

HANS RUPPRECHT GOETTE

Zwei frühseverische Bildnisse in Bonn

Das Rheinische Landesmuseum Bonn bewahrt zwei Porträts aus frühseverischer Zeit auf, die zwar schon mehrfach besprochen und abgebildet wurden, die aber dennoch als nahezu unpubliziert gelten müssen. Besonders wegen technischer Eigentümlichkeiten sollen sie an dieser Stelle noch einmal behandelt werden¹.

I

Das überlebensgroße Bildnis des Kaisers Septimius Severus stammt aus dem römischen Legionslager in Bonn (Abb. 1–4)². Es gehörte dort wohl einst, zusammen mit den Bildnissen der Iulia Domna und des Caracalla, deren Inschriftbasen sich erhalten haben³, zu einer Porträtgruppe, die nach und nach, sozusagen additiv, entstanden ist.

Der Kaiserkopf war Teil einer Statue oder Büste, die den Herrscher in militärischer Tracht zeigte: Im Nacken haben sich Reste des Panzers und des Paludamentums er-

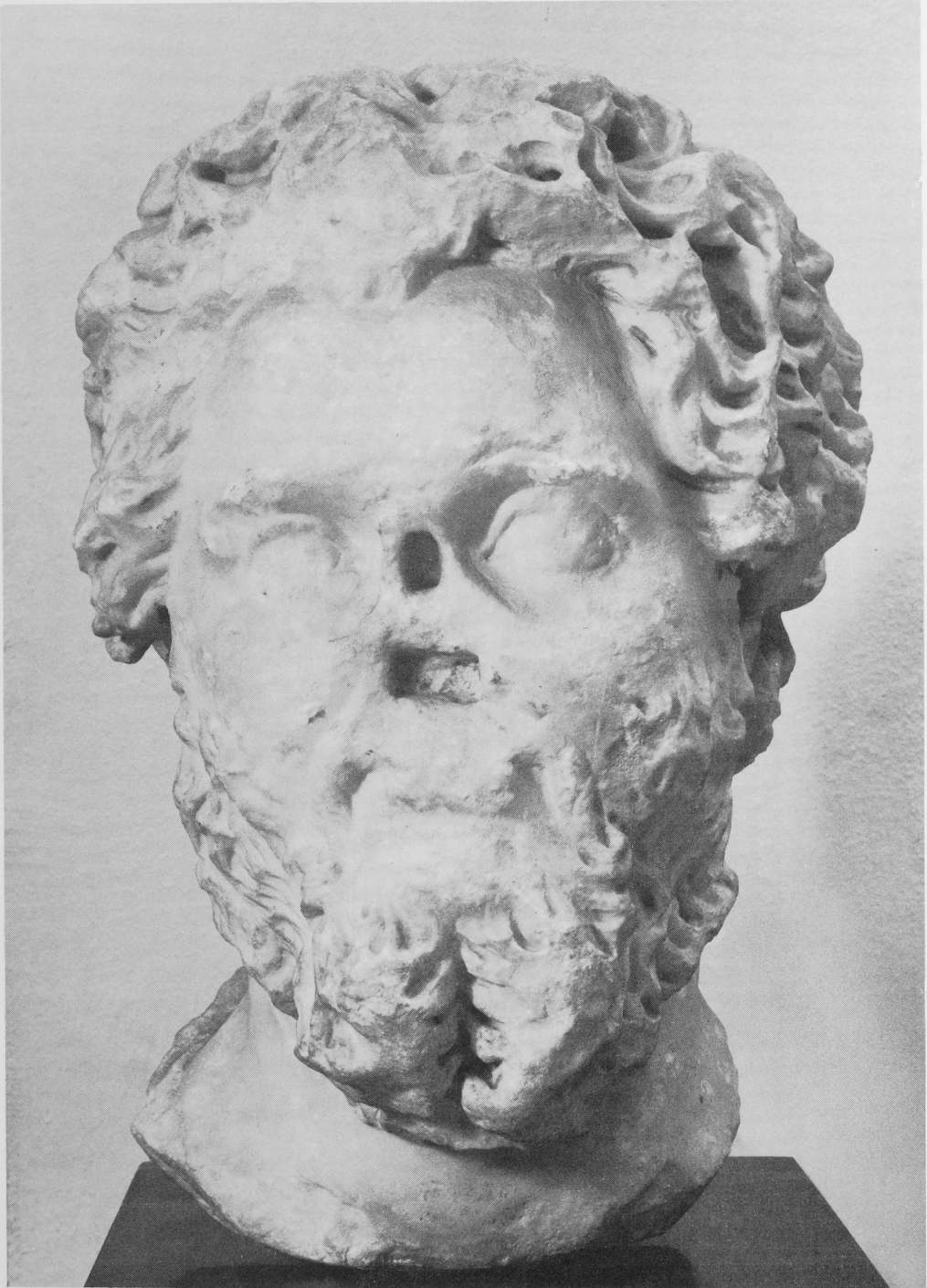
¹ Für die Publikationserlaubnis danke ich H. G. Horn ebenso wie für die Vermittlung von Fotografien. Zu danken habe ich auch den Direktionen der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, des Musée du Louvre, Paris, und des J. Paul Getty Museum, Malibu, für die Erteilung der Fotografier- und Publikationserlaubnis ihrer hier abgebildeten Porträts. E. Künzl gilt mein Dank für die Bereitstellung von Fotografien der Bonner Porträts. P. Noelke erlaubte die Reproduktion der Fotos vom Weidener Frauenkopf und diskutierte mit mir vor dem Stück den hier vorgetragenen Befund; dafür sei ihm herzlich gedankt. Für Hinweise und seine anregende Kritik möchte ich K. Fittschen danken.

² H. LEHNER, *Bonner Jahrb.* 118, 1909, 135 ff. Taf. 5. – DERS., *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn* (1918) 9 Nr. 14. – E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* 8 (1922) Nr. 6249. – F. KOEPP, *Germania Romana. Ein Bildatlas* 4. *Die Weihedenkmäler*² (1928) 64 Taf. 44,2. – J. BALTJ in: *Festschr. A. GRENIER. Coll. Latomus* 58 (1962) 191 Abb. 11 f. – DIES., *Essai d'iconographie de l'empereur Clodius Albinus. Coll. Latomus* 85 (1966) 45 Nr. 5. – J. BRACKER in: *Die Römer am Rhein. Ausst.-Kat. Köln* (1967) 142 Nr. A 19. – A. M. MCCANN, *The Portraits of Septimius Severus. Mem. Am. Acad. Rome* 30, 1968, 146 Nr. 32 Taf. 43,3.4. – D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus* (1972) 150 f. Nr. 28. – Der Kopf trägt die Inventarnummer U 215. Er besteht aus Carraramarmor und mißt im jetzigen Zustand 38 cm in der Höhe.

³ H. LEHNER, *Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn* 1. *Die antike Abteilung* (1915) 178; 182 (dort auch weitere Kaiserinschriften).



1-3 Porträt des Septimius Severus, Bonn.



4 Porträt des Septimius Severus, Bonn.

halten. Die Lage des Bruches spricht dafür, daß der Kopf in einem Stück mit dem Körper(-Ausschnitt) gearbeitet war, da ein Einsatzzapfen kaum an dieser Stelle brechen würde. Weil einerseits Einsatzbüsten sehr selten sind⁴, andererseits bei Statuen die Köpfe meistens eingelassen wurden, ist für den Bonner Septimius Severus die Rekonstruktion einer Panzer-Paludamentum-Büste am wahrscheinlichsten. Ein weiterer Anhaltspunkt für diese Annahme wird unten noch angeführt werden.

Das Porträt des Kaisers ist im Gesicht und in der Haarpartie über der Stirn stark beschädigt und verwaschen: Die Augenlider sind ebenso wie der Mund kaum mehr deutlich, im Stirn- wie im Barthaar sind zahlreiche Locken abgebrochen und verrieben. Die in der Antike bereits angestückte Nase fehlt heute völlig⁵, unterhalb des Dübelloches ist der Schnurrbart stark beschädigt.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes läßt sich der Kopf dem zweiten Bildnistypus des Septimius Severus, dem sog. Adoptionstypus, sicher zuweisen. Von dieser Bildnisversion sind mindestens 18 weitere Porträts bekannt, die aus Italien, den nördlichen Provinzen, Südfrankreich und Nordafrika stammen⁶. In den östlichen Provinzen wurde bisher keine Replik gefunden. Charakteristisch für diesen Porträttyp ist das in der Art einer Anastole über der Stirn aufgeworfene Haar. Mit diesem Motiv griff Septimius Severus auf ein Frisurschema des Marc Aurel zurück. Die archäologische Forschung hat deshalb diesen Typus mit der von Septimius Severus selbst vorgenommenen, also fiktiven Adoption in das Haus der Antoninen verbunden. Mit ihr stellte sich der Severer im Herbst 195 n. Chr. in antoninische Herrschertradition, wurde ein Bruder des Commodus. Somit läßt sich das Bonner Bildnis des Kaisers in die Jahre nach diesem Ereignis, in die Zeit nach 195 n. Chr. datieren⁷. Wie die Seitenansichten, aber auch besonders die Rückseite des Kopfes beweisen, stimmt er replikengenau, Locke für Locke, mit guten Exemplaren des Typus überein, zum Beispiel mit einem Porträt in Kopenhagen aus Rom (Abb. 5–8)⁸.

Die Rückseite des Bonner Kopfes (Abb. 4) bedarf noch näherer Untersuchung. Ganz im Gegensatz zum beschädigten Gesicht ist sie besonders gut erhalten, bisher aber nie publiziert worden. Nur wenige verscheuerte Partien stören das klar geordnete Strahlensystem, das sich vom Wirbel her aus einer 'Spinne' entwickelt; aus deren Zwickeln entspringen weitere Strähnen, die schließlich unten im Nacken eine Mittelgabelung bilden. Dieses System, das für Bildnisse des Septimius Severus typisch ist, weisen auch Köpfe anderer Porträttypen des Kaisers auf⁹. Die Rückseite des Porträts ist ohne

⁴ Zu Einsatzbüsten: HELBIG ⁴II Nr. 1755 (H. v. HEINTZE). – M. BERGMANN, *Marc Aurel. Liebieghaus-Monogr.* 2 (1978) 3 Anm. 3.

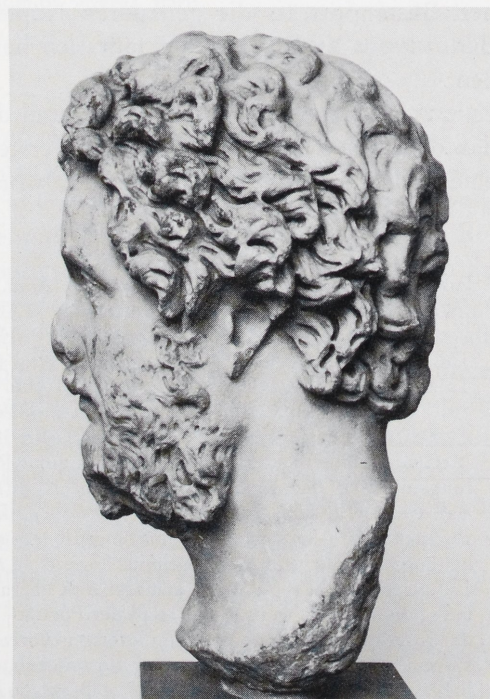
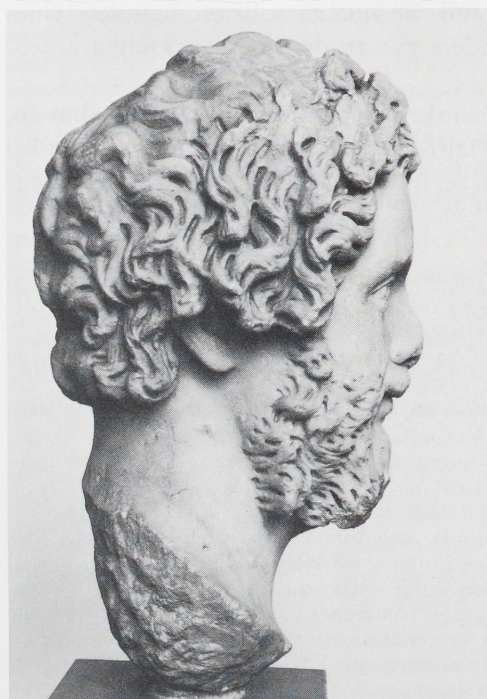
⁵ Dazu s. unten S. 122 f.

⁶ McCANN a. a. O. (Anm. 2) 95 ff.; 145 ff. Nr. 30–45. – SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 41 ff.; 149 ff. Nr. 27–54. – Dazu K. FITTSCHEN, *Indiana Univ. Art Mus. Bull.* 1,2, 1978, 32 mit Anm. 24.

⁷ Bereits zwei Jahre später gab es einen neuen Porträttypus, der zum meist kopierten dieses Herrschers wurde, den sog. Serapistypus. Aufgrund des durchschlagenden Erfolges dieser Bildnisfassung und wegen der stilistischen Merkmale (s. unten) des Bonner Kopfes ist dessen Datierung kaum zeitlich weit entfernt von der Typuserfindung denkbar.

⁸ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 721 Inv. 802: A. HEKLER, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* (1912) Taf. 267b. – V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 (1974) Nr. 128. – McCANN a. a. O. (Anm. 2) 145 Nr. 31 Taf. 43. – SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 154 f. Nr. 33.

⁹ In größerer Ausarbeitung: S. Maria Capua Vetere, *Antiquarium*: McCANN a. a. O. (Anm. 2) 167 Nr. 72 Taf. 68b. – Bloomington, *Indiana Art Museum*: FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 6) 28 ff. Abb. 33.



5-8 Porträt des Septimius Severus, Kopenhagen.

Einsatz des Bohrers gearbeitet, während vorn und an den Schläfen tiefe Bohrkanäle starke Hell-Dunkel-Kontraste bewirken. Am Hinterkopf ist dagegen jede einzelne Strähne fein 'zisiert', ihr Verlauf durch detaillierte Ritzlinien gegliedert und in ihrem Schwung betont. Die dargestellte Haarmasse wirkt dadurch außerordentlich stofflich. Eine derart feine Ausarbeitung des Haares findet man bei Porträts des Septimius Severus sonst kaum. Ein Kopf in Paris, der häufig als Musterbeispiel eines Severusporträts im zweiten Typus abgebildet wird (Abb. 9–10), zeigt am Hinterkopf nur eine sehr grobe Haaranlage¹⁰. Vergleichbar in bezug auf Qualität und Feinheit der Differenzierung innerhalb der Strähnen sind ein Bildnis des Septimius Severus in London, ein Kopffragment der Sammlung Schwarzenberg oder die Panzerbüste aus Chiragan in Toulouse¹¹. Es fällt dabei auf, daß unter den Porträts des zweiten Typus dieses Element besonders häufig auftritt; auch hierin schließt sich diese Bildnisschöpfung an antoninische Bildwerke an¹².

K. Fittschen hat kürzlich erwogen, ob derartige stilistische Eigenheiten manchmal auf Umarbeitung von Porträts des Antoninus Pius zurückzuführen sind¹³. Im Fall des Bonner Kopfes ist ein solcher Schluß durch nichts zu beweisen, im Gegenteil: Gerade die Strähnenordnung der Kopfrückseite ist nur für Septimius Severus belegt. Das zeigt eindeutig, daß das Bonner Porträt der Gruppe der 'antoninisierenden' Beispiele dieses Kaiserbildnisses anzuschließen ist. Die Qualität und das Material machen eine stadtrömische Entstehung des Werkes wahrscheinlich.

In der feinen Ausarbeitung des Hinterkopfes finden wir auch einen weiteren Hinweis auf die Rekonstruktion des Gesamtwerkes als Büste: Gegenüber Statuenköpfen scheinen Büstenporträts die genaueren Kopien und die qualitätvolleren Beispiele eines Bildnistypus zu sein¹⁴. Dies läßt sich besonders gut an den Kopfrückseiten erkennen.

Zuletzt noch zu dem auffälligen Detail der antiken Reparatur: J. Bracker nahm an, daß die Nase 'bereits im Verlauf der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, etwa bei einem Alamannenüberfall' beschädigt worden sei und danach mit zwei Dübeln erneu-

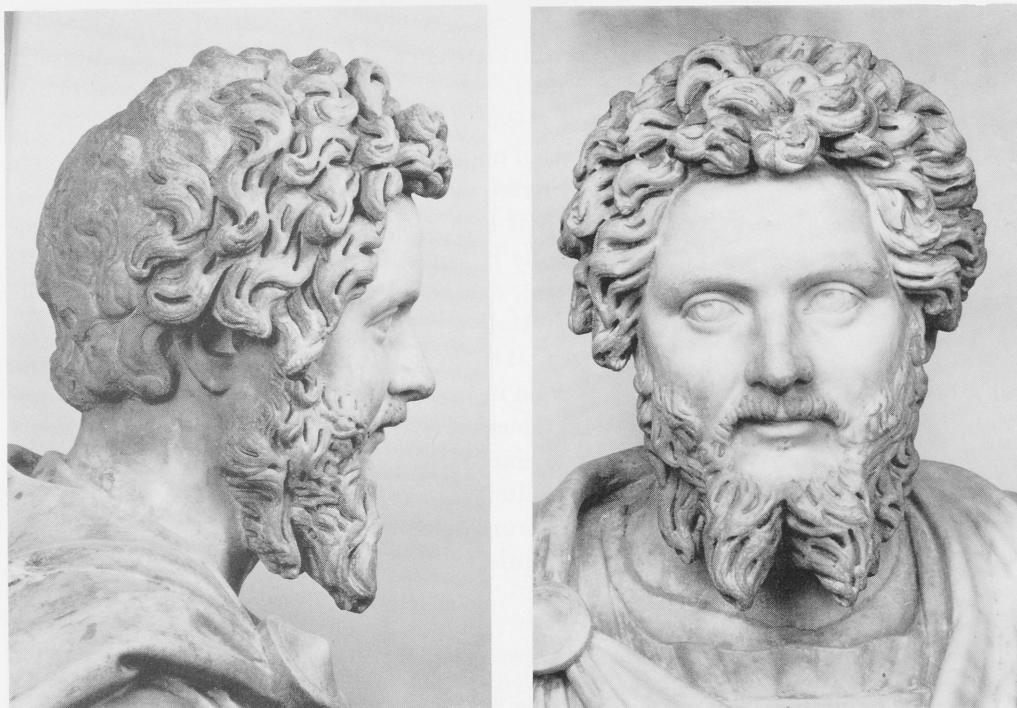
¹⁰ Paris, Louvre MA 1115: MCCANN a. a. O. (Anm. 2) 148 Nr. 36 Taf. 47. – SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 152 f. Nr. 40. – FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 6) 32 Abb. 12.

¹¹ London, Brit. Mus. 1916 (Serapistypus): R. P. HINKS, *Greek and Roman Portrait Sculpture* (1935) 32 Taf. 44a; MCCANN a. a. O. (Anm. 2) 168 Nr. 74 Taf. 70; SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 187 f. Nr. 79 Taf. 8c–d; FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 6) 30 Abb. 6–8. – Slg. Schwarzenberg (Adoptionstypus): SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 153 Nr. 31 Taf. 4a–d. – Toulouse, Musée St. Raymond 30113 (Adoptionstypus): ESPÉRANDIEU a. a. O. (Anm. 2) Bd. 2 (1908) Nr. 981; MCCANN a. a. O. (Anm. 2) 147 Nr. 34 Taf. 45.

¹² McCann nannte den zweiten Typus 'Antoninus Pius–Severus Portrait Type'. Ihre stilistischen Beobachtungen trafen das Richtige. Jedoch hat K. FITTSCHEN (in: *Festschr. U. HAUSMANN* [1982] 122 f. Taf. 19 f.) u. a. auch die Möglichkeit erwogen, daß die Porträts in Dresden und Rom, *Bibl. Antoniniana*, aus solchen des Antoninus Pius umgearbeitet wurden (s. auch Anm. 13). – Die Annahme einer Umarbeitung kann auch für den 'Septimius Severus' in Aix-en-Provence zutreffen (MCCANN a. a. O. [Anm. 2] 130 Nr. 6 Taf. 26a–b): Wenn er überhaupt überarbeitet wurde – das Schläfenhaar mag darauf hindeuten –, dann nur so geringfügig, daß der Porträt-'Vorgänger' Antoninus Pius unverkennbar blieb. Sollte der Kopf in die Ikonographie des Severus gehören, so wäre er dem vierten Typus zuzuordnen.

¹³ s. Anm. 12. Daneben hält er es auch für möglich, daß eine Antoninus-Rückseitengestaltung mit der restlichen Severusfrisur geklittert wurde, z. B. wegen einer ungenügenden Kopienvorlage.

¹⁴ Zur Stellung der Kaiserbüste s. z. B. H. BLANCK, *Gnomon* 1971, 90 ff. Diesen Aspekt hat auch K. Fittschen angesprochen, dem ich die entsprechenden Hinweise verdanke: K. FITTSCHEN u. P. ZANKER, *Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* I (1984) Nr. 64.



9–10 Porträt des Septimius Severus, Paris.

ert wurde¹⁵. Eine andere Erklärung scheint jedoch – gerade im Hinblick auf den Fundort Bonn – ebenfalls möglich. Durch das ganze Jahr 196 bis zu seinem Tode im Februar 197 n. Chr. stand Clodius Albinus in Gallien im Krieg gegen Septimius Severus, der sich nach der Beseitigung des Pescennius Niger im Osten des Römischen Reiches seines früheren Mitregenten und Adoptivsohnes entledigen wollte¹⁶. Wenn das Porträt des Severus im Lager Bonn in jener Zeit – 196/197 n. Chr. – bereits aufgestellt war, so ist die Wahrscheinlichkeit recht groß, daß es von den Parteigängern des Albinus zerstört wurde, da sich Clodius Albinus zu Beginn der Auseinandersetzungen noch recht gut behaupten konnte und die nördlichen Provinzen auf seiner Seite hatte. Nach dem endgültigen Sieg des Severus mußte das wertvolle stadtrömische Produkt dann ausgebessert werden. Bei dieser Annahme müßte der Bonner Kopf sogleich nach der Typuserfindung geschaffen und an den Rhein transportiert worden sein, um dort bei den Soldaten die Adoptionspropaganda bildlich zu verbreiten und für den neuen 'Antoninen' zu werben¹⁷. Wie die Reparatur zeigt, hat er diese Funktion zunächst

¹⁵ In: Die Römer am Rhein. Ausst.-Kat. Köln (1967) 142 Nr. A 19.

¹⁶ Zur historischen Situation am Ende der Vier-Kaiser-Jahre: RE IV 1 (1900) 167 ff. s. v. D. Clodius Albinus Nr. 17 (v. WOTAWA). – O. HIRSCHFELD, Decimus Clodius Albinus, in: Kleine Schriften 32 (1913) 411 ff. – J. HASEBROEK, Die Fälschung der vita Nigri und vita Albini in den SHA (1916). – G. ALFÖLDY in: Bonner Historia Augusta Kolloquium 1966/67 (1968) 19 ff.

¹⁷ Für einen schnellen Transport eignet sich eine Büste selbstverständlich besser als eine Statue, eine weite-

nicht erfüllt. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, daß der zweite Bildnistypus des Septimius Severus gerade in den nördlichen Provinzen – dem Gebiet des Gegners im Kampf um die Alleinherrschaft – mehrfach vertreten ist, während er in den östlichen Reichsteilen bisher nicht nachgewiesen wurde, also dort nicht auftritt, wo der Gegenkaiser bereits geschlagen war. Auch diese Fundsituation spricht für die oben geäußerte Propagandafunktion des zweiten Porträttypus.

Kaiserköpfe mit Reparaturen, die sich auf eine rückgängig gemachte *damnatio memoriae* beziehen lassen, sind selten, da die Bildnisse derartig bestrafte Kaiser häufiger umgearbeitet oder so zerstört wurden, daß eine Instandsetzung nicht mehr möglich war¹⁸. Ein Kopf des Commodus in Malibu scheint ein weiteres Beispiel für eine antike Kaiserbildreparatur zu sein (Abb. 11–13)¹⁹: Der Kopf ist im Inneren ausgehöhlt, was den Schluß zuläßt, daß man ihn in der Antike auf einen Halsstumpf aufgesetzt und nicht – wie sonst üblich – mit einem Zapfen in eine Vertiefung des Körpers eingelassen hat. Eine derartige Montage eines Porträts ist auch bei einer Statue in Lucera zu erschließen²⁰. Für den ausgehöhlten Commoduskopf in Malibu ergibt sich durch dieses technische Detail eine Datierung nach dem Herbst 195 n. Chr., als sich Septimius Severus zum Bruder des rehabilitierten Commodus gemacht hatte²¹. In die-

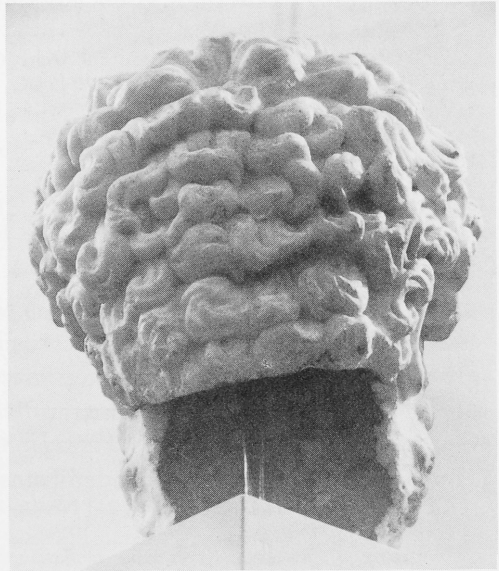
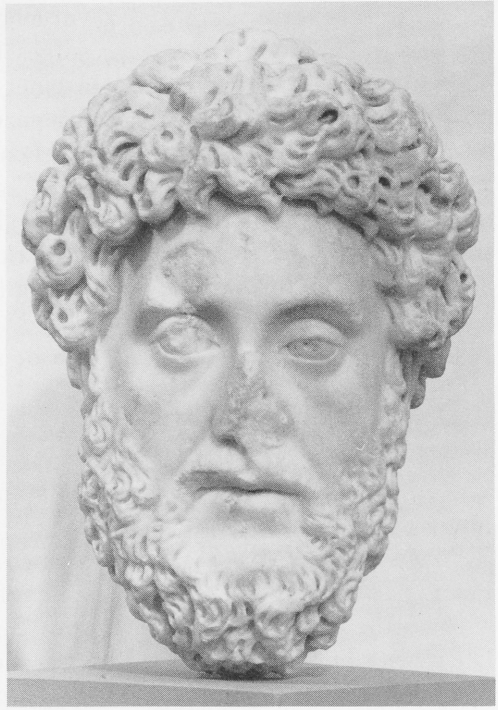
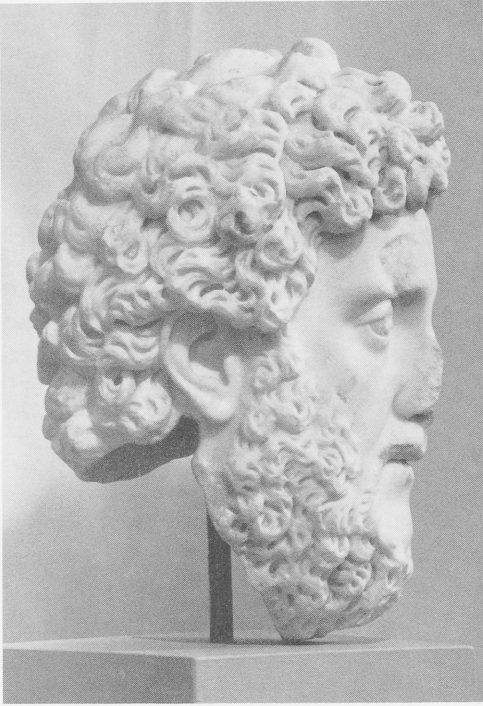
re Stütze der Rekonstruktion als Panzer-Paludamentum-Büste. – Zur Geschwindigkeit der Verbreitung von Bildnistypen ist beispielhaft zu nennen das Porträt des Balbinus im Piraeus: H. G. NIEMEYER, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968) 112 Nr. 125 Taf. 46; M. WEGNER u. H. B. WIGGERS, Das römische Herrscherbild III 1. Caracalla bis Balbinus (1971) 243; 248 Taf. 56b; 78b (dazu eine Statue des Pupien). Der Bildnistypus muß innerhalb von 99 Tagen, der Regierungszeit des Balbinus, nach Piraeus gelangt und dort gearbeitet worden sein. – Ein weiteres instruktives Beispiel für die Geschwindigkeit der Verbreitung von Bildnistypen ist ein inschriftlich in das Jahr 163/164 n. Chr. datiertes Privatporträt einer Frau aus dem Piraeus in Paris, das den achten Porträttypus der Faustina minor von 162 n. Chr. imitiert: K. FITTSCHEN, Die Bildnistypen der Faustina minor und die *Fecunditas Augustae*. Abhandl. Göttinger Akad. Wiss., phil.-hist. Kl. III 126 (1982) 63 mit Anm. 55. – Die hier angeführten Beispiele beweisen, daß die oben angenommene Verbreitungsgeschwindigkeit des zweiten Typus nach Bonn keineswegs einzigartig ist. Zum Phänomen s. auch M. STUART, *Am. Journal Arch.* 43, 1939, 601 ff. (wieder abgedr. in: H. v. HEINTZE [Hrsg.], *Römische Porträts. Wege d. Forsch.* 348 [1974] 232 ff., bes. 244 ff.).

¹⁸ Umarbeitung von Porträts: M. BERGMANN u. P. ZANKER, *Jahrb. DAI* 96, 1981, 317 ff.; H. JUCKER, ebd. 236 ff. – Zerstörung von Porträts: H. JUCKER in: *Festschr. U. HAUSMANN* (1982) 110 ff.

¹⁹ Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 78 AA 5: J. FREL, *Roman Portraits in the Getty Museum* (1981) Nr. 63. – J. FREL u. a., *Le monde des Césars. Ausst.-Kat. Genf* (1982) Nr. 31. Für die Fotografierlaubnis sei an dieser Stelle J. Frel herzlich gedankt.

²⁰ BERGMANN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 18) 318 Anm. 1 Abb. 1. Die Verfasser rekonstruieren einen Stücküberzug. Dieser hätte jedoch ein erhebliches Ausmaß gehabt. Man hätte ihn auch auf einem weniger abgearbeiteten Kopf anbringen können. Deshalb erscheint mir ein innen ausgehöhlter Kopf auf dem Stumpf eher wahrscheinlicher. – Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf einen Commoduskopf in Dresden, der stark zerstört (*damnatio memoriae*?) und ergänzt ist und die im Vergleich zum Stück in Malibu ähnlichste Zurichtung im Nacken aufweist: H. HETTNER, *Die Bildwerke der Königl. Antikensammlung zu Dresden*² (1881) 88 Nr. 120; P. HERRMANN, *Verzeichnis der Originalbildwerke der Staatl. Skulpturensammlung zu Dresden*² (1920) 87 Nr. 392; M. WEGNER, *Herrscherbildnisse antoninischer Zeit* (1939) 71; 254; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Nr. 76 Replik 1 mit Beil. – Eine sehr ähnliche Aussparung im Nacken bis hin zur Kinnlade weist ein Porträt des Septimius Severus in Maastricht auf: BRACKER a. a. O. (Anm. 2) 142 Nr. A 20 Taf. 26; SOECHTING a. a. O. (Anm. 2) 189 Nr. 81 Taf. 9a,b; W. HORNBOSTEL, *Jahrb. DAI* 87, 1972, 377 f. Anm. 116 Abb. 19. – Boom Ganthenmus. Inv. 131 (Serapistypus). Dieser Kopf war jedoch nicht durch eine Aushöhlung, sondern mit 'geglätteter und mit Schrägkerben versehener' Anstückungsfläche auf einem Hals montiert (s. SOECHTING). Möglicherweise liegt auch in diesem Fall die Wiederverwendung einer alten Statue vor, deren Hals ein neues Porträt aufgesetzt wurde.

²¹ s. oben Anm. 16.



11-13 Porträt des Commodus, Malibu.

ser historischen Situation konnte auf einen im Kopfbereich zerstörten Statuenkörper des Commodus ein neues Porträt aufgesetzt werden, das das alte, durch die *damnatio memoriae* beschädigte ersetzte. In einer 'antoninischen' Familiengalerie mögen die beiden 'Brüder' dann nebeneinander gezeigt worden sein, wobei die Reparatur eine besonders schnelle Aufstellung ermöglichte und damit das neue Programm des Severus in kürzester Zeit verbreitet werden konnte. Daß man für die Reparatur den vierten Typus des Commodus-Bildnisses wählte, mag daran liegen, daß der letzte Porträttypus allzusehr mit den negativen Erinnerungen an die commodeische Herrschaft belastet war, denn diese Typuserfindung fiel wahrscheinlich mit dem Beginn der Herkulespropaganda Anfang der 90er Jahre zusammen²². Die Bruderschaft des Septimius Severus zu Commodus wurde durch den Rückgriff auf den vorletzten Typus überzeugender und positiver dargestellt.

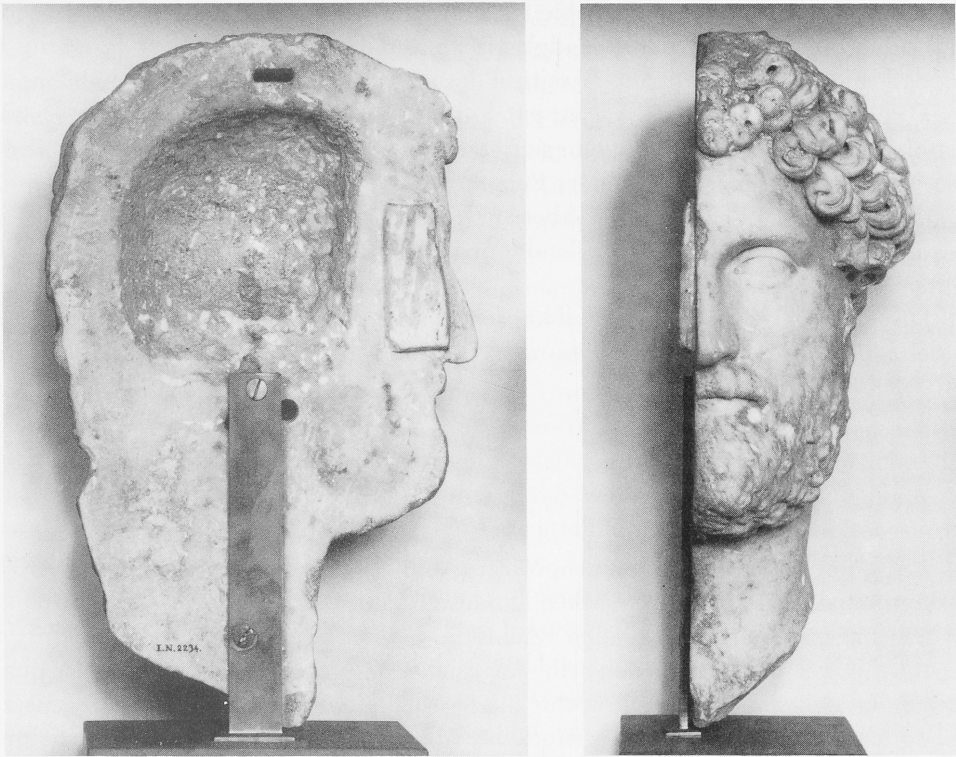
EXKURS: Ausgehöhlte antike Porträts

R. Wünsche hat kürzlich zwei Ursachen unterschieden, die zur Aushöhlung antiker Porträts führen konnten²³: zum einen aufstellungstechnische Gründe (geringeres Gewicht, s. Beispiel 1), zum zweiten der Gebrauch des Kopfes als Urne (s. Beispiel 3). Die zweite Funktion ist für ein Kaiserbild wie das des Commodus in Malibu auszuschließen; wahrscheinlicher ist dagegen die Erklärung als Reparaturstück. Folgende Beispiele ausgehöhlter Porträts sind mir bekannt:

1. Buffalo (N. Y.), Albright-Knox Art Gallery
Sitzstatue aus Rom, Via Appia
K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Am. Journal Arch.* 46, 1942, 204 ff. – R. WÜNSCHE, *Münchener Jahrb. bild. Kunst.* 31, 1980, 85 f. Anm. 77 f. Abb. 20 f. – C. C. VERMEULE, *Greek and Roman Sculpture in America* (1981) 272 Nr. 229.
2. Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 78 AA 5
Kopf des Commodus
Lit. s. Anm. 22; hier Abb. 11–13.
3. München, Glyptothek 342
Porträt einer Frau
A. FURTWÄNGLER u. P. WOLTERS, *Beschreibung der Glyptothek*² (1910) 355 Nr. 342. – WÜNSCHE a. a. O. 33 Anm. 78a.
4. New York, Metropolitan Museum Inv. 26.60.68
Fragment eines männlichen Porträts
G. M. A. RICHTER, *Roman Portraits* (1948) Nr. 69.
5. Budapest, Museum der bildenden Künste
K. FITTSCHEN, *Jahrb. DAI* 86, 1971, 243 Nr. 18; 251 Abb. 39–40; 55 f. (mit ält. Lit.).

²² Zum vierten und fünften Typus des Commodusporträts: FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Nr. 76 und 78 mit Replikenlisten und der älteren Literatur.

²³ *Münchener Jahrb. bild. Kunst* 31, 1980, 33 Anm. 78. – Vgl. auch ein vielleicht erst modern ausgehöhltes Bildnis des Antinoos in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 686 Inv. 1191: C. W. CLAIRMONT, *Die Bildnisse des Antinoos* (1966) Nr. 8 bis Taf. 37; V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 (1974) 76 Nr. 49 Taf. 82.



14–15 Ausgehöhlttes römisches Porträt, Kopenhagen.

6. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 682a Inv. 2234

V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 (1974) 70 f. Nr. 43 Taf. 71. – M. BERGMANN, *Gnomon* 53, 1981. – Hier Abb. 14–15.

7. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 915

J. INAN u. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979) 179 f. Nr. 140 Taf. 114,1–2.

Fraglich bleibt, ob zu dieser Gruppe auch diejenigen innen ausgehöhlten Porträts gehören, von denen nur eine Hälfte erhalten blieb²⁴. Gegen eine Deutung als Reliefköpfe sprechen die fehlende Verkürzung der Gesichter wie auch die Zapfen an der Innenseite²⁵. Die Form der ausgehöhlten Kopfhälften gleicht eher derjenigen vollplastischer Köpfe, bei denen die Kalotte oder andere Haarteile angesetzt wurden²⁶. Da

²⁴ M. BERGMANN, *Gnomon* 53, 1981, 181 zu Nr. 43.

²⁵ Vgl. dazu wirkliche Reliefköpfe, z. B. an historischen Reliefs, oder den bekannten Augustustondo in Berlin (Ost), Staatl. Museen Inv. 1345: F. STUDNICZKA in: P. ARNDT u. F. BRUCKMANN (Hrsg.), *Griech. und röm. Porträts* 1001 Textabb. 1; 3; C. BLÜMEL, *Römische Bildnisse* (1933) 5 f. R 10 Taf. 6. – Zur Frage der Verzapfung vgl. z. B. die ganz andere Art, mit der ein Reliefkopf in Malibu (Inv. 74 AA 37) mit dem Hintergrund verklammert wurde: J. FREL, *Roman Portraits in the Getty Museum* (1981) Nr. 32; DERS. u. a., *Le monde des Césars. Ausst.-Kat. Genf* (1982) Nr. 17. Der Befund legt nahe, daß das Porträt einst von einem Relief abgesprungen war und im Zuge einer Wiederanbringung am Grund die Klammerlöcher eingearbeitet wurden.

²⁶ Vgl. z. B. die folgenden Bildnisse: 1. Rom, Antiquario Forense, Vestalin: unpubliziert; s. FITTSCHEN u.

sich bei Verdoppelung der Halbköpfe ein vollständiges Porträt ergäbe – der Budapester Kopf (s. Beispiel 5) hat eine rundplastische Replik –, muß man wohl davon ausgehen, daß rundplastische Porträts bereits in der Antike geteilt wurden. Offen bleibt, ob dieses Verfahren dazu diente, sie für einen der oben genannten Zwecke (Urne?) auszuhöhlen und dann wieder zusammzusetzen, oder ob man etwaig beschädigte Köpfe so beschneidete, daß man sie bei einer Reparatur mit einer neuen zweiten Gesichtshälfte versehen konnte. Denkbar wäre aber auch die Verwendung des Fragmentes für ein – also sekundär entstandenes – Tondopporträt. In diesem Zusammenhang sind die Köpfe 5 und 6 zu nennen.

Die These, daß es sich bei den Halbköpfen um ursprünglich rundplastische Porträts handelte, die in der Antike geteilt wurden, bestätigt der Halbkopf in Wien (oben Beispiel 7).

II

Das wenig unterlebensgroße Frauenporträt (Abb. 16–19), das heute neben dem Kopf des Septimius Severus im Rheinischen Landesmuseum Bonn ausgestellt ist, wurde auf der dem Lager gegenüberliegenden Rheinseite bei Schwarzrheindorf gefunden²⁷. Es mag dorthin verschleppt worden sein. Angesichts des guten Marmors und der qualitativollen Gesichtsmodellierung möchte man es sich nicht in der Nordprovinz entstanden, sondern vielleicht als Importstück im römischen Legionslager aufgestellt denken²⁸.

ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 134 Listen-Nr. 1. – 2. Bloomington, Indiana Univ. Art Mus. Inv. 62.2, Marc Aurel: MCCANN a. a. O. (Anm. 2) 198 f. Nr. V B Taf. 102; C. VERMEULE, *Greek and Roman Sculpture in America* (1981) 329 Nr. 282 Abb. – 3. Columbia, Mus. of Art and Arch. Inv. 74.145, Crispina 1. Typus: D. SOREN, *Muse* 9, 1975, 21 ff. Abb. 1–3; FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 17) 85 Nr. 5 Taf. 51,2. – 4. Ehem. Slg. Curtius, weibl. Privatporträt: J. INAN u. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Röm. und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979) 341 f. Nr. 342 Taf. 250. – 5. Avignon, Mus. Calvet, Traian: W. H. GROSS, *Die Bildnisse Traians* (1940) Taf. 29c.d. – Umgekehrt, d. h. mit einer Nut am Kopf und einem rechteckigen Zapfen am jetzt verlorenen, einst angestückten Haarteil: 6. Malibu, J. Paul Getty Mus. Inv. 72 AA 117: FREL, Getty Museum (Anm. 25) Nr. 55; DERS., *Ausst.-Kat. Genf* (Anm. 25) 157 mit Abb. – Die angestückte Kalotte ist noch vorhanden bei einem Porträt in 7. Palermo, Museo Nazionale Inv. 704, Isisdienerin: N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia* (1964) 100 Nr. 128 Taf. 58,3–4. – Anstückungen von Frisurteilen sind auch für die frühe Kaiserzeit belegt: 8. Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv. 126391: D. FACENNA, *Arch. classica* 7, 1955, 24 ff. Taf. 12 ff.; Z. MARI, *Forma Italiae I* 17 (1983) 292 f. Nr. 334 Abb. 499. – 9. Aphrodisias (Geyre), Grab. – Inv. 73–240: INAN u. ALFÖLDI-ROSENBAUM a. a. O. 61 f. Nr. 6 Taf. 5. – 10. Athen, Nationalmuseum 547: INAN u. ALFÖLDI-ROSENBAUM a. a. O. 62 f. Nr. 8 Taf. 7. – 11. Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe Inv. 67.132: H. HOFFMANN, *Arch. Anz.* 1969, 329 Nr. 10 Abb. 10a,b; W. HORNBOSTEL, *Das Menschenbild im alten Ägypten. Ausst.-Kat. Hamburg* (1982) 112 Nr. 50 Abb. (Liviabildnis, aus einem Architrav in Ägypten gearbeitet). – 12. Rom, Palazzo dei Conservatori, Stanza degli Orti Mecenaziani 7 Inv. 2394: HELBIG⁴ II Nr. 1588 (H. v. HEINTZE); FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Nr. 3 (aus einem Caligulaporträt umgearbeitetes [?] Bildnis des Augustus).

²⁷ H. LEHNER, *Bonner Jahrb.* 118, 1909, 121 Taf. 4. – DERS. a. a. O. (Anm. 3) 102 f. – DERS., *Steindenkmäler* (Anm. 2) 8 Nr. 19. – ESPÉRANDIEU a. a. O. (Anm. 2) Nr. 6308. – KOEPP a. a. O. (Anm. 2) 68,5 Taf. 44,5. – BRACKER a. a. O. (Anm. 2) 140 f. Nr. A 16. – WEGNER u. WIGGERS a. a. O. (Anm. 17) 122; 205. – FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 Nr. 125 Anm. 1a; Nr. 109 Anm. 1d; Nr. 121 Anm. 2c. Das Porträt trägt die Inv. Nr. 20335.

²⁸ ESPÉRANDIEU a. a. O. (Anm. 2) erkennt wie Lehner 'parischen Marmor'.

Wir haben eine Frau in mittleren Jahren vor uns. Ihr straff nach hinten gekämmtes Haar betont die weich modellierten, fülligen Formen des Gesichtes. Die vortretenden Augen werden von dicken, schweren Lidern überdeckt; darüber quellen die Orbitale leicht vor. Besonders qualitativ ist die Modellierung der Unterlider, die allmählich zur Wange hin auslaufen. Die schmale, zierliche Nase steht in deutlichem Kontrast zum fülligen Untergesicht, in dem der kleine Mund geradezu verschwimmt. Die Lippenränder sind nicht formuliert, nur die Mundspalte ist tief eingekerbt. Das Kinn tritt als eigene Form kaum in Erscheinung, besonders nach unten hin verliert es sich in einem undifferenzierten 'Doppelkinn'. Die Formen des Kieferbogens, die dem Untergesicht einen festen Abschluß geben könnten, fehlen. Dadurch gleitet die Gesichtskontur in den verhältnismäßig dicken Hals über²⁹.

Die Haare, die einst wohl einen deutlicheren Mittelscheitel aufwiesen, sind aus dem Gesicht nach hinten gekämmt, lassen die Ohren frei und laufen in leichten Schwüngen zum Nacken hin. Die einzelnen Strähnen sind durch relativ feine Striche differenziert und im Bereich des Hinterkopfes durch tiefere Bohrrillen voneinander getrennt. Vor den Ohren liegt jeweils eine Haarsträhne, die sich nach hinten einrollt. Am Hinterkopf fehlt der Abschluß der Frisur. Er war ursprünglich in Form eines Knotens oder Nestes angedübelt. Heute ist nur noch die ovale Form an der geglätteten Anstückungsfläche auszumachen. Das Innere der Fläche mit der fast quadratischen Vertiefung für den Dübel und der gepickten Abarbeitung zeigt, daß der recht große Haarknoten nicht mit einem Eisendübel verzapft wurde, sondern mit einem Steindübel befestigt war. Wie der Haarabschluß am Hinterkopf ausgesehen hat, können zeitgleiche Bildnisse zeigen³⁰: Die Strähnen wurden von allen Seiten her in einen rund geflochtenen großen Knoten aufgenommen, der recht tief saß. Gegen die Rekonstruktion eines frühen Scheitelzopfes, wie ihn die Porträts der Plautilla zeigen, spricht die deutlich gerundete Form der Anstückungsfläche³¹.

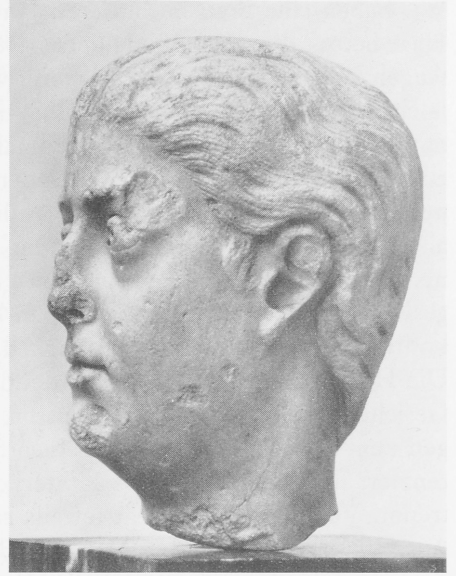
Ist dieses technische Detail an sich schon eine Besonderheit³², so lassen sich darüber

²⁹ Zu diesem Befund s. unten S. 139 mit Anm. 37.

³⁰ Vergleichsbeispiele hat K. Fittschen zusammengestellt, in: FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 26) Nr. 150 Anm. 1: 1. Florenz, Uffizien Inv. 1914.131: G. MANSUELLI, *Le sculpture 2* (1961) 107 f. Nr. 134; J. MEISCHNER, *Das Frauenporträt der Severerzeit* (1967) 84 Nr. 66 Abb. 60 f. – 2. Rom, Palazzo dei Conservatori, Passaggio Capella Vecchia 21 Inv. 1149: H. STUART JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (1926) 68 Nr. 4 Taf. 201; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 26) Nr. 125 (mit weiterer Lit.). – 3. Rom, Vatikan Inv. 19624: G. DALTRUP, *Boll. Mon. Mus. Gall. Pont. I 3*, 1959–1974, 11 f. – Dazu ein weiteres Bildnis: 4. Köln-Weiden, Grabkammer: MEISCHNER a. a. O. 127 ff. Nr. 13; J. DEKERS u. P. NOELKE, *Die röm. Grabkammer in Köln-Weiden* (1980) 9 f. – P. NOELKE, *Wiss. Zeitschr. Berlin (Ost)* 31, 1982, 249 ff. Abb. 236 ff.; J. MEISCHNER, *Jahrb. DAI* 97, 1982, 403 Anm. 4 mit Abb. 10. Alle Seiten des Porträts bei F. FREMERSDORF, *Das Römergrab in Weiden bei Köln* (1957); Taf. 24 zeigt die Rückseite. Zu diesem Porträt s. auch unten S. 135 f. – Das Porträt läßt sich mit diesen Werken in die frühseverische Zeit datieren. Dafür sprechen die straff zurückgekämmten Haare in Verbindung mit den unbedeckten Ohren. Auch stilistisch kann man in frühseverischer Zeit die besten Parallelen finden; Anklänge an das Antoninische sind jedoch deutlich. Man wird daher das Bildnis auch aus diesen Gründen nicht zu weit von dieser Epoche abrücken; s. aber die unten folgenden Ausführungen.

³¹ Zu Bildnissen der Plautilla s. WEGNER u. WIGGERS a. a. O. (Anm. 17) 115 ff.; dazu die Rez. von K. FITTSCHEN, *Göttinger Gel. Anz.* 230, 1978, 133 ff. bes. 146. – Zuletzt FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 32; a. a. O. Nr. 153 hat Fittschen Privatbildnisse mit vergleichbaren Scheitelzopf-Frisuren zusammengestellt.

³² Zu Anstückungen s. FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Index rerum s. v. Anstückungen. In diesem Zusammenhang sind zwei Arten der Montage zu unterscheiden: diejenige mittels eines Zapfens, dazu



16-18 Umgearbeitetes Frauenporträt, Bonn.



19 Umgearbeitetes Frauenporträt, Bonn.



20 Ohrmuschel des Frauenporträts.



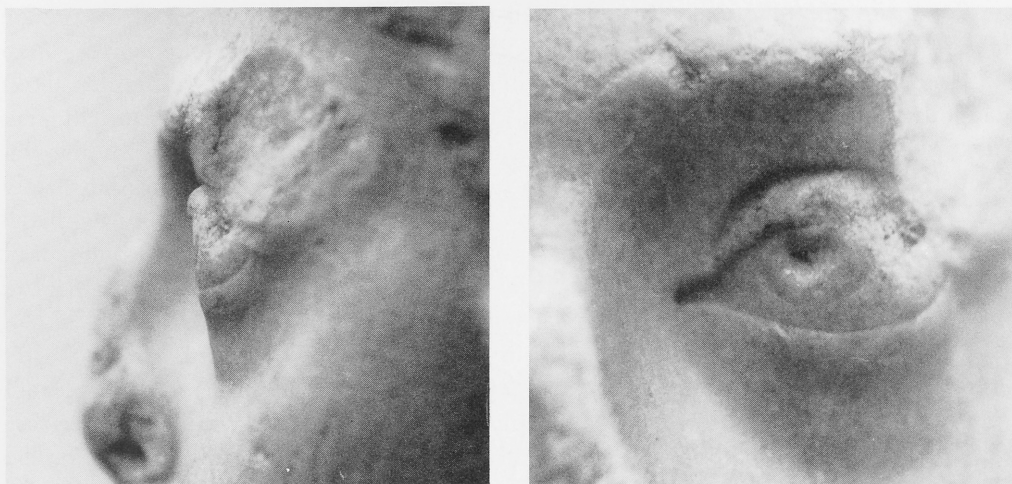
21 Nackenpartie des Frauenporträts.

hinaus bei näherem Zusehen an dem Porträt noch weitere Eigentümlichkeiten entdecken (Abb. 20–23): Die feine Ausarbeitung des Gesichtes, insbesondere der Augenpartie, steht in seltsamem Gegensatz zu der wenig qualitätvollen Marmorarbeit im Bereich der Ohren. Sie stecken in der Haarmasse und treten aus der Kopfkontur nicht heraus. Die Ohrmuscheln sind von den Haarsträhnen durch eine grobe Bohrrille getrennt. Dadurch beginnen unter dem Ohrläppchen Strähnen, deren Ursprung unklar bleibt (Abb. 17). Die Ausarbeitung der Ohrmuschel ist dem Bildhauer mißlungen, sie wirkt wie das 'Blumenkohlohr' eines Boxers (Abb. 20). Im Nacken befindet sich unterhalb der Anstückungsfläche für den Haarknoten eine Linie, die eine nachträgliche Abarbeitung markiert (Abb. 21). Im Profil erkennt man an dieser Stelle einen deutlichen Knick (Abb. 17), der einen unorganischen Absatz zwischen Kopf und Hals bildet.

Eine weitere Eigentümlichkeit zeigt die besondere Bildung der Augen, die von vorn kaum zu erkennen ist, sich von der Seite jedoch deutlich erschließt (Abb. 22–23): Das Auge liegt sehr weit vorn, dadurch sind die Übergänge zum Gesicht in außergewöhnlicher Weise gestaltet: Das Unterlid zieht sich besonders lang zur Wange herab, gleicht also den großen Höhenunterschied zur viel tiefer liegenden Gesichtsfäche aus. Das Oberlid quillt dagegen unter dem kurzen Orbital stark vor. In der Vorderansicht zeigt sich, daß beide Formen nur durch eine eingegrabene Furche voneinander getrennt sind.

(Fortsetzung Anm. 32)

s. oben Anm. 26 Nr. 1–12, dann die Technik, Anstückungen auf gepicktem Grund mit Haftmittel zu befestigen. Als Beispiele für die zweite Art sind zu nennen: 1. Rom, Museo Capitolino, Salone 37 Inv. 697: H. STUART JONES, *The Sculptures of the Museo Capitolino* (1912) 299 f. Nr. 37 Taf. 44; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Nr. 108 Taf. 136. – 2. Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi o. Inv.: FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 108 Taf. 137 (in Anm. 1 weitere Vergleichsbeispiele). – 3. Rom, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo III 25 Inv. 2766, Lucilla: FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 17) 76 Nr. 5 Taf. 45, 1–2; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 24 Taf. 33. – s. auch unten S. 136.



22–23 Augenpartie des Frauenporträts.

Die angeführten Einzelbefunde können nur eine gemeinsame Ursache haben: Das vorliegende Porträt wurde in der Antike umgearbeitet und zeigt heute eine sekundäre Fassung. Das Vorgängerbildnis läßt sich noch in groben Zügen rekonstruieren (Abb. 24): Das Haar hatte einst ein größeres Volumen; es zog sich – vermutlich in Wellen gelegt – zum Hinterkopf und bedeckte die Ohren fast völlig. Nur der untere Teil der Ohrfläppchen mag sichtbar gewesen sein³³. Am Hinterkopf kann tief im Nacken ein kleiner kegelförmiger Knoten gesessen haben³⁴. Jedoch scheint mir die Annahme eines großen flachen Knotens, wie ihn die späten Bildnisse der Crispina zeigen, eher wahrscheinlich³⁵. Er schloß im Nacken an der oben erwähnten Knickstelle ab und wurde bis dahin völlig entfernt. Auch die ovale Anstückungsfläche und deren Neigungswinkel am Hinterkopf sprechen für diese Rekonstruktion.

Aus der geschlossenen Haarmasse, die um eine Schicht reduziert wurde, um die neue Strähnenordnung einzutragen, wurden dann – entsprechend der Mode in severischer Zeit – die Ohren herausgearbeitet und durch eine grobe Bohrlinie vom Haar getrennt. Dadurch beginnen heute Strähnen hinter den Ohrfläppchen, die früher in ihrem Verlauf von vorn her die Ohren bedeckten. Außerdem erklärt dieses Verfahren auch, daß die Ohrmuscheln völlig im Material stecken und nicht aus der Kopfkontur hervortreten.

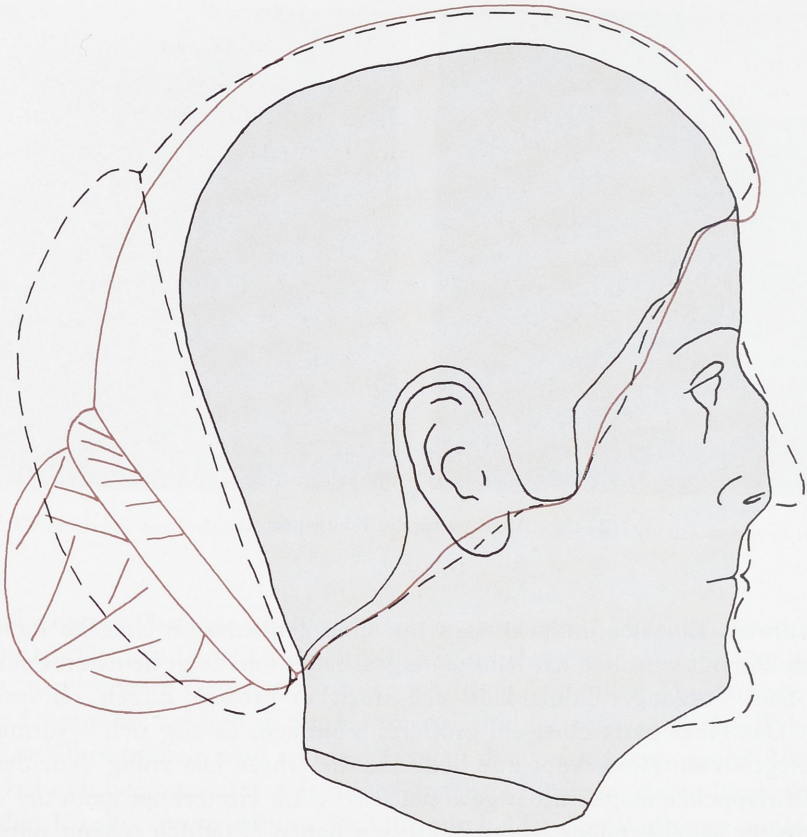
Vorn über der Stirn, wo man wohl am meisten Marmor weggenommen hat, mußte so dann ein Übergang zur Gesichtsfläche geschaffen werden³⁶. Man reduzierte die Stirn

³³ Vgl. Frisuren der Faustina minor des fünften bis achten Typus: FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 17) Taf. 19–33; 35–43, 1.2 und die jeweils angeführten vergleichbaren Privatporträts.

³⁴ Diese Fassung markiert die braune Linie der Abb. 24. – Vgl. z. B. Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv. 203: STUART JONES a. a. O. (Anm. 32) 71 Nr. 22 Taf. 13; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 105; vgl. auch dort die Nr. 116.

³⁵ In Abb. 24 mit unterbrochener Linie angedeutet. – Zu Crispina vgl. zuletzt FITTSCHEN a. a. O. (Anm. 17) 82 ff., bes. 86 f. Taf. 53–56.

³⁶ Diese Reduzierungen versucht die gestrichelte Linie in Abb. 24 anzugeben.



24 Rekonstruktion der ursprünglichen Bildnisfassung.

bis zu den Augenlidern um eine gewisse Schicht, wollte aber offenbar die Augen selbst in der vorgegebenen Form übernehmen. Deshalb liegen diese im heutigen Zustand so weit vorn und werden von einem kurzen, dicken Orbital überwölbt (Abb. 23). Eine eingegrabene Trennlinie zum Lid hin mußte als unorganischer Übergang dienen. Das Unterlid wurde derart 'gestreckt', daß es zu der um eine gleichmäßige Schicht abgearbeiteten Gesichtsfäche einen Übergang schuf.

Die Formulierung der Lippen, die einst wohl deutlicher war, wurde durch die Reduzierung des Marmors ebenfalls unklar. Beim Kinn begann der umarbeitende Bildhauer, die Verminderung des Materials langsam zurückzunehmen, um so den Übergang zum Hals zu schaffen. Dies bewirkte, daß der Kieferbogen als eigene Form verschwand und das Kinn nun ohne Differenzierung zum Hals hin übergeht³⁷.

Die hier rekonstruierte Arbeitsweise läßt sich an zahlreichen antik überarbeiteten Porträts fassen. Sie ist kein Einzelfall, sondern wurde bisher nur nicht genügend be-

³⁷ Dies ist *ein* Indiz für Umarbeitungen, das sich auch sehr häufig bei Wiederverwendungen von Caligula- für Claudiusporträts findet.

achtet³⁸. – In unserem Zusammenhang ist interessant das Frauenbildnis aus der Weidener Grabkammer bei Köln (Abb. 26–29)³⁹. Von den drei Büsten, die in diesem Grab gefunden wurden, zeigt eine in Qualität und Technik der Montierung auf einem Blätterkelch über einer *tabula ansata* deutlich die Umarbeitung. Ursprünglich handelte es sich bei diesem Kopf wohl um eine Göttin⁴⁰. Die in der Forschung zeitgleich datierten Büsten eines Mannes und einer weiteren Frau sind für uns jedoch wichtiger, da sie, wie das Bonner Porträt, in frühseverischer Zeit entstanden⁴¹. Das Frauenbildnis zeigt nicht nur dieselbe Frisur wie das Bonner Stück⁴², sondern ist auch in technischer Hinsicht die engste Parallele. Die ungelenkt ausgeführten Ohren stecken in gleicher Weise im Haar, sind als eigenständige Form in der Kopfkontur nicht zu erkennen. Am Rand zeigen sie noch dieselbe Ritzung wie das danebenliegende Haar, ein Befund, der auf eine Umarbeitung im Zuge der recht groben Haarcharakterisierung hinweist. Die Ohren wurden demnach aus der primären Frisur herausgearbeitet, jedoch nicht durch eine tiefe Bohrrille vom umliegenden Haar getrennt, wie es beim Bonner Kopf deutlich erkennbar ist. Das Zentrum des Haarknotens am Hinterkopf bewahrt noch die erste Frisurfassung. Die Spinne in der Mitte hebt sich gut von dem Rest des Knotens ab (Abb. 26). Unten ist sie recht grob abgeschnitten (Abb. 28), ebenso wie der gesamte Knoten unten in gerader Linie beschnitten wurde. In der Erstfassung wird er wohl bis zu den beiden Haarsträhnen im Nacken gereicht haben, da diese auf ihrer Unterseite noch die schöne Politur des Primärbildnisses zeigen, während über ihnen die raue Oberfläche erscheint, die die gesamte Umarbeitung charakterisiert. Die am Dekolleté und im Gewand unberührte Büste weist dagegen noch den hervorragend erhaltenen Hochglanz auf, der das Stück als sehr qualitativvolles stadtrömisches Werk kennzeichnet. Im Gesicht scheint ebenfalls ein wenig Material entfernt worden zu sein, um Übergänge vom reduzierten Haar zu schaffen. Zum einen weist es eine raue Oberfläche auf, die am Hals mit einer leichten Erhebung in die polierte Oberfläche des Gewandausschnittes übergeht, zum anderen zeigt die Ausarbeitung der Augen gut die Reduzierung. Sie erinnern in ihrer Form mit dem schmalen Oberlid zwar an Bildnisse des Lucius Verus, unterscheiden sich aber von jenen dadurch, daß Orbital und Lid in einer Ebene liegen, nicht als eigene Formen gegeneinander abgesetzt sind. Daß die Abarbeitung im Gesicht aber nur sehr gering gewesen ist, beweisen die Brauenbögen. Zwischen den eingeritzten Brauenhärcchen erscheint noch ein wenig der qualitativvollen Politur von der Erstfassung des Porträts. Festzuhalten bleibt, daß die Bearbeitung der Kölner Frauenbüste nicht sehr tiefgreifend ist. Sie beschränkt sich auf eine Reduzierung des Haupthaars, um die Frisur der

³⁸ Ausführlicher jetzt zum Phänomen JUCKER und BERGMANN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 18).

³⁹ s. die oben Anm. 30 zu Nr. 4 genannte Lit. – Bei einem Kolloquium 'Zur römischen Grabkammer in Köln-Weiden' am 4./5. 12. 1982 wurden nach freundlicher Information von P. Noelke in seinem und U. Müllers Beiträgen sowie bei der Diskussion von P. Kranz die hier vorgetragenen Beobachtungen in ähnlicher Weise angesprochen. J. Deckers und P. Noelke werden demnächst die Ergebnisse des Kolloquiums, darunter auch weitere Detailfotos dieses Frauenporträts, publizieren.

⁴⁰ FREMERSDORF a. a. O. (Anm. 30) Taf. 26 ff. Aus einem Statuenfragment gearbeitet? Dafür spricht die sehr deutliche Angabe des Busens, wie sie bei Frauenbüsten nur sehr selten ist.

⁴¹ Dazu zuletzt J. MEISCHNER, *Jahrb. DAI* 97, 1982, 402 ff. Nr. 7 mit Abb. 9 u. 10. Ausführlich demnächst P. Noelke in den Akten des genannten Kolloquiums.

⁴² Die stilistische Verwandtschaft sah auch schon H. LEHNER, *Bonner Jahrb.* 118, 1909, 133 mit Abb. 6 f.

neuen Mode mit freiliegenden Ohren anzupassen. Durch diese Abarbeitung bekam das Porträt seine besonders schlanke Form, die ihm zusammen mit dem langen Hals den aristokratisch schönen Ausdruck verleiht. Im Gesicht wurde nur sehr wenig Material entfernt, wodurch die Physiognomie nur unwesentlich verändert wurde. Dies wirft die Frage auf, ob eine stadtrömische Büste für eine Dame der Nordprovinz



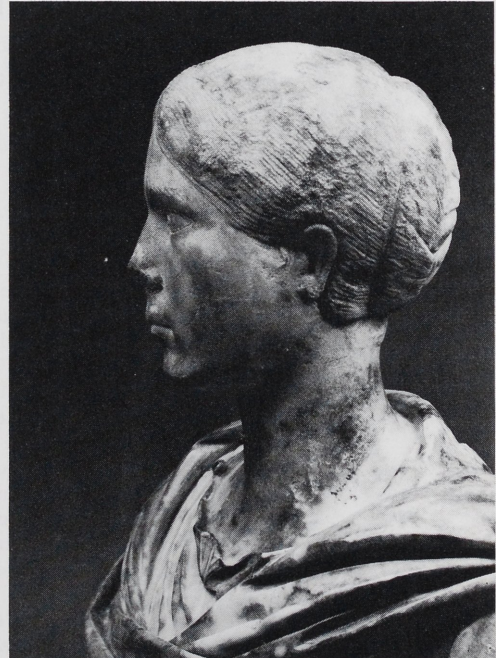
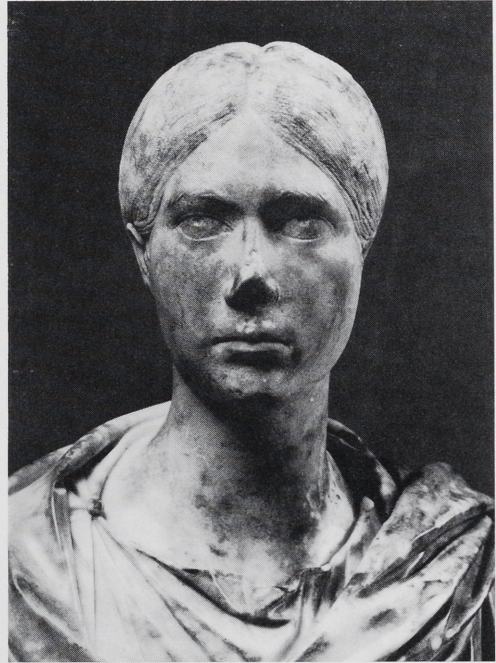
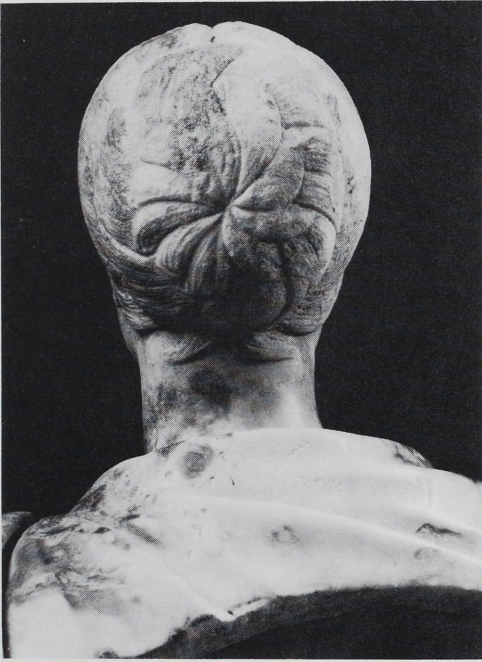
25 Haarknoten der Frauenbüste Abb. 26–29.

wiederverwendet wurde oder ob bei einem Bildnis lediglich die Frisur modernisiert werden sollte, also in der Erst- und Zweitfassung dieselbe Person dargestellt war⁴³. Der zeitliche Unterschied zwischen beiden Versionen ist sehr gering⁴⁴. Zwei weitere umgearbeitete Porträts haben M. Bergmann und R. Brilliant bekannt gemacht⁴⁵. Bei beiden Köpfen wurde durch Anstückung einzelner Frisurelemente die Haartracht modernisiert, eine Technik, die auch beim Bonner Frauenkopf angewendet wurde. Sehr gut vergleichbar mit dem Bildnis im Rheinischen Landesmuseum

⁴³ Daß die Büste eine stadtrömische Arbeit ist, schloß LEHNER a. a. O. aufgrund der Materialbestimmung 'belgischer Marmor' aus. Er hielt die Porträts für 'sicher im Norden gearbeitet'. NOELKE a. a. O. (Anm. 30) bestimmt den Stein als lunensischen Marmor. Dennoch hatte er bis vor kurzem Bedenken bezüglich der Lokalisierung der Bildhauerwerkstatt in Italien. Dies hatte seine Ursache in der rauhen Oberflächengestaltung des Kopfes. Jetzt führt auch er diesen Befund auf die Überarbeitung zurück und nimmt aufgrund der ursprünglichen Politur eine stadtrömische Herkunft an.

⁴⁴ Ähnlich kurze Zeitabstände führen M. BERGMANN, *Gnomon* 53, 1981, 184 zu Nr. 109 und FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) 111 Nr. 166 Taf. 195 bezüglich der Erst- und Zweitfassung zweier Porträts in Kopenhagen und Rom an. – Vgl. auch ein ebenfalls in severischer Zeit umgearbeitetes Bildnis in Rom, Palazzo Corsini Inv. 641: G. DE LUCA, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma* (1976) 81 Nr. 45 Taf. 68 f.

⁴⁵ BERGMANN a. a. O. (Anm. 44) zu Nr. 109: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 710 Inv. 790. – R. BRILLIANT, *Röm. Mitt.* 82, 1975, 135 ff. Taf. 25 ff.: Slg. F. E. Brown.



26–29 Frauenbüste aus der Grabkammer von Köln-Weiden.

Bonn ist ein Frauenkopf in Genf, der etwa in die gleiche Zeit datiert werden muß⁴⁶: I. Rilliet-Maillard hat überzeugend dargelegt, daß bei diesem Porträt die alte Frisur und damit auch die Abarbeitung durch eine Perücke verdeckt wurde, eine Technik, die weiter verbreitet war, als man bisher angenommen hatte⁴⁷.

Eine bisher unbeachtet gebliebene frühseverische Büste in Kopenhagen mit sehr seltener Frisur zeigt beide Umarbeitungstechniken miteinander kombiniert (Abb. 30–33)⁴⁸: Zum einen wurde die Büste wohl aus einem Statuenfragment herausgemeißelt⁴⁹, Gesicht und Haar sind an Masse deutlich reduziert; zum anderen wurde am Hinterkopf ein großer Haarknoten an die gepickte Fläche angesetzt und das rechte Ohr separat gearbeitet und angestückt⁵⁰. Dagegen reichte das Haarmaterial des Primärbildnisses für ein verkümmertes Ohr auf der linken Seite aus. Das ganze Werk zeigt also den technischen Befund in aller Deutlichkeit. Es wirft jedoch Deutungsprobleme auf, die sich nicht endgültig lösen lassen. Die Datierung der Erstfassung kann mit Hinweis auf die einst bedeckten Ohren nur grob mit mittel- bis spätantoinisch angegeben werden, die Gründe für die mangelnde Ausarbeitung der Büstenrückseite sowie die kleine Form des Körperauschnitts bleiben ungeklärt⁵¹.

Doch kehren wir wieder zum Bonner Frauenporträt zurück. Zuletzt stellen sich noch die Fragen, ob man das rekonstruierte Primärbildnis mit großem Haarknoten benennen kann, wo und von wem die Umarbeitung vorgenommen wurde.

Die erste Frage läßt sich nicht eindeutig beantworten. Die hier rekonstruierte Frisur läßt an Crispina denken, die Frau des Commodus, deren Porträts nach seiner damnatio memoriae durchaus einer Bildniszerstörung unterzogen worden sein könnten⁵².

⁴⁶ Musée d'Art et d'Histoire Inv. 8120: I. RILLIET-MAILLARD, Les portraits romains du Musée d'Art et d'Histoire (1975) 74 ff. Abb. (mit älterer Lit.). – J. FREL u. a., Le monde des Césars. Ausst.-Kat. Genf (1982) 288 ff.

⁴⁷ Zum Phänomen zusammenfassend mit der älteren Lit. FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 155; dort das folgende Zitat: 'Wenigstens in einigen Fällen scheint es möglich, dieses Phänomen aus der Umarbeitung älterer Bildnisse zu erklären'.

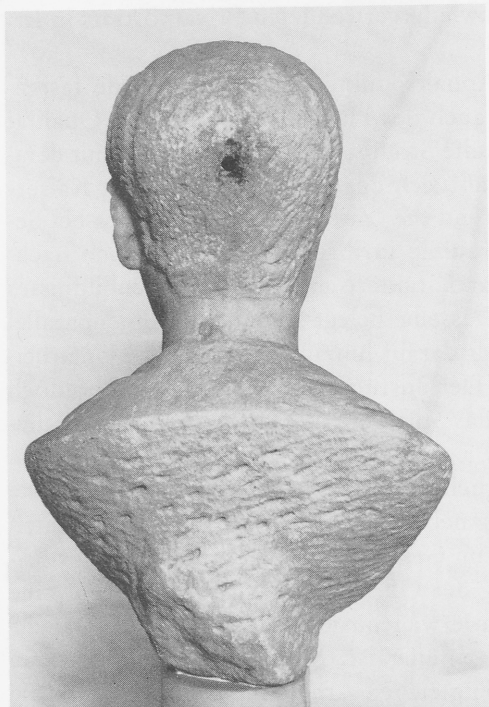
⁴⁸ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 712 Inv. 798: F. POULSEN, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 487 Nr. 712 (Fälschung); V. POULSEN, Les portraits romains 2 (1974) 126 Nr. 126 Taf. 195 rechts. – Im Hinblick auf die Frisur ist am besten vergleichbar ein Matronenbildnis in Rom, Museo Capitolino, Sala delle Colombe 40 Inv. 382: STUART JONES a. a. O. (Anm. 32) 159 f. Nr. 52 Taf. 39; FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) Nr. 112 Taf. 140 f. (mit weiterer Lit.). Es zeigt denselben Haarwirbel über der Stirnmitte.

⁴⁹ Vgl. ähnlich den berühmten 'Scipio' in Rom, Museo Capitolino, Galleria 30 Inv. 562: zuletzt K. FITTSCHEN, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach (1977) 68 Anm. 5 Nr. 22. – Denkbar wäre auch eine erste Fassung als (Grab-)Relief. Vielleicht diente die Rückseitenzurichtung aber auch als Einsatz in einen Hermenschaft.

⁵⁰ Dies ist bei Reparaturen bzw. Umarbeitungen öfter zu beobachten, s. dazu FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 1 Nr. 101; Bd. 3 (1983) Nr. 45. – Vgl. auch ein Bildnis in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 462a Inv. 2594: V. POULSEN a. a. O. (Anm. 45) 79 Nr. 54 Taf. 89 f.; dazu BERGMANN a. a. O. (Anm. 44) 181 f. mit weiteren Beispielen.

⁵¹ s. jedoch die in Anm. 49 erwogenen Möglichkeiten neben der einer Wiederverwendung eines Statuenfragmentes.

⁵² Dieses Vorgehen gegen Kaiserinnenbildnisse kann man bei Iulia Mamaea gut belegen: H. JUCKER u. D. WILLERS, Gesichter. Ausst.-Kat. Bern (1982) 173 ff. zu Nr. 71–73. – s. dazu auch FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 14) Bd. 3 (1983) 32 zu Nr. 33 mit Anm. 16 f.



30-33 Frühseverische Frauenbüste, Kopenhagen.