

Christa Landwehr, **Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Band IV: Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik.** Aufnahmen von Florian Kleinfenn. Mit Beiträgen von Annetta Alexandridis, Stephanie Dimas und Walter Trillmich. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 2008. XX und 165 Seiten mit 32 Abbildungen, 114 Tafeln und 11 Beilagen.

Nur zwei Jahre nach dem Erscheinen des dritten Bandes der römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae legt Christa Landwehr nun die aus dieser Stadt stammende Porträtplastik vor (Teil I) sowie die nicht näher klassifizierbaren Fragmente von Porträt- und Idealplastik (Teil II). Den Abschluss bilden einige Nachträge sowie zwei Katalognummern (Kat. 405 und 406), die keine eigentliche Behandlung erfahren: Die Bronzestatuette eines Handwerkers wird als hellenistische Arbeit ausgedehnt, und der höchst qualitätvolle sogenannte Pseudo-Seneca nur in Photographien vorgestellt, da die Publikation des Anfang der achtziger Jahre gefundenen Kopfes dem damaligen Museumsleiter vorbehalten ist.

Anders als bei Katalogwerken üblich, erfahren in diesem Band die Bildnisse der numidischen Königsfamilie eine umfassende Behandlung, indem »auch diejenigen Porträts aufgenommen werden, die außerhalb Charchels im Königreich Mauretania und in Rom gefunden wurden, um das Gesamtbild der erhaltenen Produktion vorzustellen, zumal die Wahrscheinlichkeit groß ist, daß diese Werke in den Ateliers in Caesarea entstanden sind« (S. XIX). Das Material und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen hat die Verfasserin bereits zuvor in einem Artikel in der *Revue Archéologique* (2007, H. 1, 65–110) vorgestellt, was ihr in Anbetracht der »forschungsgeschichtlich [...] derartig umfangreichen[n] und schwierige[n] Problematik« angebracht erschien (S. 16 Anm. 5).

Die »zahlenmäßig große und künstlerisch bedeutende Gruppe« (S. 1) von Herrscherbildnissen wird von der Verfasserin neu geordnet und in eine chronologische Reihe gebracht. Die von Klaus Fittschen vorgenommenen Benennungen der einzelnen Porträts (Mitt. DAI Madrid 15, 1974, 156–173) behält sie bis auf zwei Ausnahmen bei, die Büste Kat. 277, auf die weiter unten eingegangen wird, und die Statue in Rabat. Dessen Datierungen allerdings ließen bei der Autorin »große Zweifel aufkommen« (S. 2 f.). Fittschen unterscheidet für Juba II. und Ptolemaios jeweils zwei Typen, die er stilistisch und auf Grund der Angleichung an die Porträts des Augustus und

der Kronprinzen zeitlich zu verankern versucht. Letzteres erweist sich nach Meinung der Verfasserin als unhaltbar. Um eine neue Chronologie zu erstellen, habe sie sich »der einfachen und traditionellen Methode, das dargestellte Alter ernst zu nehmen«, bedient (S. 11). Diese Bemerkung wiederum lässt den Leser aufhorchen, denn seit die typologische Methode in der Porträtforschung eingeführt worden ist, weiß man, dass die Bildnisse durchaus nicht als getreue Abbilder der Dargestellten aufgefasst werden können. Ihrer Prämisse folgend ordnet Landwehr die Porträts Juba II. entsprechend seinen Lebensabschnitten in solche, die bis zum Tode von Kleopatra Selene entstanden sein sollen, die »Reise«-Porträts der Zeit um die Jahrhundertwende und die Altersbildnisse der Zeit von 5–23 n. Chr. Erstaunlicherweise geraten dabei die ausgesprochen knabenhaft wirkende Bronzebüste aus Volubilis (S. 9–11 Abb. 6 a–d) und deren Marmorreplik in Madrid (S. 11 Abb. 7 a–c), zusammen mit dem Stück im Louvre (Kat. 279), unter die »Altersbildnisse« der fortgeschrittenen Regierungsjahre des im vorgeschlagenen Zeitraum etwa fünfundfünfzig- bis über siebzehnjährigen Herrschers. Doch hinsichtlich der Jugendlichkeit der Porträts von Volubilis und Madrid »trügt der Schein« (S. 15): Der Marmorkopf könne wegen seiner schlechten Erhaltung nicht beurteilt werden, und die Büste ließen »der Glanz der Bronze, die reichen Locken, die glatten Wangen« jugendlich erscheinen. Ansonsten sei sie aber idealisiert und von geringerer Qualität als die Marmorporträts des Königs – ein erstaunliches Urteil! Juba II. habe »niemals so ausgesehen, auch nicht als junger Mann, wie die Porträtköpfe Kat. 79 und Kopenhagen zeigen« (S. 15) – eine Feststellung, die im krassen Gegensatz zu der der Neuordnung vorangestellten Prämisse steht und zudem einen Zirkelschluss darstellt. Wenn nun einerseits die Gruppe um die Porträtstatue in Gestalt des Diomedes (Kat. 79) und »andererseits der Kopf aus Volubilis den jungen Juba wiedergeben sollen, dann müßte man feststellen, daß es gleichzeitig zwei sehr unterschiedliche [im übrigen nicht sehr verschiedene, Bemerkung der Rez.] Bildnisfassungen gegeben hätte, für die man wohl auch eine Erklärung finden müsste« (S. 15). Genau das aber hatte Fittschen angenommen, und auch die Rezensentin hält dies auf Grund von vielen Parallelen in der römischen Porträtkunst für wahrscheinlich. Die Büste Volubilis jedenfalls gehört in die Frühzeit des im Alter von etwa fünfundzwanzig Jahren als »rex mauretaniae« eingesetzten Herrschers, und mit dem tatsächlichen »Altersbildnis« im Louvre (Kat. 279) könnte anlässlich der Erhebung des Sohnes Ptolemaios zum Mitregenten 19/20 n. Chr. der Typus Volubilis-Madrid wieder aufgegriffen worden sein. In der unruhigen Gestaltung der Haare steht Kat. 279 nämlich dem Bildnis des Ptolemaios in Woburn Abbey (S. 30 Abb. 12 a–d; bessere Abb. bei E. Angelicoussis, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities* [1992] 56 Nr. 24 Abb. 117–120; 127) und dessen Repliken in der Villa Albani (S. 32 Abb. 13 a. b; bessere Abb. in: P. C. Bol [Hrsg.], *Forschungen zur Villa Albani II* [1990] 181 f. Taf. 118–119) sowie in New Yorker Privatbesitz (S. 30 Taf. 17 b. d) stilistisch so nahe, dass

die gleichzeitige Entstehung durchaus denkbar erscheint. Mit diesen Porträts des jungen Prinzen scheint jedenfalls der Thronfolgertypus fassbar zu sein, eine Annahme, die auch in den seit dem ersten Jahr von Ptolemaios' Mitregentschaft geprägten Münzen ihre Stütze findet: Die Reverse zeigen den Thronprätendenten mit erwachsener Physiognomie und einem den gesamten Kiefer bedeckenden Flaumbart (J. Mazard, *Corpus Numorum Numidiae Mauretaniae* [1955] Nr. 384, 385, 388, 414, 426, 487 und 497, jeweils durch die Legende in das erste Regierungsjahr des Ptolemaios datiert).

Bereits die seit 5 n. Chr. mit den Regierungsjahren des Juba versehenen Münzen zeigen auf dem Revers das kindliche Porträt des Ptolemaios (Mazard a. a. O. Nr. 375–378, vgl. 379–380; diesen Münzen zuzurechnen ist auch das von Landwehr abgebildete Medaillon [Rev. Arch. a. a. O. Abb. 2], das nichts mit dem von Pietro Ercole Visconti für die Porträtidentifizierung herangezogenen [ebd. Abb. 1] zu tun hat), welches mit dem Knaben ehemals in Schweden (S. 28–30 Abb. 11 a–c), Kat. 282 und Kat. 283 verbunden werden kann. Dieser kindliche Bildnistypus, den Fittschen zu demjenigen des Gaius Caesar in Beziehung setzt, spricht eindeutig für ein späteres Geburtsdatum des Ptolemaios als das von Landwehr vertretene: Nicht zwischen 19 und 10 v. Chr. wird er das Licht der Welt erblickt haben, sondern etwa 6/5 v. Chr. (vgl. Mazard a. a. O. 127; M. Coltelloni-Trannoy, *Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptolémée* [1997] 38f.; anders dagegen S. 32 und Landwehr, Rev. Arch. a. a. O. 82), ein Datum, das auch in der Bemerkung des Tacitus (ann. 4, 23) eine Stütze findet, wonach Ptolemaios sich während des Krieges gegen den aufständischen Tacfarinas (zirka 17 bis 24 n. Chr.) »wegen seiner Jugend um nichts kümmerte«. Die Angleichung des demnach um 5 n. Chr. entstandenen Knabentypus des damals etwa zehnjährigen Ptolemaios an dasjenige des ehemals zum Nachfolger designierten Augustusenkels wird aber ganz sicher nicht darauf zurückzuführen sein, »daß es dem Vater oder dem Knaben gefiel, die Haare nach der Mode des Gaius Caesar zu tragen« (S. 35); vielmehr wird durch dieses Aufgreifen der augusteischen Prinzenhaartracht der zukünftige Thronfolger präsentiert. Wie jener wächst dieser im Typus zum Jüngling heran (Kat. 284; hierher gehört auch der von der Autorin übersehene Kameo in Privatbesitz, s. W.-R. Megow, *Ant. Kunst* 42, 1999, 82–87 Taf. 14, 1–4), was sich nicht nur in der Physiognomie mit dem immer stärker gestreckten Schädelumriss äußert, sondern schließlich auch im Wechsel der Frisur (Kat. 286 und 285. Vatikan [S. 30–32 Taf. 18–19]).

Landwehr betont erneut (S. 16, vgl. Rev. Arch. a. a. O. 107f.), »daß man im Zusammenhang der Porträts von Juba und Ptolemaios nicht von Kopien verlorener Originale sprechen kann. Wir haben [...] eigenständige Werke vor uns, bei denen die Physiognomie des Dargestellten sich stets verändert, wobei das Haarschema (bei zeitlich dicht aufeinander folgenden Werken) beibehalten werden kann.« Wie aus dem vorliegenden Material diese Schlussfolgerung gezogen werden konnte, ist völlig unverständlich. Möglicherweise hat die Verfasserin die

Konsequenzen dieser Aussagen nicht durchdacht, denn sie spricht an mehreren Stellen von »Wiederholungen eines Haarsystems«: Konstituieren diese nicht einen Typus?

Zu dem von Fittschen noch als Einzelstück bezeichneten Kopf Kat. 277 (in: N. Bonacasa / A. di Vita [Hrsg.], *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani* [Rom 1983] 165) fügt die Autorin das Fragment einer Replik hinzu (Kat. 278). Trotz des abweichenden, runden Schädelbaus und anderer Physiognomie erkennt sie darin den älter und zahnlos gewordenen (sic!) Juba II., dessen Porträt in Zusammenhang mit seiner Reise in den Osten neu konzipiert worden sei (S. 14; ob diese postulierte »lange Reise« tatsächlich stattgefunden hat, wird in der Forschung stark angezweifelt). Die Rezensentin neigt allerdings eher zu einer späteren, möglicherweise posthumen Datierung, da sie durchaus stilistische Gemeinsamkeiten mit den Erwachsenenporträts des Ptolemaios zu erkennen glaubt (s. oben die als Thronfolgertypus bezeichnete Gruppe um das Stück in Woburn Abbey). Die Entstehung nach dem Tod des Königs 23/24 n. Chr. empfiehlt sich auch wegen der hellenistisch-pathetischen Erscheinungsform des Bildnisses, das demnach in einer Zeit entworfen worden wäre, als Ptolemaios die Legitimation seiner Herrschaft aus der Tradition seiner Vorfahren zu betonen begann (D. Salzmann, *Mitt. DAI Madrid* 15, 1974, 180–182; vgl. Coltelloni-Trannoy a. a. O. 172–186).

Vehement bekämpft die Verfasserin die vor allem von Fittschen vertretene Identifizierung von Kat. 281 als Kleopatra VII. Nachdem sie zunächst den Wert der Münzen für die Bestimmung der in der Rundplastik dargestellten numidischen Herrscher wegdiskutiert hatte (S. 20 und 22), versucht sie nun die Übereinstimmungen zwischen der Frisur von Kat. 281 und derjenigen der letzten ptolemäischen Königin, wie sie Münzen und rundplastische Bildnisse überliefern, als nicht existent zu erweisen. Ihre Beschreibung der Haaranlage von Kat. 281 kann freilich so keinesfalls stimmen, wie schon ein Blick auf den »nachgestellten« Modellkopf Abb. 9 a–c deutlich macht. Die Annahme, die »Melonenrippen« setzten am Hinterkopf schmal an und verbreiterten sich nach vorne hin, ist unlogisch und wird durch das Modell widerlegt. Die Melonenfrisur erscheint lediglich wegen des kurzgeschnittenen Stirn- und Schläfenhaares »extravagant«, sonst aber verlaufen die einzelnen Haarkompartimente wie üblich zum Hinterkopf, wo deren (ingeschlagene?) Enden in einen tiefsitzenden Zopf münden. Da Landwehr den »Quadratschädel« der Frau und einige physiognomische Merkmale als das Erbe Mark Antons wertet, das zusammen mit anderen, für Kleopatra VII. charakteristischen eine »Mischung des römischen und ptolemäischen Erbgutes« erkennen lasse, müsse es sich um deren Tochter Kleopatra Selene handeln (S. 23).

Der Verfasserin geht es aber vor allem darum, die von Fittschen postulierte »Ahnengalerie« am Hofe von Caesarea für undenkbar zu erklären. Damit führt sie die bereits im dritten Band in Zusammenhang mit dem Porträt Jubas I. entfachte Polemik fort. Ausschlaggebend

sei der »historische Blickwinkel«: Weder Augustus noch das Königspaar hätten Juba I. als »gedenk würdig« ansehen können, »hatte er doch das Land in die politische Unfreiheit gestürzt. Dieses Argument trifft ebenfalls für Darstellungen von Kleopatra VII. zu. Für Augustus waren Marc Anton und die letzte Königin von Ägypten Staatsfeinde«, von ihm wären »klare politische Richtlinien ausgegangen«, welche posthume Ehrungen für die beiden unmöglich gemacht hätten (S. 22).

Tatsächlich sprechen die vom numidischen Königshaus geprägten Münzen aber eine ganz andere Sprache. Wie bereits von Dieter Salzmann herausgearbeitet und durch die Untersuchungen von Michèle Coltelloni-Trannoy bestätigt (Salzmann a. a. O. 174 ff.; Coltelloni-Trannoy a. a. O. 166 ff.), nehmen die Rückseiten zum überwiegenden Teil Bezug auf nordafrikanische Themen und insbesondere auf Ägypten. Darüber hinaus wurde motivisch konkret auf die Prägungen Kleopatras VII. und Jubas I. zurückgegriffen, und die das Bild Selenes begleitende griechische Legende BACIAICCA KAEOTATPA spricht eine ebenso deutliche Sprache wie die Namensgebung »Ptolemaios«: Nicht erst deren Sohn Ptolemaios, sondern schon die von Roms Gnaden eingesetzten mauretanischen Herrscher Juba II. und Kleopatra Selene leiteten nach Ausweis der Münzprägung ihren Machtanspruch hauptsächlich aus der genealogischen Tradition ihrer nordafrikanischen Vorfahren ab. Hätte Augustus einen derart direkten Einfluss auf die Bildpropaganda des Königspaares genommen, wie Landwehr es sich vorstellt, so wäre ein solcher Rückgriff wohl kaum möglich gewesen. Die Münzen und vor allem Prägungen, auf denen sich Juba II. mittels Legende als REX IVBA REGIS IVBAE F und Kleopatra Selene als BACI KAEO KAEOTIA ΘYTA präsentieren (Mazard Nr. 357; vgl. J. Mazard, Schweizer Münzbl. 31, 1981, 1 f.), drängen den Gedanken an eine Ahnengalerie am Königshof geradezu auf. Stilistisch ist der von der Autorin auf Kleopatra Selene bezogene Kopf Kat. 281 sehr eng mit demjenigen Jubas I. verbunden (Kat. 256; zu diesem s. M. Fuchs, Bonner Jahrb. 206, 2006, 343 f.) sowie der »Diomedes«-Statue Jubas II. (Kat. 79) und einigen weiteren Skulpturen (Kat. 118–123 und 212, vgl. Rez. a. a. O.) aus derselben, im letzten Viertel des ersten vorchristlichen Jahrhunderts arbeitenden Werkstatt. Durch diese Zuweisung wird die Frage der Benennung des weiblichen Porträts freilich nicht beantwortet; man wird allerdings die Münzen, die die numidische Königin mit einer an die »Salus«-Friseur der Livia angeglichenen Haartracht zeigen, nicht ganz außer Acht lassen dürfen.

Für die Existenz einer Ahnengalerie lässt sich ein weiteres Argument anführen. Kat. 290 trägt die Überschrift »Porträt einer hochrangigen älteren Dame mit »Octavia-Frisur«. Der überlebensgroße Kopf wird zu einer Statue von knapp über zwei Metern Höhe gehört und deswegen fraglos eine Person von Bedeutung dargestellt haben. Die Verfasserin kann sich nicht zu einer konkreten Benennung durchringen: Die »Dame mit der römischen Haartracht [...] beweist, daß Kleopatra Selene

von mindestens einer mütterlichen Vertrauten umgeben war, die Octavia ihrem Stiefkind [...] fürsorglich mit auf den Weg nach Caesarea geschickt hatte, um in der Aufgabe als Königin von Mauretanien Unterstützung zu finden« (S. 42). Frisur und Physiognomie lassen keinen Zweifel daran, dass es sich um die Schwester des Augustus, Octavia minor, handelt (vgl. D. Boschung, Journal Roman Arch. 6, 1993, 45 f.), in deren Obhut Kleopatra Selene und Juba in Rom aufgewachsen waren. Trotz der starken Beschädigungen lässt sich der Kopf an die oben angeführten Werke anschließen und wird daher in der »Ahnengalerie« seinen Platz gefunden haben.

Den ebenfalls bereits für Kleopatra VII. in Anspruch genommenen Einsatzkopf *capite velato* (Kat. 298) interpretiert Landwehr als einen in seiner priesterlichen Funktion wiedergegebenen, »willensstarken«, »selbstbewußten und stolzen« Numider (S. 55). Nur wenige Jahre zuvor kommt Mafoud Ferroukhi zu dem Schluss, das Porträt sei »l'effigie masculine d'un Africain (?)«. Sein Beitrag anlässlich der 2001 in London abgehaltenen Konferenz (S. Walker / S.-A. Ashton, Cleopatra Reassessed [2003] 103–108) wird von Landwehr jedoch nicht angeführt, obwohl sie den Band nach Ausweis der Literaturangaben unter Kat. 281 in den Händen gehalten haben muss. Das fehlende Zitieren erstaunt umso mehr, als ihr Text in seiner Gliederung und zum großen Teil in wörtlich übertragenen Formulierungen demjenigen Ferroukhis folgt und dabei auch dessen Vergleichsbeispiele übernimmt. So schreibt zum Beispiel Ferroukhi auf S. 106: »Les recherches récents [...] nous amène à cette conclusion: si un portrait à lobes percés représente un personnage d'origine romaine, il ne peut s'agir que d'une femme [...] Dans le cas d'une origine orientale ou nord-africaine, il peut s'agir d'une femme ou d'un homme.« Bei Landwehr wird daraus (S. 54): »Der Stand der Forschung [...] kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Wenn das Porträt mit durchbohrten Ohrläppchen einen Menschen römischer Abkunft darstellte, könnte nur eine Frau gemeint sein. Im Falle östlicher oder nordafrikanischer Abstammung kann es sich um eine Frau oder um einen Mann handeln.« Die Beispiele ließen sich problemlos vermehren. In Zeiten aber, in denen Minister wegen solcher Verstöße gegen die wissenschaftliche Redlichkeit ihren Posten räumen müssen, kann diese Vorgehensweise nicht unerwähnt bleiben.

Das kolossale Porträt eines iulisch-claudischen Kaisers (Kat. 294, H. 1,00 m) wurde, wie bereits Hans Jucker feststellt, sekundär zu einem weiblichen Idealkopf umgearbeitet. Das im Nacken stehengebliebene Haar der Erstfassung spricht für Augustus oder Caligula; die Verfasserin erkennt in der »glatten Formgebung und dem kühlen Ausdruck« des nach ihrer Meinung nicht überarbeiteten Gesichts claudische Stilmerkmale und kommt zu dem Schluss, dass unter Claudius, als Porträts der iulisch-claudischen Familie »in Caesarea Mauretaniae Einzug hielten«, auch dieses Bildnis des Augustus »nach Cherchel kam« (S. 47). Detlev Kreikenbom lehnt die Identifizierung mit dem ersten Princeps dagegen ab, da es ihm unwahrscheinlich erscheint, dass der vergöttlichte

Augustus nachträglich auf diese Weise zweckentfremdet worden wäre (Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus, 27. Ergh. Jahrb. DAI [1992] 223 f.). Auch die Rezensentin hält es für plausibler, in dem ursprünglichen Porträt, das in claudischer Zeit nur sehr schwer unterzubringen sein dürfte, Caligula zu vermuten, dessen Statue nach der von ihm veranlassten Ermordung des Ptolemaios umgearbeitet wurde.

Ausführlich wird die sehr qualitätvolle Panzerstatue Kat. 321 behandelt, wobei die Erörterung der Deutung des Reliefschmucks Walter Trillmich übernommen hat. Während Fittschen in seiner grundlegenden Erörterung über dieses Werk anhand der Deutung der Darstellung auf dem Panzer zu einer Standortbestimmung gelangen zu können glaubt, stellt Landwehr die von einer stillkritischen Untersuchung ausgehende Datierung der Panzerstatue als den ersten, »zwingend notwendigen Schritt« der Interpretation voran. Die Rankenverzierung auf den Stiefeln wird als nicht aussagekräftig abgetan, da »ein bedeutender Unterschied zwischen augusteischen und claudischen Blüten, Blättern und Ranken [...] nicht zu erwarten« sei (S. 107). Stattdessen werden die Thronreliefs aus Ravenna herangezogen, freilich ohne dass diesem Vergleich etwas abgewonnen werden könnte. Die damit indes für Landwehr feststehende claudische Datierung der Panzerstatue, die den zu dieser Zeit regierenden Kaiser wiedergegeben haben soll (S. 109), wird von Trillmich offenbar kritiklos übernommen und seiner Interpretation zugrunde gelegt (S. 109–114). Der vermeintliche Bezug des Reliefschmucks auf den Triumph dieses Kaisers über Britannien wird allerdings eher halbherzig dargelegt, und die Ausführungen münden in dem »Eingeständnis unserer aller hermeneutischen Dürftigkeit« und einem etwas kryptisch anmutenden Aufruf zu neuen Deutungsversuchen (S. 111). In diesem Zusammenhang soll doch auf die vielleicht am ehesten weiterführenden Bemerkungen Klaus Stemmers hingewiesen werden, der im Reliefschmuck der Panzerstatuen nicht so sehr den konkreten historischen Zusammenhang mit dem Panzerträger erkennt, als vielmehr den »allegorischen Ausdruck einer allgemein verpflichtenden abstrakten Idee« (Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen [1978] 152 und passim) – im Falle von Cherchel einer allgemeinen Herrscherpanegyrik.

So manches wäre noch anzumerken, doch beschränken wir uns auf die bis hierhin dargelegte Kritik. Nicht verschwiegen werden soll, dass die durchgängig verwendete Bezeichnung »Objekte« für die behandelten Stücke störend wirkt. Auch die Betitelung »Porträt eines Hadrian-Imitators« (S. 63–65) ist unschön und geht, ebenso wie die Spekulationen über den Sinn der Kaiserangleichung (»Was den alten Herrn in Caesarea mit Hadrian verbunden hat, wird uns vermutlich verborgen bleiben. Vielleicht wäre er selbst gern Hadrian gewesen?«, S. 65), völlig am Stand der Forschung vorbei. Wäre ihr das Phänomen vertrauter gewesen, hätte sie auch bei Kat. 305 kaum ernsthaft die Benennung als Lucius Verus

erwogen. Andererseits handelt es sich bei dem Kopf Kat. 304 sicherlich nicht um ein Porträt mit Götterfrisur, sondern um ein Werk der Idealplastik (man beachte den Widerspruch zwischen Text und Anm. 9, das Porträt des Königs Juba I. betreffend!). Es wurde ursprünglich als Muse interpretiert und mit der Gewandstatue Kat. 330 verbunden, in der Landwehr aber jetzt die Porträtstatue Kleopatra Selenes als Isispriesterin mit einer Schlange erkennen möchte (S. 122 und 123). Die Rekonstruktion mit einer sich um die Schultern windenden Schlange erscheint abwegig, denn die aufgeraute Fläche am oberen Rand des Mantels erklärt sich aus der Anstückung des *capite velato* wiedergegebenen Kopfes – ein aus dem Verlauf der Falten in Seiten- und Rückansichten deutlich erkennbarer Befund.

So verdienstvoll die Vorlage der römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae auch ist, man hätte sich einmal mehr (vgl. M. Fuchs, Bonner Jahrb. 201, 2001, 579–584; dies., Bonner Jahrb. 206, 2006, 340–346) gewünscht, dass das Material statt in langatmigen, wenig gegliederten Ausführungen knapper und auf dem aktuellen Stand der Forschung behandelt worden wäre.

München

Michaela Fuchs