopenhagen, NCG 664 I.N.768

Bronzebüstchen im Blätterkelch. Angeblich bei der Flußregulierung des Tibers hinter der Via Giulia gefunden; 1891 in Rom auf Vermittlung Helbig's gekauft (Jucker).
H 15 cm.
Hohlguß, grünliche Patina. Oberfläche oxydiert, Versinterungen, neuzeitlich gereinigt. Antik auf den Blätterkelch aufgelötet, an der Unterseite des Wulstes unter dem Blätterkelch eine Bruchkante, wo der Zapfen für die Aufsockelung abgebrochen ist. Die Blattspitzen stellenweise abgebrochen, sonst vollständig erhalten. Augen mitgegossen, Pupillen gebohrt. Ein kleines Loch am Oberkopf.

Der Büstenausschnitt bezieht die Schulteransätze ein, mit leichten Einziehungen unterhalb der Schultern.

Die Frisur entspricht dem dritten Bildnistypus Domitians, bei dem die Haare vom Hinterkopf über die Schädelkalotte in Wellen nach vorn geführt sind. Im Nacken bildet sich ein typisches wirbelartiges Motiv, von dem aus die Locken zur Seite und teilweise aufwärts gestäubt sind wie beim Kopf in Rom, Braccio Nuovo⁵³⁶. Allerdings ist das Zentrum des Wirbels bei der Kleinbronze verunklärt. Die hohe Stirn mit den ausgeprägten Schläfenecken und dem auf beiden Seiten in gleichmäßig herabgestrichenen Locken angeordneten Schläfenhaar entspricht ebenfalls dem dritten Typus. Die Ausbildung eines kleinen zangenartigen Motivs über der Stirn, wo die Locken die Richtung wechseln, ist dagegen vom zweiten Bildnistypus übernommen. Entspricht der Physiognomie Domitians mit vorspringender Unterstirn, die die Augenpartie verschattet, eingezogenem Ansatz der breiten Nase, deutlich über die Unterlippe vorgeschobener Oberlippe, abgesetztem Kinn und Doppelkinnansatz. Die volleren Formen des breiteren Untergesichts wie beim dritten Typus.

Straff und fest gebildetes Inkarnat, die flächigen Hautpartien sind neben den Nasenflügeln und an den Mundwinkeln durch schwache Einziehungen gegliedert. Haarwiedergabe in plastisch modellierten, dabei deutlich voneinander abgegrenzten Strähnen entspricht spätflyvischer

⁵³⁶ Rom, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo III 12. Inv. 2451. Fittschen-Zanker I 35 Nr. 32 Taf. 34. 36.

Stilstufe.

Wohl nach 81 n.Chr. mit Beginn der Alleinherrschaft erscheint der dritte Bildnistypus, der damit *terminus postquem* für die Kopenhagener Büste ist. Die postume Entstehung, die Jucker aufgrund der Blätterkelchsymbolik vermutete⁵³⁷, ist wegen der *damnatio memoriae* Domitians abzulehnen.

Lit.: Jucker, Blätterkelch 54f. B 5 Taf. 15 (mit älterer Literatur). - K. Schauenburg, Jdl 78, 1963, 302 Anm. 27. - Wegner, Flavien 35.41.101 Taf. 28 c. d. - Poulsen, Portraits II 43f. Nr. 8 Taf. 14.15 (mit älterer Literatur). - Schneider, Studien 63f. - Bergmann-Zanker 365f. Abb. 36 a-c. - A. Leibundgut, Jdl 99, 1984, 269 Abb. 15. - Fittschen-Zanker I37 zu Nr. 33 Anm. 6. - Ny Carlsberg Glyptothek II 38 Nr. 8 I.N. 768. - Borromeo Nr. 28. Dahmen Kat. 50 Taf. 50.

Glyptik

VIII.2 Genf, Sammlung G. Ortiz

Köpfchen aus weiß geflecktem, graubraunem Chalzedon.

Angeblich aus Kleinasien.

H 3,38 cm.

Am Hals schräg gebrochen. Nase abgesplittert, Unterlippe verrieben, Beschädigungen rechts an Mund und Kinn, linkem Ohr, rechtes Ohr flacher.

Die Anordnung des Stirnhaars entspricht, allerdings spiegelbildlich, dem dritten Bildnistypus Domitians: Von der Gabelung in der Stirnhecke ist eine Reihe von Sichellocken, ohne die Richtung zu wechseln, über der hohen Stirn angeordnet. Das breite Untergeicht mit den eckigen Kieferknochen entspricht der Physiognomie des Dargestellten. Bogenförmig geführte, gestrichelte Brauen, zwei kurze Steilfalten über der Nasenwurzel, tief eingekerbt wirkende Falten seitlich der Nasenflügel. Seitlich des Mundes mit den leicht hängenden, stark eingetieften Mundwinkeln staut sich die Gesichtshaut.

Die stark zergliederte Behandlung der Gesichtspartien mit den in die polierte Oberfläche geritzten horizontalen Stirnfalten und die Gestaltung der angespannten Mundpartie stehen näher an der Stilstufe der Glyptik trajanischer Zeit, vgl. in der Gestaltung der Gesichtspartien das Köpfchen in Jerusalem (Kat. X. 4), aber auch mit den zur ersten, Domitian darstellenden Version des umgearbeiteten Augustus aus Zaragoza (Kat. I.16). Da keine Umarbeitungsspuren zu sehen sind, wird das Köpfchen ebenfalls spätflavisch zu datieren sein.

Lit.: Faszination der Antike. The George Ortiz Collection. Kat. Ausstellung Berlin 7. März - 30. Juni 1996 (1996) Nr. 235 mit Abb. - Dahmen Kat. 84 Taf. 84.

VIII.3 Paris, Cabinet des Médailles Inv. B 11318

Chalzedon-Panzerbüstchen, dort unter der Bezeichnung „Licinius“ geführt.

H 5,1 cm. B 4,6 cm.

Guter Erhaltungszustand, keine Beschädigungen. Von

⁵³⁷

Jucker, Blätterkelch 55. - Hier ist eher die Bedeutung als Glückssymbol anzunehmen, hier 44.

unten gehen zwei Löcher in den Stein, eines bricht oberhalb des Gorgonenköpfchens durch den Panzer.

Schuppenpanzer mit rechteckigem Ausschnitt, unter dem der Rand der Tunika herauschaut. Auf der Brustschale ein Gorgoneion; Pteryges und Schulterriemen sind angegeben. Der halbrunde Büstenausschnitt könnte die Anbringung in einer Prunkschale nahelegen (anders Megow, der Verwendung als Szepterbekrönung vermutet).

Die typologische Zuordnung ist von Megow, der das Stück erstmals publiziert hat, ausführlich dargelegt worden. Das Stirnhaar entspricht dem dritten Bildnistypus, jedoch ist die Zahl der über der Stirn in einer Reihe angeordneten Sichel reduziert, dagegen sind die einzelnen Locken in den Proportionen vergrößert. Auch weitere motivische Merkmale des Typus, wie die sich teilenden Locken in der rechten Schläfenecke, bekommen so mehr Gewicht.

Die für Domitian typischen Gesichtszüge wie die hohe, vorgewölbte Stirn, die gebogene Nase, der kleine schmale Mund mit der überstehenden Oberlippe, dem kleinen Kinn und dem hier deutlich hängenden Doppelkinn machen die Zuschreibung eindeutig.

Die Qualität des Stückes ist eher mittelmäßig; besonders der Panzer mit den schematisch in parallelen Ritzungen wiedergegebenen Schulterpteryges und den zu unregelmäßigen rautenartigen Gebilden reduzierten Schuppen wirkt flüchtig und dort, wo sich die Linien überschneiden, nicht sorgfältig ausgeführt. Etwas differenzierter ist die Haargestaltung, wo die einzelnen Strähnen mit unterschiedlichem plastischen Volumen gestaltet sind und sich das gebauschte Stirnhaar abhebt. Im Gesicht sind die Faltenangaben wiederum gröber formuliert, die kleinen Furchen an den Nasenflügeln und die Falte zwischen Oberlidern und Orbital sind als flache Kerben gestaltet, die Brauen gestrichelt.

Lit.: Megow, Kameen A 109 Taf. 37,2.

Marmor

VIII.4 Todi, Museo Civico Etrusco-Romano Inv. 1014

Köpfchen aus weißem, kristallinem Marmor. Ehemals auf nicht zugehörige Büste aufmontiert, jetzt entfernt. Ehem. Inv. Soprintendenza 1233, Inv. Becatti 93.

H ges. 12,3 cm; H Kinn-Haaransatz 6,7 cm.

Kopf etwa in der Mitte des Halses gebrochen, die Bruchstelle scheint geglättet und verläuft schräg ansteigend zum Rand des Nackenhaars. An der Unterseite der Bruchstelle Reste von Siegelack und ein neuzeitlicher eiserner Zapfen, der der Aufmontierung auf die Büste diente. Entlang des Randes Absplitterungen. Kopf intakt bis auf Bestoßungen der Stirnhaare, Augenbrauen, Nasenspitze, Kinn und linke Ohrmuschel, die rechte Ohrmuschel ist abgebrochen. Die Oberfläche der Haarkappe verrieben. Gesichtspartien modern geglättet. Umarbeitung.

Der Kopf ist von A. Faustoferrri ausführlich publiziert worden, nachdem zunächst sein antiker Ursprung in Frage gestellt worden war. Der leicht nach links gewendete Kopf zeigt einen das Stirnfeld bogenförmig abschließenden Lockenkranz, die Spitzen der Sichel sind nach links ausgerichtet. Über dem rechten Auge wechseln die Locken jedoch die Richtung, wodurch eine kleine Gabel entsteht. Das Schema entspricht damit dem dritten Bildnistypus Domitians (s.o.). Besonders entlang der rechten Schläfe ist deutlich abzulesen, daß die Lockenspitzen jedoch abgeschnitten sind: Eine dünne, aber deutliche Ritzlinie verläuft entlang des Haarkonturs, wo

die ursprünglich noch tiefer ins Gesicht reichenden Stirnhaare und ein Teil vom Stirnbereich weggenommen wurden. Die ursprüngliche Version stellte ein Bildnis Neros im letzten Bildnistypus dar, der dieselbe *coma in gradus formata* aufweist, dessen einheitlich nach links orientierten Stirnhaare aber weit tiefer in die Stirn hineinreichen⁵³⁸.

Der für Bildnisse Domitians etwas zu volle Mund, vor allem aber die fleischige Wangen- und Kinnpartie und die bogenförmigen Brauen sind noch Elemente des Neroporträts, nur die beiden Steilfalten an der Nasenwurzel sind nachträglich zugefügt.

Die Umarbeitung auf Domitian muß aufgrund des verwendeten Bildnistypus nach 81 n. Chr. erfolgt sein (vgl. Kat. VII.1); der Typus München der Nerobildnisse erscheint auf Münzen ab 64 n. Chr.⁵³⁹.

Lit.: Wegner, Flavien 108 (schwerlich antik). - A. Faustoferri, *AnnPerugia N.S.7*, 21, 1983/84, 145ff. - *DAI Neg.* 1094-7 vw 82.

X. Trajan

Bronze

X.1 Hannover, Kestner-Museum

Wohl im Kunsthandel 1968 erworben, angeblich aus dem Tiber⁵⁴⁰.

H ges. 31cm, B Schultern 25,5 cm, H Kinn-Scheitel 11,5 cm.

Panzerbüste. Goldbraune Patina, keine Oxydationsspuren. Oberfläche gereinigt. Kopf und Büste gesondert gearbeitet und dann gelötet, Lötspuren an der Innenseite sichtbar.

Eingelegte Augen verloren. Kleine Roststellen in Gewandfalten und am Panzer, entlang des Nasenrückens eine flache Kerbe. Der halbrunde Büstenabschluß endet mitten über der Brust. Fünf Löcher entlang des Büstenrands dienten zur Befestigung wahrscheinlich an einem Clipeus (Gross 24ff.)

Die Brustpanzerschale wird von zwei Schulterriemen gehalten, die mit Bändern an der Brustschale befestigt sind. Der Halsabschluß der Brustplatte ist leicht gebogen und wird seitlich von den Schulterriemen überschritten. Darunter schauen die Falten der Tunika am Hals heraus. Eine Reihe von Lederlaschen bedeckt die Schultern; an den Enden der Schulterlaschen kurze Fransen. Auf der Brustschale ein Gorgonenköpfchen.

Der Kopf etwas nach links gewendet und geneigt, dabei leicht angehoben; dadurch staut sich die Haut leicht an der linken Halsseite. Vier lange, voneinander gesonderte Sichellocken sind nach links in die Stirn gekämmt, die Locken sind einzeln ausgeformt und in sich durch je zwei Ritzungen unterteilt. Die Strähnen der Schläfenpartien sind nach hinten gestrichen und legen sich über den oberen Rand der Ohrmuscheln. Die Anordnung entspricht dem Dezennialientypus, wie es Gross und Jucker ausführlich begündet haben, wobei die kurzen

⁵³⁸ Zum Typus München Bergmann-Zanker 326ff.

⁵³⁹ U. W. Hiesinger, *AJA* 79, 1975, 117ff.

⁵⁴⁰ Nach Angabe des Kunsthandels, vgl. Gross 11. Nach Gross a.a.O. bestätigen die Materialanalysen eine Lagerung in Wasser.

Strähnen vor den Ohren hier fehlen.

Die Haarbehandlung am Hinterkopf flacher, von einem Wirbel am Oberkopf ausgehend über den Kopf nach vorn gestrichen. Die Haarkappe erhält nur vorn plastisches Volumen, wo sich die 'Stirnrolle' vom Schädel abhebt, und seitlich an den Schläfen.

Straffe Züge ohne Inskriptionen, nur die Nasolabialalten sind schwach als flache Gruben angegeben. In den Augenwinkeln kleine Fältchen, sonst keine Alterszüge. Die Unterstirn etwas vorgewölbt, gerader Nasenrücken, das Kinn durch eine Mulde abgesetzt. Schmale Lippen, die Mundwinkel leicht abfallend und eingetieft. Leichte Asymmetrien: Die kantig an der Nasenwurzel umbiegenden Brauen verlaufen links etwas flacher.

Die Gesichtszüge sind geglättet und Angaben von Alterselementen zurückgenommen. Die Gesichtsfächen sind straff und kaum plastisch modelliert, große Flächen vorherrschend. Die Karnatgestaltung wirkt trocken und spröde. Die Qualitäten der Büste liegen eher in der zeichnerischen Genauigkeit bei der Wiedergabe auch kleinster Details, besonders am Panzer.

Lit.: W. H. Gross, Das Bronzebildnis Traians in Hannover, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte X, 1972, 9ff. - Jucker, Trajanstudien 50 Abb. 22. - Borromeo Nr. 32. Dahmen Kat. 52 Taf. 52.

Glyptik

X.2 Berlin, Antikensammlungen Inv. 1979.5

Chalzedonbüstchen, angeblich in Nordafrika gefunden (Jucker).

H ges. 9 cm, H Kopf 4,1 cm, B Schultern 7,6 cm.

Panzerbüstchen mit Paludamentum auf linker Schulter. Kopf gereinigt, bis auf Bestoßung der linken Ohrmuschel unbeschädigt. Haarfeine Risse am ganzen Kopf. Leicht nach links gewendet. Am unteren Rand der Büste zwei kleine Ausbrüche. Büstenteil hinten leicht konvex gewölbt, nicht ausgehöhlt. Laut Jucker (a.a.O. 68ff.) könnte das auf eine Anbringung auf dem Boden einer Prunkschale hinweisen⁵⁴¹. Die elf Eintiefungen auf dem Brustpanzer vielleicht zum Einsetzen von Edelsteinen sekundär (nachantik?) zugefügt, die linke Schulterpartie mit Paludamentum nachträglich umgearbeitet.

Die kompakte Haarkappe hebt sich plastisch vom Schädel ab. Das Stirnhaar ist in langen, parallelen Sichellocken in halbrundem Kontur nach rechts gestrichenen. In der linken Schläfenecke bildet sich eine Gabel. Wie Jucker ausführlich dargelegt hat, entspricht die Anordnung dem sog. Bürgerkronentypus⁵⁴². Vom Hinterkopf aus werden die Haare als lange Sichel nach vorn gekämmt, auf dem Oberkopf und an den Seiten in drei Schichten, die flammenartig ineinander übergehen. Entlang der rechten Schläfe verlaufen zwei Strähnen nach unten und schwingen vor den Ohren zum Gesicht hin aus; auf der linken Seite ist die ganze Schläfenpartie nach unten gekämmt, die Enden biegen sich auch hier zum Gesicht. Am Hinterkopf geht die Haaranordnung von einer dreiteiligen kompakten Haarspinne aus, die

⁵⁴¹ W. D. Heilmeyer schlägt dagegen eine Szepterbekrönung vor: s. Jucker, Trajanstudien 73.

⁵⁴² Jucker, Trajanstudien 38ff m. Skizze II.

Strähnen der Nackenpartie sind im Gegensatz zum Rest durch klare Linienführung voneinander gesondert. Die kürzeren Nackenhaarschichten finden sich in differenzierterer Form auch am Kopf der Statue Kopenhagen NCG 543a⁵⁴³ desselben Typus. Das Berliner Büstchen gibt sie in schematisierter Version wieder⁵⁴⁴.

Die bei den großplastischen Repliken des Bürgerkronentypus häufige Konzentration im Bereich der Nasenwurzel, wo die Brauen leicht ansteigen und in kleine Steilfalten übergehen, ist hier verhaltener und abgemildert. Die gleichförmigen Brauenbögen gehen weich in die Haut über, die weit geöffneten, etwas vorgewölbten Augen liegen unverschattet, die Konzentration des Blicks entfällt. Typisch für die Physiognomie Trajans sind die niedrige, im unteren freiliegenden Teil stark vorgezogene Stirn, die Einziehung am Nasenansatz, die herabgesenkten Mundwinkel sowie das knollige, durch eine tiefe Kerbe vom Mund getrennte Kinn. Die Nasolabialfalten sind jedoch nur als schwache Eintiefungen gegeben. Langer Hals mit angedeutetem Adamsapfel.

Glätte und Straffung der Gesichtspartien und die Zurücknahme der Inskriptionen lassen das Köpfchen im Vergleich zu den anderen Kleinporträts Trajans aus Chalzedon beruhigt wirken, die Oberflächengestaltung erinnert an das nicht so qualitätvolle Domitiansköpfchen in Paris (Kat. VIII.3). Die im Vergleich zu der Replik im Louvre⁵⁴⁵ unstofflich wirkende Oberfläche des Karnats ist hier durch die Härte des Materials bedingt. Die feine Gliederung und plastisch differenzierte Ausführung der Stirnhaare zeigt die hohe Qualität des Köpfchens.

Lit.: L. Giuliani, in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Kat. Ausst. Berlin 1980, 78 Nr. 52. - Jucker, Trajanstudien bes.51ff., zur älteren Literatur ebenda Anm. 77. - Borromeo Nr. 33. - Dahmen Kat. 89 Taf. 99.

X.3 Florenz, Pal. Pitti, Museo degli Argenti

Köpfchen; grauer Achat. Auf moderne Alabasterbüste aufmontiert.

H mit Büste und Sockel 13,5 cm; H des antik erhaltenen Teils ca. 5,5 cm; H Kopf ca. 2,5 cm.

Kopf mit Hals und erhaltenem Ansatz der Brustpartie in Panzerbüste eingesetzt. Abarbeitungsspuren am Rest der Brustpartie. Oberer Teil der Schädelkalotte fehlt. Kopf leicht nach links gewendet, die starke Neigung des Kopfes nach vorn resultiert aus der modernen Aufmontierung auf die Büste.

Autopsie.

Die Strähnen der voluminösen Haarkappe fallen gerade in die Stirn, über dem rechten Auge bildet sich eine kleine Gabel. Das gesamte Haar ist vom Hinterkopf aus in parallelen Strähnen nach vorn gekämmt, an den Seiten legen sich die Strähnen um die Ohren herum und bilden eine halbrunde kappenartige Rahmung des Gesichtsfelds, unter der vor den Ohren kurze, nach vorn gebogene Strähnen hervorschauen. Das Stirnhaarschema folgt dem sog. Typus Oslo⁵⁴⁶, die geschlossene Haarkappe und die kleinteilige Formulierung des Gabelmotivs erinnern an

⁵⁴³ I.N 2571; Ny Carlsberg Glyptothek II 92 Nr. 33. - Gross, Trajan 78ff. Taf. 11a.

⁵⁴⁴ Die Ansicht Juckers (Trajanstudien 57), hier habe der Steinschneider auf ein ihm geläufigeres julisch-claudisches Schema zurückgegriffen, scheint etwas überzogen, zumal auch die Repliken des frühesten Antrittstypus die Hinterkopfpattie in dieser Form zeigen: Das Schema war generell geläufig.

⁵⁴⁵ Paris, Louvre MA 1256; Kersauson II 74 Nr. 27.- Gross 76f. Taf. 13a.

⁵⁴⁶ Gross, Trajan 100.- Jucker, Trajanstudien 45: Typus IV A.

den ersten Bildnistypus, den Antrittstypus⁵⁴⁷, an dem sich der Steinschneider eventuell deshalb orientiert hat, da die gleichförmigere Haarangabe einfacher zu übernehmen war. Die Gesichtszüge sind hager und knochig, in spitzem, vorspringendem Kinn auslaufend. Alterszüge werden betont: Scharfgeschnittene Nasolabialfalten, an denen sich die schlaffe Wangenhaut staut; die Wangenknochen zeichnen sich ab. Hängende Unterlider, unter denen sich Tränensäcke bilden. Zwei kleine Steilfalten über der Nasenwurzel. Die Unterstirn im Profil leicht vorgewölbt, dadurch bildet sich auf der Stirn eine leichte Querfalte. Schmäler Mund mit eingezogenen Mundwinkeln. Tief in den Höhlen liegende Augen, die Iris ist eingeritzt, bogenförmige, durch fischgratartige Ritzungen gezeichnete und wulstartig aufgesetzte Augenbrauen.

Überzeichnung der physiognomischen Merkmale, schematische und vereinfachte Haarwiedergabe.

Lit.: A. F. Gori, *Museum Florentinum. Gemmae antiquae I* (1731) Taf. 8 - S. Reinach, *Pierres Gravées* (1895). - Bernoulli II,2 83a (Trajan). - P. H. v. Blanckenhagen, *Jdl* 59/60, 1944/45, 46 Anm. XI (spätantik). - dgg. H. Jucker, *AJA* 61, 1957, Nr. 23 (Trajan). - Jucker, *Trajanstudien* 38.55ff. Abb. 24 a.b. - Megow, *Kameen A* 125 Taf. 41,5.6 (mit sonstiger älterer Literatur). - Dahmen *Kat.* 91 Taf. 91.

X.4 Jerusalem, Rockefeller Museum Inv. Nr. IDAM 31.1

Köpfchen aus Bergkristall. Gef. 1930 in einem Grab in Caesarea (Palästina).

H 6,6 cm, H Kopf 3,5 cm.

Am Hals unregelmäßig gebrochen. Am Erhaltenen anscheinend keine Verletzungen.

Das Köpfchen kursiert in der Literatur immer noch beharrlich unter der Bezeichnung Vitellius, obwohl es bereits von Max Wegner als Trajan identifiziert wurde⁵⁴⁸. Das Stirnhaar gabelt sich über der Mitte des linken Auges und wird von da nach außen bis vor die Ohren gestrichen. In langen Strähnen wird das Haar vom Hinterkopf nach vorn geführt. Auf der linken Seite wird der Übergang der Locken am Oberkopf zu den nach unten gestrichenen Nackenhaaren etwas unbeholfen durch eine große Gabel gebildet, unter der eine breite, senkrecht nach unten gestrichene Strähne liegt. Typologisch dem Bürgerkrontypus zuzuordnen, die Gabel ist hier etwas zur Mitte gerückt und weiter geöffnet, die Haarkappe weniger geschlossen und von geringem plastischen Volumen.

Die Inschriften sind als tiefe Kerben in die Gesichtspartien eingetragen. Die bogenförmig geführten Brauen leiten in die Nasenflügel über, aus denen sich die scharf eingeschnittenen Nasolabialfalten entwickeln, diese werden von den herabgezogenen Mundwinkeln verlängert. Große, vorgewölbte Augäpfel, der Irisrand ist durch Kerben, die Pupille als Punkt wiedergegeben.

Der Physiognomie Trajans entsprechen die gebogene Nase, die niedrige Stirn mit stark vortretendem Stirnknochen, die sich abzeichnenden Wangenknochen. Der Eindruck fortgeschrittenen Alters ist nicht nur durch die unstofflich wirkende, zerklüftete Karnatwiedergabe bedingt, sondern durch die Angabe des Doppelkinns, Hautfalten vor den Ohrmuscheln und auf der Stirn, die schlaffe, sich an den Nasolabialfalten stauende Haut und eingefallene Wangenpartien beabsichtigt.

⁵⁴⁷ Jucker, *Trajanstudien* 35ff. - Fittschen-Zanker I Nr. 39.

⁵⁴⁸ Wegner, *Antoninen* 278.

Der 'kerbschnittartige' Stil und die extrem zerklüftete Oberfläche sind eventuell, wie Jucker⁵⁴⁹ vermutet, im Versuch des Steinschneiders begründet, Konturen in dem durchsichtigen Material wiederzugeben. Die grob wirkenden Züge werden auch durch die Härte des verwendeten Materials begründet sein, und nicht durch einen lokalen Steinschneider⁵⁵⁰.

Lit.: Schneider, Studien 75ff. - Megow, Kameen A123 Taf. 39,11.12. (mit älterer Literatur und zu den früheren Zuschreibungen) - Jucker, Trajanstudien 55f. Abb. 24. - Zum Fundkontext zuletzt: E. Stern (Hrsg.), The New Encyclopedia of Archeological Excavations in the Holy Land 1 (1993) 277ff. m.Abb. (Vitellius). - W. Seipel (Hrsg.), Land der Bibel. Schätze aus dem Israel Museum Jerusalem. Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Künstlerhaus, 22.9.1997 - 18.1.1998 (1997) 105 Nr. 156 m. Abb. (Vitellius). - Borromeo Nr. 35 (Trajan). - Dahmen Kat. 90 Taf. 90.

X.5 Rom, Vatikan, Biblioteca Vaticana Inv. Nr. 6237

Milchiger weiß-graubläulicher Chalzedon. Kopf am unteren Halsrand geschnitten, auf nicht zugehöriger Alabasterbüste. Ehem. Coll. Carpegna, seit 1741 in den Vatikanischen Sammlungen (Righetti)⁵⁵¹.
H ges. 8,6 cm; H Kopf bis Halsansatz 7,5 cm; B 5,7 cm.
Nase mit Oberlippe abgeschlagen, Bruchstelle geglättet.
Ein Dübelloch mit rötlichen Resten (Rostspuren), die vielleicht Reste einer antiken Anstückung der Nase sind.
Der Stein auf der linken Seite über dem Ohr bräunlich verfärbt. Leichte Sinterspuren am Hinterkopf. Ohrmuscheln bestoßen, ansonsten ist der Kopf unbeschädigt. Iris geritzt, die Pupille als Punkt gegeben.
Umarbeitung.
Autopsie.

Das Stirnhaarschema des jetzigen Zustandes zeigt eine ganz nach links in die Schläfenecke gerückte Gabel, von der aus das Haar in dünnen, gerade geführten Strähnen zum linken Ohr und über der Stirn nach den Seiten gestrichen ist. Die Stirn wird von der Haarkappe halbrund abgeschlossen. Vor den Ohren schauen kurze, ins Gesicht gekämmte Strähnchen unter der Haarkappe hervor. Das Haarschema entspricht dem Bürgerkronentypus Trajans.

⁵⁴⁹ hier Kat. X.6.

⁵⁵⁰ ähnlich beim Trajansköpfchen Jerusalem (Kat. X.4).

⁵⁵¹ Im Inventar der Collezione Carpegna ist nur ein Tiberius aus Chalzedon erwähnt, womit wohl das Köpfchen gemeint ist; Righetti a.a.O. Anm. 1.



(Abb. d. Verf.)

Megow publizierte das Köpfcchen als trajanisches Werk. Bei genauer Betrachtung zeigt sich aber, daß die vordere Hälfte der Haarpartien etwa ab Mitte des Oberkopfes abgearbeitet wurde: dieser Teil wurde zunächst abgeschliffen, was an den am Übergang abgeflachten Graten der stark bewegten Locken der ersten Version noch ablesbar ist. Der Duktus der umgearbeiteten Stirnhaare unterscheidet sich deutlich von den originalen Locken am Hinterkopf: Diese sind um einen tief angebrachten Wirbel am Hinterkopf ausgehend angeordnet. Das Haar reicht bis tief in den Nacken herab, wo im untersten Lockenregister eine weitere nach rechts gerückte wirbelartige Formation erkennbar ist, deren Strähnen zu den Seiten gestrichen ist. Die Locken der ursprünglichen Version sind kompakter und plastisch differenzierter ausgearbeitet, die Lockentäler sorgfältig poliert. Die dünnen Stirnhaarsträhnen der Umarbeitung dagegen sind gleichförmiger und in flachem Relief gebildet, die eingeritzten Täler zwischen den Strähnen wurden unpoliert belassen. Über den Ohren lassen sich noch zu den neuen Strähnen querverlaufende Ritzungen erkennen: Reste der Faltentäler der ursprünglichen Locken.

Das Stirnhaar der Zweitfassung ist von den Gesichtspartien durch eine querverlaufende Rille abgesetzt. Auf den Gesichtspartien lassen sich anhand derselben technischen Merkmale Umarbeitungen nachweisen: Die beiden senkrechten Falten über der Nasenwurzel, die scharfen Nasolabialfalten und die von den Mundwinkeln abwärts gezogenen Falten weichen durch ihren groben Duktus von der restlichen Gesichtsbehandlung ab. Die Vertiefungen um die inneren Augenwinkel sollen die Augäpfel tiefer unter den Brauen liegend wirken lassen, wie es der Physiognomie Trajans entspricht. Der Umriß der äußeren Augenwinkel ist nachgezogen und die Kinngarbe durch eine Kehle vertieft. Die Oberflächen dieser nachträglich eingetragenen Kerben sind genauso ungeglättet belassen wie die der Stirnhaare. Eindeutig sind die Züge Trajans mit ihren Alterselementen in die ursprüngliche Physiognomie eingetragen.

Das ursprüngliche Bildnis stellte Domitian dar: Der Wirbel im unteren Nackenhaar entspricht dem dritten Bildnistypus, die Mund-Kinnpartie mit der zurückweichenden Oberlippe der Physiognomie Domitians.

Die Haarbehandlung der Erstfassung ist sorgfältig und von stofflicher Qualität, sogar an der sonst oft eher vernachlässigten Hinterkopfpattie. Die Umarbeitung scheint dagegen summarischer und beschränkt sich besonders im Gesicht auf wenige aufgebraachte Modifikationen.

Die Erstfassung muß nach der Übernahme der Alleinherrschaft Domitians 81 n. Chr. entstanden sein. Die Umarbeitung auf Trajan kann jedoch erst mit Auftreten des

Bürgerkrontypus, d.h. frühestens ab 98 n. Chr.⁵⁵² vorgenommen worden sein. Im Verlauf der recht langen Zeitspanne seit der Ermordung Domitians könnte das Köpfchen vielleicht 'auf Lager' gelegen haben.

Lit.: R. Righetti, *RendPontAcc* 28, 1956, Nr. 3 Taf. 2. - Megow, *Kameen A* 120 Taf. 40,4.7 (mit älterer Literatur). - Dahmen *Kat.* 88 Taf. 88.

X.6 Schweiz, Privatbesitz

Hellgraues Chalzedonköpfchen mit dunklen Flecken. 1959
noch in Züricher Kunsthandel.
H 2,8 cm.
Horizontaler Bruch durch den Hals unterhalb des Kinns.
Nase direkt unterhalb des Brauenansatzes mitsamt der
Oberlippe ausgeschnitten, die Ohren bestoßen. Pupillen
punktförmig.

Das Köpfchen war etwas nach links gewendet, worauf leichte Staufalten hinter dem linken Ohr und die straffere rechte Halsseite hinweisen. Die Haarkappe schließt das Stirnfeld in einem Bogen ab. Die Anordnung des Stirnhaars entspricht dem Bürgerkrontypus: Links über dem äußeren Augenwinkel liegt eine kleine Gabel, von der aus in der Stirnmitte eine Reihe langer Sicheln zur rechten Seite gestrichen ist. Über dem Ende der Braue wird die Lockenreihe von einer Partie langer Strähnen abgeschlossen, die vom Hinterkopf ausgehend über die rechte Schädelseite nach vorn geführt ist, dort nach unten abbiegt und sich oberhalb des Ohrs über die darunterliegende Strähne legt und bis vor das Ohr herabreicht. Die Spitzen weisen nach vorn. Links ist der Übergang von Stirn- zu Schläfenpartie fließender gestaltet.

Die Haare des Hinterkopfs sind von einem Wirbel aus organisiert. Nur die unterste Schicht des Nackenhaars ist klar vom Rest abgegrenzt und in kürzeren Einheiten angeordnet. Darüber liegt eine Reihe von gegenläufigen Locken, die zwar vom Wirbel ausgehen, die Strähnen werden im Nacken von einer Querrille unterbrochen⁵⁵³.

Kleine, von wulstigen Lidern eingefasste Augen unter bogenförmigen, durch Strichelungen angegebenen Brauen. Die Unterstirn ist stark vorgewölbt. Die Haut der Wangen staut sich an den Nasolabialfalten. Die Mundwinkel sind herabgezogen und durch abwärtsgerichtete Falten betont, die vor allem in der Profilansicht sichtbar werden. Die Mundspalte ist durch einen Bohrkanal nachgezogen (Jucker). Breites Untergesicht mit rundlichem Kinn.

Das Gesichtsfeld ist deutlich vom Haarbereich abgesetzt. Eine weiterführende Beurteilung der plastischen Qualitäten läßt sich allein anhand der vorliegenden Aufnahmen kaum vornehmen.

Lit.: H. Jucker, *MusHelv* 16, 1959, 281 Anm. 35. - ders., *SchwMbl* 13/14, 1964 Anm. 34. - *Gesichter* 266 Nr. 121 (Jucker). - Megow, *Kameen A* 121 Taf. 39, 2-5. - *Borromeo* Nr. 34.- *Dahmen Kat.* 87 Taf. 87.

⁵⁵² Zur einer früheren Datierung des sog. Bürgerkrontypus M. Bergmann, in: A. Caballos, P. León (Hrsg.), *Itálica MMCC. Actos de los Jornades de la Fundación de Itálica. Sevilla 8-11 noviembre 1994 (1997)*, 142.

⁵⁵³ Die vorliegenden Aufnahmen lassen aber keine weiterführenden Schlüsse zu, ob auch hier vielleicht Spuren einer sekundären Umarbeitung vorliegen.

Marmor

X.7 Berlin, Antikensammlungen Sk 355

Köpfchen, auf nicht zugehörige Statuette aufmontiert. 1627 in Sammlung Vendramin nachgewiesen, danach in Sammlung Gerrit Reynst. 1671 in die Kunstkammer des königlichen Schlosses Berlin aufgenommen (Blümel).
H Halsansatz bis Scheitel 11,2 cm.

Stark geputzt und überarbeitet, die Gesichtsflächen wirken poliert. Dagegen ist die Oberfläche an den Rändern um die Stirnhaare ungeglättet geblieben. Haare am Hinterkopf abgegriffen, nicht übergegangen. Die Nasenspitze war ursprünglich ergänzt und ist jetzt abgenommen. Hals am unteren Ansatz unregelmäßig gebrochen, mittels nichtantikem Zwischenstück auf die nicht zugehörige nackte antike Statuette aufmontiert.
Autopsie.

Der Kopf war entgegen der jetzigen Montierung etwas nach links gewendet, worauf der hervortretende Muskel links am Halsansatz hinweist. Vier nach links gebogene, durch tiefe Bohrkanäle voneinander getrennte Strähnen, die sich an eine Gabel über der Mitte des rechten Auges anschließen, bilden das Stirnhaarmotiv und zeigen in schematisierter Form die Zugehörigkeit zum Dezennalientypus. Die Enden der langen Strähnen an der rechten Schläfe weisen in schräg abwärts zum Ohr hin verlaufendem Kontur nach unten, auf der linken Seite wenden sich die Spitzen der beiden Strähnen vor dem Ohr zurück ins Gesicht. Beidseitig schauen vor den Ohren je vier kurze, schematisch wiedergegebene Strähnchen unter dem Haar heraus. Die Haarkappe ist durch tiefe Bohrkanäle aufgebrochen, das Haar am Ober- und Hinterkopf in mehreren flachen, von langen Strähnen gebildeten Schichten angelegt, die von einem Wirbel am Oberkopf ausgehen.

Asymmetrische Gesichtszüge, besonders in Mundbildung und Stellung der Augen. Die Augenbrauen sind als Grate gebildet, die rechte verläuft leicht ansteigend. Zwei kurze Steilfalten über der Nasenwurzel, kurze, tief eingegrabene Nasolabialfalten, an denen sich die Wangenhaut staut. Aufgrund der starken Überarbeitungen entzieht sich die Karnatbehandlung eines Urteils. Die im Profil stark zurückweichende Stirn, die deutliche Einziehung an der Nasenwurzel und das kräftig vorspringende, durch eine tiefe Mulde vom Mund abgesetzte Kinn sowie die überstehende Oberlippe entsprechen der Physiognomie Trajans.

Lit.: A. v. Conze, Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke (1891) 144 Nr 355. - C. Blümel, Römische Bildnisse. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen. Staatliche Museen zu Berlin (1933) R 34 Taf. 25 (mit älterer Literatur). - Gross, Trajan 32. - J. C. Balty, Cahiers de Mariemont 8/9, 1977/78, 55 Nr.6. - Dahmen Kat. 87 Taf. 87.

X.8 Kopenhagen, NCG 673 Inv. 1477

Büste aus weißem, bräunlich patiniertem Marmor mit Schwertband und Mantelbausch über linker Schulter. 1895 in Rom durch Helbig vermittelt erworben.
H ges. 29 cm.

Kleiner trapezförmiger Büstenausschnitt, die Schultern oberhalb der Armansätze endend. An gesamter Büste und

Kopf Kratzer und kleinere Bestoßungen. Die Nase und Ohrmuschel abgebrochen, die Augenbrauen bestoßen.

Der Kopf ist nach links gewendet. Eine Reihe von S-förmig geschwungenen Strähnen, deren Spitzen nach links weisen, liegt in die Stirn gekämmt. In der rechten Schläfenecke teilen sich die Lockengruppen. Die Schläfenhaare sind auf beiden Seiten zu den Ohren nach hinten gestrichen. Die Hinterkopfpattie ist in kurzen, ganz schematisch angelegten Lockenreihen, die sich in der Mitte teilen, geschichtet. Die Haare sind über den Oberkopf in langen Strähnen nach vorn gestrichen.

Die Gruppe der nach links gesträhten, voneinander gesondert angelegten Stirnlocken weist auf die Zugehörigkeit der Büste zum Dezennalientypus, der hier jedoch, ähnlich wie bei der Bronzestue Hannover (Kat X.1) vereinfacht wiedergegeben ist, da die kleinen Koteletten fehlen. Die Schläfenpartien sind auf eine Reihe von nach hinten gestrichenen Strähnen reduziert, wogegen etwa bei der Büste in Rom, Imperatori 22⁵⁵⁴ unter diesen Lockenreihen kleine, ins Gesicht gekämmte Strähnchen hervorschauen. Diese Reduktion als Übernahme vom Antrittstypus, der diese Motive nicht aufweist, zu interpretieren, geht jedoch zu weit. Die Büsten in Kopenhagen und Hannover haben weitere motivische Gemeinsamkeiten in der Anlage der rechten Seite, wo sich die vom Oberkopf herabgestrichenen Strähnen teilen und an der Schläfe jeweils ein ähnliches Zwickelmotiv entsteht; sowie in den S-förmigen Stirnlocken, die durch den Bausch der 'Stirnrolle' bedingt sind. Beide gehören zu einer Variante des Dezennalientypus, die vielleicht als Werkstattfindung auf Stücke diesen Formats beschränkt gewesen sein könnte.

Niedriges Stirnfeld, dessen unterer Teil im Profil nur leicht vorgezogen ist. Die Augenbrauen bilden flache Bögen und verschatten die Augen. Die Wangenpartien sind großflächig, die Haut staut sich an den Faltenälern seitlich der Nasenflügel. Breiter Mund mit schmalen Lippen, die Mundwinkel sind abgesenkt. Die Kinnpartie mit der tiefen Kerbe und der vorspringenden Kinnschuppe ist angespannt, so daß sich auch abwärts der Mundwinkel eine Linie bildet, an der die Wangenhaut gestaut ist.

Die Haare sind in dicklichen, unstofflich wirkenden Strähnen ausgeführt, die in sich durch je eine Ritzlinie unterteilt, schematisch nebeneinander über den Kopf gelegt sind.

Lit.: W .H. Gross, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte X, 1971, 16.- Poulsen, Portraits II Nr. 38 Taf. 65. - Jucker, Trajansstudien 48. - Ny Carlsberg Glyptothek II 104 Nr. 37.

X.9 Rom, Vatikan, Magazzino delle Corazze Inv. 3857 (648)

Köpfchen; feinkörniger Marmor.

H 13 cm.

Direkt unterhalb des Kinns gebrochen, Kinnschuppe und Nase abgebrochen. Rundum bestoßen und korrodiert. Linke Ohrmuschel, Lippen und Augenbrauen beschädigt, die Oberfläche der Haarkappe verrieben. Autopsie.

Das Köpfchen ist nach links gewendet. Die Haaranordnung entspricht dem Opferbildtypus⁵⁵⁵. An der rechten Schläfe gabelt sich das Haar. Über der Stirn sind fünf große, durch Lücken voneinander getrennte Strähnen angeordnet, deren Spitzen nach links weisen, wie es die

⁵⁵⁴ Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 22 Inv. 276. Fittschen-Zanker I 41 Nr. 42 Taf. 45-47.

⁵⁵⁵ Gross, Trajan 105ff. - Jucker, Trajanstudien 47ff. Skizze IV B.

Büste mit Ägis in Kopenhagen⁵⁵⁶ zeigt. Über dem linken äußeren Augenwinkel entsteht ein geschlossenes Zangenmotiv. An den Schläfenpartien sind die Haare stufenartig in je zwei Schichten übereinander geordnet, die Spitzen der unteren Lockenreihen weisen links zum Ohr, rechts sind sie zum Gesicht hin ausgerichtet.

Die Kopfwendung nach links wird durch die asymmetrische Gesichtsbehandlung deutlich: Die linke Gesichtshälfte ist voller als die rechte, die Haut staut sich stärker an der Falte neben dem Nasenflügel, die Wangenpartie 'verfließt' stärker nach außen. Die linke Braue ist gegenüber der rechten etwas angehoben. Schmale Augen mit breiten, etwas hängenden unteren Lidern. Typisch für die Physiognomie Trajans ist die angespannte Mundpartie, die die Stauung der Wangenhaut an den Nasolabialfalten bewirkt. Schmale Oberlippe, die Mundwinkel sind eingetieft. Leichter Ansatz zum Doppelkinn. Im Profil ist die Unterstirn vorgezogen, oberhalb der Nasenwurzel sind zwei kleine Steilfalten ins Karnat eingebettet.

Die Behandlung der Hautoberfläche ist stark bewegt, trotz der Beschädigungen der Oberfläche ist die qualitätvolle Arbeit noch zu erkennen. Keine Inschriften und linearen Ritzungen, dafür plastisch kleinteilige Modellierung. Die Stirnhaarrolle und Schläfenhaare sowie die Nackenhaare sind einzeln ausgeformt, die restlichen Haare am Hinterkopf sind flach und summarisch als Ritzungen gegeben.

Lit.: G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) 273 Nr. 648 Taf. 102. - Gross, *Trajan* 132 Nr. 69A. - H. Jucker, *AJA* 61, 1957, 251 Nr. 27. - Fittschen-Zanker I 43 Nr. 44 Replik 8.

X.10 Schweiz, Privatbesitz

Köpfchen, weißkristalliner Marmor. Angeblich aus Tunesien.

H 4,9 cm.

Die Bruchkante verläuft schräg aufwärts von rechts nach links. Im Haar und am Kinnbereich Sinterspuren. Über die rechte Wange verläuft senkrecht ein Riß, weitere Risse diagonal entlang des rechten Mundwinkels, entlang der Nase in die linke Stirnhaarzone sowie vom Kinn ausgehend über die linke Wange bis übers Ohr. Kinn, Ohrmuscheln und Nase bestoßen. Wurzelspuren im Haar und an der Bruchstelle, die gesamte Haarkalotte sehr abgerieben.

Das Köpfchen war leicht nach links gewandt, wie die stärkere Stauchung der linken Halsseite und zwei Falten unterhalb des linken Ohrs zeigen.

Sechs nach links weisende Strähnen bedecken zur Hälfte das Stirnfeld, das von der Haarkappe trapezförmig begrenzt wird. Die Haare an den Schläfen sind in Schichten gelegt, in der rechten Stirnecke entsteht ein kleiner Winkel, wo die Strähnen sich teilen; links eine winzige Zange. Vor den Ohren sind kleine Koteletten ins Gesicht gekämmt. Das Schema entspricht dem Opferbildtypus, wobei hier die differenziertere Sonderung der Stirnlocken durch Lücken zu einer gleichförmigeren Lockenreihung vereinfacht ist. Dem Schema entspricht auch die Anordnung der Haare der linken Schläfe; die Staffelung der gegenläufig angelegten Schichten auf der rechten Seite ist vom Typus Louvre-Mariemont übernommen⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Kopenhagen, NCG 671 I.N. 1723. - Poulsen, *Portraits* II 66f. Nr. 37 Taf. 63. 64. - Ny Carlsberg Glyptothek II 102 Nr. 36.

⁵⁵⁷ Vgl. die namensgebende Replik in Mariemont, Musée Royal, Inv. Acc.70/1. J. C. Balty, *Cahiers de Mariemont* 8/9, 1977/78, 45ff. Abb. 2. 6. 10. - Fittschen-Zanker I Beil. 19 a-d.

Die für den Typus charakteristische Betonung der Alterszüge, die die hier besprochenen Vertreter des Typus ebenfalls aufweisen, führen bei dem kleinen Marmorköpfchen zu eigenwilligen Formen: Im Profil fällt vor allem der extrem vorgezogene Gesichtsbereich auf, wodurch der Kopf kugelförmig wirkt. Die überzogene Seitenansicht könnte vielleicht wirklich Hinweis sein, daß der Bildhauer des Köpfchens als Gemmenschneider tätig war (H. Jucker, in: Gesichter a.a.O.) .Die typische vorspringende Unterstirn wird betont, die kantig umbrechenden Brauen sind über der Nasenwurzel kontrahiert. Altersmerkmale wie die prononcierten Nasolabialfalten, die schwer über den Augen hängenden Orbitale, die schlaife Wangenhaut und der schmale Mund sind deutlich angegeben. Das Inkarnat wirkt teigig und etwas aufgeschwemmt, der Kinnboden ist abgesenkt. Die Hautpartien sind reich bewegt, die Wangen dabei etwas eingefallen, die dicklichen Unterlider von der Wangenpartie abgesetzt.

Lit.: H. Jucker, in: Gesichter 265 Nr. 120. - Jucker, Trajansstudien 49 Abb. 21 a-c. - Borromeo Nr. 37. Dahmen Kat. 6 Taf. 6.

X.11 Schweiz, Sammlung Ennetwies

Schulterbüste mit Schwertband und Paludamentum.
Grobkörniger weißer Marmor.
H ges. 31 cm, H Kopf 14,8 cm, H Kinn-Scheitel 10 cm.
Kopf sitzt ungebrochen auf der Büste auf. Nase- und Kinnschuppe sowie Büstenstütze ergänzt, Brauen, Ohrmuscheln und rechter Armansatz bestoßen. Kleine Verletzungen auf rechter Wange und Augenbrauen.
Schwertband über rechter Schulter, das Paludamentum ist mit einer Scheibenfibula auf der linken Schulter gehalten und bildet einen Bausch. Die Haarkappe ist vorn und am Oberkopf stark verrieben.

Der Büstenausschnitt schließt Brustpartie und Armansätze ein. Der Kopf ist nach links gewandt, an der linken Seite des Halses sind kleine Falten angegeben. Haarschema des Opferbildtypus: Ausgehend von einer kleinen Gabel in der rechten Schläfenecke sind die Stirnhaare nach links gebogen, die einzelnen Lockenkompartimente sind durch tiefe Lücken getrennt. Die Spitzen der Zange in der linken Ecke berühren sich. An der rechten Schläfe legt sich eine nach hinten orientierte, vom äußeren Gabelarm ausgehende Locke über die Gruppe von Löckchen, die vor den Ohren ins Gesicht gebogen sind, so daß sich die für den Typus charakteristische Stufung ergibt. Links ist die untere Lockenschicht zum Ohr hin gekämmt. Die Unterstirn ist im Profil vorgewölbt und im Bereich der Nasenwurzel in kleinen Buckeln angelegt, die Nase am Ansatz eingezogen, der Mund schmal und zwischen Kinn und Mund liegt eine tiefe Grube. Breites Untergesicht mit kleiner, vorspringender Kinnpartie. Realistische Züge sind ausgeprägt, aber auf wenige markante Merkmale beschränkt. Lineare Inskriptionen werden vermieden: Die Wangenhaut ist schlaff, von den inneren Augenwinkeln führt eine flach eingetiefte Furche abwärts, die Haut staut sich an den deutlich ausgeprägten Nasolabialfalten. Die Orbitale liegen schwer über den Augen. Die Wirkung des Gesichts ist dabei ruhig und würdig, auch weil Steilfalten an der Nasenwurzel als Ausdrucksmittel fehlen. Die Anlage der Stirn- und Schläfenhaare ist voller als am restlichen Haar, wo die Strähnen flacher gehalten und nur durch Ritzlinien getrennt sind. Das Inkarnat ist reich und kleinteilig bewegt, am Hals ist die Haut wellig und wirkt etwas fleischig.

Lit.: Jucker, Trajanstudien 48 Abb. 20 a-d Anm. 68. - I. Jucker, Skulpturen der Antiken-Sammlung Ennetwies (1995) 28 Nr. 13 Taf. 27-30.

X.12 Sotheby's, London

Büste mit Paludamentum und Schwertband. Angeblich ehemals Lansdowne Collection⁵⁵⁸.

H ges. 29,3 cm.

Kopf sitzt ungebroschen auf. Der Mantel ist mit einer Scheibenfibel auf der linken Schulter befestigt und fällt vorn herab, wegen der Ergänzung ist nicht sicher zu entscheiden, ob ein Mantelbausch gemeint ist. Die Büste endet oberhalb der Armansätze und reicht bis in Brusthöhe. Am unteren Rand der Büste wurde ein Stück eingesetzt, die Kanten sind geschnitten und exakt eingepaßt.

Nasenspitze abgearbeitet, die Bruchstellen sind geglättet, in der Mitte ein zugespachteltes Anstückungsloch.

Kleine Verletzungen rundum, die Brauenzone ist stark abgerieben.

Typologisch dem Dezennalientypus zuzuordnen. Die Stirnhaare teilen sich in der rechten Schläfenecke; an der rechten Schläfe drei herabgestrichene Strähnen, die nach der Abbildung mit den über dem Ohr liegenden Haaren eine geschlossene Zange bilden, die sonst bei Bildnissen des Dezennalientypus nicht erscheint⁵⁵⁹ und hier eine Zutat des Kopisten wäre. Über der Stirn fünf nach links weisende, durch Lücken getrennte und in sich unterteilte Strähnen. Die kurzen Büschel vor den Ohren fehlen wie bei den Büsten in Hannover (Kat. X.1) und Kopenhagen (Kat. X.8). Volle Gesichtszüge mit rundlichen Wangen, die Gesichtszüge wirken dadurch eigenartig pausbäckig. Die schmalen Lippen sind zusammengepreßt, die Mundpartie ähnlich vorgeschoben wie beim Köpfchen in Schweizer Privatbesitz (Kat. X.10). Der vorn links herabfallende Mantel wirkt in der plastischen Gestaltung unstofflich. In Größe, Büstenform und Bildnistypus entspricht die Büste dem Kopenhagener Trajan (Kat. X.8). Das Replikenverhältnis der Köpfe ist nach der vorliegenden Abbildung des Londoner Kopfes nur eingeschränkt als eng einzuschätzen, das Lockenauge auf der rechten Kopfseite fehlt beim Kopenhagener Stück. Die Büste des Kopenhagener Trajan läuft unten weniger rund aus, jedoch ist unklar, wieweit der untere Büstenkontur des Londoner Stücks bei der Ergänzung des unteren Teils verändert wurde.

Lit.: Katalog Sotheby's, 8. Dezember 1986.

⁵⁵⁸ Jedoch weder bei A. H. Smith (Hrsg.), *Catalogue of Ancient Marbles at Lansdowne House* (1889), noch im Katalog der Auktion bei Christie's vom 5. März 1930 erwähnt.

⁵⁵⁹ Fittschen-Zanker I 41 zu Nr. 42; Gross, *Trajan* 85ff. 127ff.

XI. Hadrian

Marmor

XI.1 Rom, Vatikan, Magazzino delle Corazze Inv. 6325 (658)

Köpfchen, am unteren Halsansatz beidseitig schräg abgeschlagen, modern mit Gips verlängert aufgesockelt.

Provenienz unbekannt.

H ges. 16,5 cm; H Kopf 11,5 cm.

Schlechter Erhaltungszustand, die gesamte Oberfläche stark abgerieben. Nase abgebrochen, Reste der Nasenlöcher noch erkennbar. Ohrmuscheln bestoßen.

Keine Augenbinnenzeichnung. Kopf war leicht nach rechts gewendet.

Autopsie.

Das Stirnhaar rahmt die Stirn trapezförmig, von der Anordnung sind nur noch grob die einzelnen Lockengruppen als knollige Gebilde erkennbar. Die Ausrichtung der Locken ist kaum nachvollziehbar. Über der Mitte des linken Auges teilen sich die Lockenbündel, so daß eine Lücke entsteht, von der aus sich nach rechts drei nach außen orientierte Locken anschließen; eine vierte größere hängt tiefer herab und leitet in die Schläfenpartie über. Über dem rechten Ohr sind die Haare in flachen Wellen nach vorn gestrichen, die Spitzen biegen sich nach oben. Die Anordnung ist auf der linken Seite ähnlich, die nach oben gebogenen Spitzen treffen auf ein größeres Lockenbündel links der Lücke, dessen Ausrichtung nicht mehr erkennbar ist. Evers sieht in dem Köpfchen eine Variante des sog. Typus Panzer-Paludament-Büste Baiae (Evers a.a.O. 245ff.). Die schlechte Erhaltung läßt jedoch nur noch annäherungsweise eine Bestimmung zu. Ein für den Typus charakteristisches Motiv scheint aber trotzdem noch erkennbar: Links oberhalb des mittleren Lockenbündels des Stirnhaars ist eine kleine quergelegte, nach oben weisende Locke zu sehen, die über der beschriebenen Lücke über dem linken Auge plaziert ist. Allerdings ist das Motiv hier im Vergleich mit den getreueren Repliken des Typus, vgl. die namensgebende Replik Neapel aus Baiae⁵⁶⁰, mehr zur Mitte verschoben, und die links der Lücke anschließende Lockengruppe vergrößert. Da die Ausrichtung nicht mehr erkennbar ist, läßt sich nicht beurteilen, ob hier die Vorlage variiert wurde oder das Motiv von einem anderen Typus übernommen wurde⁵⁶¹. Anzeichen für die sonst beim Typus Baiae übliche Binnenzeichnung der Augen fehlen hier.

Die für Hadrian typischen, kaum variierenden Gesichtszüge sind auch hier gegeben: flächige Wangenpartien, kleiner Mund, kurz gestutzter Bart, kleine Augen und beruhigte, ausdruckslose Züge. Insgesamt etwas schmalere Proportionen. Kopfwendung abweichend vom Großteil der überlieferten Repliken, die in der Regel nach links ausgerichtet sind. Trotz der beschädigten Oberfläche läßt sich noch die zart plastisch bewegte Karnatgestaltung erkennen, schwache Vertiefungen seitlich der Nasenflügel deuten Nasolabialfalten nur an. Die ursprünglich qualitätvolle Arbeit zeigt sich noch an der Augenpartie: Die Lider sind durch zarte Ritzungen gezeichnet, die Karunkel leicht eingetieft. Die Haarbehandlung ist am Hinterkopf summarischer.

⁵⁶⁰ Neapel, Mus.Naz. Inv. 6067. Fittschen-Zanker I Beil.30 a-d.

⁵⁶¹ Dafür käme vielleicht wirklich der sog. Typus Chiaramonti 392, den Evers a.a.O. anführt, in Frage, wo sich die entsprechende Partie gegenläufig nach innen ausrichtet und voluminöser gebildet ist. Dagegen spricht jedoch die einheitlich nach oben ausgerichtete linke Schläfenpartie.

Lit.: G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano (1937)* 276 Nr. 658 Taf. 104. - Wegner, *Antoninen* 277. - Wegner, *Hadrian* 110. - Evers, *Hadrian* 245f. Nr. 116. *DAI Neg.* 3f 1104-06. - *Dahmen Kat.* 8 Taf. 8.

XII. Antoninus Pius

Marmor

XII.1 Izmit, Museum Inv. 689

Einsatzkopf. Feinkörniger weißer Marmor. Gef. auf Gelände der Industriemesse in Izmit.
 Erh. H 22,5 cm; H Kopf 16,5 cm; B 13 cm.
 Kopf deutlich nach rechts gewandt. Nasenspitze und Kinn bestoßen, Inkarnatpartien poliert. Ein Teil des Halses rechts ausgeschnitten. Nasenspitze und Teil des Kinns abgebrochen, Verletzungen der Oberfläche am rechten Jochbein, linker Augenbraue, im Haar. Inkarnat poliert. Bohrer sparsam nur im Haarbereich über den Ohren und oberer Bartpartie eingesetzt.

Das Haar ist von einem tiefliegenden Querscheitel am Hinterkopf ausgehend in Wellen nach vorn geführt. Die Gestaltung des Stirnhaars entspricht einer Spielart des Typus Formia, wie K. Fittschen detailliert ausgeführt hat⁵⁶²: Das charakteristische Mittelmotiv besteht hier aus einer nach unten ausgerichteten kurzen voluminösen Locke, deren Spitze nach links zeigt. Links davon liegt eine im Ansatz breite und fast waagrecht nach außen gelegte Locke, deren Spitze senkrecht ins Gesicht weist. Die Haargestaltung tendiert zu großen, vereinfachten Formen, zwar sind differenzierte Angaben kleinerer Details, die stadtrömische Werke zeigen, weggelassen, die typologisch wesentlichen Merkmale der Stirnhaargestaltung jedoch getreu wiedergegeben.

Das Stirnhaar ist vom Gesichtsfeld durch tiefe Unterschneidungen plastisch abgesetzt und in voluminösen, durch flache Ritzungen gegliedert. Am Hinterkopf sind die Locken kurz, kompakt und plastisch gestaltet, deren Oberfläche in dünnen Linien wie schraffiert wirken. Der Bohrer ist nur vereinzelt eingesetzt, vor allem an den seitlichen Haarpartien. Der Bart ist in kurzen, flachen, dichtgesträhnten Haaren angelegt, der Bart geht in Ritzungen ins Inkarnat über.

Lit. Wegner (1980) 115. - K. Fittschen, *GGA* 236, 1984, 205. - Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts* 21 Anm. 52 Taf. 13, 1.2. - J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und byzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979), 105f. Nr. 53 Taf. 47, 1. 2. 48, 3.4. - Fittschen-Zanker I Nr. 59 Anm. 13 e, 22 e. - Evers, *unpublizierte Habil.* A.P. 46.

⁵⁶² Fittschen-Zanker I 64ff. Nr. 59 Anm. 13. 22.

XII.2 Leptis Magna, Musée Archéologique, Magazin, Inv. 33 C.

Kopf direkt unter dem Kinn gebrochen. Pentelischer Marmor. Aus dem Theater in Leptis Magna, "dalla parte del podio della fronte scena successivo alla Porta Ospitale occidentale" (Caputo/Traversari).

H 16 cm.

Rundum starke Beschädigungen. Mund, Kinn, Augenbrauen, Bart, Haaroberfläche abgerieben. Links des Scheitels eine 5 cm tiefe, 3cm breite und 6 cm lange Eintiefung.

Am Motiv der beiden zentralen Stirnlocken ist die Zugehörigkeit zum Typus Formia erkennbar. Das Köpfchen tendiert zu plastisch-malerischer Modellierung, vergleichbar mit kleinasiatischen Werken. Hauptsächlich mit dem Meißel gearbeitet, wenige Spuren des Bohrers an den Stirnlocken.

Lit.: A. Caputo - G. Traversari, Le sculture del teatro di Leptis Magna (1976) 92 Nr. 70 Taf. 72. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 106. - Evers, unpublizierte Habil. A.P. 48.

XIII. Marc Aurel

Bronze

XIII.1 Florenz, Museo Archeologico Inv. Nr. 1707 (ehem. 471)

Panzerbüstchen, Applike mit je einem runden Befestigungsloch in den Armansätzen. Aus Sammlung Medici.

H 5,5 cm; H Kopf 2,5 cm.

Schwarze Patina, in Furchen und Ritzen hellgrün.

Gußdicke ca. 3-4 mm. Ringsum teilweise stark abgegriffen, die Nase etwas verformt, sonst unbeschädigt. Autopsie.

Der Büstenausschnitt schließt Armansätze und Brustmuskulatur mit ein. Büste mit einer durch eine runde Fibel auf der rechten Schulter befestigten Tunika und Mantelbausch über der linken Schulter, der Kopf ist nach rechts gewendet und etwas gesenkt.

Mit den über der Stirn gestäubten Haaren folgt die Applike dem vierten Bildnistypus Marc Aurels⁵⁶³, wobei die Gestaltung der einzelnen Locken ganz schematisch ausgeführt ist. Die parallel aus dem Gesicht gestrichenen Strähnen teilen sich über dem linken Auge, nach links schließen sich sechs Locken bis zum Ohr an, nach rechts sind zehn Strähnen mit aufwärtsgebogenen Spitzen kranzartig ums Gesicht gelegt. Das übrige Haar ist in gleichförmigen knolligen Kompartimenten gestaltet, die ehemals geritzte Binnenzeichnung ist kaum noch sichtbar. Der Bart ist zweigeteilt und als kompakte Masse angelegt, von der sich an der Oberfläche schlangentartig gewundene Strähnen abheben. Die gewölbten Augenbrauen

⁵⁶³

Bergmann, Marc Aurel 26. - Fittschen-Zanker I 74ff. Nr. 68.

sind durch feine, an den Brauenansätzen noch erkennbare Strichelungen angegeben. Die Augen sind durch Ritzung der Iris und punktförmig gebohrte Pupillen markiert, über die sich bandartig die dünnen Oberlider legen. Die Wangen sind etwas eingefallen, die Mundpartie wirkt angespannt durch die Furchen seitlich der Nasenflügel, an denen sich die Wangenhaut staut. Der im Vergleich zu der entspannten Mimik der getreuen großplastischen Repliken⁵⁶⁴ veränderte Ausdruck ist hier anscheinend durch die Qualität der Ausführung bestimmt und nicht Ergebnis einer beabsichtigten Veränderung der Aussage. Die herabgezogenen Mundwinkel sind durch den Verlauf des Oberlippenbartes betont, der sich über die vollen Unterlippen wölbt. Die Stirn ist in der Mitte horizontal durch eine Falte geteilt und die Unterstirn vorgezogen.

Lit.: Wegner, Antoninen 173 (mit älterer Lit.). - ders. Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 45.

XIII.2 Wien, Kunsthistorisches Museum VI 3208

Panzerbüstchen. Aus Carnuntum. 1912 erworben.
H 6,1 cm; B 5 cm.
Nase und linke Gesichtshälfte beschädigt, dunkelgrüne Patina (Fleischer). Der Büstenkontur schließt die Schultern ohne Armansätze ein und reicht mit leichter Einziehung bis auf Brustmuskel herunter. Die Rückseite ist genauso tief herabgezogen, aber ohne Detailangaben belassen. Vier Anbringungs Löcher am Ende der Schulterriemen und auf den Schultern, zwei weitere Löcher am unteren Ende des Rückenteils. Schulterprtyges angegeben. Rechteckiger Halsausschnitt, unter der Querleiste sind vier nach oben offene Halbkreise angegeben. Augen mitgegossen, die Pupillen als flache große Bohrungen gegeben und asymmetrisch gesetzt.

Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Das Haar ist in großen knollig gebildeten Segmenten kreisförmig vom Hinterkopf ausgehend um den Kopf angeordnet. Die niedrige Stirn wird von einer Reihe dieser Kompartimente gerahmt, das bestimmende Motiv der Frisur sind zwei großen Strähnen in der Stirnmitte, die sich hier teilen. Anhand dieses Motivs lässt sich das Büstchen dem vierten Bildnistypus Marc Aurels zuweisen: Die gesträubten Stirnhaare, wie sie z.B. die Büste Imperatori 38⁵⁶⁵ aufweist, haben als charakteristisches Mittelmotiv zwei sich in der Stirnmitte teilende, auseinanderfallende Strähnen. Das reiche Haargelock der großplastischen Wiederholungen ist hier zu den klumpigen Gebilden vergrößert, was hier wohl mit der geringeren Sorgfalt der Ausführung zu tun hat.

Auch die Wiedergabe der Bartlocken, die bei den getreuen Repliken des Typus lang und gelockt und entweder als geschlossene Masse gebildet oder einzeln gesträht werden⁵⁶⁶, wird hier schematisiert. Die gewellten Strähnen werden zu in Reihen angeordneten, senkrechten Partien abstrahiert, die durch schräge Ritzungen gekennzeichnet werden.

Die sich über den weit geöffneten Augen hoch wölbenden Brauen sind für die Physiognomie des Dargestellten charakteristisch. Die Nase ist im Vergleich zu den großplastischen getreuen Vertretern des Typus stärker gebogen, der Nasenhöcker betont. Der Mund ist leicht geöffnet,

⁵⁶⁴ Bergmann, Marc Aurel 29f.

⁵⁶⁵ Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 38 Inv. 448. - Fittschen-Zanker I 76 Nr. 69 Taf. 79. 81. 82.

⁵⁶⁶ Zu den beiden Varianten s. Bergmann, Marc Aurel 26.

die Oberlippe vom Schnurrbart bedeckt.

Der Bart hebt sich kaum plastisch von den Wangen ab. Die Ausführung ist trocken und unstofflich, die flachen Augen kantig umrandet. Die Formvereinfachungen sind nicht auf eine lokale Entstehung zurückzuführen (anders: Fleischer a.a.O.).

Die vermeintlichen Alterszüge des Dargestellten entstehen durch die trockene Art der Ausführung.

Lit.: Schneider, Studien 89. - R. Fleischer, Die römischen Bronzen aus Österreich (1967) 165 Nr. 224 (mit älterer Literatur). - Guß und Form. Kat. Ausst. Wien 1986, 160 Nr. 295 Abb. 319. - Evers, unpublizierte Habil. M.A. 191. - Borromeo Nr. 43. - Dahmen Kat. 50 Taf. 50.

Marmor

XIII.3 Athen, NM Inv. 4910-4910 a (Magazin).

Kleine Panzerbüste mit Fransenpaludamentum. 1977 in Rhamnous, Nemesisheiligtum zusammen mit einer größeren Büste des Lucius Verus gefunden. Pentelischer Marmor.

H ges. 42 cm, H Kopf 16,5 cm.

In mehreren Fragmenten unvollständig erhalten. Das Gesicht in drei Teilen erhalten: die rechte Wange mit Bart, ein Teil mit Mund, Nase und dem rechtem Auge, das dritte Bruchstück mit linker Wange ohne Bart, linkem Auge und Stirnlocken erhalten. Die Büste mehrfach gebrochen und unvollständig erhalten.

Kopf nach links gewendet, das Paludamentum ist mit einer runden Fibel unterhalb der rechten Schulter gehalten.

Der Fundzusammenhang und die Gesichtszüge legen eine Identifizierung mit Marc Aurel nahe. Die über der Stirn erhaltenen Locken sind nicht aus dem Gesicht gestrichen, danach würde der Kopf dem dritten Bildnistypus zugehören.

Lit.: B. Ch. Petrakos, Praktika 1976, 54f. Nr. 22 Taf. 22,2. - Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 199. - Evers, unpublizierte Habil. M.A. 3 (mit weiterer Literatur).

XIV. LUCIUS VERUS

Marmor

XIV.1 Kunsthandel Schweiz

Köpfchen. Herkunft unbekannt.

H 6,7 cm.

Nase bestoßen, sonst unbeschädigt. Versinterungen im Haar. Am Hals vom Bartrand schräg nach hinten

ansteigende geglättete Bruchfläche. Oberfläche der Haarkappe erscheint etwas verrieben.

Die dichte, geschlossene Haarkappe reicht tief in die Stirn, der füllige Bart bedeckt Wangen und Kinnunterseite. Haare und Bart sind in dichten, bauschig gebogenen Locken angelegt. In der linken Stirnhälfte ist am Ansatz der nach oben gebogenen Stirnhaare eine Gruppe kleiner horizontal gelegter Strähnen zu erkennen. Das Motiv ist charakteristisch für die Bildnisse des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus, genauso wie die von der linken Stirnecke aus nach außen schwingende Locke, die ins Schläfenhaar überleitet, hier jedoch eine weniger ausgeprägte Gabelung entstehen läßt als zum Beispiel beim Kopf der Büste in Rom, Imperatori 31⁵⁶⁷. Der Bart ist nicht zweigeteilt, sondern als eine kompakte Masse gebildet, die sich aus mehreren, in sich gedrehten Strähnen zusammensetzt.

Das Gesicht ist lang und schmal, verjüngt sich jedoch nicht nach unten aufgrund der breiteren Kieferpartie, wie es vergleichbar die Kopie in Parma⁵⁶⁸ zeigt. Die schwach geschwungenen Augenbrauen sind in feinen Strichelungen angegeben und liegen tief über den schmalen verschatteten Augen, so daß die Orbitale nur als schmale Bänder erscheinen. Der Schnurrbart ist ebenfalls fein gestrichelt und hebt sich kaum plastisch ab, er läßt die geschwungene Oberlippe frei, die leicht über die etwas geschürzte volle Unterlippe übersteht. Auf dem Kinn ist eine Fliege ebenfalls gestrichelt angegeben. Die Nase zeigt im Profil unterhalb der Nasenwurzel einen leichten Höcker.

Die Haare sind durch tiefe Bohrungen getrennt, wodurch diese unruhig flackernd wirken, aber der Eindruck von Stofflichkeit verlorengelht. Der starke Chiaroscuro-Effekt kontrastiert mit den flächigen, kaum plastisch akzentuierten Karnatpartien, die porzellanartig geglättet sind.

Lit.: Katalog Galerie Nefer Herbst 1991 m. Abb. - Evers, unpublizierte Habil. L.V. 130.

XIV.2 Mérida, Museo Arqueológico, Magazin

"Petite tête", aus Mérida.
H nicht bekannt.

Schlecht erhaltener Kopf des Lucius Verus im vierten Bildnistypus. Eine Publikation durch W. Trillmich ist in Vorbereitung.

Lit.: Wegner, AEsp 26, 1953, 88. - ders., Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 3, 1980, 133. - F. Albertson, The sculptured portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius (A.D.161-180): Creation and dissemination of portrait types, Diss. Bryn Mawr 1979 (1981) 385 Nr. 33. - Evers, unpublizierte Habil. L.V. 46.

⁵⁶⁷ Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 31 Inv. 452. - Fittschen-Zanker I 79 Nr. 73 Taf. 84-86.
⁵⁶⁸ Parma, Museo Nazionale. - Fittschen-Zanker I 81 zu Nr. 73 Anm. 13f. Beilage 52 a.b.

V. Commodus

Bronze

XV.1 Turin, Museo di Antichità, Sala dei Bronzi, Vitrine 7b

Schuppenpanzerbüste mit Gorgoneion auf bogenförmiger, beidseitig in Voluten auslaufender Leiste. An der Unterseite ein Einsatzstift. Ob das Köpfchen mit der Büste zusammen gegossen oder eingesetzt ist, geht aus Soechtings Beschreibung nicht hervor. Als Marc Aurel ausgestellt.

H ges. ca. 7,5 cm; H Kopf ca. 3,5 cm (Soechting).

Gute Erhaltung (Soechting).

Die Gestaltung des Stirnhaars ist summarisch in einer Reihe von kurzen Strähnen gebildet, die sich teilenden Strähnen in der Mitte sind charakteristisch für den vierten Bildnistypus⁵⁶⁹. Der lange, zweigeteilte Bart entspricht dagegen dem fünften Bildnistypus⁵⁷⁰.

Soechtings Benennung als Septimius Severus ist vor allem aufgrund physiognomischer Eigenschaften abzulehnen: Die bogenförmig geschwungenen Augenbrauen, die schwer über den Augäpfeln liegenden Oberlider, sowie die längliche, ovale Kopfform sind für Commodus typische Züge. Untypisch für Commodus sind die schlaffen, faltigen Wangenpartien mit den tiefen Furchen, die sich seitlich der Nasenflügel bis zu den Mundwinkeln ziehen. Die ganz in der Oberfläche bleibende Gestaltung der Hautpartien kommt zwar häufig bei severischen Bildnissen vor, läßt sich jedoch auch bei den späteren Commodustypen, so zum Beispiel der bekannten Büste im Konservatorenpalast⁵⁷¹, im Ansatz beobachten, ohne daß jedoch Alterszüge erscheinen, die hingegen bei der Kleinbronze angedeutet werden.

Lit.: D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 215 Nr. 121 (Septimius Severus). - Fittschen-Zanker I 89 zu Nr. 78 Anm. 8 c; 96 zu Nr. 83 Anm. 1 (Commodus). - Evers, unpublizierte Habil. C 91. - DAI Rom Neg. 74. 1507.

Glyptik

XV.2 Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. Nr. AS X4

Amethystköpfchen mit Lorbeerkranz auf nicht zugehöriger moderner Alabasterbüste. 1808 aus Sammlung J. de France erworben.

H Kopf 3,6 cm; B 2,5 cm; H ges. mit Büste 7,3 cm.

Nase ergänzt. Beschädigungen auf der rechten Seite, besonders Absplitterungen der Schläfenpartie und am Hals sowie zahlreiche Bestoßungen am Kranz.

⁵⁶⁹ Fittschen-Zanker I 83 Nr. 76.

⁵⁷⁰ Fittschen-Zanker I 85ff. zu Nr. 78.

⁵⁷¹ s. u. Anm. 575.

Die vier kurzen zentralen, horizontal gereihten Locken im Stirnhaar weisen das Köpfchen als Bildnis des Commodus im vierten Typus⁵⁷² aus. An Stelle der beiden auf der linken Seite in die Stirn zeigenden Haarspitzen, vgl. etwa die Replik in Dresden⁵⁷³, sind die Locken hier zu in sich eingedrehten Buckeln umgeformt. Die kleine, etwas nach rechts verschobene Gabel zeigt das Köpfchen als abhängig vom vierten Bildnistypus, wobei die differenzierte Stirnhaaranordnung hier vereinfacht wurde. Der kurze Bart ist kaum plastisch ausgestaltet in flachen kurzen Strähnen wiedergegeben.

Die vorquellenden, von bogenförmigen Brauen überwölbten Augen mit den hängenden Oberlidern, sowie die nach unten wegsackend wirkende Kinnpartie entsprechen der Physiognomie des Dargestellten. Die im Vergleich zu den Repliken des vierten Bildnistypus schmalere, gelängte Gesichtsform, besonders die sich nach oben verjüngende Stirnpartie könnte vom fünften Bildnistypus beeinflusst sein, sie ist hier vielleicht aber nur eine typenunabhängige Veränderung der Vorlage. Verglichen mit der bekannten Büste des Commodus im Konservatorenpalast⁵⁷⁴ sind auch die Inskriptionen im Gesicht ausgeprägter, die Nasolabialfalten sind kräftig eingekerbt, was ebenfalls weniger als typologisches Merkmal zu werten ist, als durch den Stil des Steinschneiders bedingt sein kann, der sich auch in der Ausarbeitung der Haare zeigt.

Lit.: Megow, Kameen 238 A 140 Taf. 48,7 (mit älterer Literatur). - Foto Kunsthistorisches Museum Wien Nr II 4189. – Dahmen Kat. 95 Taf. 95.

Marmor

XV.3 Ostia, Museo Ostiense Inv. 270

Köpfchen auf langem, dünnen Hals, der am Übergang zu den Schultern abgearbeitet scheint. Vielleicht Einsatzkopf.
Grauweißer feinkörniger Marmor. Aus Ostia, genauer Fundort unbekannt.
H. mit Hals 10,5 cm.
Rundum stark abgerieben und bestoßen, Nase und Kinn fehlen fast ganz.

Das Köpfchen ist ein Vertreter des ersten Bildnistypus, wie trotz der starken Beschädigungen die Stirnhaarpartie zeigt. Die Frisur ist auf dem ganzen Kopf in dichten, kurzen Locken angelegt. In der Stirnmitte sind die Reste einer Reihe von kurzen, nach rechts gebogenen Locken zu erkennen, die sich über dem linken Auge teilen und in der linken Schläfe fast waagrecht zur Seite gelegt sind. Der Wirbel über der Reihe von Stirnlocken ist jedoch nur noch zu erahnen. Das Köpfchen folgt der Replikenserie, deren bester Vertreter die Büste im Kapitol⁵⁷⁵ ist, auch in dem ovalen Gesicht, den vorquellenden Augen mit den schweren Lidern, die die eingeritzte Iris zur Hälfte bedecken, den fast konturlosen, flächigen Wangen und dem kleinen Mund mit den eingetieften Mundwinkeln, der hier etwas breiter zu sein scheint. Allerdings ist der Kopf insgesamt gelängter und die obere Hälfte des Gesichts schmaler. Zur ursprünglichen Qualität des Werkes kann wegen der starken Beschädigungen kaum eine Aussage getroffen werden. Die bei der kapitolinischen Büste zart gearbeiteten Lider sind hier

⁵⁷² Fittschen-Zanker I 83 zu Nr. 76 mit Replikenliste.

⁵⁷³ Dresden, Staatliche Skulpturensammlung 392. Fittschen-Zanker I Beil. 58.

⁵⁷⁴ Rom, Palazzo dei Conservatori, Galleria degli Orti Lamiani 12 Inv. 1120. Fittschen-Zanker I 85 Nr. 78 Taf. 91-94.

⁵⁷⁵ Stanza degli Imperatori 60, Inv. 454. Fittschen-Zanker I 81 Nr. 74 Taf. 86-88.

wulstiger gebildet. Die Haarmasse scheint weniger voluminös gewesen sein. Die Reste von ehemals tiefen Bohrkanälen sind vor allem noch an der linken Schläfe sichtbar, so daß wohl auch hier der für hochantoinische Bildnisse charakteristische Chiaroscuro-Effekt hervorgerufen wurde. Der distanzierte, etwas arrogante Ausdruck der Büste Kapitols scheint hier durch die nicht herabgesenkten Mundwinkel abgemildert. Die Löcher zur Anbringung eines Kranzes, die Calza erwähnt, sind anhand der Abbildungen nicht erkennbar.

Lit.: R. Calza - M. Floriani-Squarciarapino, Museo Ostiense (1962) 54 Nr. 2. - Helbig⁴ IV Nr. 3066. - R. Calza, Scavi di Ostia IX. I Ritratti parte II (1978), 23 Nr. 21 Taf. 17. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 3, 1980, 170. - Evers, unpublizierte Habil. C 46.

XV.4 Ostia, Museo Ostiense Inv.1128

Einsatzkopf, gefunden in einer *taberna (thermopolium)*
nahe der Domus di Diana.
H erh. 24 cm, H Kopf 16 cm.
Kaum beschädigt, kleine Bestoßungen der Nasenspitze,
an rechter Braue und am Hinterkopf.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Das Lockenmotiv über dem rechten Brauenansatz weist auf den vierten Bildnistypus: Die Locken teilen sich, der linke Arm des Gabelmotivs besteht aus einer dicken, quergelegten Strähne, unter der die Spitze einer abwärts weisenden dünnen Locke hervorschaut. Diese wird bei guten Repliken wie der in Houghton Hall⁵⁷⁶ weiter ins Gesicht herabgezogen. Insgesamt ist die Anzahl der Einzelmotive im Haar reduziert, die einzelnen Lockengruppen sind im Verhältnis zum ganzen vergrößert, das Lockenschema vereinfacht.

Dichter, kurzer Bart, dessen Locken teils mit dem Spitzmeißel, teils durch kurze Bohrungen artikuliert sind. Auch die Machart der Haare ist kompakter, nicht durch tiefe Bohrungen schaumig aufgewühlt wie bei der Replik in Houghton Hall, sondern ähnelt in der kompakten, stofflicheren Wiedergabe eher dem Kopf Vatikan, Braccio Nuovo 118⁵⁷⁷. Die Gesichtspartien sind kleinteilig, flach bewegt und geglättet, die Augenbrauen und der Oberlippenbart gestrichelt, die Pupillen peltaförmig gebohrt.

Lit.: - R. Paribeni, NSc 1916, 417f. Abb. 6. - R. Calza - M. Floriani-Squarciarapino, Museo Ostiense (1962) 52 Nr 1 Abb. 32. - Helbig⁴ IV Nr. 3069. - Fittschen, Erbach 78 Nr. 25. - R. Calza, Scavi di Ostia IX. I Ritratti parte II (1978), 24 Nr. 23 Taf. 18. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 3, 1980, 170. - Fittschen-Zanker I 84 Nr. 76 Replik 7. - Evers, unpublizierte Habil. C 45.

⁵⁷⁶ Fittschen-Zanker I 84 Nr. 76 Replik 4 Beil. 59a.b. - Evers, unpublizierte Habil. C 28.

⁵⁷⁷ Inv. 2218. Fittschen-Zanker I 84 Nr.76 Replik 9 Beil. 59 c.d. - Evers, unpublizierte Habil. C.61.

XVI. Septimius Severus

Bronze

XVI.1 München, Privatbesitz

Büste mit Tunika und Paludamentum, sekundär als Laufgewicht verwendet.

H ges. 18 cm.

Die Büste ist nachträglich innen mit Blei ausgegossen, zwecks Verwendung als Gewicht. Auf dem Kopf ein Stiftloch mit Eisenresten, in dem die Öse zum Aufhängen angebracht war. Die gesamte Oberfläche stark abgegriffen, so daß besonders im Haarbereich glatte Flächen entstehen. Der Hinterkopf ist völlig geglättet. Zusätzlich Zerstörungen durch Korrosion, vor allem an der Büste. Das Gesicht wurde mit Säure behandelt, wodurch die Oberfläche weiter abgetragen wurde. Die Augen sind mitgegossen.

Der untere Büstenabschluß ist verhältnismäßig flach gerundet, die Armansätze sind angegeben. Der Mantel liegt über der linken Schulter und wird auf der rechten Schulter von einer kleinen runden Fibel gehalten.

Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Die typologische Einordnung wird durch den schlechten Erhaltungszustand erschwert, da die Ausrichtung der einzelnen Locken nicht mehr zu erkennen ist. In der Stirnmitte ragt ein dreieckiges Haarbüschel in die Stirn, der bis zum Kinn zweigeteilte Bart hängt in Zotteln herab. Das ehemals noch fülligere Haar und das breitangelegte Gesicht könnte den Zusammenhang mit dem zweiten Typus nahelegen, die Bartform und die Art des Stirnabschlusses lassen sich aber auch mit den auf dem Ehrenbogen Leptis Magna in der *dextrarum iunctio*-Szene erscheinenden Bildnistypus⁵⁷⁸ verbinden. Allerdings liegt die Haarkappe am Bogenrelief dichter an der Schädelkalotte an, im Gegensatz zum fülligen Haar des Büstchens.

Die Details der Gesichtspartien sind so abgegriffen, daß nur aufgrund des Gesichtsschnitts allgemeine Ähnlichkeit mit Septimius Severus festgestellt werden kann. Das schmalere zulaufende Untergesicht mit dem spitzen Bart unterscheidet das Büstchen von Darstellungen des Clodius Albinus und Didius Julianus⁵⁷⁹, die für eine Benennung theoretisch auch in Frage kommen könnten.

Die eigentümlich poliert wirkende Oberfläche des Stücks wirkt unantik, sie ist schwerlich als Resultat von normalem Gebrauch erklärlich. Anhand der verfügbaren Abbildungen kann jedoch keine endgültige Entscheidung hinsichtlich der Echtheit getroffen werden. Bis dahin sollte das Stück unter Vorbehalt als antike Entstehung aufgeführt werden.

Lit.: J. Meischner, RM 96, 1989, 407ff. Taf. 110. 111. – Dahmen Kat. 102 Taf. 102.

⁵⁷⁸ Zum Adoptionstypus vgl. D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 41ff. - Zuletzt hat J. Raeder, Jdl 107, 1992, 175ff. anhand der Münzbildnisse wieder vier Typen geschieden, wobei m. E. die anlässlich der Säkularspiele 204 n. Chr. erschienenen Münzbildnisse von denen des Adoptionstypus so gering abweichen, daß nicht notwendig die Edition eines neuen Typus anzunehmen ist; anders Raeder a.a.O. 184ff.

⁵⁷⁹ Zu Bildnissen des Clodius Albinus Fittschen-Zanker I 91f. Nr. 80 Taf. 97. 99. Zu Bildnissen des Didius Julianus ebenda, 93f. Nr. 81 Taf. 99. 100.

Gips

XVI.2 Frankfurt, Liebieghaus Inv. Nr. 1525

Kopffragment aus gelblichem porösem Gips. Aus dem Fayum. Ehemals Sammlung Kaufmann, dort erworben 1905-1907.

H ges. 10,5 cm; B im Stirnbereich 6,7 cm.

Aus einer Hohlform gegossen, die die vordere Hälfte des Kopfes mit den das Gesicht rahmenden Haar- und Bartpartien wiedergibt. Die Innenseite ist in einem zweiten Arbeitsgang mit einer dünnen Gipsschicht ausgegossen. Die Oberfläche ist größtenteils etwas abgegriffen.

Abplatzungen unter anderem an rechter Augenbraue, Nasenspitze, am rechten Jochbein, schräg über die linke Wange verlaufend. Oberfläche ansonsten ohne moderne Beschädigungen, das Inkarnat im Stirnbereich, an der rechten Wange und an den Augen intakt. Die Haarpartie nur summarisch angegeben. Entlang der rechten Seite verläuft eine geritzte Linie vor dem Ohr abwärts. Die seitlichen Ränder verlaufen unregelmäßig. Der Blick ist nach rechts oben gerichtet, die Irisringe sind durch Linien, die Pupillen punktförmig angegeben.

Autopsie.

Die vier in die Stirn fallenden Locken zeigen die Zugehörigkeit zum Serapistypus⁵⁸⁰. Die Physiognomie mit der vom Bart verdeckten Oberlippe, den schwach zusammengezogenen Augenbrauen, der im Profil leicht vorgezogenen Unterstirn und den in Form von Dreiecken freigelassenen Wangenpartien entspricht den Zügen des Dargestellten.

Die Haarpartien sind durch kurze, kreuz und quer geführte, mit einem Modellierstäbchen aufgetragene Strichelungen angegeben. Die Flüchtigkeit der Haargestaltung steht zu der sorgfältig geglätteten, fein bewegten Karnatgestaltung in auffälligem Kontrast. Die Seitenpartien sind ganz vernachlässigt.

Die unregelmäßigen Randpartien verbreitern sich im Bereich von Kinn und Bart derart, daß die Anpassung einer Hinterkopfpattie schwierig erscheint. Möglicherweise war das Fragment aber nicht fertig ausgeführt, so daß offen bleiben muß, ob es rundplastisch vervollständigt werden sollte. Genauso unsicher ist, ob es sich um ein Modell für Werkstätten handelte oder als fertiger Halbkopf für den Verkauf bestimmt war. Die flüchtig angedeuteten Haare würden gegen ein Modell sprechen, andererseits könnten die Haare auch in einer zweiten, nunmehr verlorenen Gipsschicht ausgeführt gewesen sein⁵⁸¹.

Lit.: P. C. Bol, Bildwerke aus Stein und aus Stuck. Liebieghaus-Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I (1983) 248 Kat.-Nr. 79 Abb. 79,1. 2 (mit älterer Literatur).

⁵⁸⁰ Zum Typus Fittschen-Zanker I 95ff. zu Nr.83 und 84.

⁵⁸¹ Für diesen Hinweis danke ich P. C. Bol.

Marmor**XVI.3 Merida, Museo Nacional de Arte Romano Inv. Nr. 126**

Nacktes Marmorbüstchen; gef. 1910 in *Augusta Emerita*, Bereich der Nekropole (Campo de S.Juan).
 H ges. 26,5 cm; H Kopf ca. 9 cm; B 18 cm.
 Büste mit zu dreiviertel erhaltenem Indextäfelchen in einem Stück gearbeitet, nahezu vollständig erhalten. Vorderseite stark geputzt, an der gesamten Rückseite bräunliche Sinterspuren, die vorn, bis auf wenige Reste an der linken Schulter, entfernt wurden. Weißer, feinkristalliner Marmor. Nasenspitze abgerieben. Autopsie.

Der Kopf deutlich nach rechts gewendet und etwas geneigt. Die vier Stirnlocken entsprechen dem Serapistypus, ebenso wie die S-förmig aus dem Gesicht gestrichenen Schläfenhaare und der zweigeteilte Bart. Summarische Ausarbeitung der Haare am Hinterkopf sowie der Ohrmuscheln. Der große Büstenausschnitt ist in spätantoninischer Zeit mehrfach belegt⁵⁸². Das Haar ist in dichten, fülligen Wellen angelegt, die einzelnen Locken sind durch feine Ritzungen unterteilt. Die Bartgestaltung ist ähnlich, die Übergänge in die Wangenhaut sind in flach in die Haut geritzten Strähnchen gegeben. Die Unterstirn ist vorgezogen, die Unterlider als flache Bänder gebildet. Die Hautpartien sind durch tief eingegrabene Falten gegliedert, an denen sich das dicklich wirkende Karnat staut. Trotz der durch die Putzung verflachten Oberfläche ist die ehemals ausgesprochen plastische Durchgestaltung noch zu erkennen. Die flauere Wirkung der Brustpartie ist ebenfalls durch die Reinigung bedingt.

Lit.: A. Garcia y Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal* (1949) 37f. Nr. 28 Taf. 25. - A. M. McCann, *Th Portraits of Septimius Severus*, *MemAmAc30*, 1968, 196 (nicht antik?). - Soechting 191 Nr. 85. - *Lo Sguardo di Roma*. Kat. Ausst. Rom 1996, 179 Nr. 124 m. Abb. – Dahmen Kat. 13 Taf. 13.

XVI.4 Rom, Thermenmuseum, Magazin Inv. 126280

Kopf auf nicht zugehöriger Büste. Lunensischer Marmor.
 H Kopf 16 cm.
 Die gesamte Oberfläche verwaschen und abgerieben, besonders in den Haarpartien. Die Nase abgeschlagen und teilweise ergänzt, der Kopf unterhalb des Kinns abgeschnitten. Augenbrauen und Lippe sind bestoßen.

Der Kopf ist nach rechts gewendet. Dargestellt ist Septimius Severus im Serapistypus, wie die vier in die Stirn fallenden Korkenzieherlocken und die s-förmig nach außen gestrichenen, den Kopf rahmenden Schläfenlocken zeigen. Die genaue Führung der Haarsträhnen ist wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr genau nachvollziehbar. Der Bart ist zweigeteilt. Die Hautpartien sind schlaff und spannungslos, eingegrabene Furchen sind von den Nasenflügeln schräg abwärts gezogen, die Mundwinkel sind stark abgesenkt. Das Haar war ursprünglich durch tiefe Bohrungen aufgewühlt gestaltet.

582

Fittschen-Zanker | 87 m. Anm. 11.

Lit.: J. C. Balty, *RBelgPhilHist* 40, 1962, 88 n.6. - Museo Nazionale. *Le Sculture* 9,2. *Magazzini. I ritratti* (1988) 448 R 342 (A. Cioffarelli; mit älterer Literatur).

Anhang A: ? Unsichere Benennung

Bei den im folgenden aufgelisteten Kleinporträts weicht der typologische Befund eindeutig von den gesicherten Bildnissen ab. Daher werden sie gesondert aufgeführt.

I.?1 Augustus?, Ehem. New York, Kunsthandel

Einsatzkopf? Marmor.

H ges. 15,3 cm.

Abstoßungen an der Nasenspitze, am Mund und am Halsrand. Die Haarpartien etwas verrieten. Bräunlich verfärbte Oberfläche mit Sinterspuren. Die Karunkel weisen punktförmige Bohrungen auf, die nachträglich zugefügt wirken.

Die Beurteilung des Kopfes ist schwierig, solange nur eine (schlechte) Frontalaufnahme verfügbar ist. Die Zuweisung an Augustus vor allem aufgrund der Anordnung der Stirnlocken, die dem Schema des Typus *Prima Porta* entsprechen, auch wenn der linke Arm der Hauptzange hier aus zwei getrennten statt einer Locke besteht. Die Lockenformel wirkt vergrößert, das Relief der Stirnhaare ist tiefer als das des restlichen Haares. An der linken Schläfe werden die Haare nicht aus dem Gesicht gestrichen, sondern wie rechts ins Gesicht gekämmt; der Übergang ins Schläfenhaar ist verändert, bei getreuen Repliken wird es als horizontal nach hinten verlaufendes Lockenregister weitergeführt. Die Haarkappe rahmt das Gesicht halbrund, im Gegensatz zu der geschichteten Anordnung der Frisur bei Augustusbildnissen.

Abweichend vor allem das für Augustus untypische Gesicht: Die Augäpfel sind flach, mit dicken, wulstigen Lidern. Die obere Schädelpartie ist zu gewölbt, im Verhältnis zur schmalen, spitz zulaufenden Kinnpartie wirkt der Mund unverhältnismäßig breit.

Die publizierte Abbildung zeigt keine Hinweise auf eine Umarbeitung, wie Boschung vermutet.

Lit.: J. M. Eisenberg, *Art of the Ancient World. A guide for the Collector and Investor. royal-athena galleries IV.* (1985) 87 Nr. 255. - Boschung, *Augustus Kat.-Nr. 143 Taf. 193,4* (Augustus).

II.?1 Tiberius?, Rheinisches Landesmuseum Bonn Inv. Nr. 860069,01

Gepanzerte *clipeata imago* auf bronzenem Reiterhelm; aus Xanten.

Helm: H 19,3 cm; L 26,3 cm; Br 25,7 cm.

Stirnhaar der Schildebüste beschädigt.

H. H. v. Prittwitz und Gaffron (1991, 236) sieht in der Schichtung der Nackenhaare Ähnlichkeiten zu Tiberiusporträts, wobei der Stil der kompakten Strähnen eher caliguläisch-claudisch sei. Eine Identifizierung kann wegen der Beschädigungen im Stirnhaarbereich jedoch nicht sicher vorgenommen werden: Die dreieckige Gesichtsform und der kleine Mund sprechen

tatsächlich für Tiberius, aber z.B. auch für Drusus minor. Das Büstchen stellt sicher ein Mitglied des julisch-claudischen Kaiserhauses dar.

Lit.: D. v. Detten u. M. Grechter, Archäologie im Rheinland 1987 (1988) 63f. Abb. 22. - H. Pflug, Antike Helme. Kunst und Altertum am Rhein 129 (1989) 53; 71f. Abb. 54. - H. H. v. Prittwitz und Gaffron, in: Archäologie in Nordrhein-Westfalen. Kat. Ausst. Köln (1990) 216ff. - ders., BJB 191, 1991, 225ff., zum Köpfchen der Schildbüste 235f. - Dahmen Kat. Mil27 Taf. 210.

IV.71 Claudius?, London, Sir John Soane's Museum Inv. Nr. 114

Köpfchen aus schwarzem, porösem Stein mit ägyptischer Königshaube.

H 8,5 cm.

Am unteren Halsansatz gebrochen. Die unteren seitlichen Enden der Königshaube abgebrochen. Nasenspitze bestoßen, Kratzer auf gesamter Oberfläche. Autopsie.

Das Sphinxköpfchen kann keinem Typus der Claudiusbildnisse sicher zugewiesen werden, die niedrige Stirn entspräche am ehesten dem Typus Kassel⁵⁸³. Massner weist das Köpfchen aufgrund der kleinen Lockengabel, die sie über dem linken Auge erkennt, dem Haupttypus⁵⁸⁴ zu, wofür auch die kleine nach links außen gerückte geschlossene Zange sprechen würde, deren rechtes Pendant allerdings fehlt. Der halbrund geführte Stirnhaarkontur ist im Vergleich mit der sonst die Stirn rechteckig rahmenden Anordnung ungewöhnlich. Der rundliche, volle Gesichtsschnitt mit dem kleinen, geschwungenen Mund entspricht nicht der Physiognomie Vespasians.

Der Sphinxtypus weist auf die Darstellung eines Herrschers hin (vgl. den Vespasianssphinx, hier Kat. VI.1). Anders als z.B. bei der ägyptischen Basaltstatue in Mantua⁵⁸⁵, deren Stirnhaarstilisierung mit dem ersten Bildnistypus Domitians recht eindeutig in Verbindung gebracht werden kann, sind hier die Gemeinsamkeiten mit gesicherten Claudiusbildnissen zu vage, als daß das Köpfchen den gesicherten Bildnissen zugeordnet werden könnte⁵⁸⁶.

Lit.: C. C. Vermeule, Sir John Soane's Museum. Catalogue of the Classical Antiquities (1975) 115f. - Z. Kiss, Études sur le portrait impérial romain en Égypte (1984) 46 Abb. 78. - A. K. Massner, AntK 29, 1986, 63ff. Taf. 10,1 (Claudius).

⁵⁸³ Boschung, Bildnistypen 70 Va. - A. K. Massner, Zum Stilwandel im Kaiserporträt in claudischer Zeit, in: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius. Umbruch oder Episode? Symposium 16. - 18. Februar 1991 (1994) 160ff.

⁵⁸⁴ Boschung, Bildnistypen 70f. Vb.

⁵⁸⁵ Mantua, Palazzo Ducale; Bergmann-Zanker 350 Abb. 24.

⁵⁸⁶ Eine Reihe von bei Kiss, Études sur le portrait romain en Égypte (1984) aufgeführten ägyptisierenden Köpfen sind noch weniger bestimmten Kaisern zuzuweisen; auch die Benennung der Granitstatue in Kairo, Ägyptisches Museum Inv. C.G. 701 durch V. M. Strocka, Eikones 177ff. als Augustus ist von Boschung, Augustus Kat.-Nr. 268* zu Recht abgelehnt worden.

VIII.?1 Domitian?, Catania, Museo Biscari (o.Inv.)

Bronzeköpfchen, modern auf Nadel aufgelötet.
H 3 cm.

Allgemeine physiognomische Ähnlichkeit mit Domitian: schweres Untergesicht, breite, hohe Stirn. Die summarische Haarangabe läßt aber keine sichere Zuschreibung zu, das Köpfchen kann bis auf weiteres nicht unter den gesicherten Bildnissen Domitians geführt werden.

Lit.: G. Libertini, Il museo Biscari (1930) 106 Nr. 321. - Borromeo Nr. 29 (Domitian). – Dahmen Kat. 51.

IX.?1 Nerva?, Madrid, Museo Arqueologico Inv. Nr. 2938

Panzer-Paludamentumbüste mit Lorbeerkranz.
H ges. 8 cm.

Die Ähnlichkeiten in Haargestaltung und Physiognomie sind zu allgemein, um eine sichere Zuschreibung vertreten zu können. Das nach unten spitz zulaufende Gesicht und die kurzen, an den Schläfen eingezogenen Ecken erinnern an Nerva; das wesentliche Merkmal des einzigen überlieferten Typus des Nervabildnisses, die Gabelung etwas links der Stirnmitte, wie beim Kopf Vatikan, Sala dei Busti⁵⁸⁷ ist auf der einzigen publizierten Abbildung nicht zu erkennen; andere Abbildungen waren mir nicht zugänglich.

Lit.: Schneider, Studien 73 (mit älterer Literatur). - R. Thouvenot, Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid I. Bronzes grecs et romains (1927) 65 Nr. 317 Taf. 17 (Nerva?). - Borromeo Nr. 31 (Nerva).

XI.?1 Hadrian?, Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Inv. Gemme 521

Chalzedonbüstchen.
H ges. 13 cm.

Panzerbüstchen mit Paludamentum auf der linken Schulter, rechteckigem Halsausschnitt, unter dem der Rand der Tunika als diffuses Gebilde herauschaut. Auf der Brustschale ein Gorgonenköpfchen. Rechts sind die Schulterlaschen angegeben, links die entsprechende Stelle jedoch glatt belassen. Der Kopf ist leicht nach rechts und aufwärts gerichtet. Entgegen den Vermutungen Megows sitzt der Kopf ungebrochen auf der Büste auf. Die Zeichnung bei Gori meint mit Sicherheit dasselbe Stück, da die Einzelheiten des Panzers mit der Aufnahme des Museums übereinstimmen. Wohl wegen der auf der Zeichnung verfälscht wiedergegebenen Form der Büste vermutete Megow, die Büste sei modern. Die Anordnung der Haare läßt sich kaum einem der bekannten Bildnistypen Hadrians zuweisen. Einzig die beiden in der Mitte liegenden, leicht nach rechts verschobenen auseinanderweisenden Locken könnten die Zugehörigkeit zum Typus Vatikan Busti 283⁵⁸⁸ nahelegen, die komplizierte Frisur

⁵⁸⁷ Bergmann-Zanker 380ff. 391. Abb. 53. Replik nach einem der wenigen nicht aus einer Umarbeitung entstandenen Bildnisse in Kopenhagen, NCG 668; I.N. 772; Ny Carlsberg Glyptothek II 88 Nr. 31.

⁵⁸⁸ C. Evers, Les Portraits d'Hadrien (1995) 259ff. Abb. 9.

des Typus wäre hier jedoch sehr vereinfacht und reduziert, und besonders im Bereich der Schläfen nicht mehr wiedererkennbar. Die Physiognomie Hadrians ist gemeint, der durch die aufwärtsgerichteten Augen mit den geritzten Krähenfüßen und die herabgezogenen Mundwinkel entstehende leidende Ausdruck ist allerdings völlig untypisch.

Kompakte, in Wellen gelegte Haarkappe, in die mit tiefen Bohrrillen die einzelnen Strähnen eingetragen sind. Die stark auf Licht-Schattenwirkung angelegten Rillen sind schematisch gerade gezogen, der Eindruck unstofflich. Die Bartangabe wirkt gepickt. Nach Auskunft des Museums spricht nichts gegen den antiken Ursprungs des Stücks. Jedoch lassen sowohl die Art der Haarbearbeitung als auch die unterschiedliche Gestaltung der Schultern Zweifel aufkommen.

Lit.: A. F. Gori, *Museum Florentinum. Gemmae antiquae I* (1731) Taf. 11 - S. Reinach, *Pierres Gravées* (1895). - Megow, *Kameen A* 130 Taf. 42,5 (Zeichnung Gori, nicht antik?).

XIII.71 Marc Aurel?, Washington, The Freer Gallery of Art, Acc.No.09.540

Panzer-Paludamentbüstchen. Dunkelblaues Glas. Vormals Dattari Collection, von C. Lang Freer 1909 in Kairo erworben.
H 3,9 cm; B 3,2 cm.

Die Schultern und Armansatz umfassende Büste wurde zusammen mit dem kissenartigen Untergrund gegossen, dessen Rückseite konvex gewölbt ist, was auf eine Anbringung in einer Schale hinweisen könnte. Rand links unten ausgebrochen, Kopf besonders links und oben stark bestoßen und insgesamt verrieben. Schuppenpanzer mit rechteckigem Halsausschnitt. Bärtiger Kopf mit lockigem Haar; die längliche Gesichtsform und vor allem die großen Augen mit den gewölbten Brauen erinnern an Marc Aurel, für dessen Bildnis das Büstchen zunächst in Erwägung gezogen wurde. (Ettinghausen nimmt ohne Begründung ein postumes Bildnis an.) Wegen des schlechten Erhaltungszustands und der nur allgemeinen Ähnlichkeiten ist die Benennung fraglich.

Das Material soll wohl Lapislazuli imitieren; die Ausarbeitung ist eher summarisch: Die Barthaare sind durch senkrechte Kerben und schräge Ritzungen angegeben; ähnlich die Wiedergabe des Panzers.

Lit.: R. Ettinghausen, *Ancient glass in the Freer Gallery of Art* (1962) 21 fig.61 (Marc Aurel). - C. C. Vermeule, *ProcAmPhilSoc* 108, 1964, 116. - ders., *ProcAmPhilSoc* 109, 1965, 378. - M. Wegner, *Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus* (unter Mitarbeit von R. Unger), *Boreas* 2, 1979, 179 (Benennung als Marc Aurel unsicher). - S. H. Auth, *Apollo* 118, no.258 August 1983, 160ff. - D. F. Grose, *Early Ancient Glass*. Toledo: The Toledo Museum of Art, 1989, 358f. Abb. 172.

XIV.71 Lucius Verus?, London, British Museum (Walters Br. 841)

Bronzeköpfchen mit Gewandansatz.
H ca 4 cm.
Unbeschädigt, am Halsrand sind die Ansätze der Schlüsselbeine erhalten. Rechte Seite ausgebrochen, hinten ein Teil des Rückenansatzes wieder angestückt.
Links liegt eine dicke Gewandfalte, eventuell ein Mantel

auf, der in einer dreieckigen Schüssselfalte vorn über die Brust geführt ist. Schwarze Patina, im Bereich der Gewandfalten dicke Verkrustungen. Die Oberfläche der erhabenen Stellen des Kopfes sind abgegriffen und dadurch glänzend.
Autopsie.

Schmaler Kopfumriß mit dichter, gelockter Haarkappe, die gerade abgeschlossen tief in die Stirn hineinreicht und langem, zweigeteiltem Bart. Damit erinnert das Köpfchen an die Bildnisse des Lucius Verus im Samtherrschaftstypus⁵⁸⁹, jedoch weichen einige Details von dessen Ikonographie ab. Die Buckellöckchen über der Stirn sind nach oben gekämmt, was eher der Frisur des Marc Aurel im vierten Typus entlehnt scheint, wogegen die Stirnhaare bei Lucius Verus eher nach unten ins Gesicht hineinreichen. Auch die bogenförmig geschwungenen Augenbrauen erinnern an die Physiognomie Marc Aurels. Die summarische Ausführung des Köpfchens läßt eine sichere Beurteilung der Wangenpartien nicht mehr zu, aber der gelockte Wangenbart des Lucius Verus scheint hier zu fehlen, die kurz gestutzten Wangenpartien erinnern an Porträts des Aelius Verus⁵⁹⁰, dessen Kinnbart jedoch noch wie bei hadrianischen Bildnissen kurz gehalten ist. Die kurze, zierliche Nase und der schönlinig geschwungene Schnurrbart wirken idealisiert und lassen sich keinem der beiden Kaiser zuordnen.

Die summarische Ausführung läßt eine Identifizierung als Bildnis eines Kaisers nicht zu. Eher ist vielleicht ein hoher Offizier und Zeitgenosse Marc Aurels gemeint, der die zur Modefrisur gewordene Haartracht Lucius Verus´ trägt. Individuelle Züge sind zurückgenommen.

Lit.: Schneider, Studien 85 (modern). - Wegner, Antoninen 133 (Fälschung).

XVI.71 Septimius Severus?, Budapest, Musée des Beaux Arts

Marmorköpfchen.

H ges. 16 cm.

Unterhalb des Kinns gebrochen. Eine Verletzung verläuft senkrecht über die gesamte rechte Gesichtshälfte.

Die Haare sind in dicken, voluminösen Buckellocken angelegt, seitlich werden die Strähnen in S-förmigem Schwung aus dem Gesicht gestrichen. Über der Stirnmitte sind vier stilisiert in sich gedrehte Lockengruppen nebeneinandergelegt, die sich eigentümlich unorganisch vom restlichen Haar abheben. Hier sollten wohl die für den Serapistypus charakteristischen Locken besonders hervorgehoben werden, wodurch das Motiv zu einer Art Bildformel abstrahiert wurde. Ähnliches zeigt ein ebenfalls provinzieller Kopf in Tebessa, Algerien⁵⁹¹, der die Anzahl der Locken jedoch auf drei reduziert. Die Bartlocken sind flacher, weniger plastisch ausgearbeitet. Die breiten Gesichtsproportionen weichen von Bildnissen des Septimius Severus ab, eine Benennung ist allein aufgrund des Stirnlockenmotivs in Erwägung zu ziehen.

Lit.: La plastique de l´époque romaine en Pannonie. Kat. Ausst. Székesfehérvár 1976 19 Nr. 8 pl.8 (Silvanus?). - L´art de l´époque romaine en Pannonie. Kat. Ausst. Székesfehérvár 1980 Abb. 17. - Zanker, Provinzielle Kaiserporträts 42 Taf 27,4 (Septimius Severus).

⁵⁸⁹ Zum Typus Fittschen-Zanker I 79f. Nr. 73.

⁵⁹⁰ N. Hannestadt, AnalRom 7, 1974 67ff. Taf. 1-6.

⁵⁹¹ Tebessa, Musée du Temple Païen, A. M. McCann, MemAmAc 30, 1968, Taf. 39 Nr. 25 a. b.

XVI.22 Septimius Severus?, London, British Museum (Walters Br. 838).

Bronzebüste mit Lorbeerkranz. Aus Hertz Collection.
H ges. 9,8 cm.

Chlamys auf rechter Schulter befestigt; tiefer, spitz zulaufender Büstenausschnitt. Auf den Schultern liegen die Bindenden des Lorbeerkranzes in ornamentalen Wellen auf. Die Zuschreibung an Septimius Severus im Serapistypus (Soechting) vor allem wegen dem zweigeteilten Bart und den beiden in die Stirn hängenden Strähnen; das Motiv wäre dann hier reduziert, und es fehlen die s-förmig geschwungenen Locken an den Schläfen. Abweichend sind zudem die breitere Gesichtsform, die niedrige, flachrund begrenzte Stirn und die geschwungenen Lippen.

Lit.: Schneider, Studien 96 (modern). - A. M. McCann, MemAmAc 30, 1968, 139 Nr. 21 Taf. 37. - D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 188 Nr. 80. - Fittschen/Zanker I 96 zu Nr. 83 Anm. 1 (unsichere Zuschreibung).

Anhang B: * Kein Kaiser / nicht antik / nicht nachweisbar

Die Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Von der älteren Literatur bereits ausgeschiedene Werke wurden teilweise nicht mehr berücksichtigt.

I.*1 Augustus*, Genf, Musée d'Art et d'Histoire 227 (Inv. Nr. 1970/20325)

Smaragd, Panzerbüstchen mit Strahlenkrone. H 5,6 cm. Aus stilistischen Gründen und vor allem wegen der Gestaltung des Gesichts hält Megow das Büstchen für nicht antik. Für Augustus würde das große Gabelmotiv in der Stirnmitte sprechen, allerdings weichen sowohl die restliche Haargestaltung als auch die Gesichtsproportionen völlig ab. Kein Augustus, antike Entstehung fraglich.

Lit.: J. Chamay - J. Frel - J. L. Maier, Le monde des Césars. Portraits Romains. Kat. Ausst. Genf 1982/1983 (1982) Nr. 237 Abb. 53 (Domitian). - Megow, Kameen 224f. A 115 (mit älterer Lit., Augustus).

I.*2 Augustus*, Ehem. Köln, Sammlung Nießen

Schwarzes Basaltköpfchen. H 12,5 cm. Nicht Augustus⁵⁹².

Lit.: Verzeichnis römischer Alterthümer gesammelt von Carl Anton Nießen britischem Vice-Konsul in Koeln am Rhein ²(1896) Nr. 1954 Taf. XVII.3. (bearbeitet von A. Kisa).

⁵⁹² vgl. einen sog. Tiberius aus schwarzem Schiefer, ebenda Nr. 1955. H 4,7 cm. D. Salzmann, Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln (1990) 143ff. Nr. 1 Abb. 18-22 (Ptolemaios III.?).

I.*3 Augustus*, Marseille, Musée archéologique

Marmorköpfchen mit Lorbeerkranz. H 15 cm. Neuzeitlich.

Lit.: Espérandieu III (1910) 343 Nr. 2468. - Boschung, Augustus 199 Kat.-Nr. 241*.

I.*4 Augustus*, München, Privatbesitz

Nacktes Bronzestückchen, Gewicht einer Laufwaage. Stilistisch wohl augusteisch zu datieren, aber zumindest anhand der vorliegenden Abbildungen ist kein Hinweis in der Anordnung des Stirnhaars zu erkennen, die eine Benennung als Augustus erlauben. Nicht Augustus.

Lit.: N. Franken, Aequipondia. Figürliche Laufgewichte römischer und frühbyzantinischer Schnellwaagen (1994) 157 A 209 Taf. 63,1.

I.*5 Augustus*, Rom, Antiquarium

Kleiner Kopf aus grünem Basalt. Angeblich aus Ägypten. Nicht mehr nachweisbar.

Lit.: R. Delbrueck, Jdl 40, 1925, 15 m. Anm. 4. - P. Graindor, Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine (o.J.) 45 Anm 185. - I. Montini, Il ritratto di Augusto (1938) 57. - M. Stuart, AJA 48, 1944, 175 m. Anm. 21. - Fittschen-Zanker I, 7 zu Kat. 6.

I.*6 Augustus*, Trier, Rheinisches Landesmuseum Inv. 38.1049

Bronzeköpfchen, Gewicht einer Laufwaage. Nicht Augustus.

Lit.: H. Menzel, Die römischen Bronzen aus Deutschland II (1966) 72 Nr. 172 Taf. 60. - M. Krumme, HASB 6, 1980, 32 Anm. 3 Nr. 21.

I.*7 Augustus*, I Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 299 (II68/34)

Alabasterstückchen. H 8,9 cm. Neuzeitlich.

Lit.: Schneider, Studien 13. - Boschung, Augustus 201 Kat.Nr. 262*. - Borromeo 286.

II.*1 Tiberius*, Bern, Historisches Museum Inv. 16167

Bronzestückchen, angeblich aus Avenches. H 12 cm. Neuzeitlich.

Lit.: A. Leibundgut, Die römischen Bronzen der Schweiz. Avenches 132 Nr. 176 Taf. 93 (mit älterer Lit.).

II.*2 Tiberius*, Rom, Thermenmuseum Inv. Nr. 387436

Nacktes Marmorbüstchen mit Mantelbausch auf linker Schulter, gef. in S.Michele bei Veji, Nekropole La Celsa. Lunensischer Marmor. H ges.22 cm. Kleiner, dreieckiger Büstenausschnitt, Kopf nach rechts gewendet. Privatporträt 1. Hälfte 1.Jh. n. Chr. Nicht Tiberius.

Lit.: C. Calci - G. Messineo, BullCom 90, 1985, 166ff. m. Abb. – Dahmen Kat. 3 Taf. 3.

III.*1 Caligula*, Cambridge, Fitzwilliam Museum GR II 1937

Bronzeköpfchen. Entspricht weder in Haaranordnung noch in Physiognomie Caligulabildnissen.

Lit.: Schneider, Studien 44f. (Caligula). - D.Hertel, MM 23, 1982, 227 (nicht Caligula). - Jucker, Bildnisstrafen 112 Anm. 18 (nicht Caligula). - Boschung, Caligula 124 Kat.*95 (nicht Caligula).

III.*2 Caligula*, Ehem. Samml. Walpole, verschollen

Bronzebüstchen. Angeblich aus Herculaneum. Nicht mehr nachzuweisen.

Lit.: Schneider, Studien 45 m. Anm. 3. - Boschung, Caligula 124 Kat.*92 (mit älterer Literatur).

III.*3 Caligula*, St.Petersburg, Ermitage, Inv. B 61

Bronzeköpfchen, als Gewicht umgearbeitet. Julisch-claudischer Prinz, von Poulsen und Kiss fälschlich als Caligula benannt.

Lit.: V. Poulsen, Claudische Prinzen (1960) 31f. - O. Neverow, Antichna Bronza (1973) Nr. 288. - H. Jucker, Jdl 91, 1976 240 Anm. 104 (L. Caesar). - M. Krumme, HASB 6, 1980 32 Anm. 3 Nr. 4. - Borromeo Nr. 21 (mit weiterer Literatur). – Dahmen Kat. 100 Taf. 100.

IV.*1 Claudius*, Autun, Musée Rolin

Marmorkopf. H 12 cm. Aus Sammlung Bulliot. Nicht Claudius.

Lit.: Esperandieu III (1910) Nr. 2583.

IV.*2 Claudius*, London, British Museum 3947

Verbranntes Achatköpfchen, aus Slg. Castellani, seit 1872 im British Museum. H 9,5 cm, Br 8,8 cm. Megow möchte in dem Köpfchen aufgrund der Haaranordnung als auch der Wiedergabe der Gesichtszüge ein Claudiusbildnis im Typus Turin⁵⁹³ erkennen. Zwar ist auch das Stirnhaarschema des Typus Turin gegenüber den früheren Typen vereinfacht: Von der Gabel in der Stirnmitte aus sind die Haare einfach zur Seite gestrichen, der Stirnhaarkontur rundet sich leicht. Beim Achatköpfchen ist aber die Gabelung über das rechte Auge gerückt, Stirn- und Schläfenhaare gehen als gleichförmige Reihe parataktisch angeordneter Strähnen ineinander über. Im Gegensatz dazu sind die Stirnecken des Typus Turin differenziert ausgebildet und betont, indem die Schläfenhaare gegenläufig zu den Stirnhaaren ins Gesicht gekämmt werden. Auch die ovale Gesichtsförmung entspricht nicht etwa dem Typus Turin, sondern wäre noch eher mit dem Haupttypus zu verbinden. Nicht Claudius.

Lit.: Megow, Kameen A 79 Taf. 30,4. – Dahmen Kat. 83 Taf. 83 (Claudius)

IV.*3 Claudius*, Ostia, Museo Inv. 1838

Kopf, am Nacken abgebrochen. In Ostia, via del Pomerio gefunden. H 12 cm. Das Stirnhaarschema läßt sich mit keinem der Typen des Claudiusbildnisses verbinden, wie auch Calza bemerkt. Die physiognomischen Gemeinsamkeiten reichen als Argument für eine Benennung jedoch nicht aus. Nicht Claudius.

Lit.: R. Calza, Scavi di Ostia 5. I ritratti I (1964) Nr. 52 Taf. 31. – Dahmen Kat. 115 Taf. 115 (privat).

Galba*, Oslo, Nationalgalerie

Alabasterköpfchen. H 13 cm. Stellt nach Jucker Galba dar, aber nicht antik.

Lit.: E. Fabricotti, Galba. (1976). - Rez.: H. Jucker, Gnomon 51, 1979, 481ff.

VI.*1 Vespasian*, Brooklyn, Museum Inv. 29.1605

"Halblebensgroßer" Kopf. Kristalliner Marmor. Nicht Vespasian.

Lit.: C. C. Vermeule, ProcAmPhilosSoc 108, 1964, 101f. Abb. 20. - Daltrop et al., Flavien 73 (republikanisch?).

⁵⁹³ Boschung, Bildnistypen 71, Vc.

VI.*2 Vespasian*, Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten Inv. 1167

Marmorkopf, H 10 cm. Augenbohrung. Vespasian gemeint, aber Fälschung.

Lit.: R. Egger, Führer durch die Antikensammlung des Landesmuseums für Klagenfurt (o. Jg.) 94 Abb. 70. - Daltrop et al., 75.

VI.*3 Vespasian*, Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv. 67589

Köpfchen aus Marmorpaste. H 10,5 cm. Aus Museo Kircheriano. Ikonographische Gemeinsamkeiten mit Porträts Vespasians sind allgemeiner Natur. Das Material und stilistische Eigenarten legen nachantike Entstehung nahe.

Lit.: Museo Nazionale Romano. Museo Nazionale Romano. Le sculture IX,1. Magazzino. I ritratti (1987) R. App.3 (L. Nista).

VII.*1 Titus*, Olympia, Museum, Br Inv.-Nr. 12600

Büstchen mit Schuppenpanzer, getriebenes Bronzeblech. Vielleicht Militärorden (Heilmeyer). Die die Stirn beherrschende breite Mittelgabel läßt sich an keinem der Titusbildnisse nachweisen. Frühkaiserzeitlich? Kein Titus.

Lit.: W.-D. Heilmeyer, RM 82, 1975, 299ff. Taf. 103,1.2 (Titus). – Dahmen Kat. Mil 40 Taf. 213.

VII.*2 Titus*, Madrid, Museo Arqueologico Nacional Inv. 21.270

Bronzebüste mit Lorbeerkranz. H 16,5 cm. Aus Termentia/Soria. Weder Titus noch ein anderer Kaiser (Jucker).

Lit.: Schneider, Studien 58f. (Titus). - Jucker, Blätterkelch 53 Nr. B4 Taf. 14. - Borromeo Nr. 27 (Titus). – Dahmen Kat. 37 Taf. 37.

VIII.*1 Domitian*, Aarau, Kantonales Gewerbemuseum

Alabasterköpfchen. H 7,7 cm.

Lit.: Daltrop et al., Flavien 97 (nicht Domitian, m. älterer Lit.).

VIII.*2 Domitian*, Châlon-sur-Saône

Kein Domitian.

Lit.: L. Armand-Calliat, Catalogue des collections archéologiques du Musée de Châlon-sur-Saône (1950), 46 no. 367. - Daltrop et al., Flavien 99.

VIII.*3 Domitian*, Genf, Musée d'Art et d'Histoire 227 (Inv. Nr. 1970/20325)

Smaragd, Panzerbüstchen mit Strahlenkrone. H 5,6 cm. (s.o. Nr. I.*1 Augustus*).

Lit.: J. Chamay - J. Frel - J. L. Maier, Le monde des Césars. Portraits Romains Kat. Ausst. Genf 1982/1983 (1982) Nr. 237 Abb. 53 (Domitian). - Megow, Kameen 224f. A 115 (mit älterer Lit., Augustus).

IX.*1 Nerva*, Baltimore, Walters Art Gallery Inv. Nr. 54.1124

Bronzebüstchen mit Paludamentum und Lorbeerkranz. H 6 cm. Kopf leicht nach rechts gewendet. Die von Schneider vorgeschlagene Benennung als Nerva ist wegen der schwungvoll aus der Stirn geschwungenen Strähnen nicht haltbar, genausowenig aufgrund der süßlich geschwungene Mundpartie. Mit einem Mitglied des julisch-claudischen Hauses (Kent Hill) läßt sich die an eine Anastole erinnende Frisur ebensowenig verbinden.

Lit.: Schneider, Studien 74. - D.Kent Hill, Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery (1949) 52 Nr.107 Taf. 21. - Borromeo 286f.

X.*1 Trajan*, Dumbarton Oaks Collection Acc.No.40.39

Steinköpfchen. H 3,4 cm. Weder Trajan noch konstantinisch.

Lit.: G.M.A. Richter, Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection (1956) Nr. 9. - H.Jucker, AJA 61, 1957, 206.

XI.*1 Hadrian* Aix-en-Provence, Musée 232

Marmoreinsatzkopf. H 12 cm. Nicht Hadrian.

Lit.: Espérandieu, Récueil III 355 Nr. 2495. - Wegner, Hadrian 49.92 (Fälschung?).

XI.*2 Hadrian*, Cambridge, Museum of Archaeology and Ethnology

Bronzeköpfchen. Gef. in Worlington, Cambridgeshire. H 11,4 cm. Bärtiges Köpfchen mit kurzen Locken, die unter einer kappenartigen Kopfbedeckung heraussehen. Rings um den wulstartigen Halsrand Löcher zum Aufmontieren. Wird beharrlich mit Hadrian identifiziert, obwohl die längliche Kopfform und der zweigeteilte Bart völlig von der Typologie Hadrians ab weichen. Die Anlage der Haare zeigt bei allgemeiner Verwandtschaft kein Motiv, das mit Hadrian zu verbinden wäre.

Lit.: J.M.C.Toynbee, The Hadrianic School (1934) Taf. 2. - Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society 10/11, 1955, 89 Taf. 7c. - Schneider, Studien 82. - Borromeo Nr. 39.

XI.*3 Hadrian*, Paris, Louvre, Magazin Nr. 1188

Kleiner Kopf, ehem. Sammlung Campana. Nach Auskunft des Museums derzeit nicht auffindbar.

Lit.: Wegner, Hadrian 104.

XI.*4 Hadrian*, Rom, Musei Vaticani, Magazzino delle Corazze 3529 (657)

Köpfchen aus feinkörnigem grauweißem Marmor, am unteren Halsrand geschnitten und auf nicht zugehörige Büste montiert. H Kopf 11,8 cm. Die Ausführung der Haare in schneckenartigen Enden, in die willkürlich ein Bohrpunkt gesetzt wurde, und die Anordnung der Hinterkopfpattie mit einem eigentümlich senkrecht verlaufenden Scheitel ließen schon Wegner am antiken Ursprung des Köpfchens zweifeln. Die sich nach oben verjüngende Kopfform für Hadrian untypisch. Vielleicht nach einem Vorbild im Rollockentypus kopiert oder nachempfunden. Fälschung oder nachantike Kopie?

Lit.: G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano (1937) 276 Taf. 104. - Wegner, Hadrian 110. - C. Evers, Les Portraits d'Hadrien (1995) 209.

XI.*5 Hadrian*, Turin, Museo di Antichità Inv. 221

Kleiner Marmorkopf auf roter Basaltbüste. Nasenspitze ergänzt. Stellt Hadrian im Typus Rollockenfrisur dar. Fälschung.

Lit.: Bernoulli II, 114 Nr. 76. - C. Evers, Les Portraits d'Hadrien (1995) 210. - DAI Rom Inst.Neg. 39, 119-122.

XII.*1 Antoninus Pius*, Aquileia, Museo Archeologico Inv. 2624

Marmoreinsatzköpfchen. H 14 cm. nicht Antoninus Pius, severisch?

Lit.: V. S. M. Scrinari, Catalogo delle sculture romane del Museo Archeologico di Aquileia (1972) Nr. 198. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 97 (nicht Antoninus Pius).

XII.*2 Antoninus Pius*, Cambridge, Museum of Archeology and Ethnology Nr. 112

Bronzeköpfchen. Gef. in Willingham Fen, Cambridgeshire. H 9,6 cm. Allgemeine Ähnlichkeiten im Kopftypus; lokale Provenienz. Nicht Antoninus Pius.

Lit.: Schneider, Studien 84.88. - J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain (1962) Kat. Nr. 3 Taf. 3. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 98 (nicht Antoninus Pius). - Borromeo Nr. 40 (Antoninus Pius).

XIII.*1 Marc Aurel*, Douai, Musée de Coulommiers

Bronzebüstchen. H 6 cm. Gef. 1959 in Gebäudekomplex des 2. Jh. n. Chr. Büstenrand unten rechts gebrochen. Wegen Priesterkrone in kurz gelocktem Haar schlossen die Ausgräber auf ein Bildnis Marc Aurels als Priester. Typologisch weder in Haar noch in Bartgestaltung an Porträts Marc Aurels anzuschließen.

Lit.: Schneider, Studien 90. - M. Garnier, BSocAChamp 52, 1959, 22ff. Nr. 2. fig. 1 - Borromeo Nr. 44 (Marc Aurel).

XIII.*2 Marc Aurel*, Florenz, Museo Archeologico Inv. Nr. 468.

Bronzeköpfchen auf Buntmarmorbüste. H ca. 1,5 cm. Breiter, ovaler Kopf, zu kurzer Bart. Nicht Marc Aurel. Autopsie.

Lit.: Wegner, Antoninen 173 (früher Typus).

XIII.*3 Marc Aurel*, Paris, Privatbesitz

Glasbüste. H ca. 10 cm. Nicht mehr nachweisbar.

Lit.: Schneider, Studien 87. - W. Amelung, RM 1905, 134 Anm. 3. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 2, 1979, 145 (Arbeit der Renaissance).

XIII.*4 Marc Aurel* Potsdam, Sanssouci, Arbeits und Schlafzimmer

Kopf aus weißem Carraramarmor, auf Buntgesteinsbüste aufgesetzt. H ges. incl. Büste und Fuß ca. 47 cm. Aus dem Besitz der Wilhelmine von Bayreuth. Seit 1758 Bestand der Ausstattung des Raumes. Arbeit des 18. Jh., als Pendant zu einer Lucius Verus-Büste gearbeitet (Auskunft von D. Kreikenbom, dem ich auch den Hinweis auf die Büste verdanke).

Lit.: Matthias Oesterreichs, Inspectors der großen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sans-Souci, Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen und halben Bruststücke, Basreliefs, urnen und Vasen, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen (1775) 24 (antike Arbeit). - K. Parlasca, in: H. Beck et al. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (1981) 218 (Fälschung nach Septimius Severus-Porträt). - G. A. Weber, Die Antikensammlung der Wilhelmine von Bayreuth (1996) 86.

XIV.*1 Lucius Verus*, Budapest, Privatbesitz?

Köpfchen aus gelblichem Glas. H 6 cm. Angeblich aus Kleinasien. Unregelmäßiger Bruch am Hals, drei Gußnähte. Laut Haevernick nicht antik.

Lit.: Schneider, Studien 86f. - G. Szilagyi - L. Castiglione, Museum der bildenden Künste, Griechisch-Römische Sammlung, Führer (1957) 60 Taf. 28,2. - G. Erdelyi, AERT 50, 1957, 213ff. Abb. 50. 51. - Th. E. Haevernick, BMusHongr 52, 1979, 21ff. Abb. 17-20. - M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus (unter Mitarbeit von R. Unger), Boreas 3, 1980, 40. - Borromeo Nr. 41 (antik).

XIV.*2 Lucius Verus*, Bronzestatue London, British Museum (Walters Br. 835)

Bronzestatue. H ges. ca. 25 cm. laut G. Lahusen aufgrund des völligen Fehlens von Kaltarbeit und anderer technischer Eigenarten nachantik.

Lit.: M. Wegner, Die Herrscherbildnisse antoninischer Zeit (1939) 233. - G. Lahusen - E. Formigli, in: Bronces y Religion Romana 1990 (1993), 278 Abb. 7.

XIV.*3 Lucius Verus*, Northampton, Northampton Museum

Bronzestatue. Gef. in Duston, Northamptonshire. H 13,3 cm. Keine Entsprechungen zu Porträttypen des Lucius Verus; Benennung nicht aufrechtzuerhalten.

Lit.: Schneider, Studien 87. - J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain (1962) Kat. 4 Abb. 4. - Borromeo Nr. 42.

XIV.*4 Lucius Verus*, Paris, Musée du Louvre Br 43

Bronzestatue. H 15 cm, H Kopf 7,8 cm. Aus Sammlung Campana, erworben 1861. Nicht Lucius Verus.

Lit.: Cataloghi del Museo Campana. Classe II, Bronzi etruschi e romani, Sezione quarta: Figurine in bronzo etrusche e romane e piccoli utensili figurati (1857) 11 Nr. 66. - A. de Longperrier, Notice des Bronzes antiques du Musée du Louvre (1868) 158 Nr. 664. - Bernoulli II 209 Nr. 39. - A. de Ridder, Les Bronzes antiques du Louvre I, Les figurines (1913) 14 Nr. 43 Taf. 8. - P. Herrmann, AntPl 1928, 92f. Abb. 1. - Wegner, Antoninen 240.

XV.*1 Commodus*; Cambridge, Museum of Archeology and Ethnology

Bronzestatue, aus Cottenham Fen, Cambridgeshire. H ges. 18,5 cm. Nicht Commodus.

Lit.: Schneider, Studien 93. - J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain (1962) Nr. 5 Abb. 5. - Jucker, Blätterkelch 122. - Borromeo Nr. 47.

XV.*2 Commodus* Rom , Vatikan, Sala degli animali Inv. 403

Kopf auf nicht zugehöriger, von Bergemann trajanisch-hadrianisch datierter Reiterstatuette. 1771 von Visconti angekauft (Schröter entgegen anderer Angaben bei Amelung). Von Amelung für Commodus gehalten, jedoch entsprechen die in die Stirn gezupften Löckchen keinem Haarschema des Commodusbildnisses. wegen der schaumig wirkenden Bohrarbeit an den Haaren spätantoninisch, aber nicht Commodus.

Lit.: W. Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, II (1908) 348f. Nr. 139 Taf. 35. - J. Bergemann, Römische Reiterstatuen (1990), 111f., Nr. P 54 Taf. 83c; 84 a-c. - Zu Provenienz und Restaurierungen E. Schröter, in: H. Beck et.al. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (1981), 55 m. Anm. 99 Abb. 9. - dies., Pantheon 51, 1993, 106 Abb. 16.