

Valentin Kockel

Typus und Individuum

Zur Interpretation des »Realismus« im Porträt der Späten Republik¹

Für die Frage nach dem Verhältnis von Typus und Individuum im antiken Porträt bieten sich die Bildnisse der späten Republik als Testfall ganz besonders an. Die Gesichter von Männern jeder Lebensstufe, besonders aber die vom Alter gezeichneten und in großer Anspannung verzerrten Antlitze der römischen Greise dieser Zeit müssen dem unbefangenen Betrachter als Inbegriff des realistischen Bildnisses gelten. Wenn auch falsch, so ist es doch verständlich, den zum Teil übersteigert dargestellten Verfall mit dem Brauch in Verbindung zu bringen, Toten- und Ahnenmasken in den römischen Familien der Nobiles anfertigen zu lassen.² Heute verweist man eher auf die hellenistischen Wurzeln dieses Realismus, der offenbar den römischen Vorstellungen sehr entgegenkam.³ Doch wie entstanden diese Bildnisse? »Saß« der Abgebildete vor dem Künstler oder studierte dieser unterschiedliche Bilder seines Sujets? Das mag für manchen Großen zutreffen und auch später für die kaiserlichen Bildnisse muß man sich die Entstehung der Bildnistypen wohl so vorstellen. Doch gilt dies auch für die Mehrzahl der erhaltenen Köpfe? Oder muß man dafür nicht eher an andere Wege denken, mit denen »Ähnlichkeit« und »Individualität« hergestellt werden konnten? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden. Sie stellt sich, so scheint mir, bei der Beurteilung von »Porträts« bis heute und Manches kann deshalb exemplarisch in der Antike abgehandelt werden.

Die überwiegende Mehrheit der republikanischen Porträts bleibt für uns anonym. Nur wenige Benennungen auf historisch bekannte Personen mit Hilfe von Münzvergleichen haben einer kritischen Sichtung Stand gehalten.⁴ Deshalb blieb die Interpretation dieser Bildnisformeln oft sehr allgemein gehalten. So wurden z. B. die Bedeutung des Alters überhaupt und die

zunehmende Ausprägung und Betonung des Individuums im Kontext der römischen Gesellschaft seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. hervorgehoben.⁵ Die psychologisierend deutende Physiognomik ist zu Recht längst in der Versenkung verschwunden. Doch auch ein jüngerer Versuch, das Mienenspiel der Dargestellten im Vergleich mit literarischen Quellen zu deuten, leidet an der Schwierigkeit, diese methodischen Überlegungen praktisch umzusetzen, wie es Barbara Borg liebenswürdig formuliert hat.⁶ Das schöne Denkmodell konnte am archäologisch überlieferten Material kaum verifiziert werden. Wie wir seit Bernhard Schweitzer wissen, ist schließlich auch die Überlieferung von oft fragwürdiger Qualität, denn die Porträts der republikanischen Großen sind nur in Kopien erhalten.⁷ Diese unterscheiden sich teilweise so sehr voneinander, daß wir mehr über die Vorstellungen der Kopisten ahnen als über die der ursprünglichen Auftraggeber.⁸ Und eines werden wir nie wissen: inwieweit entspricht der »Realismus« der Bildnisse mit ihren Falten und Runzeln, den fetten oder mageren Gesichtern und all den zahlreichen Asymmetrien genau dem Aussehen der Dargestellten, bildet also wirklich ab? Oder nähert er sich nur einem wirklichen Gesicht an, indem er Stereotypen von Alter und Verfall in passende Formen umsetzt und damit dann auch offenbar gefragte Werte produziert?

Diese Frage wird sich nicht beantworten lassen und sie führt auch nicht weiter, da das eigentliche Problem für uns wohl in der Überschneidung von Kunstform und Realität liegt. Es war wohl von eher nachgeordneter Bedeutung, ob der römische Senator wirklich so aussah wie seine Ehrenstatue; wichtig war, daß man ihn mit Hilfe einer Inschrift »erkennen« konnte – und das muß nicht unbedingt dasselbe sein.

Doch um diesen allgemeinen Überlegungen etwas mehr Substanz zu geben, soll im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden, mit welchen Mitteln »Realismus« hergestellt werden konnte, welche Topoi verwendet wurden und welche Aussagen diese Bilder jenseits einer wohl erstrebten, aber nicht nachweisbaren Ähnlichkeit erzielen sollten. Ausgangspunkt der Argumentation ist eine größere Zahl von Reliefs, deren besondere Eigenart einen methodisch präziseren Zugriff erlaubt als dies bei den Bildnissen der Großen möglich ist.⁹

Zeitstellung und Kontext dieser Reliefs sind gut bekannt. Mehr als 270 stammen aus Rom und seiner unmittelbaren Umgebung und gehören in das Jahrhundert zwischen etwa 80 v. Chr. und 20 n. Chr. Sie zeigen zwei oder mehr Personen im Körperausschnitt oder seltener in Büstenform. Ursprünglich waren sie an der Front von Grabbauten angebracht. Die Bedeutung der Form bleibt umstritten. Paul Zanker hat sie etwas ironisch »Fenstergucker« genannt, da er die Dargestellten aus ihrem »Grabhaus« blicken sah. Doch trifft diese Assoziation wohl kaum das Richtige. Mir scheinen sie als »Abkürzung« ganzfiguriger Grabreliefs oder Grabstatuen ausreichend erklärt. Offenbar war die ungefähre Lebensgröße als Darstellungsmodus wichtiger als die Abbildung des vollständigen Körpers. Wie bei Ehrenstatuen wurden die Bildnisse stets von Inschriften begleitet, die den Namen und Status der Dargestellten erläuterten. Bei ungefähr hundert Reliefs ist die Inschrift auch überliefert. Danach handelt es sich in fast allen Fällen bei den Grabinhabern um Freigelassene der ersten oder zweiten Generation. Offenbar hatte sich diese Bildnisform speziell für jene Gruppe von Aufsteigern als besonders geeignet erwiesen, für sie wichtige Werte zu vermitteln. Einige davon lassen sich leicht ablesen: So tragen fast alle Männer die Toga, die ihren neuen Rang als römische Bürger unterstreicht. Die



Abb. 1 Dreifiguriges Relief. Rom, Museo Capitolino

Frauenkleidung entspricht jener der weiblichen Ehrenstatuen auf den Plätzen Italiens und damit auch dem Anspruch an Ehrbarkeit, der eine *matrona* auszeichnete, aber einer Sklavin verwehrt blieb.¹⁰ Auch der auf den Reliefs häufig dargestellte Handschlag der Ehegatten ist nicht als Akt der Vertrautheit, sondern als Zeichen für das *matrimonium iustum* zu verstehen, die rechtlich abgesicherte Ehe, die ebenfalls den *Libertus* vom Sklaven unterschied. Gesten der Zuwendung sind dagegen selten und treten erst spät auf.¹¹ Die Ehe legitimierte schließlich auch die Nachkommen, die als römische Vollbürger den Aufstieg der Familie besiegelten und deshalb ebenfalls häufig und gern mit der *bulla* dargestellt sind.

Tracht und Kontext der Bildnisse unterstreichen damit ebenso wie die zugehörigen Inschriften in hohem Maße den frisch gewonnenen Status der Grabinhaber. Ihre neue Stellung in der römischen Gesellschaft – manchmal sind sie durch einen Zusatz in der Inschrift eigens als noch lebend gekennzeichnet – wird auf unterschiedliche Weise gespiegelt, die damit verbundenen Werte werden herausgestrichen. Ihre nunmehr legale Zusammengehörigkeit wird betont und ihr Platz in einer beginnenden Generationenfolge spielt ebenfalls eine wichtige Rolle. Die Aussagen der überaus knappen Inschriften, die sich fast ausschließlich auf die Nennung der *tria nomina* beschränken, werden durch die Bilder weiter differenziert. Angaben über die Berufe der Dargestellten fehlen dagegen sowohl im Bild wie in der Inschrift weitgehend. Die Freigelassenen passen sich damit eine Wertewelt an, die auch die funerale Selbstdarstellung der freigeborenen Eliten ausmacht.

Die Qualität der Reliefs ist meist durchschnittlich bis schlecht. Nur wenige und späte Stücke erreichen einen künstlerischen Ausdruck, wie wir ihn von den Bildnissen der Nobilität

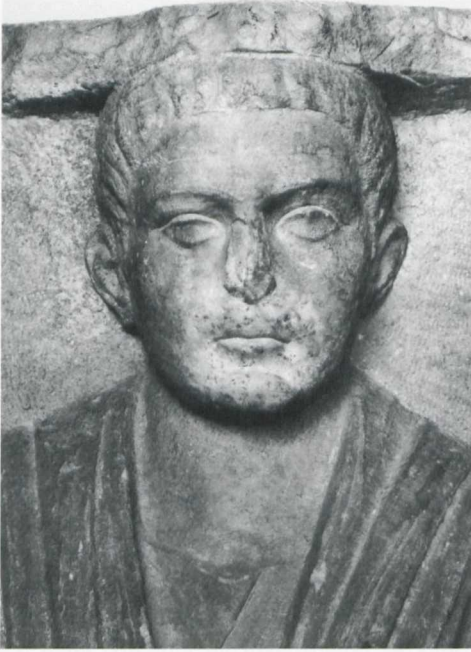


Abb. 2 Detail aus Abb. 1

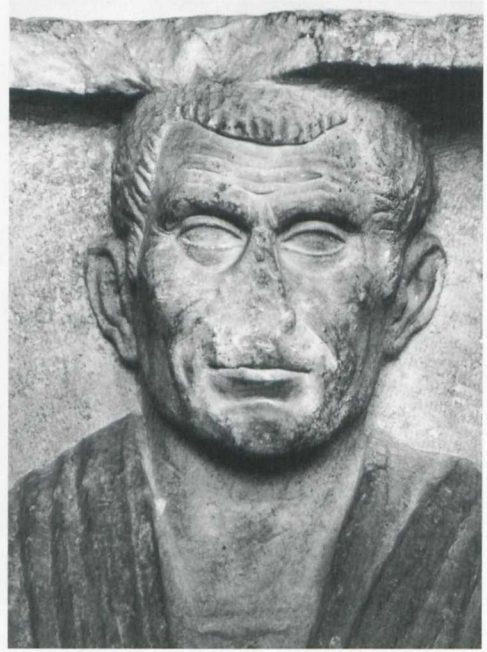


Abb. 3 Detail aus Abb. 1

gewohnt sind. Sie wurden deshalb von der traditionellen Stilforschung kaum beachtet. Dennoch spricht nichts für die Annahme Bernhard Schweitzers, der diesen Arbeiten eine Art qualitativen Ortszuschlag zumaß und eine »Verspätung« von einigen Jahren bis Jahrzehnten gegenüber den führenden Ateliers postulierte.¹² Doch trotz ihrer Mittelmäßigkeit haben sie methodisch einen wichtigen Vorzug gegenüber den rundplastischen Bildnissen. Sie zeigen bis zu sechs Köpfe auf einem Relief und bilden damit – von ganz wenigen Überarbeitungen einmal abgesehen – eine sichere chronologische Einheit von Porträts verschiedenen Alters und Geschlechts. Genau dieser Zusammenhang fehlt aber bei den meisten aus dieser Zeit stammenden rundplastischen Porträts. Nur in seltenen Fällen lassen sich auf Foren oder in Tempeln vergleichbare Ensembles zusammenstellen, die die stilistischen und ikonographischen Möglichkeiten eines bestimmten historischen Moments dokumentieren. Sonst muß jedes Stück für sich datiert und verstanden werden. Unterschiede werden deshalb meist mit der in der Archäologie üblichen »relativ-chronologischen« Reihung erklärt, einer Arbeitshypothese, die grundsätzlich die Gleichzeitigkeit vermeintlich ungleichzeitiger Phänomene ausschließt. Ein weiterer Vorteil der Reliefs ist es schließlich, daß es sich stets um Originale handelt, und damit die Kopierenrezension zur Ermittlung eines ursprünglichen, typenbildenden Vorbildes unnötig ist.

Für unsere Fragestellung eignet sich ein bescheidenes dreifiguriges Relief besonders gut, das im Museo Capitolino aufbewahrt wird (Abb. 1–4).¹³ Vater und Sohn, beide durch ein *viv(it)* als lebend gekennzeichnet, flankieren den verstorbenen Großvater. Der Steinmetz hat für alle drei Gesichter denselben Grundtypus gewählt, einen breiten, rechteckigen Schädel mit

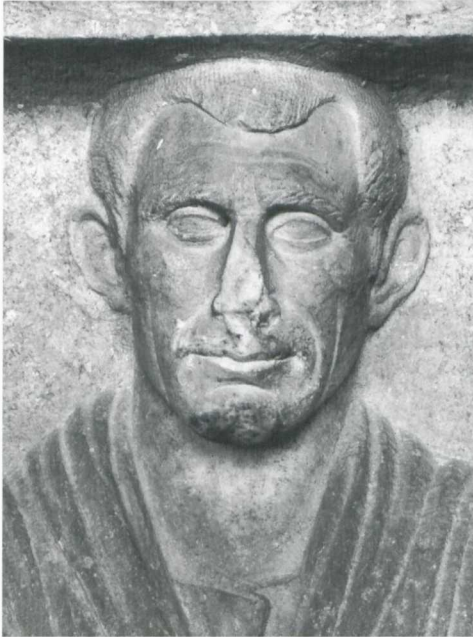


Abb. 4 Detail aus Abb. 1

kräftigem Untergesicht und markantem Kinn. Das Gesicht des jungen Mannes bleibt jedoch in seinen Einzelformen fast auf Andeutungen begrenzt. Bei der Augenpartie hat man ebenso wie an anderen Stellen sogar das Gefühl, die Feinbosse sei stehen geblieben. Stärker ausgeprägt sind dagegen die Gesichtszüge des Vaters. Eine ganze Reihe von Altersformeln kennzeichnet seinen Platz in der Generationenfolge: Geheimratsecken, Stirn- und Konzentration des Ausdrucks durch Nasenwurzelfalten, buschig markierte Brauen und ein durch Falten geprägtes mageres Untergesicht charakterisieren den Altersunterschied. Beim Großvater werden diese Merkmale nochmals gesteigert: struppiges Haar, Krähenfüße an den Augen und eine starke Vereinzelung der Einzelformen sind dafür kennzeichnend.

Man könnte diese vom Steinmetzen vorgeführten Altersunterschiede auch als eine immer stärkere Reduktion der Gesichter auf ihren Knochenbau beschreiben. Mit dem Verlust an Substanz nimmt sozusagen die Individualität und Ausdruckskraft des Dargestellten zu. Selbst die abstehenden Ohren des Alten sind schließlich – wie die gleichen absoluten Maße zeigen – nur die logische Folge der Abarbeitung einer in der Bosse gleichartig angelegten Grundform. Die starken Asymmetrien im Gesicht des Großvaters, eine üblicherweise als Stilmerkmal der Zeit gewertete Eigenart, erweisen sich als Folge dieses Prozesses und bleiben auf Altersbildnisse beschränkt. Alter, Mimik und »persönliche« Physiognomie sind also keine individuellen Eigenarten sondern bestehen vielmehr aus allgemein verständlichen, additiven Zeichen, die eine klare Aussage vermitteln: Drei Generationen einer Familie sind hier zu sehen.¹⁴ Vergleichbare Abstufungen sind auf den Reliefs zahlreich: so z.B. bei zwei Männerköpfen auf dem Relief

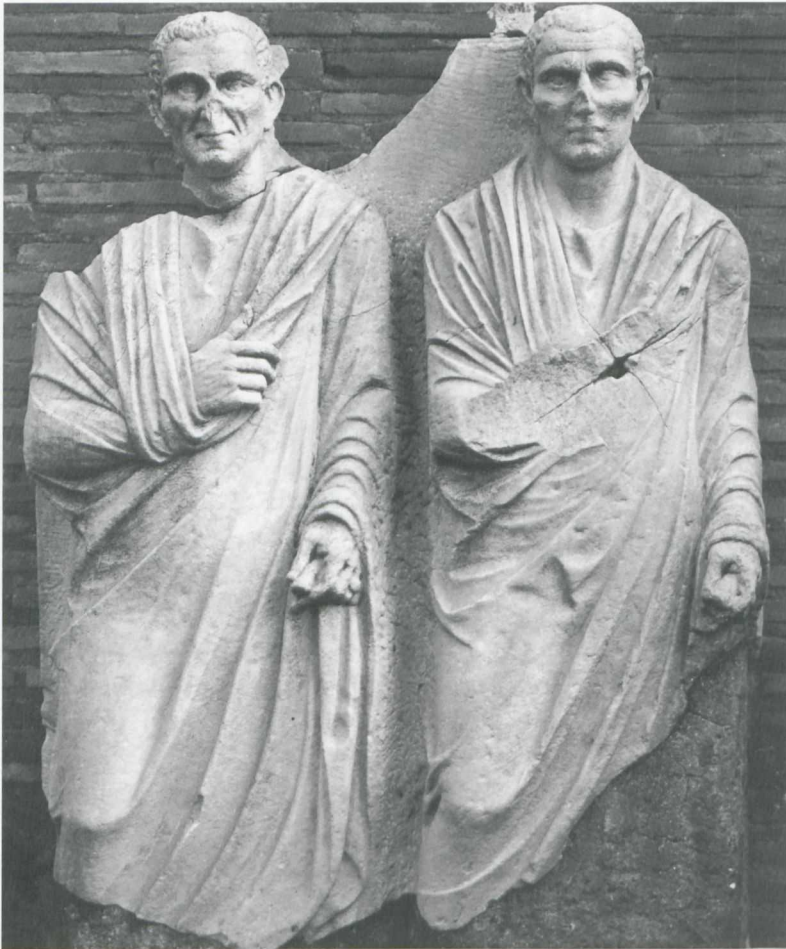


Abb. 5 Zweifiguriges Relief. Rom, Museo Nazionale delle Terme

der Clodii im Louvre¹⁵ oder, bis zum grotesken durch die schlechte Qualität gesteigert, auf einem gleichfalls zweifigurigen Relief im Thermenmuseum (Abb. 5, 6).¹⁶ Ein drittes Beispiel zeigt einen Jungen, der seinem Vater Vibius »wie aus dem Gesicht geschnitten« erscheint.¹⁷ Gerade die älteste Generation der auf den Reliefs dargestellten Männer wird allerdings gern durch die schon erwähnten, unter sich zwar ähnlichen aber von den jüngeren Familienmitgliedern völlig verschiedenen, ausgemergelten, fast skelettiert wirkenden Schädel charakterisiert, die dann auch mit anderen Merkmalen vergangener Zeiten versehen sein können.¹⁸

So wie die Steinmetze über ein gewisses Repertoire von Altersformeln verfügten, das eine Abstufung innerhalb eines Reliefs ermöglichte, so griffen sie auch auf verschiedene Kopftypen zurück, die einzeln gesehen ebenfalls ein Individuum in seinem vermeintlich unverwechselbaren Äußeren wiedergaben, sich in der Zusammenschau jedoch als wenig individuell sondern vielmehr gleichfalls als formelhaft entpuppen. Noch aus der Zeit vor der Mitte des 1. Jahrhun-

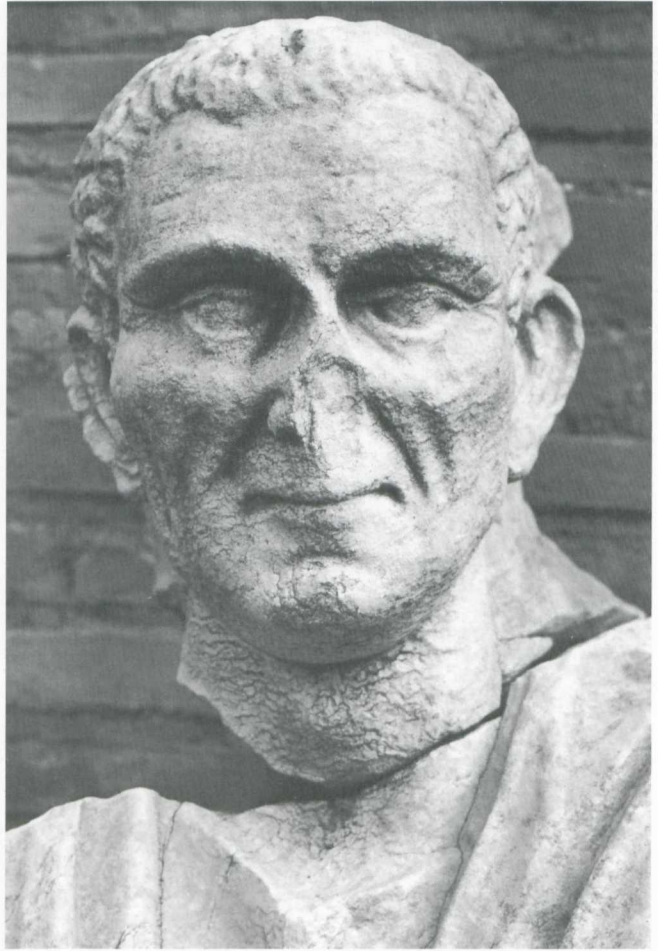


Abb. 6 Detail aus Abb. 5

derts v. Chr. stammen vier Köpfe, die mit ihrem hohen, ovalen Schädel einen auch in der Rundplastik gleichzeitig und später auftretenden Typus wiederholen.¹⁹ Noch enger ist die Verbindung zweier gleichfalls frühen Köpfe zu sehen, von denen einer in Marmor, der andere in Kalkstein ausgeführt wurde.²⁰ Das Kalksteinrelief wiederholt die massig fleischigen Züge mit den energischen Einzelheiten auf dem Marmorstück fast wörtlich (Abb. 7, 8.).²¹ Es ist meine feste Überzeugung, daß man beide Köpfe für verschiedene Kopien desselben lokalen Würdenträgers gehalten hätte, wären sie als Fragmente z.B. in den Vesuvstädten gefunden worden. Und dennoch zeigen sie völlig verschiedene Personen aus verschiedenen Zeiten in Rom.

Auf den Reliefs sind jedoch nicht nur Blutsverwandte, sondern auch »juristisch« Verwandte dargestellt, die durch den gleichen Freilasser einer *familia* angehörten. Es lag für die Bildhauer offenbar nahe, nicht nur durch Gleichheit Blutsverwandtschaft zu unterstreichen, sondern durch Ungleichheit auch das Gegenteil. Eines der frühesten Reliefs zeigt zwei Paare,



Abb. 7 Zweifiguriges Relief von der Via Stabilia. Rom, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo

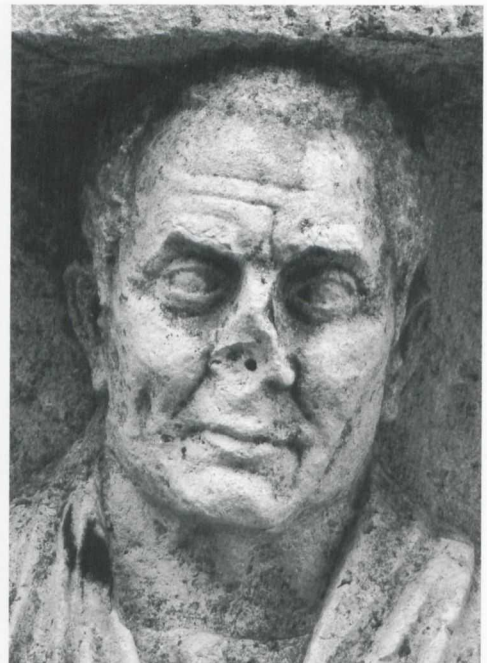


Abb. 8 Zweifiguriges Relief. Rom, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo

deren Kopfform sie jeweils einander zuordnet, vom anderen Paar jedoch unterscheidet.²² Links sind die Schädel langrechteckig und besitzen ein kräftiges Kinn, rechts dagegen langoval. Man wird kaum glauben, daß beide Paare tatsächlich jeweils so ausgeprägt gleiche Köpfe besaßen. Auch auf einem zweiten, augusteischen Stück, das von einem Rundbau stammt und bei dem die Bildnisse in Tondi aufgestellt erscheinen, sind die Paare jeweils gleich charakterisiert (Abb. 9–12).²³ Während bei dem einem Fülligkeit und Weiche dominieren, scheint an dem anderen alles spitz und knochig zu sein. Über den dreieckigen Gesichtern spannt sich die Haut, selbst die Frisuren wiederholen die Dreiecksfiguren des Gesamtumrisses. Unwillkürlich mag man an heutige Paare denken, die sich nach langen gemeinsamen Jahren nicht nur in Kleidung und Frisur aneinander angleichen, sondern sich sogar auch in der Physiognomie anzunähern scheinen.

Nach dem Gesagten stellt sich die Frage nach dem Grad von Individualität der Dargestellten neu. Der »Realismus« der Köpfe unterstreicht ihn nur scheinbar. Außer einer sicher gewünschten »Ähnlichkeit« mit dem Toten beeinflussten offenbar auch ganz andere Faktoren die Ausgestaltung im Einzelnen: Das Bildnis mußte einerseits als verständlicher Teil einer Geschlechterfolge zu erkennen sein; mit den Mitteln der vertrauten Altersmerkmale mußte auch sein spezifischer Platz deutlich werden. Das Individuum verliert damit an Bedeutung und wird durch visuelle Mittel weitgehend seinem gesellschaftlichen Bezugssystem untergeordnet.

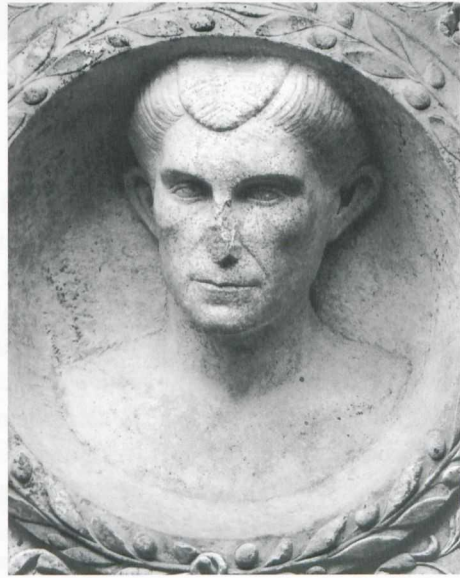
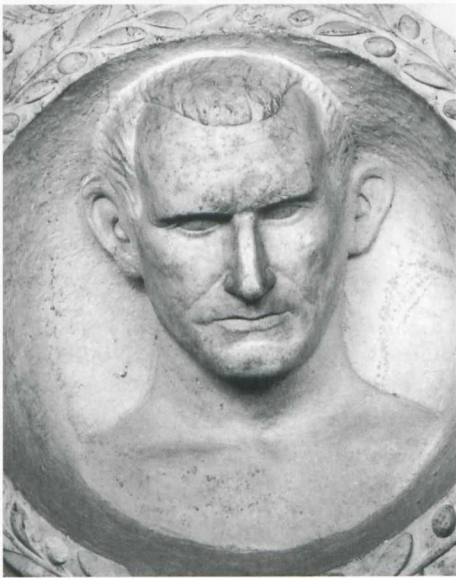
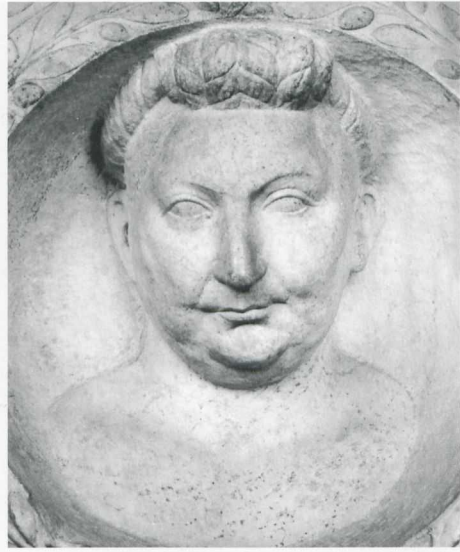
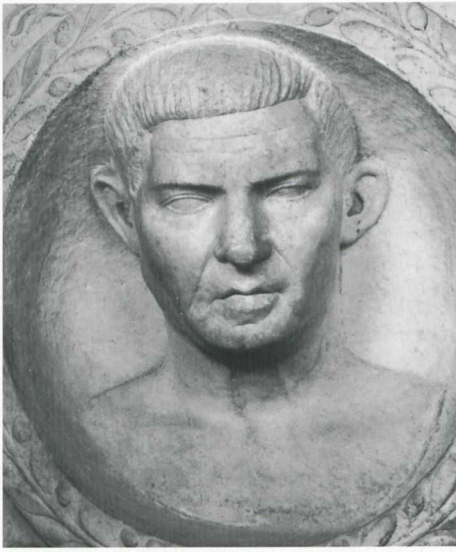


Abb. 9–12 Vierfiguriges Relief. Rom, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo

Zum Schluß möchte ich noch auf ein Phänomen eingehen, das zwar hauptsächlich aus der Kaiserzeit bekannt ist, aber auch auf diesen meist noch republikanischen Reliefs immer wieder spürbar wird: die Angleichung von Privatporträts an Köpfe aus der Führungsschicht, seien es nun die republikanischen Großen oder später die Mitglieder des Kaiserhauses. Der Kopf eines Philo auf dem Relief der Licinii in London verweist ganz direkt auf den sog. Marcellus,²⁴ andere, ältere, auf den älteren oder den jüngeren Caesartypus. Gerade die noch immer nicht berei-

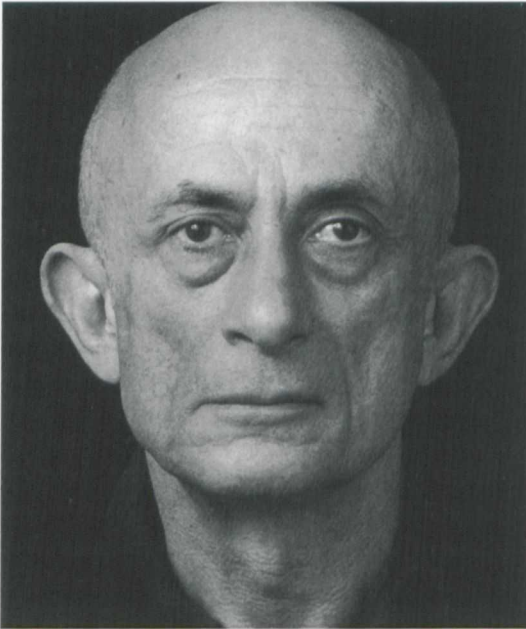


Abb. 13 Alex Kayser: Porträt Leon Golub

nigte Ikonographie Caesars erweist nicht nur die oft erstaunliche methodische Inkonsequenz einiger Archäologen, sondern auch die große Affinität, die viele anonyme rundplastische Werke zum Caesarbildnis haben. Giuliani hat diese Köpfe etwas hilflos den »Normalfall« genannt und sich einer vertieften Interpretation enthalten müssen.²⁵ Wie ist diese ikonographische Nähe zu verstehen? Es liegt zunächst einmal nahe, diese Ähnlichkeit als Nachahmung anzusehen und Barbara Borg hat sogar gefragt, ob nicht in einer solchen Ähnlichkeit auch eine politische Affinität zu erkennen sei.²⁶ So klar scheint mir die Abhängigkeit aber nicht zu sein. Wie für die flavische Zeit gezeigt wurde, können bestimmte »Modfrisuren« schon vor und auch nach deren Verwendung durch Prinzen üblich gewesen sein, war das Kaiserhaus also nicht immer Trendsetter.²⁷ Ähnliches könnte man auch von den gern als Zeitgesichter apostrophierten komplexen Kombinationen von Gesichtstyp und -ausdruck sagen. Ob hier also tatsächlich die Affinität mit einem der Faktionsführer ein weiterer Faktor in der endgültigen Form einer Abbildung eine Rolle spielt, die »Ähnlichkeit« und die zu ihrer Herstellung verwendeten realistischen Mittel bewußt diesen Bezug verdeutlichen wollen, scheint mir fraglich zu sein.

Diese Bemerkungen zu Realismus und Individualität spätrepublikanischer Bildnisse gingen ganz konkret von einer Denkmälergruppe aus, die wegen ihrer in mancher Hinsicht kontextualen Machart tiefere Einsichten in den Herstellungsprozeß erlaubt, als dies bei Einzelstücken der Fall ist. Es zeigte sich, daß deren Bildhauer über ein ganzes Repertoire an Zeichen verfügten, das es ihnen ermöglichte, jenseits der sicherlich wünscherten Ähnlichkeit mit dem Dargestellten weitere Bezüge der Figuren untereinander herzustellen. Sie reichen von der

Form des Kopfes über das Mienenspiel bis zu den einzelnen Faltsystemen und Frisuren. Inwieweit stimmten Individuum und Abbild aber überein? Natürlich beruhen die beschriebenen anatomischen Chiffren auf Naturbeobachtung: Stirnfalten, Krähenfüße und Geheimrats-ecken treten bei vielen Menschen in gleicher Weise auf. Ohren wachsen erneut im Alter, werden damit im Verhältnis zum Kopf größer. Auch der heutige Betrachter hat aber trotz der analysierbaren Addition von Chiffren das Gefühl, die Person schon einmal gesehen zu haben. Wiedererkennen ist also, besonders für ungeübte Augen, weitgehend ein Addieren und Lesen von Einzelteilen. Die Fahndungstechnik der Polizei bedient sich der gleichen Versatzstücke, um fiktive Porträts gesuchter Missetäter anzufertigen, mit denen eine Fahndung dann erfolgreich möglich ist. Die Bildnisse halten damit also nicht »die äußere Erscheinung in ihrer ganzen Zufälligkeit« fest, wie es Zanker formuliert hat.²⁸ Noch weniger sind es, mit Schweitzer, »echte Lebensdokumente«.²⁹ Denn jenseits der bereits typisierten Merkmale der Person selbst konnte auf jeden Fall auch ihr Ort im sozialen Gefüge erkannt werden. Über ihre Individualität hinaus zeichnen sich immer wiederkehrende Lebenssituationen ab, die unter ganz spezifischen Bedingungen entstehen und bestimmte Wünsche in sich bergen. Anders als man denken könnte, überlappen sich Realismus und Individualität nur, sind aber keineswegs deckungsgleich. In einem umgekehrten visuellen Wahrnehmungsprozeß können dann letztlich auch wirkliche Menschen wie bildhauerische Konstrukte wirken. Sei es nun der Politiker Heiner Geißler oder seien es die von Alex Kayser in den USA photographierten Glatzköpfe (Abb. 13):³⁰ die »Republikaner« sind unter uns!³¹

Bildnachweis

Abb. 1–4: G. Fittschen-Badura; Abb. 5: Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom (Neg. 76.306); Abb. 6: Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom (Neg. 76.307); Abb. 7–9: G. Fittschen-Badura; Abb. 10: Foto: Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom, Neg. 34.1690; Abb. 11, 12: G. Fittschen-Badura; Abb. 13: Alex Kayser, Köpfe, Basel 1985, Abb. S. 29.

Anmerkungen

1 Die folgenden Seiten orientieren sich eng an meinen ausführlich formulierten Überlegungen in: *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 12), Mainz 1993, bes. S. 62–78 (im Folgenden: Kockel). Trotz meines Zögerns hielten es die Herausgeber für sinnvoll, im vorliegenden, auf einen über die Klassische Archäologie hinausreichenden Leserkreis zielenden Kontext, wesentliche Positionen noch einmal zu formulieren. Man möge mir deshalb verzeihen, wenn ich vornehmlich auf mich selbst verweise, denn in der genannten Arbeit werden die hier nur kurz angerissenen und eher plakativ vorgetragenen Argumentationen ausführlich diskutiert und belegt. Gerade zu dem im Folgenden behandelten Themenbereich haben auch die Rezensenten wenig beigetragen. Eine Ausnahme macht die weitgreifende und anregende Besprechung von B. Borg, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 248 (1996), S. 70–91, bes. S. 86–90. Ihre dort entwickelten Interpretationsmodelle erscheinen mir zwar interessant, können aber nach meiner Meinung mit dem zur Verfügung stehenden Material nicht belegt werden.

2 Diese bereits von Lessing vertretene These wurde zuletzt von H. Drerup noch einmal ausführlich verfolgt. *Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87 (1980), S. 81–129.

- 3 Grundlegend P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in: P. Zanker (Hg.), *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Göttingen, phil.-hist. Klasse II Nr. 97) Göttingen 1976, Bd. 2, S. 581–609.
- 4 G. Lahusen, *Die Bildnismünzen der römischen Republik*, München 1989, passim. Prägnant S. 70.
- 5 Vgl. Zanker (wie Anm. 3) S. 587 f.
- 6 L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft*, Frankfurt 1986. Zur Bemerkung von B. Borg (wie Anm. 1) S. 88 Anm. 56.
- 7 B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1948.
- 8 Besonders deutlich wird das am sog. Bildnis des Crassus; D. Boschung, Überlegungen zum Liciniergrab, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 101 (1986), S. 257–287, bes. S. 276; Giuliani (wie Anm. 6) S. 223–238. Vgl. Kockel (wie Anm. 1) S. 73 mit weiterer Diskussion zur Kopienproblematik. Deshalb erscheint es auch fragwürdig, gerade das Pompejus-Bildnis, von dem nur eine Kopie in Kopenhagen erhalten ist, in das Zentrum einer beispielhaft gedachten Untersuchung zu stellen.
- 9 Erstmals wurden viele Reliefs bei O. Vessberg behandelt. *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, passim. Das Verdienst, ihre Bedeutung als Indikatoren des Selbstgefühls der Liberti erkannt zu haben gebührt P. Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90 (1975), S. 267–315. Der folgende Absatz gibt daher auch weitgehend dessen Ergebnisse wieder. *Sammelwerke*: D. E. E. Kleiner, *Roman Group Portraiture*, Ann Arbor 1977; H. G. Frenz, *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*, Diss. Frankfurt 1977. Zuletzt umfassend Kockel (wie Anm. 1).
- 10 Vgl. B. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona*, Köln 1992.
- 11 Eine Ausnahme bildet ein frühkaiserzeitliches Relief in der Sammlung Chiaramonti, auf dem ein Kind von seinen Eltern umarmt wird. Kockel (wie Anm. 1) S. 196 f. Nr. M 1; Taf. 111a; 112f.
- 12 Schweitzer (wie Anm. 7) S. 2 f. Wenigstens ist das nicht methodisch zu belegen.
- 13 Inv. 185. Kockel (wie Anm. 1) S. 121 Nr. F 2; Taf. 31; 34.
- 14 Vgl. ähnlich auch schon Zanker (wie Anm. 9) S. 311 f. – Es ist verlockend, sich die Frage zu stellen, ob der älteste Mann schon so lange vor der Anfertigung des Reliefs verstorben war, daß sein Bildnis nur retrospektiv angefertigt werden konnte und deshalb noch mehr den Gesichtszügen der Jüngeren angeglichen wurde.
- 15 Kockel (wie Anm. 1) S. 139 f. Nr. H 3; Taf. 48; 50.
- 16 Inv. 109 034. Kockel (wie Anm. 1) S. 95 f. Nr. B 2; Taf. 10b; 11a.
- 17 Kockel (wie Anm. 1) S. 181 f. Nr. L 7, Taf. 94. Diese Aufzählung könnte verlängert werden, wie eine Durchsicht des Bildmaterials bei Kockel leicht deutlich macht.
- 18 Kockel (wie Anm. 1) S. 182 f.; Nr. L 9; Taf. 95b; 96a–d; 98 a. Vergleichbare Köpfe auf Taf. 98f. – Solche bewußten »Anachronismen« lassen sich auf den Reliefs auch sonst belegen. Vgl. Kockel (wie Anm. 1) S. 18–21 (bei der Toga); S. 47–49 (bei den Frisuren); S. 73 f. (zum Stil). Doch gerade für die hier behandelte Frage der Ähnlichkeit sehe ich keinen methodischen Weg einer Bestätigung solcher Überlegungen. Zu derartigen Rückgriffen auf antiquierte Bildformeln auch Lahusen (wie Anm. 4) S. 70 und passim.
- 19 Kockel (wie Anm. 1) Taf. 8.
- 20 Rom, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (Inv. 2142), und Rom, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo (Inv. 2282). Kockel (wie Anm. 1) S. 94 f. Nr. B 1; 98 Nr. B 5; Taf. 12a.c.
- 21 Solche »Typen« wurden auch über größere Zeiträume hinweg benutzt. Kockel (wie Anm. 1) S. 62–66 Taf. 36.
- 22 Kockel (wie Anm. 1) S. 93 Nr. A 13; Taf. 9c.
- 23 Rom, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo (Inv. 2306). Kockel (wie Anm. 1) S. 164 f. Nr. J 16; Taf. 78; 79a.b.
- 24 Kockel (wie Anm. 1) S. 18 Nr. L 17; Taf. 101a; 102b.
- 25 Giuliani (wie Anm. 6) S. 223–238.
- 26 Borg (wie Anm. 1) S. 87–90.
- 27 Vgl. die sog. Gradus-Frisur, die zwar durch Nero Popularität gewinnt, aber bereits vorher nachgewiesen ist. P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*, München 1993, S. 58–68.
- 28 Zanker (wie Anm. 3) S. 595. Im gleichen Zusammenhang betont aber Zanker auch die Formelhaftigkeit dieser Bildnisse.
- 29 Schweitzer (wie Anm. 7) S. 137.
- 30 A. Kayser, *Köpfe*, Basel 1985.
- 31 An dieser Stelle möchte ich einige Nachträge zu meiner 1991 abgeschlossenen Arbeit anfügen:
– B. Ewald machte mich auf ein Relieffragment aus Marmor aufmerksam, das im Vorhof des Palazzo Balestro, Via Veneto 56 liegt (H. 49; Br. 42; D. 11 cm). Es zeigt den Oberkörper eines Mannes in Tunica und Toga mit ruhender rechter Hand. Der Kopf fehlt, war vorübergehend ergänzt. Der rechte Teil des Reliefs fehlt. Schon augusteisch? Deutsches Archäologisches Institut Rom. Neg. Nr. 96.1585.

- Der Kopf B 6 (Kockel S. 99; Taf. 12d) befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Inv. 1989.240.
- Das Relief der Manlii im Pal. Colonna H 7 (Kockel S. 142; Taf. 53b) zeigt ein Codex in Florenz aus der Zeit um 1560 noch vollständig. Rechts schloss es mit dem Bildnis der Manlia T. L. Hilara (?) ab, deren Haltung jener der Manlia Rufa links glich. Es befand sich damals nach der Beischrift *in casa di pompeo de Magistri dietro alla Peschiera*. Die Umschrift der Inschrift variiert die Corpus Inscriptionum Latinarum VI Nr. 21961 gegebene Version. R. Olitsky Rubinstein, A Codex from Dosio's Circle (BNCF NA 1159) in: R. Harprath – H. Wrede (Hg.), Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, S. 212 Abb. 32 (ohne Äußerungen zum Relief).
- Das ganzfigurige Relief in der Galleria Borghese I 7 (Kockel S. 152 f.; Taf. 56a.c) wird erstmals in einem Inventar von ca. 1680/85 in der Villa Peretti erwähnt. Eine um 1720/30 entstandene anonyme Zeichnung, die heute in Eton aufbewahrt wird, zeigt das bereits wie heute ergänzte Relief. M. G. Barberini, Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane: la collezione di sculture. In: E. Debenedetti (Hg.), Studi sul Settecento Romano 7, Rom 1991, S. 50; S. 55 und Abb. 33 (fälschlich als Sarkophag bezeichnet).