

Valentin Kockel: Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, Bd. 12). Ph. von Zabern, Mainz 1993. 264 Seiten, 138 Tafeln*).

Das römische Porträt ist nie in demselben Maße wie etwa die griechische Plastik Gegenstand von Bewunderung und kunsthistorischer Würdigung gewesen. Dies mag zum einen auf eine mehr oder weniger ausdrückliche Geringschätzung der römischen Kunst allgemein zurückzuführen sein, zum anderen auf den Charakter der Porträts selbst, die nicht große Ideen und Ideale, sondern das mit allen menschlichen Unzulänglichkeiten behaftete reale Leben zu verkörpern schienen. So beschränkte man sich darauf, sich ihrer als willkommene Illustrationen zur Verlebendigung der an großen Einzelpersonlichkeiten orientierten Geschichtsforschung zu bedienen¹⁾, da sie als scheinbar unverfälschte Abschilderungen physischer

*) Auch an dieser Stelle sei nochmals denen gedankt, von deren Diskussionsbereitschaft und kritischer Lektüre des Manuskriptes ich profitieren konnte: D. Graepler, T. Hölscher, G. W. Most und H. Pflug.

Außer den Siglen der Archäologischen Bibliographie werden folgende Abkürzungen verwendet:

Giuliani: L. Giuliani: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. Frankfurt a. M. 1986, 335 Seiten.

Pflug: H. Pflug: Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Inkonographie. Mainz 1989. 320 Seiten.

¹⁾ Zum Umgang mit römischen Porträts in der bisherigen Forschung siehe den glänzenden Überblick von Giuliani S. 11-51. - Der rein illustrative Umgang mit bildlichen Zeugnissen der Vergangenheit ist allerdings auch anderen Gattungen, besonders der Vasenmalerei, nicht erspart geblieben und setzt sich weiter fort. Offenbar steht der Einsicht, daß die Werke der bildenden ‚Kunst‘ ebenso ausschnittshafte und ‚ideologisch‘

Realitäten für ebenso unmittelbar verstehbar erachtet wurden²). Das wissenschaftliche Interesse an den römischen Porträts ist daher erst verhältnismäßig spät und eher zögerlich erwacht. Seit in den späten 60er Jahren die römischen Porträts unversehens in den Brennpunkt der archäologischen Forschung getreten waren, haben sich jedoch sowohl das Problembewußtsein als auch Methodik und Kenntnisstand in ganz außerordentlichem Maße erweitert. Der Wille zur Objektivierung dessen, was über Porträts gesagt werden sollte, und der Nutzen für die Einordnung und Deutung anderer Denkmälergattungen, besonders der Sarkophage, haben zunächst dazu geführt, daß man sich vornehmlich auf zwei Aufgaben beschränkte: erstens, die Mitglieder der römischen Kaiserfamilien zu identifizieren, und zweitens, die Chronologie der Porträts, auch solcher von Privatpersonen, zu sichern³). Dieser Aufgabe scheint man in bezug auf die frühe und mittlere Kaiserzeit inzwischen in recht hohem Maße Herr geworden zu sein, sieht man einmal von Diskussionen einzelner Stücke und der Feinchronologie ab⁴). Damit ist jedoch erst das Fundament gelegt. Zum einen entzieht sich der Anfang der römischen Porträtproduktion bis in die augusteische Zeit (ebenso wie das Ende – sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann – und aus anderen Gründen) nach wie vor einer konsensfähigen Analyse nach den herkömmlichen Methoden, da die Anhaltspunkte zur Identifizierung bestimmter Personen und damit auch die chronologischen Fixpunkte zu spärlich sind. Zum anderen hat man mit der Deutung der Bildnisse, mit der Bestimmung ihrer Aussage und der jeweiligen historischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung und Verwendung erst begonnen⁵).

geprägte Zeugnisse sind wie etwa die Werke der antiken Autoren, der übermächtige Wunsch entgegen, neutrale ‚Zeugen‘ zu finden, durch deren Vermittlung sichere Kenntnis der antiken Lebensverhältnisse zu erlangen ist.

²) Dies wird auch in der Haltung der Sammler deutlich, für die griechische Plastik immer den höheren Wert besaß (auch finanziell), und die sich beim Ankauf von römischen Antiken in erster Linie von ihrem historischen Interesse leiten ließen (s. dazu J. Fejfer: *The Roman Portraits from the Ince Blundell Collection*. In: *Journal of the History of Collections* 3 [1991] S.235–254).

³) Dazu ausführlich Giuliani a. O.

⁴) Einen wichtigen Mosaikstein stellt die kürzlich erschienene Untersuchung P. Cains über die männlichen Privatporträts der neronischen und flavischen Zeit dar (P. Cain: *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*. München 1993. 259 Seiten). Die Ikonographie der julisch-claudischen Kaiserfamilie führt zwar immer noch zu einiger Verwirrung, doch wird die demnächst erscheinende Untersuchung D. Boschungs über die frühkaiserzeitlichen Statuengruppen zur Klärung der Verhältnisse erheblich beitragen (s. einstweilen D. Boschung: *Die Bildnistypen der julisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht*. In: *JRA* 6 [1993] S. 40 ff.).

⁵) Siehe zu den Anfängen in den 70er Jahren, als man zunächst mit der Deutung von kaiserlichen Porträts begann, die Literatur bei Giuliani S.260 Anm.10. Seitdem sind auch die Privatporträts stärker in den Blick gerückt; s. z. B. H. Wrede: *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. Mainz 1981. 373 Seiten. K. Fittschen: *„Barbaren“-Köpfe: zur Imitation Alexanders d.Gr. in der mittleren Kaiserzeit*. In: S. Walker – A. Cameron: *The Greek Renaissance in the Roman*

Die hier zur Diskussion stehende Arbeit (und Darmstädter Habilitationsschrift) von Valentin Kockel hat es sich zum Ziel gesetzt, beide Anliegen einen Schritt voranzubringen. In seiner Untersuchung über die *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten* geht es ihm nicht nur um eine möglichst vollständige Sammlung und photographische Dokumentation der *Grabreliefs spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit mit halb- oder ganzfigurigen Darstellung in ungefährer Lebensgröße aus Rom, aus seiner unmittelbaren Umgebung und aus Ostia* (1.6f.), sondern auch darum, *die spezifischen Möglichkeiten der stadtrömischen Reliefs mit den Bildnissen Freigelassener zur Interpretation von Form, Chronologie und Bedeutung des spätrepublikanisch-augusteischen Porträts auszuschöpfen* (5; Hervorhebung von mir). Dabei sollen am *Abgeleiteten* (gemeint ist das Relief) *auch Kriterien zur Bewertung von Gestaltprinzipien des Vorbildlichen* (gemeint ist die Rundplastik) entwickelt werden. Ein hoher Anspruch, der neben der erstmals ausführlichen Dokumentation der Reliefs die nur 16 Jahre nach den Dissertationen von D. E. E. Kleiner und H. G. Frenz erneute monographische Behandlung des Themas rechtfertigen soll⁶).

Die Organisation des Bandes ist insgesamt überzeugend. Nach einer Einleitung, in der Ziel und Absicht der Arbeit beschrieben und ein kurzer Forschungsüberblick gegeben wird (1-5), werden auf den folgenden 70 Seiten der untersuchte Gegenstand und sein Kontext beschrieben (6-14), die Datierungsgrundlagen diskutiert und die Deutung der ikonographischen Eigenheiten erörtert (15-76), bevor abschließend die wichtigsten Ergebnisse noch einmal zusammengefaßt werden (77-79). Es folgen 150 Seiten Katalogtexte (82-232), in denen 270 Reliefs mit ca. 450 Porträts größtenteils ausführlich behandelt werden, und 138 Tafeln.

Die Darstellung der übergreifenden Fragen präsentiert sich damit als gut lesbar, sowohl was den Umfang als auch was die Form angeht. Dies sowie die übersichtliche Untergliederung der Kapitel ermöglichen es darüber hinaus dem nur an bestimmten Punkten interessierten Leser, sich schnell zu orientieren und Beweisführung wie Ergebnisse zu einzelnen Problemen nachzulesen, ohne durch weit verzweigte Argumentationen und ausgedehnte Diskussionsbeiträge belastet zu werden. Wer weitere Informationen wünscht oder sich nur für einzelne Stücke interessiert, findet im Katalog ausführliche Beschreibungen und z. T. zusätzliche Erklärungen sowie Verweise auf die vorangehenden Kapitel und andere Reliefs.

Auch der zusammen mit P. Zanker konzipierte Katalog scheint mir sinnvoll angelegt zu sein, wenngleich er nicht nur einem auf ,Objektivierbar-

Empire. Papers from the tenth British Museum Classical Colloquium (Bulletin Supplement 55). London 1989. S. 108-113; Giuliani passim; ein stärker kontextbezogener Ansatz bei A. P. Gregory: 'Powerful images': responses to portraits and the political uses of images in Rome. In: JRA 7 (1994) S. 80ff. mit weiterer Lit. in Anm. 1 und 7; J. Ch. Balty: *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt* (11. Trierer Winckelmannsprogramm 1991). Ph. v. Zabern, Mainz 1993.

⁶) D. E. E. Kleiner: *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*. New York & London 1977. 270 Seiten. - H. G. Frenz: *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*. Diss. Berlin. Frankfurt 1977. 246 Seiten.

keit' ausgerichteten Leser manchen Angriffspunkt bieten mag. Der Verf. verzichtet bewußt auf eine Gliederung nach *scheinbar objektiven Kriterien* (82). Die Reliefs werden vielmehr zu Gruppen von typologisch, stilistisch und chronologisch benachbarten Stücken zusammengefaßt, die sich um wenige besonders eng verwandte Exemplare gruppieren. Da sich die Gruppen in den ‚Randbereichen‘ auch teilweise überschneiden, entstehen bei diesem Verfahren zwangsläufig Unsicherheiten bei der Zuweisung einzelner Stücke. Daß diese vielfach diskutabel ist, ist dem Verf. durchaus bewußt und sollte nicht zu Polemik verleiten. Entsprechend verzichtet auch die Rez. auf alternative Zuordnungen, die am Gesamtbild wenig ändern würden und selbst sicher ebenso diskutabel wären wie die Vorschläge des Verf. Die mutige Entscheidung zu einer solchen Organisation des Kataloges wird durch die Vorteile vollständig gerechtfertigt, zumal auch der Abbildungsteil dem Katalog entsprechend angelegt ist. Die Abfolge entspricht einer groben chronologischen Ordnung. Vom Verf. für ähnlich befundene Reliefs sind dicht beieinander zu finden, die Katalogtexte können leicht aufeinander Bezug nehmen und die Ergebnisse der Untersuchung erklären sich teilweise schon allein bei der Durchsicht der Tafeln⁷⁾. Jeder Gruppe ist eine kurze Beschreibung der Spezifika ihrer Stücke sowie deren zeitliche Verteilung vorausgeschickt.

Die 12 Gruppen A bis L (83–195) umfassen den eigentlichen Gegenstand der Arbeit, die Reliefs und Relieffragmente bis in spätaugusteisch-frühüberische Zeit; in den Gruppen M bis O (196–232) werden die im Haupttext weitgehend unbeachteten Reliefs des 1. Jhs. n. Chr. seit tiberischer Zeit und des 2. Jhs. sowie die aufgrund ihres Erhaltungszustandes keiner der Gruppen sicher zuzuordnenden Stücke aufgelistet. Vier Anhänge (233–236) bieten Listen derjenigen Köpfe, Fragmente und Reliefs, die aus verschiedenen Gründen nicht zur Gattung gehören, aber öfter in ihrem Zusammenhang behandelt wurden, oder aber als modern verdächtig sind.

Der Verf. betont ausdrücklich, daß die verwandten und jeweils in einer Gruppe zusammengestellten Stücke weder als Produktionen einzelner Werkstätten erwiesen werden können, noch eigentlich voneinander abhängig sind, sondern je die *Variationsbreite einer zentralen Idee illustrieren* sollen (82). Diese Skepsis angesichts der Zuordnung zu bestimmten Werkstätten ist durchaus angebracht, denn auch die einander enger verwandten Reliefs unterscheiden sich doch zumeist beträchtlich. Gerade angesichts der vom Verf. überzeugend beschriebenen Formelhaftigkeit der Ikonogra-

⁷⁾ Die Abfolge der Stücke innerhalb einer Gruppe ist allerdings gelegentlich nicht recht verständlich: sie entspricht teilweise einer Reihung von den Kernstücken zur Peripherie der Gruppe, wie es nach der Gesamtanlage des Kataloges am passendsten erscheint, hält dieses Prinzip aber nicht immer durch: So ist die Gruppe E insgesamt recht disparat. Gruppe A beginnt mit zwei besonders interessanten Reliefs von der Via Stalilia, die mit den restlichen Stücken der Gruppe sonst nicht viel gemein haben. In H sind den besonders eng verwandten und daher doch sicher als Kern der Gruppe zu bezeichnenden Stücke H 3–8 die beiden qualitativsten Exemplare vorangestellt. M und N sind – was hier sinnvoll erscheint – chronologisch geordnet, der schlecht zu bestimmende ‚Rest‘ in Gruppe O alphabetisch nach Aufbewahrungsort.

phie müßte man von den Produkten einer Werkstatt ein gemeinsames Repertoire erwarten, das sich unter Berücksichtigung auch technischer Eigenheiten wie der Verwendung bestimmter Werkzeuge, der Oberflächenbehandlung usw. vergleichsweise leicht zu erkennen geben sollte. Solche Gemeinsamkeiten sind jedoch kaum auszumachen.

In einem entscheidenden Punkt hätte man sich aber doch eine ausführlichere Stellungnahme gewünscht: Was ist der Inhalt dieser *zentralen Idee*, die das Erklärungsdefizit beheben soll? Die einleitend zu jeder Gruppe beschriebenen Gemeinsamkeiten der zusammengefaßten Stücke sind lediglich formaler Natur, stilistische Eigenheiten, ein wiederkehrender physiognomischer Typus⁸⁾, eine bestimmte Art der Gewandwiedergabe, der gewählte Bildausschnitt usw. Diese Formalia wird man aber nur dann als Idee bezeichnen können, wenn mit ihnen eine bestimmte Aussage verbunden ist. Leider äußert sich der Verf. nicht zu solchen möglichen Aussagen und läßt auch die Frage offen, wie denn die Vermittlung dieser Aussagen oder zumindest doch der formalen Gemeinsamkeiten vonstatten gegangen ist, wenn sie denn nicht auf direkten Abhängigkeiten der Steinmetze oder Werkstätten voneinander beruht. Sicher wären mehrere Erklärungsmodelle möglich. An dieser Stelle seien nur einige Gedanken angedeutet und zur Diskussion gestellt. Zunächst ist keineswegs auszuschließen, daß bestimmte Gemeinsamkeiten tatsächlich auf Werkstattbeziehungen und -abhängigkeiten beruhen, die uns allerdings nicht nachvollziehbar sind, weil nur ein sehr geringer Prozentsatz der ursprünglichen Reliefproduktion auf uns gekommen ist und somit die Verbindungsstücke fehlen. Außerdem ist, ähnlich wie beispielsweise in der Wandmalerei, die Verwendung von Musterbüchern erwägenswert. Unabhängig davon wäre zu untersuchen, ob denn alle Kriterien gleich zu gewichten sind⁹⁾, oder ob nicht manche eine *Bottschaft* (Giuliani) transportieren, andere aber nicht, so daß auf diese Weise manche Gemeinsamkeiten auf allgemeine, an sich bedeutungslose Gepflogenheiten einer Zeit, einer Qualitätsstufe usw. zurückzuführen wären, die für uns allenfalls chronologische Relevanz besäßen, andere aber gezielt auf Vorbilder außerhalb der hier untersuchten Denkmälergattung rekurrieren, deren Bedeutung für die Auftraggeber der Reliefs dann zu untersuchen wäre.

Jeder Katalogtext enthält einen Datierungsvorschlag, der die zuvor (56-61) diskutierten Kriterien *Inschriften, Steinmaterial, Frisuren, Bildausschnitt und Form der »wirklichen« Büsten* sowie Ikonographie und Stil (62-76) berücksichtigt. Für alle diese Kriterien lassen sich zwar gewisse Entwicklungstendenzen feststellen, die jedoch weder absolut chronologisch präzise faßbar noch ausnahmslos gültig sind. Da somit keines für sich allein eine genauere zeitliche Eingrenzung erlaubt (56), können nur mehrere Kriterien

⁸⁾ Dazu s. u.

⁹⁾ Dies stellt auch der Verf. infrage, ohne den Gedanken jedoch weiter zu verfolgen (82).

zusammengenommen und ergänzt durch die Stilanalyse einen ungefähren zeitlichen Ansatz ergeben. Besonderes Gewicht haben jedoch die Frisuren, wegen ihrer größeren Variationsbreite vor allem die weiblichen, die, wie der Verf. überzeugend darlegt, nicht als Trachten im Sinne eines exklusiv einer fest umrissenen Statusgruppe vorbehaltenen Habitus', sondern als Modefrisuren mit einer zeitlich begrenzten Gültigkeit anzusehen sind (35–47, zusammenfassend 47). Insbesondere der für die *mater familias* überlieferte Tutulus wird von ihm nicht als eine bestimmte Frisur aufgefaßt¹⁰); die Tracht entsteht vielmehr erst durch die Verbindung der vitta mit einem beliebigen kegelförmigen Frisurelement (39 f.).

Eine der interessantesten Beobachtungen ist die, daß neben den verschiedenen physiognomischen Formeln für Jugend bzw. Alter auch Frisuren, Kleidung und stilistische Eigenheiten bewußt zur Bezeichnung von Generationsunterschieden eingesetzt werden konnten. Dies beruht bei Steinmetz wie Rezipient auf einem klaren Bewußtsein für den Formenwandel und zeigt, daß zum einen die formale und stilistische Entwicklung kein unbewußter Automatismus war und daß zum anderen gleichzeitig auftretende ältere und jüngere Formen nicht auf rückschrittliche und fortschrittliche Werkstätten zurückgeführt werden müssen, sondern zur Vermittlung bestimmter Inhalte dienen konnten (zusammenfassend 78). So wichtig diese Feststellung ist, wird man sie angesichts der zahlreichen qualitätlosen Denkmäler mit altertümlichen Zügen jedoch kaum verallgemeinern können. Einleuchtend ist vor allem das Beispiel der Togatracht, deren Entwicklung den Zeitgenossen äußerst bewußt gewesen ist, wie auch aus den Schriftquellen hervorgeht (19 f.; 42). Damit eignet sich ihre unterschiedliche Darstellung auf ein und demselben Relief oder in einer Statuengruppe auch dazu, ältere von jüngeren Generationen zu scheiden (20 f. mit Beispielen)¹¹). In Hinblick auf die Frisuren lassen sich gelegentlich ähnliche

¹⁰) Im Gegensatz zu Trillmich, dessen Argumente er diskutiert (W. Trillmich: Das Torlonia-Mädchen. Zur Herkunft und Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts [Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. 9. Folge 99]. Göttingen 1976. S. 37 f. mit Anm. 125–126).

¹¹) Die Beispiele sind allerdings nicht besonders zahlreich. Grundsätzlich wäre eine solche Verwendung von Trachtformen als Bedeutungsträger in jedem Einzelfall nachzuweisen. Auch setzen die Beobachtungen des Verf. die Verwendung von Trachtelementen als Datierungskriterium nicht generell außer Kraft. Dies scheint auch der Verf. so zu sehen, denn im folgenden Kapitel, *Togen auf ganzfigurigen Reliefs* (22 f.), verwendet er ebendieses Kriterium für die Etablierung einer Chronologie (ebenso und mit denselben Ergebnissen wie H.–R. Goette: Studien zu römischen Togadarstellungen [1989]. 207 Seiten). – B2 ist m. E. nicht sicher unter die Beispiele für dieses Phänomen einzureihen. Die Stoffmenge bei den beiden unterschiedlich alten Togati scheint mir etwa gleich zu sein, denn der ältere hat z. T. zwar weniger, aber tiefere und breitere Falten und ist insgesamt breiter angelegt; d. h. nur die Faltenmotive sind, vielleicht durch den Wunsch nach Variation bedingt, verschieden gestaltet. – Eine ähnliche Funktion schreibt der Verf. auch den Büstenformen zu (61 mit dem Hinweis auf Pflug, der dasselbe schon für die oberitalischen Stelen vermutete, in Anm. 527). Es wäre zu prüfen, inwieweit diese These auch

Phänomene beobachten. Bemerkenswert sind vor allem einige Reliefs, auf denen mehrere Generationen weiblicher Familienangehöriger u. a. durch ihre Frisuren unterschieden sind (L9, M2, N9, 10 und 17), oder die aufgrund der Frisuren der übrigen Familienmitglieder und weiterer Anhaltspunkte später zu datieren sind, als die Frisur der dargestellten älteren Frau suggeriert (F11; J5).

Aus diesen Fällen glaubt der Verf., weitreichende Schlüsse ziehen zu können: *Die typologische Datierung versprache nur bei jungen Frauen Erfolg, und es sei üblich gewesen, die einmal in jungen Jahren angenommene Frisur beizubehalten* (48). Diese These müßte nicht nur Konsequenzen für die Datierung von Reliefs haben, auf denen ausschließlich ältere Menschen dargestellt sind (sie wären damit *üblicherweise* später anzusetzen, als ihre Frisuren andeuten¹²), sondern stellte auch die Datierung rundplastischer Bildnisse vor neue Probleme (36 ff. 79). Bei näherer Prüfung erscheint die These jedoch nicht nur in ihrer Verallgemeinerung äußerst gewagt, sondern sie läßt sich schon anhand des Katalogmaterials und auf der Basis der vom Verf. vorgeschlagenen Datierungen leicht relativieren. So datiert der Verf. selbst oft – und überzeugend – auf der Grundlage der weiblichen Frisuren, auch wenn die Gesichter Altersmerkmale aufweisen¹³) oder zerstört sind (E1). Auf anderen Reliefs tragen ältere Frauen Frisuren, die während der vom Verf. vorgeschlagenen Entstehungszeit auch an jungen Frauen zu beobachten sind¹⁴).

Natürlich wird niemand ernsthaft behaupten, man könne Porträts jederzeit schematisch nach ihren ModEFRISUREN datieren, und insofern ist dem Verf. nur zuzustimmen, wenn er darauf beharrt, daß frisurtypologisch gewonnene Datierungen wenn irgend möglich anhand weiterer Kriterien, darunter besonders des Stils, überprüft werden müssen. Aber mit dieser Forderung rennt er offene Türen ein. Vielmehr hätte die vergleichsweise sehr ausführliche Behandlung des Phänomens, daß Haarmoden unterschiedlicher Entstehungszeit gelegentlich gleichzeitig anzutreffen sind, auch eine differenziertere Diskussion der Erklärungsmöglichkeiten verdient. Eine solche Diskussion kann hier nicht in der nötigen Breite nachgeholt werden. Als Anregung zu einer solchen sollen aber einige Überlegungen dienen, die neben den vom Verf. vorgetragenen – und in manchen Fällen vielleicht auch zutreffenden – bei der Behandlung des Phänomens berücksichtigt werden sollten.

die Ausnahmen von der idealen Büstenentwicklung in der Rundplastik erklären hilft (Vgl. auch Anm. 529).

¹²) So aber im vorliegenden Band ausdrücklich nur bei L8 durchgeführt.

¹³) Ausdrücklich z. B. E2, 4, 7 (*Die Frisuren der alten Frauen, die auch auf dem Frurierrelief vertreten sind und in die frühe Phase des Livia-Porträts gehören, datieren das Relief in die dreißiger Jahre.*); F3, 4; H1 und K1.

¹⁴) Z. B. H11; I6, 9; J16; K2, 16 (vom Verf. ausdrücklich als altmodisch bezeichnet, vgl. aber die junge Frau auf dem gleichzeitig datierten Relief L1).

So ist z. B. die Feststellung, daß das Vorkommen der Stirnbauschfrisur in augusteischer Zeit auf den Reliefs vorwiegend bei älteren Frauen zu beobachten ist, durchaus richtig, verkennt aber die Tatsache, daß hier in dieser Zeit auch vorwiegend ältere Frauen dargestellt sind. Der Verf. wertet die Frisuren als altmodischen Zug und Zeichen der Unflexibilität dieser Frauen, jedenfalls aber als Beharrungselement (47 f.), und verweist ausdrücklich auch auf Livia (ebenda). Will man aber wirklich behaupten, Livia habe als etwas altmodische ältere Dame an der Mode ihrer Jugend festgehalten?

Gleichzeitig weicht der Verf. der Frage aus, wie lange Livia denn die Stirnbauschfrisur noch getragen hat, bzw. wann der ‚Ceres-‘ oder ‚Salus-Typus‘ mit der schlichten Mittelscheitelfrisur geschaffen wurde. Dabei machte es einen entscheidenden Unterschied, ob man mit Zanker und anderen an eine postume Entstehung des Typus glaubt¹⁵⁾ oder ihn schon in die Zeit der Ara Pacis setzt¹⁶⁾. Die Entscheidung hängt weitgehend von der Beurteilung der Frauen auf dem Monument ab. Der Verf. schließt, wie andere vor ihm, aus dem Faktum, daß an der Ara Pacis tatsächlich Modefrisuren Verwendung fanden, die Frisuren aller dargestellten Frauen seien als Modefrisuren anzusehen (46 f.). Damit wäre die einfache Mittelscheitelfrisur, die schon zu den frühesten Frisuren auf den Grabreliefs überhaupt gehört hatte und offenbar ein typischer ‚Durchläufer‘ ist, seit dieser Zeit grundsätzlich als Modefrisur anzusehen, obwohl sie sonst noch verhältnismäßig selten auftritt¹⁷⁾. Um jedoch an seiner Überzeugung festhalten zu können, Livia habe den Stirnbausch auch zur Zeit der Ara Pacis und darüber hinaus noch getragen (man kann nach den nicht sehr präzisen Formulierungen vermuten, daß er sich Zankers Meinung anschließt), muß sich der Verf. auf die angeblich zu starke Zerstörung des Bildnisses der Livia auf der Ara Pacis berufen, die eine Entscheidung über die Frisur angeblich nicht mehr zuließe. Seit Studniczka (47 Anm. 400) hat es jedoch kaum jemand mehr für möglich gehalten, daß Livia auf der Ara Pacis die Stirnbauschfrisur trägt. Hält man demnach an der Ausgangsthese fest, daß auf dem Staatsdenkmal durchweg Modefrisuren wiedergegeben sind, muß man wohl auch für Livia den Wechsel zur Mittelscheitelfrisur (spätestens) in diese Zeit legen.

Damit trüge Livia die Stirnbauschfrisur nur wenige Jahre länger, als sie dem Verf. zufolge aktuell war, und man muß sich fragen, ob er den Geltungszeitraum dieser Mode nicht etwas zu eng faßt. Dafür sprechen auch die vom Verf. in augusteische Zeit datierten Reliefs¹⁸⁾ sowie Bildnisse junger Frauen und Mädchen mit Stirnbauschfrisur in anderen Gattungen der fraglichen Zeit¹⁹⁾. Es wäre daher unter Einbeziehung der rundplastischen

¹⁵⁾ P. Zanker in: K. Fittschen – P. Zanker: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Band III Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts. Mainz 1983. S. 3 zu Kat. 3.

¹⁶⁾ z. B. Boschung a. O., hier Anm. 3, S. 47.

¹⁷⁾ Die gegenteilige Meinung aber wieder bei M. Hoffer in: *Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Ausstellung Berlin 1988. Ph. v. Zabern, Mainz 1988. S. 327 f. Nr. 173.

¹⁸⁾ Hier seien nur solche mit den Porträts jüngerer Frauen mit Stirnbausch genannt: J 15 und L 1 (S. 177 Anm. 4, unter der man weitere Informationen über die Frisur erwarten würde, enthält nur Verweise auf das Männerporträt, und muß demnach vertauscht sein).

¹⁹⁾ Vgl. vorläufig K. Polaschek: *Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier*

Bildnisse nochmals zu prüfen, ob denn die Stirnbauschfrisur wirklich in dieser Epoche als altmodisch anzusehen ist²⁰).

Wie immer man sich auch hinsichtlich der Stirnbauschfrisur entscheidet: Die Überzeugung, daß die Mittelscheitelfrisur in der Zeit der Ara Pacis schon zur Mode geworden war, bedeutet keineswegs, daß sie auch die einzige aktuelle gewesen ist, wie auch der Verf. bemerkt (47). Als Modfrisur und aktuell muß vielmehr jede Frisur verstanden werden, die zur Zeit ihres Gebrauchs als zeitgemäß angesehen wurde, unabhängig davon, wann ihr Prototyp entstanden ist. Dies bedeutet, daß auch unterschiedlich alte Frisuren u. U. gleichermaßen als aktuelle Modfrisuren zu gelten haben. Gelegentlich sind diese Frisuren sicher bei verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen beliebt gewesen, ohne daß sie damit schon zur Tracht im o. g. engeren Sinne geworden wären²¹). In anderen Fällen ist eine konkrete Deutung (noch?) nicht möglich. So ist beispielsweise lange erkannt, daß das unter den Flaviern entwickelte, hoch aufgetürmte Löckchentoupet nach seinem Verschwinden aus der kaiserlichen Ikonographie bei Privatpersonen noch lange beliebt war. Wie nicht zuletzt die berühmte ‚Büste Fonseca‘, die P. Zanker überzeugend in spätraianisch-frühhadrianische Zeit datiert hat²²), beweist, kann das Phänomen hier auch nicht als ein Festhalten älterer Damen an veralteten Haarmoden interpretiert werden. Eher war es der gleichzeitig verspielte und luxuriös-repräsentative Charakter, der die Beliebtheit des Toupets ausmachte. Was die Datierbarkeit solcher Frisuren angeht, ist man dennoch zumeist nicht ausschließlich auf den Stil angewiesen, der, zumal bei qualitativ geringeren Denkmälern wie den Grabreliefs, oft schwer zu beurteilen ist. Vielmehr sind es häufig bestimmte formale Veränderungen der ursprünglichen Frisur oder Hinzufügungen moderner Motive, die eine Datierung erleichtern – und letztlich die Aktualität verdeutlichen²³).

und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit. In: *Trierer Zeitschrift* 35 (1972) S. 150 ff. Abb. 6.

²⁰) Aber selbst wenn man dies mit dem Verf. einmal voraussetzen wollte, sind m. E. andere Möglichkeiten der Erklärung mindestens ebenso denkbar. So ließe sich das Festhalten an der Frisur ihrer Jugend bei Livia auch im Rahmen der allgemeinen kaiserlichen Propaganda und Selbstdarstellung verstehen, die besonders auf dem Wert von Tradition und Kontinuität gründete. Da man Livia sicher eine gewisse Vorbildhaftigkeit zubilligen wird, wäre die Verwendung ihrer Frisur durch Privatpersonen der gleichen Altersstufe oder etwas höheren Alters vielleicht auch als mehr oder weniger bewußte Imitation verstehbar, während jüngere Frauen, für die Livia als Leitbild weniger infrage kam, auch andere Frisuren wie beispielsweise die Scheitelzopf- oder Mittelscheitelfrisur, bevorzugten.

²¹) Ein gutes Beispiel ist etwa die Bartmode in der ersten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. So ist bei Privatporträts sowohl der kurze Bart des Caracalla und mancher seiner Nachfolger als auch der lange Bart des Macrinus oder Pupienus zu beobachten. Dies hängt vermutlich mit konkreten politischen Aussagen zusammen, macht aber aus dem traditionellen langen Bart in Verbindung mit dem soldatischen Kurzhaarschnitt durchaus noch keine Tracht.

²²) P. Zanker in: *Fittschen – Zanker a. O.* (hier Anm. 15) S. 53 f. zu Nr. 69.

²³) So verraten sich die späten Porträts mit Löckchentoupet in aller Regel durch die

Die vom Verf. vorgebrachten Beispiele und auch von anderen gelegentlich angeführten ‚Beweise‘ für die These, man könne nach der Frisurtypologie nicht datieren, weil ältere Frauen *üblicherweise* – oder jedenfalls öfter – die Frisuren ihrer Jugend beibehielten, sind zahlenmäßig gering und beschränken sich immer auf dieselben Stücke. Dabei wird in den Diskussionen zumeist ein wichtiger Punkt übersehen: daß sie als Grabmonumente mehrerer Personen Lebende, kürzlich Verstorbene und schon vor längerer Zeit Verstorbene darstellen können. Selten ist jedoch der entsprechende Sachverhalt durch Inschriften geklärt, so daß wir mit verschiedenen Möglichkeiten rechnen müssen.

Da wir z. B. nicht wissen können, ob die auf dem Alkestis-Sarkophag aus Ostia (48 mit Anm. 409) dargestellten Personen gleichzeitig starben und mit ihren jeweils zuletzt getragenen Frisuren wiedergegeben wurden, oder ob sie zum überwiegenden Teil noch lebten und somit ebenfalls mit den zur Zeit der Anfertigung des Sarkophags getragenen Frisuren dargestellt sind, oder ob die mit den älteren Frisuren dargestellten weiblichen Angehörigen des Euhodus früher starben und erst jetzt auf diesem Monument verewigt, aber mit der Frisur aus der Zeit ihres Todes vor mehreren Jahren und damit mit einer aktuellen ModEFRISUR abgebildet wurden, kann der Sarkophag nicht als Beweis für die eine oder andere These dienen und sollte aus der Diskussion endgültig ausgeschlossen werden²⁴). Dasselbe gilt aus den gleichen Gründen für den ebenfalls vom Verf. angeführten sog. Balbinus-Sarkophag (49 mit Anm. 414) und einige vergleichbare Fälle²⁵) sowie für die genannten Grabreliefs, solange Inschriften die Verhältnisse nicht klären. Besser scheint es mit dem Grabaltar der Julia Secunda (48 mit Anm. 410) zu stehen.

Während Julia unbezweifelt in der Art der Faustina Maior frisiert ist, trägt ihre laut Inschrift gleichzeitig verstorbene Tochter Cornelia Tyche eine Frisur mit nach oben locker eingeschlagenem Stirn- und Schläfenhaar sowie vermutlich einem ZopfneStchen oder Knoten am Hinterkopf. Diese Frisur ist von den meisten Forschern mit denjenigen der Lucilla und Crispina²⁶) in Verbindung gebracht worden, so daß die Ara frühestens

steile, diademartige Aufrichtung des Toupets und/oder durch die Größe und den Sitz des ZopfneStes am Hinterkopf. – Die rundplastischen Bildnisse augusteischer Zeit mit Stirnbausch zeigen oft den aktuellen, schon tief im Nacken sitzenden Knoten oder die Zopfschleufe. – Auf den oberitalischen Grabreliefs, auf denen die Mittelscheitelfrisur bis in frühflavische Zeit durchläuft, verrät sich die Zeitstellung häufig durch die Hinzufügung unterschiedlicher Formen von auf die Schulter fallenden Locken, vgl. Pflug S. 15 f. zu W3–4.

²⁴) Vgl. auch die ähnliche Bewertung durch K. Fittschen: Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen. In: Symposium über die antiken Sarkophage, Marburg 1982 (Marburger Winckelmann-Programm 1984). S. 129–161, bes. S. 142–3 Abb. 38–39.

²⁵) Für weitere Beispiele in der Sarkophagkunst s. Fittschen, hier vorige Anm., *passim*, bes. Anm. 47.

²⁶) K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 126). Göttingen 1982. S. 69. 72 f. 75 ff. Taf. 6, 1. 2. 44–47; S. 82 ff. Taf. 7, 1–3. 49–52.

in den 160er Jahren entstanden wäre und die Mutter mit einer altmodischen Haarfrisur wiedergäbe. Fittschen und Kleiner führen die Frisur des Mädchens jedoch auf die früheste Frisur der Faustina Minor zurück und vermeiden damit den Erklärungszwang²⁷⁾. Die vordere Haarpartie der Cornelia entspricht wegen der Straffheit des Einschlags ohne lockere Schlaufen tatsächlich am besten den Bildnissen der Crispina. Die Frisur des Oberkopfes ist dagegen mit keiner der drei Kaiserinnen zu vergleichen²⁸⁾. Eine Entscheidung könnten Form und Sitz der Hinterkopffrisur geben, die jedoch gattungsbedingt nicht dargestellt ist. Frisuren mit eingeschlagenem (oder eingedrehtem) Stirn-Schläfen-Haar sind im 2. Jh. schon länger, besonders, wenn auch nicht ausschließlich, bei jungen Frauen und Mädchen, beliebt gewesen. Deshalb wird dieses Motiv häufig auch mit der für Mädchen typischen Melonenfrisur verbunden und kommt schon seit traianischer Zeit mit verschiedenen Formen von hoch auf dem Kopf thronenden Nestern kombiniert vor. Als Mädchenfrisur ist auch die der Cornelia in erster Linie anzusehen. Wie beispielsweise zwei Bildnisse in Kyrene und Rom zeigen²⁹⁾, kann das Haar auch lange vor der spätantoinischen Zeit schon straffer eingeschlagen werden, so daß aus dieser Eigenheit kein sicheres Kriterium für eine Datierung zu gewinnen ist. Damit bliebe für die chronologische Einordnung der Ara nur der Stil als Argument, der vielleicht tatsächlich für die Spätdatierung sprechen könnte.

Demnach kann nicht einmal der Grabaltar der Julia Secunda als zweifelsfreier Beleg für die These des Verf. angesehen werden. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Die vorgebrachten Argumente sollten nicht dazu dienen, Fälle, in denen ältere Personen an den Frisuren ihrer Jugend festhalten, rundheraus zu bestreiten; die vom Verf. vertretene Deutung der augusteischen Reliefs verdient eine Diskussion auf breiterer Basis, in der sich ihre Haltbarkeit erweisen wird. Der Verallgemeinerung, man habe *üblicherweise* an der Frisur seiner Jugend festgehalten, ist jedoch klar zu widersprechen.

Die Datierungsvorschläge zu den einzelnen Katalognummern sind weitgehend plausibel. Sie beruhen auf einem schlüssigen chronologischen Gerüst, das die bisherigen Vorstellungen über die typologischen Entwicklungen im wesentlichen bestätigt und gelegentlich präzisiert³⁰⁾. Dabei erweist es sich als äußerst hilfreich, zunächst nach rein typologischen Gesichtspunkten zu gliedern und den Stil außer acht zu lassen. Auf diese Weise wird eine Untersuchung des Stils bzw. der verschiedenen stilistischen Möglichkeiten in den jeweiligen Epochen ermöglicht, die Raum läßt für ein breiteres Spektrum gleichzeitiger Stilformen, welche sich leicht durch unterschiedliche Werkstätten, Qualität usw. erklären lassen. Daß diese Methode aber nicht überstrapaziert und die Grenze ihrer Möglichkeiten zu

²⁷⁾ Nachweise S.48 Anm.410.

²⁸⁾ Jedenfalls scheint das Haar nach den vorgelegten Photographien dort glatt zu sein, während es bei den Kaiserinnen in die eine oder andere Richtung zu Melonenrippen eingedreht ist.

²⁹⁾ Vgl. etwa ein Mädchenporträt aus Benghasi in Kyrene (Mus.Inv.B 17036: E. Rosenbaum: A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture. London 1960. S.50f. Nr.32 Taf.23; 24, 1-2) oder ein Köpfcchen im Conservatorenpalast (Galleria 73, Inv.956: K. Fittschen - P. Zanker, hier Anm. 15 Nr.99).

³⁰⁾ Vgl. aber oben zur Stirnbauschfrisur.

absolut-chronologischen Datierungen anerkannt wird (46), verleiht der Darstellung zusätzliche Überzeugungskraft.

Plausibel ist auch die Beurteilung des Beginns der Produktion. Der Verf. datiert die ältesten Reliefs der (frühesten) Gruppe A mit aller gebotenen Vorsicht in die Zeit seit ca. 80 v. Chr., da man die Stücke zeitlich nicht allzuweit auseinanderreißen und von den mit größerer Sicherheit datierbaren Beispielen seit ca. 60 v. Chr. trennen sollte und zudem keine zwingenden Gründe bestehen, die einen früheren Ansatz erforderten (85 zu A1; 86 zu A3).

Mehrere Greisenbildnisse bzw. Reliefs mit Greisenbildnissen, die zuvor für republikanische Werke aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts gehalten wurden, werden aufgrund ihrer verglichen mit früheren Beispielen stärkeren Symmetrisierung und Beruhigung in der Bildung der Physiognomien überzeugend in augusteische Zeit datiert (L10–15).

Die folgenden Bemerkungen beschränken sich daher auf solche Stücke, deren Beurteilung durch den Verf. sich gravierender von der der Rez. unterscheidet; in keinem Falle ändert sich jedoch das Gesamtbild.

B4: Unverständlich ist mir – jedenfalls ohne Autopsie – die, auch schon von Frenz und Volpi vertretene, Datierung dieses Reliefs in die Jahre um 50 v. Chr. Zwar ist der physiognomische Typus tatsächlich dem Männerporträt auf dem sicher richtig um 50 v. Chr. datierten Relief B1 eng verwandt. Im Vergleich mit B1, 5, 6 und 8 wird er jedoch in erheblich beruhigterer, symmetrisierterer und unstofflicherer Weise wiedergegeben. Besser vergleichbar ist schon der ebenfalls vom Verf. zitierte Kopf F7, der in die 30er Jahre datiert wird. Tatsächlich könnte man angesichts von Köpfen wie auf H1, I6, J1, J12 und vor allem J16 (alle 20er Jahre) sogar noch weiter herunter gehen, wie auch schon Kleiner vorgeschlagen hat³¹). Ein Argument für die frühe Datierung könnte die enge Togaform sein, die jedoch alleine als Kriterium nicht ausreicht; vgl. z. B. die augusteischen Bildnisse älterer Männer auf H14, I1 und L9³²). Die Einordnung dieses Stückes ist deshalb nicht ganz unwichtig, weil das Frauenporträt in der Zeit um 50 mit seinen extremen Altersmerkmalen relativ isoliert stünde. Zwar betont der Verf. mit Recht, daß Alterszüge bei Frauen schon in den 40er Jahren (und nicht erst in augusteischer Zeit, wie die ältere Forschung zumeist meinte) anzutreffen sind, für die Drastik der Darstellung finden sich jedoch erst später überzeugende Parallelen³³).

C7: Auch dieses Stück scheint mir später zu sein als vom Verf. vorgeschlagen (um 50 v. Chr.). Der von diesem selbst genannte Vergleich D7 paßt tatsächlich sehr gut, gehört aber ebenso wie das sehr ähnliche Fragment F13 wegen seiner *Symmetrisierung und Formelhaftigkeit* sowie der geringeren plastischen Werte schon in die 30er Jahre.

N13: Das dreifigurige Relief, das nach der Frisur der in der Mitte wiedergegebenen Frau in mittel- oder spätantonomischer Zeit entstanden ist, wird im Katalogtext (211) einer antiken oder modernen Umarbeitung verdächtigt. Anlaß ist die rechte Figur, die nach der Tracht eine Frau, nach der Frisur einen Mann zeige. Spuren einer solchen Umarbeitung sind jedoch zumindest auf dem Photo nicht zu entdecken und die Größe

³¹) Zitiert S. 97 zu B4; Frenz und Volpi datieren sogar noch etwas früher als Verf., Kleiner: 30–13 v. Chr.

³²) Auch die vorquellenden Augen der Frau sind später noch vereinzelt zu finden, vgl. z. B. J1 und I5, K3 usw.

³³) Nur am Rande sei die Frage gestellt, warum das kleine Bildnis auf der Nebenseite eine Umarbeitung darstellen muß. Der Verf. weist selbst auf die große Verwandtschaft sogar in Einzelzügen mit dem Männerporträt der Vorderseite hin (das er nicht für ein Porträt derselben Person hält). Auch auf Sarkophagen fallen die Nebenseiten in der Regel qualitativ gegenüber den Hauptseiten erheblich ab.

des Kopfes spricht stark gegen eine solche Annahme. M.E. kann es sich nur um ein Mädchen handeln, das die Haare in einer typischen Jugendfrisur trägt, die ungefähr der eines vermutlich etwas später entstandenen Kopfes im Thermenmuseum entsprochen haben muß: das Haar des Vorderkopfes ist in dicken Strähnenbündeln glatt in die Stirn gekämmt, das restliche lange Haar aber am Hinterkopf zusammengenommen und zu einem Nest oder Knoten geflochten³⁴).

Neben solchen eher die Porträtspezialisten interessierenden Problemen behandelt der Verf. aber auch Fragen von allgemeinerem kulturhistorischem Interesse. Angesichts des Anspruchs, die Reliefs hinsichtlich ihrer Bedeutung für das spätrepublikanisch-augusteische Porträt *auszuschöpfen* (5), vermißt man jedoch einige wesentliche Punkte. So verzichtet der Verf. z. B. auf eine ausführliche Behandlung und Auswertung der Inschriften, da er einerseits den Ausführungen P. Zankers³⁵) über die Auftraggeberschicht der Libertinen (dazu auch 6), sofern sie aus den Inschriften abgeleitet sind, nichts Wesentliches hinzuzufügen hat – man hätte aber in einer monographischen Behandlung der Reliefs doch wenigstens eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse erwartet –, andererseits aber P. Castrén eine Untersuchung vorbereitet, die besonders prosopographische Probleme berücksichtigen soll (5). Daß sie nicht wie ursprünglich geplant in den Band aufgenommen wurde (1), ist besonders bedauerlich.

Zu den Fragen von allgemeinerem Interesse gehört auch die nach dem ursprünglichen baulichen Kontext der Reliefs (7–9). Dieser ist in der Regel unbekannt; jedoch läßt sich für einige Stücke eine Anbringung an Altar- und Kubusgräbern wahrscheinlich machen, die auch sonst in der fraglichen Zeit zu den am weitesten verbreiteten Formen gehören (8)³⁶). Hausfassaden, wie sie von der Via Stalitia bekannt sind, waren dagegen die Ausnahme. Damit fällt aber – man ist versucht zu sagen leider – auch die Deutung Zankers in sich zusammen, der in den Darstellungen die aus dem Fenster schauenden Besitzer des Grabhauses erkennen wollte (9 mit Anm. 74–75)³⁷). Der Verf. akzeptiert diese Erklärung jedoch weiterhin für die frühen Gräber von der Via Stalitia, was angesichts der wenigen Beispiele dieses Typs, verschiedener formaler Einwände sowie der Tatsache, daß Fenster gewöhnlich oben gerade begrenzt waren, wie der Verf. selber bemerkt (11 f. mit Anm. 98–102), eher unverständlich erscheint³⁸).

³⁴) Siehe zuletzt mit der älteren Literatur und Abbildungen K. Fittschen: Zur Datierung des Mädchenbildnisses vom Palatin und einiger anderer Kinderporträts der mittleren Kaiserzeit. In: JDI 106 (1991) S. 297–309 Taf. 65, 1; 66, 1; 67, 1; 69, 1.

³⁵) P. Zanker: Grabreliefs römischer Freigelassener. In: JdI 90 (1975) S. 267–315.

³⁶) Damit erübrigt sich auch die These von Frenz, die Reliefs seien als Türsturz versetzt gewesen (8 mit Anm. 59). Sie stellen vielmehr eine unabhängige Bildzone dar, die als nicht organisch zum Bau gehöriges Element eingefügt wurde (9).

³⁷) Diese Deutung hat allerdings auch Zanker nicht auf die späteren Grabtypen übertragen (9 mit Anm. 75).

³⁸) So ist auch seine Deutung des Reliefs H 8 besonders schwer nachvollziehbar: er sieht darin die Verbindung *zwei(er) gegensätzliche(r) Gedanken*. Es zeigt sich, wie die ursprüngliche Idee, den Toten aus seinem (Grab-)Haus herausschauend darzustellen, ver-

Der Habitus der einzelnen Figuren ist jeweils von ganzfigurigen Statuen abgeleitet (11; 15–31), so daß ihm weder, wie der Schulterbüste, eine abstrahierte, noch auch eine lebensnahe Form zugrundeliegt. Die Form der Halbkörperbüste wird daher, wie schon von Zanker und anderen, als *eine verkürzte und sicher auch billigere Form der ganzfigurigen Darstellungen* (11 mit Anm. 91) erklärt, denen Bewegungen und Gesten zugefügt und die daher attributiv zu verstehen sind (11). Auch in der Deutung der ‚echten‘ Büsten kommt der Verf. nicht über die älteren Überlegungen hinaus: Bei den wenigen Beispielen mit beiden Typen können die ‚echten‘ Büsten für Bildnisse bereits Verstorbener verwendet werden, eine durchgängige Zuordnung läßt sich aber nicht feststellen (12 mit Anm. 109–111). Er zieht daher die Möglichkeit eines Reflexes der *imagines maiorum* in Erwägung (12f.; in diesem Sinne Lahusen Anm. 112, ablehnend Zanker und Frenz Anm. 113–114), vermutet aber wegen der Verwendung von Büsten auch für Lebende (z. B. Angehörige des Kaiserhauses) eher die Übernahme einer neuen Mode als den bewußten Einsatz eines Bedeutungsträgers (12). Abschließend faßt der Verf. seine Beobachtungen folgendermaßen zusammen: *eine ganze Palette unterschiedlicher, in verschiedenen Bereichen wurzelnder Bildformeln ... konnte wechselweise miteinander verbunden werden, ohne daß wir die jeweilige Bedeutungsnuance – wenn sie überhaupt so differenziert wahrgenommen wurde – immer genau verstehen* (14)³⁹).

Auch zur Botschaft der Reliefs äußert er sich ganz im Sinne P. Zankers. Mit Blick auf die Toga schreibt er beispielsweise: *Gerade der Verzicht auf andere Attribute, die auf Rang und Vermögen des Dargestellten hinweisen könnten, steigert die Bedeutung, die der Tracht als kennzeichnendem Merkmal auf den Reliefs zuzumessen ist* (15 mit Anm. 134; 54). Dies ist für eine Reihe von Trachtelementen, z. B. die Bulla, die Stola oder die Vitta, sicher richtig. Gerade für die Toga müßte allerdings der Ehrlichkeit halber betont (und erklärt) werden, daß sie in vielen Fällen nur erschließbar ist, und zwar über den Vergleich mit den Ganzkörperreliefs und Statuen sowie mit einigen späteren Reliefs, die einen Umbo zeigen (15f.). Dargestellt ist nämlich zumeist – und zwar auch in einer Zeit, in der die Toga schon mit Umbo getragen wurde – nur ein mehr oder weniger eng um die Schultern geschlungener Mantel, aus dem eine Hand ragt. In ebendieser Weise sind aber auch zahlreiche Frauen gekleidet, denen die Toga selbstverständlich nicht zustand. Daß diese Mäntel kaum von den griechischen Himatia un-

gessen, aber formal übernommen [sic!] und mit einer neuen Idee, der Totenbüste im Schrein [J7] mißverständlich verbunden wurde.

³⁹) Vgl. die knappe, aber erheblich differenziertere Analyse der Bildformeln auf den oberitalischen Steinen, die z. T. mit den stadtrömischen Reliefs übereinstimmen, bei Pflug, bes. S. 64–66, der überzeugend die Ansicht vertritt, die verschiedenen Darstellungen seien *im weitesten Sinne als »private« Ehrenbildnisse* zu deuten, denen verschiedene, aus der offiziellen *Glücks- und Siegesymbolik* abgeleitete Motive zugefügt wurden. – In diesem Sinne ist vielleicht auch die Übernahme der Büstenform zu verstehen, die wie die Form der Statue auch für Ehrenbildnisse der Nobilität gebräuchlich war.

terschieden werden können, ist schon früher aufgefallen, konnte aber bisher nicht überzeugend erklärt werden (16 mit Anm. 139. 146). Der Verf. vermutet, die Darstellungsweise könne mit den *statuarische(n) Vorbilder(n)* zusammenhängen, *die tatsächlich wie die Frauenstatuen auf hellenistische Vorbilder zurückgegangen sein könnten* (16). In diesem Falle würde es sich aber bei dem Mantel gerade nicht um die Toga handeln! Wie immer dieses Problem zu lösen sein wird, eines scheint mir dabei doch deutlich: Auch wenn alle von Männern getragenen Mäntel Togen meinen, sind sie in einem großen Teil der Fälle doch in mehrdeutiger Weise dargestellt. Das bedeutet aber gerade angesichts der vom Verf. betonten bewußten Wahrnehmung der Trachtentwicklung wie auch deren absichtsvollen Einsatzes als Bedeutungsträger (15 ff.), daß wir der Toga nur in solchen Fällen die von Zanker und dem Verf. unterstellte zentrale Aussage über die neue soziale Stellung ihrer Träger zubilligen können, wo diese Aussage auch unmißverständlich wiedergegeben ist. Fehlen aber eindeutige Indizien, sind es allein der Kontext oder die Inschrift, die über den Stand und Status der Dargestellten Auskunft geben und dem Betrachter die Möglichkeit eröffnen, in dem Gewand eine Toga zu erkennen⁴⁰).

Nicht die Toga tragende Männer werden mit Zanker als Sklaven gedeutet (24 mit Anm. 211), was m. E. aber nicht zwingend ist. – Die drei wegen ihrer Namen vermutlich noch unfreien Männer auf dem Relief M10 tragen Mäntel der üblichen Art, die vom Verf. konsequent als Togen gedeutet werden (24 mit Anm. 212). Nach dem oben Gesagten könnte es sich jedoch ebenso gut um andere Mäntel handeln, so daß man nicht gezwungen ist, eine Usurpation anzunehmen.

Die Deutung anderer Trachtelemente ist im wesentlichen überzeugend, wenn auch nicht neu. Daß es sich bei den Männern in militärischem Habitus tatsächlich um *tribuni militum* handelt, wie der Verf. meint (24 f.; 108), scheint mir nur für den inschriftlich bezeichneten L. Appuleius auf D1 gesichert. Ob es sich bei den Waffen auf D2 und L9 um das *parazonium* handelt, ist zumindest unklar, da die Länge, das entscheidende Kriterium, nicht erkennbar ist, und nach dem Vergleich der Griffe mit denen von sicheren *parazonia* sogar eher unwahrscheinlich⁴¹). Noch weniger sicher zu deuten ist die Darstellung auf C1 mit ‚*Tunica*‘, Schulterbauschmantel und Schwert. So ging man beispielsweise auch auf Reisen üblicherweise bewaffnet, worauf mich H. Wrede angesichts zahlreicher Mumienporträts mit gleichen Darstellungen aufmerksam machte. Inzwischen ist ein weiteres Tafelporträt bekannt geworden, das einen ähnlich ausgerüsteten Mann ausdrücklich als *Naukleros* bezeichnet⁴²). Auch wenn es grundsätzlich problematisch ist, aus den Verhältnissen in Ägypten Rückschlüsse auf die Reichshauptstadt zu ziehen, sollten, zumal angesichts der starken Abhängigkeit der Mumienporträts von der römischen Kunst, alternative Deutungsmöglichkeiten für das Relief doch diskutiert werden.

⁴⁰) Die Wichtigkeit der Inschrift innerhalb des gesamten Grabdenkmals, ja sogar deren Priorität vor allen anderen Elementen einschließlich der Bildnisse betont Pflug S. 123–132.

⁴¹) Zum *parazonium* s. auch Th. Schäfer: *Imperii Insignia Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate* (29. Ergänzungsheft RM). Ph. v. Zabern, Mainz 1990. S. 245 f. mit Abb. 25, 1 und weiterer Lit.

⁴²) Dazu demnächst Verf.: Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (im Druck) S. 156 ff.

Die Reliefs G 3 und O 2 scheinen eher doppelte Tuniken wiederzugeben, nicht Tunica und Mantel bzw. nur eine Tunica (vgl. auch 24 mit zwei weiteren Beispielen); man vergleiche die auch vom Verf. richtig erkannten Beispiele F 1 und I 1 (24 und im Katalog) sowie G 12 (?). Auf I 1 trägt auch die Frau das doppelte Untergewand; es kann sich nicht um eine Stola handeln (51; 149 zu I 1), da diese auf der Schulter immer mit dünnen Trägern geschlossen wird, jedenfalls aber nicht über die Schulter herabfällt⁴³).

Es wäre daher zu fragen, ob man die Darstellungsweise nicht häufig im Sinne von Pflug⁴⁴) als *dokumentarisch* und insofern als ‚realistisch‘ bezeichnen könnte, als die Personen in der ihnen entsprechenden und wohl auch von ihnen zumeist tatsächlich getragenen Tracht und mit ebensolchen Attributen wiedergegeben wurden. In diesem Sinne scheint auch die Deutung des Verf. für die Geste des auf die Schulter oder um den Hals der Nachbarfigur gelegten Armes auf manchen Reliefs als *Zeichen des alltäglichen Lebens* und Verdeutlichung *menschliche(r) Bindung und Gefühle* (54 mit Anm. 462) gemeint. Prinzipiell ist Pflug sicher zuzustimmen, jedoch ist der Bedeutungsgehalt der Darstellungen damit keineswegs erschöpft⁴⁵). Angesichts der überzeugenden Erklärung der *dextrarum iunctio* als Zeichen des *matrimonium iustum* sowie der *concordia* und *fides* (50 mit Anm. 421–422⁴⁶), fragt man sich, ob die zitierte Interpretation des Verf. nicht doch ein wenig zu naiv ist. Im Sinne der *concordia* läßt sich nämlich auch der Gestus der Umarmung verstehen, der auf Münzen und Sarkophagen zahlreiche gut belegte Parallelen hat⁴⁷). Schließlich sei auf die Bedeutung des verhüllten Hauptes verwiesen, das *castitas* und *pudicitia* als Gegensatz zum sprichwörtlich unmoralischen Leben der Sklaven signalisiert (50 f.), und auf die Beliebtheit des sog. *Pudicitia*-Typus vielleicht aus diesem Grund⁴⁸). So kann man dem Verf. nur zustimmen, wenn er schließt: *Es kam darauf an, die Legitimität der neu gegründeten Familie und die überkommenen Werte der Aristokratie wie concordia, fides und castitas*

⁴³) Vgl. B. Scholz: Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona. Köln-Weimar-Wien 1992. 148 Seiten. S. 7–96. – Keine Stola kann ich auf dem Relief E 1 erkennen, denn wie ein *gerader ›Latz‹* (51) sieht eine Stola nun einmal nicht aus. Bei G 7, A 1 und 2 ist die Darstellung zu grob, um eine Deutung zuzulassen. Was wie ein zusätzliches, spitz ausgeschnittenes Mittelgewand erscheint, muß nicht unbedingt eine Stola, sondern kann auch eine ungeschickte Faltenwiedergabe oder eine zweite Tunica sein, wie die gleiche Form bei den Männern auf H 1 und 2 verdeutlicht. Der Liste der echten Stola-trägerinnen kann jedoch die Rabiria auf H 2 hinzugefügt werden.)

⁴⁴) S. 109.

⁴⁵) So auch von Pflug nicht gemeint.

⁴⁶) Besonders für die Deutung der Geste als Ausdruck der *concordia* und *fides* sei außer auf die vom Verf. zitierten Quellen mit ähnlicher Interpretation noch auf Pflug S. 104 f. verwiesen, der u. a. ein Relief behandelt, auf dem sich der Patron und sein Freigelassener die Hand reichen.

⁴⁷) Vgl. auch Pflug ebenda.

⁴⁸) Ansonsten, so der Verf., sei dem allgemeinen Habitus der Frauen wie auch der Wahl ihrer statuarischen Vorbilder keine bestimmte Bedeutung zugekommen (29 f.). Dagegen jetzt P. Zanker: Statuenrepräsentation und Mode. In: S. Walker – A. Cameron: The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the tenth British Museum Classical Colloquium (Bulletin Supplement 55). London 1989. S. 102–107.

durch die Bildnisse zu demonstrieren (53). Der Schwerpunkt verlagert sich jedoch infolge der oben angestellten Überlegungen deutlich zugunsten der Tugenden und Werte, die, wenn denn die Deutungen zutreffen, ausdrücklich durch leicht lesbare Chiffren dargestellt waren, während der neu erworbene Stand mit seinen Rechten oft mehr durch die Inschrift als durch die Darstellung verkündet wird.

Diese These ließe sich u. U. noch ausweiten, wenn man nach den Ausagemöglichkeiten der Porträts selbst fragte. Leider läßt sich der Verf. die Chance einer solchen Diskussion jedoch entgehen.

Schon bei der Behandlung der Frisuren verzichtet er auf eine Stellungnahme dazu, wie er sich das Verhältnis zwischen berühmten Persönlichkeiten und ihren in gleicher Weise frisierten einfacheren Zeitgenossen vorstellt. Bei den Frauenporträts, deren Frisuren durch den Vergleich mit Porträts der ersten Damen der Zeit datiert werden, wird die Frage eventueller Vorbildlichkeiten und Abhängigkeiten kaum angeschnitten und lediglich allgemein festgestellt, daß die Angehörigen des Kaiserhauses nicht unbedingt die Kreateure einer Mode gewesen sein müssen (58). Für die Männerporträts stellt sich das Problem wegen der geringeren Variabilität seltener. Man fragt sich jedoch, was die beiläufige Erwähnung der Ähnlichkeit vieler Frisuren mit denen des sog. Marius (sic!) oder des Cicero aussagen soll, wenn die Beziehung nicht weiter erläutert wird (33f.). Die Beliebtheit anderer Frisurmotive wird auf die Vorbildhaftigkeit berühmter Männer wie Octavian oder Caesar (Typus Pisa-Chiaramonti) zurückgeführt (34). Mit manchen dieser Haarmotive, etwa dem gestäubten Stirnhaar⁴⁹⁾, hat man eine konkrete Aussage verbunden. Kann diese Aussage auch auf die Reliefporträts übertragen werden?

Von den Frisuren abgesehen zeigt der Verf., daß den Darstellungen eine begrenzte Zahl von physiognomischen und mimischen *Typen* zugrundeliegt (62–67), die z. T. auch die Organisation seines Kataloges bestimmen. Die Kopftypen werden verstanden als allgemeine *Grundformen*, wie etwa der Altmännertypus mit mehr oder weniger kahlem, hohem Schädel und tief liegenden Augen (62) oder ein massiger, runder Kopftypus mit fleischigem, stark bewegtem Karnat und angespannter Mimik (63f.). Es wird gezeigt, wie diese Grundtypen sich teils auf eine relativ kurze Zeitspanne beschränken, teils im Laufe der Zeit stilistisch und auch im Ausdruck verändert, und darüber hinaus durch Hinzufügen oder Weglassen bestimmter physiognomischer und/oder mimischer Versatzstücke ‚gealtert‘ oder ‚verjüngt‘ werden können. Der Eindruck der Individualität geht damit verloren, und eine konkrete Wiedererkennbarkeit war nicht gegeben. (67f.; 75f.)⁵⁰⁾. Einige dieser Typen werden ausdrücklich mit Porträts gro-

⁴⁹⁾ Vgl. P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts. I. Der Actium-Typus. (Abh. der Akademie der Wiss. in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3. Folge Nr. 85) Göttingen 1973. S. 34ff. und Giuliani S. 70f. – Zu erwähnen wäre hier auch ein junger Mann auf B 8, der nicht nur die Pompeiusfrisur in denkbar deutlicher Weise wiederholt, sondern insgesamt dem Typus Venedig (Giuliani 200 mit Anm. 2, Abb. 57–58), besonders aber einigen Terracotta-Bildnissen (s. M. Bentz, Zum Porträt des Pompeius, in: RM 99 [1992] S. 229–246) gleicht. Ein kommentarloser und mit Fragezeichen versehener Hinweis darauf findet sich aber nur in einer Fußnote S. 33 mit Anm. 261).

⁵⁰⁾ Dies liefert auch ein weiteres Argument gegen die Deutung der Altersmerkmale bei Frauen als Zeichen ihrer Emanzipation (75 mit Anm. 598 gegen Trillmich). – Die Indivi-

ßer Zeitgenossen in Verbindung gebracht, mit dem Crassus-Porträt, den beiden Caesar-Porträts ‚Tusculum‘ und ‚Pisa-Chiaramonti‘, mit Agrippa oder Cicero (64f.). Sofern diese Ausführungen der Beschreibung reiner Beobachtungen und der chronologischen Entwicklung dienen – und in diesem Sinne scheinen sie auch gedacht –, vermitteln sie ein kongruentes Bild, das darum auch grundsätzlich überzeugt.

Um so bedauerlicher ist es, daß die Frage der Bedeutung solcher Typisierungen und der Ähnlichkeiten mit Protagonisten der Zeitgeschichte völlig ausgeklammert wurde. Dabei ist in den letzten Jahren gerade anhand der republikanischen und augusteischen Bildnisse das Problem der Aussage von Porträts allgemein und von bestimmten Formeln im besonderen heftig diskutiert worden. Im Mittelpunkt stand dabei häufig Luca Giulianis Arbeit mit dem programmatischen Titel *Bildnis und Botschaft*, sicher eine der anregendsten, wenn auch umstrittensten der letzten Jahre⁵¹). Giulianis Ansatz gründet auf der These, daß *die Bildniskunst der römischen Republik über einen verbindlichen und potentiell entzifferbaren Code mimischer Bedeutungen verfügt*(e)⁵²), der für die Zeitgenossen unmittelbar verständlich und mit den moralisch geprägten Schlagworten der Rhetorik belegt war, für den modernen Betrachter aber nicht unbedingt sofort verständlich ist⁵³). Wenn dem tatsächlich so war und wir andererseits eine auf denselben physiognomischen und *pathognomischen* (Giuliani) Formeln beruhende Ähnlichkeit zwischen den Freigelassenenporträts und den Bildnissen der Nobilität feststellen können, muß sich die Frage aufdrängen, ob denn die *Botschaften* dieser Formeln, die durch sie vermittelten Werte und Ideale, auch auf die Libertinen übertragbar sind. Es kann nicht Sinn dieser Besprechung sein, den zahlreichen Rezensionen des Giulianischen Buches eine weitere hinzuzufügen. Einige grundsätzliche Überlegungen, die auch mit dem hier zur Diskussion stehenden Material zusammenhängen, seien aber dennoch gestattet.

dualität der spätrepublikanischen und augusteischen Privatporträts auch auf den Reliefs betont dagegen erstaunlicherweise Zanker, hier Anm. 34, 311f. (*Die Libertini wollten ganz offenbar so gesehen werden, wie sie aussahen.*) und P. Zanker: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: H.-J. Schalles, H. v. Hesberg, P. Zanker: Die Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes. Kolloquium Xanten 1990. Köln 1992. S. 339 mit Anm. 8, der andererseits (343f.) aber auch auf die zur Schau getragenen Tugenden der *vorbildlichen Bürger* verweist.

Der Illusion von Individualität dient jedoch die Verwendung gleicher bzw. verschiedener Kopf- und Gesichtstypen zur Verdeutlichung von Familienzugehörigkeit oder auch -nichtzugehörigkeit (67; 69f.). Ein gutes Beispiel dafür ist etwa A12. Ob diese Deutung der Verwendung gleicher Grundtypen für verschiedene Personen jedoch immer zutrifft, muß wegen der oft sehr groben Arbeit und des Fehlens von die Verwandtschaftsverhältnisse klärenden Inschriften offen bleiben.

⁵¹) Die Arbeit wird vom Verf. zwar häufiger zitiert, nie aber im Zusammenhang mit den darin vertretenen Thesen.

⁵²) Giuliani passim, Zitat S. 16.

⁵³) Am vehementesten hat dem K. Fittschen widersprochen: K. Fittschen: Pathossteigerung und Pathosdämpfung. In: AA (1991) S. 253–270.

Man wird Giuliani sicher zustimmen können, daß keineswegs a priori vorauszusetzen ist, unser Verständnis der antiken Bildform(e)l)n sei identisch mit dem der Zeitgenossen. So hat beispielsweise das gestäubte Stirnhaar des Pompeius oder des Octavian für einen unvoreingenommenen Betrachter vielleicht noch die Anmutungsqualität ‚dynamisch‘ (mancher Museumsbesucher hält Octavian jedoch schlicht für unfrisiert); daß es sich aber um ein Alexander-Zitat handelt, erkennt nur derjenige, der einerseits mit dessen Ikonographie und andererseits mit der Art und Weise der Selbststilisierung im antiken Porträt vertraut ist⁵⁴). Daß andererseits viele mimische Formen allgemeinmenschlich sind, wird niemand bestreiten. Dafür spricht schon, daß selbst Babys, noch bevor sie sprechen können, sich ihrer selbst und ihrer Gemütsverfassung bewußt werden, beispielsweise bei starker Konzentration die Stirn runzeln oder die Lippen zusammendrücken⁵⁵). Damit ist schwerlich vorstellbar, daß diese dem unwillkürlichen Mienenspiel entstammenden Formen in der Porträtkunst mit erheblich abweichender Bedeutung verwendet werden können. Die Verbindung dieser Ausdrucksformen mit bestimmten Tugenden ist jedoch wiederum von der Kenntnis des entsprechenden Wertesystems abhängig⁵⁶).

Zu den Schwierigkeiten einer Beurteilung der jeweiligen Einzelphänomene kommt bei den qualitativ volleren Bildnissen der Rundplastik noch die Erschwernis hinzu zu beurteilen, inwieweit diese ähnlich waren, welche Züge also tatsächlich reine Abschilderungen physiognomischer Realität sind. Für die hier zur Diskussion stehenden Reliefs stellt sich dieses Problem allerdings nicht, was sie für den Versuch einer Deutung der verwendeten Bildformeln geradezu prädestiniert. Wie gesehen beherrschen diese die Physiognomien vollständig, so daß die Ähnlichkeiten mit der gemeinten Person nicht über mögliche grundsätzliche Übereinstimmungen – betreffend Alter, Fülligkeit oder Magerkeit, eventuell die Frisur – hinausgehen können. Man könnte diesen Tatbestand rein funktionalistisch erklären und behaupten, die sicher nicht zu den ersten ihrer Zeit zählenden Werkstätten hätten ein bestimmtes Repertoire an Typen und Formeln gehabt, die je nach Geschlecht, Alter und Familienverhältnissen der Dargestellten zusammengefügt wurden⁵⁷). Wenn aber keine Ähnlichkeit gege-

⁵⁴) Ein weiteres und aktuelles Beispiel sind die Porträts von Jünglingen mit längerem Haar aus antoninischer und severischer Zeit, die bisher als ‚Barbaren‘ bezeichnet wurden und die K. Fittschen selbst erst kürzlich von diesem Vorurteil befreien und als Alexander-Imitationen erweisen konnte, vgl. hier Anm. 4.

⁵⁵) Phänomene dieser Art untersucht etwa H. S. Herzka, *Gesicht und Sprache des Säuglings*. Basel/Stuttgart 1979. Für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich auch an dieser Stelle R. M. Schneider.

⁵⁶) Die Problematik des Giulianischen Buches liegt daher m. E. hauptsächlich in der praktischen Umsetzung der methodischen Überlegungen, zumal dort, wo sie sich auf zweifelhafte Benennungen stützt (Fittschen hier Anm. 53; zum Pompeius-Bildnis s. jetzt M. Trunk: *Pompeius Magnus*. Zur Überlieferung und „Zwiespältigkeit“ seines Porträts. In: AA [1994] S. 473–487).

⁵⁷) Man gewinnt den Eindruck, dies sei die Absicht des Verf., obwohl er andere Möglichkeiten nicht explizit ausschließt.

ben war, was war dann überhaupt ihr Zweck? Reine Schmuckfunktion hätte auch eine ornamentale Gestaltung des Grabes erfüllen können. Der Stolz über den neuen Stand wäre ebensogut – und vielleicht besser – in einer Inschrift allein formulierbar gewesen.

Sich auf Allgemeinplätze wie ‚Zeitströmung‘, ‚Tradition‘ oder ähnliches zurückzuziehen, verlagerte die Frage nur um eine Ebene zurück. M. E. erfüllen die Reliefs (mindestens) drei Funktionen, die durch Inschriften oder reinen Schmuck nicht gleichermaßen erfüllbar gewesen wären, und von denen die beiden ersten auch in den Erklärungen des Verf. schon anklingen:

1) Die Tatsache, ein Bildnis zu besitzen, war allein schon eine gesellschaftliche Auszeichnung. Bekanntermaßen besaß keineswegs jeder das Bildnisrecht im öffentlichen Raum, so daß die Aufstellung eines Porträts immer eine besondere Ehre bedeutete. Die Zur-Schau-Stellung seiner ‚Ehrenstatue‘, wenn auch in abgekürzter und grober Darstellung sowie in funerealere Zusammenhang, hob den Grabinhaber und seine Familie als Personen mit Würde und Ansehen über seine ‚porträtlosen‘ Zeitgenossen hinaus und verglich ihn mit den Ersten der Gesellschaft.

2) In ihrer Kleidung, Gestik usw. brachten die Libertinen nicht nur stolz ihren neuen Stand zum Ausdruck. Indem sie die durch den Adel propagierten und verkörperten Tugenden und Ideale (*concordia, fides, pudicitia, castitas, virtus* usw.) für sich übernahmen, schlossen sie sich ausdrücklich der Nobilität und ihrer Wertewelt an und kreierte so ihr *korrektes Bürgerimage* (Zanker)⁵⁸. *Das Individuum wird damit nicht nur weitgehend seinem gesellschaftlichen Bezugssystem untergeordnet* (70) – man fragt sich, von wem? Es (bzw. der Auftraggeber) wählt vielmehr für sich (und seine familia) sein Bezugssystem und *Image* und stellt diese für alle sichtbar dar.

3a) Das Bildnis, vor allem das männliche, gab den Auftraggebern darüber hinaus die Möglichkeit, dieses *gesellschaftliche Bezugssystem* noch zu konkretisieren. Angesichts der Ähnlichkeit mancher Reliefporträts mit Bildnissen herausragender Persönlichkeiten muß gefragt werden, ob dies nur Zufall war oder die Physiognomien der Nobiles lediglich durch ihre Allgegenwärtigkeit (oder aus ähnlich bedeutungslosen Gründen) zu ‚Zeitgesichtern‘ geworden sind. Mir scheint es durchaus möglich, wenn nicht wahrscheinlich, daß die Wahl des Vorbildes nicht allein der Willkür des Steinmetzen überlassen, sondern bewußt getroffen wurde, je nachdem, wem man sich politisch am stärksten verbunden fühlte.

3b) Schließlich ermöglichte es das Bildnis, den Tugendkatalog noch ein wenig zu erweitern. Wer sich beispielsweise in der Art des Cicero darstellen ließ, wollte damit vielleicht nicht unbedingt seine direkte Anhängerenschaft und Bewunderung zum Ausdruck bringen, sich aber als Mensch des

⁵⁸ Für die Kaiserzeit hat P. Zanker die ‚modische‘ und teilweise auch physiognomische Angleichung an die Herrscherporträts als Teil des *korrekten(n) Bürgerimage(s)* gewertet: hier Anm. 48 S. 348.

Geistes zu erkennen geben. Andere beanspruchten für sich, wie vielleicht im Falle der meisten Aristokratenbildnisse der späteren Republik⁵⁹), durch ihre Miene die *staatserhaltenden Tugenden ... gravitas, constantia und severitas*⁶⁰) und gestalteten damit ihr *Bürgerimage* noch etwas *korrekter*, während die Greise, die ihre Falten so schonungslos zur Schau stellen, vielleicht die mit dem Alter verbundene dignitas demonstrieren wollten, vielleicht mit einer Art *Leistungsporträt* (Bergmann) auf ihre während eines langen Lebens erworbenen Verdienste hinweisen mochten⁶¹).

Eines ist sicher deutlich geworden: daß auch eine ästhetisch weniger ansprechende Denkmälergattung erhebliche Möglichkeiten bietet, eine große und wichtige soziale Gruppe der späten Republik und augusteischen Zeit⁶²), die Libertinen, in ihrem Selbstverständnis und ihrer Beziehung zu den übrigen Schichten der Gesellschaft besser kennenzulernen, aber auch, daß diese für die Beurteilung qualitätvollerer Werke unter kunsthistorischem Gesichtspunkt neue Denkanstöße bieten kann⁶³). Diese Möglichkeiten aufgezeigt und durch eine auch photographisch hervorragende Materialvorlage weitere Forschungen erheblich befördert zu haben, ist das Verdienst des Autors. Susan Wood hat kürzlich geschrieben⁶⁴): *Students of*

⁵⁹) Giuliani 239 ff. Siehe auch den *aristokratischen Normalfall* Crassus (Giuliani 223 ff.), der ebenfalls Parallelen auf den Reliefs hat, die aber vielleicht nicht Crassus selbst sondern eben nur den auch in seinem Bildnis vorherrschenden Ausdruck imitieren.

⁶⁰) Giuliani 240.

⁶¹) In diesem Sinne Zanker a. O. (hier Anm. 48) S. 312; für das Aristokratenporträt vgl. Giuliani S. 197 ff.

Sollten die hier vorgetragenen Überlegungen zutreffen, würden sich in dem von Zanker verschiedentlich gezeichneten Bild der Libertinenschicht (vgl. auch P. Zanker: Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italienischen Städten. In: P. Zanker [Hrsg.]: *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974. [Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen]*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976, S. 592 ff.) wichtige Akzentverschiebungen ergeben. Für Zanker präsentieren sich die Libertinen als selbstbewußte soziale Schicht (Toga und matrimonium iustum als Zeichen ihres neuen Standes), die sich zwar in ihrer bildlichen Darstellung zwangsläufig am Porträt der Nobilität orientiert, aber Bildformen verwendet, die ihrem Bedürfnis nach wirklichkeitsnaher Darstellung entsprechen (die Beliebtheit des Greisentypus wegen dessen ‚Realismus‘: ebenda). Demgegenüber scheint mir die Angleichung an ein durch den Adel und seine Repräsentationsformen verkörpertes Bürgerideal im Vordergrund zu stehen und die weitgehende Beschränkung auf wenige Bildtypen mit den durch diese vermittelten Inhalten zusammenzuhängen (die *Bottschaften* des hellenistischen Herrscherporträts und seiner republikanischen Nachfolger dürften ebenso wie zunächst die Ideologie der augusteischen Idealporträts den Ehrgeiz der meisten Libertinen doch überstiegen haben).

⁶²) Auf die späteren Reliefs kann hier nicht weiter eingegangen werden. Es ist allerdings bedauerlich, daß sie auch in dem vorliegenden Band nicht weiter untersucht werden. Interessant wäre vor allem die Frage, was zu dem Wiederaufleben der Gattung an der Wende zum 2. Jh. geführt hat.

⁶³) Nicht eingegangen wurde in dieser Besprechung auf die bemerkenswerte Feststellung, daß vergesellschaftete Figuren auch ihren Stil, beispielsweise den Gewandstil, aufeinander übertragen können (31 f.).

⁶⁴) S. Wood: *Rez. D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*. In: *AJA* 98 (1994) S. 789.

ancient Greek and Roman portraiture generally know what to expect from publications by the Deutsches Archäologisches Institut ... Such works will be meticulously researched, logically organized, and will usually combine a section of interpretative text with a catalogue of all extant objects relevant to the study at hand. They will also tend, as a rule, to adhere to traditional concerns while avoiding more subjective interpretations of ancient art and more abstract areas of theory. Wie könnte man das hier besprochene Werk Valentin Kockels besser beschreiben?

Archäologisches Institut
der Universität Heidelberg
Marstallhof 4
69117 Heidelberg

Barbara Borg