

Rezension zu:

**J. Fejfer, Roman Portraits in Context, Image & Context 2
(Berlin 2008)**

Thoralf Schröder

Die neu gegründete Reihe Image & Context (ICON) – herausgegeben von F. LISSARRAGUE, R. M. SCHNEIDER und R. R. R. SMITH – möchte solchen Arbeiten eine Plattform bieten, die sich mit der Funktionsweise des Mediums Bild in der Antike beschäftigen¹. Der Aufgabe, in dieser Reihe ein Buch über römische Porträts und ihre Kontexte zu veröffentlichen, hat sich JANE FEJFER (F.) in einer fast 600 Seiten umfassenden, mit über 300 Abbildungen und 40 Farbtafeln reich bebilderten Monographie angenommen. Die Autorin ist mit der Gattung gut vertraut, hat sie doch die männlichen und weiblichen römischen Porträts der Ince Blundell Sammlung in Liverpool publiziert² und darüber hinaus weitere Beiträge zur Thematik verfasst³.

Das vorliegende Buch hat sie in vier große Kapitel unterteilt, die von einer Einleitung und einem Epilog gerahmt werden. Abgeschlossen wird das Werk durch eine umfangreiche Bibliographie und ein Register. In der Einleitung (1–10) formuliert F. die Leitfrage ihres Buches wie folgt: „My primary interest is to discover how and why portraiture became, not just the most widely disseminated but possibly also the most important art form with a pivotal role in expressing political ideology, social and intellectual identity.“ (3). Darüber hinaus stellt sie fest: „No book has previously been wholly devoted to Roman portraits and their context and the ambition with this study is therefore that for the non-specialist reader it may function as an introduction to the world of Roman portraiture.“ (9). Eine in dieser Form übergreifende Arbeit existierte bis zum Erscheinungszeitpunkt⁴ tatsächlich noch nicht, aber F. hätte an dieser Stelle zumindest auf einige Beiträge verweisen können, die ebenfalls versuchen, einen thematischen Überblick zu geben⁵.

Das erste Kapitel hat F. mit „Public Honours and Private Expectations“ (11–137) überschrieben. Da der Kontext der Bildnisse den Schwerpunkt dieser Monographie bildet, ist der Einstieg entsprechend mit den Aufstellungs- und Verwendungskontexten besetzt worden. Nach ihrer Definition des Begriffs Privatporträt bespricht sie verschiedene Aspekte der Ehrenstatue: Ursprung, Inschriften, Auftraggeber und Aufstellungsgründe (17–72). F. betont, dass es vor dem 1. Jh. v. Chr. in Rom sehr wenige Ehrenstatuen gegeben habe. Dies widerspricht der berühmten Aussage des älteren Plinius (nat. 34, 30), dass 158 v. Chr. alle Statuen vom Forum Romanum entfernt

¹ Unter anderem sind bereits erschienen S. MUTH, Gewalt im Bild (Berlin 2008); K. LORENZ, Bilder machen Räume (Berlin 2008) sowie jüngst B. BERGMANN, Der Kranz des Kaisers (Berlin 2010) und N. DIETRICH, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2010).

² J. FEJFER, The Ince Blundell collection of classical sculpture 1, 1. The female portraits, CSIR Großbritannien III 2 (London 1991); J. FEJFER, The Ince Blundell collection of classical sculpture 1, 2. The male portraits, CSIR Großbritannien III 9 (Liverpool 1997).

³ Vgl. u. a. J. FEJFER, The Portraits of Julia Domna. A new approach, *AnalRom* 14, 1985, 129–138; J. FEJFER, The Roman emperor portrait. Some problems in methodology, *Ostraka* 7, 1998, 45–56.

⁴ S. jetzt G. LAHUSEN, Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte (Darmstadt 2010).

⁵ Vor allem wäre das kleine Buch von S. WALKER, Greek and Roman Portraits (London 1995) zu nennen und das für den Ansatz von F. noch wichtigere Werk J.-C. BALTU, Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt, 11. TrWPr (Mainz 1993).

werden mussten, die nicht auf öffentlichen Beschluss dort aufgestellt worden waren. F. ist diese Stelle natürlich bekannt, sie erwägt aber, dass Plinius in dieser Sache von den Zuständen seiner eigenen Zeit beeinflusst war.

Es folgt eine Untersuchung von mit Inschriften versehenen Statuenbasen. Der wichtigste Aspekt dabei war die Präsentation des Namens. Danach bespricht F. durch Inschriften vermittelte ergänzende Informationen, die anhand des Porträtkopfes nicht präsentiert werden konnten, wie etwa zur Ämterlaufbahn. In ihren Überlegungen zu den dargestellten Personen stellt F. richtig heraus, dass nicht nur Inhaber politischer Ämter, sondern beispielsweise auch Schauspieler mit Bildnisstatuen geehrt werden konnten. In diesem Zusammenhang spricht F. ferner davon, dass Privatporträts mit Repliken nicht selten seien und in verschiedenen Teilen des römischen Reiches aufgestellt worden sein konnten (42). Allerdings wüsste man gerne, an welche konkreten Beispiele sie dachte⁶. F. stellt außerdem die möglichen Stifter von Ehrenstatuen und die typischen öffentlichen Aufstellungskontexte zusammen. Behandelt werden in diesem Abschnitt auch weniger häufig gestellte Fragen, wie etwa diejenige nach der Pflege der Statuen. Die Art, wie das archäologische Material zusammen mit anderen, beispielsweise epigraphischen Quellen für synthetische Analysen genutzt wurde, ist beispielhaft und kann als Basis für vertiefende Untersuchungen dienen.

Mit Blick auf das Schicksal der Statuen nach ihrer ersten Aufstellung untersucht F. auch die Wiederverwendung und Umarbeitung von Statuen und Porträts nicht-kaiserlicher Personen. Sie identifiziert einen Höhepunkt dieses Umgangs mit dem Medium im ausgehenden 1. Jh. n. Chr. und bezieht sich dabei vor allem auf die Vielzahl an umgearbeiteten Köpfen von Nero und Domitian (64 mit Anm. 261). Es ist methodisch allerdings sehr problematisch, die Verhältnisse bei den Kaiserporträts auf die nicht-kaiserlichen Bildnisse zu übertragen. Man vermisst in einer Arbeit, die auch als Einführung dienen will, insgesamt eine ausführlichere Behandlung der Umarbeitungsthematik bei Privatporträts. Auch einige einführende Worte zu den technischen Aspekten und der Frage, wie man solche Überarbeitungen erkennen kann, hätte man sich gewünscht.

Im zweiten Teil des ersten Kapitels wendet sich F. den Kontexten zu, die ihrer Meinung nach nicht zu den vorher besprochenen öffentlichen Bereichen zählen, wie etwa Häuser und Gräber (73–137). F.s Leitfrage ist hier, ob sich in diesen Räumen funktionale Unterschiede zu den vorher betrachteten Porträts nachweisen lassen. Als Beispiel für die Repräsentation innerhalb der römischen *domus* spricht die Autorin die Rolle der wächsernen Ahnenmasken an, die von den Familien in den Atria aufbewahrt wurden und anscheinend nur selten in dauerhaftes Material überführt wurden. Zusammenfassend stellt F. fest, dass relativ wenige Porträts mit gesichertem Fundkontext aus Häusern stammen und wenn, dann sind dies meist größere Gebäudekomplexe mit einer entsprechenden umfangreicheren öffentlichen Funktion wie beispielsweise das sog. „Haus des Iason Magnus“ in Kyrene. Bei den Skulpturen in diesen Kontexten handelt es sich in der Regel um Büsten⁷.

⁶ In der Fußnote wird auf Polydeukion, den bekannten Ziehsohn des Herodes Atticus, verwiesen. Bei diesem Beispiel handelt es sich allerdings um einen Sonderfall, da sich mehr als 20 Repliken erhalten haben, die auf Initiative des Herodes in Griechenland aufgestellt worden waren. Außer den kaiserlichen Porträts gibt es nur wenige Ausnahmen, die über einen lokalen Kontext (Stadt oder Provinz) hinaus verbreitet waren. K. FITTSCHEN bereitet eine umfangreiche Untersuchung zu Privatporträts mit Repliken vor.

⁷ Zu der von F. 96 angesprochenen Bronzebüste des Cato wäre der Beitrag von A. GRÜNER, Cato und die Nymphen. Die Bronzeporträts der Maison de la Vénus in Volubilis als hermeneutischer Problemfall, *Gymnasium* 111, 2004, 529–555 nachzutragen.

Gesondert behandelt F. die Villen, in welchen Bildnisse häufig in Gärten zusammen mit anderen Skulpturen (u. a. Idealfiguren oder Porträts griechischer Intellektueller) aufgestellt wurden. Sie betont, dass Porträts hier in der „Welt des Otiums“ außerhalb der öffentlichen geschäftlichen Sphäre gesehen werden und in anderen Gruppenzusammenhängen auftreten konnten, die auf dem Forum sicher kaum denkbar gewesen wären. Interessant ist ihre These, dass spätrepublikanische und frühkaiserzeitliche Statuen aus Rom in die Villen der jeweiligen Familien überführt werden konnten, nachdem die öffentlichen Plätze in der Hauptstadt nahezu ausschließlich für die kaiserliche Repräsentation genutzt wurden. F. zeigt dann auf, dass auch im östlichen Mittelmeerraum in repräsentativen Häusern und Villen Porträtfiguren aufgestellt wurden. Als Beispiele wählt sie einen Befund im makedonischen Dion und die Villa des Herodes Atticus bei Luku⁸. Es ist verwunderlich, dass F. mit zwei Beispielen aus Griechenland den ganzen „römischen Osten“ abzudecken glaubt, zumal sie kurz vorher die Hanghäuser in Ephesos erwähnt, die eine interessante Gegenüberstellung mit dem Beispiel in Luku gebildet hätten.

Im nächsten Abschnitt widmet sich F. der Repräsentation am Grab (105–137) und bespricht unterschiedliche Gattungen wie beispielsweise Grabreliefs, Urnen oder Sarkophage. Sie zeigt an ausgewählten Beispielen überzeugend, dass sich alle sozialen Schichten mit Porträts präsentieren konnten.

Den zweiten und größten Teil des Buches nimmt das Kapitel „Modes of representation“ (152–327) ein. In diesem behandelt die Autorin Themen wie Material, Statuentypen der Männer und deren Bedeutung, abgekürzte Bildnisformen und abschließend Stilisierungsformen der männlichen Privatporträts. In der Materialsektion (153–180) spricht sie unter anderem gemalte Porträts, Bildnisse aus Bronze, Marmor, Kalkstein, Gold, Elfenbein und Porphyrt an. Als eine aufgrund ihrer Verbreitung wichtige Gruppe stellt F. zu Recht die Münzporträts der römischen Kaiser heraus. Abgeschlossen wird diese Sektion durch einen Abschnitt über Bildnisse in Wachs, Gips, Terrakotta und Holz.

Den nächsten größeren Abschnitt widmet F. den Statuentypen für männliche Figuren und den intendierten Aussagen derselben (181–227). Ausführlich behandelt sie Togati, Panzerstatuen und nackte Statuen⁹. Zu ersteren bemerkt F. zu Recht, dass es bei der Wahl dieses Typus vor allem darum ging, Status anzuzeigen. Danach betont sie das bekannte Phänomen, dass im Westen die Toga, im Osten hingegen das Himation häufiger als bürgerliche Tracht dargestellt wurde. Den von H. R. GOETTE vor allem anhand von typologischen und stilistischen Kriterien beschriebenen Rückgang der Anzahl der Togati ab dem ausgehenden 1. Jh. n. Chr. findet F. problematisch. Gleichzeitig erklärt sie dann aber eben diesen Rückgang mit dem Verlust der Bedeutung der Darstellung des römischen Bürgerrechts, da dieses inzwischen weit verbreitet war.

⁸ Bei der Skulpturengruppe aus Dion (vier Sitzstatuetten im Epikur-Schema, drei mit Köpfen erhalten) wird nicht erwähnt, dass es sich um deutlich unterlebensgroße Statuetten handelt (max. 90 cm). Ursprünglich wurde die Gruppe einheitlich wohl im 3. Viertel des 2. Jhs. von athenischen Bildhauern hergestellt. Zwei Porträtköpfe wurden in spätere römische Zeit umgearbeitet. Dies wäre für die Interpretation nicht unwesentlich gewesen. Das von ihr angesprochene Relief im Nationalmuseum aus Luku zeigt sicher nicht Polydeukion, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit Achilleus, wie H. R. GOETTE in einem Aufsatz ausführlich begründet hatte, der von F. auch zitiert wird. Außerdem stellt die von F. abgebildete Büste (Abb. 65) sicher nicht Herodes Atticus dar.

⁹ Hinzuweisen wäre in diesem Kontext auch auf die Arbeit von P. CORDIER, *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie* (Paris 2005).

Die nun besprochenen nackten Statuen werden von F. als heroisch bezeichnet. Im Gegensatz zur Toga werden hier ihrer Meinung nach nicht in erster Linie Status und Rang visualisiert, sondern eine Überhöhung der Person: „The main issue was that nudity transported the honorand into the world of heroes.“ (203). Hier bleibt F. hinter dem inzwischen differenzierteren Forschungsstand zurück¹⁰.

Im nächsten Abschnitt behandelt F. die Panzerstatue, die sie als wirklichkeitsnahe Darstellungsvariante versteht. Im Vordergrund soll hier die Präsentation der *virtus* gestanden haben. Ob aber immer reale militärische Erfolge ursächlich waren, lässt F. zu Recht offen.

F. schließt diesen Abschnitt mit einer Besprechung der Statuen des M. Nonius Balbus in Herculaneum ab, von dem sich 15 Ehreninschriften und mindestens 4 Statuen erhalten haben, um an diesem Beispiel zu zeigen, dass ein und dieselbe Person mit unterschiedlichen Statuenformaten geehrt werden konnte. Für Balbus sind Reiterstatuen, ein Togatus und möglicherweise eine nackte Figur auszumachen¹¹. Abschließend stellt F. fest, dass die Statuentypen von spätrepublikanischer Zeit bis hin zur Spätantike relativ wenig Variationen aufweisen und als ein konstanter Faktor innerhalb der bürgerlichen Repräsentation bezeichnet werden können.

Im nächsten Abschnitt behandelt F. abgekürzte Formate, worunter sie Clipei, Hermen und Büsten subsumiert. Die Porträtherme hält F. für eine italische Erfindung und bezieht sich dabei vor allem auf die Villen, die mit Hermen griechischer Männer der Vergangenheit ausgestattet worden sind. Das gehäufte Auftreten der Herme im Griechenland des 2./3. Jhs. n. Chr. sieht F. dann als Reaktion der Griechen auf die römische Wahrnehmung griechischer Intellektueller an (229). Hier hätte man in verschiedener Hinsicht präzisere Unterscheidungen treffen müssen. Welche Personen werden beispielsweise abgekürzt dargestellt? Außerdem muss die Verbreitung in römischen Villen nichts über den Ursprung der Porträtherme aussagen. Den größten Teil dieses Abschnitts widmet F. der freistehenden Büste, neben den rundplastischen Statuen die beliebteste Darstellungsform während der römischen Kaiserzeit. F. lokalisiert auch hier den Ursprung in Rom oder Italien, wenngleich die frühesten bislang bekannt gewordenen Beispiele (Büsten aus der delischen Maison des Sceaux) aus dem östlichen Mittelmeerraum stammen. Für F. sind diese Skulpturen dagegen nicht relevant, da sie als Halbkörperbüsten nichts mit den seit dem fortgeschrittenen 1. Jh. v. Chr. auftretenden Büsten mit kleinem Körperausschnitt verbinde. Sie vermischt hier jedoch m. E. wie bei den Hermen zwei verschiedene Aspekte: Ursprung und abgewandelte Umsetzung/Verwendung. F. selbst sieht den *cippus* oder die in Hermen eingelassenen Bronzebüsten als Vorläufer der kaiserzeitlichen freistehenden Büste an (239). Als Aufstellungsorte kommen vor allem Kontexte in Frage, in welchen die Büsten vor Wänden aufgestellt worden sein könnten (z. B. Thermen, Theater, Villen

¹⁰ S. dazu C. H. HALLETT, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200BC–AD300* (Oxford 2005).

¹¹ Hier stiftet F. allerdings mit unterschiedlichen Aussagen im Fließtext und in den Fußnoten einige Verwirrung. Zwei Togati (Neapel, Nationalmuseum 6167: republikanische Toga ohne umbo mit Kopf in republikanischer Formensprache; 6246: frühkaiserzeitliche Toga mit umbo mit einem möglicherweise nicht zugehörigen Kopf) werden ganz unterschiedlich angesprochen. Im Text gibt F. die plausible und bereits lange in der Forschung bevorzugte Erklärung, dass in der Statue mit dem Bildnis einer älteren Mannes der Vater und in derjenigen mit jünger aussehendem Porträtkopf Balbus selbst wiedergegeben sei. In der Anmerkung (478 Anm. 88) spricht sie davon, dass *auch* die Möglichkeit bestünde, in 6167 den Vater und in 6246 den Sohn zu erkennen. Das wäre allerdings aufgrund bestimmter Erwähnungen in den Fundberichten unwahrscheinlich. Im Fließtext beschreibt sie den Sachverhalt genau andersherum.

oder Gräber). Zu Recht betont F., dass bei Büsten häufig ikonographische Besonderheiten auftreten, die bei Statuen nicht nachzuweisen sind¹².

Verschiedenen Aussagen der Autorin vermag ich an dieser Stelle nicht zu folgen; es sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen: F. nimmt an, dass die großen Büsten seit dem späten 2. Jh. n. Chr. die Funktion der Ehrenstatue übernahmen (260). Dafür seien ökonomische Gründe und die Schaffung eines „intimeren“ Kontextes mit einem direkteren Kontakt zum Betrachter ausschlaggebend gewesen. Das scheint mir wenig plausibel zu sein. Um sich der Beantwortung dieser Frage methodisch korrekt zu nähern, müsste man die konkreten Aufstellungskontexte für Ganzkörperstatuen und Büsten im besagten Zeitraum gegenüberstellen. Vielmehr scheint gerade die Besetzung unterschiedlicher Räume durch unterschiedliche statuarische Repräsentationsformen (mit durchaus auftretenden Überschneidungen!) ein sinnvollerer Erklärungsmodell zu sein. So können in semi-öffentlichen Kontexten tatsächlich individuellere ikonographische Varianten, wie es eben für die Büsten nachweisbar ist, wichtig, erwünscht und möglich gewesen sein, während auf den stark frequentierten öffentlichen Anlagen die kanonisierte öffentliche Ehrung mit relativ festen Statuentypen vorherrschend war.

Den letzten großen Abschnitt dieses Kapitels widmet F. dem Problem, wie „Identität“ im männlichen Privatporträt ausgedrückt werden konnte und überschreibt ihn mit: „Selves and Others: Ways of Expressing Identity in the Roman Male Portrait“ (262–330). Sie diskutiert in diesem Rahmen vor allem das in der Tat häufig nur schwer zu klärende Verhältnis von Individualität und Status.

Sie beginnt mit der stark umstrittenen und bislang nicht vollständig geklärten Frage nach dem Ursprung der veristischen Stilisierungsformen vieler spätrepublikanischer Porträts in Rom. F. schließt sich der vorherrschenden Forschungsmeinung an, die zu Recht die wichtige Rolle des Alters in der römischen Gesellschaft hervorhebt. An dieser Stelle kommt die Besprechung des auch in anderen Medien der Selbstdarstellung in dieser Zeit greifbaren konkurrenzorientierten Charakters etwas zu kurz. Die Vielfalt der Stilisierungsmöglichkeiten wäre anhand der Gegenüberstellung einiger Porträts der stadtrömischen Elite, wie etwa der ganz unterschiedlichen Bildnisse von Pompeius, Caesar und Crassus, anschaulich illustrierbar gewesen. Daran hätte man aufzeigen können, dass man anscheinend bei gleicher Standeszugehörigkeit auf ganz unterschiedliche Aspekte im Porträt Wert legen konnte.

Danach widmet sich F. dem sog. „Zeitgesicht“, d. h. dem Phänomen, dass sich die Privatporträts oft in Mode und Physiognomie an den Kaiserporträts orientieren. Dadurch, dass sie die Herrscherbildnisse erst am Ende der Arbeit bespricht, entsteht allerdings an dieser Stelle ein Problem, denn um die Problematik des Zeitgesichts erfassen zu können, müsste man zuerst verstanden haben, wie Kaiserporträts „funktionieren“. Aus diesem Grund ist es für Leser mit geringen Vorkenntnissen an dieser Stelle schwierig nachzuvollziehen, wie sich die nicht-kaiserlichen Personen mit ihren Stilisierungen am Vorbild des Herrscherbildes orientieren konnten. Bisher wurde dieses Phänomen durch einen allgemeinen gesellschaftlichen Konsens erklärt. Für F. liegt der Hauptgrund des Erfolges des Zeitgesichtes darin, dass die Herstellung der

¹² Ein besonders eindrucksvolles Beispiel erwähnt F. in diesem Zusammenhang nicht, nämlich eine singuläre Panzerbüste des Hadrian aus der Villa des Herodes Atticus bei Luku, die statt des Gorgoneions über der Brustmitte das Porträt des Antinoos trägt. S. dazu T. SPYROPOULOS – G. SPYROPOULOS, *Prächtige Villa, Refugium und Musenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua*, AW 34, 2003, 469 f. Abb. 15; G. SPYROPOULOS, *Epavli tou Herodi Attikou* (Athen 2006) 105 f. Nr. 2 Abb. 16.

kaiserlichen und nicht-kaiserlichen Porträts in denselben Werkstätten vonstatten ging, was man ihrer Meinung nach nicht so sehen müsste. Wie hätte man sich – eventuell mit der Ausnahme Rom – den Produktionsvorgang allerdings anders vorstellen wollen und können? Selbst in großen Skulpturenzentren der Provinzen gäbe es für eine rein „kaiserlich“ arbeitende Werkstatt nicht genügend Aufträge. Ferner bliebe zu erklären, warum das Herrscherbild auch in anderen Materialgattungen rezipiert wurde, wofür die ägyptischen gemalten Mumienporträts das beste Zeugnis bilden. Außerdem verkennt F. dabei m. E. die wichtigste Person in diesem Vorgang selbst: den Auftraggeber, also in der Regel den Dargestellten. Folgt man der These von F., dann wird der Aspekt, dass eine Person aussehen *wollte* wie der Kaiser völlig von der Werkstattfrage überlagert. Das scheint mir wenig plausibel zu sein.

Danach spricht F. die Parallelität verschiedener Stilisierungsoptionen innerhalb der Privatporträts an. Sie illustriert dies an zwei nicht-kaiserlichen Büsten aus hadrianischer Zeit. Das eine Bildnis zeigt ikonographische Gemeinsamkeiten mit der Mode Hadrians, entspricht also dem Zeitgesicht, während das andere eine davon abweichende Darstellungsweise mit Alterszügen und ohne Bart aufweist. Im nächsten Abschnitt analysiert F. unter diesem Aspekt die qualitätvolle Statuenausstattung eines Raums im Diana-Heiligtum von Nemi, in welchem der Freigelassene und Schauspieler C. Fundilius Doctus die prominenteste Rolle einnimmt. F. betont die verschiedenen Stilisierungsoptionen dieser wohl in claudischer Zeit geweihten Gruppe, die sie aber m. E. überbewertet. Gerade die Männerporträts sind typologisch alle sehr dem Zeitgesicht verhaftet. Nur die Betonung der Alterszüge divergiert, was sich aber während der gesamten Kaiserzeit nachweisen lässt. Einzig die beiden Bildnisse der Patrona Fundilia Rufa sind bemerkenswert, da die Frisur mit einem flachen Nodus an spätrepublikanisch-frühaugusteische Haartrachten erinnert. Aber auch das ist nichts besonderes, da solche „veralteten“ Stilisierungen häufiger auftreten, wie F. kurz vorher selbst bemerkt.

F. postuliert dann, dass die Stilisierungsvarianten im 2. Jh. n. Chr. abnehmen und die Uniformität, respektive die Anlehnung an die kaiserlichen Moden deutlicher hervortritt und häufiger wird (305 f.). Dem kann man so nicht folgen. In Rom selbst gab es beispielsweise in dieser Zeit eine recht dichte Reihe von Bildnissen mit Halbglatze, die mit der voluminösen Lockenfrisur der antoninischen Kaiser nichts zu tun haben. Außerdem gibt es in den Provinzen sehr ausgeprägte lokalspezifische Stilisierungen, man denke nur an einige Kosmetenbildnisse in Athen, die sich geradezu durch eine dezidierte Abweichung vom aktuellen Kaiserporträt mit Hilfe einer retrospektiven Ikonographie auszeichnen.

Den letzten Abschnitt dieses Kapitels widmet F. der Frage nach verschiedenen Werkstätten im Imperium Romanum. Als Beispiel für die Schwierigkeiten der Werkstattzuweisung aufgrund von stilistischen Kriterien nimmt F. die bekannten Büsten des Marc Aurel, Lucius Verus und Herodes Atticus aus Brexiza im Nordosten Attikas, die sich heute im Louvre in Paris und im Ashmolean Museum in Oxford befinden (309–312). Ihrer Meinung nach sind sich die Kaiserbildnisse sehr ähnlich, während das Porträt des Herodes in verschiedenen Punkten abweicht. Bei diesem seien die Locken nicht so stark separiert modelliert worden und formen dadurch eine „undefined mass“. Außerdem habe Herodes im Gegensatz zu den Kaisern eine gerunzelte Stirn und eingefallene Wangen. Aufgrund dieses Befundes würde man ihrer Meinung nach die Büsten kaum einer Werkstatt zuschreiben, jedoch geben die palmartigen Stützen, die in dieser Form wohl nur bei kaiserzeitlichen Skulpturen vom griechischen Festland vorkommen, den Ausschlag, dies doch zu tun.

Hier verwechselt F. allerdings Typus und Stil. Diese Porträts sind eines der besten Beispiele dafür, wie gut Werkstattzuweisungen aufgrund des Lokalstils funktionieren können¹³. Bei allen drei Büsten gibt es keine Bohrung in den Haaren, das Inkarnat ist nicht poliert und bei den Augen sind die Pupillen kräftig eingetieft worden. Die von F. bemerkten Unterschiede sind alle motivisch bedingt, eine Lockenfrisur sieht nun einmal anders aus als eine aus langen Strähnen bestehende Haarkappe. Die dezenten Alterszüge treten bei dem Bildnis des Herodes auf, weil sie zum Typus gehören, und sie erscheinen nicht bei den Kaiserporträts, weil sie eben nicht zum Typus gehören. Die Zusammengehörigkeit findet durch die Büstenstützen nur noch eine weitere Bestätigung¹⁴.

Überzeugend sind dagegen die Gegenüberstellungen von jeweils zwei Repliken, einmal in Kyrene und einmal in München, die ausgeprägte handwerkliche Unterschiede aufweisen und die Bandbreite der technischen Variationen innerhalb einer wie auch immer genau zu definierenden „Werkstatt“ demonstrieren können¹⁵. Dem Gesamturteil von F., Werkstattzuweisungen seien aufgrund von technischen und stilistischen Parallelen in der Regel „spekulativ“ wird man sich dennoch nicht anschließen wollen. Die Fragestellung erfordert lediglich methodisch konsequente Untersuchungen auf breiter Materialbasis.

Das nächste Kapitel: „The Empress and her Fellow Elite Women“ beschäftigt sich mit den Bildnissen der Frauen im römischen Reich (331–369). Im Verhältnis zu den Männerporträts treten diese bekanntlich seltener auf. Während in der Zeit der Republik nur in Sonderfällen Statuen für Frauen errichtet wurden, nimmt ihre Rolle in der Kaiserzeit sowohl im Rahmen der offiziellen Herrscherrepräsentation, als auch im nicht-kaiserlichen Umfeld zu. F. widmet sich den am häufigsten auftretenden Statuentypen und stellt vor allem die Kleine und Große Herkulanerin, den Ceres-Typus, den Pudicitia-Typus und verschiedene Varianten der Schulter- und Hüftbauschtypen heraus. Diese Statuentypen konnten in der Regel sowohl für Kaiserinnen als auch Privatpersonen Verwendung finden. F. erklärt die bekannte Tatsache der umfangreichen Verwendung griechischer Vorbilder damit, dass Frauen keine öffentlichen Ämter bekleideten und deshalb keine offizielle „römische“ Amtstracht notwendig wurde. Auffällig ist immerhin der viel größere Typenreichtum im Vergleich zu den in der Regel relativ einförmigen Beispielen der statuarischen Repräsentation bei den Männern.

¹³ S. dazu demnächst auch TH. SCHRÖDER, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: TH. STEFANIDOU-TIVERIOU – P. KARANASTASSI – D. DAMASKOS (Hrsg.), *Classical Tradition and Innovative Elements in the Sculpture in Roman Greece*. Internationale Konferenz, Thessaloniki, 7.–9. Mai 2009 (im Druck).

¹⁴ Auch die nächste von ihr zusammengestellte Gruppe (313 f.) ist nicht glücklich gewählt. Zwei Büsten ohne Fundkontext in Castle Howard – s. dazu auch B. BORG – H. V. HESBERG – A. LINFERT, Die antiken Skulpturen in Castle Howard, *MAR* 31 (Wiesbaden 2005) 89–94 Nr. 44. 45 Taf. 44. 45, 1. 2; 47 (B. BORG) – stellt F. einer Büste in Teramo gegenüber und benennt die Gemeinsamkeiten. Es ist zwar tatsächlich wahrscheinlich, dass alle drei Skulpturen in einer stadtrömischen Werkstatt hergestellt wurden, was F. übrigens so nicht konkret anspricht, aber die beiden Büsten in der englischen Sammlung sind neuzeitlich überarbeitet worden, so dass sie sich für stilistische Analysen kaum eignen. Bessere Beispiele – noch dazu mit Fundkontexten – hätten sich leicht finden lassen.

¹⁵ Die von F. in diesem Zusammenhang angeführte Gruppe der Togati in Merida ist allerdings nicht so heterogen, wie sie es darstellt.

Nach der Besprechung von Schmuck bei Frauenbildnissen¹⁶ wendet sich F. den Porträts zu. Grundsätzlich stellt sie eine größere „Idealisierung“ als bei den Männerbildnissen fest und sieht in der Frisur den wahrscheinlich einzigen Realitätsbezug¹⁷. F. sieht hinsichtlich der Frisur eine viel engere Verbindung zwischen den kaiserlichen und nicht-kaiserlichen Porträts. Die Autorin versucht, allein einige Abbildungen für sich sprechen zu lassen, was nicht in allen Fällen gelungen ist¹⁸. In Bemerkungen zu „typologically identical hairstyles“ bleibt unklar, woran dann verschiedene Porträts voneinander zu unterscheiden seien, beziehungsweise wird der Typenbegriff nicht methodisch einwandfrei verwendet.

F. hält ferner die weiblichen Privatbildnisse, die besonders enge typologische und physiognomische Übereinstimmungen mit den Kaiserinnenporträts aufweisen, für Darstellungen der Angehörigen der Eliten. In diesem Modell finden jedoch beispielsweise Porträts auf Grabreliefs keine Erwähnung, die sich häufig ebenfalls sehr eng an die kaiserlichen Moden anschließen lassen, obwohl die Dargestellten sicher nicht zum exklusiven Kreis der absoluten Oberschicht gehörten. Außerdem stehen ihre an dieser Stelle ausgeführten Überlegungen im Widerspruch zu ihrer bei den Männerbildnissen vorgetragenen Zeitgesicht-Werkstatt-These.

Das letzte große Kapitel: „The Emperor“ widmet F. schließlich den römischen Kaisern und ihrer Selbstdarstellung (373–429). Da die Herrscherporträts auf Münzen im ganzen römischen Reich verbreitet waren, geht die Autorin von einem allgemeinen Bekanntheitsgrad der Bildnisse aus. In Rom selbst war das Kaiserbild ferner nahezu omnipräsent. F. führt detailliert aus, wie die Hauptstadt im Verlauf der Kaiserzeit zu einem Ort fast ausschließlicher kaiserlicher Repräsentation wurde, in welcher auch Veränderungen etwa durch *memoria damnata* deutlich wahrgenommen werden konnten.

Im nächsten Abschnitt bespricht F. die Aufstellungskontexte von Kaiserstatuen in Rom. Die meisten stammen vom Forum Romanum, von den Kaiserfora und aus den Thermen. Ausführlicher analysiert F. das Traiansforum. Hier haben sich sowohl für die ursprüngliche Ausstattung als auch die spätere Nutzung reiche Befunde erhalten¹⁹.

Anschließend widmet sich F. den Statuentypen und -formaten von Kaiserstatuen, die den bereits in Kapitel 2 behandelten Privatbildnissen entsprechen²⁰. Danach

¹⁶ S. auch A. ALEXANDRIDIS, Schmucklos oder Trachtlos – Bildnisse römischer Frauen im 1. und 2. Jh. n. Chr., in: M. NOVOTNÁ – M. DUFKOVÁ – K. KUZMOVÁ – P. HNILA (Hrsg.), Schmuck und Tracht der Antike im Laufe der Zeit. Kolloquium Morda-Harmónia, 19.–22.11.2003 (Trnava 2004) 9–22.

¹⁷ Zu beachten wäre auch die Studie von D. ZIEGLER, Frauenfrisuren der römischen Antike: Abbild und Realität (Berlin 2000).

¹⁸ So etwa Abb. 284 und 285, um nur ein Beispiel zu nennen: Zu dem Privatporträt in Florenz passt weniger ein Bildnis der Antonia minor als vielmehr der Typus Kapitoll der Agrippina maior, welches F. selbst unter Abb. 286 zeigt.

¹⁹ S. für die ursprüngliche Ausstattung zusätzlich noch den wichtigen Artikel D. BOSCHUNG – W. ECK, Ein Bildnis der Mutter Traians? Zum Kolossal Kopf der sogenannten Agrippina Minor vom Traiansforum, AA 1998, 473–481.

²⁰ Anhand der berühmten Statue des Hadrian aus Kyrene in London bespricht sie hier die Problematik, ob es Kaiserstatuen im Himantion gegeben habe. Sie schließt dies aus und hält den Dargestellten aufgrund der Tracht deshalb für eine nicht-kaiserliche Person. Kopf und Körper gehörten ursprünglich allerdings nicht zusammen, so dass die Figur *a priori* aus dieser Diskussion ausscheiden muss. Losgelöst davon lässt sich die Frisur des Porträtkopfes ferner gut mit dem Stazione Termini-Typus des Hadrian in Einklang bringen. F.s Argument mit dem ungewöhnlichen Kranz (aus Pinien?) ist zwar zu beachten, aber sie hat selbst anhand der Bildnisse der Kaiser als Arvalbrüder gezeigt, dass in spezifischen lokalen Kontexten auch Ausnahmen auftreten konnten.

fragt sie, wie die Herrscherporträts entworfen wurden und wieso es unterschiedlich viele Porträttypen bei den einzelnen Kaisern gab.

Sie geht dem anhand des sog. „Sarapis-Typus“ des Septimius Severus nach und stellt die Frage, ob es sich nun um eine Angleichung des Kaisers an diesen Gott, ausgelöst durch eine Ägyptenreise um 200, handelt, oder ob sich eine entsprechende Frisur schon vorher bei Privatbildnissen nachweisen lässt, wie es schon lange in der Forschung vermutet wurde. Sie entscheidet sich für Letzteres²¹. Was diese Bemerkungen jedoch zum allgemeinen Problem des Entwurfs der Urbilder beitragen sollen, erschließt sich dem Leser nicht. Dabei hat sich die Forschung der Frage nach den Anlässen und Absichten dieser Entwürfe intensiv gewidmet. Bislang wurden die Typenwechsel mit bestimmten historischen Ereignissen (Triumph, Regierungsjubiläen etc.) oder programmatisch motivierten Änderungen der Aussagen verbunden. Die erste Variante lässt sich besonders gut anhand der typologisch sehr einheitlichen Bildnistypen von Traian und Hadrian nachvollziehen, bei denen sich keine grundsätzlichen Änderungen in der Ikonographie und daher auch in der jeweiligen Aussage nachweisen lassen²². Für die zweite Variante wären Septimius Severus selbst oder etwa Elagabal sehr gute Beispiele, deren verschiedene Bildnistypen erheblich voneinander abweichen und nur durch programmatische inhaltliche Neuorientierungen erklärt werden können²³. F. plädiert nun für eine Abkehr von dieser Sichtweise und möchte vielmehr konkurrierende stadtrömische Werkstätten für den Großteil der Vorlagen der Porträttypen verantwortlich machen. Nur damit ließe sich ihrer Meinung nach erklären, dass einige Bildnistypen lediglich eine geringe Abweichung zu bestehenden zeigen, während andere ein komplett neues Bild entwerfen. Angesichts der umfangreichen Arbeiten auf diesem Gebiet und chronologischen Koinzidenzen zwischen Porträttypen und historischen Befunden fällt es schwer, F.s Ansicht zu folgen, solange sie die in der bisherigen Forschung aufgebrachten Argumente nicht widerlegen kann. Außerdem bleibt F. die Beantwortung der selbst gestellten Frage schuldig, wieso es hinsichtlich der Anzahl der kaiserlichen Porträttypen so große Unterschiede bei den einzelnen Herrschern gibt.

Abschließend seien noch einige formale Bemerkungen gestattet. Dem Buch hätte in der Endredaktion eine Straffung gut getan, enthält es doch einige vermeidbare Doppelungen²⁴. Auch Abbildungen erscheinen teilweise mehrfach, ein Inschriftenstein wird beispielsweise ohne erkennbaren Mehrwert dreimal abgebildet (372 mit Abb.; 420 Abb. 329 und Taf. 38 c). Das Buch ist darauf angelegt, von vorne bis hinten

²¹ Ihre Frühdatierung des Sarapis-Typus um 196/7 entbehrt jedoch jeder Grundlage. Die numismatische Evidenz, zuletzt gut nachvollziehbar diskutiert bei J. RAEDER, Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des Serapistypus des Septimius Severus, *JdI* 107, 1992, 186 f. Taf. 63, ist eindeutig, so dass man den Typus weiterhin um 200 ansetzen muss.

²² Bezüglich der wohl neun Bildnistypen der Faustina minor schlägt F. (416) vor, dass sich die Kaiserin möglicherweise an die schnell wechselnden Moden der Frauen der Elite anpassen wollte, ignoriert aber vollständig die bisherige Forschung, wie etwa das grundlegende Buch von K. FITTSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae* (Göttingen 1982). Davon abgesehen, ist schwer nachzuvollziehen, warum solche zentralen Fragen, die auch die Kaiserinnen betreffen, im Kapitel zu den männlichen Herrschern behandelt werden.

²³ S. dazu demnächst die Beiträge in dem Band F. LEITMEIR – S. FAUST (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit. Workshop am 21. und 22. November 2008, München* (im Druck).

²⁴ So wurden die Statuen für Volusius Saturninus in identischer Form einmal auf Seite 184 und einmal auf Seite 440 f. aufgelistet. Zitate mit kongruentem Inhalt gibt es an unterschiedlichen Stellen des Buches, vgl. etwa S. 128 im Fließtext: “This is evident from a remark made by Livia, who is supposed to have said of naked men: ‘To chaste women such men are no different from statues’.” und 476 Anm. 47. Teilweise gibt es sogar exakt die gleiche Formulierung, vgl. etwa 476 Anm. 43 und 477 Anm. 79.

gelesen zu werden, wie Aussagen wie „as mentioned above“ suggerieren. Da jedoch in der Regel auf keine Seiten verwiesen wird, muss man die angesprochenen Stellen mühsam suchen. Auch die Verwendung von Endnoten, in denen die Literatur dann auch noch abgekürzt angegeben wurde, so dass man noch in die Bibliographie blättern muss, um die Zitate aufzulösen, erschwert das Lesen erheblich.

Neben formalen Flüchtigkeiten²⁵ gibt es auch einige inhaltliche Unstimmigkeiten. So wird der Bogen in *Leptis Magna* einmal zwischen 203 und 209 (S. 191) und einmal zwischen 203/4 und 207 (S. 193) datiert. Die Bibliographie enthält eine große Anzahl an Fehlern, die teilweise zu größeren Verwirrungen führen können²⁶.

Man kann sich fragen, ob es für das Verständnis der Ausführungen von Vorteil ist, den Fokus gleich im ersten Kapitel, das zugleich das beste des ganzen Buches bildet und in einigen Punkten auch eine Erweiterung des bisherigen Forschungsstandes darstellt, auf die Kontexte und Verwendung von Porträts zu richten. So setzt beispielsweise der erste synthetische Abschnitt zur Ehrenstatue Wissen voraus, das erst in den nächsten Kapiteln vermittelt wird. Es wäre möglicherweise anschaulicher und verständlicher gewesen, mit den gut erforschten Kaiserbildnissen und ihren Kontexten als Basis anzufangen. Der Kenner des römischen Porträts wird gewiss nützliche Informationen in diesem Buch versammelt finden. Vor allem die Betrachtungen zu den Inschriften können als beispielhaft für kontextuelle Studien gelten. In manch anderem Abschnitt fällt es aber wieder hinter den aktuellen Forschungsstand zurück. Als Handbuch für den „non-specialist reader“ und als Einführung für Studierende ist es aufgrund der angesprochenen Schwierigkeiten nur bedingt zu empfehlen.

Kontakt zum Autor:

Thoralf Schröder M. A.
Freie Universität Berlin
Institut für Klassische Archäologie
Otto-von-Simson-Straße 7, 14195 Berlin
E-Mail: thschr@zedat.fu-berlin.de

²⁵ Es gibt recht viele kleine Rechtschreibfehler, Buchstabendreher oder ganz falsche Schreibweisen. So liest man beispielsweise auf S. 234 in der Bildunterschrift zu Abb. 153: Mithridates Emperor statt Mithridates Eupator oder auf S. 498 Anm. 30 Palutianus statt Plautianus. Auch in der Schreibweise von Begriffen lassen sich viele Inkonsistenzen feststellen, wie etwa S. 134: Docimion und S. 168 Docimium oder S. 262: recognisable und S. 269: recognizable.

²⁶ So etwa auf S. 548, wenn statt Stewart Stuart geschrieben wird. Andere Abkürzungen, wie etwa HUSKINSON 1975 auf S. 502 Anm. 108. 110, werden nicht in der Bibliographie aufgelöst. Die Studie von S. ADAMO MUSCETTOLA, *Miseno: culto imperiale e politica nel complesso degli Augustali*, RM 107, 2000, 81–108 erscheint dagegen zweimal: einmal unter Adamo Muscettola 2000 und einmal unter Muscettola 2000. K. WEIZMANN (Hrsg.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, third to seventh century*. Ausstellungskatalog New York (New York 1977) erscheint ebenfalls zweimal (*Age of Spirituality* 1979 und *Weizmann* 1977) und wird nicht in den Fußnoten zitiert. Dafür gibt es zahlreiche weitere Beispiele, vgl. u. a. BERGMANN 1977; BRILLIANT 1991; DE FRANCISCIS 1951; FILGES 1997; KALLIPOLITIS 1952; SCHMITZ 1997.