

Klaus Fittschen und Paul Zanker, Katalog der römischen Porträts in den kapitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1983. Textband mit XI, 139 Seiten, 1 Abbildung, 2 Farbtafeln; Tafelband mit V Seiten, 212 Tafeln mit 840 Abbildungen und 20 Beilagen mit 84 Abbildungen.

Das seit Jahren mit Fleiß vorbereitete Unternehmen gilt einem Komplex römischer Antiken, der sich an Umfang mit dem keiner anderen Museumsstadt messen kann. Das in vier Text- und vier Tafelbänden angelegte Werk umfaßt dennoch 'nur' die Bestände der städtischen Sammlungen Roms, nicht aber die staatlichen des Thermenmuseums und die vatikanischen. Über die Kataloge von STUART JONES (1912/1926) und MUSTILLI (1938) hinaus wurden in Band III 42 Stücke aus den verschiedenen städtischen Magazinen erstmals veröffentlicht. Die Präsentation wird den Anforderungen eines wissenschaftlichen Kataloges, besonders was die Ausstattung des Tafelbandes betrifft, mehr als gerecht. Sämtliche Stücke sind von drei, in der Regel von vier Seiten abgebildet; nicht wenige der bedeutenderen erscheinen ganzseitig, ein Luxus, den das Vermeiden lästiger Quertafeln sowie ein hautnahes vis à vis von Form und Gehalt statt herkömmlicher steckbriefartiger Erkennungsbilder letztlich doch rechtfertigen. Die wichtigsten Repliken im besonderen unbekannter Privatporträts sind in 20 Beilagen abgebildet. Die Bedingungen für eine sorgfältig ausleuchtende, objektive Fotografie werden hier angestrebt, wenngleich die Lichtquelle in manchen Fällen nicht diffus genug genutzt wurde. Porträtplastik ist dann fotografisch optimal erfaßt, wenn plastische Nuancen der Oberflächenmodellierung weder durch Schatten noch durch direktes – künstliches oder natürliches – Licht geschluckt werden. Diffuses Tageslicht ist weitestmöglich zu nutzen und nur für beschattete Partien durch Kunstlicht ohne Überstrahlung zu unterstützen. Die Effekte scharfer Schlagschatten kommen einer Interpretation gleich, die nicht eo ipso falsch sein muß, aber die Gefahr mangelnder Objektivität nahelegt. Die Zeiten erfahrener Buchdruck-Klischeure und handwerklicher Druckzurichtungsarbeit sind vorbei. Die moderne Offset-Lithographie befindet sich in einer so bald nicht abgeschlossenen Experimentierphase mit immer neuen Herstellungstechniken und Druckmaschinen, ohne daß bislang ein Standard erreicht worden wäre. Die gelegentlich kalkig-rußigen Ausdrücke beeinträchtigen den sonst hohen Standard der Publikation.

Beide Verf. teilen sich das Material nicht schematisch, sondern nach Neigung, so daß der jeweilige Part nur durch Sigel (F bzw. Z) kenntlich ist. Der Anteil Fittschens umfaßt die mittlere Kaiserzeit von Hadrian bis

Gallien, derjenige Zankers die Epochen davor und danach. Das früheste Frauenporträt gehört in die späteste Republik und weist applizierten Haarschmuck nach alexandrinischer Art auf. Mit dem frühbyzantinischen Kaiserinnenkopf vom Anfang des 6. Jahrh. endet auch die vormittelalterliche Porträtproduktion insgesamt. Das Material ist in die Sachgruppen: Kaiserinnen und Prinzessinnen (Nr. 1–39) sowie Bürgerinnen und unbekannte Frauen (Nr. 40–481) aufgeteilt. Beschreibung, Datierung und deren Kriterien werden in lockerer Folge gegeben, jeweils ad hoc formuliert, ohne einem starren Schema zu folgen. Insgesamt wird der Benutzer mitten in die Forschung hineingeführt, die eben von Epoche zu Epoche wie von Kaiserin zu Kaiserin nicht auf dem gleichen Stand ist. Die Kopienkritik der offiziellen Kaiserinnen- und Prinzessinnenporträts geschieht anhand, soweit immer möglich, vollständiger Replikenlisten, nach Typen gesondert. Für Faustina Maior und Minor verweist F. auf seine früheren Arbeiten zum Katalog Erbach (1977) und zur Faustina Minor (1982) und gibt Ergänzungen zu ihnen. Bei den von F. behandelten Porträts finden sich auch zu jedem privaten Stück Listen des jeweils vorliegenden Frisurentypus mit Varianten bis hin zu kaum als solche zu verstehenden Details (etwa Nr. 112 mit Anm. 1); zu Nr. 155 eine Liste abnehmbar gearbeiteter Frisuren. Die Angaben vorhandener Literatur zu den einzelnen Nummern, vollständig seit Stuart Jones, mit deren Datierung oder Benennung in Klammern stehen eingangs. Die typographische Gliederung ist angenehm übersichtlich. Das Abkürzungsverzeichnis verweist auf die Zeitschriftensigel des Deutschen Archäologischen Instituts und zählt zusätzlich alle viel zitierten Monographien und Kataloge auf (warum in uneinheitlicher Form?).

Bei solch verzahnter Gemeinschaftsarbeit hätten Aufbau und Gliederung des Textes eine einheitliche Form erhalten müssen. Wenn beide Verf. bewußt oder ohne Absprache verschiedene Formen des Begriffs Karnat benutzen (F.: Karnat; Z.: Inkarnat), so ist erstere für Plastik die adäquatere. Daß F. seine Replikenlisten numeriert im Text gibt, Z. dagegen die seinen alphabetisch in den Anmerkungen, die Literatur in Klammern, stört bei aller Befürwortung einer strengen Arbeitsökonomie den Leser doch. In welcher Reihenfolge die Typenlisten zusammengestellt sind, wird nicht gesagt; alphabetisch nach Städten mit Nachträgen bei F.? Die angestrebte chronologische Reihenfolge macht Nr. 75 ff., 113 ff. u. ö. etliche Sprünge, ein Makel im Aufbau dieser aufwendigen und von Sachkunde getragenen Publikation, der befremdet. Verweise sind inkonsequent gehandhabt, teils in Klammern im Text, teils als Anmerkungen (s. S. 59 Nr. 79 mit Anm. 2). Die Identität einer Replikennummer mit dem vorliegenden Stück erscheint in den verschiedensten Formulierungen. Bei Nr. 88 steht die Liste der Frisurenparallelen plötzlich in den Anmerkungen. Der Verwendung dreier Sorten von Anführungszeichen ist schwer ein System zu entnehmen; bei Z. überwiegt ›‹, bei F. »«. Auch die Anwendung bei den Begriffen selbst, z. B. Turban, wechselt. Datierende Abkürzungen sind nicht einheitlich gehandhabt. Die Rubrik 'Ergänzt' sollte der negativen Aussage wegen in 'Ergänzungen' umformuliert werden. Auch die Doppelung von Überschrift und Kolumne bei den Konkordanzen wirkt nicht ganz glücklich. Folgerichtige Redaktion von Katalogdaten gehört zu den schwersten Dingen schlechthin.

Die Aufarbeitung des Materials in Form eines Kataloges einerseits, die gründliche Befragung der Objekte andererseits, wohl auch die sukzessive Entstehung des Manuskriptes bringen es mit sich, daß es bei den Abhandlungen der einzelnen Stücke einer Stilepoche, gar auch innerhalb derselben Nummer (z. B. Nr. 13), Wiederholungen gibt, sowohl der Fragestellung wie im Anmerkungsapparat, ohne daß beide immer durch Verweise gebührend entlastet würden; s. z. B. die inhaltlich identischen, formal verschiedenen Anmerkungen S. 2 Nr. 137 und S. 7 Nr. 145. Andererseits sucht man angeführte Daten teilweise anderswo vergebens. Gattungsmäßige, chronologische, stilistische Spezifika werden von Fall zu Fall und daher verstreut erörtert. Die Kriterien und ihre Wertigkeit für Kaiserzuweisungen werden nicht eigens, etwa in einem Einführungskapitel über Grundsätzliches zur Erforschung römischer Ikonographie, diskutiert. Sie werden vielmehr ad hoc und jeweils nach Bedarf – und damit in dauernder Wiederholung – angegeben, aber kaum erläutert. Daß z. B. Vorhandensein von Wiederholungen kein sicheres Indiz für ein Kaiserbildnis ist, dieser Umstand auch Privatbildnisse auszeichnen kann, dürfte dort, wo er als einziges Kriterium einer Kaiserinnenzuweisung benutzt wird, nicht unerwähnt bleiben. Eine Bemerkung zur Methodik, also von übergreifendem Charakter, sollte nicht zufällig in irgendeiner Anmerkung wie Nr. 87 Anm. 1 oder S. 147 Anm. 1 versteckt erscheinen. Die Menge von 181 abgehandelten Einzelporträts gibt zwangsläufig bereits eine zusammenfassende Übersicht über ihre kunstgeschichtliche Entwicklung, so daß Grundsätzliches zum Verständnis dieser Kunstgattung gesondert behandelt, weiterführende Interpretationen und Parallelisierungen in kapitelweiser Einführung komprimiert, die Systematik der Katalogtexte schärfer hätten abzeichnen können. Vorwegnahme ganzer Fragenkomplexe in zusammenfassender Übersicht, wie es in Band II der türki-

schen Porträts bei INAN u. ALFÖLDI-ROSENBAUM vorgenommen wurde, hätte nicht nur den Katalogtext von übergreifenden Themen entfrachtet, sondern sich auch auf die Vermittlung von Methodik und Ergebnissen gewinnbringend ausgewirkt. Die schwierige Frage unterschiedlicher Stileigenschaften aufeinanderfolgender Epochen läßt sich nicht allgemeingültig beantworten, wenn sie nur jeweils an einem Stück demonstriert wird. Auch müssen die Gestaltungsebenen von Grundkonzept und Erscheinungsformen bei Analyse und Interpretation getrennt und denen der Nachbarepoche gegenübergestellt werden. Der wissenschaftlich erschöpfende Anspruch des vorliegenden Porträtkataloges erforderte gegenüber herkömmlichen Handbüchern eine erweiterte Gliederung und damit gestrafftere Aussagen, als sie nun in den langen Katalogtexten vermittelt werden. Bei Nr. 136 und 137 gilt das erste Jahrzehnt des 3. Jahrh. als frühseverisch, bei Nr. 144 als mittelseverisch. Wie und aufgrund wovon grenzt F. die Epochen ab? Klarheit schüfen einleitende Worte zum Stand der Forschung. Man versteht nicht, warum immer wieder die Frage einer möglichen Benennung überhaupt aufgeworfen wird, obwohl kein antiquarischer Zwang dazu vorliegt; eine durch eine Kaiserin belegte Frisur reicht doch nicht für die Identifizierung einer im Gesicht stark zerstörten Plastik aus (Nr. 32)! Manche Formulierungen (etwa zu Nr. 178) erwecken die Vorstellung, als ließen sich mit dem Fortschritt unserer Wissenschaft einstens alle Privatbildnisse benennen.

Durch die Vergleichbarkeit des reichen Materials und seiner aufwendigen Dokumentation gewinnen Interpretationen zur gesellschaftlichen Zuordnung von Porträtplastiken an Überzeugung, wenn z. B. Büsten bescheidenerer Machart und kleineren Formats der Mittel- und Libertinenschicht zugewiesen werden. Der unerwartet häufige Nachweis von Repliken unbekannter und meistens wohl nichtkaiserlicher Personen freilich geht auf das Konto der sorgfältigen Recherchen der Verf. Offizielle Bildnisse nichtkaiserlicher Personen und deren Repliken sind spätestens seit den Studien von PEKÁRY und LAHUSEN (vgl. REZ., Jahrb. DAI 99, 1984, 342 Anm. 29) eine geläufige Tatsache. Wie der vorliegende Band lehrt, gilt diese auch für Frauen (s. Nr. 75; 84; 94; 97; 100; 140; 144 mit Beil. 15, d.e–20; weiter Nr. 90 Anm. 3a.b und F. BARATTE, *Revue Arch.* 1984, 301 ff. Abb. 1–4; C. BOSSERT, *H. Arch. Sem. Bern* 9, 1983, 47 ff.). F. selbst zweifelt an der Personengleichheit von Nr. 84 und Beil. 17a.c.d. Da Wiederholungen auch für sog. 'Mittelklasse'-Porträts wie Nr. 84 und Beil. 17a.c.d sowie die Nr. 100 und Beil. 18, Nr. 118 und 119 existieren, glaubt F. ihnen offiziellen Charakter absprechen zu müssen und ordnet sie ein und demselben Grabbau zu (Nr. 118 Anm. 2). Ganz deutlich wird das Phänomen des Zeitgesichts an den Privatbildnissen aus der antoninischen Epoche, deren Imitation der antoninischen Kaiserinnen offensichtlich ist.

Die Beschreibung der Frisuren geschieht mit der denkbar gründlichsten Ausführlichkeit, wohl deshalb, weil immer wieder andere Varianten auftauchen. Den im Anschluß an die hadrianische 'Turban'-Frisur (Nr. 183–186) im Laufe der antoninischen Epoche schmalere werdenden und höher gerückten Zopfkranz nennt F. 'Nest'-Frisur (Nr. 87; 88; 93 u. ö.). Das ovale, am Hinterkopf überstehende Nest entwickelt sich dann zu der auf dem Wirbel aufsitzenden 'Turm'-Frisur (Nr. 89 u. ö.), die durch die Führung der Zöpfe viele Varianten erfährt. In der einleitenden Zustandsbeschreibung wird das Nest immer 'Dutt' genannt (letzterer Begriff mundartlich norddeutsch für Knoten). Im folgenden werden diese Bezeichnungen aber nicht streng klassifiziert verwendet. Einen Abriß der Frisurenentwicklung der ersten Hälfte des 2. Jahrh. in ihren Grundzügen gibt BARATTE a. a. O. 303 ff. Die Geltungsdauer der weiblichen Frisuren wird, besonders für das 2. Jahrh., sehr präzise herausgearbeitet, so daß die Datierungen der Porträtplastiken – auch mit Hilfe der Büstenformen datierter Kaiserinnenporträts – sehr gut abgesichert sind (vgl. aber hierzu Nr. 61; 79; 107; 112; 123; 136; 162; 164; 169; 175; 176). Dennoch gibt vielfach doch der Modellierstil den Ausschlag für die Datierung und nicht die Frisurenchronologie (Nr. 69; 76 u. ö.). Daß künstlerisch hochwertige Porträtschöpfungen eine Beschreibung nach ästhetischen Kategorien erfordern, die sich nicht in auswertbaren Datierungskriterien niederschlagen, zeigt die Behandlung der Büste 'Fonseca' Nr. 69 durch Z. Von ähnlich herausragender Qualität ist noch die Büste einer 'vornehmen' Frau Nr. 140. Mit Argumenten der 'Familienähnlichkeit' für Zuweisungen zu operieren, ist vom methodischen Standpunkt her verpönt, s. auch Z. zu Nr. 6. Daß trotzdem ohne eindeutig abrufbare Kriterien mit eben diesem Argument gleichsam intuitiv überzeugende Ergebnisse erbracht werden können, zeigt die Sitzstatue der Helena Nr. 38. Ihr stärkstes Indiz ist weder Frisur noch Münzprofil oder Repliken, sondern tatsächlich die Familienähnlichkeit zu den Bildnissen ihres Sohnes Konstantin, was angemessen herauszustellen Z. sich zu Recht nicht scheut. Das konstantinische Privatporträt ist noch nicht gänzlich überschaubar; zu Parallelen für die zurückhaltende Augeninzision ohne Iriskreis im Frühkonstantinischen s. REZ., *Arch. Anz.* 1986, Abb. 8; 9; 11; 29.

In seiner ausgewogenen Sachlichkeit und gründlichen Diskussion unter Einbeziehung der einschlägigen Parallelen sowie seiner vorbildlichen Dokumentation erreicht der Katalog nicht nur seine gelehrte Leserschaft, sondern auch den weiten Kreis der professionell nach Rom Reisenden.

Nr. 5. Die Repliken der Agrippina Typus III k und o jetzt von R. BOL, *Jahrb. DAI* 101, 1986, Abb. 5–9 der Claudia Octavia zugeschrieben.

Nr. 6. 'Einfachheit der Frisur'? Gegen Plotina spricht deren viel steilere Kinn-Hals-Linie; vgl. auch Nr. 67.

Nr. 39. Das frühe 6. Jahrh. vertritt der Frauenkopf mit ›Kronhaube‹, dessen angeführte Datierung durch Elfenbeindiptychen der Ariadne gesichert ist, wenngleich für eine endgültige Identifizierung von Nr. 39 auch die mit Amalasantha weiterhin offen ist. Z.'s beiläufige Bemerkung über die beiden dieser Epoche bislang zugerechneten bedeutenden Frauenporträts in Mailand (Theodora) und New York ist mit Nachdruck zu unterstreichen: 'Sie müssen früher entstanden sein'. So für letztere schon H. SEVERIN in: *Bilder vom Menschen* (1980) 100 Nr. 7, der aber an der ›Theodora‹-Benennung der Mailänder Dame festhält (a. a. O. 103 f. Nr. 13).

Nr. 42. Zur Toga des Mädchens vgl. Nr. 152 Anm. 6 und speziell H. GABELMANN, *Jahrb. DAI* 100, 1985, 517 mit Anm. 86–87. Es handelt sich bei der gegen 50 v. Chr. entstandenen Grabstatuengruppe um die älteste bekannte Darstellung eines Mädchens in Toga; es folgt das Mädchen vom Nordfries der Ara Pacis, GABELMANN a. a. O. 517 ff. Abb. 7; 8 und weitere Beispiele ebd. Abb. 9–12. Die Mädchentoga ist wie bei Knaben als Kindertracht der *ingenui cives romani* und so auch der *liberti* zu verstehen.

Nr. 61. Sollte allein der fehlende Mittelscheitel als jüngstes Indiz bereits eine frühflavische Datierung rechtfertigen?

Nr. 62. Die Möglichkeit einer Benennung als Iulia Titi ist an methodische Grundsatzfragen geknüpft. Wollte Z. als einzig gesichertes Porträt den Kopf im Thermenmuseum (ohne Diadem!) gelten lassen, so ergäben sich schlagartig auf so engem Zeitraum eines Jahrzehnts eine Reihe von Privatporträts mit an Iulia Titi orientiertem Zeitgesicht mit Diadem, während diese Form der Privatapotheose doch sonst äußerst sporadisch vorhanden ist (WREDE, *Consecratio* 25). Die von Z. festgestellten physiognomischen Abweichungen reduzieren sich auf die breite Nasenwurzel. Wenn die unterschiedlich gebildeten Schwammtoupets ein Replikenverhältnis ausschließen, so bieten ihre zwei verschiedenen Münzemissionen mit hochgestecktem Zopfneß (Herrscherbild II 1,53 ff., Emissionen II und III) ja ohne weiteres die Möglichkeit, den capitolinischen Kopf und den im Thermenmuseum als verschiedene Porträttypen je einer Münzemission zuzuordnen, wie dies HAUSMANN tat (Herrscherbild a. a. O.).

Nr. 65. Gleiches ist zu Nr. 65 zu sagen: Die physiognomischen Abweichungen zu anerkannten Bildnissen der Domitia sind gegenüber der Beweiskraft des Diadems nicht durchschlagend; die steile Rückfront des Toupets ist durch das herangeschobene Diadem bedingt.

Nr. 67; 71; 72. Das steif gedrehte und flach angeschobene Haarband über der Stirn, auch zwei- und dreifach gestuft (vgl. Nr. 67 Anm. 1), kann angesichts der Locken des Toupets nicht als Löckchenreihe bezeichnet werden, wie es Z. bei Nr. 7; 68 dann auch nicht tut.

Nr. 79. Sicher zu spät datiert. Angesichts frühtrajanischer Büsten wie Festschrift Jucker, Taf. 25,2 und Kopenhagen, V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 (1974) Taf. 28 ist die bust- und armlose Büste mit einer der Antonia ähnlichen Frisur und Physiognomie spätestens flavisch anzusetzen. Das claudische, am Antonia-Bildnis orientierte Zeitgesicht bedarf selbst bei flavischer Entstehung noch einer besonderen Erklärung.

Nr. 80. Gab es in vortrajanischer Zeit keine zweitrangigen Werkstätten?

Nr. 83 ff. Die hadrianische Turbanfrisur, aus der sich die Nestfrisur der Faustina entwickelt, einst angegan, bei Beurteilung der Zeitstellung 'in die Irre zu führen' (H. v. HEINTZE, *Jahrb. Antike u. Christentum* 14, 1971, 62), wird endgültig von ihren spätantiken Parallelen abgegrenzt. Die Frisurentypen des 2. und 4. Jahrh. lassen sich mühelos unterscheiden; um so berechtigter ist F.'s Klage über die letztlich unbegründete Problematisierung: antoninisch oder konstantinisch (v. HEINTZE a. a. O. 78 ff.; INAN u. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Röm. und frühbyzantinische Porträtplastik* 2 [1979] 16 ff.). Trotz der Beteuerungen von INAN u. ALFÖLDI-ROSENBAUM (a. a. O. 19) und REZ. (*Bonner Jahrb.* 181, 1981, 160) zugunsten einer spätantiken, linear-subtilen Stilform sollte für die Beurteilung von Stücken wie Kopenhagen (hier Nr. 85d)

angesichts des reich dokumentierten Kapitolinischen Materials der ›Realienforschung‹ der Wert beigemessen werden, der ihr zukommt. Es gibt mithin keine Beweismittel für die spätantike Entstehung des oben genannten Kopenhagener Kopfes; dasselbe gilt für so qualitätvolle Stücke wie die in Kairo (Nr. 89 n 2) und Chicago (Nr. 86 o). Die scharfe Augenbohrung an letzterem dürfte (griechischer?) Lokalstil sein, ebenso die metallene Linienführung an der Kairener Büste. Frühantoninisch ist auch der Frauenkopf mit Haube im Nationalmuseum Kopenhagen Inv. 14749 (Guides to the National Museum. Greece, Italy and the Roman Empire [1968] 105: Late Roman Empire).

Nr. 107. Der tiefe Nackenknoten findet bei Faustina Minor Parallelen, nicht bei Crispina; also mittelantoninisch.

Nr. 112. F. arbeitet das differenzierte Oberflächenleben des matronalen Porträts gut heraus, das sich von der kühlen Zurückhaltung kaiserlich-antoninischer Frauengesichter spürbar unterscheidet. Dieses Oberflächenleben ist aber von plastischer Eindeutigkeit und gehört m. E. daher noch dem antoninischen Stilbereich an, wohin auch die feste und einfach konturierte Knotenfrisur weist (s. Anm. 1a–d). Das schillernde Oberflächenleben frühseverischer Porträts kennt nicht diese markanten Begrenzungen der einzelnen Gesichtsteile. Die Akzente des frühseverischen Stils möchte ich nicht wie F. als ‚plastisch‘ bezeichnen (vgl. auch Nr. 117), sondern eher eine Verwandtschaft des plastischen Grundkonzepts etwa zwischen Nr. 112 und 114 sehen. Ich kann den differenzierenden frühseverischen Stil etwa an Nr. 140 nicht als ‚plastischer‘ als den von Nr. 114 auffassen.

Nr. 120. Statt ‚gliedernde Haarsträhnen‘ sind wohl gegliederte Haarsträhnen gemeint.

Nr. 123. Mit seiner tief gebohrten Lidfalte eher Zeit des Caracalla bzw. der Plautilla.

Nr. 136. Die straffe, ovale Gesichtskontur spricht für das letzte Jahrzehnt des 2. Jahrh.

Nr. 140. Statt ‚abgesetzte Welle‘ besser Drehsträhne. Die zweite Anmerkungsnummer 3 entfällt.

Nr. 144. Zwei ungleich lange Zöpfe bei vertikalem Mittelscheitel sind schwer verständlich, auch bei künstlichem Haar befremdlich. So wie die Zöpfe wiedergegeben sind, handelt es sich um ein extra auf die Perücke aufgesetztes Zopfnest; die dicksten Enden gehen nicht vom Nackenhaar aus; vielmehr scheinen zwei Zöpfe brezelartig umeinandergelegt zu sein, weil nicht zwei dicke und zwei dünne Enden, sondern zwei dicke Mittelstücke und vier dünne Enden vorhanden sind. Ob aber der antike Bildhauer in gleicher Weise wie der moderne Archäologe Realienstudium betrieben hat (vgl. auch Nr. 143; 148; 159)? – Ich sehe eher eine schmale statt einer ‚hohen‘ Oberlippe. – Zu den angeführten Kopienmarken an Privatporträts sähe man gern Nachweise. – ‚Energisch‘ ist ein charakterisierendes Persönlichkeitsattribut, das sich höchstens im Blick, nicht aber in von der Mimik unabhängigen physiognomischen Details spiegeln kann. So mag es wohl freundliche oder mürrische Münder, träge oder wache Augen geben, aber keine kühnen Nasen, energische Kinne, intelligente Stirnen oder sinnliche Münder (H. GRUHLE, Das Porträt [1948] 25; 41 f.; 50).

Nr. 159. Vgl. jetzt auch REZ., Jahrb. DAI 99, 1984, 347 Abb. 45.

Nr. 161/2. Eine zeitgleiche spätseverische Datierung beider Porträts mit Lockenbausch scheint mir aus stilistischer Sicht nicht möglich. Die ‚ersten Züge einer Verhärtung‘ an Nr. 161 und der ‚Schematismus‘ der Brauen an Nr. 162 sind in ihrer plastischen Stilentwicklung stärker zu trennen; an Nr. 162 wird die fortgeschrittenere Phase durch die haut- und fleischlosen Lider und das sterile Karnat bestätigt.

Nr. 163. Die stilistische Sonderform der gebohrten Haarkalotte mit langen, losen Locken überrascht durch ihre Parallele in Liverpool, City Museum, Ince Blundell Hall (Anm. 5) um so mehr, als die Gesichter gewiß keine Repliken sind. Letztere stellt eine ältere Frau dar; ihre Gesichtsmodellierung ist ungleich differenzierter. Die Parallelität der Frisuren ist allerdings sehr auffällig, wenngleich die Bohrarbeit mit kleinen Stegen nach antoninischer Art am Kopf in Liverpool am kapitolinischen nicht wiederkehrt. Ist der englische Kopf vielleicht grundlegend über-, bzw. umgearbeitet worden? Die groß gebohrten Pupillen und die derbe Mundbohrung könnten dafür sprechen.

Nr. 164. Der bis unter den Wirbel reichende, breite Scheitelzopf kommt mit Plautilla auf (Herrscherbild III 1 Taf. 28 f) und wird während der Severerzeit noch von Iulia Paula getragen (ebd. Taf. 42a–c). Wie hier ist der Zopf an Nr. 164 noch etwas kürzer als bei Otacilia (Nr. 37). Auch die ‚grobteiligen, unregelmäßigen

Kerblinien' der Haarskulptierung sind keineswegs Stilindiz der nachseverischen Zeit (vgl. etwa V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 [1974] Taf. 237). Die waffelartige Zopfgliederung findet sich an dem severischen Kopf ebd. Taf. 238 (Rückseite nicht abgebildet). Insbesondere der lebendigen Oberflächenmodellierung des Gesichts fehlen Verhärtungen und Schematismen, die F. an Nr. 161/162 als spätzeitlich herausstellte. Eine nachseverische Datierung scheint mir schlecht begründet.

Nr. 169. Die Abbildungen geben leider die weitläufig modellierten Senken der Augen-, Nasolabial- und Kinnfalten in der schwammigen Gesichtsoberfläche nicht wieder. Wenn nach Iulia Paula (219/220), die den Scheitelzopf bis zum Wirbel trug, derselbe erstmals bei Tranquillina (238) bis zum Oberkopf verlängert dokumentiert ist, bedeutet das nicht, daß diese Änderung um einige Zentimeter nicht auch ohne die Urheberschaft der letztgenannten Kaiserin denkbar wäre. Wenn auch die Kaiserinmutter Mamaea bei ihrer Stammfrisur blieb, ist damit noch nicht erwiesen, daß parallel existente Formen im Privatporträt restlos verdrängt worden wären, wie sich ja auch in Zukunft beide Zopfformen nicht ausschließen; vgl. die Münzen der Etruscilla (Herrscherbild III 3 Taf. 32; 62). Wenn beide Formen in nachseverischer wie auch in mittel-severischer Zeit nebeneinander getragen wurden (s. die Münzen der Elagabal-Frauen, Herrscherbild III 1 Taf. 42; 43), so darf dasselbe auch für die spätseverische Zeit angenommen werden, wenn es auch hier nicht durch das offizielle Münzbild dokumentiert wird. Danach muß das Porträt Nr. 169 nicht zwangsläufig nachseverisch angesetzt werden.

Nr. 175. Der sehr qualitätvolle, durch die Anstückungen entstellte Kopf wird nach der Wahrscheinlichkeit des Frisurenvorkommens tetrarchisch datiert, der Widerspruch zur Zeitstellung der Physiognomie aufgezeigt. In diesem Fall bilden die Physiognomien eine dichtere Reihe als die Dokumentation der Frisuren. Der Bergmannsche vortetrarchische Ansatz ist also besser begründet.

Nr. 176. Nach der Frisur ist nicht mehr zu sagen, als daß sie entwicklungsgeschichtlich nach Stücken wie Nr. 171; 172 anzusetzen ist, also nicht früher als im 8. Jahrzehnt. Die Entwicklung vom Scheitelzopf über die Form der Nr. 171; 172 zur Kranzfrisur ist zwar mit den Münzen der Galeria Valeria erstmals historisch dokumentiert, aber mit ihnen auch bereits abgeschlossen. Der Kopf muß nicht mit dem ersten Auftreten eines historisch gesicherten Kaiserinnenbildnisses verknüpft werden, sondern kann genauso gut davor, im 8. oder 9. Jahrzehnt liegen. Hier entspricht auch die substanzarme, glatte Modellierweise der verschliffenen Übergänge, die die Gesichter weitaus akzentloser gestaltet, als es der klassizistischen Plastizität des frühkonstantinischen Stils (vgl. Nr. 38) oder auch dem kubischen der Tetrarchie (vgl. Nr. 177) entspräche. F.'s Parallelisierung mit der Helena Nr. 38 überzeugt kaum. Zur Stilsituation des frühen 4. Jahrh. s. REZ., Arch. Anz. 1986.

Nr. 180. Eine Parallele für die Formung von Augen, Lidern und Brauen sind auch die Philosophenporträts im Vatikan, Magazin, v. KASCHNITZ, Nr. 238 und ehem. Aphrodisias, Am. Journal Arch. 71, 1967, 238 Taf. 70,17.18.

Nr. 181. Zum Prinzenkopf Trier mit Anm. 8 fehlt Zitat R. STICHEL, *Die röm. Kaiserstatue am Ausgang der Antike* (1982) 49 ff. Taf. 13; 14 (im Abkürzungsverzeichnis schon berücksichtigt), der ihn zusammen mit dem Diptychon des Probus von 406 auf Honorius bezieht; so auch D. STUTZINGER in: *Spätantike und frühes Christentum. Ausst.-Kat. Frankfurt* (1983) Nr. 59. Eine Klärung des Nach- und Nebeneinander theodosianischer Stilformen steht noch aus.